

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**El *yana anta* (metal negro) de Atipa, Supay y Herejía Awka como proceso de descolonización, resignificación y re-existencia a través de la gráfica, la ritualidad y la puesta en escena**

Viviana Elizabeth Herrera Ayala

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

  	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	 <b>creative commons</b>
---	--	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Viviana Elizabeth Herrera Ayala, autora de la tesis titulada: “El *yana anta* (metal negro) de Atipa, Supay y Herejía Awka como proceso de descolonización, resignificación y re-existencia a través de la gráfica, la ritualidad y la puesta en escena”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios Culturales con Mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se obtenga 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.

Fecha: 5 de agosto, 2021.

Firma:

Viviana Elizabeth Herrera Ayala



## Resumen

Este proyecto de investigación empezó a desarrollarse en el año 2017, en la ciudad de Quito, Ecuador. Previamente, en el año 2013, inició la etapa de investigación en la parroquia Guayllabamba, ubicada al noroccidente de la ciudad de Quito, tras un concierto de *black metal* denominado “Southern Storm Gira 2013”, que se desarrolló en el desaparecido bar Dark Silence. Este encuentro musical dio paso a la exploración sistémica, identitaria y de análisis entre el *black metal* y el metal ancestral.

La complejidad identitaria y la percepción de la cultura andina en Ecuador se ha marcado tras prácticas sociales y culturales que han establecido y naturalizado roles para este sector de la sociedad. Eso ya que, al estar ligado a lo étnico, el *rock* replantea la idea de la identidad en torno al referente nacional. En este sentido, se plantea un diálogo desde una aculturación en el que la población indígena replantea su estatus de receptores pasivos y toman un posicionamiento cultural que participa activamente en el contexto actual.

La modernidad y la posmodernidad han generado nuevas formas de identidad y de cultura que se ligan al sentido de hibridación; en este campo, se posiciona el *rock*; uno de sus subgéneros con más acogida es el *black metal pagano*, que partió desde Noruega y que aterrizó en ciudades de Ecuador como Tulcán, Ibarra y Quito.

Este estudio propone también mirar al metal ancestral desde una propuesta escénica y estética que parte desde un mundo simbólico con diferentes actores y actrices, que emergen desde diferentes partes del Ecuador y que evocan orgullo por reconocerse en un mundo donde los imaginarios y los roles están preestablecidos. Se instaura al metal andino como una estrategia subversiva que marca una ruptura entre lo preestablecido y la construcción de otros posicionamientos. Resignifica las prácticas culturales, artísticas, partiendo de la apropiación de un género musical extranjero, hasta la resignificación de la lengua materna, el kichwa, la interpretación de la composición lírica y simbólica, así como las formas de reivindicación étnica.

Palabras clave: *rock*, *black metal*, cosmovisión andina, transculturación, descolonización, identidad, indígena, ritual, apropiación, resignificación, consumo cultural, kichwa.



## **Dedicatoria**

A la Madre Tierra, a la Killa y al Inti por guiar los pasos y equilibrar mi Ser.

A mi familia, a Atipa, a Supay, a Herejía Awka.

A los amigos, a los incrédulos, a las noches.

A la música, al *rock* y al legado ancestral.

A las dudas, al olvido.





## Agradecimientos

A la duda y a la angustia que abrió la posibilidad del reencuentro, de la escucha del sentir y de la curiosidad.

Al deseo incansable de querer conocer. A los sueños y a los desvelos.

A los desmemoriados y a los indiferentes.

A los *churikuna cosmos*. Al tiempo. A la Pachamama.

A mi *ayllu*; padre, madre, hermano y hermanas, sobrinas y sobrinos que llenaron de colores los días de claroscuro.

A la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, por la oportunidad.

A Alex Schlenker, por la guía, los consejos y el apoyo.

A Ariruma Kowii por las conversaciones y la guía.

A Atipa, a Herejía Awka y Supay.

A todos los y las docentes que contribuyeron con nuevos conocimientos, competencias, conceptos y dudas.



## Tabla de contenido

Introducción .....	15
Capítulo primero Imaginarios de un pasado latente .....	19
1. Sobre la colonialidad, la identidad y la representación indígena.....	19
1.1. La identidad del Ser .....	21
2. El tiempo y la convención de la performatividad .....	24
3. Resignificación y apropiación en la identidad individual y colectiva .....	26
3.1. La producción cultural y la influencia en la cultura juvenil .....	28
4. Políticas indígenas.....	29
4.1. Dominio y resistencia.....	32
4.2. La lucha indígena en Ecuador.....	35
5. Algunos elementos histórico-culturales que marcan el metal andino .....	37
5.1. Cosmogonía y pueblos ancestrales. ....	40
5.2. Simbología andina que contribuye a la creación del <i>yana anta</i> ....	43
5.3. Filosofía andina: complementariedad, dualidad y temporalidad ...	45
6. La transculturación de la música rock .....	49
7. El rock en Ecuador: el metal ancestral como una expresión de identidad indígena.....	53
8. Inicios del rock y el aterrizaje en Ecuador.....	54
9. El rock y el metal en tierras equinocciales.....	58
10. La política y los políticos: enemigos del rock .....	59
11. Masculinidades y la incidencia en el rock .....	63
12. El encuentro con el <i>yana anta</i> ecuatoriano .....	67
13. Rock, tradiciones y simbología andina .....	69
Capítulo segundo Los <i>churikuna cosmos</i> y el legado ancestral.....	73
1. <i>Atipa</i> y el poder del ritual ancestral .....	75
2. Las hachas de <i>Atipa</i> : un símbolo de resistencia y guerra. Biografía y oralidad.....	79
3. El ritual como neutralizador de energías (puesta en escena) .....	85

4. Herejía Awka: los que un día fueron hijos de las montañas. Biografía, gráfica y resignificación cultural .....	88
5. Supay y la máscara de los ancestros en el <i>uku pacha</i> .....	94
6. Contexto social, cultural e institucional de la imagen; la pintura como el precursor del estereotipo y la literatura como posicionamiento mundial.....	97
6.1. La literatura, el paisaje y el pueblo originario .....	99
7. El <i>uku pacha</i> : el refugio de los <i>churikuna cosmos</i> . Biografía y legado milenario de Supay.....	101
8. La convivencia como el primer acercamiento a la Pachamama .....	103
Conclusiones .....	107
Bibliografía.....	113

## Índice de imágenes

Ilustración 1. Interpretación fonética del quipu. ....	41
Ilustración 2. La simbología de la poesía y el canto en ticcisimi .....	42
Ilustración 3. La chakana o cruz del sur: nacimiento de la dualidad	46
Ilustración 4. La simbología andina y el yana anta.....	48
Ilustración 5. La evolución del rock .....	57
Ilustración 6. El político contra la estética rockera.....	61
Ilustración 7. La imagen varonil de Queen.....	65
Ilustración 8. Judas Priest y la “pinta” del heavy metal.....	65
Ilustración 9. Astarte, banda femenina de black metal .....	66
Ilustración 10. Ecuador metalero y ancestral.....	69
Ilustración 11. Ritualidad previa a la “tocada”.....	74
Ilustración 12. Metal y pambamesa: una traición comunitaria.....	75
Ilustración 13. Música y chicha: ofrendas para la Pachamama. ....	78
Ilustración 14. Cuarto de ensayo de Atipa. ....	79
Ilustración 15. Atipa: Sin dios, sin la virgen.....	81
Ilustración 16. Yana anta en lengua kichwa. ....	82
Ilustración 17. Las hachas de Atipa. ....	84
Ilustración 18. Plantas y fuego sagrado. ....	86
Ilustración 19. El público de Saraguro-Loja/Ecuador. ....	87
Ilustración 20. Los inicios de Herejía Awka.....	89
Ilustración 21. Herejía Awka y el poder ancestral.....	90
Ilustración 22. Afiche del lanzamiento de “La Tulpa”. ....	91
Ilustración 23. El fuego sagrado; la puerta para el equilibrio.....	93
Ilustración 24. Herejía Awka y el tambor de Viviana .....	94
Ilustración 25. Logotipo de Supay .....	95
Ilustración 26. Supay y el permiso a la Pachamama.....	96
Ilustración 27. Llamado espiritual a las deidades naturales.....	101

Ilustración 28. El tabaco y el cuerno de Supay ..... 104

## Introducción

Soy raíz de mis abuelos, descendiente de la piedra,  
 rayo de sol en el este, guanaco de primavera.  
 Como el caudaloso río no pienso pegar la vuelta.  
 Como el caudaloso río no pienso pegar la vuelta.  
 No pienso pegar la vuelta.

Tren Loco. *¿Quinientos años de qué?*

Este proyecto estudia la producción simbólica, lírica y escénica de agrupaciones de metal ancestral de Ecuador como un referente identitario que nace desde la adaptación de formas culturales musicales locales con las expresiones internacionales que una generación de indígenas y mestizos basados en su origen posicionan. Esto incluye procesos creativos culturales que establecen nuevos diálogos frente al referente de la cultura nacional. La exploración investigativa delata temas como la visión indígena y la occidental, los conflictos políticos y sociales, lo tradicional y la modernidad, la globalización y lo *under*<sup>1</sup>.

Para lograr los objetivos planteados ha sido necesario recurrir a una investigación cualitativa, participante y etnográfica, todo lo que permitió conocer la conexión y convivencia entre la culturas nórdica y andina, lo que ha sido distribuido la investigación en tres capítulos. La investigación se realizó a través del método participante, el análisis de las letras de las canciones. Se observaron también el entorno, los escenarios, los ritos. Todo ello fue posible gracias al trabajo conjunto con las agrupaciones musicales y sus integrantes. El trabajo de campo permitió conocer realidades que son ajenas al *rock*<sup>2</sup> capitalino, realidades que enriquecen al rock desde la construcción irreverente, diferente, rebelde y de protesta; acercamiento que abrió varios campos de información alrededor de los objetos de estudio y que ha dejado varias puertas abiertas para futuras investigaciones.

Parte de este trabajo inició con el objetivo de responder a constantes interrogantes como: ¿qué relación guarda el rock con la cultura andina?, ¿tiene relación lo europeo con lo ancestral andino?, ¿en qué se parecen?, ¿puede el pueblo conquistado sentir admiración por las culturas y tradiciones del conquistador?, ¿de dónde vengo?, ¿quién soy? Estas

---

<sup>1</sup> *Under* es un apócope de *underground*, palabra inglesa que hace referencia a lo oculto.

<sup>2</sup> En adelante se usará esta voz inglesa sin cursiva debido a su alta recurrencia en el texto.

interrogantes han potenciado la base de esta investigación y a su vez han formado parte de un entendimiento personal. De ahí que se encuentran desarrolladas desde el ámbito académico, a través de teorías y categorías que priorizan los procesos culturales, sociales, políticos, musicales, etcétera, que nacen desde las comunidades y la necesidad de hablar por sí mismas.

Para tratar de entender la diversidad cultural que propone el metal ancestral extremo se estudian los ambientes antes de los conciertos y durante su ejecución, así como las expresiones, las tradiciones, los mitos con el entorno que actúa de forma directa e indirecta en tanto canalizador y formador del estilo de vida de los indígenas y los mestizo-indígenas.

Este trabajo de investigación se plantea como objetivo el evidenciar la significación de la cultura local. Definir la influencia de la globalización cultural y la incidencia en las comunidades, los procesos de transculturación en la construcción de la identidad que demanda una identidad intermedia que en estos tiempos se ha denominado como interculturalidad. Además, de identificar los procesos y prácticas de autoidentificación a través del rock.

El primer capítulo aborda temas como: la cultura, la identidad, la transculturación, la cosmovisión andina, el rock, la presión social y política, la estigmatización; se realiza un breve recorrido por el rock, se centra en la colonialidad, los sujetos transculturadores, la lucha indígena, la construcción del Estado-nación, la representación de él y la indígena, la construcción del ideal de nación, hasta la república criolla, y esto ligado al mundo del arte, como la pintura y la literatura. Se reflexiona sobre categorías tales como: resignificación, la producción cultural y cultural juvenil, el rock (la influencia local y la mundial), la performatividad y la puesta en escena, la representación masculina en el metal, el consumo cultural, los pueblos ancestrales, así como la consideración y representación en el mundo del arte, la simbología y filosofía andina. Todas estas categorías nos acercan y dirigen a la comprensión de la historia y de la realidad del indígena en Ecuador.

En el segundo capítulo, se comparte la experiencia vivida junto a Atipa, Supay y Herejía Awka, agrupaciones que le apuestan al *yana anta*<sup>3</sup> como una alternativa cultural que les permite expresar y preservar los saberes ancestrales con los nuevos saberes, es

---

<sup>3</sup> *Yana anta*: palabra kichwa que en español significa ‘metal negro’.



decir, con la fusión y el sentir que experimentan los *churikuna cosmos*<sup>4</sup> en un concierto, así como el significado que le dan a la sabiduría andina en la actualidad. A esto se suma el uso de la simbología andina, las gráficas y la ritualidad en honor a la Pachamama. El uso de simbología y códigos andinos ha permitido mantener viva la historia de los pueblos. La importancia de la preservación de la memoria y la oralidad como eje fundamental y primordial de la conservación de las tradiciones y costumbres de los pueblos kichwas y el estudio visual como una disciplina multisensorial permiten trabajar todos los sentidos a la vez, experiencia que enriquece el conocer, el pensar y el sentir desde el otro y para sí mismo a través del uso de las imágenes. Este trabajo analiza la construcción cultural e identitaria de los rockeros que incorpora elementos musicales con la cultura de los pueblos kichwas en un proceso que reflexiona sobre el origen, las tradiciones y costumbres de comunidades ecuatorianas, y la energía y el principio de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza. Este trabajo también reflexiona sobre la imagen, como se remite a la construcción y/o formación de la imagen como el resultado de una construcción sociocultural en la que intervienen la interpretación y la resignificación como el resultado o la deducción de la construcción y demanda histórica (que parte desde la creación humana).

Finalmente, la investigación se cierra en un tercer capítulo con las consideraciones finales que develan el proceso investigativo y las metas alcanzadas.

---

<sup>4</sup> *Churikuna cosmos*: palabra kichwa que en español significa ‘hijos e hijas del cosmos’. Y vocablo con el que me referiré a los rockeros andinos.



## Capítulo primero

### Imaginario de un pasado latente

“Mientras el agua da forma a la piedra”

De los que una vez fueron brujos de las montañas  
elevando ritos de iniciación lunar  
entre vetustas melodías, yaciendo desplomadas  
por el iris necrótico de flora milenaria.

Herejía Awka. 2018.

La Colonia y la representación del indígena en los siglos XV y XVI generaron imaginarios y estereotipos sobre las comunidades indígenas del Ecuador. El origen de esto proviene del sometimiento colonial por los conquistadores españoles, clase dominante; procuraron exterminar el legado cultural y ancestral de los pueblos conquistados mediante la prohibición de prácticas comunitarias e imponiendo conocimientos ajenos a la cultura local. Por tanto, es fundamental analizar lo expuesto además de estudiar el proceso de resignificación de ese imaginario dentro del siglo XX.

#### **1. Sobre la colonialidad, la identidad y la representación indígena**

La teoría de la colonialidad promueve el entendimiento de la estructura de poder con origen en el proceso de conquista en América. En otras instancias, la colonialidad es un patrón global de poder capitalista que, según Aníbal Quijano (Quijano 2000.), se origina en el siglo XV y principios del siglo XVI y se asienta en la idea de raza, clase y género.

La colonización implicó el dominio de la cultura originaria y el sometimiento de esta a través de los postulados de la modernidad, proceso civilizatorio que ocupa un territorio ajeno e impone la lengua, la religión y las leyes. La cultura dominante basa la modernización en el eurocentrismo. La modernidad genera una dependencia respecto al desarrollo, que induce a ubicar a los subalternos en la marginalidad de los colonizados; en ese espacio se ubican “las nuevas identidades societales de la colonialidad” (Quijano 2000., 342), como los indios, los negros, los mestizos. El eurocentrismo se asocia con la racionalidad que es impuesta y aceptada por el capitalismo en busca de la modernidad y la civilización; esta última divide a la humanidad en dos grupos: por un lado, los racionales e intelectuales y, por otro, los irracionales e incivilizados.

“Tal como lo conocemos históricamente, a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control” (Quijano 2000, 345). El dominio de los recursos naturales, en el control a través del cuerpo, de la religión, de las creencias, en las tradiciones y las costumbres de los pueblos, permite que el sistema colonial mantenga y reproduzca las relaciones de poder, la desigualdad social, económica y laboral, y por ende la naturalización de los comportamientos autoritarios, violentos y discriminatorios. El pensamiento colonizado existe gracias al pensamiento colonizador que condiciona al oprimido. Así, el poder clasifica, divide, y dicta leyes, normas; rige comportamientos que sostienen el proceso de conquista, proceso que termina conquistando el territorio, el cuerpo, la mente y el espíritu del subalterno. La emancipación americana del siglo XIX dismanteló la colonia y el colonialismo; sin embargo, la colonialidad sigue vigente ya que es el elemento central de la estructura de la sociedad y del poder basado en la dominación, la explotación y el conflicto.

En el Ecuador, la lucha indígena de los años 40 a los 60 se centró en la reforma agraria y la idea de industrialización moderna y capitalista; ello generó que las tierras y territorios indígenas se conviertan en el principal recurso para dar paso a la explotación agrícola, además fue un avance significativo en el sistema de tenencia de la tierra, eliminando los huasipungos y algunas formas precarias de producción. Aunque su impacto redistributivo fue limitado, estas reformas décadas más tarde se convirtieron en un referente para Latinoamérica y constituyeron un avance por lograr una justicia social. En la década de los años 90 e inicios de 2000, en la lucha por la reforma agraria y la caída de dos gobiernos considerados por el movimiento indígena como dictadores, la movilización social se convirtió en una fortaleza para los pueblos kichwas, resignificando el imaginario en torno a lo indígena, autorrepresentación posiciona a este pueblo como ciudadano y como actor social.

La autorrepresentación responde a la idea original del individuo de manifestarse socialmente y, a través de ello, comprender su forma de organización social, política, comunitaria y familiar, así como las necesidades desde una realidad ajena a la capital. Esta representación se convierte en un testimonio que genera impacto y debate sobre el rol social de los individuos. Esta lucha permitió reafirmar la identidad de ser *runa* (persona). El indígena, al asumirse como tal, posibilita la experimentación en el campo social, político, cultural, educativo, etc., espacios que años más tarde llevan a cargar de significado y valía el ser indígena desde su individualidad y diversidad, logros sociales

que permitieron concebir una constitución plurinacional. Para despojarse de la tensión cultural y de la imagen heredada hacia los nativos, el subalterno —que está íntimamente relacionado con lo popular— retoma las prácticas comunitarias, reactiva el uso del kichwa y, en el caso del metal ancestral, fusiona instrumentos de viento y de percusión.

### 1.1. La identidad del Ser

El identificarnos desde nuestro lugar de enunciación implica el reconocer que somos parte de un anclaje cultural e histórico que de alguna forma ha definido nuestra mirada hacia al mundo.

Hablar de identidad nos permite dar cuenta de cómo el entorno ha permeado en las decisiones de ser parte de un colectivo y sentirnos identificados, o asimismo sentirnos excluidos o diferentes por no encajar; sin embargo, existe la posibilidad de desestabilizar el orden instaurado y generar cambios significativos más incluyentes, participativos e igualitarios. Al respecto George Yúdice (2002, 15), menciona:

Quienes se dedican a los estudios culturales a menudo consideran la agencia cultural de un modo más circunscripto, como si la expresión o identidad de un individuo o grupo en particular condujera, en sí misma, al cambio. Sin embargo, según señala Iris Marion Young (2000), «nos encontramos posicionados en relaciones de clase; género, raza, nacionalidad, religión, etc. [dentro de "una historia ya dada de significados sedimentados, paisaje material e interacción con otros en el campo social"] que son fuente tanto de posibilidades de acción cuanto de posibilidades de coacción».

Frente a estas múltiples posibilidades, el análisis de los factores que han influido en el proceso identitario tanto individual como colectivo de esta investigación facilitará la comprensión del simbolismo y performatividad del *yana anta*. Búsqueda en la cual los rasgos y características propias de cada individuo se ponen en constante diálogo y cuestionamiento de dicha identidad. Estos elementos permiten indagar en cómo esta puede ir performando de acuerdo al contexto social y cultural que a su vez dialoga sobre la construcción de un referente social que condiciona al ser humano.

La identidad puede resultar conflictiva cuando el ser humano intenta explicar el porqué de sus gustos, prioridades, acciones, comportamientos, elecciones, desacuerdos, etc. Se trata de la búsqueda de una identidad personal, que se mira y se construye desde espacios sociales, culturales, políticos, académicos, religiosos y familiares. La identidad depende entonces del contexto-tiempo-espacio en que se desarrolle el ser humano, así como las relaciones sociales entre pares.

Hall manifiesta que: “acepta que las identidades nunca se unifican [...], nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall 2003, 14). En este sentido se plantea que las identidades no son algo estable sino por el contrario siempre están en proceso de cambio ya que, de acuerdo con Hall, la identidad se encuentra permeada por la cultura, el lenguaje y la historicidad. Así, la identidad se forma con base en las experiencias que parten de la interacción y comunicación con su entorno; la identidad se construye al margen de la sociedad y no a través de ella; es decir, es el resultado de la exclusión, y se encuentra inmersa en las tensiones y pugnas de poder.

La búsqueda de una identidad, de espacios que permitan relacionarse y generar vínculos afines puede llevar a un estado de negación del origen, de la descendencia, de las etnias, negación que se genera por una búsqueda incansable de la identidad propia. Lo que posiblemente llevaría a ignorar otras identidades o negarlas por completo. La idea de pertenecer a una colectividad es esencial, considerando que el ser humano, al ser social, está íntimamente ligado a grupos de representación del que se desprenden símbolos, códigos, comportamientos, alianzas, que le dan sentido a la pertenencia a determinado grupo social. Cada grupo humano está sujeto a determinaciones, y a sus individuos les cuesta salir de su congregación con facilidad porque es su lugar. Esta condición de pertenencia da lugar a la clasificación, a la sectorización, la discriminación, a tensiones y violencia entre grupos que defienden su derecho a ser, a pertenecer, a decir, a identificarse. Sin embargo, la identidad en el siglo XXI no es estática y no repite siempre con los mismos patrones; al contrario: permite descubrir, porque el ser humano adquiere otros intereses, que pueden llegar a complementar o reforzar la idea de la identidad originaria.

Cada escenario, experiencia o espacio aporta en la construcción identitaria. Los espacios están íntimamente ligados con el sentido de pertenencia que generan los individuos por sí mismos. La identidad se respalda en la preferencia y define lo que somos, es decir, en este caso el rock y la música andina no afectan la identidad de las personas que escuchan o crean nuevas obras musicales mediante la fusión de instrumentos, ritmos u otras categorías musicales. Al contrario: bajo esta fusión surge una identidad cultural que sin duda está atravesada por discusiones o tensiones en torno al nacionalismo, el rock, las puestas en escena, y esta simbiosis se representa en el *yana anta* como un “nuevo origen”. A pesar de que todo el tiempo estemos transitando o

experimentando entre lenguajes y géneros, algunos rasgos identitarios obtenidos en nuestra historia se mantiene.

Ligado al campo ontológico, el dejar de ser<sup>5</sup>, la identidad aparece como una salvación o reivindicación de lo que somos, que se relaciona con tratar de entender lo inentendible, es decir en este caso se parte de la interrogación “¿para qué estamos aquí?”, así las pregunta iniciales —¿de dónde vengo? y ¿a dónde pertenezco?— dan paso a: “¿quién soy?, ¿qué es?, ¿qué hago aquí?”. Por ejemplo, en Ecuador el levantamiento indígena en la década de los años 90 se convirtió en todo un referente de fortalecimiento de colectivos y organizaciones sociales; reivindicaron sus derechos con una firme conciencia de clase y de su identidad cultural, un desafío que resignificó su plano simbólico entre el pasado y el presente, al luchar por un proyecto social y político que buscaría cambiar las estructuras de poder y el imaginario que pesaba en el movimiento indígena, el cual impulsó a que se conformaran grupos de apoyo para luchar por el cuidado de la naturaleza; lucha vigente hasta la actualidad.

“El algunas versiones del pensamiento comunitarista se supone —explícita o implícitamente— que la identidad con la propia comunidad debe ser la identidad principal o dominante (quizá la única significativa) que tiene una persona” (Sen, De Hagen, y Weinstabl 2008, 61). Sin embargo, este sujeto tiene la posibilidad de acceder a concepciones y representaciones de identidad desde otros intereses. La idea del pensamiento comunitarista, de cierta manera, prohíbe al ser autónomo porque tiene patrones establecidos de comportamiento, de creencia, de tradición, etc. En este sentido, el individuo puede dejar de lado ese “yo” que forma parte de la comunidad y que se determina o está bajo la influencia del estilo de vida de la comunidad. La influencia no determina por completo la identidad; al contrario, permite cuestionar, dialogar desde un “otro”, como una necesidad constante que responde insistentemente a “¿quién soy?”.

La libertad de elegir quién soy, el pertenecer y la identidad pueden ser limitados ante los prejuicios y el desconocimiento, lo que lleva a una negación de la identidad, de los diferentes, de lo diverso. Esta división puede generarse por ideas generales con base en estereotipos establecidos socialmente. La identidad atravesada y mediada por el entorno posibilita que en medio de todo este bagaje tener el poder de decisión y de esta manera reconocerse y elegir. Así, la identidad es un proceso en el cual nos encontramos

---

<sup>5</sup> Se refiere al despojarse de un imaginario heredado de lo que debe ser el indio nacional, es decir, conservar la imagen de pieza de museo, de turismo, de folklor.

transitando; narramos nuestra historia y esa historia es un relato que se nos contó a nosotros y que es producto de nuestra memoria y de la idea de los demás y de todo lo que nos rodea.

De esta manera la identidad o identidades culturales entendidas desde su diversidad de cosmovisiones, entre tensiones o acuerdos, se mantienen en una constante coexistencia y retroalimentación de sus saberes individuales y colectivos como parte del proceso identitario e histórico. El reconocimiento contribuye a una idea de unidad, de comunidad, de una identidad consciente de quién soy.

Es necesario señalar que en esta investigación se propone trabajar con estos conceptos: *yana anta*, palabra kichwa que traducida al español significa ‘metal negro’. *Yana* es traducido en el diccionario bilingüe *Iskay simipi yuyayk'anacha* de Teófilo Laime Ajacopa (2007 139, 140) así:

**Yana.** adj. Negro, -gra. De color muy oscuro. || Oscuro, -ra. Que carece de luz o claridad. fig. Tuta. || Lóbrego, tenebroso. Laqha, raqha

**Yana.** fig. adj. y s. Esclavo, -va. Persona que está bajo la absoluta dependencia de otra o que está bajo la dominación de alguien.

**Yana.** s. Enamorada o pareja del hombre. || Pareja. Conjunto de dos personas o cosas semejantes. Pitu. || Una pareja de animales. China urqu.

La complementariedad, que es uno de los principios de la cosmogonía andina, sostiene que todo es dual, por lo tanto, si se habla de *yana*, lo contrario es el *yanan*, que se relaciona con lo puro y cuyo significado es ‘blanco’. Así *yanta* se traduce como ‘Cobre. Metal rojizo brillante’ (Laime 2007, 14).

El uso de la lengua materna también es un elemento de identidad en el metal latinoamericano: a través del uso de palabras kichwa, tanto en los cánticos como en los nombres propios de las agrupaciones musicales; son actos de reivindicación cultural que se estudia más adelante.

## 2. El tiempo y la convención de la performatividad

La identidad como parte de un proceso colectivo y constitutivo de la sociedad se articula también como espacio de resistencia lo cual permite su resignificación. Es aquí donde la performatividad ligada al campo de lo social y las relaciones de poder conducen a esta resignificación, la que también depende del contexto político, social, económico.

La performatividad brinda al discurso la capacidad de producir lo que nombra. Al respecto, Yúdice (2002, 67) menciona que:



Otro rasgo del imperativo performativo de identificar consiste en que no solamente proviene de la cúpula (el Estado, las corporaciones, las sociedades filantrópicas), sino también de grupos dedicados a la defensa de individuos que se interpretan como minorías, e incluso de los propios miembros de esas minorías. [...] Esta fisura en la credibilidad abre un espacio para la controversia, la maniobra, la negociación.

Por lo tanto el capital cultural es decisivo dentro de dichos procesos de cambio y transformación, que si bien son parte identitaria de una comunidad la misma puede ser manipulada o absorbida por el sistema globalizado basado en un capital económico, lo cual implica que generalmente sea un campo o un espacio en disputa, características que pueden posibilitar su regulación o su emancipación, ante lo cual Yúdice (2002, 130) ya plantea que “lo que en rigor se necesita es documentar la cultura para el desarrollo cultural de la comunidad”.

La filósofa Judith Butler se sustenta del pensamiento del filósofo Austin (Subtramas s.f.), para formular su teoría de la performatividad en relación al género y al cuerpo. Tras tomar a Derrida, deconstruye el género y el cuerpo para presentarlos como construcciones sociales y culturales. De esta manera cuestiona los planteamientos de identidad. Un claro ejemplo se da después del nacimiento: cuando se ve el sexo biológico del bebé se puede decir: es una niña o un niño y, a partir de ese momento, se le asigna un rol cultural. Entonces, la niña se ha de ajustar a la construcción social de lo que debería ser: femenina, delicada, entre otros criterios, y se anulan sus características naturales por ajustarse a lo que debe ser, a lo impuesto culturalmente. Estas ideas son compartidas por gran parte de la población y es un ejercicio de performatividad que transforma las relaciones sociales y de poder (Subtramas s.f.).

