

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador  
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades  
Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología

Éxito, orgullo y vergüenza.

Los usos de la cultura auténtica en la disputa por la música folclórica andina

Adriana Soledad Aguilar Molina

Asesor: Alfredo Santillán

Lectoras: Mercedes Prieto y Alicia Torres

Quito, mayo 2019

## **Dedicatoria**

A mi familia, por ser la luz que guía mis pasos y no dejarme vencer en cada tropiezo

A mi Jatari, el pequeño ser que me recuerda lo que realmente importa en esta vida

Y a mi abuelita María Piedad, quien desde el cielo a todos nos cuida

## **Epígrafe**

“En el Conservatorio debía enseñarse música ecuatoriana, pero los eruditos que han estado al frente, tampoco se han acordado de la música nacional. Esto es por una cuestión social, porque se piensa que los que tocan música ecuatoriana son chagras, indígenas, entonces les dejan a un lado”.

Gonzalo Benítez (1915-2005)  
Músico y compositor ecuatoriano

## Tabla de contenidos

Resumen .....	VIII
Agradecimientos.....	IX
Introducción .....	1
Capítulo 1 .....	6
La negociación de las identidades en la música folclórica.....	6
1. Prácticas culturales y representaciones sociales .....	6
1.1. La invención del “folclor” .....	8
1.2. El relato de “autenticidad” .....	11
1.3. La puesta en escena “étnica” .....	13
2. Problema de investigación .....	16
3. Trabajo de campo y análisis de datos .....	20
Capítulo 2 .....	24
Los “folclores” de la música ecuatoriana .....	24
1. Las representaciones del “indio” poscolonial .....	24
1.1. En la música “nacional”: La vasija de barro.....	25
1.2. En la música “protesta”: Cuando el indio llora .....	33
2. La música “indígena” .....	39
3. La música “folclórica andina” .....	41
Capítulo 3 .....	43
El éxito de la música folclórica andina .....	43
1. El modelo de negocio de Corporación Canela.....	43
1.1. La fan y los “hits folclóricos” .....	49
1.2. Los covers y los imitadores .....	59
1.3. El “boom” de Los Kjarkas .....	65
2. El “folclor” como recurso económico.....	68
Capítulo 4 .....	70
El “patrimonio” como recurso político .....	70
1. Otavalo y los músicos “kichwas” .....	71
2. Otras formas de gestión de la música .....	75
2.1. El orgullo de “la matriz auténtica” .....	82
2.2. “Mestizos” versus “indígenas” .....	86
3. Música “de indios” .....	89
Conclusiones .....	94

Abreviaturas .....	98
Glosario .....	99
Lista de referencias.....	100

## **Ilustraciones**

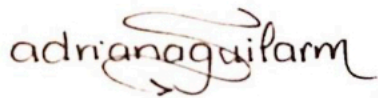
Figura 1. 1. Clúster industria fonográfica ecuatoriana, 2013 .....	19
Figura 2. 1. Ejemplos de canciones indigenistas en la música nacional ecuatoriana.....	32
Figura 2. 2. Ejemplos de canciones indigenistas en la música protesta ecuatoriana.....	38
Figura 2. 3. Discursos de la primera música indígena ecuatoriana .....	40
Figura 2. 4. Distinción étnica y de clase en la música nacional ecuatoriana, 2013 .....	42
Figura 3. 1. Grupos "folclóricos" contratados en Cantos de Libertad, 2006-2018 .....	47
Figura 3. 2. Hits de Cantos de Libertad, 2015-2018 .....	58
Figura 3. 3. Primeros hits de Los Kjarkas .....	68
Tabla 2. 1. Primeras radioemisoras ecuatorianas .....	26

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Adriana Soledad Aguilar Molina, autora de la tesis titulada “Éxito, orgullo y vergüenza. Los usos de la cultura auténtica en la disputa por la música folclórica andina”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo de 2019.

A handwritten signature in black ink that reads "adrianaaguilarm". The signature is written in a cursive style with some loops and flourishes.

Adriana Soledad Aguilar Molina

## Resumen

Mediante el uso del método etnográfico, es decir, a través de la aplicación de técnicas como la observación participante y la entrevista cualitativa semi estructurada, se exploran las negociaciones de identidad de lo que en Quito, y hasta el momento, se conoce como música “folclórica andina”. Para ello se enlaza la información y los datos extraídos en varios conciertos y/o espectáculos realizados en Quito, Sangolquí y Otavalo entre los años 2015 y 2017, con los relatos de las personas encargadas de organizarlos y difundirlos; y también de presentarse en ellos: una productora, un locutor de radio, dos gestores culturales, el propietario de un bar; y los músicos chilenos, bolivianos y ecuatorianos.

Así, desde una mirada amplia esta investigación propone que las ideas del “folclor” y del “patrimonio” hacen referencia a los mismos y supuestos “saberes tradicionales” de las naciones latinoamericanas, en este caso, las músicas y las danzas de los pueblos “indígenas” y “mestizos” de la región andina. Sin embargo, el uso económico de las músicas y las danzas folclóricas de países como Bolivia, Ecuador, Perú y Chile, por parte de una corporación de empresas, lo aleja parcialmente de esta definición esencialista de la cultura, y se apega a la idea de que de ellas interesa su rentabilidad como objeto de un mercado musical competitivo. De esta manera, sólo importa “el éxito” de la cultura andina.

Por otro lado, el uso político del patrimonio, o las músicas y las danzas de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, por parte de ciertos gestores culturales locales, tiene que ver no sólo con la idea de que estos “son los saberes tradicionales” del país, sino que colocarlos en los escenarios responde a un proceso de “investigación” y de “rescate” de las “raíces culturales auténticas” de los ecuatorianos. En esa medida, desde la estética se combate el éxito de otros países en la música y la danza folclórica, como Bolivia. Pero esta disputa estética se transforma en una frontera étnica -territorialmente visible-, entre la música de los “indígenas” de Otavalo y la música de los “mestizos” de Quito.

La música “kichwa” como parte de un discurso que reclama con “orgullo” el reconocimiento de “un pasado” -que se refleja por ejemplo en el uso de una vestimenta-, intentaría subvertir el síntoma de “vergüenza” de verse como “indio”, representación colonial -que en apariencia- pervive entre los ecuatorianos.



## **Agradecimientos**

Mi profundo y sincero agradecimiento a las personas que, conociéndome y sin conocerme, me abrieron las puertas de sus lugares de trabajo y hogares para brindarme parte de su tiempo en responder a las inquietudes de esta investigación: a la productora, al locutor, a los gestores culturales, al empresario y a los músicos.

De la misma manera agradezco el apoyo y la paciencia de mi asesor, Alfredo Santillán, quien mostró interés en este tema desde un principio y supo alentar de forma constante el sinuoso camino del levantamiento y el análisis de la información, pero sobre todo valoro su calidad humana, pues supo comprender las situaciones personales de estos tiempos.

Aprecio también los comentarios de mis lectoras, Mercedes Prieto y Alicia Torres, de quienes recordaré con cariño sus muy interesantes clases de Antropología Política y Antropología Andina. Y del mismo modo, la introducción al uso del método etnográfico con Fernando García, y aquel viaje a Otavalo; así como el aprendizaje del kichwa con Luis Alberto Tuaza.

Finalmente, pero con la misma importancia, agradezco a Miguel Chavarría por haberme sugerido la lectura de *Mozart. Sociología de un genio* de Norbert Elias -por allá en 2011- para motivarme a encontrar mi verdadero interés investigativo en las ciencias sociales; y aunque este es sólo el inicio, confío en que los primeros pasos ya los he dado.

## Introducción

El 17 de diciembre de 2011, Leonardo Santillán Rojas, más conocido como “Leo Rojas”, un *kichwa otavalo*<sup>1</sup> radicado en Alemania fue el ganador de 100.000 euros en la gala final del programa “Das Supertalent” gracias a su interpretación de “El cóndor pasa” y “El pastor solitario”.<sup>2</sup> En aquel escenario, Rojas vestía un pantalón blanco y un chaleco con detalles bordados, y realizaba sonidos con la boca mientras ondeaba su largo y lacio cabello negro. Luego de este *éxito* internacional, fue cuestión de tiempo que grabara sus videoclips -usando vestimentas más elaboradas-, con Sony Music Entertainment Germany, y que hoy en día supere el millón de suscriptores en plataformas como YouTube.

Por otro lado, Delfín Quishpe, un indígena oriundo de Guamote (Chimborazo-Ecuador) quien se convirtió en *éxito* internacional gracias al videoclip “Torres gemelas” subido a YouTube en 2007 (Yépez 2015); presentó el 9 de septiembre de 2016 en un programa de televisión ecuatoriana un *cover*<sup>3</sup> de la canción “Cuando pase el temblor” de la banda de rock argentina Soda Stereo, viralizando en las redes sociales reacciones tanto positivas como negativas, estas últimas fueron de carácter estético, nacionalista y racista. Así, aunque para un locutor de radio este *rechazo social* no tuvo que ver con el origen étnico del cantante, frases como “para ser indio no está mal este subnormal”, se gatillaron entre los comentarios de la gente.<sup>4</sup>

Estas son las noticias que catalogadas como “orgullo” nacional, o asumidas como “vergüenza” entre los ecuatorianos, invitan a pensar en lo que está más allá de la valoración estética de estas canciones, es decir, el complejo entramado histórico que, dependiendo del caso, se teje y se invoca en la puesta en escena. En este sentido, son las representaciones étnicas que se desprenden de cada músico las que motivan que uno firme un contrato con una de las grandes empresas discográficas, y el otro enfrente el escarnio local. Cabe preguntarse entonces ¿cuáles son las representaciones vigentes en la música folclórica andina?, la que en los años setenta entre silbidos y golpes de bombo evocaba a unos “indios” de los Andes.

---

<sup>1</sup> Es uno de los pueblos indígenas del Ecuador, específicamente en la provincia de Imbabura.

<sup>2</sup> “El talento de Leo Rojas dio sus frutos”. El Universo, 25 de diciembre de 2011, <https://www.eluniverso.com/2011/12/25/1/1379/talento-dio-sus-frutos.html>

<sup>3</sup> El cover es la interpretación de alguna canción grabada por otro artista, quien sería el autor original.

<sup>4</sup> “Delfin y un ex Soda Stereo juntos”. Día a Día, Teleamazonas, 26 de septiembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=edMAyumHNrg>

En el contexto ecuatoriano, histórica y conceptualmente la música “folclórica” es un género que surgió en los años setenta identificado por el uso de los instrumentos andinos y por los vínculos ideológicos con los partidos políticos de izquierda (Carrión 2014, 287). Sin embargo, Guerrero (2004) sostiene que en Ecuador esta música no obedece a los preceptos de la ciencia folclórica, por lo que asumiría el nombre de música de “proyección folclórica”, dejando la designación de *folclóricas* para las músicas indígenas y afro (2004, 967). Pero por otro lado, sostiene también que esta música tampoco podría denominarse “andina”,<sup>5</sup> pues en esta región además de las poblaciones indígenas, habitan otras como la mestiza y la afro (2004, 959).

Entre los intereses de la academia ecuatoriana esta música “folclórica andina” ha pasado casi desapercibida; al punto de que en la actualidad sólo se pueden encontrar dos trabajos de tipo historiográfico sobre su transformación en música “protesta” o “canción social”. Peralta (2003) y Villacrés (2014) ofrecen dos estudios que si bien aportan en la comprensión de las dinámicas del contexto político en el que esta música surgió, y la crónica de las producciones discográficas vinculadas a los movimientos y partidos políticos de izquierda; nada dicen sobre el pensamiento indigenista que fue la base para la creación de los primeros contenidos, o la relación entre los músicos mestizos y los pueblos indígenas que “investigaban”.

Con esta insinuación, el rastro de la música “folclórica andina” en Quito se perdió a finales de los ochenta y reapareció en los conciertos de música “popular” ecuatoriana de inicios de los dos mil, en los que Wong (2013) señala que dejando de lado el contenido “protesta” un grupo privilegiaba la interpretación de sanjuanitos y de canciones románticas. Precisamente, uno de los músicos de este grupo en una entrevista realizada en 2014 en el programa “La Caja de Pandora” sostuvo que en los noventa “el folclor se dio la vuelta”.<sup>6</sup> A pesar de esta innovación estética y mediante datos estadísticos recientes se sabe que el consumo de esta música en Quito sería virtualmente nulo (Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador 2013).

Con estos antecedentes la pregunta que orienta esta investigación es: ¿cómo los músicos, compositores, productores de espectáculos y el público, negocian las representaciones de la cultura, el folclor y lo étnico en la construcción de sus identidades individuales y colectivas?

---

<sup>5</sup> Para Guerrero (2004) el nombre de música podría remontarse a La música de la Sierra Andina de La Paz a Quito (1920), realizado por Raúl y Margarita D’Harcourt.

<sup>6</sup> Entrevista a Jayac en “La Caja de Pandora”.

Un cuestionamiento que se desarrolla a través de un capítulo histórico y dos etnográficos. Así, pese a las limitaciones que puedan encontrarse, se suma a la tarea de aportar con ideas surgidas desde la información y los datos extraídos con dos técnicas cualitativas de primera mano: la entrevista semi estructurada y la observación participante.