Las imposiciones sociales y culturales construyen lo que se debería ser, de acuerdo al sexo biológico, más no lo que se quiere ser. Desde esta perspectiva, el lenguaje —que por años ha sido una herramienta del poder— también influye en la imposición, en la asignación de roles y en criticar lo que no está normalmente establecido. A raíz de esto se puede comprender también los escenarios de distintas discriminaciones por sexo, género, etnia, entre otras.

La performatividad escénica en el metal ancestral problematiza la estética de la identidad, a partir de la riqueza de su entorno en armonía con la Pacha Mama, y la construcción del cuerpo indígena en relación con este entorno lírico basado en el *black*

*metal*<sup>6</sup>, fusionando este capital cultural ancestral con lo nórdico, propiciando así una cercanía a estas puestas en escena cargadas de varios elementos propios de nuestras culturas y que logran generar este proceso identitario y de pertenencia para todos quienes se consideran *metaleros ancestrales*<sup>7</sup>.

En este caso, el *yana anta* problematiza el concepto de *cultura, tradición, folklor, indígena, nación, música popular, lo propio, el Estado-nación*. El uso del cuerpo dentro del performance en este caso —en la puesta en escena de las agrupaciones de *yana anta*— obedece a una deconstrucción de imágenes impuestas durante el proceso de conquista, la colonización y la etapa de la república. Para Glusberg, en el performance existe: «un reencuentro por parte del artista consigo mismo, una “inmanencia del gesto”» (Glusberg 2007, 52 citado en Blanca 2016, 443). Las bandas<sup>8</sup> de *yana anta*, a través del ritual —performance— previo a los conciertos generan este reencuentro con la cultura y la convivencia en las comunidades, lo que permite que la tradición en las comunidades —en cuanto al uso de plantas sagradas, por ejemplo— no se pierda y conserven el mismo sentido y el mismo caminar que han heredado desde sus bisabuelos y ellos de sus antecesores. La práctica del ritual en las tocadás<sup>9</sup> se ampliará en capítulo segundo.

### 3. Resignificación y apropiación en la identidad individual y colectiva

Resignificar el pasado permite pensar sobre el presente y buscar o generar otras posibilidades de desarrollo a nivel individual y colectivo, además de reflexionar sobre cómo vivimos el presente y cómo se relaciona con la identidad. Tanto el pasado como el presente se construyen de manera simultánea, ambos actúan en un sincronismo. El ahora o el momento presente es el que permite definir las identidades y resignificar —a través del *yana anta*— la cultura ancestral. El tiempo, el espacio, el aquí y el ahora permiten que los metaleros ancestrales puedan Ser, rompiendo los estereotipos que durante años han estigmatizado a este sector de la sociedad. Es así que el *yana anta* se convierte en una propuesta cultural que valora el legado andino, y permite comprender las zonas de

---

<sup>6</sup> *Black metal* es una frase en inglés que se refiere al subgénero musical del rock. En adelante no se usará la cursiva debido a la recurrencia de esta expresión extranjera.

<sup>7</sup> Término que usa la autora para referirse a las personas que escuchan y practican el rock enfocado al rescate de las tradiciones y costumbres de los pueblos kichwas del Ecuador.

<sup>8</sup> Término que usan los rockeros y las rockeras para referirse a las agrupaciones musicales.

<sup>9</sup> Término que usan los rockeros y las rockeras para referirse a los conciertos.

conflicto —como la representación histórica del indígena en la sociedad y en las comunidades— que puede generar el rock dentro de la cosmovisión andina.

La construcción social y la figura de multiculturalidad lleva a mirar a la identidad, las diferencias y al otro como componentes de una sociedad aglutinante; a esto se suma la idea de nación, conservación de la cultura, institucionalizando de esta manera el rol del y la indígena en el país. Ante estas formas de ver a los y las indígenas —quienes también son los y las oprimidas— toman una postura de decolonización y resignificación del saber y la práctica ancestral que le permite deconstruir el imaginario nacional y construir otras formas de hacer y de ser. En este aspecto, este rock replantea la idea de interculturalidad, de lo propio, de lo nacional a través de los campos de transferencia en donde los discursos interculturales generan otras interacciones que dialogan con los ruidos extremos del black metal.

La resignificación, por lo tanto, implica entender cómo a través del tiempo la historia ha estado latente en cada uno de nuestros procesos identitarios, construyendo o generando nuevas miradas desde otras perspectivas. Es decir, implica “un proceso de reinención o recreación de significaciones, en el campo individual o colectivo, que cuando se consuma en su expresión más radical puede dar lugar a una redefinición de una situación, lo cual implica institución de una nueva realidad” (Molina 2013).

Bajo este concepto, Roger Chartier, en su texto *El mundo como representación*, comenta sobre cómo se crean las significaciones y su reproducción, por qué se inscribe cualquier trabajo en medio de “prácticas, social e históricamente diferenciadas, y de una historia de representaciones, que se han inscrito en los textos o han sido producidas por los individuos” (Chartier 2002). Que se resignifique el pasado es trabajar desde lo interno mediante emociones, legados, experiencias, afinidades, etc., y esto, a su vez, permite sincronizar los cambios y las diferencias.

Estos conceptos también fueron analizados por Judith Butler para tratar los temas de performatividad puesto que el poder, entendido como capitalismo el poder, en la actual modernidad capitalista, ha impuesto sus reglas a nivel mundial, generando un sinnúmero de significaciones en el capital simbólico, cultural, social y económico de los países, y se ha perpetuado en el sistema tradicionalmente. Ahora se plantean nuevas luchas por la resignificación de capitales culturales a través de movimientos sociales que se transforman como sujetos articuladores de prácticas discursivas contrahegemónicas. Por lo cual, Butler habla sobre la capacidad que tiene el discurso para transformar el contexto

que lo determina. Este asume nuevas formas significativas y expande el horizonte performativo de las personas.

Por tanto, se identifican movimientos sociales que constantemente luchan y le hacen frente al llamado “progreso” buscando su emancipación y la articulación de otros discursos más empáticos e incluyentes que el “ser diferente” o “ser diverso”. Discursos que no determinen inmediatamente un sentido de exclusión o discriminación sino más bien que se enfoquen en la emancipación del poder Ser, en el decidir sobre su propio cuerpo, identidad, ideología, estilo y forma de vida, dejando de lado el estigma atribuido por la religión y la sociedad moralista y conservadora. Ecuador es un Estado Laico y como tal esto no debería incidir de una manera negativa o despectiva sobre el imaginario del *runa*, del indígena, de las y los rockeros; estos, desde Latinoamérica, buscan resignificar sus identidades y ponerlas en diálogo con otras para replantear o construir sociedades más justas, basadas en el respeto hacia lo diverso.

Es así como se produce la resignificación a través del uso de elementos clave en la articulación de los discursos que serán transmitidos en la sociedad y que brindarán desde otra perspectiva nuevas miradas al metal ecuatoriano desde su encuentro con esta ancestralidad retomando varios elementos propios de la Pacha Mama y su ritualidad en la cosmovisión indígena. La resignificación del rock ecuatoriano desde el *yana anta* permite ver el pasado y el presente con otros ojos, acción que permite construir bajo su propia lógica, también instituir el propio transitar desde los saberes de los taitas, las mamas y los shamanes.

### **3.1. La producción cultural y la influencia en la cultura juvenil**

A partir de la globalización, en los años 70, este proceso dinámico de la comunicación y su veloz desarrollo en cuanto a tecnología propiciaron que la producción cultural adquiriese nuevos matices en donde los jóvenes han generado otros sentidos e imaginarios con respecto al ser joven y a cómo esto influye en sus saberes y actitudes frente a la sociedad.

A decir de García Canclini (2001, 263), “la eficacia de estos movimientos depende a su vez, de la reorganización del espacio público”. En el Ecuador el escenario del movimiento rockero ya se ha ido configurando hace varias décadas dentro de un contexto social y político nada favorable para estas diversas manifestaciones escénicas de los jóvenes desde lo musical. Sin embargo, la marcada influencia de grupos extranjeros no

ha implicado una pérdida de su capital identitario sino más bien lo han contextualizado en las realidades urbanas o ancestrales en donde se desenvuelven; ha estableciendo diferentes relaciones simbólicas desde una reorganización que refuerza aquellos vínculos identitarios ya existentes.

Estas culturas urbanas redefinen los viejos paradigmas del *ser joven*; se articulan al mundo cotidiano convirtiéndose quizá en aquel antagonista que transgrede y lucha por ganar legitimidad en el espacio público y en su entorno más cercano. Es así como el metal ancestral confiere ese sentido de pertenencia, adaptándose y complementándose con instrumentos andinos o símbolos propios de la cosmovisión indígena, incorporando y generando nuevos sentidos donde buscan reconocer y reconocerse en el otro, reapropiándose y resignificando lo andino, lo cual implica otras lecturas de la realidad y su transmisión cultural.

Son realidades de las que quizá sus productores no sean conscientes tal vez esto, y sin embargo reafirman este proceso identitario y de pertenencia al compartir sus saberes y experiencias generando diferentes formas de observar, sentir y vivir la Pacha Mama a través del metal ancestral. Proceso que sin duda ha generado una ruptura de esta homogenización social, en donde el capital cultural y simbólico adquiere otras significaciones en lo corporal, en su lenguaje, en lo ideológico, con sujetos que se reinventan y reapropian en sus identidades, creando nuevas historias e imaginarios.

Una de las formas de expresión que tienen los jóvenes es la música:

Desde lo musical, se pueden involucrar simultáneamente varias esferas perceptivas y cognitivas del sujeto a través de la manipulación de la multiplicidad de elementos sonoros que la constituyen (ritmo, armonía, timbre, vibraciones de ultrasonidos, volumen). Además, es sin duda alguna, el más intermedial de todos los lenguajes. (Burnett, 1996).

Indiscutiblemente, los jóvenes de varias generaciones han optado por expresarse de diferentes maneras con el objetivo de ser escuchados y que sus derechos sean respetados, tanto la expresión musical como el arte han hecho que se redefinan estos viejos paradigmas, transformando así esta continua apropiación de los espacios simbólicos.

#### **4. Políticas indígenas**

La reivindicación y visibilización de los pueblos indígenas ha sido un camino generado a través de décadas de lucha y que ha tenido que enfrentarse contra la discriminación en la sociedad y contra el poder que buscaba ocultarlos, normalizando así

prácticas esclavistas y de explotación. Las revueltas indígenas comenzaron en tiempos de la Colonia. Pero nos interesa centrarnos en el siglo XX. En ese período uno de los logros más importantes en asuntos de políticas indígenas, en Ecuador emanó la Rebelión de mayo de 1944, conocida como La Gloriosa.

Veinte años después de La Gloriosa, entra en marcha la Reforma Agraria. Las tierras de los terratenientes fueron entregadas a los indígenas, quienes sufrieron explotación en los huasipungos. Además, se buscaba que la agricultura ecuatoriana se convirtiera en un negocio para los campesinos. Esta reforma también buscaba la construcción de una sociedad más democrática que incluyera la afiliación al seguro social de los campesinos, leyes laborales y acceso a créditos (Pallares 2014).

Este tipo de reformas fueron un inicio para el reconocimiento del pueblo indígena y la búsqueda por la igualdad de condiciones y justicia. Pero este fenómeno no solo sucede en Ecuador, sino en varios países de Latinoamérica, avances que se fueron gestando durante épocas gracias a la lucha de movimientos y organizaciones sociales indígenas, quienes retomaron estos procesos identitarios de reconocerse en su bagaje cultural e histórico. Entonces surgen políticas culturales que se desarrollan desde cuatro principios: valor estratégico de la cultura como difusor de estándares simbólicos y comunicativos, como base para fundamentar identidades colectivas (de las naciones y de los estados), por generar efectos positivos para la economía y para la sociedad con base en el desarrollo de creatividad y autoestima, y para preservar el patrimonio colectivo cultural, histórico o natural (Subirats s.f.).

Por tal motivo, la Organización de las Naciones Unidas, ONU, aprobó el 13 de septiembre de 2007 la Declaración de la Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas y varios organismos se han adoptado diversas políticas que buscan proteger el ambiente, desde la FAO (para alimentación y agricultura) o del Banco Mundial (Unesco 2019), (Naciones Unidas. Departamento de asuntos económicos y sociales 2019).

Por su parte, el Ecuador también ha aprobado leyes que reconocen al pueblo indígena. Se parte desde la Constitución de la República, en la cual se establece que:

**Art. 1.-** El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada. (Constitución de la República del Ecuador 2008).

De manera similar, se reconoce al castellano como idioma oficial y al kichwa y shuar chicham como idiomas oficiales de relación intercultural. El Art. 57 establece derechos colectivos para estos pueblos de acuerdo a la propia Constitución, pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos. El Art. 60 permite la creación de circunscripciones territoriales por parte de los pueblos para la preservación de su cultura. El Art. 171 se refiere a la aplicación de la justicia indígena con base en las tradiciones ancestrales dentro del ámbito territorial (Constitución de la República del Ecuador 2008).

Partiendo de estos artículos constitucionales se considera que el pueblo indígena está protegido. Sin embargo, se presenta información que evidencia otra realidad para estos pueblos. Un estudio de la Unicef explica que, en promedio, los pueblos y nacionalidades indígenas y los afroecuatorianos están en peores condiciones económicas que los mestizos y blancos; se ha medido por niveles de pobreza por consumo, necesidades básicas insatisfechas (NBI) o coberturas de servicios sociales (Ministerio Coordinador de Patrimonio - UNICEF 2009). Cosa parecida sucede con un estudio realizado por el Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural RIMISP, mismo que maneja cifras oficiales del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INEC, presenta las siguientes cifras:

El 28% de la población indígena cuenta con el servicio de alcantarillado, el 10.5% y apenas un 2.5% cuenta con acceso a Internet. En el ámbito de la escolarización, la ANINP detalla que, “si bien ha existido en las últimas décadas un mejoramiento a nivel de educación, los beneficios para pueblos y nacionalidades, no han sido equitativos y las brechas persisten. Según las estadísticas obtenidas a través de los Censos 2001 y 2010, evidencian desventajas en todos los indicadores planteados”. (Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural 2017).

Pese a la implementación de la reforma agraria y la búsqueda de una justicia social, las comunidades indígenas históricamente han atravesado situaciones de explotación y discriminación, factores que inciden en la percepción que sectores urbanos tienen respecto a la cultura y la cosmovisión indígena. Dicha visión no es legítima en varios ámbitos; en este caso, en el contexto musical. En efecto, sabemos que la fusión entre el rock y lo andino aún genera ciertas resistencias por parte del público de la escena del rock capitalino. En la última década se ha hecho una gran difusión acerca de las culturas indígenas y afrodescendientes, en especial de la música y tradiciones, a través de programas educativos que han surgido de la televisión pública. Sin embargo, también se ha ridiculizado a estos pueblos con parodias, como “Rosita la taxista”, telenovela

transmitida por Ecuavisa en 2010, que se mofaba de la forma de hablar de los protagonistas y de los modismos de los indígenas, lo cual promovía la formación de estereotipos. Ante esto, comunidades de Imbabura manifestaron su molestia por esta producción. «“Del supuesto indio vago e indio sucio, se pasa a indio morbosos e indio metiche”. Mientras el pueblo indígena se esfuerza por establecer el estado plurinacional, fortalecer la identidad, esta clase de programas ahondan el problema étnico»; así lo manifiesta el periodista Germán Muenala (El Comercio 2010).

Bajo estas perspectivas el avance es aún mínimo al ser evidente que dicha justicia e inclusión social pasa por múltiples factores, y se vuelve necesario transversalizar distintos enfoques para generar procesos más integrales con las comunidades indígenas y su diversidad cultural desde y hacia la sociedad.

#### **4.1. Dominio y resistencia.**

El “encuentro de los dos mundos”:<sup>10</sup> el europeo con el mundo indígena propinó cambios en la cultura ancestral. La creencia de los pueblos originarios se fundamentaba en la convivencia armónica con la naturaleza, el agradecimiento a la Madre Tierra por la siembra y la buena cosecha y a las deidades naturales por el clima, la protección y la fertilidad. Convicciones que fueron denominadas en época de conquista como herejía y brujería. Cuando Cristóbal Colón llegó a tierras amerindias —pensando que era la India— desató un genocidio humano y cultural. En lo humano, la conquista sometió, torturó, castigó a los caciques, shamanes y guerreros a la Corona española, impuso la evangelización y el idioma español restringiendo la lengua kichwa. Prohibió los rituales y las celebraciones ancestrales. Los conquistadores no podían comprender el avance que había experimentado el otro lado del mundo, evolución que no dialogaba con el sentido de progreso que maneja la vieja Europa.

Los indios ven negados sus propios derechos, su propia civilización, su cultura, su mundo... sus dioses en nombre de un "dios extranjero" y de una razón moderna que ha dado a los conquistadores la legitimidad para conquistar. Es un proceso de racionalización propio de la Modernidad: elabora un mito de su bondad ("mito civilizador") con el que justifica la violencia y se declara inocente del asesinato del Otro. (Dussel 1994, 68).

---

<sup>10</sup> Hace referencia al encuentro de las culturas (occidental e indígena) durante y después del proceso de conquista.



Esta “civilización” de la que habla Dussel implicaba invisibilizar al indígena, conquistar su cuerpo, su tierra y su alma para convertirlo en esclavo, en mitayo, en burro de carga. Sometimiento que implicó acabar con el demonio que existía en el *runa* a través de la cristianización. Los nativos que se entregaban a la doctrina debían olvidar a los dioses naturales, abandonar el estilo de vida, olvidar lo que eran propuestas que fueron rechazadas por incas como Atahualpa<sup>11</sup>, hijo del emperador Huayna Cápac y de Túpac Paclla, princesa de Kitu, que se reveló contra la religión e ignoró a la Biblia como el libro sagrado tal como cuenta Cornejo Polar en la *Crónica de Cajamarca* un 16 de noviembre de 1532:

Yo soy sacerdote de Dios, y enseñó a los cristianos las cosas de Dios, y así mismo vengo a enseñar a vosotros. Lo que yo enseñó es lo que Dios nos habló, que está en este libro. Y por tanto de parte de Dios y de los cristianos te ruego que seas su amigo, porque así lo quiere Dios, y venirte a bien de ello, y ve a hablar al gobernador que te está esperando". Atahualpa dijo que le diese el libro para verlo y él se lo dio cerrado, y no acertando Atahualpa a abrirle, el religioso extendió el brazo para lo abrir, y Atahualpa con gran desdén le dio un golpe en el brazo no queriendo que lo abriese, y porfiando él mismo por abrirlo, lo abrió, y no maravillándose de las letras ni del papel como otros indios, lo arrojó cinco o seis pasos de sí. (Cornejo Polar 2011, 24, 25).

El escepticismo de Atahualpa y la actitud desafiante de arrojar la Biblia —que tiene varias versiones, según Cornejo Polar— generó en aquella época incomodidad en los conquistadores que veían en el líder incaico un enemigo y un peligro. El rechazo al libro sagrado y la desconfianza en un dios que no se ve, ni se siente como el *Taita Inti* (Padre Sol) y la *Mama Killa* (Madre Luna) desató la ira en los españoles que aplicaron la violencia como solución al paganismo de los nativos. La ejecución de Atahualpa —previo al bautismo forzado— pretendía poner fin a la desobediencia y a los actos de rebeldía. Muerto el líder, desprotegido el pueblo. La indomabilidad de Atahualpa ha sido considerada como el paladín, personaje de resistencia, y a su vez como un ejemplo de cristianización indígena ya que, al ser obligado a bautizarse, fue subyugado aceptando el cristianismo. Atahualpa es un referente de la historia de los pueblos kichwas y de Ecuador, notable figura de la construcción nacional del país.

El desconocimiento de la escritura occidental impulsó una invasión desde el pensamiento y el conocimiento. Se impuso el dogma y se anuló el imaginario de reciprocidad entre la naturaleza y el ser humano. Ya en la república, los criollos se esforzaron por crear una imagen del indígena que no afecte al desarrollo de la reciente

---

<sup>11</sup>Del quechua Ataw-wallpa que significa "el ave de la fortuna".

nación independentista y sus intentos por construir el Estado-nación a la semejanza europea. Las representaciones negativas del indio y de la india en el siglo XIX e inicios del XX provienen de la herencia colonial, de los prejuicios sociales, culturales, políticos y económicos de la época. La clase dominante utilizó la exclusión como un prejuicio de clase. El indio era visto como el “Otro”, como el exótico, el invisible, el degradado, el pobre, el bárbaro, el humilde, el frágil, el tonto, el feo, el conforme, el obediente. El conquistador era el señor, el don, el patrón, el decente, el representante del poder. Los indígenas en tanto ignorantes, manipulables, indiferentes, etc., poco o nada aportarían a la construcción del Estado-nación, razón por la que se desmantela la identidad del sector indígena en el Ecuador. El indio era un obstáculo para todo progreso y, además, un peligro y vergüenza para Occidente.

La construcción de la nación concebida por los liberales y republicanos, imitaba las costumbres y comportamientos de la vieja Europa. Las élites criollas buscaban construir un ideal de ciudadano y de república que partía de ideas francesas, representaciones que eran construidas por los criollos de buena familia que viajaban a Francia, a Italia, a España a educarse; ahí aprendieron del mundo de las artes: música, literatura y pintura. La nobleza criolla vio en el blanqueamiento la pertinencia para evitar el subdesarrollo: solo la educación y el conocimiento podían construir un Estado-nación que salvaría al indio de sí mismo, de la ignorancia y del salvajismo. El criollo negaba al indígena para después reconocerlo y redimirlo con el blanqueamiento y otras políticas discriminatorias. Las artes, por ejemplo, fueron la clave para establecer imaginarios sobre el rol y el comportamiento de las élites ante los subalternos. La “reapropiación y reelaboración de los elementos europeos prestados no fueron ni inocentes ni malas interpretaciones. Antes bien, Figueroa [Manuel Figueroa, fotógrafo peruano], creó una aproximación a la fotografía y la modernidad que partía intencionalmente del molde dominante del modernismo europeo” (Poole 2000, 209).

Los latifundios —que habían logrado apropiarse de grandes extensiones de tierra destinadas a la agricultura y la ganadería, gracias a la encomienda— comenzaron a estructurar la idea de nación ecuatoriana según las ideologías e intereses que obviaban la figura del indio y de la india para relegarlo a un elemento folclórico y por ende exótico. El objetivo era desaparecer al indio del mapa del progreso, el indígena se había convertido en el enemigo del desarrollo local y mundial. El indio y la india son arrastrados por la clase dominante, se les da un lugar desde el espectáculo y se crea la imagen de un “buen indio”.

El indigenismo fue un movimiento intelectual panlatinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos —en su mayoría urbanos— entendían por formas culturales autóctonas o indígenas (Poole, 221-24). Se percibe una nueva imagen de los indígenas como sujetos de derechos políticos y sociales. Sin embargo, la mirada hacia el indígena no dejaba de ser indiferente, y seguía manteniéndose la idea de raza y clase inferior. Esta revalorización de lo étnico llevó a una manera de ver a la comunidad indígena como sujeto de desarrollo y, por lo tanto, a ganarse un espacio en el arte del país. La política determinaba el lugar del indígena.

La representación de los pueblos ancestrales a través del tiempo y de la historia —y el rol que se le asigna cumplir en la sociedad— es motivo de lucha para las agrupaciones de *yana anta*, las que se proponen reivindicar la imagen de los pueblos desde su propia mirada, realidad y estilo de vida.

#### **4.2. La lucha indígena en Ecuador**

La lucha de los pueblos indígenas ha servido para cuestionar al Estado y ha reformulado la representación simbólica del subalterno y de las jerarquías de poder. El Otro se integraba al gran proyecto nacional —sobre todo en la Constitución de 2008— y los 528 años<sup>12</sup> de invasión, de discriminación, de división y colonización aparentaban tomar otro color.

El levantamiento indígena de 1990 llevó a considerar al indio y a la india (es decir a la población ancestral) como actores sociales y, a su vez a reconocerlos como ciudadanos. Este reconocimiento se logró a través del miedo; el indio y la india se habían organizado. La movilización aportó para la desarticulación de políticas públicas creadas en los años 40 y 50 y aportó para la creación de un nuevo Estado-nación en miras a la diversidad, al humanismo y el plurinacionalismo. La lucha de los indígenas estuvo latente desde la colonia, pero es en 1980 con la creación del Consejo Nacional de Coordinación de Nacionalidades Indígenas (la CONACNIE) que se fortalecen las comunidades y pueblos del Ecuador y en 1986 esta toma el nombre de Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE).

---

<sup>12</sup> Contado a partir del 12 de octubre de 1492.

En noviembre 13 al 16 de 1986, en campamento Nueva Vida, en Quito y se constituye la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador); es el resultado de la lucha continua de las comunidades, centros, federaciones y confederaciones de pueblos indígenas. Los objetivos fundamentales que se planteó en el congreso fueron: consolidar a los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, luchar por la tierra y territorios indígenas, luchar por una educación propia (intercultural bilingüe), luchar contra la opresión de las autoridades civiles y eclesiales, luchar por la identidad cultural de pueblos indígenas, contra el colonialismo y por la dignidad de pueblos y nacionalidades indígenas. (CONAIE 1994).

La CONAIE logró poner en debate temas como: la reforma de leyes y la Constitución, la democracia, la educación intercultural, la cosmovisión andina, la participación, la inclusión, la transformación, la autodeterminación, la soberanía plurinacional, la independencia política, la autonomía, la descentralización participativa, el reordenamiento territorial, la oportunidad de tener representantes propios, el manejo adecuado de los recursos naturales: conservación, preservación, la lucha por la integridad y unidad de los pueblos indígenas y afros, entre otros. El Proyecto Político de la CONAIE de 1994 buscaba cambiar la imagen colonial del indio mediante el cuestionamiento del Estado. “Que en el Ecuador el "problema del indio", no es únicamente un problema pedagógico, eclesiástico o administrativo como señalan los sectores dominantes; sino que fundamentalmente es un problema económico-político estructural y por lo mismo un problema nacional y que para solucionarlo requiere el concurso de toda la sociedad” (CONAIE, 5). El objetivo primordial rodeaba la idea de construir un Estado alternativo, humanista y plurinacional que observe a los ciudadanos desde la diferencia y desde la diversidad.

Su pedido de reconocer al “salvaje, al bárbaro, al tonto” causó asombro e inconformidad. “El Ecuador no era un espacio homogéneo en el cual solo existía un norte, aquel de la modernidad capitalista. Existían también pueblos enteros fuera de esa modernidad capitalista que reclamaban el derecho a existir y pervivir en su diferencia radical” (Dávalos 2001, 25). La imagen del indio y de la india se transforma. La mirada de la sociedad y de la política adquiere un giro, el indio y la india son personas.

Luego de haber transcurrido más de 500 años, la sociedad se ha visto obligada a reconocer a los pueblos y nacionalidades indígenas con características inobjetablemente propias, que se han ido formando y legitimando en un complejo proceso de construcción social e histórica y en la pervivencia de las prácticas milenarias. El resultado es que el movimiento indígena se visualiza como un proyecto social alternativo con perspectivas y objetivos de transformación histórica basados en el respeto profundo de la convivencia humana. (Luis Macas citado por Dávalos 2001, 93).

A la lucha del pueblo indígena se sumaron otros actores sociales como Jaime Guevara, más conocido como “El chamo Guevara”. Este artista nació en Quito en 1954; es un músico popular, cantautor y anarquista que a través de la trova expresa la inconformidad por la injusticia. Ha apoyado con su guitarra y su música a las huelgas campesinas, obreras y estudiantiles, así como a la caída de gobiernos como Gutiérrez, Mahuad y Abdalá Bucaram. Su protesta se puede evidenciar en la canción *Coplas de la Huelga Nacional*, que trata sobre las movilizaciones populares. “En la huelga nacional todo el mundo se levanta, todo el mundo se levanta en la huelga nacional. Levantando bien la voz como el humo de las llantas, como el humo de las llantas en la huelga nacional. Así se hace, así se hace una huelga nacional con amigos, compañeros y una buena vecindad” (transcrito por la autora a partir de Juan Vera 2015).

La ideología de Jaime se dirige en contra del poder, la reclusión obligatoria, se hace llamar a sí mismo como remiso. La forma de vestir: chaqueta de cuero, cabello largo, pantalones *jeans*, botas y camisetas negras, lo convirtió en un referente tanto para la música rock como para la de protesta. En el levantamiento indígena aportó —junto a otros grupos musicales y de teatro— con canciones de resistencia para el pueblo indio y en contra del gobierno de la época. Las luchas de los grupos urbanos como el punk y el rock se evidencian a través de la participación solidaria de estos grupos alternativos.

## **5. Algunos elementos histórico-culturales que marcan el metal andino**

Cosmogonía es un relato que trata sobre el origen del cosmos y su evolución. Este tipo de textos son comunes en todas las religiones, las cuales han intentado explicar este hecho a través de mitos, leyendas o epopeyas mitológicas donde el cosmos se origina tras disputas entre dioses, a través de la palabra, en el canto sagrado de un ser mítico o un dios. También existen cosmogonías en las cuales la creación da origen a personajes opuestos (Blaschke 2006).

Como se ha mencionado, cada civilización tiene su propia cosmogonía. Por ejemplo, en el caso de Grecia donde nacerían las primeras escuelas de filosofía, los mitos referentes a la cosmogonía tratan sobre las realidades naturales a través de la personalización de las mismas. Así aparece el dios Urano, que es el cielo; Gea, la tierra o Ponto, el mar (Ruiz Sola 2003). Para el poeta griego Hesíodo la creación surge de la siguiente manera:

En el comienzo apareció el Caos; luego, de pronto, la Tierra (Gaia), sólido fundamento de todas las cosas, y, en las profundidades el tenebroso Tártaro; finalmente el Amor (Eros), el más hermoso de los inmortales dioses. Del Caos nacen Erebo (las tinieblas) y la Noche. Luego la Noche engendra al Éter (la atmosfera superior) y al Día (Hemera), que nació de sus amores con Erebo. A su vez, la Tierra hace nacer, en primer lugar, al Cielo estrellado (Uranos), que le es igual y debe recubrirla por entero, y, después, a los altos Montes y al Mar (Pontos), privado de todo anhelo de amor. Finalmente, de su unión con el Cielo, nace el río Océano. Cronos y Rhea, hijos de la Tierra y del Cielo, son, a su vez, padres de Zeus. (García Gual 2013).

Para las religiones abrahámicas: judaísmo, islamismo y el cristianismo, el relato de la creación se encuentra en el libro del Génesis que aparece en la Biblia cristiana, mismo que se encuentra en la Torá de los judíos bajo el nombre de Bereshit. Una parte del texto expresa lo siguiente:

En el principio, cuando Dios creó los cielos y la tierra, todo era confusión y no había nada en la tierra. Las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz. Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Dios llamó a la luz “Día” y a las tinieblas “Noche”. Atardeció y amaneció: fue el día Primero. (Génesis 1:1-5 Biblia Latinoamericana).

Este último relato es importante puesto que —gracias a la expansión del cristianismo por Europa y América Latina durante la conquista española principalmente— se convirtió en la única verdad permitida a lo largo de la época medieval, que duró cerca de mil años bajo el dominio de la Iglesia Católica. De tal manera que muchas cosmogonías serían olvidadas o permanecerían ocultas. Entre los textos que lograron sobrevivir, se encuentra la cosmogonía de los celtas, recogida de manera oral por escritores romanos. Este pueblo que habitó la zona central y occidental de Europa entre los siglos VIII y I a. C. explica así el origen:

Al principio no existía el tiempo, y tampoco dioses ni hombres caminando sobre la superficie de la tierra. Pero sí que existía el mar, y donde el mar se encontraba con la tierra nació una yegua, blanca como la espuma del mar. Su nombre era Eiocha. Cerca de ella creció un roble fuerte, del cual brotaban bayas blancas, las lágrimas del mar. Eiocha, que se alimentaba de estas bayas, creció fuerte y dio a luz al primer dios: Cernunnos. Durante el parto, Eiocha sufría tales dolores que rompió algunas piezas de corteza del roble y las tiró al mar. Fue entonces cuando los gigantes de las profundidades aparecieron por primera vez. (Amino 2018).

Los habitantes de los países nórdicos (Dinamarca, Finlandia, Noruega, Islandia y Suecia) comparten un mismo relato de la creación. Este se desarrolla así:

El caos, la oscuridad y la confusión reinaban en el Universo cuando surgió, en su centro, un abismo de infinita profundidad, en cuyo interior existían unas temperaturas tan bajas, que todo cuanto caía en él se congelaba al instante. El abismo recibió el nombre de Ginnunga y dividía al Universo en dos partes. Al norte se encontraba Niflheim, un mundo de agua, hielo perpetuo y oscuridad, donde manaba la fuente Hvergelmir de la que fluían los doce ríos conocidos como Elivagar, cuyos cursos terminaban en el abismo helándose sus envenenadas aguas al acercarse al mismo y formando inmensos bloques de hielo que

lo iban llenando. Al sur, existía un mundo de fuego y luz perpetua llamado Muspellheim donde habitaba Surtr, el gigante de fuego, que fue la primera criatura viviente. (Jiménez Peris 2019).

En América Latina, existen pocos registros de la historia contada desde los indígenas; varios de sus saberes dejaron de ser contados después de la conquista. Sin embargo, se encontró un manuscrito pictórico del pueblo maya de Guatemala, los k'iche', llamado *Popol Vuh*. Este fue traducido al español por el Fray Francisco Jiménez en 1715. Conocido también como *El libro sagrado de los mayas*, este texto guarda la cosmogonía de este pueblo y consejos importantes (Vela 2007). El relato de la creación inicia como se describe a continuación:

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo. Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía. No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión. No había nada junto que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo. No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia. Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz. De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios. Así contaban. (*Popol Vuh* 1997)

A partir del inicio de la Modernidad, cuando se da fin al Medioevo y la Iglesia comienza a perder el poder que ostentó por siglos, comienza a tomar importancia el estudio de los textos históricos. Es necesario reconocer cómo se percibía la creación por parte de los pueblos antiguos, pues la ciencia ha encontrado paralelismos entre las cosmogonías, algunos más evidentes que otros, y demostrar cómo los descubrimientos pueden guardar relación con las percepciones que se tuvieron cientos de años atrás. Actualmente, en la posmodernidad, estos textos son enseñados dentro de la asignatura de Historia en las aulas de los países donde se originaron.

El texto de Grecia, al igual que del *Tanaj* (religiones abrahámicas) y de las tribus nórdicas, habla del caos que precede a la aparición de la Tierra. Otro punto interesante trata sobre la existencia previa del agua; por tanto, se podría considerar que se sabía que el agua es el elemento vital. También se muestran diferencias entre las concepciones de los dioses: mientras la mitología griega y la cosmogonía celta habla de dioses creados, y los nórdicos sobre gigantes poderosos, el *Tanaj* y el *Popol Vuh* manifiestan la existencia de un dios creador todopoderoso que existía antes de cualquier cosa junto al agua. Hoy

por hoy, se presentan estos conocimientos como parte de la sabiduría ancestral de nuestros antepasados y, sin embargo, diversos estudiosos escudriñan estos textos para relacionarlos con los conocimientos científicos actuales.

### **5.1. Cosmogonía y pueblos ancestrales.**

El mundo simbólico de las comunidades ancestrales entra en disputa con la cultura dominante que, respaldada en la cristianización, estigmatiza a los indígenas como bestias, herejes y salvajes, lo que evitó el encuentro de las dos culturas desde la diferencia y desde la alteridad. El choque cultural me/nos mantiene en una búsqueda incesante de respuestas que encaminen a un debate sobre el deber ser y el cómo nos hemos construido históricamente. Esto lleva a la pregunta: ¿cuáles son esas prácticas racistas, xenófobas y discriminatorias que en la actualidad enfrentan a los grupos minoritarios —entre ellos los indígenas—? Para responder, es necesario entender cómo se tejió la historia india antes de la conquista española. Es necesario retroceder al pasado y debatir lo que el colonialismo prohibió, causando una desmemoria y vergüenza de lo que somos.

Una de las formas de comunicación de nuestros antepasados se basó en el uso de la iconografía de personajes míticos tallados en piedra, en madera, en metales; la construcción de edificaciones considerados sitios sagrados. El uso de jeroglíficos; el uso del color y de las formas en el campo textil. También se unifican las lenguas el kichwa y el español y los habitantes del pueblo originario se convierten en bilingües. Rescatan la conexión con la Pachamama y la veneración a los dioses tótems: el jaguar, el cóndor y la serpiente, animales sagrados de Wiracocha, considerado como el máximo creador.

Con el tiempo, cada región establece métodos contables como el quipu, un sistema numérico y alfabético que data de 600 años, creado por Mancokapak. Consiste en realizar nudos verticales en secuencia o individual, se considera que esta técnica servía para escribir —al menos en símbolos— la historia desde el subalterno y conservar la cultura, los mitos, leyendas y rituales, así como contabilizar los productos agrícolas de la zona. Algunos científicos consideran que este sistema contable tiene relación con las constelaciones, de ahí el origen del calendario. La forma de los atados de los nudos, el tamaño y el grosor de la cuerda permiten diferenciar y comprender el uso de cada una. La escritura del quipu permite en la actualidad conocer los mensajes o denuncias que los indígenas letrados querían expresar. Entre los escritos iconográficos más famosos constan las crónicas de Guamán Poma de Ayala, que ha sido investigado por cientos de














intelectuales alrededor del mundo. El quipu es también conocido como *capacquipu*, *pachaquipu* y *cequecuna*.

El ms. *Exsul Immeritus* (cc 9r-12v, Add. IV) llama *capacquipu* (*quipu* de la nobleza también dicho: *quipu* real) los *quipu* para registrar textos que refiere haber sido reservados a la nobleza. *Quipu* que, en su fase final, se reduce a número. Ni se puede dejar de lado que Montesinos confirma, en el libro I de sus *Memorias Historiales*, la queja de Blas Valera (El c.8r) que Garcilaso no conocía dichos *quipu* puesto que tuvieron que mandarle unos “de que había mucho en el Perú y en la ciudad de Quito”<sup>14</sup>. Hecho que evidencia el uso todavía al final del siglo XVI de los *capacquipu* tanto en el Perú como en Quito al igual que la ignorancia de Garcilaso sobre el tema. (Minelli 2016, 76).

Los números como la simbología empiezan a tomar vida en el mundo andino, lo que evidencia el avance de los pueblos. Estas investigaciones han podido determinar que en el *capacquipu* o *quipu real* se utilizaba una variedad de nudos como signos para diferenciar y relacionar la producción agrícola y lugar de procedencia, así como los tejidos y la representación de las deidades naturales que eran representados por uno, dos, tres nudos, etc.

Ilustración 1  
**Interpretación fonética del quipu.**









































	Quilla
	Ynti
	Las fuerzas opuestas, la doble torsion de la hebra
	Amaru destructor y la masculinidad
	La feminidad y Pachamama
	El dios Pariacaca
	El dios Yllapa
	El Inca y su Coya
	Los antepasados originarios y la sacralidad de Uru
	Amaru creador
	Pariacaca, Pachacamac, Viracocha, Ynti y Quilla

**Fuente y elaboración:** Minelli. L. Laurencich, *Exsul Immeritus*. (Tabla de números sacros).

Estos mismos quipus servían de guía para las canciones que en su inicio eran consideradas poesías. Signos que en época de conquista permitieron, al indígena, incluir en la arquitectura, en los tallados, etc., a los dioses y demás sabiduría; lo que dio lugar a

un encuentro de las dos culturas en el mundo sígnico. Este sistema de comunicación permite entrever el proceso de transculturación/transformación de la escritura y arte colonial donde lo occidental dialoga con lo andino.

Ilustración 2  
La simbología de la poesía y el canto en *ticcisimi*<sup>13</sup>

EI	HR
 Luna menguante y Luna creciente	 Luna menguante y Luna creciente
 Nutrimento del Sol	 Representacion en el cielo del mundo humano y animal
 Vagina y linfa del pene	 Organo femenino fecundado
 Sol que reza a Pachacamac	 Cuadrado largo Sol que pide a Pachacamac
 Hocino, muerte del mais y siega	 Hocino de China, muerte del mais y siega
 Venus	 Estrella de la mañana que forma trinidad con Sol y Luna
 Inca	 Tahuantinsuyu, 4/4, Inti Raymi, Coya Raymi, Choquilla Villca, Unacauri, etc.
 5 numero sacro	 5 numero sacro y escondido de los Incas
 4 suyu	 Rueda de las cuatro direcciones de la Tierra
 Universo	 Universo
 Pachacamac	 Principio, Pachacamac
 Luna, vagina, concha, oido, palabra linfa de Pachacamac	 Ciclo en evolucion, luna, vagina, concha, oido, palabra et esperma, linfa vital, Sumac Nusta, Pachacamac creador, Viracocha fecundador.
 Tierra cuadrada del Tahuantinsuyu, el 5 y el 4	 Tierra cuadrada limitada por los cuatros puntos cardinales.
 Pecho de oro y pecho de plata	 Chapa para pechos de Coya: oro a la derecha, plata a la izquierda
 Lamina de oro	
 Pariacaca	 Pariacaca
 Cuzco y sus limites	
 Cruze originario	
 Vientre de Pachamama	
 2 fuerzas opuestas	2 fuerzas opuestas, ver 
 Las 4 antepasadas	
 8 antepasados	8 antepasados
 3 cavernas en el cerro	3 cavernas-uevos del cerro, alegorias diluvio
 4 antepasados	Jeroglífico masculino que horada el huevo

**Fuente y elaboración:** Minelli. L. Laurencic, Exsul Immeritus. (Tabla comparativa de los *ticcisimi* desde EI y HR).

<sup>13</sup> Los *ticcisimi* son escritos de los incas que fueron descubiertos en un archivo jesuita. En estos documentos se puede evidenciar el significado de los símbolos más importantes de las comunidades. La luna, por ejemplo, está ligada con lo femenino. El espiral por su parte relaciona el conocimiento con la evolución y el saber. Por otro lado, al Pachacamac se lo considera el fundador, el todo y el nada. Esta simbología es adaptada en las agrupaciones de *yana anta*. Herejía Awka, por ejemplo, usa el espiral en el logotipo de la banda.

Esta sabiduría sirve de inspiración para agrupaciones de *yana anta* que ven en los ancestros una guía de entendimiento para la comprensión del cosmos, de la Pachamama y la cercanía con el ser humano. Los quipus permiten conocer cómo se pronuncia el cosmos en el *runa*. Principios que se representan en la convivencia con la naturaleza, en la complementariedad, y en la espacialidad.

Blas Valera (EI) nos informa además que la transformación de los *ticcisimi* del *capaquipu* en los *tocapu*, permitía la simbólica conexión entre el *Hananpacha* (el mundo de arriba) y la *Pachamama*, la tierra ordenada por el hombre; al mismo tiempo eso ofrecía al *amauta* el control de los *tocapu* en cuanto ya *huaca*, eso es números ya bien fijos en la *Pachamama* (la tierra antropizada del Tahuantinsuyu); en cambio el mismo *amauta* consideraba a los *ticcissimi* peligrosos cuando corren en el cielo (*Hananpacha*) sin control (*Exsul Immeritus: Add. II*). (Minelli 2016, 78, 79).

El saber de los caciques, de los incas, es el camino a recordar y seguir; a decir de los músicos autodidactas de metal negro, ellos siguen el camino trazado por sus ancestros milenarios: *qhpaq ñan*<sup>14</sup>. Los metaleros andinos se identifican con el *pachakutik*<sup>15</sup>, el devenir después de 528 años de humillación y discriminación de la cultura y la lengua kichwa. Otro símbolo representativo de la sabiduría de los pueblos kichwas es la *Chakana*, conocida también como la Cruz Andina o Cruz del Sur. A este se suma el Inti (sol), la Killa (luna). El campo y sus *urkus* (montañas), los árboles y los *hayas* (espíritus), el misterio del *wayra* (viento), del *yaku* (agua), y los animales tótems. Todas estas representaciones que se abordarán en el capítulo II.

## 5.2. Simbología andina que contribuye a la creación del *yana anta*

El mito percibe la realidad vivida y viviente, así como los orígenes. Está relacionado con el espacio y el tiempo donde surgen las narraciones que están vinculadas con la experiencia y la vivencia de los habitantes del Tahuantinsuyu<sup>16</sup>, considerado el más grande y antiguo imperio del continente americano que, mediante la cultura oral, ha logrado mantener viva la historia de sus pueblos. Este tipo de relatos está relacionado con el origen de la creación, el origen del hombre y la mujer en la Tierra, y como parte del

<sup>14</sup> *Qhpaq ñan* es considerado el Camino del Inca, el Camino de la sabiduría.

<sup>15</sup> Vocablo que en kichwa se traduce como “se voltea el mundo”. También se entiende como el retorno de los viejos y nuevos tiempos.

<sup>16</sup> Palabra que proviene de un nombre compuesto: *tawa*, que significa ‘cuatro’, y *Suyo*, que se traduce como ‘Estado’.

cosmos y de la Pacha<sup>17</sup>, y que se manifiesta en instrumentos como la cerámica, la metalurgia, la agricultura, el tejido, la escritura, los rituales, las festividades, etc., aportes que han servido para mantener vivo el legado de nuestros ancestros.

Cuando los abuelos hacen referencia al legado histórico-cultural hablan del Nudo de la Waka o Territorio Panamazónico como el lugar de origen; mundo vivo natural y cultural, unidad territorial que al mismo tiempo, es el lugar sagrado donde se recrea el mito ancestral del origen, del encuentro entre dos poderosos: el Chispas y el Guanguas; el primero, el Chispas, aparece por el camino de Guamués, el río Guamués viene desde la Amazonía (suroriente); y el segundo, el Guanguas, aparece por el camino de Barbacoas, río Telembí desde la llanura del Pacífico (noroccidente), y que encontrándose en el centro de los Andes, unos dicen que por Males 23; otros, por Guachucal, se metieron en un canasto, se volvieron tigres, y enfrentaban tocando el tambor apostando el que ganare a pelear (Lozano, 2018, 45).

La memoria de nuestros ancestros ha quedado latente en la historia oral de nuestros pueblos; este mito evidencia la sabiduría de los taitas y mamas que pretendían explicar todo cuanto existía a través del mundo natural e inanimado. La magia, el encanto y el misticismo de los pueblos originarios develan la destreza de los sabios al relacionar los acontecimientos sociales con la vida natural. Se puede entender a los tigres, según Lozano, como el origen de los movimientos telúricos, mientras que *chiapas* (palabra castellanizada) se relaciona con los rayos luminosos y *guangua* (en lengua nativa), se utiliza para nombrar al puma. Este mito se relaciona con los cuerpos celestes, con el cosmos, específicamente con “la constelación *Puma Yunta* la pareja de felinos siderales que, en la tradición mítico-simbólica, están en el principio de la creación del mundo luego del diluvio” (Lozano, 46).

Según Chalá, en la obra *Los Afrochoteños: legítimos guardianes de la memoria histórica y del conocimiento*, el mito sería la mejor forma de expresar el alma de un pueblo; su *ethos* le permite reflexionar sobre sí mismo, “casa adentro”, mediante el “conocer, el hacer y el saber hacer”. El mito permite construir significados y sentidos a las cosas para comprender el orden del cosmos, de la vida y del orden social. Codifica las creencias y viabiliza la praxis del ritual por lo que se ha llegado a considerar al mito como un saber-conocimiento que relaciona el pasado con el aquí y ahora, con el objetivo de comprender-entender la historia.

A decir de Patricio Guerrero, el mito nace para que los seres humanos encuentren en el lenguaje simbólico sentido a la existencia, para que puedan explicar el origen de las cosas, para que entiendan que en todas ellas late el fuego sagrado de la vida, que todos son parte

---

<sup>17</sup> Palabra kichwa traducida al español como ‘tiempo’.

de un infinito cosmos donde todo se encuentra enlazado [...] El mito ayuda a que la vida cante desde lo más ancestral del tiempo, pero siempre con una frescura [...] Pues mientras el mito exista, el ser humano tendrá la posibilidad de mantener siempre encendido el fuego de la magia de las utopías y los sueños. (Guerrero citado por Chalá 2010, 13).

En esos sueños de los que habla Chalá, se ven reflejados nuestros antepasados. Ellos se guiaban por las estrellas, por los rayos del sol, por la dirección del viento, por la corriente de los ríos, por el color de los animales y la vegetación, para generar conocimiento, ayudar a la comunidad y predecir catástrofes. La sabiduría de los bisabuelos y bisabuelas se construye en la convivencia con el entorno, ya que la tierra es de quien nace en ella. Prácticas-conocimiento que en la actualidad recuperan el orgullo identitario, a la vez que preservan las tradiciones adaptando estos saberes y sentires con la realidad del “nuevo” entorno.

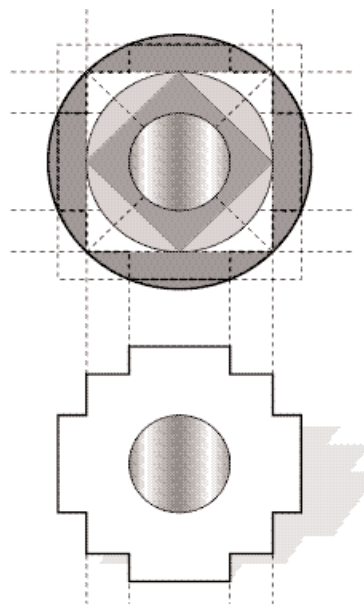
Cabe mencionar que “los mitos se clasifican en: cosmogónicos, que se refieren al origen y naturaleza del mundo; teogónicos, que versan sobre los dioses; y antropogénicos, que se refieren al hombre”, (Naranjo 2012, 17). Estos mitos generan otros mitos que interrelacionan al ser humano con la naturaleza y los seres inanimados.

### **5.3. Filosofía andina: complementariedad, dualidad y temporalidad**

El “pensamiento paritario”, según Javier Lajo, inicia con el origen de Manco Qhapaq y Mama Ocllo (personajes míticos, hijos del Taita Inti), conocido también como “La leyenda del lago Titicaca” —ello fue dado a conocer por el cronista Inca Garcilaso de la Vega (1539 - 1616)—. En dicho relato se funda a la ciudad del Cusco como centro de un imperio. El pueblo es educado en pesca, en el tejido, en la caza y sobre todo en la agricultura por la fertilidad de las tierras que emergen alrededor del lago. Sin embargo, los rastros arqueológicos de la zona sirvieron y sirven para la «observación astronómica, la construcción de calendario y la conceptualización del tiempo, pero siempre en forma “paritaria”, complementando las dos partes que conforman la cosmovisión indígena» (Lajo 2006, 82). Ello permite conocer la importancia del par, del sentido complementario que se ve representado por un cuadrado y un círculo. El primero hace alusión a la Pachamama (madre-cosmos) y el segundo a la Pachata (padre-cosmos) (Lajo 2006, 84); relaciona también el mundo de arriba y de abajo, lo femenino y lo masculino. Estas dos figuras geométricas son parte de un “simbolismo relacional” al que Lajo llama “vincularidad”.

“Pues juntos en ‘paridad’ son el complejo sistema simbólico de la cruz cuadrada del tiwanacu, que en su funcionalidad estructural representa lo más importante de la mentalidad andina” (Lajo 2006, 85), que relaciona al hombre y la mujer, la noche y el día, la lluvia y la sequía, etc., como un *Illawi* es decir “iluminación de la mente de la pareja humana amarrada por serpientes *Koas* y *Asirus*” (Aguiló, citado por Lajo, 69). La serpiente, también conocida como *machakuy* (kichwa) o *amaru boa* (en la Amazonía ecuatoriana), es protectora de las mujeres embarazadas. Esta dualidad geométrica conforma la cruz *del tiwanacu*, o Tawa-Paqa —en idioma pukina—. Cruz que surge del *yanan-tinkuy*, que significa “‘cruz-puente’ o *vínculo* de compromiso o *amarre* entre uno y el otro cosmos; dado que el mundo andino ‘vive’ en un cosmos par, o lo que es lo mismo, la existencia es un ‘pariverso’, que es un concepto diferente al ‘universo’ (o ‘multiverso’) de la cultura occidental” (Lajo 2006, 87, 88).

Ilustración 3  
**La chakana o cruz del sur: nacimiento de la dualidad**



**Fuente y elaboración:** Javier Lajo. Qhapq Ñan: *La ruta Inka de sabiduría*, 2018.

En la cosmovisión andina, la Chakana es el símbolo más importante de culturas milenarias y de los descendientes. Es conocida también como puente o escalera y es relacionada en los pueblos andinos con Alfa y Beta del Centauro. En el diccionario quechua de Diego González Holguín, se interpreta como “Escalera de madera. Chacana” (González H. 1608, 319). Se asocia además con un espacio parecido a una cama en el que velan a los difuntos. Agrupaciones de *yana anta* como Pachakamac reivindican esta

sabiduría en el material discográfico (ver ilustración número 4), en este caso el demo denominado “La rebelión de las huacas”, simula una chakana que se representa en una caja negra. Para la agrupación hace referencia a un protector del conocimiento, de los sonidos, de la fuerza, de la historia que guardan las melodías inspiradas en la naturaleza. Esta presentación pretende relacionar los tres mundos andinos: *Hanan Pacha*<sup>18</sup>, *Kay Pacha*<sup>19</sup> y *Uku Pacha*<sup>20</sup>. De esta manera se cumple con el pensamiento paritario, de vinculación y complementario de dos figuras geométricas: el círculo y el cuadrado.

La presencia de la tipología ‘par’ de templos y cultos, el cuadrado y el circular, en los sitios arqueológicos del Perú antiguo, aparte de su uso práctico astronómico, nos conduce -dice Lajo- a entender su simbolismo relacional, pues juntos en “paridad” constituyen el complejo sistema simbólico de la Cruz cuadrada del Tiwanacu que en su funcionalidad estructural representa lo más importante de la mentalidad andina: saber cómo funciona ‘la paridad humana’ o ‘*Illawi*’<sup>21</sup> que es una alegoría de la ‘sabiduría de la pareja humana’ o también de la paridad hombre-naturaleza (Lajo 2006, 21).

La cruz de Tiwanacu, conocida también como Chakana, Cruz del Sur o Cruz Cuadrada, permite conocer el vínculo entre los seres humanos dentro de la cosmovisión andina, la que propone ver al hombre y a la mujer como un “Par” en el sentido de complementariedad, siendo la figura cuadrada el lado masculino y paterno, mientras que el círculo se relaciona con lo femenino y lo materno. Las dos figuras geométricas unidas dan la existencia de un “Duo-verso” o “Pari-verso” (Lajo, 2006). Otra de las agrupaciones que utiliza esta simbología es Supay (Kitu-Ecuador e Ibarra-Imbabura).

---

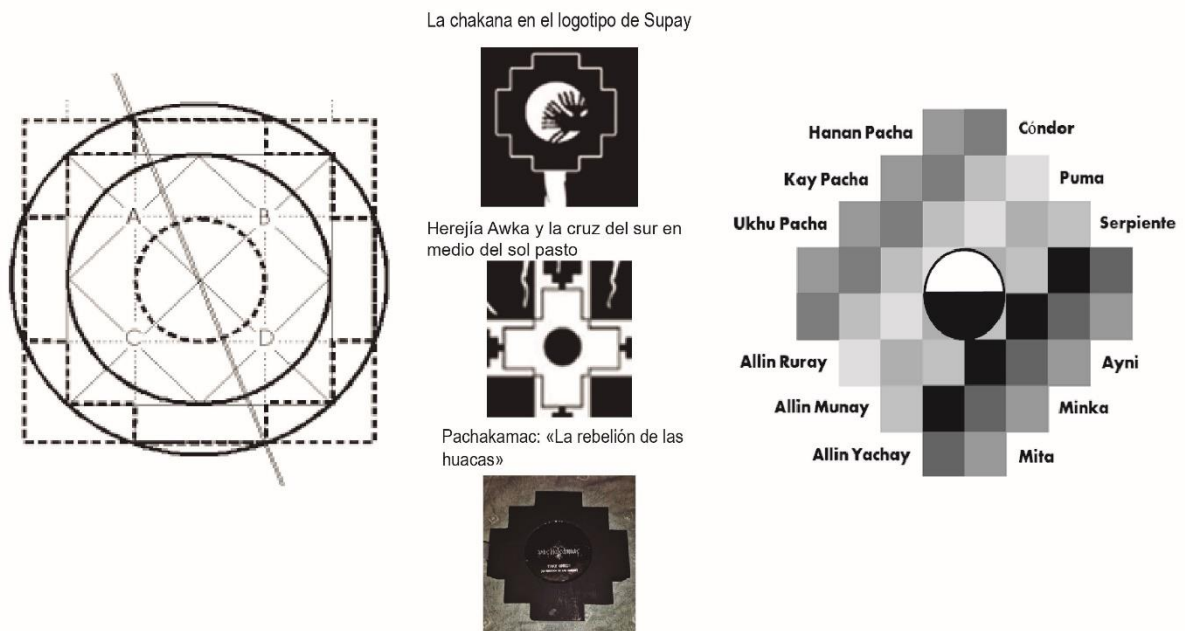
<sup>18</sup> En la cosmovisión andina se relaciona con el mundo de arriba.

<sup>19</sup> En la cosmovisión andina se relaciona con el mundo terrenal. El aquí y ahora.

<sup>20</sup> En la cosmovisión andina se relaciona con el mundo de abajo.

<sup>21</sup> Según Lajo, *Illawi* se entienden como ‘iluminación de la mente de la pareja humana amarrada por serpientes Koas y Asirus’ (Aguiló, 2000:69 citado en Lajo 2006, 21).

Ilustración 4  
**La simbología andina y el *yana anta***  
 La chakana en dualidad con el *yana anta*



**Elaboración:** Viviana Herrera A. 2019.

El nombre referido de la Chakana se relaciona con la constelación de las seis estrellas de la Cruz del Sur que guarda relación con Alfa y Beta del Centauro. Asimismo, se atañe al cruce que forman los palos para crear una camilla, la misma que sirve para trasladar a los muertos desde el lugar de la velación hasta el sepelio.

Todo lo anterior es parte del pensamiento andino, que se conoce como *Yanantin* o teoría del par, el mismo que, a más de la dualidad, refiere lo completo, la reciprocidad, lo que mantiene la esencia y el equilibrio en el cosmos, y en la Pachamama es la esencia que nos permite existir. “(El Yanantin) es el principio conceptual del pensamiento andino, y también en segundo lugar está la idea de la tensión gravitacional u oposición entre las dos esencias complementarias, o lo que sería, la oposición proporcional de los pares, (El Tinkuy) que es un segundo principio” (Lajo 2006, 170). Palabra que invita a ver al Otro con amor, con paz, con calma, con solidaridad, con hermandad, comprendiendo que todo lo humano, inanimado y el cosmos son un mismo ser y tiene una misma unión, y son el mismo vínculo.