El primer capítulo es una breve discusión teórica que sitúa por un lado las formas de entender a la *cultura* en el mundo contemporáneo, es decir, como una práctica motivada por representaciones sociales, y como un recurso discursivo que persigue fines económicos y/o políticos; que son negociados al interior de espacios concretos como la industria de la música. De esto se desprenden unas referencias sobre la invención del “folclor” que permiten comprender las dimensiones académicas, políticas y artísticas de esta parte “arqueológica de una cultura”, y cómo a través de la puesta en escena de “lo étnico” se negocian también las identidades “mestizas” e “indígenas” de la región andina.

Así, el capítulo segundo tiene por objetivo indagar en la música ecuatoriana del siglo XX las representaciones del “indio” poscolonial (andino), es decir, la presencia de los “folclores” en las músicas conocidas como “nacional” y “protesta”. Para ello se recurre a las referencias históricas de cada período y se selecciona como ejemplos a algunas producciones discográficas que dan cuenta de ello. Luego se da paso a una breve reseña sobre la producción musical “indígena” de la segunda mitad de siglo, en donde se dice que estas poblaciones asumieron su propia representación en la música. Se culmina con un par de aproximaciones estadísticas y etnográficas de la música “folclórica andina” en el presente siglo.

Con esto se concluye que en el contexto ecuatoriano no se puede hablar de la música “folclórica” de manera unívoca, sino que resulta más productivo pensar en la negociación de los “folclores”, o las distintas formas de imaginar y de representar al “indio” (andino) en los procesos de creación, difusión y consumo de los contenidos musicales a lo largo del siglo XX. De esta manera, lo que se conoce música “folclórica” de los años setenta, y que consistió en el rescate de las tradiciones musicales indígenas promovido desde algunos sectores artísticos con vínculos políticos y académicos, fue también una práctica de los compositores y productores de la música nacional, así como de los de la música indígena pos reforma agraria.

Luego, el tercer capítulo tiene por objetivo explicar y analizar el modelo de negocio de una corporación de empresas especializada en la producción de espectáculos anuales y en la

difusión diaria de contenidos musicales “folclóricos” para comprender cómo este tipo de música sobrevivió en el mercado musical local durante la década del noventa, logrando mantenerse en vigencia por casi tres décadas. Uno de los apartados incluye la construcción de mi gusto por esta música, y cómo desde esa mirada y a través de los actores se va explicando la supervivencia de la Nueva Canción Chilena, de la música ecuatoriana indigenista, y de la influencia de la música folclórica boliviana desde finales de los ochenta.

De esta forma hacer música no sólo consiste en ejecutar melodías y armonías diversas, sino también en desentrañar el por qué determinados ritmos o sonidos se vuelven parte de los intereses musicales de los grupos. En esta música, el “folclor” estuvo y está relacionado al uso de determinados instrumentos, pero el trasfondo o las razones de su apropiación respondieron a fines políticos, como la construcción de las naciones latinoamericanas y su reconocimiento a través de la interpretación de los ritmos “propios” de los países, en donde lo “autóctono”, “indígena” y “campesino” refleja una parte de la “autenticidad” de cada música, pues no descarta los procesos sociales que influyeron en las posteriores innovaciones estéticas.

Como fan de la música “folclórica andina” puedo decir que una de las peculiaridades del espectáculo anual local es que entre los grupos ecuatorianos que contrata rara vez incluye en la cartelera de artistas a algún músico o grupo indígena. Un hecho discordante pues en la publicidad que maneja la corporación de empresas se hace uso de su imagen, y por ejemplo, en uno de los pocos programas de radio que difundía esta música en Quito una de las cuñas indicaba que éste se trataba de “un mágico recorrido por nuestra América india”. Sin embargo, en los últimos años algunos músicos del pueblo kichwa otavalo<sup>7</sup> se presentaron en tres ediciones como artistas invitados o teloneros.

Con esto en mente, el capítulo cuatro en vez de partir de la idea de que existe un circuito musical entre Quito y Otavalo -que puede ser usado como hipótesis para futuras investigaciones-, explora a través de mis viajes a aquella ciudad el relativo *rechazo* a la música “folclórica” que se produce, difunde y consume en la capital, principalmente la que imita el estilo boliviano. Con esta idea en vez de ubicar los espacios y los actores en Otavalo, busqué nuevamente en Quito los lugares en donde la música de Otavalo se difundía y

---

<sup>7</sup> El reconocimiento por parte del Estado ecuatoriano de los pueblos y nacionalidades indígenas se remite a la Constitución de 1998, que promulgó entre sus derechos el uso de las lenguas kichwa (quichua) y shuar, el derecho a la autodeterminación, y como nacionalidades con raíces ancestrales.

consumía, pues me interesó precisar el dato de que la disputa estética respondía a este mercado de consumo; mientras que en el de Otavalo podría responder a otros factores.

Entonces, pese a las diferencias estéticas entre la música “folclórica” de Quito y la música “kichwa” de Otavalo -que se reflejaban por ejemplo, en el uso de los instrumentos, la interpretación de los ritmos y las letras de las canciones-, había o podía haber “algo más” entre estos actores. Con esta extraña sensación volví a Quito para indagar en aquella intención de distinción estética y revelar los sentidos que asumía desde el discurso, el relato y la puesta en escena. Así, lo que aparece como el “orgullo” de ser “kichwa” pasa por una frontera de identidad entre “mestizos” e “indígenas” ecuatorianos, y deviene en el reconocimiento de una “vergüenza” social de verse como “indio”, incluso entre los músicos bolivianos.

En este sentido, el principal hallazgo es que en el contexto quiteño la música “folclórica andina” recurre al discurso tanto económico como político de la cultura; de ahí que apunta al posicionamiento comercial de una propuesta estética, y/o a la reconfiguración de una identidad étnica en la sociedad a través de la música. Sin embargo, lo que actualmente se conoce en Ecuador como música “folclórica” responde a la consolidación de la propuesta musical boliviana que entró al mercado de consumo a finales de los años ochenta, y que tras casi tres décadas de permanente éxito, continúa vigente gracias a una corporación privada que posee varios medios de comunicación con cobertura nacional.

Entonces, la corporación, el grupo folclórico boliviano y su estética son las identidades folclóricas y por tanto los objetos y los sujetos de disputa de quienes no han logrado posicionar con éxito las suyas, revelando la presencia de los grupos de música indígena, aquí denominados “kichwas”. Pero este tipo de música que en un principio manifiesta una crítica estética al éxito de la propuesta boliviana, pronto empieza a destecer tensiones étnicas entre “indígenas” y “mestizos” ecuatorianos, recurriendo al discurso esencialista de su cultura y a la puesta en escena de su identidad libre del estigma colonial; pero lo que parece que socialmente prevalece es la vergüenza de parecer “indio”.

## Capítulo 1

### La negociación de las identidades en la música folclórica

#### 1. Prácticas culturales y representaciones sociales

Desde la primera década del presente siglo y con el propósito de dotar un enfoque teórico para el análisis de los procesos sociales contemporáneos, autores como Appadurai (2001) y Mato (2001, 2005), sostienen que la tendencia histórica hacia la interconexión global -conocida como globalización-, ha ido creando y reproduciendo *paisajes* étnicos, ideológicos, mediáticos, tecnológicos y financieros, de características irregulares, dislocadas y desterritorializadas, en los que la *imaginación*<sup>1</sup> -como forma de agencia-, y las distintas formas de *representar la realidad social*, serían primordiales en los procesos de negociación entre las identidades y las diferencias (Appadurai 2001; Mato 2001, 2005).

Estos paisajes vienen a ser algo así como los bloques elementales (de los juegos de armar infantiles) con los que construyen lo que a mí me gustaría denominar (extendiendo la idea de Benedict Anderson) los mundos imaginados, es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo. Un hecho fundamental de la actualidad es que muchas personas del globo viven en tales mundos imaginados (no solamente en comunidades imaginadas), y es por eso que son capaces de responder, y a veces hasta de subvertir, los mundos imaginados producidos por la mentalidad oficial y la mentalidad empresarial que los rodea (Appadurai 2001, 47).

En este sentido, una de las críticas de Mato (2005) es que en los análisis de los procesos de globalización actuales, existen tendencias a homogeneizar sus motivaciones -que suelen ser de múltiples orígenes-, así como las tensiones y los efectos que se generan entre lo económico, lo político y lo cultural. Por lo que indica que desde una idea “fetichista” de la globalización se pretenden explicar estas complejidades, como si se tratara de una fuerza suprahumana que direcciona los procesos sociales, o como si la tecnología y la economía se desarrollaran por sí solas, cuando al contrario aquella complejidad se explica mediante la negociación de las prácticas culturales de los actores sociales situados en sus contextos (Mato 2005). Entonces:

---

<sup>1</sup> La idea de paisajes imaginarios de Appadurai se refiere tanto a las imágenes producidas mecánicamente (utilizada por la Escuela de Frankfurt), a la comunidad imaginada de Benedict Anderson, como a los imaginarios, o las aspiraciones colectivas (las representaciones de Émile Durkheim), que actualmente están mediadas por los medios de comunicación (2001, 44).

Las prácticas de todos los actores sociales, sean empresas, organizaciones gubernamentales u organizaciones no gubernamentales, todas involucran a la vez aspectos económicos, aspectos culturales y aspectos políticos. Y al decir que todas involucran aspectos (o dimensiones) políticos, quiero significar que todas expresan y tienen consecuencias en las relaciones de poder establecidas, ya sea reforzándolas o alterándolas (2005, 83).

De esta manera ambos autores coinciden en que pese a la difícil búsqueda de “puntos de referencia sólidos y firmes” en el mundo contemporáneo (Appadurai 2001, 57), son las representaciones sociales, históricamente construidas y/o producidas en marcos de relaciones transnacionales, como la “identidad”, la “cultura”, la “ciudadanía”, la “biodiversidad”, etc., las que sirven para orientar y proporcionarle sentido a las prácticas culturales de los actores, quienes en dichos procesos se forman, transforman, colaboran, entran en conflictos, negocian, etc. (Mato 2001, 131). Así, la síntesis es que hoy en día la cultura se comprende a través de las representaciones que operan como recursos simbólicos traducidos en prácticas:

Las representaciones sociales son formulaciones sintéticas de sentido (verbales, visuales, auditivas o integradas), sirven para simbolizar, interpretar y “organizar” los aspectos clave de las experiencias de los actores sociales, lo que provoca relaciones de colaboración, conflicto o negociación. Nos invitan a examinar cómo éstas son socialmente producidas y qué papel juegan en determinadas “agendas” (2001, 133).

Siguiendo esta discusión Yúdice (2002) es uno de los autores contemporáneos que sostiene que justamente la “cultura” ha sido vaciada de sus interpretaciones convencionales -distinción o estilo de vida integral- y ha quedado legitimada dentro de una racionalidad económica, ecológica y política, en la que tienen prioridad la gestión, la protección, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión; por lo que al ser considerada un recurso comparable con la naturaleza -en la que predomina precisamente la diversidad-, requiere es de una amplia red de administradores y/o gestores que tienen que mediar entre las fuentes de financiamiento, los artistas y las comunidades (Yúdice 2002, 27). Así:

La “alta cultura” (museos y exposiciones) es un recurso para el desarrollo urbano; la “cultura” en un sentido antropológico, es decir, los usos simbólicos de rituales, canciones, cuentos populares, cocina, etc., son recursos para el turismo y la promoción de industrias del patrimonio; y la “cultura masiva” (música, video y televisión) son recursos para el incremento



del producto interno bruto de los países. De manera puntual, este “descubrimiento de la cultura” tiene como propósito generar inversiones en asuntos de género y etnicidad para ayudar a fortalecer las fibras de la sociedad civil y promover así el desarrollo político y económico de las sociedades (2002, 14).

Esta reflexión es compartida por Mato (2007) y Appadurai (2001) en la medida en que la cultura es un discurso que atraviesa a distintos sectores sociales, convirtiéndose por tanto, en un territorio disputable:

También debemos considerar el “lado económico” de las actividades que generalmente son vistas sólo como “culturales”. Y esto no se limita a las “actividades culturales” que llevan a cabo las empresas, sino que se extiende a las que desarrollan por su propia cuenta los creadores, los promotores culturales, las organizaciones comunitarias (2007, 32).

A medida que el pasado de un grupo se va volviendo parte de museos, exposiciones, colecciones y espectáculos, tanto en el nivel nacional como en el transnacional, la cultura es cada vez menos lo que Pierre Bourdieu habría llamado un hábito (un ámbito tácito de disposiciones y prácticas reproducibles) y cada vez más un territorio dentro del cual realizar una serie de opciones, justificaciones y representaciones, estas últimas, sobre todo, dirigidas hacia audiencias múltiples y especialmente dislocadas (2001, 57).

Con estos elementos, la discusión de la cual parte la presente investigación es que la cultura se refiere tanto a la práctica de negociación de las representaciones sociales (históricas y contemporáneas), como al discurso económico y/o político. Por lo que la música, al ser una práctica intercultural y transnacional no sólo supone intercambios en lo sonoro, sino también apropiaciones, negociaciones y/o rechazos de representaciones socialmente construidas, entre ellas el de la *cultura*, al interior de espacios concretos como la industria. En este sentido, las prácticas de los actores sociales revelan la complejidad del mundo a través de la negociación histórica de los sentidos económicos, políticos y culturales, y entre ellos el folclor.

### **1.1. La invención del “folclor”**

Si bien podrían sugerirse orígenes más antiguos, el *folk-lore*<sup>2</sup> como ciencia y como objeto de estudio, se creó oficialmente el 22 de agosto de 1846 en una carta publicada por el arqueólogo William John Thoms en el periódico inglés *The Athenaeum*, para “designar aquel sector del

---

<sup>2</sup> En adelante usaré el término folclor, pero conservaré el “folklore” en las citas textuales.

estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas” (Ortiz 1994, 49). Posteriormente, en 1885 se creó la etnomusicología como una técnica comparativa al servicio de la musicología europea orientada al estudio de las prácticas musicales rurales europeas, y de los grupos raciales no europeos (Claro 1967, 11).

Entonces, el “folclor” o el “saber popular” europeo y no europeo -producido y conservado por determinados grupos humanos-, se tradujeron como “las supervivencias” (literatura, música, danza, etc.), o la “cultura tradicional” del proceso evolutivo de una civilización, siendo la representación de un conocimiento que debía ser valorado y estudiado (Ortiz 1994, 50). Sin embargo, esta ciencia y objeto, pronto desembocó en una actitud de veneración “positiva” de los legados culturales, “un feeling social hacia el mundo de las tradiciones” que motivó, por ejemplo, distintos proyectos de conservación y difusión. A esta actitud se le conoció como folclorismo (Martí 1999, 81-82).

El concepto de “folklore” constituye evidentemente un invento erudito con el cual se intenta cubrir una determinada sección del amplio espectro fenoménico de la producción cultural de la humanidad. Por definición, el folklore se ocupa de la cultura denominada “popular” en el sentido de “tradicional”, al menos por lo que hace referencia a la acepción más clásica de esta disciplina. De hecho, y puestos en el ámbito musical, por ejemplo, difícilmente encontraremos una definición satisfactoria de lo que esto significa. ¿Quién ha logrado definir convincentemente lo que hay que entender por “música tradicional”? (1999, 83).

Catalogado entonces como la “parte arqueológica” de una cultura, es decir, como los “saberes populares tradicionales”, al folclor se le atribuyeron ciertas cualidades o características para su identificación: antigüedad/ancestralidad, autenticidad/genuinidad, anonimato, ruralidad, espontaneidad/sencillez, entre otras, que le dotaban de un carácter ahistórico (Martí 1999, 84-85). Sin embargo, su estudio devino en problema cuando este carácter esencialista se trasladó a la idealización de los sujetos que -supuestamente- detentaban aquellos saberes, a quienes se los redujo también a un tiempo mítico, omitiendo así los contextos, los procesos y los cambios sociales (Ortiz 1994, 53).

Otro problema permanente para la investigación folclórica ha sido el de la definición o concreción de un término para ella fundamental: pueblo (y popular). Aunque sin ser exactamente una referencia a clase social concreta, los folcloristas clásicos con “pueblo”

aludían al vulgo; a las capas iletradas e incultas de la sociedad, a cuya burguesía ellos mismos pertenecían. Pero ni siquiera todas las clases subalternas se consideraban objeto folclórico, ya que los obreros industriales y las clases pobre urbanas en general no se pensaba que tuvieran un saber y sentir “tradicional” (por ancestral y antiguo), como era el caso de los campesinos, principales detentadores de esos rasgos folclóricos (1994, 52).

La tradicionalidad, la oralidad y el anonimato convertían a los sujetos folclóricos (los individuos que mantenían ese “saber” del pueblo) en meros agentes de transmisión; no importaban sus circunstancias, su mundo real, sólo su “saber”, en otras palabras: los textos. De esta manera, el objetivo fundamental del folclorista era el “rescate”, la recopilación, la formación de archivos que contuvieran cuantas más muestras mejor de esa ancestral y anónima fuerza creativa popular (1994, 54).

Sobre la idea de “tradición” cabe señalar que Hobsbawm (2002) sostiene que ésta es justamente un invento formalmente instituido para evocar de forma simbólica la idea de “un pasado” apropiado:

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado [...] la peculiaridad de las “tradiciones inventadas” es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia (2002, 8).

Por otro lado, Martí (1999) sostiene que estas ideas folcloristas de la cultura tuvieron sentido únicamente en su encuentro con la idea de etnicidad, pues al ser la conciencia de la pertenencia a un grupo determinado, permitió la instrumentalización nacionalista del producto folclórico, es decir, su fijación a un espacio territorial concreto (1999, 86). De esta manera, el folclorismo puede entenderse como una práctica de apropiación en dos sentidos:

Mediante los procesos de difusión puede ser asimilada y adaptada por diversos grupos receptores de diferente filiación étnica y pasar a formar parte, por tanto, de su legado cultural. Las leyendas, las melodías, las técnicas arquitectónicas o las maneras de vestirse no se detienen forzosamente ante las fronteras que separan a diferentes grupos étnicos. Una vez, no obstante, que un determinado elemento cultural deviene objeto del folclorismo, recibe una etiqueta topográfica de origen con la cual será identificado (1999, 86-87).

Sin embargo, menciona que aquello que se considera “étnico” al interior de una sociedad no responde a criterios objetivos, sino que depende de las coyunturas y las retóricas narrativas en las luchas por el poder. Así, el “descubrimiento del folclor” estaría motivado por lo que vale la pena descubrir y difundir en determinada sociedad (Martí 1999, 87). A mediados del siglo XIX, Europa inició un proceso de expansión colonial e intelectual por todo el mundo, en donde el folclor consistió en el rescate de las raíces culturales, y por tanto del reconocimiento nacional; mientras la etnología iniciaba sus investigaciones amparada en el discurso evolucionista (Ortiz 1994, 56).

En lo que se refiere a esta investigación, hoy en día se reconoce que el etnocentrismo fue una representación que influenció las primeras interpretaciones sociales de la música, por ejemplo, en los estudios psicosociales de Georg Simmel (1882), en la racionalización del discurso musical de Max Weber (1921), e incluso en la sociología de la música como crítica social de Theodor Adorno (1948) (Hormigos 2012). Esta habría sido una de las razones por las que sólo después de la Segunda Guerra Mundial se cambió el nombre de etnomusicología por el de antropología de la música, precisamente para orientar las investigaciones hacia los factores contextuales (Reynoso 2006, 111).

En la región andina, los sujetos “folclóricos” o “etnográficos” corresponden a la idea del Otro, es decir, a las poblaciones que a raíz de la conquista y colonización española tomaron el nombre de “indios”, pues su “descubrimiento” partió del mismo principio epistemológico que “miraba” a determinadas grupos humanos como supervivencias arqueológicas de otros tiempos históricos. Sin embargo, omitiendo las representaciones coloniales de estas poblaciones, la idea del rescate de las raíces culturales se hizo presente en América Latina sólo después de las luchas por la independencia a mediados del siglo XIX, momento en el que “el problema indio” se transformó en otros discursos (Sanjinés 2005).

## **1.2. El relato de “autenticidad”**

Actualmente las músicas denominadas folclóricas, indígenas y/o locales son un polémico campo de análisis motivado por las posibilidades de negociación estética (práctica) y discursiva (representación) que tienen estos actores sociales, las que de acuerdo a Ochoa (1999, 2003) continuarían atravesadas por la forma de “mirar” a este tipo de manifestaciones, es decir, a través del relato de autenticidad. Un relato que si bien se hace presente en distintos tipos de música, como el rock o la clásica, en el folclor aún supone un “vínculo positivo con

el pasado” o “con un mundo en vías de extinción”, en oposición directa al progreso como principio político y científico (1999, 249; 2003, 92).

Así, citando a Carvalho (2000), se indica que la música folclórica se ha constituido en torno a una idea de territorio delimitado y de un nosotros definido; pero que gracias a las nuevas formas de circulación de la música ambas ideas serían cuestionadas ya que han dejado de ser evidentes, y responderían más bien a los discursos que la gente genera en torno a su música (Carvalho 2000 en Ochoa 2003, 25). Entonces:

A medida que estas músicas se hacen más nómades, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos, sociales (Ochoa 2003, 13).

Sobre el relato de la autenticidad del folclor, la autora retoma las ideas de tradición, comunidad, espontaneidad y emotividad construidas por los folcloristas europeos en el siglo XVIII, pero también su actualización mediante la idea de las culturas populares de los años sesenta en América Latina, los patrimonios intangibles de la UNESCO, la inclusión sonora pero descontextualizada del Otro en la world music (músicas del mundo), las políticas culturales de algunos estados, los procesos políticos de recuperación cultural, y las propuestas artísticas que promueven nuevas formas de localismos y apegos al pasado (Ochoa 1999, 2003). En este sentido, resume los impulsos (representaciones) del folclor de esta manera:

El primero es un impulso estético: identificar el folclor como algo que “proviene de la tradición oral, puro e incontaminado”.

El segundo, un impulso social: identificar el folclor con las clases populares campesinas idealizadas como representantes bucólicas de la nación y como un grupo homogéneo cuya cultura e identidad podríamos ver en los géneros musicales populares, los proverbios, los cuentos, las leyendas. Es el gesto estético y sociológico de la centralización como proceso político. En su versión de izquierdas, el proceso fue identificar al pueblo como portador de una

tradición “auténtica” en contra de la impostación de las clases dominantes y cómo la lucha contra la invasión de lo extranjero.

El tercero es un impulso de temporalidad: identificar al folclor con la tradición y a la tradición con el pasado, confundiendo el pasado con un estatismo atemporal: se supone que el folclor “no cambia”. Así, los portadores del folclor fueron reducidos a un tiempo sin historia. Es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora (Ochoa 2003, 95).

Precisamente, la creación estratégica de la world music respondió a una necesidad comercial de la industria discográfica para incluir desde finales de los años ochenta a las músicas de cualquier minoría étnica en el mercado de consumo global (Ochoa 1999, 2003). Es así que la autora concluye que la autenticidad del folclor es un relato de identidad en el mundo global que justifica nuevas formas de exclusión (Ochoa 1999, 263).

### **1.3. La puesta en escena “étnica”**

En este marco analítico, en los últimos años surgió en Lima una industria musical independiente que colocó en el debate las insistentes dicotomías entre: indígena/mestizo, rural/urbano y tradicional/moderno, cuando los migrantes campesinos, también conocidos como “provincianos” llegaron a la ciudad y adaptaron las “expresiones culturales tradicionales” a los contextos de urbanización, industrialización y globalización, insertando a la música andina en los medios de comunicación masivos, convirtiéndose en la representante de la “peruanidad” (Alfaro 2003). Sin embargo, ¿por qué adquirió tanto éxito un tipo de música que evoca una “indianidad” de la cual todos quieren huir? (2003, 117).

Alfaro (2005) sostiene que el huayno pasó de ser un género musical clandestino de la industria fonográfica a un éxito comercial de la industria audiovisual, gracias a la creación y descentralización de pequeñas y medianas industrias, la piratería, las migraciones locales y transnacionales, y el culto por los espacios sociales de encuentro, en los que el eje “ya no es la producción de discos sino la organización de espectáculos”. En este sentido, la construcción de las identidades migrantes en Lima tuvo que ver con mecanismos de representaciones étnicas propias en las que “los provincianos ya no estarían condenados a la fatalidad de la pobreza sino, por el contrario, a los designios de la gloria” (Alfaro 2005, 3-4).

En las décadas posteriores la proliferación de programas radiales de música folclórica, espectáculos en vivo como la de los afamados ‘Coliseos folclóricos’ y el incremento de ediciones fonográficas permitieron dinamizar el mercado de la música vernacular, expandiéndolo por todo el Perú. De esta manera, el folclor comenzó a ‘deslocalizarse’ encumbrando por primera vez ídolos a nivel nacional [...] Este es un folclor comercial y masivo. Es un producto para consumo general en el que las características tradicionales del folclor se han desintegrado en una plétora de manifestaciones estilísticas. Suena a huayno pero también a salsa y a chicha. Los artistas se presentan con trajes inspirados en estilos regionales, pero combinados con diseños personales en los que se pueden encontrar desde símbolos nacionales (el tumi o Machu Picchu) hasta fotografías familiares (Alfaro 2003, 118).

En este sentido, la identidad “chola” en la música andina es el resultado de la integración de los campesinos indígenas a la comunidad política nacional, vinculada a los movimientos de toma de tierras, la demanda y extensión de la educación en las localidades rurales, el comercio y la migración voluntaria a las ciudades, y la creación de su propia industria cultural popular y masiva, asociada a una estética, gusto y modo de vida particulares, distintos a los propuestos por las élites y el Estado. Por lo que lo popular, “significa cada vez menos lo auténtico, tradicional, colectivo homogéneo, local y particular” y “se reformula como una posición múltiple, representativa de manifestaciones culturales diversas” (Alfaro 2006, 147-149).

Asimismo, en las últimas décadas surgió una propuesta teórica y metodológica para abordar las manifestaciones culturales andinas, de Bolivia, Ecuador y Perú, usualmente entendidas como “folclor” o “tradicionales”, desde un enfoque etnográfico que privilegie en las formas de cultura expresiva (música, danza, fiesta o ritual), la puesta en escena (performance), o los actos y eventos comunicativos que generan experiencias a través del intercambio de significados, convirtiéndose en realidades vividas eficazmente (Cánepa 2001). Entonces, retomando algunos planteamientos de la antropología de la experiencia de Turner y Bruner (1986), se indica lo siguiente:

Las formas de cultura expresiva no deben ser confundidas con un texto o significado preestablecidos. Por el contrario, tomadas como proceso creativo y comunicativo de significados, crean eventos donde los significados se constituyen mientras son experimentados [...] esta simultaneidad entre experiencia y expresión, o entre lo representado y la representación, se traduce en el hecho de que, al dar expresión a una experiencia pasada a través de su puesta en escena, esa experiencia que se quiere comunicar se transforma en acto

comunicativo, de tal modo que una experiencia sólo existe en tanto expresión y viceversa (2001, 13).