## 6. La transculturación de la música rock

El *yana anta* toma como referencia al black metal (subgénero del rock), que se originó en Noruega en los años 90; sin embargo, se ha considerado que la banda inglesa Venom es la pionera en este género, al posicionarse como un icono en 1981 con su álbum debut “Welcome to Hell”; aunque con el disco “Black Metal” se convierte en el precursor del metal extremo, con lo que se erigió como uno de los más influyentes alrededor del mundo; pero existen quienes sostienen que es la agrupación Sueca “Bathory”, formada en Estocolmo en 1983, es la de mayor influencia en este subgénero musical, ya que desarrolló el black metal y el *viking metal*. El black metal nórdico aparece con la finalidad de rescatar la cultura vikinga y los dioses paganos. Esta particularidad llamó la atención de un grupo de indígenas-mestizos de diferentes rincones de Ecuador como: Tusa-San Gabriel en la provincia de Carchi, de Saraguro en la provincia de Loja y de la ciudad de Quito en la provincia de Pichincha. Grupos que veían en la música la forma de conectarse con los ancestros. Desde el autoaprendizaje conforman agrupaciones musicales que resignifican el legado andino. Al mismo tiempo incorporan los sonidos estridentes del metal pesado con la cosmovisión andina. Esta última entendida como la manera de vivir en equilibrio y en igualdad entre la naturaleza y el ser humano, en donde los seres vivos e inanimados son parte de un todo, son parte de la Pachamama<sup>22</sup>.

El black metal surge a nivel internacional con influencia de la agrupación británica Venom, conformada en 1979. El disco denominado “Black Metal” que se lanzó en noviembre de 1982 se convertiría en el referente del metal extremo. En 1984, la legendaria banda Bathory, de origen sueco, posicionaría al black metal y daría inicio a la primera ola de este género junto a Celtic Frost, Destruction, Mercyful Fate y Hellhammer. La idea central de este género se basaba en cuestionar el cristianismo y retornar a las prácticas paganas. En la segunda ola del black metal, que nace en Noruega y Suecia alrededor de los años 90, se crea el Inner Circle<sup>23</sup>, este grupo lo conformaban bandas como Mayhem, Burzum, Emperor, Immortal, Darkthrone y Enslaved. Esta segunda ola es reconocida mundialmente debido a la quema de iglesias, suicidios, satanismo, profanaciones de tumbas, amenazas de muerte a sacerdotes, etc., actos que llamaron la atención de los medios de comunicación y que llegaron a ocupar las primeras planas. El

---

<sup>22</sup> Palabra kichwa que traducida al español significa ‘madre tierra’.

<sup>23</sup> Organización con bases anticristianas creada por agrupaciones de black metal sueco y nórdico.

justificativo de estos grupos era rescatar el origen y el legado de los vikingos que veían a la cristianización de Noruega como un atentado a sus tradiciones paganas. Los personajes que sobresalieron de este movimiento fueron Euronymous de la agrupación Mayhem y de Burzum Varg Vikernes. El black metal cosmogónico respeta las tradiciones de los pueblos, ya que procede desde lugares no centralizados de Noruega; así mismo se origina en Ecuador, desde los pueblos, desde las comunidades, desde los *runas* que tienen como base musical y contextual a la tradición.

El *yana anta* parte desde actores sociales que han vivido su niñez y la adolescencia en las comunidades, parte desde la convivencia con la naturaleza, desde la resistencia que persiste gracias a la memoria oral e histórica de los pueblos kichwas que han logrado mantener vivas las tradiciones, los mitos y las leyendas que en época de conquista se vieron aniquiladas y prohibidas por los europeos.

El *yana anta* en Ecuador toma como referente al black metal noruego. Este subgénero del rock inspiró a músicos autodidactas mestizo-indígenas e indígenas, de provincias ecuatorianas como Carchi, Imbabura, Pichincha y Loja. La convivencia diaria con el murmullo del viento, con las formas de las piedras, con el sonido de los ríos, el canto de los pájaros, la forma y el color de las plantas, sembraron en los rockeros andinos una cercanía y empatía con la naturaleza, afecto que aumenta con el conocimiento y la sabiduría de los abuelos y abuelas, de los *yachas*<sup>24</sup>, *shamanes*<sup>25</sup>, y de los *amautas*<sup>26</sup>. Este conocimiento se transmite de manera verbal, de ahí que la palabra contiene magia, color, forma, sentimientos, reacciones, etc. La habilidad del sabio para lograr seducir a través de la voz es un reflejo de la complementariedad con la Pachamama, ya que, para contar historias y mantener vivo el legado de los mitos, leyendas y costumbres, es necesario endulzar el oído para que la historia adquiera los matices de la natura. Ante todo, este sentir y conocer, los *churikuna cosmos*, traducido al español como ‘hijos (as) del cosmos’ y vocablo con el que me referiré en adelante a los rockeros andinos.

El desplazamiento de la música nórdica y la relación con el *yana anta* puede estudiarse mediante la propuesta de transculturación que desarrolla Fernando Ortiz en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En este caso, la transculturación puede

---

<sup>24</sup>Palabra kichwa que significa ‘conocimiento’.

<sup>25</sup>Es una persona concedora y espiritual, capaz de conectarse con el cosmos a través de diferentes rituales.

<sup>26</sup>Palabra kichwa que significa ‘maestro, sabio’.

ser entendida como una necesidad de resignificación ya que los *churikuna cosmos* se niegan a ser mediados por una visión occidental y colonial en campos como lo artístico, lo político, lo social, los aspectos culturales, los económicos y los religiosos que difieren del entorno en que se han desarrollado como sujetos sociales. El *yana anta* como un producto cultural alternativo responde a sus propias necesidades. A esto se suma una postura de re-existencia de las tradiciones, costumbres y leyendas de los pueblos kichwas que, a través de la música, buscan despojarse de “lo otro occidental”, de lo diferente, para generar procesos de resistencia de la mano del legado ancestral. En palabras de Ortiz, esta propuesta se puede entender como “la nueva necesidad de la cosa ajena” (Ortiz 1987, 213). Comprendiendo a “la cosa ajena” como una revolución liberadora de los imaginarios del indígena, del tema cultural y de folklor en Ecuador, frustraciones que permiten la búsqueda y el encuentro “consigo mismo”, con el runa, con el subalterno, con el indio, un encuentro con el desarraigo. Desde esta postura, el *yana anta* se convierte en una trasmutación de la creencia vikinga al pensamiento indígena.

Bandas de *yana anta* como Atipa (Saraguro-Loja), Supay (Kitu-Ecuador e Ibarra-Imbabura) y Herejía Awka (Tusa-San Gabriel-Carchi) trabajan desde la conciencia, sobre la base de un legado ancestral, un pasado de conquista, a una marginalidad y discriminación, lo que lleva a los músicos empíricos a reconocerse como diferentes, como indígenas y/o mestizo-indígenas. Los imaginarios, la simbología andina, los mitos, los ritos, etc., toman presencia y lo invisible se hace visible y se proyecta lo que soy como individuo. El *yana anta* revive las creencias paganas ecuatorianas.

A través de diferentes expresiones artísticas en las que prevalecen los imaginarios y la simbología andina, el compromiso con la madre tierra en las bandas de *yana anta* se expresa con el uso de signos andinos, lo que permite identificarse consigo mismo, con formas y símbolos ancestrales y, a la vez, diferenciarse del otro —en este caso, la cultura occidental, influencia “gringa”, china y japonesa, así como a los diferentes géneros y subgéneros del rock—. Por ejemplo: el *hard rock*, *heavy metal*, *thrash metal*, *death metal*, etc., -. La *wiphala*<sup>27</sup> del *yana anta* y de los *churikuna cosmos* propone que se lo reconozca al indígena como un ser activo, con cultura propia, capaz de independizarse del ventriloquismo, del otro lado de la historia.

---

<sup>27</sup>Bandera cuadrangular de siete colores -simulando el arco iris- y que utilizan algunas culturas de la cordillera de los Andes.

Los y las *churikuna cosmos* se convierten en sujetos transculturadores, capaces de independizarse según menciona Ángel Rama en el texto *Transculturación narrativa en América Latina*, donde “los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones”, (Rama 1982, 54). Se pueden entender como actos de pensarse, asimismo, de pensar su espacio y tiempo, de sentirse parte de la Pachamama como un sujeto activo en la compleja interacción de culturas. En palabras de Ortiz:

Transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (Ortiz 1987, 96).

Desde esta postura, el *yana anta* se convierte en una trasmutación de la creencia vikinga al pensamiento indígena que está mediado por diferencias como la concepción de la Pachamama como la diosa de la fertilidad, la siembra y la cosecha, que no es hembra ni varón, pero que se asocia también con el espíritu de la tierra. El devenir de Pachakutik, el *Inti Raymi* (fiesta del sol), el *Pawkar Raymi* (fiesta del florecimiento), el *Mushuk Nina* (el nuevo año andino), la cocción de la chicha, el misterio de la noche, la energía de las *huacas*<sup>28</sup>, la protección de los animales tótems y el *Arutam* (protector de la selva), entre otros mitos, leyendas y tradiciones de la cultura andina. El uso de símbolos ancestrales se relaciona con la utilización de códigos de culturas originarias que generan acercamientos personales con un sentido de apropiación y respeto por las formas y valores de dichas culturas. La fusión de la música con estos rasgos andinos conforma un lenguaje particular que responde a preguntas como: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde pertenezco?, ¿cuál es mi historia?, ¿cuál es mi mundo?, ¿cómo puedo aportar a mi cultura?, ¿desde qué lugar diálogo?

Se aprecia que esta metamorfosis a la que se somete la cultura musical nórdica en relación al *yana anta* puede concebirse también como el proceso de una “conquista” por parte de la cosmogonía andina y, por otra parte, es una “desfiguración” que rompe con los ideales europeos.

---

<sup>28</sup>Entendido como un lugar o templo sagrado.

## 7. El rock en Ecuador: el metal ancestral como una expresión de identidad indígena

El autorreconocimiento y la necesidad de responder a las preguntas en relación con sus identidades impulsa a los y las *churikuna cosmos* a un reencuentro con la lengua kichwa, variante del quechua hablado en todo el Tahuantinsuyo: el Chinchansuyo; el Collasuyu y el Antisuy, que fue prohibida en la época de la colonia. El kichwa logró sobrevivir hasta la actualidad gracias a la memoria oral.

Las lenguas ancestrales eran motivo de vergüenza nacional, por lo que debía eliminarse de la mente de los aborígenes. El kichwa era considerado un sinónimo de retraso social que obstaculizaba el desarrollo, la civilización y la productividad.

La lengua Quichua, por más que se la célebre, realmente bárbara, buena si se quiere, para los antiguos indios, de cuya escasa civilización es la expresión más completa. Nada perdería la sociedad con que su uso se perdiera, pues nada han perdido, y por el contrario han ganado mucho, los indios de la costa con haberla olvidado. Se tiene respeto por las lenguas muertas, porque son sabias; se las conserva, se las estudia todavía porque ellas han servido para transmitirnos los principales conocimientos en las ciencias y las artes, de que las naciones modernas se han aprovechado, aún mejorándolos. En la lengua quichua no se puede aprender nada. (Aguirre Abad.- Bosquejo Histórico de la República del Ecuador 140) Citado en la página “Quichua - Historia del Ecuador” (2016).

Muchos indígenas optaron por hablar y enseñar el español a sus descendientes. La historia les empujó a sentir vergüenza de quienes eran/son. Los hijos debían cortarse la trenza, cambiar la vestimenta y hablar el español.

El conocimiento y la práctica de la lengua en los y las *churikuna cosmos*, así como el interés por estudiar, genera un acercamiento con la familia, con el entorno, con el legado ancestral, de manera que lleva a responder la pregunta: ¿quién soy? Los intérpretes musicales —en su mayoría— se autodefinen como indígenas o mestizo-indígena, —en ciertos casos prefieren la palabra *runa*— y reivindican su legado ancestral retomando nombres kichwas como: *Awka* (guerrero), *Sinchi* (fuerza), *Rumiñahui* (Cara de Piedra), *Pacha* (tiempo), *Añas* (zorro), *Urku* (montaña), *Amaru* (serpiente), *Wayra* (viento), etc. El uso de nombres kichwas y la modificación en la cédula de identidad, se puede considerar como una acción de retorno al origen, de una reafirmación cultural que contribuye a que la lengua kichwa prevalezca y no muera; que además reconoce y valora el pasado, ya que, la lengua materna es vista como la vida que esconde en cada palabra la sabiduría de los taitas y mamás; de los pueblos que dejan un aprendizaje significativo en las nuevas generaciones. Estos a su vez garantizan el desarrollo y la práctica de los conocimientos y saberes de la cultura andina, el estilo de vida, la filosofía de vida, la

organización social, la convivencia en la comunidad, la convivencia con la naturaleza y la espiritualidad. En este sentido la identidad permite entonces reivindicar quiénes somos y, para esto, es necesario encontrarse con el Otro para poder reescribirse, re-identificarse ya que, en este proceso identitario no nos limitamos a reproducir sino más bien elegimos, interpretamos y resignificamos, tanto nuestra identidad como lo que somos colectivamente, ya que “las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella” y “se construyen dentro del discurso y no fuera de él” (Hall 2003, 17).

El Gobierno ecuatoriano declaró que “el castellano es el idioma oficial del Ecuador; el castellano, el kichwa (quechua) y shuar (idioma de indígenas de la Amazonía) son idiomas oficiales de relación intercultural” (Ecuador 2008, Art. 2). Por otro lado, el Proyecto Político de la CONAIE, respecto a la lengua originaria, propone:

La correcta utilización en: discursos. Documentos oficiales. Textos escolares, guías turísticas, etc.; de los nombres con los Pueblos y Nacionalidades nos Identificamos Históricamente. Porque somos: Pueblos indígenas y No minorías étnicas; Nacionalidades y No tribus; Shuar y no jíbaros; Huaorani y No aucas; Tsáchilas y No colorados. Chachís y No Cayapas. Cofanes y No yumbos, Awa y No cabezones. Siona-Secoyas y No aucas. Quichuas y No longos (CONAIE 1994, 23, 24).

La preservación de la lengua materna y el uso de simbología ancestral en las gráficas de las agrupaciones, así como el contenido lírico, son acciones de resistencia y que develan al indio y a la india en la sociedad actual. Dichas acciones que se niegan a desaparecer en una sociedad blanqueada, que busca una sociedad diversa. La lucha de los colectivos y organizaciones. Los indígenas se relacionan con prácticas aglutinantes como la *minga* (trabajo colectivo), la unión del *ayllu* (familia), la *ayllu Llakta* (comuna), y el *rimanakuy* (dialogar), el *sumak kawsay* (vivir bien). Esto habla de su noción de lo social, de su lucha desde la conciencia y la identidad en el contexto de la sociedad contemporánea, que es necesaria para lograr articularse como étnico-multicultural-plurinacional.

## 8. Inicios del rock y el aterrizaje en Ecuador

El nacimiento del rock a nivel mundial se registra en la década de los 50 en Estados Unidos y de los 60 en Gran Bretaña, cuya influencia proviene de ritmos como el *blues* —conocido como la música de los diablos negros haciendo referencia a la esclavitud de afrodescendientes—, el *country*, el *jazz*, el *rhythm*, el *soul* y el *swing*. En lo musical destacan los *riffs* de las guitarras y el bajo, la fuerza de la batería y la voz gutural,

ronca o rasgada. A todo esto, se suma la estética del vestuario en los jóvenes; chompas de cuero, botas, *jeans*, y camisetas con logotipos de las bandas favoritas, cadenas, correas con accesorios puntiagudos, alfileres, ropa desgarrada, cabello largo y suelto. El término *rock and roll* difiere de significados y orígenes: en el *blues* se lo empleaba para describir el acto sexual y en 1948 «se había utilizado en algunas canciones para sugerir tanto hacer el amor como el baile —“Good Rockin’ Tonight” (grabada por Roy Brown) y en “Rock All Night Long” (Por los Ravens y muchos otros)—» (Gillett 2003, 25). Es en 1951 que Gunter Lee Car con el tema “We’re Gonna Rock” cambia el sentido del *rock and roll* y se suma el baile. El locutor y *dj* Alan Freed posiciona el nombre en su programa “Moondog’s Rock and Roll Party”, pero musicalmente logra su auge en 1953 con el tema “Crazy Man Crazy” de Bill Haley y His Comets.

El tema “Rock Around the Clock” se mantiene como pionero por 19 semanas, lo que llama la atención de las disqueras y las marcas de ropa como de instrumentos musicales; esto llevó al rock a consolidarse dentro de la industrialización musical. Le seguían temas como “Seventeen” de Boyd Bennett (King), “Ain’t That a Shame” de Pat Boone (Dot) y “Maybellene” de Chuck Berry (Chess), el primer éxito de rock and roll de un cantante negro (Gillett 2003, 36). El género surge con ideas de sentido social, anarquista y contestatario. Hay que mencionar, además, comportamientos que van en contra del sistema, lo que genera desaprobación social y cultural. Esto implica que los jóvenes se tornan rebeldes al régimen, a la Ley, a la sociedad, a la normativa. Entre prejuicios y repudios, la música rock iba ganando espacio entre los jóvenes de la época. El cine no estuvo exento de esta ola musical y películas como “*The Wild One* (*¡Salvaje!*, 1954) y *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*, 1955), protagonizados por Marlon Brando y James Dean”, que junto a la imagen de los actores se convirtieron en un referente estético y representantes de un modelo de vida para la juventud rebelde de la época.

En términos de moda, la desaprobación de la sociedad hacia los rockeros se debía a su imagen desafiante. La Asociación de Editoras del “sistema” impedía que las radios populares transmitieran material del BMI (Broadcast Music Incorporated), sello que promocionaba a los rockeros de la época. Debido a las restricciones, la música rock se movió entre grupos pequeños y afines, manejado en un ambiente similar al mercado

negro<sup>29</sup>. Mientras tanto artistas como Hank Ballard, Etta James, Bill Haley, entre otros, reescribieron sus letras musicales para encajar en la demanda de la industria y poder difundirse en todos los medios de comunicación. “En la década de los 50, Elvis Presley, a través de sus movimientos de cadera y la peculiaridad de su voz posicionó al *rock and roll*. Le siguieron exponentes como Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley, Gene Vincent, entre otros. Los 60 se impusieron con The Beatles, The Rolling Stones, The Who, Bob Dylan, The Doors, Led Zeppelin, Pink Floyd, entre otros” (Herrera 2017, 26). En los años 70 aparecen el *heavy metal*, el *punk*, el *thrash metal*, el *glam*, etc. En los 80 surge el *hard rock*, el progresivo, el *hardcore punk*, el *grindcore*, etc. Los 90 por su parte es la era de los géneros extremos, como el *black metal*, el *death metal*, el *deathcore*, etc. En los 2000 surgen las fusiones como el *muse*, *metalcore*, *post grunge* y el metal andino, entre otros.

Los jóvenes ven en el rock una válvula de escape; a través de sus ritmos pueden encontrarse con el cuerpo y sentir las vibraciones que generan los instrumentos. La fuerza y la voz aguda provocan en los sentidos un desprendimiento de lo que se siente y no se puede sacar fácilmente, el rock —y lo manifiesto con conocimiento de causa— se convierte en un desinhibidor de emociones, deviene en un soporte en momentos de aflicción y en la fortaleza en situaciones complejas en campos como lo social, lo familiar y lo religioso. El rock convierte a la amistad en una segunda familia por la cercanía y preferencia de grupos musicales. La composición de las letras permite un encuentro consigo mismo. «Lo que distingue al rock es su estrecha integración en el imaginario de la cultura juvenil: los ídolos musicales “son muchachos como tú”, de tu misma edad y medio social, con parecidos intereses» (Feixa 1998, 101). El rock responde a una necesidad del deber ser.

---

<sup>29</sup> El mercado negro es comprendido como un lugar donde se intercambian o venden cosas ilegales, prohibidas, de dudosa procedencia.



Ilustración 5  
La evolución del rock



**Fuente y elaboración:** Viviana Herrera en “Análisis semiótico de la música rock en las culturas indígenas de Ibarra, Cañar y Quito”, 2017.

A nivel latinoamericano existen varias agrupaciones que se formaron en los 90 y que siguen la temática ancestral; entre ellas se puede nombrar a Guahaihope, de Santiago de Cali en Colombia, encaminada a la mitología Muisca. Uchpa de Ayacucho-Perú, que se inclina más por el *hard rock* y el *blues*, pero que es de gran influencia en su país por adaptar el huayno peruano con el rock. En Bolivia en 1972 en La Paz, se conforma Wara, que fusiona el rock progresivo con instrumentos nativos. Ya en el 2007 surgen bandas como Cemican de México, con una propuesta más elaborada que muestra la riqueza de los pueblos prehispánicos con una puesta en escena que incluye rituales y limpiezas. De hecho, en México son varias las agrupaciones de metal ancestral, como Nahual, Vayijel y Sak Tzevul, que cantan en lengua nahual. Dentro de las bandas más conocidas está Yanaconas de Buenos Aires-Argentina, que reivindica al indio nativo desde su creación en 1993, el trabajo más conocido es “Por la sangre derramada” y el tema “Tupac Amaru”. A este repertorio de bandas argentinas se suma Hermetica, Werken y Tren Loco.

## 9. El rock y el metal en tierras equinocciales

La influencia del rock en tierras ecuatorianas se registra desde los años 50 y 60. La forma de acceder a los LP y casetes fue a través de los puertos en la Costa ecuatoriana. También aportó la migración de ecuatorianos/as al exterior, —en las familias ecuatorianas, por ejemplo, la migración que surgió después de la crisis de los años 90 enviaba encomiendas de CD y camisetas de grupos europeos como: Santa, Avalanch, Ángeles del Infierno, Baron Rojo; brasileños como Sepultura, al igual que bandas inglesas y estadounidenses—. “Los primeros indicios justamente provienen de los puertos, similar a lo que ocurrió en otros países. Los puertos o las personas que tienen familiares fuera del país y regresan con música de bandas que para la fecha era desconocida” (Alexis Cuzme 2017 citado por Herrera 2017, 33).

Es en Guayaquil que surgen agrupaciones como Blaze, Demolición y Kaos, cuya temática se fundamenta en la realidad nacional, social, política, económica y cultural por la que atravesaba el país. El rock empieza a escribirse desde la realidad local logrando ser visualizado por las discográficas locales.

La insistencia en fijar “una canción nacional” desde fines de los años 50 habría sido una táctica de algunos sellos locales para defender sus productos ante la llegada de nuevos estilos; nos referimos al *rock*, primero, y luego la canción de “la nueva ola” (apropiada de modernas formas musicales europeas y estadounidenses), que fueron estilos lanzados entre el tercio final de los años 50. (Rodríguez 2018, 269.) (Rodríguez, Albán, 2018, 269)

Con el pasar de los años y tras la visibilidad de los rockeros en la ciudad, los medios de comunicación tradicionales brindaron un espacio para el rock; por ejemplo, diario *El Comercio* publicaba la sección denominada “Rock & Metal”. Diario La Hora definió a la sección como “Underground” y El Telégrafo con la entrega actual y semanal: “Cartón Rock”. Los medios alternativos nacieron desde la misma necesidad de los metaleros; así produjeron sus propios medios, como fanzine “Contaminación”, “Acero magazine”, “Darkness”. Programas de radio como “La Zona del Metal”, “Prohibido Prohibir”, “Historias de Lado Oculto”. Con el tiempo se manifestaron varios programas y revistas virtuales. Por otro lado, y para la época, se registraba la proliferación de medios de comunicación tradicionales en todo el país. “En 1990 había ya en el Ecuador 324 estaciones de radio, 36 diarios y 26 estaciones de televisión” (Ayala 2008, 91). Muy pocos optaban por transmitir la música rock.

El 11 de marzo de 1972 se realiza por primera vez el Festival de Música Moderna (Rodríguez 2014), que actualmente se conoce como el Concierto de la Concha Acústica. Sin embargo, la fecha se modificó y el siguiente evento fue el 26 de diciembre de 1987; así, es una tradición realizarlo cada 31 de diciembre en el sector de la Villa Flora, centro-sur de la ciudad de Quito. Conviene subrayar que dicho festival se origina de la afinidad musical de jóvenes y amigos sureños de barrios como: Solanda, Los Dos Puentes, del sector El Pintado, El Calzado, entre otros, quienes adoptan nombres alusivos a la música como: “Los Sacerdotes del Rock”, “Transylvania Club” o “Defensores del Rock”, “Al Sur del Cielo” y “Los Dos Puentes”.

En los 70 ensayar no era una tarea fácil debido al limitado número de estudios musicales, por lo que bandas como La Tribu, con Eduardo Erazo a la cabeza, practicaban en la iglesia El Girón, ubicada en la 12 de octubre, norte de la ciudad. Varios espacios se fueron cerrando por los prejuicios, lo que ocasionó que los organizadores, al momento de rentar o solicitar espacios, cambiaran el término *rock* por “música moderna” o “música joven”. Las primeras agrupaciones en formarse fueron: Luna Llena, O sea No, Barro, la Naranja Mecánica, Metalmorfosis, Mozzarella, Transilvania, Jaime Guevara, entre otros. A pesar de los esfuerzos de pequeños y grandes promotores el rock, el género musical estaba bajo la mirada de la indiferencia de las disqueras de renombre. Era 1987, los rockeros se habían convertido en un peligro social por ser irreverentes y contestatarios. En aquel entonces el gobierno del expresidente León Febres Cordero se caracterizaba por ser autoritario y decisiones como el alza de la gasolina y de pasajes eran detonantes para que los jóvenes salieran a las calles, se organizaran y conformaran movimientos populares que habrían de luchar en contra de decisiones arbitrarias que perjudicaban al pueblo. A partir de esta época, las movilizaciones y organizaciones sociales marcarían un hito importante en la historia de Ecuador, ya que las huelgas desencadenaban en paros a nivel nacional del sector público y privado, de transportistas, estudiantes y del sector obrero. Estos acontecimientos sociales se daban a la par en demás países latinoamericanos y centroamericanos. Formas culturales emergentes que nacen bajo la mirada adultocéntrica.

## **10. La política y los políticos: enemigos del rock**

En Ecuador se debatía sobre la explotación del petróleo la exportación, y un futuro auge en el progreso económico, sin embargo, eran épocas de tensión. “En los años

sesenta, nuestro país se debatía en medio de una grave inestabilidad política, precipitada por la crisis de la exportación del banano y el consiguiente agotamiento del modelo de dominación que había impulsado una modernización incipiente, desde finales de la década del cuarenta” (Enrique Ayala Mora, citado por Ayala 2008, 89). La inestabilidad producida por las malas gestiones políticas influyó en la economía de los hogares ecuatorianos; la juventud debatía sobre la realidad nacional entre sí y en los colegios veían a sus padres trabajar el doble porque emergía una escasez evidente de recursos para adquirir alimentos y costear los pasajes. Desde la perspectiva de los rockeros, es una injusticia execrable, de ahí que deciden protestar desde su trinchera con la música. Son ellos quienes crean propios códigos, y un mismo lenguaje que le diferencie del adulto, de una sociedad vigilada y controladora que juzga la libertad y el espíritu combativo de los jóvenes.

En la presidencia de León Febres Cordero y la gestión de Abdalá Bucaram en el Municipio de Guayaquil, se incitaba a que los policías salieran a las calles y cortaran con navajas y cuchillos los cabellos de los jóvenes que Bucaram llamó “maricones”; seguido de términos como *marihuaneros* y *borrachos*. Además propuso que el rock “debe ser desterrado de nuestro país” (Rodríguez 2014). El mismo actor político utilizaría años después la canción “El rock de la cárcel” como parte de su campaña política. Por otro lado “‘La Mamá del Rock’, el promotor y periodista contestatario de Guayaquil, Pancho Jaime, cae asesinado a fines de los años ochenta, en el Gobierno de Rodrigo Borja Cevallos. El poder odia al rock” (Telégrafo 2014). Noticia como esta centraron la atención de los rockeros, que sentían la represión de un poder intolerante, patriarcal, dominante, machista, y dictador en contra de la juventud.

A partir de estas declaraciones, en 1997 en el barrio Solanda, al sur de la capital, se detiene a 49 rockeros (pueden ver y escuchar los testimonios completos en el documental *Tres décadas del rock en Quito*), rockeros que debieron enfrentar las críticas de la sociedad civil que genera imaginarios negativos frente a la música rock y los amantes de este género musical. Los estigmatizan, los critican, se burlan de su aspecto. Los insultan. Tal es la condición que la opinión colectiva influye en el núcleo familiar, social y laboral de los rockeros y rockeras, y así las bandas<sup>30</sup> de rock local se inspiran y componen letras con sentido social, como el caso de la canción denominada “Sin sentencia”, producida en 2001 por la agrupación quiteña de heavy metal “Metamorfosis”,

---

<sup>30</sup> Término que utilizan los rockeros-metaleros para nombrar a las agrupaciones musicales.

que lleva 29 años de trayectoria y que parte de la letra profesa así: “¡Prisionero sin sentencia! ¡Prisionero sin razón! / Deja que cada cual descubra sus factores interiores relacionando la belleza de un dios interior / Y ojalá el monstruo del gobierno no absorba hasta nuestros huesos / Y nos escupa cual desecho hasta que no aguantes más”.

Concuerdan con este sentir varias agrupaciones del país, como los cuencanos Basca, que iniciaron su vida musical en 1990, uno de los temas más cantados es “Hijos de”: “Hijos de guerrillas, niños de la deuda externa / la calle es su hogar en esta puta sociedad / grito de libertad, hay policías hay piedras, combatir, escapar, pues ellos los torturarán / Sálvate mientras puedas de la política, sálvate mientras puedas de esos hipócritas” (Basca 2017).