Las expresiones o formas de cultura como la música y la danza, que apelan a diversos sentidos, son las experiencias objetivadas, por lo que en la performance, son sujetos representándose a sí mismos, que crean una experiencia o un proceso intersubjetivo actual, y no sólo un hecho observable. Así estas formas de cultura expresiva deben ser entendidas y analizadas en dos niveles: primero la relación entre el texto, la coreografía danzada o la música ejecutada, y el contexto, la constitución de la ejecución, los preparativos y el contexto histórico más amplio, en el que se evidencia un segundo nivel: una negociación política entre el ejecutante, y la audiencia que acepta o rechaza la ejecución (Cánepa 2001, 16-17).

Estos, pues, son agentes que no ejecutan simplemente una puesta en escena, sino que tienen conciencia de que están involucrados en un acto comunicativo, hecho por el cual asumen responsabilidad, poniendo a juicio de la audiencia tanto la performance como a sí mismos, en tanto agentes de tal representación (2001, 17).

De acuerdo a Cánepa (2001), es el cuerpo en donde se realiza la experiencia, es decir, con el que se acepta o se rechaza la performance, y por lo tanto entra en juego la memoria incorporada, o en donde la cultura se constituye y reside. Sostiene entonces que “la música y la danza son prácticas performativas justamente porque comprometen la acción y experiencia de los sujetos a través de sus cuerpos, y por eso son el espacio donde procesos de cultura e identidades subjetivas confluyen” (2001, 23); sin embargo, señala que en el caso de los Andes, la identidad que se desprende del cuerpo situado está atravesada por criterios raciales, culturales y económicos (2001, 19).

Considerando lo argumentado, se sostiene que el folclor en la región andina ha alentado ideologías nacionales o regionales unitarias, pero también y al mismo tiempo, sutiles formas de racismo; por lo que Mendoza (2001) y De la Cadena (2001) argumentan que es en las músicas y en las danzas folclóricas “en donde la gente modela identidades y distinciones étnico/raciales”, es decir que se exploran sus límites (De la Cadena 2001, 149). Esto significa que transgrediendo la oposición binaria entre las imágenes del “indio” y del “mestizo”, la música y la danza folclóricas son un pretexto para analizar las raíces de la producción de las identidades mestizo-indígenas (Mendoza 2001, 179).



Para De la Cadena (2001), los intelectuales indígenas son “los productores de tradiciones indígenas des-indianizadas”, quienes se constituyen como mestizos-indígenas que viven en la ciudad, pero que buscan dignificar una costumbre neta a través de las nociones de autenticidad y de la legitimidad de las identidades regionales, que evocan un lugar de origen no urbano (2001, 181). Entonces, la Otredad inclusiva (respetada) se refiere a “la toma de distancia del hecho de ser indio, pero reproduciendo a la vez la cultura indígena” (2001, 193). Esto se traduce como la negociación de las identidades étnico-raciales en contextos de indianidad (mundo rural) y en contextos de mesticidad (mundo urbano) (2001, 152).

Los campesinos quechuahablantes representan danzas mestizas en sus festivales locales y en peregrinajes regionales para ganar popularidad y prestigio, haciéndose a sí mismos menos indígenas. Los cuzqueños urbanos e hispanohablantes representan danzas indígenas en localidades urbanas, tales como escuelas, universidades y celebraciones patrióticas, para promover y preservar esta identidad indígena como fuente de identidad regional (Mendoza 2001, 162).

## **2. Problema de investigación**

Entre los años sesenta y ochenta las *industrias culturales*<sup>3</sup> adquirieron un carácter universal; primero en las discusiones de la economía política que revelaron los procesos de concentración y formación de conglomerados de prensa, cine, radiodifusión y música a nivel global (Garnham 2011, 27-28); y segundo, entre las políticas promulgadas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, en inglés), la que a raíz de la reunión de Montreal de 1980 que convocó a especialistas en ciencias sociales de distintas regiones geográficas decidió convertir a la “cultura” en el motor de desarrollo de todos los países del mundo (UNESCO 1982, 7).

Sin embargo, sobre los conceptos de *industria* y *consumo cultural* propuestos por Max Horkheimer y Theodor Adorno (1947),<sup>4</sup> y sus posteriores usos y adaptaciones en plural; Mato (2005, 2007) indica que se ha creado la idea de que sólo ciertas industrias y el consumo de sus productos “son culturales” -el cine, la televisión o la música-, cuando otros productos como el

---

<sup>3</sup> El uso extensivo del término “industria” -que se refiere a las actividades económicas de un país-, puede remitirse a la Clasificación Industrial Internacional Uniforme (CIIU) creada en 1948 por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), y que en la revisión de 1968 incluyó a los servicios culturales (Mato 2007, 136-137).

<sup>4</sup> Años después Adorno señaló que la “industria cultural” reemplazó al término de “cultura de masas” para evitar una confusión con el arte popular que surgía espontáneamente desde las masas. Así la industria, en oposición al arte, se refería a la producción y al consumo planificados como instrumentos de dominación (Mato 2007, 134).

juguete, el automóvil o la comida rápida, no sólo que son industrias, sino que su consumo también es cultural, es decir, sociosimbólicamente significativo. Así, la apropiación y/o el uso de estos productos satisface necesidades como la nutrición, la movilidad o el entretenimiento, pero también produce sentidos, por ejemplo, en la construcción de sus identidades:

Los consumidores no seleccionan automóviles sólo según sus propiedades funcionales, sino también, y de forma importante, según sus características simbólicas. Cada automóvil es "diferente" y también un objeto significativo que se convierte en "insumo" para la imaginación personal del/la propietario(a), sus deseos personales, incluyendo sus "necesidades", no sólo de movilidad, sino también de identidad personal y pertenencia grupal (2007, 135-136).

Toda modalidad de consumo es cultural, es decir, sociosimbólicamente significativa y contextualmente relativa: responde a un sentido común o a un sistema de representaciones compartido entre las personas de ciertos grupos sociales o poblaciones humanas, y también y de manera convergente todo consumo reproduce o construye ese sentido común, o bien contribuye a cuestionarlo y producir otros alternativos. El carácter "cultural" de las prácticas de consumo no depende de "qué" se consume, sino de "cómo" (2005, s/n).

Tomando como base a estas ideas, Mato (2007) sugiere que para fines investigativos que busquen articular el análisis cultural con otras dimensiones de la experiencia social, resulta "más productivo nombrar y estudiar de manera particular ramas específicas de industrias, como por ejemplo la industria del entretenimiento [...] así como sus articulaciones [...] los aspectos organizacionales y de procesos de trabajo" (2007, 149). Y siguiendo esta misma línea, Yúdice (2011) propone realizar análisis sobre los modelos de producción y difusión de música que emergen desde las localidades, los que usualmente son ignorados por la gran industria y por la mayoría del público (2011,19-20).

Considerando que la industria de la música no se reduce a la producción de fonogramas, o a la presencia global de las majors, sino que implica también el reconocimiento de las empresas discográficas independientes, y más recientemente de la emergencia de algunos modelos alternativos de negocio y nuevas formas de gestión de la experiencia musical (Ochoa 2003; Yúdice 2007, 2011), resulta necesario citar algunos de los resultados del diagnóstico de la industria fonográfica ecuatoriana que realizó el Ministerio de Cultura y Patrimonio del

Ecuador (2013) con el propósito de caracterizar a la producción musical, medir su impacto económico y proyectar políticas públicas para su desarrollo (2013, 13-14).<sup>5</sup>

Este diagnóstico detallado llegó a la conclusión de que la industria fonográfica ecuatoriana se encontraba precariamente instituida en el país, al punto que para el 49% de los encuestados resultaba inexistente; ubicando entre las razones principales a la ausencia de empresas especializadas en cada fase, al desconocimiento de los derechos de autor, y a la incipiente consolidación institucional de las sociedades de gestión colectiva (2013, 101).<sup>6</sup> No obstante, demostró que hasta 2011 la producción de música ecuatoriana había oscilado entre el disco compacto, la música digital y *los espectáculos*, los que representaban el 46% de las recaudaciones de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE) (2013, 129).

De esta forma, y revelando algunas redes de comunicación entre las sociedades de gestión colectiva, las empresas relacionadas con el sector musical, las instituciones públicas, los músicos, los profesionales especializados, los medios de difusión de los contenidos musicales, y el mercado; también dejó en evidencia que unos sectores contaban con mayores incentivos (amarillo) que otros (verde y rojo), en proporción al total funcionamiento de esta actividad productiva. De ahí que el *modelo de negocio de la música ecuatoriana* se sostenía por una dependencia directa entre los compositores, los músicos afiliados a las sociedades de gestión colectiva,<sup>7</sup> los ingenieros de sonido, el internet y los espectáculos. (Figura 1.1.)

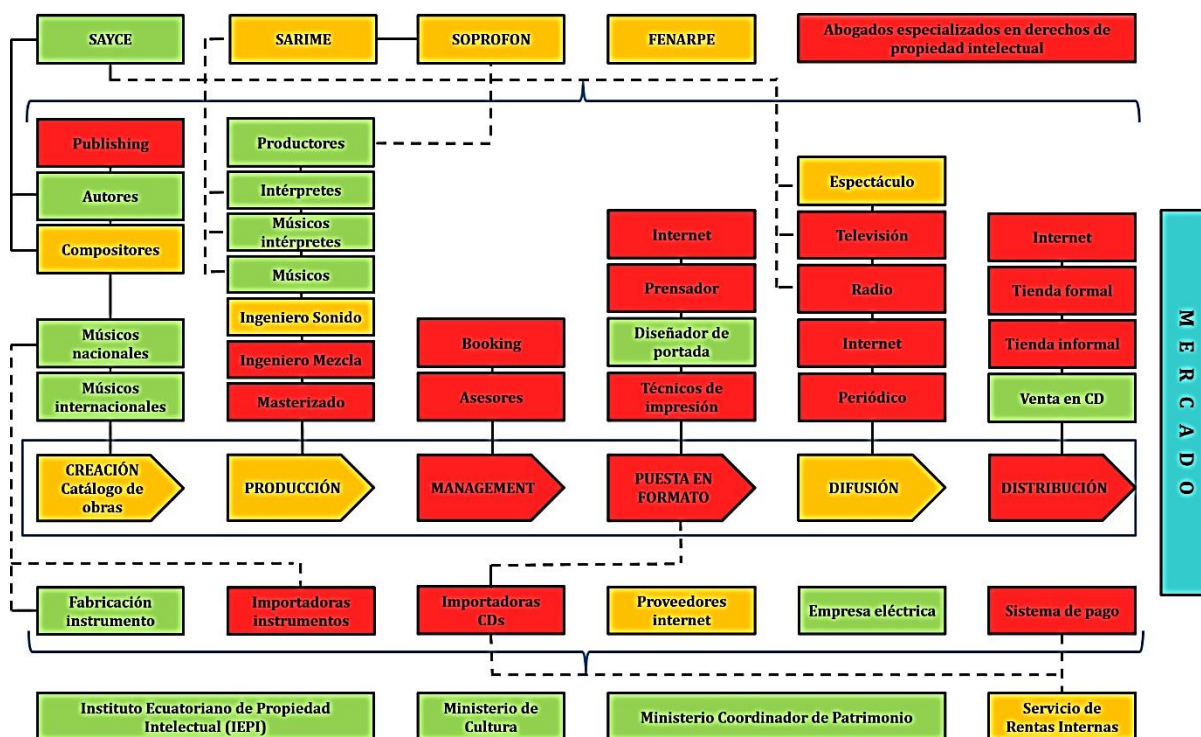
---

<sup>5</sup> Para el levantamiento de la información, DATANALISIS utilizó las bases de datos de las instituciones públicas ecuatorianas relacionadas con la industria musical, y de las sociedades de gestión colectiva; asimismo, realizó una encuesta cuantitativa sobre “hábitos de consumo de música” en Quito y Guayaquil, entrevistas semi estructuradas a actores relevantes del sector, y una encuesta a los asistentes del taller de música realizado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2013, 299-300).

<sup>6</sup> Entre las percepciones de los entrevistados la afiliación a la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE), a la Sociedad de Artistas, Intérpretes y Músicos Ejecutantes del Ecuador (SARIME), a la Sociedad de Productores de Fonogramas (SOPROFON), y a la Federación Nacional de Artistas Profesionales del Ecuador (FENARPE), no es un elemento que dinamice la industria debido a los bajos incentivos y beneficios de afiliación, así como al poco prolijo manejo de sus datos (2013, 101).

<sup>7</sup> Entre 2009 y 2012, la SAYCE distribuyó \$3'391.797,36 entre las sociedades de gestión en el exterior (72,28%) y sus socios nacionales (27,63%), entre los que para entonces apenas 142 autores y compositores cobraron sus regalías, y entre éstos un 1,8% concentraba la mayor parte de ese 27,63% (2013, 131-132).