Alrededor del mundo también se construían letras con sentido social. La agrupación española Barón Rojo crea la canción “Resistiré”, obra que se considera un himno:

Criminales disfrazados, seres sin razón ni piedad / No hay palabras en el mundo que definan vuestra maldad / Por dinero asesináis, por placer aniquiláis. Por poder nos destruís. Suciamente mentís / Aunque siempre vigiléis y mis datos proceséis. No es tan fácil hacerme callar / Resistiré / Resistiré hasta el fin / Resistiré. / Resistiré hasta el fin (Barón Rojo 2017).

#### Ilustración 6 El político contra la estética rockera



**Fuente y elaboración:** Captura del video del documental, “Tres décadas del rock en Quito”. (Rodríguez 2014).

Sin embargo, los discursos políticos se han mantenido en el tiempo. En el 2013, un candidato a la presidencia de la República del Ecuador manifestó: «“Cualquier concierto de rock en el nivel, por ejemplo, de este señor Marilyn Manson, que destruye

la mente de los jóvenes, los lleva a la droga y a la perdición, y atenta contra la libertad y el respeto a la fe y al culto, los prohibiría”, dijo el candidato Nelson Zabala al canal Ecuavisa» (Agencia AFP 2013).

El rock llega a conquistar el espíritu de los jóvenes que ven en los políticos corruptos expresar falsas promesas, como abolir la guerra, el hambre, la injusticia social, la inequidad y al abuso de poder. Precisamente la represión en contra de los y las rockeras no permite desarrollar los ideales de libertad e igualdad ya que ven a la autoridad con repudio, desengaño y desafío; este último determinado a través de la discriminación que ejerce el poder en los grupos subculturales. Culturas juveniles que encuentran en la música rock una postura de lucha, un estilo de vida, ideológica y asistemática. A pesar de que en sus inicios se haya considerado al rock como un atentado a la “soberanía cultural” (Ayala 2008, 92) por originarse en tierras imperiales, cabe señalar que el rock nace desde la clase obrera que luchaba por reivindicar sus derechos y decirle no a la explotación.

La mirada social hacia los y las rockeras (al menos en Quito-Ecuador) cambiaría a partir del 19 de abril de 2008. En un concierto de música gótica (subgénero del rock) que se llevó a cabo en las inmediaciones de la Discoteca Factory, ubicada en el sector El Recreo, al sur de Quito, se produjo un incendio con fuegos artificiales en el que 19 personas perdieron la vida. Actualmente se levanta el “Parque de las Diversidades” como homenaje a las víctimas del siniestro. Este hecho dio un giro alrededor del rock: la ley se endureció para los organizadores de conciertos, se incrementó documentación y el valor de impuestos. Se exigió que los conciertos tuvieran presencia policial, políticas de seguridad que el Municipio de Quito creó a partir del desastre. La presencia de la autoridad policial, previo a los recitales, cumpliría con la función de requisar a los asistentes, control que despoja a las y los rockeros de elementos distintivos de su cultura como: correas, cadenas, piercings puntiagudos, chaquetas con parches; obliga a los asistentes a retirarse las botas para “prevenir” el consumo de sustancias sujetas a fiscalización. A esto se suman los espejos, cucharas de metal (que usan algunas mujeres para rizarse las pestañas), y frutas como la manzana que pueden usarse como pipas. La represión policial y política acrecentó en este grupo suburbano sin lograr comprender que estos códigos son parte de la identidad cultural del rock. Elementos que, además de poner en tensión las normalidades sociales, pugnan por una defensa de la identidad amenazada. Y sin entender que la cultura es diversa y que, más allá de alterar el orden, busca dialogar con las dinámicas y prácticas sociales, con el tiempo y el espacio, para resignificar el

entorno. Ahora, es posible imaginar este panorama desde el indígena, que ha debido soportar represiones dos o tres veces más que la sociedad acomodada y blanqueada.

La comunidad rockera, para esta época, se ha convertido en un grupo humano organizado a través de colectivos, promotores independientes, organizaciones culturales y de índole social, así como de colectivos feministas, emprendedores y emprendedoras de pequeñas empresas y marcas; además, han generado iniciativas que nacen desde la autogestión y que mantienen la crítica hacia la política, la religión, las leyes y que proponen, desde un sentido examinador, crear políticas públicas desde la necesidad y no desde la imposición. Propuestas que inciden en la visión del sujeto participante. Por lo tanto, cabe preguntarse: ¿cómo el *yana anta* aporta a la construcción de la identidad del indígena?, ¿cuál es el debate de *yana anta* respecto a la idea de “nación”?

## **11. Masculinidades y la incidencia en el rock**

En los últimos años se han presentado nuevas definiciones sobre el concepto de *masculinidad*. El Movimiento de liberación de las mujeres, aparecido a finales de 1960, dio paso a una crítica contra el sistema machista predominante en el mundo entero. Desde ese momento se desencadenaron diversas luchas para erradicar esta estructura, tanto por mujeres como por grupos GLBTI. Al momento, se ha logrado mayor representatividad de la mujer en cargos que tradicionalmente fueron ocupados por hombres; asimismo son considerados como delitos todo tipo de violencia doméstica contra la mujer que durante años fueron aceptados como actos normales. Varios países despenalizaron la homosexualidad y se ha determinado que esta no es una enfermedad. Incluso, varias naciones permiten el matrimonio en personas del mismo sexo, con posibilidades de adopción de niños, y se ha delimitado claramente la diferencia entre sexo biológico y género. Con estas transformaciones se puede abordar el tema de nuevas masculinidades ante la dificultad de hablar de un solo concepto de masculinidad.

El Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, UNICEF, aborda las diferentes perspectivas de masculinidad. Comienza por la parte biológica, centrandó el debate sobre si la masculinidad viene determinada biológicamente o si es definida según la construcción cultural. El segundo punto de análisis trata sobre si la masculinidad se construye de manera individual o relacional. Se habla sobre un concepto binario: hombre-mujer, fuerte-débil, racional-emocional, mismo que, dentro de una sociedad, se presta para la creación de estereotipos. Así, un hombre, por cumplir un estereotipo para ser

aceptado en la sociedad, debe proyectar una imagen diferente a la de una mujer, un bebé o una persona homosexual. De ahí que podría considerarse el origen de la homofobia. Por último, se analiza si la identidad es una elección o es fruto de la coerción social. Como resultado de esto se encuentran los privilegios que los hombres tienen sobre las mujeres y cómo el sistema ha ido reproduciendo esta estructura para seguir gozando de los beneficios. De esta forma se concluye que la masculinidad se construye, se aprende y se practica según la cultura a la cual se pertenece y depende de factores sociales, económicos o políticos (Faur 2004).

Bajo estas perspectivas, se puede entender cómo ha evolucionado el concepto de *masculinidades* desde 1990 hasta el año 1998. A inicios de la última década del siglo XX, la música pop cobró fuerza y llegó a estar tan de moda como el rock; y el mundo lamentaba la partida de Freddy Mercury, líder de la exitosa banda británica Queen, quien murió a causa de SIDA. Como se manifestó en la definición del párrafo anterior, la masculinidad se forma según la cultura de la persona. El rock pasa a ser considerado como la música que todo hombre debe apreciar y la vestimenta de chompas de cuero, botas altas y *blue jeans*, así como los tatuajes o *piercings* se transforman en prácticas rudas, masculinas o irreverentes. Sin embargo, el rock no es solo un género musical, sino un estilo de vida, rebeldía que traspasa fronteras y clases sociales.

Por otro lado, se encuentra el debate de la masculinidad dentro del rock y el metal en sus inicios. Dicho así, la misma se relaciona directamente con la fuerza y rapidez que se entona el instrumento, y la puesta en escena del músico musculoso o con aspecto misterioso que se viste todo negro con el rostro pintado en apariencia salvaje y/o de ataque. Se masculiniza la imagen del metal, desplazando la participación de la mujer que, sin embargo, ha estado presente en la historia del rock, pero no ha sido visibilizada. Cabe resaltar que la puesta en escena en relación a la masculinidad puede analizarse desde una parodia hacia el poder.



Ilustración 7  
La imagen varonil de Queen



**Fuente:** La Vanguardia. 25/11/2011.

El rock ha generado valores, tradiciones y prácticas culturales. Ha configurado identidades socio-culturales que le dan el reconocimiento de contracultura. Incluso se propone que sus identidades deben discutirse como políticas multiculturales (González Guzmán 2004). De modo que se comprende la creación de un nuevo estereotipo que incluso ha llevado a ver en los rockeros a gente violenta. Como resultado de esto, los grupos conservadores de la sociedad los han censurado, a tal punto a creer que las letras del rock llevan mensajes de violencia contra la mujer, lo cual refuerza la estructura machista dentro de la sociedad.

Ilustración 8  
Judas Priest y la “pinta” del heavy metal



**Fuente:** Página oficial de Judas Priest (<http://judaspriest.com/>).

Sin embargo, con el pasar de los años y el apareamiento de nuevos conceptos que están modificando las estructuras sociales, se puede evidenciar mayor aceptación de las mujeres en el estilo de vida del rock. Asimismo, se habla de canciones de bandas que defendieron a la mujer en aquella época, como en el caso de la banda Nirvana<sup>31</sup>.

La masculinidad como identidad en el rock se fortalece con ciertos factores como comportamientos individuales, vestimenta o violencia en las composiciones musicales. La música popular tiene su parte en esto. La socióloga española Sagrario Martínez manifiesta que la vida social no puede separarse de la música porque son una misma cosa. Asegura que lo que sucede dentro del arte es un reflejo de lo que es la sociedad y por eso es difícil lograr cambios en la emancipación de las mujeres porque esto forma parte de la cultura (Martínez 2011). Por tanto, no se trata de encasillar un solo género como perpetuador de machismo, sino de concebir la música como un reflejo de la sociedad, sea cual fuere el ritmo.

Ilustración 9  
**Astarte, banda femenina de black metal**



**Fuente:** All Black Metal.

---

<sup>31</sup> *Nirvana* fue una banda de *grunge* procedente de Aberdeen, Washington (USA). Kurt Cobain, vocalista y guitarrista, sufría represión desde muy pequeño por romper con los esquemas tradicionales de hombre. Canciones como: “Territorial Pissings”, “All Apologies”, “Polly”, “Rape Me” y “Been a Son”, destilaban un mensaje feminista que ridiculizaba el concepto de hombre heterosexual tradicional. Kurt también tuvo acercamientos con el movimiento feminista Riot Grrrl de Washington, lo que le influiría para crear ese tipo de discursos en sus letras.

## 12. El encuentro con el *yana anta* ecuatoriano

Mi acercamiento con el *yana anta* inició el 13 de diciembre de 2013, cuando asistí a un concierto de black metal realizado en Guayllabamba, un pueblo al noroccidente de Quito-Ecuador. El evento se realizó en el bar Dark Silence, cuya infraestructura tenía cierta peculiaridad: un cuarto oscuro y paredes pintadas de un tono oscuro donde se podía apreciar letras y figuras de color blanco que daban forma a los logotipos de bandas representativas del género negro, como Venom, Mayehm, Burzum, Nargaroth, Old Dark, Emperor, entre otras. La estética del sitio se relaciona con la ideología del metal pagano nórdico. En palabras de Varg Vikernes, vocalista la banda Burzum y ex integrante de Mayehm —actualmente conocido como Count Grishnackh—: “el mundo necesita oscuridad porque el exceso de luz no nos ilumina ni nos abriga, sino que nos ciega y nos abraza” (Garrido 2017). Fue en este escenario donde tomé contacto con Arutam<sup>32</sup>, que a su vez me dirigió a más agrupaciones con el mismo estilo musical en diferentes provincias y ciudades de Ecuador, entre ellas: Carchi, Cañar, Imbabura, Pichincha y Loja.

En esta búsqueda, el diálogo con los integrantes de cada agrupación fue fascinante, incluso hubo una afable simpatía con otras bandas. La afinidad por el tema fomentó debates con amigos, familiares y conocidos, quienes muy poco o nada sabían del metal andino. Este tomaba como referente al black metal escandinavo y el rescate de la cultura vikinga y los dioses paganos. Se trata de agrupaciones musicales que resignifican el legado andino, la simbología y sus instrumentos musicales con los sonidos estridentes del black metal. Ello da origen al metal ancestral o *yana anta*. Esta fusión de culturas lleva a diversas preguntas, entre ellas: ¿Qué relación se teje entre la cultura rock y la cosmogonía andina? ¿Por qué los indígenas y mestizos ven en el metal extremo una opción para resignificar su herencia histórica? ¿Cómo resignifican el legado ancestral y el proceso histórico latinoamericano y ecuatoriano las bandas de *yana anta*?, considerando que “el pasado es constantemente reelaborado según las sensibilidades éticas, culturales y políticas del presente. [...] hoy todo se transforma en memoria”, (Traverso 2007, 67). Para lograr responder a las hipótesis planteadas es necesario indagar

---

<sup>32</sup> Arutam, banda de *yana anta* oriunda del barrio La Campiña de la ciudad de Ibarra en la provincia de Imbabura. El vocablo significa ‘el espíritu de la selva’. Para ampliar información sobre la banda se recomienda revisar la tesis: “Análisis semiótico de la música rock en las culturas indígenas de Ibarra, Cañar y Quito”, en la biblioteca virtual de la UCE.

sobre el desplazamiento de la música nórdica al metal andino que, recordando la historia, guardan similitudes en el estilo de vida y creencia —como se explicó en el capítulo I—.

El viaje en el *yana anta* arrancó en el año 2013 y desde entonces mi investigación ha sido continua y de rendimiento pues ha tomado alrededor de cinco años; además, haber compartido con los *churikuna cosmos* ha sido una experiencia notable; este acercamiento ha generado lazos de amistad, de confianza y de respeto. Después del concierto en el Valle de Guayllabamba —como se ha descrito con anterioridad—, pude contactarme con la banda Arutam, y luego con Pachakamac<sup>33</sup>. Esta última abriría el camino para conocer el mundo del metal ancestral. El primer recorrido inicia en Ibarra en 2013 y culmina en 2018 en la provincia de El Carchi. El 16 de diciembre de 2017 en la casa cultural Machankara, ubicada en el centro sur de la ciudad de Quito —junto al río Machángara— en el concierto “Retornando al origen”, tomé por primera vez contacto con Herejía Awka, Caverna y Cangahua Negro. De estas tres agrupaciones, Herejía Awka llevaba más años en escena.

Después de varios meses de conversaciones y contactos consecutivos a través de redes sociales y llamadas telefónicas, los líderes de cada agrupación confirmaban el tiempo y espacio en que atenderían las entrevistas. El 24 de febrero de 2018, emprendí el viaje a la comunidad Matara, ubicada en el cantón Saraguro, en la provincia de Loja, para conocer a Atipa. Con Supay, se realizó la conversación el 29 de agosto de 2018 y, con Herejía Awka el sábado 15 de septiembre de 2018. Viajes que han sido autofinanciados y que han incluido el apoyo en la adquisición de material discográfico, entradas a los conciertos, compra de camisetas y chaquetas, así como esencias naturales y artesanías que son elaborados por integrantes de cada banda.

Cada viaje realizado, a veces sin comer, soportando frío, sintiendo la lluvia o el calor fue parte de una aventura excepcional y que ha sido la base de esta investigación. Cada experiencia junto a los guardianes de la memoria oral logró alimentar el conocimiento y, a la vez, aportó para encontrar respuestas a las preguntas: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿hacia dónde voy? Este proceso investigativo, antes que interponer una frontera entre el objeto de estudio y la investigadora, antepuso seres humanos que se

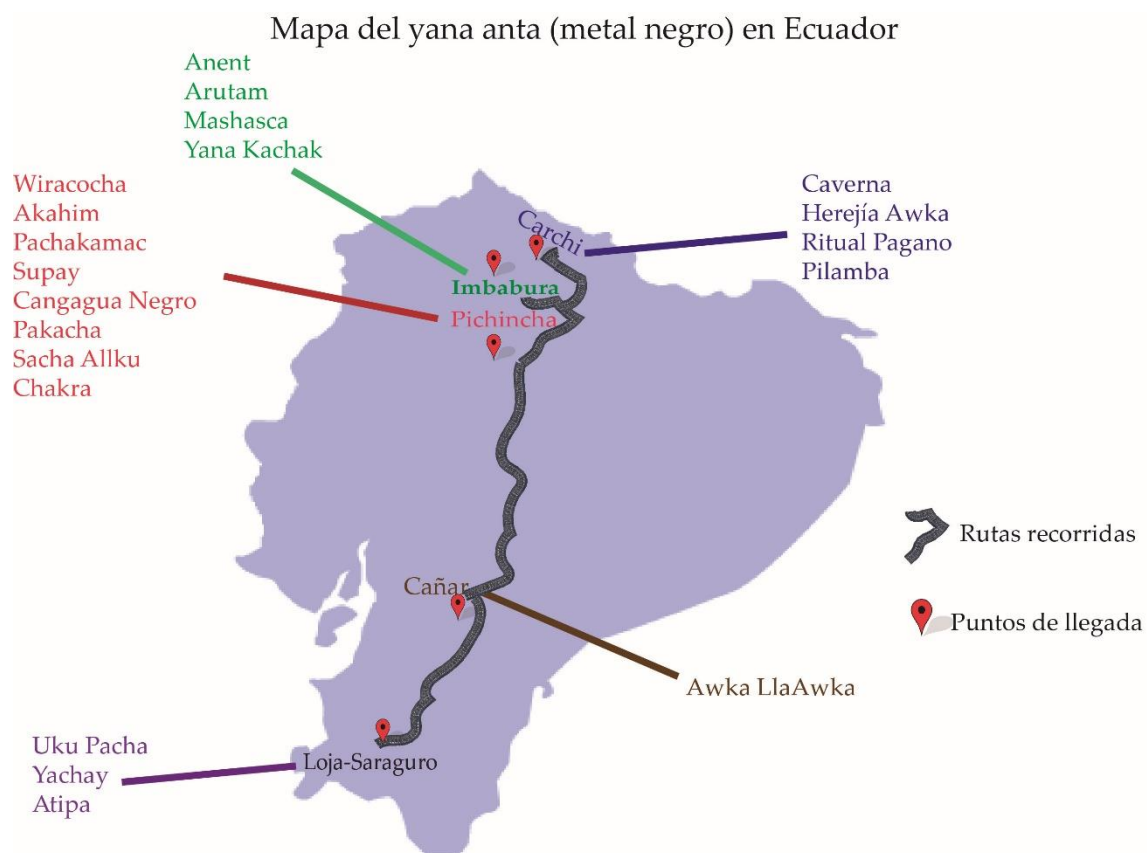
---

<sup>33</sup> Para ampliar información sobre la banda se recomienda revisar la tesis: "Análisis semiótico de la música rock en las culturas indígenas de Ibarra, Cañar y Quito", en la biblioteca virtual de la UCE.

reconocen en la diferencia y que ven en la música un escape para seguir construyendo identidad desde la alteridad.

Los lugares de encuentro y de entrevistas fueron establecidos por las bandas, todos generaban comodidad, confianza y pertenencia en los músicos. Las entrevistas no midieron tiempos; fomentaron el diálogo y las anécdotas; hubo intercambio de palabras y experiencias que dejaban atrás la imagen de un agotado y expectante viaje.

Ilustración 10  
Ecuador metalero y ancestral



**Fuente y elaboración:** Viviana Herrera A., 2018.

### 13. Rock, tradiciones y simbología andina

El paganismo de Burzum y de otras agrupaciones de black metal pagano, conocido también como viking metal —por el ascendente vikingo—, se basa en la preservación de las creencias previas a la cristianización en Europa. Esa mitología era

transmitida de manera oral a modo de poemas y en Eddas<sup>34</sup>. El paganismo consistía en revivir las influencias de la antigua Grecia y de Roma en la época neolítica, que fue exterminada en el proceso de evangelización. Los antecesores del paganismo dirigían las batallas y mantenían la armonía entre los habitantes del campo, habitantes que creían en dioses como: Abad<sup>35</sup>, Adonis<sup>36</sup>, Afrodita<sup>37</sup>, Ares<sup>38</sup>, Eros<sup>39</sup>, Niflhrim<sup>40</sup>, Hades<sup>41</sup>, Hathor<sup>42</sup>, Lucifer<sup>43</sup>, Odin<sup>44</sup>, Thor<sup>45</sup>, Valquirias<sup>46</sup> Vidar<sup>47</sup>, entre otros. La mitología nórdica —igual que cultura andina— dialoga en reciprocidad con los animales y la naturaleza. Por ejemplo, un fresno sostiene los nueve mundos donde habitan el halcón, el dragón, la ardilla, el águila y que viven en armonía junto a los dioses, elfos<sup>48</sup>, trolls<sup>49</sup>, demonios y gigantes. Por otra parte, a las culturas precolombinas, los animales o a las deidades naturales se les atribuyen virtudes y propiedades imaginarias; por ejemplo, la serpiente en la cultura maya y azteca; o las guacamayas con rostros de mujer que son consideradas las madres de los cañaris.

Este diálogo entre culturas que se expresa entre sonidos fuertes y estridentes, y la paz que transmite la naturaleza puede comprenderse desde la transculturación, como se había propuesto analizar en el capítulo I. A esto se suma el concepto de identidad de la mano de la puesta en escena; son recursos potentes que usan las agrupaciones musicales como: Anent, Akahim, Arutam (Ibarra), Atipa (Saraguro), Awka Llakta (Cañar), Caverna (Carchi), Cangagua Negro (Kitu), Chakra (Kitu), Espiritual, Herejía Awka (Carchi), Mashasca (Cayambe), Pachakamac (Kitu), Ritual Pagano, Sacha Allku (Kitu), Supay

---

<sup>34</sup> Manuscritos que compilan las historias mitológicas de la edad prosaica.

<sup>35</sup> Considerado como el maestro de la tierra o el dios de la tormenta.

<sup>36</sup> El señor de la vida y la muerte.

<sup>37</sup> Diosa del amor y la belleza.

<sup>38</sup> Dios de la guerra.

<sup>39</sup> Personificación del deseo sexual.

<sup>40</sup> El reino de la oscuridad y las tinieblas donde habitan los dragones.

<sup>41</sup> Dios del inframundo.

<sup>42</sup> Protectora del hogar.

<sup>43</sup> Dios que se relaciona con la estrella del amanecer, aunque se le asocia con el infierno.

<sup>44</sup> El padre de todo y por ende de todos los dioses.

<sup>45</sup> El dios del trueno.

<sup>46</sup> Mujeres muy bellas y virginales, consideradas también como guerreras.

<sup>47</sup> El dios de la venganza y la justicia.

<sup>48</sup> Los elfos son seres inanimados que pertenecen a la mitología escandinava. Son considerados seres fantásticos con poderes mágicos. Viven rodeados de naturaleza y cerca de vertientes naturales de agua. Entre sus actividades primordiales esta la herrería y la orfebrería.

<sup>49</sup> El troll es considerado un ser sobrenatural en la cultura nórdica. Es un gigante malhumorado que vive bajo la tierra y que tiene como misión cazar a los seres humanos. Su aspecto es parecido al ser humano. Sin embargo, los rasgos faciales son exagerados. Además, podían ser invisibles y poseían la habilidad de transformarse en un objeto, animal o casa según su necesidad.

(Kitu), Uku Pacha (Saraguro), Pakacha, (Kitu), Yachay (Saraguro), Yana Kachak (Atuntaqui) y Wiracocha (Kitu) también están bandas como Aztra (Kitu), Curare (Kitu). Estas dos últimas agrupaciones que no hacen específicamente black metal ancestral. Sin embargo, en su construcción lírica y escénica rinden homenaje a la Pachamama. Curare se autodefine como “longo metal”, mientras que Aztra se inclina por el metal andino de la mano del *heavy metal*. Sin embargo, es fundamental estudiar esta transición cultural desde la historia y la memoria, desde la construcción de los relatos, y de cómo esa historia se ha ido articulando a lo largo de generaciones con otras historias y otras realidades que crean vínculos en la conjunción de elementos de la cosmogonía precristiana y en el rescate de las tradiciones y costumbres de sus lugares de origen.

Para el desarrollo de esta investigación se tomó como objeto de estudio a Atipa (Comunidad Matara. Saraguro-Loja), Supay (Kitu Kara para los pueblos andinos. Pichincha), y Herejía Awka (Tusa-San Gabriel. Carchi). Para acordar la fecha de la primera entrevista con las agrupaciones fue necesario contactarlos a través de amigos y redes sociales, como ya se explicó previamente.





## Capítulo segundo

### Los *churikuna cosmos* y el legado ancestral

Sangre india

Si algún día pudiera volver a nacer,  
sangre india en mis venas quisiera tener,  
heredar unas gotas del bravo ranquel,  
vencedor en los médanos de masalle.  
Si algún día un milagro me diera el poder  
le daría al mapuche su tierra otra vez [...]

Werken (2010).

Los primeros conciertos de *yana anta* se realizaron en el sector de El Inca al norte de la ciudad de Quito, en el barrio La Campiña del Inca, alrededor del año 2000, zona que se caracteriza por tener la mayor población de migrantes de provincias del norte de Ecuador, como Carchi e Imbabura, ya que, al estar cerca del Terminal Terrestre, facilita el traslado y el recibimiento de familiares de provincias cercanas.

Estos conciertos tenían la particularidad de compartir entre todos los asistentes a través de la pambamesa, mediante la unificación de productos como: mote, tostado, choclos, papas, queso, habas, mellocos, queso, chicha<sup>50</sup>, entre otros. La comida es ubicada encima de un mantel (de cualquier color) o las chalinas de las mujeres. Los asistentes toman con la mano los productos sin límite de ración. Esta actividad se practicaba —y se practica hasta la actualidad— después de las mingas, en las fiestas sagradas y fechas importantes, así como reuniones familiares. Todo ello representa la vida en comunidad, el compañerismo, la solidaridad y la generosidad.

Al concierto denominado “Mushuk Nina” (Fuego Nuevo) asistieron alrededor de 40 personas, recuerda Ramiro Hernández<sup>51</sup>, en una conversación informal mantenida el 20 de agosto de 2019. El evento se realizó el 29 de marzo de 2013 por el equinoccio del 21 de marzo, en el patio de una casa (el tiempo ha logrado borrar el nombre del

---

<sup>50</sup> Bebida ancestral elaborada de maíz malteado y jora. Cuando se deja reposar por varios días alcanza una fermentación hasta llegar a un grado alcohólico bajo. Esta bebida la consumían en la época del incanato bajo el mandato de Túpac Yupanqui, era destinada solo a la nobleza y su uso era para rituales ceremoniales. En la actualidad se ingiere en fechas importantes y celebraciones familiares.

<sup>51</sup> Ramiro Hernández es baterista de la banda de metal ancestral Ritual Pagano y formó parte del Uku Pacha, el primer grupo de rockeros que impulsó los conciertos de *yana anta* en el Inca.

propietario). La entrada era un aporte voluntario económico o en comida para compartir entre todos los asistentes. El objetivo del Mushuk Nina fue “conservar la memoria a través de la música, del pasado cultural que nos lleva a conservar el legado y cosmovisión de nuestros pueblos originarios. Usamos al rock y al metal para expresar esos saberes”, agrega Ramiro.

Ilustración 11  
Ritualidad previa a la “tocada”.



**Fuente:** Vladimir Hernández. 29 de marzo de 2013.

Las agrupaciones que se presentaron fueron: Arutam, Supay, Pialarker y Ritual Pagan, las cuales antes de entrar en escena fueron bendecidas por un taita, ceremonia a la que se unieron vecinos y vecinas del sector. Después de la ceremonia, los músicos y el público rockero se trasladan al lugar del evento. Se presentan dos agrupaciones, se alista la pambamesa y todos se sirven los alimentos que en su mayoría son aportados por los músicos, sus esposas o novias y amigos más cercanos. Los músicos y el público se reúnen en medio de una tela amarilla; algunos se hincan, otros optan por tomar las papas, el choclo, las habas y el ají en sus manos y tomar asiento en los alrededores del lugar. La chicha que ha reposado tres días, es servida por uno de los asistentes. La pambamesa logra romper la distancia entre los desconocidos, los mismos que sonrían y agradecen al tomar los granos.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Esta descripción es gracias al video que celosamente guardan los hermanos Hernández, quienes solicitaron que no se haga público el video, aunque accedieron a la publicación de las fotografías.

Ilustración 12  
**Metal y pambamesa: una traición comunitaria.**



**Fuente:** Vladimir Hernández. 29 de marzo del 2013.

Este evento fue el tercero en realizarse; el primero fue en 2009; el segundo en 2010. De estos dos eventos, los organizadores no conservan archivos. De esta manera se empieza a escribir la historia del *yana anta* o metal ancestral en Ecuador, que involucra al legado ancestral, la geografía de los campos, el misterio de las montañas y el beneficio de las plantas.

### **1. *Atipa* y el poder del ritual ancestral**

El viernes 23 de febrero de 2018 a las 22:00 horas, el viaje inició junto a once personas más —nueve hombres (integrantes de Pachakamac y Jivasatanwa) y dos mujeres (una de ellas, Paulina, pareja del guitarrista de Pachakamac y la otra es Saya, amiga íntima de las dos agrupaciones)—; en los últimos asientos de la Cooperativa Santa, unidad 10, al concierto denominado Kallarimanta Kapak, que se realizó el sábado 24 de febrero en la casa comunal Las Lagunas a las 20:00, presentación que tuvo como prioridad el lanzamiento del demo<sup>53</sup> “Poder Ancestral” de Atipa.

<sup>53</sup> Trabajo musical que contiene hasta cinco canciones.

Llegar a la ciudad de Saraguro toma 11 horas desde el Terminal Terrestre ubicado en Quitumbe, al sur de la ciudad de Quito, tiempo en que se recorre por paisajes sombríos junto a luces que hacen de guía en la carretera. Las primeras horas del viaje transcurrían con tranquilidad. Las conversaciones entre los amigos pasaban de la anécdota a la experiencia, de las risas a la seriedad, del compartir de la comida a los brebajes naturales que Sinchi Wayra<sup>54</sup> había preparado 15 días antes con frutas como piña y naranja, además de puntas<sup>55</sup> y canela; eran bebidas que, junto a la chicha<sup>56</sup>, amortiguaban el frío. Sinchi aprendió de su abuelo Severiano De La Torre, procedente de El Cristal de Intag, comunidad El Cristal, de su abuela y su padre el uso y beneficio de las plantas medicinales. El vivir rodeado de naturaleza, le brindó la posibilidad de conocer y diferenciar desde muy pequeño la utilidad de las plantas. Cuando adulto, Sinchi se encuentra con el yagé<sup>57</sup>. El primer acercamiento con la planta mágica fue en el 2010, la segunda en 2011, pero uno significativo fue el 22 de diciembre de 2012 en una ceremonia shamánica en Catequilla<sup>58</sup>. “Este año (2012) era considerado el fin del mundo. Y el ritual se dio por el Pachakutik, por el cambio de era. Fue en este lugar que la planta me habló y desde ahí camino junto a ella”, señala Sinchi<sup>59</sup>, quien además comenta que sus ancestros aprendieron de los beneficios de las plantas con la experiencia, “con la vida y el contacto con la tierra y la naturaleza”.

Durante el viaje fue imposible conciliar el sueño: la baja temperatura penetraba en la epidermis desconociendo el abrigo de las cobijas (que llevaron quienes ya conocían el clima ciudad de la Inmaculada Concepción), las chaquetas de cuero, los chalecos parchados, las bufandas y botas estilo militar —indumentaria representativa de los metaleros—. El frío disminuye poco a poco con la llegada del nuevo día; aproximadamente a las 07:00 de la mañana donde se observa una gasolinera en la ciudad de Cuenca, provincia de Azogues, a las 07:00 aproximadamente.

Cuando el reloj marcó las 09:20 nos encontrábamos en el ingreso central a la comunidad Matara, ubicada en Saraguro, provincia de Loja. 12 viajantes buscaban

---

<sup>54</sup> Nombre kichwa que en español se traduce como “guerrero del viento” e integrante de Supay.

<sup>55</sup> Bebida de licor artesanal en base al concentrado de caña que realizan las comunidades para fechas importantes como el Pawkar Raymi, el Inti Raymi, Mushuk Nina, etc.

<sup>56</sup> Bebida alcohólica elaborada de la fermentación no destilada del maíz.

<sup>57</sup> Es una bebida sagrada que se utiliza para purificar el cuerpo, el ser y el espíritu, así como enfrentar los miedos y tomar contacto con el otro mundo. En Ecuador, Colombia y Bolivia se la conoce como ayahuasca.

<sup>58</sup> Es un centro arqueológico y ceremonial de origen preincaico ubicado en la parroquia de San Antonio-Quito-Ecuador. Se considera que en este lugar se encuentra la verdadera mitad del mundo.

<sup>59</sup> Entrevista realizada el 16 de junio de 2019.

refugio ante el inclemente sol, al tiempo en el que Vladimir Hernández<sup>60</sup> recibió una llamada; irían por nosotros en cinco minutos. Al poco tiempo apareció un joven que vestía sandalias de cuero con aberturas a los lados, con el *kuto*<sup>61</sup>, sombrero de lana de borrego y camiseta en color negro. Dibujaba una sonrisa mientras se acercaba a saludarnos, el *mallta* (que en español significa joven) era Jhacson Michael Gualán Guamán baterista y fundador de Atipa<sup>62</sup>. Trasladarse hasta el domicilio del anfitrión nos tomó 15 minutos — dentro del balde de una camioneta de doble cabina—. Para ingresar hasta la vivienda de Jhacson, debíamos cruzar por un estrecho camino de tierra y hierbas que había dejado la división de los linderos. Un patio de tierra y dos perros nos dieron la bienvenida. La casa es de dos pisos, en la planta baja se encuentra la cocina y el cuarto de ensayo.

En el segundo piso había tres habitaciones, dos de ellas con vista a las propiedades de los vecinos; están desocupadas, en la habitación que da a la calle vive Jhacson quien ofreció dos habitaciones —una en la planta baja y otra en el segundo piso— y una ducha de agua muy fría, —casi helada— para poder asearnos. Mientras hubo descanso, Jhacson junto a sus hermanas preparaban la comida. El mote con queso, el café negro, las humitas y la chicha nos reanimaron el cuerpo. Horas después —y posterior a que algunos compañeros durmieran—, nos dirigimos a explorar el lugar. Caminos de tierra, casas de ladrillo, adobe, y teja, eran parte del paisaje que, junto a los borregos, las vacas y los sembríos de papa y de maíz nos acompañaban hasta el río *Sinin Kapak*. Los residentes no alejaban su mirada ante los extraños de cabello largo —los metaleros acostumbran a llevar la cabellera suelta como símbolo de libertad, sin embargo, en las comunidades atan o trenzan sus melenas como símbolo de resistencia, de fuerza y fidelidad a su cultura—. Junto al río, Sinchi Wayra sacó de su shigra<sup>63</sup> una quena (flauta de madera) y le tocó una canción a la Pachamama. Ya a las 13:00 nos encontrábamos almorzando en la casa de Jhacson, los músicos afinaron los instrumentos y ensayaron.

---

<sup>60</sup> Integrante de Pachakamac y Jiwasatanwa.

<sup>61</sup> El *kuto* es un pantalón tres cuartos de color negro usado por los hombres.

<sup>62</sup> Atipa en sus inicios estuvo integrada por los primos Marco Zhuño y Jhacson Gualán. Actualmente se unió Edison Medina.

<sup>63</sup> Objeto de variados colores elaborado de lana de oveja similar a una cartera o bolsa.

Ilustración 13  
**Música y chicha: ofrendas para la Pachamama.**



**Fuente:** Viviana Herrera A., 2018.

El ingreso al cuarto, que mide dos por dos metros aproximadamente, emana un olor a sahumerio. En una de las paredes cuelgan dos ramos de plantas sagradas; el primer manojo está detrás de la puerta y tiene laurel tomado del cerro; el segundo ramillete posee ruda y romero. “Son plantas protectoras que cuidan el lugar”, comenta algo tímido Jhacson. La banda ensaya los fines de semana; a veces lo hacen con los pies descalzos o en media. Para esto y para que los instrumentos no se resbalen en el piso, los artistas ubicaron tres esteras medianas y cuatro pequeñas, encima de las medianas está una batería con todo su complemento. Una de las “alfombras” sobresale y en ella reposa un recipiente de barro que contenía ruda, palo santo y carbón. Horas antes había sido encendida. Sobre las pequeñas esteras cuadradas reposan dos micrófonos, cables de sonido y un cuerno de toro. En el extremo derecho de la habitación, en medio de una caja de sonido, un bombo y dos *toms*, permanece un sombrero salasaca que durante tres años —tiempo de formación de la agrupación— ha acompañado a Jhacson en los conciertos.

Ilustración 14  
Cuarto de ensayo de *Atipa*.



**Fuente:** Viviana Herrera A., 2018.

## 2. Las hachas de *Atipa*: un símbolo de resistencia y guerra. Biografía y oralidad

La conversación con Jhacson (22 años) fue en el ensayadero<sup>64</sup> y duró dos horas —hablamos también en el transcurrir de día—. Su primer acercamiento con el black metal surgió en el colegio como un experimento con los sonidos, la cultura y la identidad. El término *Atipa* no tiene un significado específico, sin embargo, los integrantes lo asocian como un espíritu de guerra y de venganza. “Nace tras la necesidad de expresar sentimientos, de poder expresar a través de la música lo que siente nuestro ser... florecer nuestras raíces a través de la música”, compartió Jhacson Michael Gualán Guamán, (entrevista realizada por la autora, 24 de febrero de 2018), quien asocia la guerra como un reto personal que le ayuda a mejorar cada día como ser humano y a mantener el equilibrio con la naturaleza; dentro de esta lucha también existen factores externos como “las cosas extranjeras que nos han mantenido sumergidos”. El proceso de conquista al que fueron sometidos los pueblos originarios resulta para *Atipa*, Supay y Herejía Awka un acontecimiento indispensable en el proceso histórico de las comunidades por la pérdida de su cultura. Aníbal Quijano, en la *Colonialidad del poder y clasificación social*, refiere que la colonialidad jerarquiza y minimiza al otro a la posición de esclavo y servidumbre que impidió que el indio pudiera tomar decisiones y mantener sus prácticas ancestrales, control que limita la existencial social y cultural del indígena.

---

<sup>64</sup> Término que utilizan los rockeros y metaleros para llamar al lugar donde realizan sus repaos o ensayos.

La alusión a deidades representativas de los pueblos kichwas en las agrupaciones de metal ancestral es parte de su propuesta cultural. Se relaciona con “sentimientos propios hacia un cosmos y a las montañas. Se trata de fomentar ese sentir y ese saber de las comunidades para poder defendernos”, comentó Jhacson. Él incursionó en la música hace siete años atrás, talento que lo heredó desde su familia, legado que Enzo Traverso denomina una “experiencia transmitida: —sociedades tradicionales— se perpetúa casi naturalmente de generación en generación y va forjando las identidades de los grupos y de las sociedades en larga duración” (Traverso 2007, 68). Se debe tener en cuenta que la cultura y la identidad no son fijas, sino que están en constante cambio, “las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones” (Hall 2010, 351).

Los relatos de los taitas y las mamas en las comunidades van tomando forma de canción en la voz, las manos e instrumentos de los *churikuna cosmos*. Para los músicos, es una manera de mantener viva la historia de sus pueblos. Para Atipa es fundamental conversar con los representantes de la comunidad porque ve a la oralidad una posibilidad que les permite conocer la historia de su pueblo; esto se refleja en el tema denominado “Sin dios, sin la virgen”, que nace después de conocer la historia que le compartió Rosario Andrade, una mamita de 77 años de la comunidad Pukará. Según Portelli “las fuentes orales son la integración insustituible de otras fuentes. [...] la sucesión temporal, lógica y causal de los acontecimientos - adquieren su unicidad a través de la “trama” - a forma, el orden, la relación con la que diferentes motivos son organizados en el relato”, (Portelli 2016, 22). Los comuneros apelan a la memoria de sus mayores y las palabras de los taitas y mamas son consideradas como sagradas. Son pocas las ocasiones que son puestas en duda, en contradicción o en discusión.

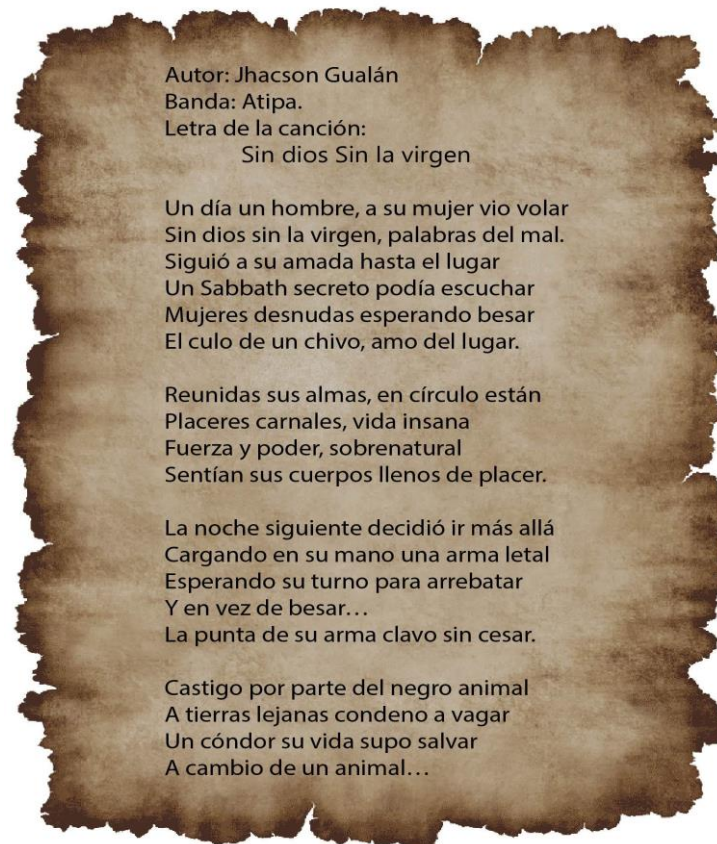
La historia y la memoria de los pueblos se construyen a través de los mitos, leyendas y tradiciones, que son transmitidos de generación en generación a través de la palabra, lo que permite mantener una memoria individual y colectiva del pasado. El relato de la mamita Rosario cuenta la historia de una mujer que salía todas las noches a escondidas de su marido, invocando la frase: “Sin dios, sin la virgen”, que le permitía elevarse en el cielo con la ayuda de unas enormes alas. El marido, harto del comportamiento de su esposa, decide perseguirla. Tras intentos fallidos porque se resistía a faltar a su religión con el enunciado, una noche de luna llena decidió pronunciarlo para lograr volar y perseguir a su amada. Ya en el bosque observa un círculo de mujeres que al mando de una cabra se besan entre sí en sus partes íntimas. El marido regresó asustado



a su hogar y afiló un cacho de toro con el que rompió el hechizo la noche siguiente. El chivo se quedó solo en lo alto de la montaña. Tiempo después, la cabra logró hacer un pacto con el cóndor, este le trasladaría a la comunidad a cambio de un borrego. Este tipo de leyendas están mediadas, según Portelli, por el mensaje: “el primer aspecto que hace diferentes a las fuentes orales es su capacidad de informarnos, más que de los acontecimientos, de sus significados” (22). Significado que para Jhacson posee veracidad por el sentir. “La seguridad que pone la mamita cuando me contó. Era como si ella hubiese estado ahí”, mensaje que se puede asociar también con la credibilidad y confianza que imparte esta persona sabia. El compartir de la palabra, sitúa al lenguaje como el mayor contenedor de significados a través del que podemos expresar lo que sentimos, pensamos, ideamos, esperamos y creamos. “Las fuentes orales son creíbles, pero su credibilidad es diferente. El interés del testimonio no consiste solo en su adhesión a los hechos sino en su alejamiento de ellos, porque es en este desvío que se insinúa la imaginación, lo simbólico y el deseo” (24).

Ilustración 15

**Atipa: Sin dios, sin la virgen.**

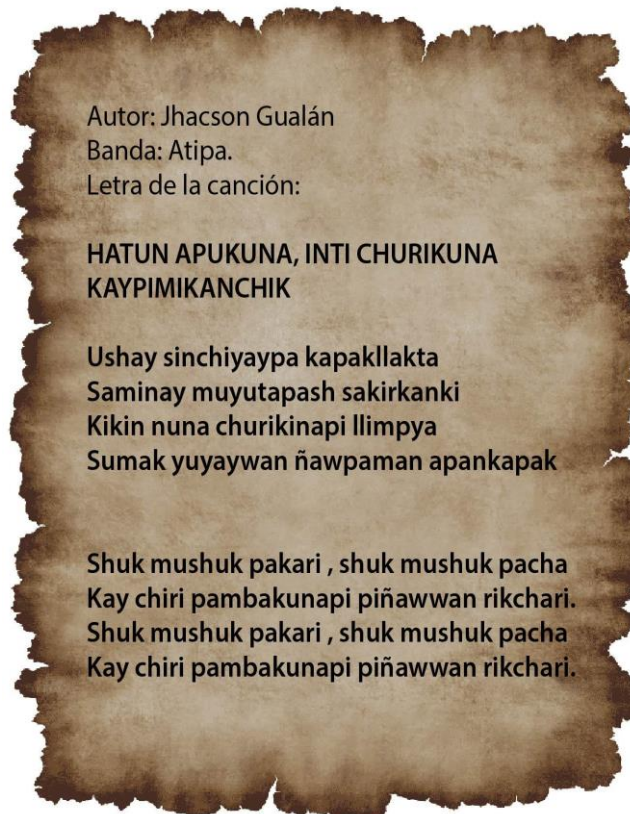


**Fuente:** Atipa.

**Elaboración:** Autora.

Las líricas de Atipa son escritas por Jhacson, y los arreglos musicales por Marco Zhuño. Jhacson confiesa que la creación de las letras las escribe en soledad, mientras la neblina se toma la montaña y termina por abrazar a toda la comunidad. “Sin dios, sin la virgen” junto al tema “Anocheció en la mitad del día” se basan en leyendas andinas. La oralidad de los pueblos andinos permite nuevos contenidos y conceptos que describen un pasado en tiempo presente y que moldea la idea de un futuro. La veracidad o alteración del relato puede apreciarse como una fortaleza para escribir la historia, ya que los actores pueden alterar, manipular, inventar, cambiar u olvidar detalles de determinado acontecimiento, lo que convierte a la oralidad en “punto fuerte: los errores, las invenciones y los mitos nos llevan a través y más allá de los hechos hacia su significado” (James 2004, 127).

Ilustración 16  
***Yana anta en lengua kichwa.***



**Fuente:** Atipa.

**Elaboración:** Autora.

Traducción al español por Jhacson:

### **Anocheció en la mitad del día**

Imperio Glorioso, Guerreros altivos / La cumbre más alta, Conquistaban sus almas / Grandeza absoluta recuerdan los urkus / Destellos de luz abrigaban las pambas / Un sol en lo alto guiaba el sendero / De ayllus formados por indios guerreros / Cayeron los cuerpos, hijos de los astros / Su esencia se eleva, el viento los lleva / Eterna batalla proclaman sus awkas / Los fuertes no temen, su ocaso se acerca.

Ante la inquietud de saber por qué los músicos eligen el metal extremo como un legado y transmisor de su cultura, Jhacson manifiesta que “el metal, más allá de un ruido, es un mensaje, es una base sólida que no encuentras en otro tipo de música. Tiene sentimiento, tiene un objetivo. Es energía y esa energía la relaciono con la unión familiar que mantenemos en las comunidades”. Pero no solo tiene que ver la afinidad sino también con problemas sociales, familiares, políticos y culturales que abarca este tipo de música que a nivel mundial lleva 65 años. Los jóvenes afines al rock han pasado por represiones policiales y sociales por vestir y pensar diferente a una sociedad normada; a esto se suma el rol de la familia, esta es la primera representación social donde existen relaciones de poder. Mientras conversaba con Jhacson, se venía a mi mente la pregunta: ¿a qué obstáculos se enfrentarán los jóvenes indígenas que escuchan rock? Dicha incógnita antecede la idea de una posible pérdida de la identidad cultural de los pueblos andinos. Y, para abandonar estas concepciones, que responden a una imagen y cánones sociales establecidos política y culturalmente establecidos, surge la interrogante: ¿cuál fue la reacción de tu familia al decidir y no otro estilo musical? Confiesa que ha sido algo complicado porque “ven la forma; no ven el fondo. Solo escuchan ruido, escuchan gritos, pero no la esencia. Más allá de eso estamos transmitiendo un mensaje, un concepto, un sentimiento”.

El panorama ha ido cambiando y tanto su familia como la comunidad comprenden ahora que el rock es una expresión cultural, lo que ha facilitado los permisos para realizar conciertos. Al año se organizan alrededor de doce presentaciones, que incluyen diferentes géneros y subgéneros del rock, como de *heavy metal*, *death*, *thrash* y *yana anta*. Además, el primer domingo de cada mes las comunidades organizan ferias culturales que incluyen comida tradicional, artesanías, danza y música tradicional y rock.

El uso de simbología andina es para Atipa reconocerse como *runa*, como “parte del Tahuantinsuyo, parte del todo y el nada, parte de la Pachamama, de poderse sentir

parte del Imperio, de la energía de nuestros ancestros”. El uso de códigos andinos en prendas de vestir, como en logotipos, se complementa en el escenario con el empleo de instrumentos de viento como la kipa<sup>65</sup> o el bombo; este último tiene la función de pedir permiso e invocar a los espíritus. La gráfica de la banda es simple, pero “cargada de poder” según sus integrantes. Las letras son góticas y debajo se ubican dos hachas andinas, que representan “la fuerza, la venganza y la energía”.

Ilustración 17  
**Las hachas de Atipa.**



**Fuente y elaboración:** Atipa.

El uso de estos signos aporta a una memoria actualizada en el mundo contemporáneo, y plantea debates sobre el pasado desde la contextualización del presente. Al mismo tiempo, propone la discusión sobre cómo ha sido construida y de qué manera se cuenta la historia; la confronta con la memoria y la oralidad en busca de respuestas más allá de la diacronía pasado-presente. Los conceptos de memoria e historia abren una serie de reflexiones sobre: la subjetividad de la memoria, la científicidad de la historia, la veracidad de los testimonios, la posibilidad de reconstruir rigurosa y objetivamente un pasado. La “ratificación del pasado que hace de la memoria un objeto de consumo”, (Traverso 2007, 68). Planteamiento que surge con la modernidad y con ella el control de la mente, del cuerpo, de los pensamientos, de la historia. La memoria se convierte en un objeto de consumo gracias a los cambios socio-económicos, así como a nuevas categorías,

---

<sup>65</sup> Es un caracol grande o mediano que se utiliza como instrumento de viento que sirve para llamar a las comunidades a reuniones o eventos importantes.

metodologías, etc. Dicho control puede ser desafiado con expresiones culturales como el *yana anta*, que busca representar desde su propio entorno y realidad.

### **3. El ritual como neutralizador de energías (puesta en escena)**

Son las 21:00 horas y el concierto inicia algo tarde. A las afueras de la casa comunal Las Lagunas se han aglutinado alrededor de 25 personas que esperan los *riffs* de la primera banda. Dentro del recinto, Jhacson *limpia* el lugar con ruda, romero y sahumero, que después son introducidos y quemados en una vasija de barro grande. Esta tradición la heredó de sus abuelos que limpiaban los lugares oscuros, desiertos, lejanos, etc., para espantar el mal aire, las malas energías, o el mal de ojo. Este uso de las plantas data de tiempos inmemoriales en que también se aprovecharon sus beneficios. Así la tradición continúa aportando a la permanencia de los rituales.

Las plantas han sido consideradas deidades masculinas y femeninas. Algunas plantas sagradas fueron utilizadas en varias regiones alrededor del mundo desde muchos años atrás y en países actuales como China, la India, Egipto, Grecia, Roma, Pakistán, EE. UU. y Afganistán; también en comarcas de Mesoamérica, la región Andina y la Amazonía. Los españoles y sacerdotes consideraban que las plantas de la América India servían para comunicarse con los demonios. “Por algunos miles de años el uso de estas plantas y sus efectos debió transmitirse en forma verbal de unas generaciones a otras. Tan pronto se inventó el lenguaje escrito pasaron a formar parte de las más antiguas y famosas materias médicas o farmacopeas” (Naranjo, 13). Es en 1960 que el etnobotánico Richard E. Schultes, aprende que los hongos como el peyote servían para las ceremonias. A este último se suman plantas como la mandrágora, el beleño, el estramonio, la belladona, el opio, la flor del loto, la marihuana, etc. Los pueblos americanos utilizaban plantas como el floripondio, el chamico, la mama coca, la sábila, el tabaco, entre otras.

A la marihuana se le llamaba también “cáñamo indio porque en los países orientales la planta fue cultivada para obtener la fibra de cáñamo, tan útil en la industria textil. También las semillas eran utilizadas para obtener su aceite” (36). Sin duda la marihuana es la planta alucinógena más conocida alrededor del mundo. Se desplaza su sentido de planta sagrada para ser considerada una droga. Sin embargo, investigaciones han descubierto que este cáñamo indio se utilizó con fines médicos y ceremoniales entre los años 2500 y 3000 a. C. Los *churikuna cosmos* la han cultivado y consumido a lo largo de los años, pues les ha permitido conectarse con la madre tierra, sacralidad que está ligada a la sabiduría del cosmos. El uso de la marihuana no tiene un propósito adictivo.

Al contrario, es curativo y relajante. Mantiene una armonía entre el ser humano y la naturaleza.

El ritual se realiza para equilibrar las energías y conectar a los asistentes con el cosmos y la Pachamama y se ejecuta previo el ingreso de los espectadores. La noche del concierto, una vez armonizado el lugar con las plantas sagradas, las agrupaciones afinaron los instrumentos, realizan son pruebas de sonido y dieron inicio. Asistieron cerca de 50 personas al concierto. Los primeros en presentarse fueron Jiwasatanwa, seguidos por Atipa, Pachakamac y Supay. Ya en el escenario, las bandas sienten responsabilidad y respeto hacia el público, ya que están conscientes que son transmisores de la cultura andina, de los saberes de los pueblos.

Ilustración 18  
**Plantas y fuego sagrado.**



**Fuente:** Autora.

El color representativo de los rockeros y metaleros es el negro, el mismo que coincide con la indumentaria de la comunidad Salasaca relacionándola con el luto por la muerte de Atahualpa. Según Jhacson, el negro mantiene el calor y la energía del Inti, concepto con el que evade la idea de luto. Sus tatarabuelos les contaron a sus abuelos que en las comunidades andinas no existía el luto; dicho término que fue impuesto por la religión católica en el período de conquista. Esta idea es compartida por Vladimir Hernández<sup>66</sup> del pueblo Tusa-San Gabriel de la provincia de Carchi: “en las comunidades la idea del luto es después de la colonización porque el negro nuestros antepasados lo

<sup>66</sup> Intervención de Vladimir Hernández en la entrevista realizada a Jhacson, 24 de febrero de 2018.

asociaban con la Pachamama y la relación del ser humano con el cosmos. La muerte no existía para nosotros; lo que se da es una trascendencia de la conciencia porque la materia, el cuerpo, se reencuentra con la tierra”. El testimonio se considera como un principio, recurso oral que “imponen a la historia, con una intensidad más acentuada que las otras, la subjetividad del narrador. [...] Informan no solo los hechos, sino lo que estos significaron para quien los vivió y los relata; no solo respecto de lo que las personas han hecho; sino sobre lo que querían hacer...”, (Portelli 2016, 23). A través del uso del lenguaje se construye un tiempo y un espacio donde la memoria resignifica el pasado. Este período conflictivo establece la cohesión entre el recuerdo y la historia, así como las nociones de nación, gobierno, identidad y representación también son resignificadas. A esto se puede agregar que “la subjetividad también es asunto de la historia como los acontecimientos de su materialidad; lo que las personas creen es tan importante para la historia como lo es el suceso” (Portelli 2016, 24). La historia debe interpelarse y hablar desde el subalterno, como la conquista de un nuevo mundo en el que investigar involucre al dominado como un ejecutante en el desarrollo de procesos históricos, como un actor que deja huellas, que construye y que propone desde su derecho a ser un sujeto representado por sí mismo como ser humano, no como un sustento del folclor.

Además de la vestimenta tradicional, los asistentes llevaban camisetas alusivas al rock y al metal pesado debajo de sus ponchos. Sin embargo, algo poco común sucedió cuando dos mujeres de nacionalidad Salasaca movían suave y lentamente sus cabezas disfrutando del concierto de rock. Incluso los presentes al estar estuvieron sorprendidos, sonrieron y conversaron con ellas.

Ilustración 19

**El público de Saraguro-Loja/Ecuador**



**Fuente:** Viviana Herrera A.

La presentación finalizó a las 02:00 horas del domingo 25 de febrero. El frío acechaba y la oscuridad se apoderaba del campo. Los invitados que viajaron desde la capital se dividieron en dos grupos, el primero descansó cuatro horas y media para viajar a Quito; el segundo grupo viajaría en la noche después de visitar la caverna arqueológica Shiriguana en Loja.

Los integrantes de Atipa son:

Marco Zhuño, guitarra.

Jhacson Gualán, batería, bombo y kipa.

Edison Medina, voz.

#### **4. Herejía Awka: los que un día fueron hijos de las montañas. Biografía, gráfica y resignificación cultural**

Herejía Awka crea su logotipo en la ciudad de Tusa-San Gabriel de la provincia del Carchi (a 40 kilómetros de la frontera con Colombia). El creador es Jorge Fuelagán, artesano de profesión y amigo cercano de los de la banda. En noviembre de 2008, se conformó la banda. La idea según Diego Landázuri<sup>67</sup> es representar “la fertilidad, la Pacha aborígen. La conexión cíclica del tiempo y el espacio, entre lo terrenal y lo superior y la relación de los tres mundos andinos”. El primer boceto del logotipo tomó un mes en elaborarse (ver Ilustración 20). Se conformaba por dos círculos con una estrella roja de cinco puntas en el centro; sobrepuesta en la estrella, estaba un *inti* en tono café. La palabra *Herejía* se ubica en el parte superior y *Awka*, en la parte inferior. Para marzo de 2017, la imagen toma la forma actual sin el sol pasto de ocho puntas y la chakana actual; estos elementos son agregados en octubre de 2017 (ver ilustración 21).

---

<sup>67</sup> Líder de Herejía Awka.