**Figura 1. 1. Clúster industria fonográfica ecuatoriana, 2013**



Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 2013. Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana, 98. Quito: Imprenta Mariscal.

Por otro lado, entre los resultados de la encuesta de *hábitos de consumo de música* realizada en Quito y Guayaquil se supo que el acceso a los contenidos musicales respondía a prácticas tanto formales como informales, esto es, que iban desde la compra de discos originales de artistas nacionales y extranjeros, y de discos piratas de “grandes éxitos”, hasta la colección personal de música digitalizada y/o mediante la descarga gratuita o pagada de música por internet (2013, 140). Sin embargo, la asistencia a los espectáculos no se registró como un hábito de consumo entre los encuestados, pese a que estos son los principales espacios para la difusión de la música ecuatoriana.<sup>8</sup>

Asimismo, otro de los resultados de la encuesta fue que en estas dos ciudades la preferencia por la música “folclórica” era aparentemente nula. Es decir, que en una muestra de cuatrocientas veinticinco personas, hombres y mujeres en edades entre 16 y 50 años pertenecientes a estratos socioeconómicos alto, medio y bajo, este tipo de música no logró

<sup>8</sup> En el año en que se realizó la encuesta la difusión de los contenidos musicales en radioemisoras y canales de televisión dependía de las políticas privadas de estos sectores, en los que sólo se difundía un 9% de música producida en el país y sólo el 12% de las radioemisoras pagaba las regalías a los artistas, destacándose un exceso de oferta de música “tradicional ecuatoriana” en las frecuencias AM, una carencia de oferta frente a la demanda de rock, y una relación oferta-demanda equilibrada en la tecnocumbia (2013, 155-157).

competir con el gusto por la balada (34,6%), la salsa (20,7%), el reggaetón (10%), el merengue (7,3%) y el rock (7%) (2013, 137); quedando incluida en un segundo grupo de tipos de música preferidos en estas ciudades por debajo de la respuesta “no”,<sup>9</sup> entre éstos el gusto por la música folclórica en Quito fue del 6%, y en Guayaquil del 1,2% (2013, 318).

Sin embargo, cabe señalar que en Quito esta música se continúa difundiendo en programa de radio que se transmite de lunes a viernes al medio día, así como en otros tres los sábados y domingos por las mañanas.<sup>10</sup> En televisión se ha mantenido al aire por más de diez años el programa “Canta Andes Canta” en Teleandina; y anualmente se realizan el espectáculo Cantos de Libertad y el festival Cantos del Sur. Del mismo modo, en Guayaquil se lleva a cabo el festival “Rosa de Agosto” en homenaje a la profesora asesinada en el gobierno del Gral. Guillermo Rodríguez Lara. Y en 2018, la charanguista Mirella Cesa ganó la Gaviota de Plata a la Mejor Intérprete en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.<sup>11</sup>

Con estos antecedentes la pregunta que orienta esta investigación es: ¿cómo los músicos, compositores, productores de espectáculos y el público, negocian las representaciones de la cultura, el folclor y lo étnico en la construcción de sus identidades individuales y colectivas? Un cuestionamiento que se desarrolla a través de un capítulo histórico y dos etnográficos.

### **3. Trabajo de campo y análisis de datos**

Si bien en Antropología *el campo* se define como “la porción de lo real que se desea conocer, el mundo natural y social en el cual se desenvuelven los grupos humanos que lo constituyen” (Guber 2004, 47); debo señalar que en esta investigación, el fragmento social a ser explorado, es decir la música folclórica, sus espacios, actores y prácticas, fueron el objeto y los sujetos de una indecisión constante por (no) delimitarlos, motivada por un apego personal hacia este tipo de música, y por la falta de experiencia en el uso del método etnográfico. Este error técnico (de principiante), desembocó en el retraso de la sistematización de la información y el análisis de los datos, y en un genuino desinterés por la pregunta de investigación.

---

<sup>9</sup> La pregunta específica para la conformación del segundo grupo fue: ¿Hay algún otro, tipo de música que usted prefiera y que no se encuentre en la tarjeta que le acabo de enseñar? Respuestas: No (48,3%), Bachata (9%), Vallenato (8,8%), Electrónica (4,6%), Cristiana (4,1%), Folclórica (3,6%).

<sup>10</sup> Estos programas son: “Raíces de la Patria Grande” en Radio La Otra (91.3 FM), “Los sonidos de América” en Radio América (104.5 FM), “Charango y guitarra” en Radio Ecuashyri (104.9 FM) y, “Sonidos de la Pachamama” en Radio Canela (106.5 FM).

<sup>11</sup> El marco musical de Cesa fueron Eduardo Pérez y Marcel Ferrer, integrantes del grupo chileno-ecuatoriano Wankara, radicado en Guayaquil desde los años ochenta.

Sin embargo, el trabajo de campo que en la versión clásica de la Antropología impulsa al desplazamiento físico, o a emprender el viaje hacia lugares desconocidos en búsqueda de lo exótico, desde hace varias décadas ha sido parte de otras reflexiones (Clifford 1997; Voirol 2013), que trascienden la discusión sobre la recolección ordenada de la información, y se adentran por ejemplo, en la experiencia -específica y relativa- del antropólogo o el etnólogo. Así, al viaje homérico se le suma la idea del viaje chamánico, justamente para repasar el encuentro con aquellos aspectos extraordinarios: miedo, ansiedad, dolor, pérdida, etc., que van permeando el (auto) conocimiento etnográfico (Da Matta 1999, 267).

Vestir la capa de etnólogo es aprender a realizar una doble tarea que puede ser groseramente contenida en las siguientes fórmulas: (a) transformar lo exótico en familiar y/o (b) transformar lo familiar en exótico (1999, 266).

Uno de los primeros obstáculos de esta investigación fue definir el nombre con el cual debía acercarme a los actores para indagar sobre ; pues conocía de antemano las múltiples denominaciones que se le atribuían, las que teóricamente entraban en diálogo con la Antropología y la Etnomusicología, por ser -en apariencia- una práctica exclusiva de los Otros. Y fueron precisamente esos Otros, a quienes re-conocí en el primer acercamiento etnográfico, los que me revelaron que su música se nombraba incluso de otra manera, una que le servía para diferenciarse de las denominaciones comunes. Me tomó tiempo darme cuenta de que este fue el primer hallazgo.

Debo decir que a lo largo de la investigación, y por decisión propia, continué refiriéndome a esta música como “folclórica”, porque percibí que dependiendo del contexto y de los actores entrevistados, esta era la palabra que gatillaba los discursos de apropiación, negociación, molestia y/o rechazo; es decir, la que permitía abrir estos sentidos, y escarbar de a poco en ellos. Pero la música folclórica que yo había escuchado desde niña, y que a ratos me evocaba la imagen romántica o revolucionaria del “indio”, empezó a encarnarse en personas, con nombres, historias y formas de ser propias, algo que de forma inesperada me llevó a enfrentar un largo laberinto existencial.

En este sentido, las técnicas utilizadas para el levantamiento de la información y el análisis de datos, fueron la entrevista cualitativa semi estructurada, y la etnografía. La primera contó con el apoyo y la aprobación del uso de una grabadora de voz y una libreta con la guía de

preguntas, que posteriormente fueron sistematizadas por codificación: historia/contexto, repertorios, objetivos, significados del folclor, fronteras étnicas, y observaciones. La segunda, en cambio, consistió en asistir a los espectáculos públicos y privados de la música folclórica andina y llevar un registro escrito en el diario de campo, complementando la información con videos y fotografías. Estos están subidos a mi canal de YouTube: “Folclor Andino Live”.

Sobre esto cabe señalar que las entrevistas con los grupos partieron de una guía de preguntas orientada a conocer las trayectorias individuales, los contextos sociales de la música folclórica, las estéticas y las transformaciones tecnológicas, la relación con los fans, y las primeras presentaciones en Quito, para perfilar las analogías y los contrastes que hoy en día les permiten coexistir en escenarios como Cantos de Libertad. Por lo tanto, no se preguntaron los detalles de los contratos artísticos o los trámites de los derechos de autor, pues se conoce que sin ello no podrían presentarse en el espectáculo; pero sobre todo porque en los músicos las negociaciones del “folclor”, la “cultura” y el “indio”, se construyen desde el relato.

De las entrevistas que realicé entre los años 2015 y 2017, aprendí que dependiendo de la comodidad para hablar de los entrevistados, o de las circunstancias para la realización de las entrevistas, como el lugar, la fecha y la hora, lo fundamental consistía en “preparar preguntas efectivas sobre lo que se necesita saber” (Sanmartín 2000, 81), pero dejando también abierta la posibilidad de que los actores introduzcan temas por su cuenta; esto resultó positivo sólo en algunos casos. Sin embargo, el reto en estas entrevistas fue evitar caer en las de estilo periodístico, a las que estos actores están habituados, pues el objetivo consistía en ir desentrañando las negociaciones de las representaciones de la cultura, el folclor y el indio.

Por otro lado, la observación participante en este espectáculo permitió registrar el orden y el tiempo de presentación de los grupos, así como los repertorios y las reacciones del público, pues el interés en asistir respondió a constatar que este *nicho* de música podía definirse como un éxito local, tanto por la asistencia de personas como por la aceptación de la cartelera de artistas de cada año. En esa medida, no se consideró entablar conversaciones informales con las personas del público ni en realizar encuestas cuantitativas, por ejemplo, en las filas para ingresar al coliseo; sino exclusivamente en observar y registrar la puesta en escena y al público.

El principal reto en este sentido fue desapegarme del gusto por esta música, pues por casi diez años me había acostumbrado a asistir a estos únicamente por entretenimiento, y no para realizar trabajo etnográfico. Así que aquella mirada sesgada, es decir esencialista, fue mutando sólo en el camino y debido a aquel necesario des-encuentro con el Otro. Me costó mucho tiempo, es decir, muchos espectáculos, aprender a reconocer los elementos que debía describir en el diario: los discursos de apertura o intermedio expresados por los presentadores y los mismos músicos, los repertorios musicales, la instrumentación, la puesta en escena, las reacciones y los comentarios del público.

La selección de los espectáculos (mi campo en el sentido etnográfico), respondió a los detalles que se describían en la publicidad, es decir los afiches, pues en estos se mostraban las representaciones visuales del folclor o la etnicidad; pero también me dejé orientar por mi criterio y conocimiento previo de este tipo de música. Entonces, las etnografías de los espectáculos (conciertos) se realizaron en el Coliseo General Rumiñahui, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), la Casa de la Música, ubicados en Quito; el Salón de la Ciudad del Municipio de Rumiñahui, el Coliseo y el Estadio de Sangolquí; la Kinti Wasi (Casa del Colibrí), el Multieventos y una unidad educativa ubicados en Otavalo.

Aunque -como se verá- Cantos de Libertad es el espectáculo folclórico por excelencia, en el tiempo que duró esta investigación empecé a frecuentar otros espectáculos de música folclórica en Quito, Otavalo, y Sangolquí -cabecera del cantón Rumiñahui ubicado a treinta minutos de la capital-, en donde pude notar el apareamiento de nuevas empresas productoras de espectáculos. De ahí que estas etnografías son la fuente de información para describir de manera integral y contrastada el performance folclórico, es decir, la puesta en escena de los grupos de música bolivianos, ecuatorianos, peruanos y chilenos, y por lo tanto los significados que comunican mientras generan experiencias con el público.



## Capítulo 2

### Los “folclores” de la música ecuatoriana

#### 1. Las representaciones del “indio” poscolonial

En el contexto ecuatoriano, Muratorio (1994) y Guerrero (1994) señalan que la iconografía, los discursos-imágenes, las imágenes-narrativas, las fantasmagorías, o las representaciones del “indio” poscolonial (andino y amazónico), fueron prácticas de poder semióticas producidas, reproducidas y transformadas desde el monopolio de enunciaciones y silencios de los grupos dominantes, los que entre los siglos XIX y XX estuvieron integrados por imagineros europeos: viajeros, misioneros y etnógrafos; criollos y blanco-mestizos:<sup>1</sup> intelectuales, artistas y políticos. En este sentido, Muratorio señala que “el Otro era el indio imaginado y no el sujeto histórico” (1994, 9).

El blanco-mestizo latinoamericano y sobre todo andino, por definición, se ha visto siempre en la necesidad de incorporar a ese Otro salvaje o primitivo -el alter ego Indio- en su propia autoidentificación. Los “Indios” evocados, internalizados o rechazados en las representaciones de identidad individual y colectiva adoptadas por los blancos-mestizos toman diversas formas en distintos períodos históricos (1994, 112).

Así, mientras en la primera mitad del siglo XIX las imágenes del “indio” fueron inestables, erráticas y vaporosas, en la segunda mitad de ese siglo, con la transición jurídica de “indios tributarios” a ciudadanos, se empezó a estructurar desde el sector liberal un discurso político sobre el “indio” -como pieza simbólica- en su lucha contra la hegemonía conservadora (Guerrero 1994, 200). Posteriormente, este discurso tomó forma con el movimiento y la red interamericana de pensamiento indigenista de las primeras décadas del siglo XX (Baud 2003; Prieto 2010), que tuvo eco en la primera antropología ecuatoriana, de carácter esencialista, de la segunda mitad de siglo (Martínez 2007).

En Ecuador, el discurso la “raza vencida” y del “indio oprimido” fueron oficializados con la Revolución Liberal de 1895, encabezada por Eloy Alfaro; dando origen a una forma de representación política que Guerrero (1994) denomina *ventrílocua*, y que consistió en que por

---

<sup>1</sup> El término “blanco-mestizo” es aceptado por los académicos andinistas para referirse a la población de origen blanco y mestizo que se presenta como distinta a las poblaciones indígenas y afro, y que gozó de un poder de representación monopólico (1994, 21).

medio de intermediarios étnicos “no indios” las peticiones políticas de la población indígena se hacían llegar al Estado central:

A través de mediadores étnicos privados y públicos del bando progresista (del teniente político al tinterillo, pasando por los compadres de pueblo o de la capital), un conjunto de agentes sociales blanco-mestizos habla y escribe en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización. Del sujeto indio parece provenir una voz (1994, 240).

No obstante, Prieto (2010) también señala que entre los pensadores indigenistas de la primera mitad de siglo, habían algunos que debido a la educación y al juego político habían experimentado *movilidad social*, es decir, que eran mestizos que se concebían como sucesores de los indios, y por tanto se presentaban como sus voceros legítimos (2010, 262).

Con este preámbulo, este capítulo tiene por objetivo indagar en la música ecuatoriana del siglo XX las representaciones del “indio” poscolonial (andino), es decir, la presencia de los “folclores” en las músicas conocidas como “nacional” y “protesta”. Para ello se recurre a las referencias históricas de cada período y se selecciona como ejemplos a algunas producciones discográficas que dan cuenta de ello. Luego se da paso a una breve reseña sobre la producción musical “indígena” de la segunda mitad de siglo, en donde se dice que estas poblaciones asumieron su propia representación en la música. Se culmina con un par de aproximaciones estadísticas y etnográficas de la música “folclórica andina” en el presente siglo.

### **1.1. En la música “nacional”: La vasija de barro**

En las primeras décadas del siglo XX las producciones discográficas latinoamericanas se realizaban en Europa y Estados Unidos con sellos como RCA Victor, Columbia, Odeon, Decca y Brunswick, y con músicos y cantantes extranjeros. Sin embargo, se conoce que en 1911 con Antenor Encalada (Encalada & Cía.) y Favorite Record Akt-Ges de Berlín, se grabaron en Guayaquil y Quito 136 discos de 78 rpm, con artistas y orquestas ecuatorianas, los que se fabricaron en Alemania pero en 1912 estuvieron a la venta en Ecuador. Luego, en 1930 el Dúo Ecuador y José Domingo Feraud Guzmán, viajaron a Nueva York a los estudios de Columbia para grabar el primer disco oficial de música ecuatoriana (Pro 1997, 88).

Con estas referencias, Wong (2013) señala que la analogía entre *música nacional* y *música ecuatoriana* puede estar asociada a estas primeras grabaciones, y que los ecuatorianos

podieron haberla llamado “nacional” para distinguirla de la música internacional; pero indica también que la música nacional es un concepto que designa a una antología de canciones compuestas en el período 1920-1950, que consistieron en *versiones estilizadas* de ritmos de origen indígena: yaraví, danzante, yumbo y sanjuanito; y de ritmos de origen mestizo: fox incaico, albazo, pasacalle y pasillo (2013, 61-62). Los que fueron incorporados a la radio y a la industria disquera, especialmente desde 1940 (Ibarra 1999, 314). (Tabla 2.1.)

**Tabla 2. 1. Primeras radioemisoras ecuatorianas**

Radioemisora	Ciudad	Fundador/es	Actividades
Radio El Prado	Riobamba, 1929	Carlos Cordovez Borja	Difusión de música ecuatoriana Grabación musical Dirección artística
Radio HCJB	Quito, 1931	Stuart Clark y Clarence Jones	Evangelización Difusión de música ecuatoriana Grabación musical
Radio Nariz del Diablo	Quito, 1940	Luis Cordovez Borja Empresa de Ferrocarriles del Estado	Difusión de música ecuatoriana: audiciones de artistas y orquestas Transmisión de piezas teatrales
Radio Quito “La Voz de la Capital”	Quito, 1940	Diario El Comercio	Programas “Buscando Estrellas” y “La Hora de los Aficionados”

Fuente: Pro, Alejandro. 1997. Discografía del pasillo ecuatoriano, 92-100. Quito: Abya Yala.

Así por ejemplo, durante la presidencia de Isidro Ayora (1926-1931) se dictó una circular a los Comandantes de Zona para que las bandas del ejército dieran preferencia a la música “nacional” en retretas y otras presentaciones solemnes. Luego, en 1932 se fundó en Quito la Sociedad Ecuatoriana de Música Nacional, y en 1938 se fundó en Guayaquil el Sindicato Nacional de Músicos del Guayas. Después de la guerra con Perú en 1941, en lo musical prevaleció un “sentimiento nacionalista”, época de los Festivales de Danzas Indígenas de Segundo Luis Moreno,<sup>2</sup> la Primera Sinfonía Andina de Luis Humberto Salgado, y la oficialización del Himno Nacional del Ecuador el 29 de septiembre de 1948 (Godoy 2014, 9).

<sup>2</sup> Guerrero (2004) sostiene que *La música en el Ecuador* (1930) de Segundo Luis Moreno y *La música ecuatoriana* (1936) de Juan Pablo Muñoz Sanz, fueron dos estudios pioneros en realizar panorámicas de la historia musical del país que incluyeron a la música indígena (2004, 965-966).

Sobre estos procesos musicales y su relación con los cambios políticos que influyeron en la apropiación de la *identidad mestiza*, vale decir nacional, Mullo (2009) comenta lo siguiente:

El apareamiento de expresiones artísticas musicales generadas desde la colonia dentro de procesos interculturales, posteriormente denominadas “nacionales”, no son evidenciadas como tales sino luego de las tres primeras décadas del siglo XX, cuando luego de haberlas calificado de nativas, criollas, etc., los medios de comunicación de ese entonces, la radio principalmente, comienzan a identificar así, en primer lugar, a los distintos géneros musicales surgidos con una vinculación territorial nacional; y segundo, bajo criterios ideológicos de apropiación de una identidad cultural mestiza, negada hasta ese entonces a la naciente clase media surgida en el marco del liberalismo (2009, 29).

Sin embargo el *nacionalismo académico* y la *música nacional* fueron dos expresiones artísticas diferentes, aunque convergentes en el proceso histórico. Es decir, que mientras en el Conservatorio Nacional de Música de Quito los compositores creaban imágenes idílicas y costumbristas de la vida de los indígenas, escribiendo danzas folclóricas estilizadas para piano (Wong 2013, 64); en la producción musical popular, de carácter más bien espontáneo, el indigenismo consistió en la apropiación de los ritmos de las poblaciones indígenas andinas para la creación de imágenes estigmatizadas y marginalizadas del “indio”, por ejemplo, en el albazo “El Pilahuín” (1941)<sup>3</sup> (Mullo 2009, 18).

De esta forma, el *indigenismo* se presentó como un movimiento político y artístico que reflejó una *ambivalencia* en cuanto a las representaciones de los indígenas, pues mientras “glorificaba el gran pasado indio” -el que se supone que existió antes de la Conquista Española-; influenciado por los debates del darwinismo social que partía de la demarcación de diferencias congénitas entre las razas del mundo, desconfiaba de la capacidad de acción y de representación de los indígenas, esto generó desde su posición blanco-mestiza *actitudes paternalistas* para ubicarlos o reubicarlos en las sociedades nacionales. De ahí que las imágenes indigenistas no eran reflejos de la realidad india (Baud 2003, 78).

El indigenismo se basó en dos elementos básicos: la búsqueda de una identidad nacional propia y una condenación moral (o en todo caso presentada como ‘moral’) de la posición

---

<sup>3</sup> Albazo compuesto por Gerardo Arias. La letra, dice: “Pobre pilahuín cargando costal, sumido en dolor, llorando tu mal, tendrás que vivir. Es que mi patrón a pobre mujer, anaquito dio y se la llevó con él a vivir. Qué será de ti pobre pilahuín con tu soledad, sembrando maíz, también de peón tendrás que vivir. Y me he de vengar, no le he de rogar me he de divorciar donde el señor juez”.

miserable de la población indígena. Abogaba por seguir un camino propio, latinoamericano hacia el progreso social y económico en el que se asignaría un lugar claro a la población indígena [...] La preocupación por la suerte de los indios se debía a la idea de que la incorporación de la población indígena era una condición necesaria para una mayor modernización de la sociedad (2003, 69-70).

En este sentido, Mullo (2009) añade que los compositores ecuatorianos de las primeras décadas del siglo XX si bien se identificaron con actitudes más liberales de pensamiento y se asumieron dentro de una cultura musical mestiza; en la práctica artística sacralizaron elementos románticos como la naturaleza, la mujer, el amor o el paisaje, y entre ellos “su visión del indio y de las culturas tradicionales tuvo un tinte etnocéntrico y positivista, vale decir, utilitarista, en función de sus elucubraciones estéticas” (2009, 34). Por ello, Wong (2013) indica que los ritmos indígenas que fueron resignificados con la estética de las élites no son percibidos como música étnica o folclórica (2013, 61-62).

El contexto social de Quito de los años cuarenta, compuesto básicamente por el Centro Histórico, acogía a los grupos sociales de las parroquias campesinas cercanas a la capital, y a los migrantes de provincias principalmente serranas;<sup>4</sup> por lo que la conformación de las culturas populares mestizas, y sobre todo su música, tuvo que ver con la recreación de los “aires nativos” y los arreglos poéticos a las melodías campesinas, pero con el propósito de reflejar distinción étnica y social respecto al “indio”. Un ejemplo de ello es que los músicos mestizos populares adoptaron “comportamientos cotidianos elitistas como la formalidad y la elegancia en el vestir” (Mullo en Guerrero y De la Torre 2006, 16). (Fotografía 2.1.)

El estatus de los músicos mestizos crecía: su cultura popular acaparaba la atención de sectores sociales elitistas y oficiales, mayormente entendidos en música europea y bailes de salón, es decir, alejados de las expresiones culturales indígenas de la “música típica”. Sin embargo, esto posibilitó una experiencia intercultural entre lo indígena, lo mestizo y lo moderno cuanto multiestilística en la factura interpretativa. Esto evidentemente aportó para que la música denominada típica o nativa, adopte un aire más comercial, más difundible, y por lo tanto, “nacional” y oficial (Mullo en Guerrero y De la Torre 2006, 16).

---

<sup>4</sup> En la primera mitad del siglo XX el “chagra” era el campesino, indígena o mestizo, que llegaba a Quito en calidad de migrante, por lo que salvo ciertas excepciones, era una categoría social estigmatizante. Los chagras eran los migrantes de otras provincias, o los de las parroquias rurales cercanas a Quito (Espinosa 2001). Por otro lado, “chakra” en kichwa (quichua) se refiere a la parcela de tierra que se usa para sembrar.



Fotografía 2.1. “El Pollo” Ortiz, Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia en Radio Quito, 1940. Fuente: El Telégrafo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/una-decena-de-grupos-homenajea-al-mayor-referente-del-pasillo-en-su-centenario>

Ahora bien, como síntoma de la ambivalencia indigenista, hay que señalar que en algunos dúos, tríos y grupos de los años cuarenta y cincuenta, también fue común el uso escénico de la vestimenta del “indio”, en particular del de Otavalo. Un recurso estético de las Hermanas López Ron, Mendoza Suasti y Salinas; así como del Trío Los Brillantes, Los Imbayas y Los Indianos. Y del mismo modo se usaron nombres como Alma Nativa para el conjunto musical que se presentaba en Radio HCJB, que luego se transformó en Los Nativos Andinos en Radio Quito; y cuyo fundador, el otavaleño Guillermo Garzón, fue el compositor del primer sanjuanito ecuatoriano: “Pobre corazón” (1917) (Carrión 2014, 100-101). (Fotografías 2.2.)

Precisamente en una entrevista realizada en 2014 a las Hermanas López Ron en el programa “Esto es Ecuador” del canal RTU, respecto a la vestimenta que usaban en los escenarios en los años cincuenta; Fanny, quien fue la primera voz de este dúo, sostuvo lo siguiente: “Nos vio el Galito Plaza, y nos dijo: vengan acá, ustedes no tienen que ponerse eso, eso no vale. ¡Tienen que ponerse esto! Y él nos regaló haciendo bordar con la Rosita Lema, todas las blusas que utilizábamos nosotros”.<sup>5</sup> Así, usando sombreros blancos, blusas bordadas de

---

<sup>5</sup> Entrevista a Fanny López en “Esto es Ecuador”. <https://www.youtube.com/watch?v=8UTt1vwJUAU>

manga larga, collares dorados, y unos anacos verdes sujetos con fajas, cantaron en este programa de música “nacional” canciones como el albazo “Pobre indiecito”.<sup>6</sup>



Fotografías 2.2. De izquierda a derecha: Arturo Mena y Arturo Aguirre; Hermandades Mendoza Suasti; Hermandades López Ron; Trío Los Brillantes; Trío Los Indianos.

Fuente: Godoy, Mario. 2014. La nación, el nacionalismo y la música nacional. Riobamba: CCE.