Ilustración 20  
**Los inicios de Herejía Awka.**



**Fuente y elaboración:** Herejía Awka. 2008.

Herejía Awka nace como una propuesta de evolución, de un “trascender cosmovisivo, que plasma los saberes ancestro-paganos y que se expresan en rituales de metal negro”, comenta Diego, líder de la banda (entrevista realizada por la autora, 23 de septiembre de 2018). A esto se suma el llamado de la sangre que, según Landázuri, abriga vestigios ancestrales, lo que permite: “reapropiarse de las raíces primitivas, entrelazando saberes olvidados en conexiones omnisensoriales y extrasensoriales”. A través de esta propuesta y en la fría tierra de Tusa-San Gabriel, conviviendo con la Pachamama nace Herejía Awka que, en el año 2000, se llamada Magicus Pacha Moon (La magia de la madre tierra a través de la luna), banda con la que logra el trabajo discográfico denominado “Cosmo-neurosisra”. La agrupación Magicus Pacha Moon desaparece en 2008. Tiempo después, Diego sigue tocando en solitario y componiendo temas a los que por primera vez incorpora instrumentos andinos, propuesta a la que se suma Andrés Arteaga Alemán más conocido como “Cueros”. La propuesta musical era realizar un metal atmosférico<sup>68</sup>, pero al mismo tiempo vinculando la ancestralidad, inherente al frío y al ser. Las influencias musicales para ese entonces fueron: Old Morttis, Melamcholiám y Burzum.

<sup>68</sup> Este género musical se caracteriza por mantener un ambiente frío y etéreo, así como paisajes desolados. Da prioridad a la guitarra y a los teclados.

Herejía Awka es la gráfica con mayor cuidado en el uso de los caracteres esenciales dentro de la imagen. En la parte superior se encuentran *ishkay urkus* (dos montañas) y una *killa chinkak* (luna menguante). Del cuerpo de la montaña se desprenden espirales en las dos direcciones, mientras que un árbol seco, sin hojas, reposa en la parte izquierda de la primera montaña. Las letras H y A tiene en la asta montante, en la cola, en el ascendente, en el anillo y en el blanco interno una construcción orgánica que representa las ramas de un árbol en descomposición. Las letras: E, R, J, Í, tienen en el ojal un leve desprendimiento de la letra. La W y K como remate llevan la apariencia de un pico. La Chakana del Tahuantinsuyo ha sido modificada en las gradas diagonales, resaltando el centro y el lado vertical de la cruz. Los lados reducidos se unen en el centro con el sol pasto de ocho picos en forma de triángulos.

El árbol seco como signo de envejecimiento y sabiduría alberga y alimenta a las aves, “en algunas culturas andinas profesaban que cuando se aparecía uno de estos venía avisar que las almas de las personas que amamos están bien”, recuerda Diego. Por otro lado, las raíces del árbol irradian la savia ascendente desde las profundidades del *uku pacha*. Mientras que los espirales son considerados como una insignia de expansión y crecimiento espiritual. El Sol Pasto es un símbolo importante de identidad, y está formado por ocho picos que forman triángulos en sus uniones; en el norte está la sociabilidad comunitaria, en el sur el prestigio, en el este el conocimiento y sabiduría, y al oeste todos los sentidos. La Chakana o Cruz del Sur conecta la tierra y el sol, el hombre y lo superior, el tiempo, el espacio y es la escalera para los tres mundos andinos.

Ilustración 21  
Herejía Awka y el poder ancestral.



Fuente: Herejía Awka. 2017.

La amistad y la afinidad ideológica permitieron que los músicos autodidactas conformaron una trilogía de metal ancestral negro conformado por Caverna (Pialarquer-San Gabriel) y Ritual Pagano (Tusa-San Gabriel). Estas agrupaciones han compartido escenario en varias ocasiones, lo que ha permitido consolidar una hermandad hasta la actualidad. Esto se refleja en el *split* “La Tulpa”<sup>69</sup>, el resultado de seis años de un arduo caminar que buscó unificar a las bandas con origen en el *yana anta*. Dos años tomaron los preparativos, diálogos y acuerdos con el sello discográfico. La Tulpa se promocionó por redes sociales de cada uno de los integrantes de las bandas.

Ilustración 22  
Afiche del lanzamiento de La Tulpa.



Fuente: Herejía Awka. 2018.

<sup>69</sup> Lugar sagrado, un ente, un objeto o ser que es idealizado en la mente que adquiere un aspecto físico.

En el año 2016, Herejía Awka toma un giro en lo musical y Pacha<sup>70</sup> dirige la agrupación a un ambiente atmosférico. Se suman nuevos integrantes como Huatung Yana<sup>71</sup> en la batería, Jaguar Balam en la guitarra, a quienes Pacha considera “hermanos de saberes, lustros y buenos amigos”. Herejía Awka tributa rituales en vivo a la Pachamama, al Araxa Pacha, a los seres espirituales que habitan en los planos dimensionales y al *uku pacha*, ritual considerado como una ofrenda a la madre tierra y al cosmos, y que está unida con el *Uba Rhua*<sup>72</sup>. Se trata de rituales paganos, que entrelazan un ambiente shamánico y de oscuridad. El ritual de apertura lo realiza Viviana Tobón, quien, a través del fuego, purifica el ambiente, equilibra la energía de los asistentes y abre la puerta de los tres mundos andinos. Cada paso que da Viviana es un pedido para el despertar de la madre tierra, más aún “interioriza la conexión directa de la mujer con la madre tierra y la luna. Agradecemos la fertilidad”, manifiesta Pacha. El papel de la mujer en el grupo hace posible la conexión entre el mundo terrenal y el mundo cósmico, ya que solo ella posee la capacidad de alumbrar y, por ende, mantener una profunda conexión con la Madre Luna.

La agrupación, según Pacha, fue creada para “hablar por los árboles, soplar por los vientos, trinar por los pájaros, aullar por los lobos, escuchar el crujir de la hojarasca, unificarse con la misma esencia primitiva de nuestros orígenes y entrar en contacto con el espíritu de nuestros abuelos a través del viaje ancestral de instrumentos andinos”. Sus influencias musicales son: Summoning (Viena-Austria), Immortal (Bergen-Noruega), Nargaroth (Eilenburg-Alemania), Ulver (Oslo-Noruega), Nazgûl (Monreale-Italia), From the Sunsets Forest and Grief (Tamaulipas-México), Dark Throne (Kolbotn, Akershus-Noruega), Horn (Paderborn-Alemania), Kroda (Dnipropetrovsk-Ucrania), Burzum (Bergen-Noruega), Wolves in the Throne Room (Olympia.E.E.U.U), Uaral (Curicó-Chile), Eldamar (Askim-Noruega), Lustre (Ostersund-Suecia), Amon Amarth (Tumba-Suecia), Nokturnal Mortum (Jarkov-Ucrania), entre otros, que han influido en la construcción de contenido lírico de Herejía Awka, que son temas representativos: Oscuridad, Cosmogonía Ancestral, Cosmos, Caos, Oscura Espiritualidad, Naturaleza y Paganismo.

---

<sup>70</sup> Seudónimo de Diego Landázuri, líder y vocalista de Herejía Awka.

<sup>71</sup> Actual baterista de Caverna, banda de la provincia del Carchi.

<sup>72</sup> Se considera así a Viviana Tobón, única mujer integrante de *Herejía Awka*.

La agrupación está conformada por personas originarias de lugares como La Paz, antiguo pueblo Pialanquer, de El Carmen de Viboral en Medellín-Colombia, del antiguo pueblo Tahami, y de Tusa San Gabriel de la provincia del Carchi-Ecuador. Para Pacha, fusionar la música rock con la sabiduría de los pueblos andinos es:

Una forma de reapropiarnos de los principios fundamentales de nuestros pueblos. Es despertar a la madre tierra con un canto y ritual diferente porque nosotros somos el trascender de los saberes ancestrales; somos el trascender de los que una vez fueron brujos de las montañas y hoy están inmersos en nuestro ser y que se han esparcido en arcaicas partículas para alcanzar la evolución a través de desdoblamiento astrales<sup>73</sup> y esto nos permite el *yana anta*.

Ilustración 23

**El fuego sagrado; la puerta para el equilibrio**



**Fuente:** Viviana Herrera A. 2017.

Con esta representación, Herejía Awka interrelaciona los tres mundos andinos y reúne esta cosmovisión desde la percepción cíclica y caótica a la vez, interpretando el *hanan pacha* como el firmamento aclarado por la cuarta creciente, que, según la mitología andina, es un período de transición en el campo agrícola debido al aumento de la humedad. Por otro lado, la tierra representada en la gráfica, según Pacha, es una tierra cobijada por el indómito frío del norte debido a los vientos alisios, rodeado por *urkus*

<sup>73</sup> Se entiende al desdoblamiento astral como la separación de dos cuerpos. Por un lado, está la conciencia y por otro el cuerpo físico. Se conoce también como desdoblamiento.

donde habitan los *apus*<sup>74</sup> que actúan como un canal de conexión entre los dos mundos: el terrenal y el cósmico.

Los integrantes del grupo Herejía Awka son:

Diego Landázuri, *Pacha Aborígen* (Tusa-San Gabriel): teclados, voz e instrumentos andinos. Composición lírica.

Viviana Tobón, *Uba Rhua* (Taham-Colombia): bombo chilote o shamánico. Rituales.

Diego Sánchez, *Huatung Yana* (Pialarquer): batería.

Eduardo Sánchez, *Jaguar Balam* (Pialarquer): guitarra.

Ilustración 24

#### Herejía Awka y el tambor de Viviana



**Fuente:** Herejía Awka. 2018.

### 5. Supay y la máscara de los ancestros en el *uku pacha*

La agrupación Supay, de la ciudad de Kitu, representa en su logotipo a los animales tótems<sup>75</sup>, conocidos como animales de poder y de sabiduría; protectores y guías de la creación de cada canción, concierto, experiencia de vida y lugar que visitan. El *wan*

<sup>74</sup> Considerados los espíritus de las montañas.

<sup>75</sup> Los animales tótems son considerados animales sagrados a quienes se les atribuye atributos sobrenaturales.

(cóndor) y el jaguar son dos animales sagrados que están presentes en el logotipo de Supay (letra ese). Mientras que el asta montante hace referencia a una *amaru* (serpiente), con la boca abierta en señal de defensa (que puede interpretarse también como ataque) y también forma al anillo de la letra ese. La cola del reptil da la forma a la ligadura de la letra ye. La parte ascendente de las dos letras tienen la apariencia de una estaca o lanza. Las letras *U* y *A* poseen desgarros en las colas izquierda y derecha, simulando una máscara que representa la letra *P*. En el blanco interno resaltan los ojos, por donde es atravesado un bastón de mando que en la parte inferior tiene una cruz invertida y en la parte superior la Chaka na o Cruz del Sur en cuyo centro reposa una Killa y las tres cuartas partes del Inti.

Ilustración 25  
Logotipo de Supay



**Fuente:** Supay. 2016.

Toda esta simbología en las imágenes busca “la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea 2005, 7). Es probable que las gráficas tengan una influencia en el espectador, ya sea en su comportamiento, ideología o identidad; de esta manera el vínculo de lo artístico con lo visual en un producto con una gran capacidad simbólica y luego la música hace su parte, refuerza ese valor e incidencia simbólica.

La construcción de estos elementos tiene influencia social y familiar porque el ver es “entonces el resultado de una construcción cultural —y por lo tanto siempre un hacer complejo, híbrido— ” (Brea 2005, 9). Esta mirada construye al sujeto que produce la imagen como aquel que consume y se produce “el encuentro con el/lo otro — que también

nos mira” (10), y esa mirada se refleja en el público que cumple el papel de receptor y el difusor del *yana anta* y desde sus imaginarios asociados; que presumiblemente construyen valores y nuevos significados a las creencias andinas.

Se debe tener en cuenta que “un texto no habla por sí mismo” (Bal 2016, 20); es decir que el texto necesita ser descontextualizado e interpretado, ya que el concepto y la interpretación de la imagen varían con el tiempo y necesita del otro para que pueda ser comprendido. «Necesitamos la “diferencia” porque solo podemos construir significado a través del diálogo con el “Otro”» (Hall 2010, 432). La relación entre el rock y la cosmogonía andina permite que la cultura milenaria retome nuevos sentidos y significados sin perder la esencia y el legado cultural que ha logrado mantener desde tiempos inmemoriales.

Ilustración 26  
***Supay y el permiso a la Pachamama***



**Fuente:** Autora. 2018.

Supay se formó en el 2007, en el solsticio de invierno cuando cuatro amigos se reunieron para venerar a la madre tierra con afinidad musical e ideológica; también el deseo de mantener las costumbres de los pueblos ancestrales. A su vez, resaltan su sentir como ser humano diverso. El primer diseño fue realizado en comunidad, entre todos los integrantes; el esbozo tomaba forma en las frías tierras de Imbabura y Kitu. La máscara era el recurso primordial, razón por la que en el segundo trabajo ocupa la parte central;



“la máscara conlleva la energía del Supay, guardián y energía rectora del *uku pacha*”, comenta Sinchi Wayra<sup>76</sup> (entrevista realizada por la autora, 24 de febrero de 2018.) Esta agrupación lleva cerca de 12 años de formación. Han modificado su logo dos veces.

Las ilustraciones de Atipa, Supay y Herejía Awka se crean con el objetivo de difundir las creencias ancestrales a través del *yana anta*, género musical que fusiona los sonidos estridentes del metal pesado con las sabidurías de pueblos milenarios. «El estudio interdisciplinar, tal como lo plantea Barthes, consiste en crear “un nuevo objeto que no pertenezca a nadie”» (Bal 2016, 28). Cada agrupación tiene su propio contexto de creación; la inspiración para dibujar e idear cada elemento nace desde la Pachamama o Madre Tierra.

## **6. Contexto social, cultural e institucional de la imagen; la pintura como el precursor del estereotipo y la literatura como posicionamiento mundial**

Durante la Colonia, los criollos eran los españoles llegados a América; en el siglo XVII se referían a los hijos de españoles nacidos en América en el siglo XX; *criollo* significaba ‘lo nacional’. Los intelectuales criollos perciben al indio como parte de la naturaleza, “como un niño indefenso” al que hay que proteger —incluso de sí mismo— y ordenarle lo que debía ser y hacer.

Uriel García (2013), se había propuesto “crear nuevas caras, nuevos indios”. Sin embargo, la pintura toma el sentido de colectividad y determinismo ambiental, los indígenas lograron unificar la cosmovisión con la etnia, la clase social, y las tradiciones, todo en un solo cuadro.

Pintores y fotógrafos de ascendencia “humilde”, como el peruano Juan Manuel Figueroa Aznar, aprendieron las diferentes técnicas y estrategias de la fotografía, el boceto y la pintura. Figueroa las aprendió en los viajes que realizó a Colombia y Europa occidental. Adquirió un estilo modernista, estilo artístico que se desarrolló a finales del siglo XIX y la mitad del siglo XX, es un período que se relaciona con “lo nuevo”, “lo reciente”, “lo novedoso” y de ahí parte el movimiento conocido como neo-indianista. Movimiento que en la pintura exaltaba la belleza de los campos, los rasgos de los indígenas, las actividades laborales, la arquitectura colonial y rural, etc. Figueroa se

---

<sup>76</sup> Sinchi Wayra, bajista y letrista de *Supay*.

caracterizó por no seguir las corrientes de arte europeo; al contrario, se dejó llevar por la espontaneidad. «Filosofía indigenista relacionaba la habilidad del artista con el propio paisaje andino, la vida bohemia, etc. La vida social se ve representada en el arte, las tradiciones, el amor a la tierra, explotación minera, etc., la personalidad pública reproducida por el artista que existe en “los márgenes de la sociedad”» (Poole 2000, 220).

La figura del indígena pasó del campo a los estudios fotográficos y, de estos, a los lienzos, óleos que transitaron —física y verbalmente— de un país a otro debido a la influencia de los viajeros, aventureros que se adentraban en los nevados, montañas y demás paisajes andinos. Los viajeros representaban la voz del desarrollo, la confirmación de la “patria nueva”. Los levantamientos indígenas de 1920 se consideraron de amenaza a la “hegemonía cultural y social de la clase señorial terrateniente cusqueña” (Poole 2000, 224). Los viajes a Ecuador eran para conocer el desarrollo social y político, pero sobre todo el económico de las entonces recientes repúblicas. Aparecen tres imágenes genéricas en las que todos los viajeros sintetizaron su experiencia de este grupo social: “el indio como bestia de carga, el indio como pagano exótico y el indio subversivo” (Muratorio 1994, 32).

La fotografía había surgido para representar, lo que originó la ruptura entre “un discurso estético basado en nociones de creatividad artística, producción manual y autor, por un lado, y las formas de epistemología científica, tecnología mecanizada y producción de mercancías que conformaban la sociedad industrial burguesa, por el otro” (210). La fotografía pasó de ser una reproducción masiva a ser obra de arte. Un arte contrario al criollismo, que devela la identidad nacional de lo andino.

Las imágenes visuales ocupan un tiempo y espacio fundamental en la percepción y valoración del entorno social así mismo, la imagen impugna, oculta o delata. Figueroa fue uno de los artistas que proyectó la situación social de los indígenas limeños y cusqueños; en el caso de Ecuador tenemos a Camilo Egas, quien altera la realidad de la época para obtener un discurso de igualdad e identidad, en el que se considera a la raza como fuente de identidad nacional. Las obras son coloridas, humanas y sensibles. Este tipo de arte se acerca a la realidad del Otro. “El análisis de imágenes de los indígenas desde una perspectiva teórica que las observa como si estas fuesen productos terminados ha revelado un conjunto de estereotipos, que si bien están parcialmente basados en la realidad han llegado a generalizarse en una forma que ya no es posible aceptar como una fiel representación de esa realidad” (Berkhof 1978, 3, citado por Muratorio, 1994, 25).

Tanto Camilo Egas como Juan Manuel Figueroa construyen la idea de Estado-nación a través de la diferencia, pero dirigen la cultura andina a componentes del modernismo europeo y argentino; esto lleva a su alterno progreso. Se moldean las ideas de la cosmogonía andina por la vanguardia. Se discute entonces dos tipos de indianidad: primero la que sustenta el alma popular de los campos y la del hombre culto que ha hecho historia con ideas de un tradicionalismo “inkario” (Muratorio, 1994). De esta manera las imágenes se limitan en su construcción y articulación.

Manuel Almagro, por su parte pensaba: “aunque los indios aparecían como imbéciles o idiotas en sus relaciones con los blancos, éstas eran características más adquiridas que naturales: les habían sido impuestas por un dominio colonial” (64). Estas apreciaciones sirvieron de impulso para que artistas de la época diversifiquen la imagen del indígena, ese indio e india cuyos rasgos físicos eran exagerados y modificados según el interés del artista.

En los años 30 del siglo XX, la representación del indio paso de la exclusión a la exotización y al cuestionamiento social. Ese realismo social que invita a mirar la construcción del Estado-nación, de la ciudadanía y del poder desde el “per se”, dejando atrás las voces ventrílocuas del poder, de los burgueses, de la modernidad y, sobre todo del criollo. Se da un lugar al indígena en el desarrollo histórico social del Ecuador, que deja atrás el indígena genérico, el indio impuro, la raza, la barbarie, estableciendo un cristal y la posibilidad de que el Otro puede convertirse en un Nosotros, en un Yo.

### **6.1. La literatura, el paisaje y el pueblo originario**

Por otro lado, en el campo de la literatura se recrea un imaginario del indio y de la india basado en las letras. Al mismo tiempo se suman los paisajes. Literatos del siglo XIX, como Dolores Veintimilla, Esteban Echeverría, Rubén Darío, Andrés Bello, etc., que promovieron la idea liberal y acciones de nacionalidad que aportarían a construir un Estado-nación desde su entorno y para su territorio (a partir de ideas eurocéntricas); esto llevó a la creación de una literatura que exaltó las bondades de la naturaleza. “¡Oh! los que afortunados poseedores habéis nacido de la tierra hermosa, en que reseña hacer de sus favores, como para ganáros y atraeros, quiso Naturaleza bondadosa” (Bello y Grases 1978, 52). Este párrafo revela la palpable muestra de pasión americanista. Bello no ve en América a un pueblo conquistado, ve a una América productiva, con campos listos para ser nuevamente invadidos y conquistados por la libertad y el progreso.

La literatura del venezolano exhibió la aspiración a la independencia cultural de Hispanoamérica y sirvió para fundar los conceptos de *identidad*, de *ciudadanía* y de *Estado-nación*. La literatura se convirtió en un discurso polisémico que se determinaba por la cultura, el tiempo, el espacio, la etnografía, la estética, la política, la economía, etc. A su vez, en el texto de Bello se evidencia la búsqueda de una identidad criolla desde la república. Se encuentra un debate entre el campo y la ciudad. La ciudad es el lugar donde se presentan de manera más fuerte las contradicciones sociales. Estos aspectos sirvieron para distinguir lo americano de lo europeo y fomentar las ideas liberales. América no era una nación capitalista ni industrial, pero los literatos aportaban con la imagen de una América posible, veían en la naturaleza y los paisajes la posibilidad de un mundo ideal y, sobre todo de comercio. En su haber, los artistas trazan, dibujan y perfilan a esta tierra amerindia como un orgullo nacional. Se trató de mostrar al mundo la diversidad, la riqueza y la cultura del pueblo independentista. Las obras literarias se convierten en el reflejo del proceso histórico de las naciones; es la representación de los imaginarios de Estado, libertad, democracia, orden, etc. Las letras se transforman en un dispositivo de poder que aportó a la memoria de los pueblos, influyó en el pasado, influye en el presente y en la mirada de futuro de todo el continente, dotando de significados y significantes sociales, políticos, históricos y culturales un territorio y una población determinada.

La dimensión cultural que alcanza en la sociedad como una expresión artística en la sociedad que no da por sentado un significado, sino que recurre al espacio y al tiempo para encontrar la “esencialidad” que propone Brea, es decir la esencialidad es la transformación cultural que permite una reconexión con la esencia, con el pasado, con los ancestros, trascendiendo los imaginarios y la máscara social. La identidad y la representación que trabaja Stuart Hall en el texto *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*:

La lógica de la identidad es la lógica de algo como un “verdadero sí mismo” [self]. Y el lenguaje de la identidad se ha relacionado a menudo con la búsqueda de una clase de autenticidad de la experiencia propia, algo que me diga de dónde soy. La lógica y el lenguaje de la identidad es la lógica de la profundidad —aquí adentro, en mi interior profundo, está mi mismidad en la que me puedo reconocer—. (Hall 2010, 339).

Pasa del juicio a la aceptación lo que en Supay es comprendido como la esencialidad del Ser. Por ende, los rituales se realizan en homenaje a la madre tierra antes, durante y después de la presentación. El rito fusiona la magia blanca y la magia negra.

Ilustración 27  
**Llamado espiritual a las deidades naturales.  
 Mishangre, vocalista de Supay**



**Fuente:** Autora. 2017.

## **7. El *uku pacha*: el refugio de los *churikuna cosmos*. Biografía y legado milenario de Supay**

Hacia las 08:00 de la mañana del 29 de agosto de 2018 en el barrio La Campiña, ubicado en el sector del Inca, norte de Quito, se puede encontrar el *uku pacha* en donde una gran mayoría de bandas de *yana anta* del país se reunieron, o al menos de la ciudad de Kitu. A las 09:25 de la mañana, en la estación Río Coca, ubicada al norte de la ciudad, el alimentador conduce en dirección a Llano Chico, hasta arribar al barrio San Isidro del Inca. Aquí se ha construido y escrito la historia de los *churikuna cosmos* y del *yana anta*. Minutos más tarde, el alimentador ha llegado a su destino —cuya oficial olvidó indicarme el sitio de mi llegada—. En primera instancia se puede advertir la iglesia de San Isidro del Inca. Sinchi está en el teléfono. Ella indica que detrás de la iglesia hay servicios de

automóviles o camionetas que encaminan hasta el barrio La Campiña. Sinchi Wayra dice: “Dile que te deje en la tienda de Doña María”.

Han transcurrido cinco minutos y llega una camioneta de doble cabina color blanco con líneas verdes; en esta se sube un joven con un atado de alfalfa en la mano derecha y un pan de chocolate en la mano izquierda. Le pregunté: “Buenos días. Disculpe, ¿esta camioneta va hasta La Campiña?”. Respondió: “Sí, veci”. En la parte delantera nos subimos tres mujeres; vamos acomodadas; desconocidas entre sí y, sin embargo, usando un término familiar “veci”. El “veci” tomó la calle Los Muebles y Rincón de Buenos Aires para después girar hasta la calle José Félix Barreiro. A cuatro cuadras está la tienda de Doña María y al frente está Wanka, una tienda de productos naturales que impulsó Sinchi junto a su familia. Los productos son sembrados y cosechados por Sinchi y su padre en Ibarra y Cayambe. Los vecinos del sector acuden religiosamente los días jueves y sábados a comprar las verduras y hortalizas que, según Sinchi, son sembradas tal como le enseñó su tatarabuelo. Y aún persiste, de generación en generación, como Sinchi lo hace con su hijo Amaru Atik.

Sinchi y Mishangre<sup>77</sup> (José Luis Torres) viven a cuatro cuadras del *uku pacha*<sup>78</sup>, considerado como un espacio que “nace desde la necesidad de un lugar. Necesitábamos tocar, ensayar. Nosotros ya estábamos comprometidos con la Pacha. Ya estábamos encaminados y éramos más sinceros con lo que queríamos”, confiesa Sinchi.

En el año 2011, se inauguró Uku Pacha gracias a la autogestión de los *churikuna cosmos*, los mismos que se comprometieron a preservar y fomentar la cultura a través de las acciones y el ejemplo. Considerado un lugar sagrado, donde se reúnen los hijos de la Pachamama, pero a su vez que se respetan normas como no convertirlo en un bebedero<sup>79</sup>, ni en un lugar de venta o consumo de estupefacientes, ni ningún otro vicio. Dentro de Uku Pacha se consolidaron conciertos, los primeros recitales que convocaban agrupaciones de metal ancestral; también aportó a la creación de medios de comunicación alternativos como el fanzine *La Jauría*, revista que tuvo tres ediciones con un tiraje de 40 ejemplares fotocopiados, que se vendían a un dólar americano.

El Uku Pacha logró sostenerse durante tres años seguidos desarrollando varias actividades relacionadas con la música andina, música rock, poesía arte, pintura, etc.

<sup>77</sup> Seudónimo del vocalista de Supay.

<sup>78</sup> El Uku Pacha es considerado el mundo de abajo en la cosmovisión andina.

<sup>79</sup> Conocido como un lugar de consumo de bebidas alcohólicas.

Jóvenes de 15, 16 y 17 años generaron conciencia de las raíces andinas y, a decir de sus palabras, sintieron la necesidad de sacar el espíritu guerrero que se había silenciado hace 528 años. Fue David de la Torre, de 15 años —hermano de Sinchi Wayra— entonces de 17 años, quien influyó y acercó a los adolescentes y niños del Carchi al rock (entre 2007 y 2008). Dejó sembrada la idea de generar espacios alternativos donde se fusionarían las dos culturas. Los sonidos fuertes de bandas como Burzum, Inquisition, Nargaroth, Sarcófago, Morbid, entre otras, lograron interpelar a estos jóvenes, que veían en el metal extremo un reencuentro con su pasado y un reencuentro consigo mismos. Las interpelaciones y reconocimientos nacieron en la comunidad El Tajamar, ubicada en Tulcán en la provincia de Carchi, de donde proviene la familia paterna de Sinchi y David, abuelos paternos. Sinchi y su familia son de Intag, un barrio ubicado en la comunidad El Cristal, perteneciente a la misma provincia.

En el Uku Pacha, ensayaban agrupaciones como Pakacha, Sacha Allku, Supay y Chakra. Con el tiempo y con el acercamiento a otros músicos autodidactas y andinos, el Uku Pacha creció por el amor y compromiso de su gente; se convirtió en un sitio sagrado en donde las energías se elevan, se fortalecen y el pensamiento se equilibra para los *churikuna cosmos*. En el Uku Pacha, todos fueron iguales con un mismo sentir y un mismo cuerpo, donde se fortaleció la sabiduría de los taitas y de las mamas de las comunidades kichwas. Allí se reúnen saberes que se conservan por los nuevos guerreros y guardianes de la memoria; los *churikuna cosmos*, los que un día fueron los oprimidos, pero que ahora son los *awkas*, el devenir de Pachakutik. Lo que en Quito se definió como *uku pacha*, en el Carchi se denominaba “el movimiento de saya”; de ahí nace Pilamba, banda musical que inicio en los 90, y que, según sus seguidores fue la primera agrupación en el Carchi en fomentar y construir el pensamiento andino.

## **8. La convivencia como el primer acercamiento a la Pachamama**

La experiencia adquirida en la convivencia con el taita Atawanka Sandoval (†) en el 2014 en la comunidad San Pablo Urku (tierra de Dolores Cacuango), permitió a Sinchi conocer la fuerza, el poder y la magia de plantas como el tabaco, la mama coca y el yagé. Para Sinchi, el uso del tabaco antes de la puesta en escena sirve como un conector entre el mundo terrenal y el cosmos. “Utilizamos el saysi (tabaco) para invocar a los espíritus y levantarlos con la música. Para nosotros el *yana anta* es el que abre el camino para poder encontrarnos con nuestros ancestros, con nuestros guerreros. Es un ritual”,

manifiesta el músico. En cuanto al uso de las velas blanca, roja y negra, Sinchi expresa que el blanco es nada, mientras que el negro es el todo y el rojo es la sangre guerrera, es el renacer.

Ilustración 28

**El tabaco y el cuerno de Supay**

**Fuente:** autora. 2017.

El tabaco ha sido utilizado como una planta sagrada por los aborígenes de Norte América, Mesoamérica, Sudamérica y el Caribe. El tabaco es utilizado como una planta medicinal que sirve para curar el mal aire, los espantos, el mal de ojo y equilibrar las energías. Los aztecas consideraban al tabaco como una divinidad que se representaba en forma de planta y que además «estaba bajo el décimo tercer cielo, donde además estaba el “árbol de los mandamientos”» (Naranjo 2012, 125). El tabaco brinda el don de adivinar o de conocer la causa de ciertos dolores, de sufrimientos y de enfermedades. También se utilizaban como antiinflamatorio y analgésico.