Desde los años cuarenta, hasta los años setenta del siglo XX, varios músicos y cantantes, intérpretes de música popular mestiza, en algunas de sus presentaciones especialmente en el extranjero, en sitios turísticos, o por ejemplo en la película ecuatoriana: En la Mitad del Mundo, para representar al país, interpretar música nacional, e impactar en la audiencia ecuatoriana e internacional, los cantantes, los músicos, se disfrazaban de indios (Godoy 2014, 20).

Aunque no se ha realizado una investigación sobre los vínculos entre la música nacional y los gobiernos de la época; a manera de hipótesis se puede sugerir que el uso escénico de la vestimenta del “indio” de Otavalo pudo haber estado relacionada a la imagen que se vendió de éste en Estados Unidos durante la presidencia de Galo Plaza (1948-1952), cuando mediante una misión cultural encabezada por Rosa Lema, una indígena de Peguche, se intentó “promover el turismo, buscar mercados para las artes manuales y redimir a los indígenas”

---

<sup>6</sup> Albazo compuesto por Gonzalo Mendoza, quien fue integrante del Trío Los Indianos. La letra dice: “Pobre indiecito por qué lloras tanto. Si en tu linda choza con tu amor, vivirás contento. Por eso no sufras, que con tu longuita trabajando juntos con ardor serás muy dichoso. Cuando tengas lista la cosecha, viva la alegría, y por los trigales andarás esperando el día, en que con tu longa vivirás contento, tomando la chicha de la fiesta...”.

(Prieto 2008, 161). Propósitos que ya habrían sido parte del discurso creado sobre esta población desde finales del siglo XIX, por las élites políticas progresistas:

A pesar de que en los indios de Otavalo no está pura la raza indígena, estos conservan y llaman la atención por la corrección de las facciones, la estatura elevada y las formas vigorosas, son inteligentes, laboriosos, sobrios, de buenas costumbres y habituados al aseo, al orden y a la limpieza [...] Los indios de Otavalo tienen alguna gracia especial para entretener al público y atraer la concurrencia. Es decir, los Otavaleños son vistosos y pintorescos, conocen los bailes de San Juan, y poseen los caballitos de totora, el juego de pelota, la tarabita y otros talentos exóticos con los cuales pueden no sólo atraer y entretener al público, sino también cobrar una pequeña cuota con la cual el gobierno podrá subvencionar todos los gastos de los mismos Indios (Ministro Leonidas Pallares en Muratorio 1994, 125-126).<sup>7</sup>

Por otro lado, en una biografía realizada a Gonzalo Benítez -primera voz del Dúo Benítez- Valencia-, cuenta que el 7 de noviembre de 1950, y después de presentarse en la radio junto a Luis Alberto Valencia, se dirigieron a una fiesta en la casa del pintor Oswaldo Guayasamín. En un ambiente de poetas, pintores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de La Alameda: Jorge Carrera, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum, le dieron vida a la letra del danzante “La vasija de barro”, estrofas inspiradas en el cuadro de Guayasamín titulado “El origen”, y éste a su vez, en los entierros fúnebres de los Incas. Benítez y Valencia compusieron la música esa misma noche (Guerrero y De la Torre 2006, 54-55).

Sin embargo también cuenta que hasta seis años después ningún productor discográfico ecuatoriano quiso grabar esta canción, pues se pensaba que no era comercial. Entonces, dibujando él mismo la portada fue nuevamente donde Gustavo Müller de Discos Nacional,<sup>8</sup> convenciéndole finalmente:

Cuando salió a la venta el disco, fui al almacén y oigo una bulla grande, y cuando pregunto me dicen que abrieron a las ocho de la mañana, y a las once ya no había ni un disco. Se agotó el tiraje y estaban apuraditos en hacer una edición mayor. Así fue. Esta canción se volvió

---

<sup>7</sup> Este fragmento es parte del informe del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores del gobierno de Antonio Flores Jijón (1888-1892), encargado de coleccionar, comprar y catalogar los objetos y artefactos que Ecuador envió a la Exposición Histórica Americana de Madrid de 1892, por motivo del Cuarto Centenario del “descubrimiento” del Nuevo Mundo.

<sup>8</sup> Fue un técnico electrónico ecuatoriano especializado en la grabación de discos en Estados Unidos. Fundó en Quito la Fábrica de Discos Nacional, producción que distribuía en el almacén de música de su hermano, Nicanor Müller. Su fábrica fue la primera en la capital en hacer todo el disco, desde la grabación técnica con cantantes y músicos seleccionados, hasta la funda protectora (Carrión 2014, 521).



representativa de la música ecuatoriana [...] Comenzaron a aparecer “compositores” de la música de la *Vasija de barro*. Hasta hubo un señor de Riobamba, que había mandado una partitura diciendo que era su música. Lamentablemente para ellos, mandaron después de que apareció el disco (Gonzalo Benítez, entrevista, Guerrero y De la Torre 20016, 57).

**Figura 2. 1. Ejemplos de canciones indigenistas en la música nacional ecuatoriana**



**"Vasija de barro" (1956)**

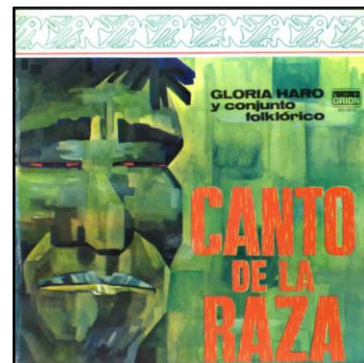
**"Vasija de barro" (Danzante, 1950)**

Yo quiero que a mi me entierren, como a mis antepasados,  
 en el vientre oscuro y fresco de una vasija de barro [...] Arcilla cocida y dura, alma de verdes collados, luz y sangre de mis hombres, sol de mis antepasados. De ti nací y a ti vuelvo, arcilla vaso de barro. Con mi muerte yazgo en tí, en tu polvo enamorado.

**"Canto de la Raza" (1969)**

**"Atahualpa" (Yumbo, 1953)**

Rey del sol, Atahualpa, indio rebelde, Atahualpa,  
 ¡despierta! Encontrarás rendida tu raza querida en medio de esas cadenas, de blancos perdida. Somos tu raza, Atahualpa, que siempre estamos luchando, que siempre estamos gritando: justicia, justicia, ven con tu alma, Atahualpa, a darnos más vida...



Fuente: Discografía del Dúo Benítez-Valencia y de Gloria Haro y su Conjunto Folclórico.

[www.discogs.com](http://www.discogs.com)

El danzante “La vasija de barro” (1950) o el yumbo “Atahualpa” (1953), son algunos ejemplos de las canciones con contenido indigenista de la primera mitad del siglo XX, que fueron parte de la creación de la música nacional mestiza popular, que además de sonidos, se apropió de las imágenes del “gran pasado indio” o del “indio oprimido” como relatos de su propia identidad. (Figura 2.1.) En los años setenta debido a los procesos de urbanización y el apareamiento de géneros como el rock n’ roll, la cumbia, la balada, la canción folclórica y la salsa, la música nacional ecuatoriana fue dejando de ser parte de los gustos de las clases medias urbanas (Ibarra 1999, 314-315; Wong 2004, 27).

## 1.2. En la música “protesta”: Cuando el indio llora

Tras la victoria de la Revolución Cubana en 1959 y las dictaduras instauradas en América Latina entre los años sesenta y ochenta, surgió una corriente artística y cultural que se identificó con los sectores indígenas, campesinos, obreros y estudiantiles, denominada Nueva Canción Latinoamericana<sup>9</sup> (Guerrero s.f., 28). Los grupos de música que surgieron en los países del Caribe y del Conosur integrados en su mayoría por jóvenes urbanos con vínculos ideológicos con partidos políticos de izquierda, adoptaron elementos de la música “folclórica” y “tradicional” para protestar en contra de las injusticias sociales; de ahí que esta música se conoce más como “canción social” o “protesta” (Mullo 2009, 48; Guerrero 2004, 974-975).

En Ecuador los orígenes de este movimiento se le atribuyen al grupo Jatari,<sup>10</sup> fundado en 1971 en el barrio San Blas -Centro Histórico de Quito-, cuando tres jóvenes universitarios influenciados por la Nueva Canción Chilena aparecieron en televisión nacional tocando el bombo y el charango, algo novedoso para el contexto de difusión de la música ecuatoriana; y quienes siguiendo la misma propuesta escénica optaron por el uso del poncho andino, como símbolo de identificación con lo indígena. Sin embargo se conoce que hubo intérpretes que descartaron su uso ya que se autodefinían como mestizos, y reconocían que era incómodo para tocar los instrumentos (Mullo 2009, 45; Villacrés 2014, 83; Peralta 2003, 72-73).

Esta música “folclórica” y “protesta” tuvo representantes en Guayaquil, Cuenca, Loja e Ibarra, pero fue en Quito en donde adquirió mayor protagonismo; primero porque gran parte de los músicos surgieron de las aulas de la Universidad Central del Ecuador (UCE), y segundo, porque hubo una importante variedad de espacios para su difusión, tanto en radioemisoras y canales de televisión, como en festivales, teatros, coliseos y peñas; entre las cuales se puede citar a: “Jataritambo” de Jatari, “Pachamama” de Pueblo Nuevo,<sup>11</sup> “Nuestra

---

<sup>9</sup> El nombre surgió con el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por la Universidad Católica; el término se le atribuye o bien al cantautor Víctor Jara o bien al radiodifusor Ricardo García. Lo “nuevo” apareció como sinónimo de renovación en cada país: Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana, Nueva Música Popular Brasileña (Peralta 2003, 32).

<sup>10</sup> En kichwa significa “levántate”. Se les considera los fundadores del Canto Nuevo Ecuatoriano. Parte de su trabajo musical lo hicieron desde el Instituto Ecuatoriano del Folklore, cuyo objetivo era recopilar material musical indígena para resistir la invasión cultural. Fundaron la Escuela de Música Nativa, y organizaron festivales de canción popular. El grupo se fundó con Patricio Mantilla, Carlos Mantilla y Galo Molina, posteriormente se incorporaron Rodrigo Robalino, Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga (Carrión 2014, 472-473). Se desintegró en 1985, pero actualmente está integrado por Patricio Mantilla, Enrique Sánchez, Héctor Noroña, Manuel León, Luis Carrera y Luis Guevara.

<sup>11</sup> Se fundó en Quito en 1975 con varios estudiantes de Medicina de la Universidad Central del Ecuador. Se les considera los representantes del Canto Nuevo Ecuatoriano. Han realizado giras por América Latina, Estados Unidos, y parte de Europa. Han recibido condecoraciones del Banco Ecuatoriano de Desarrollo, del Ministerio

América” de Juan Paredes y Manuel Capella, y “Chuquirahua” del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE) (Peralta 2003, 69).

Del mismo modo se pueden citar los programas locales “Canto a América” en Radio Amazonas (1975), “Los Juglares” en Radio Quito y en Radio Centro (1976-1978), “Folclorizando por Colón” en Radio Colón (1978), y “Formalmente informal” en Radio Bolívar hasta 1994. Y en televisión el programa “Vamos a la Peña” de Ecuavisa (1978) (Peralta 2003, 95). (Fotografías 2.3.) Tras el retorno a la democracia en 1979 se realizaron eventos masivos como el “Encuentro Latinoamericano de Cantautores Luis Alberto Valencia” (1982), y el “Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana” (1984), organizado por Pueblo Nuevo y el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE).



Fotografías 2.3. Pueblo Nuevo, 1976. Programa de televisión “Vamos a la Peña”, Ecuavisa 1978. Fuente: Mora, Miguel. 2012. Seremos el Pueblo Nuevo, Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

Por otro lado, en lo musical, una de las características de estos grupos fue el formato de orquesta (Carrión 2014, 287), es decir, que realizaban una combinación entre instrumentos musicales de diversos orígenes, pero especialmente latinoamericanos, como: quena, zampoñas y charango bolivianos, bombo legüero argentino, cajón peruano, tiple colombiano, cuatro venezolano, tres cubano, congas y bongós caribeños, y guitarra española.

A partir de la década del sesenta “lo indígena-campesino como potencial político” tuvo fuerte eco en las investigaciones del Centro Andino de Acción Popular (CAAP), en donde los militantes “rescataron la comunidad andina y sus tradiciones históricas como estrategias de

---

de Educación le otorgó al Mérito Artístico, del Municipio de Loja y de TC Televisión. Han grabado más de veinte discos, y sus integrantes han desempeñado cargos públicos (Carrión 2014, 486-487).

resistencia al avance del capitalismo” (Martínez 2007, 24). Sobre ello, y desde una posición crítica, Prieto (2011) sostiene que el esencialismo marcó la primera línea de investigación de los estudios andinos, pues el rol político de los antropólogos y etnohistoriadores se sumaba a los proyectos nacionalistas de la época, en donde los “indígenas” y/o “campesinos” representaban “un pasado” que no cambiaba.

Las investigaciones etnográficas ecuatorianas empezaron en 1972 con la apertura del primer Departamento de Antropología en la Universidad Católica, la que tuvo interés en la cuestión campesina de la sierra después de la Reforma Agraria; pero aquellas estuvieron vinculadas a la ideología de la izquierda que “miraba” en el “campesino” a un sujeto de proletarización, o de base para la organización política; por ello estos antropólogos fueron los “campesinistas” (Martínez 2007). Sin embargo, la ambigüedad de la época entre “lo indígena” y “lo campesino” se remitía a las discusiones de la Asamblea Nacional Constituyente de 1944 cuando se intentó extender los derechos políticos a las poblaciones indígenas analfabetas:

Los miembros de la Asamblea no exhibieron un lenguaje uniforme para hablar en nombre y por la población nativa. La mayoría de miembros intercambiaba los términos “indígena” e “indio”, mientras unos pocos preferían evitarlo completamente y reemplazarlos por el calificativo “campesino” (Prieto 2004, 213).