En tiempos inmemoriales hubo un famoso shamán, un ser mitad humano y mitad divino que curaba todas las enfermedades, y era capaz de ver el pasado y pronosticar el futuro. Los demás shamanes lo consideraban no sólo como un maestro, sino como un delegado de las divinidades.

Como el ser humano está sujeto a la muerte y este gran maestro era un hombre muy entrado en años, los chamanes le rogaron que, antes de morir, les revelará sus



secretos, su arte de curar y de adivinar, para que también ellos pudieran nacer algo semejante.

Ante la insistencia, él dio una respuesta enigmática. Les dijo: “Con mi humo vosotros podréis hacer tan buenas curaciones como yo. Con mi humo podré sacar el mal a todos los enfermos y podréis adivinar”. Dicho esto, se convirtió en la planta que los aborígenes llamaron *coiba* y que los españoles, por equivocación, ya (los aborígenes llamaban tabaco a un adminículo que utilizaban para sostener el cigarro. (Plutarco, 123).

A estos elementos se suma también el uso de la chicha como bebida de fortaleza, la musicalidad de los instrumentos de viento como la zampoña, el ruku, el pingullo, la kipa o churo, instrumentos que brindan tonalidades cálidas que han servido de inspiración para que Sinchi escriba canciones como *Kuntur Paway* (el vuelo del Cóndor), *Hatum urku* y *Supay*.

Sinchi recordó que había escuchado rock por primera vez a los nueve años gracias a su primo Isaac Salazar —que en ese entonces tenía 11 años—; este a su vez había sido influenciado por sus amigos del colegio. A este grupo de niños se sumaron 30 amigos más, cuyos nombres Sinchi ha olvidado; pero lo que no ha logrado borrar de su mente son los juegos, las ocurrencias y las travesuras que llegaban con el rock. “Yo me acuerdo que jugábamos a ser grandes músicos del rock, del *heavy metal* y después del metal extremo. Yo era un guitarrista y mi guitarra en ese entonces era un serrucho”, comenta Sinchi entre risas y algo ruborizado. Del grupo de 30, cinco han logrado cumplir su sueño de músicos y tener una banda de rock.

Antes de formar Supay, existió Sacha Ayllu (Perro Salvaje), agrupación liderada por Sinchi con un estilo de *thrash metal* en lugar de *black metal*. Supay realiza sus primeros ensayos en el año 2007-2008. En el 2009 participa en el Poli Fest, un evento de música alternativa que se realizan en una universidad del norte de la ciudad de Quito. Concierto que sirve para promocionar a la banda.

Los integrantes<sup>80</sup> de Supay son:

Sinchi Wayra, compositor, segunda voz y guitarra.

Andrés Akakor, batería y

Ronald. “Viejo Ron”, bajista.

Mishangre, voz.

---

<sup>80</sup> En esta ocasión la mayoría de los integrantes solicitaron que se use sus nombres artísticos.

El *yana anta* se ha convertido en una forma de expresión alternativa, a través de la cual los indígenas y/o mestizos indígenas resignifican el legado cultural de las comunidades. Se intenta fortalecer la cultura andina desde la comprensión y el sentir de los jóvenes quienes al mismo tiempo son sujetos sociales de apreciación cultural, material, ideológica y espiritual que apuntan a la supervivencia de uno mismo como sujeto, como ser humano y como parte complementaria del planeta.

En la práctica de fusionar el rock con la cosmovisión andina se cumplen con los principios de la cosmogonía andina, que son: la complementariedad, la dualidad y la reciprocidad. Son elementos básicos para vivir en armonía, en equilibrio entre la naturaleza y las acciones humanas. El tributo que los *churikuna cosmos* rinden en la actualidad a la Madre Tierra es la entrega del talento para escribir canciones alusivas a la naturaleza, y el compartir en comunidad que se representa en cada concierto. Se puede deducir que los *churikuna cosmos* son los guardianes de las tradiciones, ya que apoyan a las comunidades en la preservación de la tradición. Se han convertido en los protectores de los mitos y las leyendas que hace 528 años fueron arrastrados al olvido y a la muerte.

El uso de simbología andina es un acto de resistencia; las prácticas culturales de los *churikuna cosmos* constituyen una protesta social por la sociedad excluyente y normada en que se vive. Buscan alejarse de la ventriloquía para crear su propia voz desde la “casa adentro”. El reencuentro con el pasado lleva a los *churikuna cosmos* a generar (y demandar) espacios que vincule a los seres invisibles/aislados/oprimidos/subalternos con los “otros”.

## Conclusiones

Lo expuesto a lo largo de este trabajo ha permitido observar y valorar la relación entre el rock, específicamente el black metal, y la cosmovisión andina, así como la correlación y la incidencia del estilo de vida de los *runas* en las comunidades y la convivencia con la naturaleza; asimismo, la importancia de las fiestas y fechas tradicionales; las costumbres y las leyendas, así como el valor que en la actualidad implica la lengua materna, para los jóvenes de las comunidades que abandonaron el campo por vivir en la ciudad, y que aprendieron de los taitas y mamás este idioma, el kichwa. A esto se suma la práctica de las tradiciones y costumbres respecto a la comunión con la naturaleza y el sentido de vivir en armonía con todo lo que habita alrededor de ser humano. Pues bien, el acercamiento con agrupaciones locales constató que en su mayoría están integradas por mestizo-indígenas e indígenas de comunidades que tienen afinidad con el rock. En segundo lugar, se pudo evidenciar que los integrantes de las agrupaciones de *yana anta* toman como referencia al black metal noruego para generar el metal ancestral. Al black metal se suman el *viking metal*, el *pagan metal* y el *indie metal*. La base musical, cultural e ideológica con la que se posicionan estos subgéneros del rock genera cierta afinidad a la realidad latinoamericana y ecuatoriana que ve en el rock una herramienta para “descolonizar” el imaginario que ha perseguido al *runa*. El *yana anta* se convierte entonces en un instrumento para llegar, descubrir y redescubrir la identidad de los *runas*, así como las prácticas ancestrales de las comunidades del Ecuador.

En un tercer momento se logra identificar el interés de los *churikuna cosmos* en conocer su ascendencia milenaria, los antepasados que marca un antes y un después en la vida de los *churikuna cosmos*; estos respaldados por las bases del black metal nórdico, logran generar cercanías con los espacios naturales de Ecuador, lo que a su vez genera un apego y un reconocimiento de sí mismos en la naturaleza, en la recuperación de las tradiciones que vuelven la mirada a la naturaleza. En la Pachamama reposa todo el saber de las comunidades. Los *churikuna cosmos* idealizan los paisajes, rememoran los días en familia, reposicionan el Ser, reconstruyen y resignifican el vivir en comunidad, la herencia milenaria. De esta manera se restituye el sentido del territorio y así se logra responder a las preguntas iniciales de esta investigación: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?

Al rememorar el paisaje, se genera cierta idea de lo nacional, de lo local, del desarrollo y el progreso que se funda desde la interculturalidad y la diversidad.

Los integrantes de las agrupaciones investigadas muestran preocupación por conocer la historia de los pueblos y que permanezcan en el tiempo, sea en canciones, en el uso de instrumentos de viento o en el vestuario y puesta en escena. A esto se suma la preservación del kichwa, usado en el nombre de las agrupaciones como en el cambio de nombres de los *runas*.

En un cuarto momento se evidencia la importancia del uso de simbología y códigos andinos en los logotipos de las bandas de *yana anta*, el significado y la importancia de cada uno.

En un quinto momento se logra identificar el interés de la realidad y el contexto histórico de las comunidades, así como la de las enseñanzas y prácticas que cada uno de los *churikuna cosmos* aprendió de sus padres, madres y abuelos. Así mismo se identificó la importancia de la memoria oral y el aprendizaje que se obtiene a través de la observación, de la memoria oral y escrita. El aprendizaje de los saberes de las comunidades es clave para convertirse en un ente transmisor de la herencia cultural de los antepasados lo que lleva a preservar la identidad tanto individual como colectiva de los pueblos kichwas de Ecuador. En este punto, el *yana anta* se convierte en una válvula de escape para que aflore, viva, persista, se conserve y enriquezca la tradición en el mundo actual en donde la cultura ha perdido el objetivo inicial y se ha transformado en un medio para seducir y distraer al público. El black metal se divide en dos campos: el black metal ligado a lo anticristiano, y el cosmogónico relacionado con la naturaleza. Así el black metal es un sincretismo de las dos culturas. Este subgénero del rock rememora el pasado que se manifiesta a través de la puesta en escena, del uso de prendas de vestir, simbologías que retornan el pasado, el sentido primitivo que en la actualidad se expresa en los sonidos estridentes del metal pesado

Al revisar la historia del país, en la construcción del Estado-nación, los indígenas fueron forzados a dejar la identidad, las costumbres, los mitos y las tradiciones que formaban (y aún forman) parte de la cultura andina. Se miraba al indígena como un ser infantil, ignorante, violento y despreciable, que retrasaba la idea de progreso en Ecuador. Los *churikuna cosmos* reivindican una representación diferente, a través de la fusión de los sonidos crudos y fuertes del metal con la mitología y sabiduría de los pueblos kichwas.

La válvula de escape para reivindicarse desde la posición del indígena en esta investigación es el metal extremo, entendida como la música popular urbana que se

identifica con un entorno determinado que en este caso es el entorno, la naturaleza y la tradición. El metal extremo toma lo oscuro para explorar lo mundano del ser humano, como los instintos más bajos y tormentosos del ser humano. Lo extremo da la idea de sin límite, mientras que el metal, la fuerza y dureza de lo oculto, de lo prohibido.

La autorrepresentación del indígena deja de lado la voz ventrílocua, la construcción en la que el indígena era parte de los imaginarios de folklore, o de un museo. Eran pieza clave para exportar tradiciones y cultura en un país que ha sido indiferente e indolente con la desigualdad. El *yana anta* se convierte entonces en un producto cultural “otro”, en una herramienta lírica que puede narrar, explicar y comprender la significación del mundo que le rodea, desde cosmovisiones ancestrales. No tienen un lugar único de enunciación, sino que evidencian los otros lugares desde donde el indígena y el mestizo-indígena han existido y resignificado sus prácticas.

La resignificación hace posible que cada acontecimiento, mito, leyenda, costumbre de los pueblos kichwas en Ecuador vuelvan a significar, retomen un sentido de identidad y de pertenencia, dando un valor diferente a la cultura, el saber y la creencia andina. El concepto inicial de las tradiciones andinas comparados con la santería y la brujería, así como la idea del indígena de ser incapaz, retrasado, toma una nueva interpretación, una nueva significación y un cambio de mentalidad en la sociedad frente a la forma y estilo de vida en las comunidades. Se deja de lado la idea de folclor para que el indígena pueda Ser. Esta es la zona o el estado en el que los runas recuperan los saberes ancestrales, las costumbres, tradiciones, mitos y leyendas para reinterpretar otros sentidos, otras formas, otras texturas y otros colores que surgen en medio de la melodía y las voces del *yana anta*. Este es una forma artística de transmitir conocimiento, de otorgar una comprensión diferente al pasado, al presente y la construcción de un futuro.

En cuanto a la reexistencia ligada con el proceso de conquista, llevó a idear un imaginario de los pueblos conquistados. Los indígenas eran ubicados como infantes. La necesidad de reconstruir los saberes de las comunidades cuya evasión o negación al opresor para crear estrategias de sobrevivencia y de existencia en el proceso de conquista, en la Colonia y en la República, fue evidente. La diferencia de pensamiento, la vestimenta, la comunicación, el habla, el comportamiento se convierten en formas coloniales y recursos de resistencia en un mundo que negaba a los nativos y que lo veía como un impedimento para progresar. Nace como un reclamo por el territorio, por la identidad, por el derecho a Ser, el derecho al cuerpo, a la independencia, a la cultura, al buen vivir o vivir bien. En adición, esta reclama un espacio no colonizado, no una

conquista; más bien un espacio propio, un cuerpo inherente y una creencia autónoma con el intento de contribuir a la lucha por la igualdad, la interculturalidad y la diversidad. La reexistencia y la resignificación son procesos de descolonización que dejan detrás la idea de conquista, de la extinción de la lengua materna de las tradiciones y costumbres, así como de la lengua milenaria.

Por otro lado, la resignificación con el *yana anta* propone el reconocimiento del *runa* a través de los derechos como ciudadano, a través de la lucha por el agua, la tierra, el territorio y de la naturaleza, verse como ciudadano y ciudadana, sujetos de derecho al igual que la Pachamama, dejando atrás los imaginarios racistas y discriminatorios, así como la idea del eurocentrismo. Por un lado, el *yana anta*, más allá de inspirar un fervor nacionalista, expande nuevas ideologías, musicales, estéticas y democráticas. Al descolonizar el imaginario del indígena, se reconstruye y puede escribir una nueva historia, un nuevo camino ligado la reciprocidad, la complementariedad y la dualidad.

También entran en debate los procesos de transculturación que suelen ser imperceptibles en la urbe y que, al contrario, son evidentes para los pueblos ancestrales. Lo autóctono, al apropiarse de formas provenientes de culturas diferentes, genera recelo, desconfianza; por ejemplo, los cambios en la vestimenta de los jóvenes indígenas, la adaptación de signos y códigos extranjeros, y la admiración por agrupaciones nórdicas, inglesas, alemanas, etcétera, provocan críticas negativas en la sociedad educada dentro de una concepción ficticia del indígena; esta mirada social ha permitido visibilizar a los *churikuna cosmos* en la construcción de un Ser propio, con sentires y pensares desde una mirada propia, esto, porque la idea de lo “étnico” no ha sido construida desde el propio territorio o la necesidad particular de las comunidades, si no que ha sido creada desde una estructura política que responde a un poder.

El derecho a la autodeterminación, a la identidad y al reconocimiento es puesto en debate a través de las preguntas: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy? Inquietudes que acompañan el diario vivir y el diario caminar de los metaleros ancestrales, y que ven en el *yana anta* una forma particular de fomentar el conocimiento y sustentar el saber de los ancestros y de los taitas y las mamás de las comunidades. Durante y después del proceso de conquista, la imagen se extendía y se fortalecía con base en la discriminación a la diferente. Dicha noción acrecentaba al pensar en el blanqueamiento, del desarrollo y de la modernidad en Ecuador. Lo “otro” era lo popular, lo poco refinado, letrado y sin cultura.

El *yana anta*, además, aporta a la custodia de la memoria oral de las comunidades, recurso fundamental que ha logrado mantener las costumbres y la forma de vida en las comunidades. La oralidad permite a los *churikuna cosmos* activar el pasado y contextualizarlo en el presente a través de recuerdos que accionan actos, eventos y comportamientos en el *kay pacha*. La memoria oral es considerada un recurso para transmitir conocimientos y sabiduría, que han aportado para que el respeto en las comunidades se base en el uso de la palabra, en el valor y la importancia que se aplica a lo que decimos y al compromiso que implica pronunciar cada vocablo. Los pueblos que conforman el Abya Yala han logrado sobrevivir gracias a la transmisión de conocimientos, que se heredan de generación en generación; este relato histórico permite conformar la identidad de un pueblo y la cohesión social. El habla se convierte en una necesidad. Esta comunicación fortalece la cultura andina porque, junto a ella, llega la imaginación de la mano de la enseñanza y de la mano de la escucha. Entonces el habla se aleja del olvido y agiganta la sabiduría popular de los *amautas*, de los *yachachis*<sup>81</sup>.

La mayoría de metaleros y rockeros con los que se ha abordado este tema considera que es imposible generar un metal extremo en el país, debido a que este subgénero del rock nació en Noruega, y se lo asocia con lo ario, así como con “lo puro”. Esas ideas llevan a plantearse qué es lo puro y qué lo impuro. Más aún, revela los conceptos coloniales que persisten en la sociedad que generan burlas, ironías, discriminación, y clasismo. Si bien el black metal nace en tierras nórdicas, su base ideológica es rescatar las tradiciones paganas, la cultura vikinga y la mitología del pueblo escandinavo. Ello inspira y sirve de camino para que los *churikuna cosmos* resignifiquen el legado milenario y la propia identidad.

Los procesos de resignificación, de descolonización nacen desde el oprimido, como una voz que se niega a morir y que, en su haber, logra resistir a las nuevas conquistas del siglo XXI, procesos que en los *churikuna cosmos* han significado un paso gigantesco en la apropiación del origen, de la historia, de la memoria, de los imaginarios, de la política, del estereotipo. Estudiar, aprender, conocer y practicar son los ejes fundamentales para que los *churikuna cosmos* compartan el conocimiento en cada concierto y construcción lírica; está por un lado la comunidad y por el otro la responsabilidad que implica ser el transmisor de la sabiduría al público.

---

<sup>81</sup> Se denomina *yachachis* a los transmisores de saberes y del conocimiento.

Las expresiones artísticas como el *yana anta* permiten abrir caminos a diversos estudios de recepción frente al rock, frente a las comunidades indígenas, frente a la diferencia cultural, frente al derecho de ser y hacer ciudad, frente a la demanda de espacios públicos y frente a la alteridad y la otredad. Las bandas de *yana anta* ofrecen la posibilidad de comprender la organización de los jóvenes, su estilo de vida, sus expectativas como sujetos sociales; también como sujetos de derecho, que educan, informan, influyen, y visibilizan una historia que impulsa a continuar luchando por una supervivencia.

Los *churikuna cosmos* son los guerreros de este siglo; dentro de su espíritu retumba la muerte de Tupac Amaru, de Tránsito Amaguaña, de Dolores Cacuango, del pueblo Pasto, de los awá, de los secoyas y cofanes, del pueblo Natabuela, de los Kyambis, de los Salasacas, de Atahualpa, de Rumiñahui, de Huáscar, de los waranca, de los puruhá, de los cañaris, de los panzaleos, del pueblo Huancavilca, de la fuerza del cóndor, del puma, del jaguar, del viento, del fuego, del agua, de la piedra, de la *Pachamama* que se basan en el folklor desde la música urbana que involucra al pueblo y a una identidad urbana.

Finalmente se torna urgente y necesario generar mesas de debate y acercamiento con estas agrupaciones para apoyar el proyecto musical que se ha visto estancado por la falta de representantes/mánager, de estudios de grabación, de un ingreso económico para gestionar material discográfico e imagen corporativa, por falta de seriedad de los pocos y pequeños productores.



## Bibliografía

- Agencia AFP. 2013. “*Candidato ecuatoriano prohibirá conciertos de rock si gana Presidencia*”. Prensa Libre. 30 de enero de 2013. [https://www.prensalibre.com/internacional/Candidato-ecuatoriano-prohibira-conciertos-Presidencia\\_0\\_856714518.html](https://www.prensalibre.com/internacional/Candidato-ecuatoriano-prohibira-conciertos-Presidencia_0_856714518.html).
- Amino. *Cosmogonía Celta*. 24 de Mayo de 2018. [https://aminoapps.com/c/ocultismo-amino-oficial/page/blog/cosmogonia-celta/bE1v\\_kBfouB4Ba4Z2KYKkY6GaMRkjzEJoL](https://aminoapps.com/c/ocultismo-amino-oficial/page/blog/cosmogonia-celta/bE1v_kBfouB4Ba4Z2KYKkY6GaMRkjzEJoL) (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Anónimo. *Popol Vuh*. Bogotá: Biblioteca Luis-Ángel Arango, 1997.
- Ayala Román, Pablo, Corporación Editora Nacional (Ecuador), y IDEA (Quito) Instituto de Estudios Avanzados. 2008. *El mundo del rock en Quito*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional: Instituto de Estudios Avanzados, IDEA.
- Bachur, Joao Paulo. “Resignificación como categoríasocial: protesta y procedimiento en la teoría social de Niklas Luhmann”. *Estudios sociológicos XXXI*, 2013.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Blanca, Rosa Maria. 2016. “*Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte*”. *Cad. Pagu Cadernos Pagu*, n.º 46: 439-60.
- Blaschke, Jorge. *Enciclopedia de las creencias y religiones*. Barcelona: Ediciones Robin Book, 2006.
- Barbero, José Martín, y Ana María Ochoa. *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular Titulo*. Buenos Aires, 2001.
- “Barón Rojo”. 2017. YouTube. 9 de agosto de 2017. <https://www.youtube.com/channel/UCzHo19UQ4HsEH5waOx707YA>.
- Bello, Andres, y Pedro Grases. 1978. *Antología*. Barcelona; Caracas: Seix Barral.
- Brea, José Luis. 2005. *Estudios visuales la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Calderón, Andreina. *Prezi*. s.f. <https://prezi.com/u4ooidxxhbba/el-concepto-de-cultura-juvenil/>.

- Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires.: Editorial Paidós., 2001.
- Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural. *Reflexiones sobre la realidad de los pueblos indígenas del Ecuador*. 8 de Agosto de 2017. <https://rimisp.org/noticia/reflexiones-sobre-la-realidad-de-los-pueblos-indigenas-del-ecuador/> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Chalá, José F. 2010. *Conocimiento desde adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. La Paz (Bolivia): Fundación Pedro Andavérez Peralta: Afrodiáspora: Fundación Interamericana: Organización Católica Canadiense para el Desarrollo y la Paz: Fundación PIEB.
- CONAIE. 1994. *Proyecto político de la CONAIE*. Quito: CONAIE, Consejo de Gobierno. “*Constitución de la República del Ecuador*”. 2008.
- Cornejo Polar, Antonio. 2011. *Escribir en el aire ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima (Pérou): Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar: Latinoamericana Editores.
- Chartier, Roger. “*El mundo como representación*”. Editado por Instituto de Estudios Peruanos. Mayo de 2002. [http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/El%20mundo%20como%20representacion%20\(Charnier\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/El%20mundo%20como%20representacion%20(Charnier).pdf) (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- “*Constitución de la República del Ecuador*”. 2008.
- Dávalos, Pablo, ed. 2001. *Yuyarinakuy: «Digamos lo que somos, antes que otros nos den diciendo lo que no somos»: una minga de ideas*. Abya-Yala. <http://hdl.handle.net/1928/12986>.
- Duque, Carlos. “*Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*”. 6 de Noviembre de 2010. [file:///C:/Users/CASA/Downloads/Dialnet-JudithButlerYLaTeoriaDeLaPerformatividadDeGenero-4040396%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/CASA/Downloads/Dialnet-JudithButlerYLaTeoriaDeLaPerformatividadDeGenero-4040396%20(1).pdf).
- Dussel, Enrique D. 1994. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- El Comercio. *La taxista’ incomoda en Imbabura*. 15 de Agosto de 2010. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/taxista-incomoda-imbabura.html> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- El Telégrafo. 2014. “*Aquí todos somos rockeros*”. El Telégrafo. 3 de marzo de 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/34/aqui-todos-somos-rockeros>.
- Faur, Eleonor. *Masculinidades y Desarrollo Social*. Bogotá: UNICEF, 2004.

- Feixa, Carles. 1998. *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. 1a. ed. Barcelona: Ariel.
- Foladori, Guillermo. *Consumo y producción de cultura*. Montevideo, s.f.
- . *Consumo y producción de cultura: dos enfoques cotrapuestas en las ciencias sociales*. Mexico, 1992.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza editorial, 2013.
- Garrido, Diana. 2017. "El músico que quemaba iglesias en nombre del paganismo". *Cultura Colectiva*. 11 de agosto de 2017. <https://culturacolectiva.com/musica/varg-vikernes-quemaba-iglesias/>.
- Gillett, Charlie. 2003. *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Traducido por Juan Sardá Dexeus. Barcelona: Ma Non Troppo.
- González Guzmán, Daniel. "Rock, identidad e interculturalidad". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Enero 2004.
- González H., Diego. 1608. Imprenta de Francisco del Canto. [www.illa-a.org/cd/diccionarios/VocabularioQqichuaDeHolguin.pdf](http://www.illa-a.org/cd/diccionarios/VocabularioQqichuaDeHolguin.pdf).
- Hall, Stuart. *Introducción: ¿quién necesita identidad?*, en Hall, Stuart y Gay, Paul du (comps.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Herrera, Viviana. 2017. "Análisis semiótico de la música rock en las culturas indígenas de Ibarra, Cañar y Quito". Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/10786>.
- James, Daniel. 2004. *Doña María: historia de vida, memoria e identidad política*. Ediciones Manantial.
- Jiménez Peris, José Alberto. "Cosmogonía nórdica". 2019. <https://josealbertojimenez.wordpress.com/capitulo-1/cosmogonia-nordica/> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Juan Vera. 2015. *Jaime Guevara - "Coplas de la Huelga Nacional"*. <https://www.youtube.com/watch?v=aELcocID7Pk>.
- Laime, A., Teofilo. 2007. "Diccionario Bilingüe Iskay simipi yuyayk'ancha". En *Diccionario Bilingüe Iskay simipi yuyayk'ancha*, Segunda, 213. La Paz - Bolivia. <https://es.scribd.com/doc/132525417/Diccionario-Quechua-Bolivia-pdf#>.
- Lajo, Javier. 2006a. "*Qhapaq ñan: la ruta inka de sabiduría*". Quito: Abya Yala.
- . 2006b. *Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría*. Ibarra, Ecuador: Abya-Yala.

- Lozano Castro, Luis Alfredo. 2018. "*Caranqui -Ibarra- Transformación Simbólica del Centro Sagrado*". Quito (Ecuador).
- Martínez, Sagrario. "El género de la música en la cultura global". *TRANS-Revista transcultural de Música* 15 (2011).
- Minelli, Laura Laurencich. 2016. "La escritura de los Incas a la luz de dos documentos jesuíticos recién descubiertos". *IHS: Antiguos Jesuitas en Iberoamérica* 4 (1): 68-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5576280>.
- Ministerio Coordinador de Patrimonio - UNICEF. "*Nacionalidades y pueblos indígenas, y políticas interculturales en Ecuador: Una mirada desde la educación*". 2009. [https://www.unicef.org/ecuador/nacionalidades\\_y\\_pueblos\\_indigenas\\_web\\_Part\\_e1.pdf](https://www.unicef.org/ecuador/nacionalidades_y_pueblos_indigenas_web_Part_e1.pdf) (último acceso: 11 de junio de 2019).
- Ministerio de Cultura de España. "*Políticas culturales*". 11 de Junio de 2019. [https://www.agetec.org/ageteca/politicas\\_culturales.htm](https://www.agetec.org/ageteca/politicas_culturales.htm).
- Molina, Nelson. "*Discusiones acerca de la resignificación y conceptos asociados*". *Revista MEC-EDUPAZ* (Universidad Nacional Autónoma de México), 2013.
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e imagineros*. Quito, Ecuador: FLACSO-Sede Ecuador.
- Naciones Unidas. Departamento de asuntos económicos y sociales. "*Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*". 11 de Junio de 2019. <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/declaracion-sobre-los-derechos-de-los-pueblos-indigenas.html>.
- Naranjo, Plutarco. 2012. "*Mitos, tradiciones y plantas alucinante*"s.
- Nexos. *Cómo hacer cosas con palabras: J.L. Austin*. 12 de Marzo de 2014. <https://larotativa.nexos.com.mx/?p=521> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Ortiz, Fernando. 1987. "*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*". Editado por Julio le Riverend. 1. ed., reimpr. Biblioteca Ayacucho 42. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pallares, Martín. "*50 años del gran cambio en el campo*". 6 de Diciembre de 2014. <https://especiales.elcomercio.com/planeta-ideas/ideas/7-diciembre-2014/50-anos-gran-cambio-campo> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Poole, Deborah. 2000. "*Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*"s. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo: Consejería en Proyectos.
- Popol Vuh*. 1997. Bogotá: Biblioteca Luis-Ángel Arango.

- Portelli, Alessandro. 2016. "*Historias orales: Narración, imaginación y diálogo*".
- "*Quichua - Historia del Ecuador*". 2016. Enciclopedia Del Ecuador. 26 de abril de 2016.  
<http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/quichua/>.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder". En *Colonialidad del poder*" de Anibal. Quijano, 342-86. s/c.: JWSR Journal of World-Systems Research 6 (2)., 2000.
- Rama, Angel. 1982. "*Transculturación narrativa en América Latina*". 1ra ed. Crítica literaria. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez, Martha Cecilia. "*Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales, 1920-ca.1965: disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural*". Quito: UASB, 2018.
- Ruiz Sola, Aurelia. "*Apuntes sobre los primeros relatos cosmogónicos griegos*".  
*Biblioteca* *Bulería*. 2003.  
<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/983/Sola.pdf> (último acceso: 10 de Junio de 2019).
- Sen, Amartya, Servanda María De Hagen, y Verónica Inés Weinstabl. 2008. "*Identidad y violencia la ilusión del destino*". Madrid (España): Katz Editores.
- Subirats, Joan. "*Políticas sociales*". s.f. <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/politicas-sociales> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Subtramas. "*Performatividad*". s.f.  
<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad> (último acceso: 11 de Junio de 2019).
- Taylor, Charles. "*La política del reconocimiento en Argumentos filosófico*". Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.
- Traverso, Enzo. 2007. "*Historia y memoria. Notas sobre un debate*". En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, editado por Florencia Levin (eds) in Marina Franco, 67-96. Paidós, Buenos Aires.  
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00352242>.
- Unesco. "*Políticas de la ONU sobre pueblos indígenas*". 11 de junio de 2019.  
<https://es.unesco.org/indigenous-peoples/un-policies>.
- Vela, Enrique. "*Popol Vuh, el libro sagrado de los mayas*". *Arqueología mexicana*, nº 88 (Noviembre-Diciembre 2007): 42-50.
- Yudice, George. "*El Recurso de la Cultura*". España: Editorial Gedisa, 2002.