Así, la *línea indigenista* (Guerrero 2004, 974), apoyada en la ideología de la “preservación del folclor”, fomentó investigaciones sobre instrumentos musicales indígenas (Luzuriaga y Tobar 1980; Tobar 1981).<sup>12</sup> Ya en 1973 Jatari realizó recopilaciones en varias fiestas de las provincias de Imbabura, Pichincha, Tungurahua y Chimborazo, promovidas por el Instituto Ecuatoriano del Folklore, creado en la dictadura del Gral. Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) (Villacrés 2014, 87-88). En una entrevista realizada en 2014 en el programa “La Caja de Pandora”, el grupo comentó que este movimiento consistió justamente en la vinculación de los instrumentos andinos -de viento y percusión- a los procesos sociales:

En esa época el paradigma del tema del folclor fue cambiando por un contexto más social, es decir, el concepto de folclor eran esas cosas exóticas que hacen los pueblos con sus figuritas, sus vestidos, su música... entonces, mirado desde el punto de vista histórico, político y social,

---

<sup>12</sup> Entre los años ochenta y noventa el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello (IADAP-CAB) publicó periódicamente una revista en la que se presentaban artículos de discusión sobre cultura, folclor y arte popular en América Latina. Algunos trabajos de los integrantes de Jatari fueron publicados en esta revista.

eso es una expresión popular de una raíz impresionante, que es la que nosotros desde el punto de vista de la música lo empezamos a buscar con una avidez impresionante, porque ahí están nuestras raíces, la cultura afro, la cultura indígena, eran culturas invisibilizadas en una sociedad de terratenientes y hacienda. Cuando arranca el boom petrolero la correlación de fuerzas cambia, y entonces los sectores organizados, los trabajadores empiezan a poner su marca, los indígenas a poner su marca [...] El grupo Jatari en sus inicios nació con un compromiso social, es decir, como miembros de la comunidad trabajábamos con los sectores sociales, había una comunidad en el barrio de San Roque y conocíamos muy de cerca cómo funcionaba el mercado, conocíamos muy de cerca a los migrantes campesinos, conocíamos muy de cerca cómo los trabajadores se vinculaban para el desarrollo de esta ciudad, y, eran desde luego, los más desposeídos, desde luego, los más olvidados de la sociedad.<sup>13</sup>

Ahora bien, pese a los vínculos con los partidos políticos de izquierda y el propósito de consolidar una *identidad latinoamericana* frente a la música norteamericana que copaba gran parte de los medios de comunicación (Peralta 2003, 32-33); Patricio Mantilla, fundador de Jatari, y Miguel Mora, fundador de Pueblo Nuevo, afirman que existía libertad creativa en su música, de ahí por ejemplo, que en las producciones discográficas se pueden encontrar himnos y marchas obreras, de lucha indígena y campesina, de lucha estudiantil, de defensa de los recursos naturales, de líderes históricos y revolucionarios, etc., (2003, 15). Los que a decir de Mora, eran parte del “cantar opinando” (Mora 2012, 29).

El Nuevo Canto, puede ser bastante amorfo, es decir, ahí hay varias corrientes que de una u otra manera están ingresando a este movimiento, y tampoco buscábamos que tengamos una uniformidad sobre lo que se componía o sea hacía, pero sí había una línea como definida de tener alguna vinculación por lo menos con los hechos sociales que ocurrían en el Ecuador, no necesariamente con la política, pero sí con los hechos sociales. No tanto en son de la denuncia o de la canción protesta (que en esos tiempos también se daban con fuerza y que después fue girando, cambiando de terminologías, haciéndose Canción de Propuesta, hasta que finalmente terminó siendo la Nueva Canción). Yo creo que esto ha sido importante, son varios nutrientes, de varios espacios los que generaron finalmente esta gana de hacer música, apegado a lo Latinoamericano y a lo ecuatoriano (Miguel Mora, entrevista, Mora 2012, 20).

Como referencias de este movimiento he tomado como ejemplos a cuatro canciones de dos grupos folclóricos de estas décadas: Jatari y Huayanay (Golondrina), entre los que un aspecto

---

<sup>13</sup> Entrevista a Ataulfo Tobar en “La Caja de Pandora”. <https://www.youtube.com/watch?v=hONCCEyEJtw>

en común es la idea del rescate del folclor, entendido como “lo propio”, “lo latinoamericano”, “lo nativo”, “la raza” y “lo primitivo”: el Indio. Así, en una de ellas se hace referencia al proceso de migración del campo a la ciudad, que recrea en ritmo de yumbo e intercalando el uso del idioma kichwa, la situación miserable de los indígenas. En lo musical, ambos grupos confluyeron en composiciones o recopilaciones de la música latinoamericana, o nacional ecuatoriana. (Figura 2.2.).

A finales de los años ochenta la música folclórica, luego protesta y canción social, empezó a desaparecer del mercado musical local. La disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), el fin de las dictaduras, el retorno a la democracia, la derrota de los movimientos de liberación nacional, y la consolidación de Estados Unidos como potencia mundial, fueron algunas de las razones (Peralta 2003, 9). Sin embargo, a decir de Mullo (2009) lo que prevaleció entre los grupos locales fue la adopción de un estilo “andino folclórico” boliviano, que se impuso en la música “tradicional” ecuatoriana, influyendo por ejemplo, en la desaparición de instrumentos como el rondador y el bandolín (2009, 50).

La década del noventa entonces, reflejó la desarticulación de la Nueva Canción Latinoamericana motivada por la crisis global de la izquierda, afectando de forma notable la producción de espectáculos masivos en Quito, en donde se reconoce que sólo Pueblo Nuevo se mantuvo vigente con poco público; mientras que los medios de comunicación escasamente difundían estos contenidos (Peralta 2003, 101). En 1996, y por iniciativa del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el festival “Todas las voces todas”<sup>14</sup> logró reunir en el Coliseo General Rumiñahui durante tres días seguidos a algunos de los músicos “folclóricos” que años atrás se habían alineado a los proyectos políticos de izquierda.

---

<sup>14</sup> La primera edición se llevó a cabo los días 7, 8 y 9 de junio de 1996, para beneficiar la construcción de la Capilla del Hombre, museo de arte que alberga buena parte de su obra pictórica. La segunda edición se realizó en 2003; y una tercera en 2012, esta vez para recaudar fondos para la iniciativa Yasuní ITT.

**Figura 2. 2. Ejemplos de canciones indigenistas en la música protesta ecuatoriana**

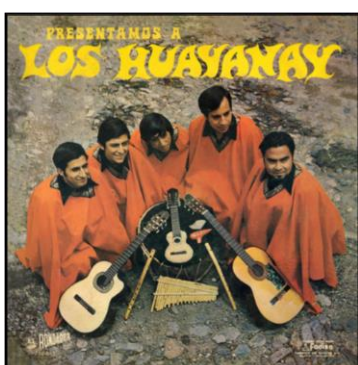


**"Jatari!!" (1973)**

Jatari nace como un suspiro del cantar popular en el jardín del folklore latinoamericano. Toma el néctar de sus flores y llega a posarse en la mirada triste del niño abandonado. Jatari descubre la belleza de la melodía con "espíritu nuestro" y, a través de instrumentos nativos, ha iniciado el rescate y la defensa de todos aquellos valores culturales que tiene el "pueblo". Y pueblo en el concepto artístico significa: romance, sencillez, picardía, pujanza, coraje.

**"Ecuador" (1977) - "Cargadores" (Yumbo)**

Cargando costales vengo de San Roque con la tampa. El patrón paga un sucre por llevar toda la carga. Indio pobre soy de Píntag que vine a buscar trabajo. Triste, hambriento, por la calle voy solito con mi huasca. Mi chakra era chusita no valían las cosechas. Yoka, pobre wakrakama, solo en páramo vivía. Ay espalda está sangrando de tanto cargar mi vida. Esperando que los runas griten: tukuy jatarishun.



**"Presentamos a Los Huayanay" (1973)**

Bajo el Sello Rondador y a través Fadisla aparece este disco de larga duración que por sus interpretaciones nos promete una nueva vitalidad dentro de la música nacional, Los Huayanay están conscientes del reencuentro con el folklore ecuatoriano, estos arreglos musicales darán a conocer a usted algo tan primitivo como el silbido, que en algunas de nuestras agrupaciones indígenas, adquiere una armonía desconocida [...]

**"Cuando el indio llora. Los Huayanay" (1983)**

La música latinoamericana es la expresión que reúne todos los sentimientos de esta "América India" que siente, sufre, goza, y admira los valores dejados por sus antepasados cultivadores de tierras, sentimientos y música. Esta línea de acción que implica estudio del folclore de cada país, el gusto por la combinación exacta de sonidos que identifican a los pueblos [...] Se unieron "sintiendo el llamado de la raza", comprendiendo su meta: Hacer folklore con sabor de los Andes majestuosos que rodean nuestros pueblos [...]



Fuente: Discografía de "Jatari" y "Huayanay". [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

## 2. La música “indígena”

Con la Ley de Reforma Agraria y Colonización de 1964, la modernización y urbanización de las poblaciones rurales indígenas, la migración del campo a la ciudad, y el proceso de la música folclórica, canción social y protesta vigente en Latinoamérica, a partir de la década del setenta aparecieron intérpretes y se formaron grupos de música indígena en distintas ciudades de Ecuador. Entre estos se puede citar a Ñanda Mañachi (Préstame el camino) de la comunidad de Peguche, y a Enrique Males de Ibarra, provincia de Imbabura; a Julián Tucumbi de “Los Tucumbi”, comunidad de Jatun Juigua en la provincia de Cotopaxi; y a Martín Malán de la provincia de Chimborazo (Mullo 2009, 73).

A decir de Mullo (2009) desde los años setenta y en adelante, los indígenas asumieron “su representatividad artística antes dada por los mestizos” (2009, 73). Sin embargo, en una entrevista realizada en 2013 al etnomusicólogo Chopin Thermes en el programa “Expresarte”, se dice que la producción musical de los indígenas de Otavalo y otras comunidades cercanas comenzó gracias al vínculo matrimonial con Hermelinda Males, cuando se logró juntar por vez primera a varios intérpretes para grabar el primer disco de Ñanda Mañachi en 1977.<sup>15</sup> Esto fomentó la creación de grupos como: Conjunto Rumiñahui, Conjunto Indígena Peguche, Hijos del Imbabura y Conjunto Indígena Folclórico Indoamérica (Meisch 2002, 135).

Meisch (2002) sostiene que en el contexto de producción musical de los años setenta, Ñanda Mañachi privilegió la interpretación del sanjuanito, efectuando una ruptura temprana con el resto de ritmos nacionales ecuatorianos, mientras que otros grupos entre los años ochenta y noventa empezaron a grabar canciones con influencias bolivianas, peruanas y colombianas (2002, 128-129). Sin embargo, indica también que con el regreso triunfal de Charijayac (Carácter noble) desde Barcelona en 1987, se precipitó la salida de jóvenes al extranjero para intentar vivir a través de la música (2002, 117).

A decir de Mullo (2009), esto dio paso a una generación de jóvenes indígenas que asumiendo su representación étnica dieron un giro hacia la modernización musical mediante el uso de instrumentos electroacústicos y digitales. Entre estos cita a Yarina (Recordar) que fusiona elementos del jazz con las tradiciones musicales de Otavalo (2009, 73).

---

<sup>15</sup> Entrevista a Chopin Thermes en “Expresarte”. <https://www.youtube.com/watch?v=CpjghuDoWRk>



En la revisión discográfica se pudo encontrar pocos trabajos de los grupos e intérpretes indígenas de los setenta y ochenta. Los que se citan a continuación pertenecen a las comunidades indígenas de Otavalo, quienes grabaron distintas propuestas musicales. Por ejemplo, Ñanda Mañachi se concentró en la difusión de temas “tradicionales” de varias comunidades de la provincia de Imbabura; mientras que Enrique Males, después de haber pertenecido a este grupo, interpretó música nacional ecuatoriana, como en “Canto esclavo” (1979); en “Jarishimi Kichuapi” (1984) ya incluyó temas de su autoría. (Figura 2.3.)

**Figura 2. 3. Discursos de la primera música indígena ecuatoriana**



**"Cainamanda Cunangaman Ñanda Mañachi. Vol 3"  
(Desde ayer hasta hoy, préstame el camino, 1980)**

No se trata de un grupo musical, tampoco de un conjunto folklórico, pero sí se trata de música, música de un país llamado Rosa María, interpretada y adaptada por los que siempre la han expresado de generación en generación

**"Jarishimi Kichuapi" (1984)**

Dedico mi canto a la comunidad indígena a la que pertenezco, este canto como un camino para la difusión de valores culturales de nuestra nacionalidad kichua (Enrique Males).



Fuente: Discografía de Ñanda Mañachi y Enrique Males. [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

Con el primer levantamiento indígena de 1990, que fue el resultado de los vínculos entre la antropología ecuatoriana y el sector indígena-campesino (Martínez 2007, 28), estas poblaciones se convirtieron en los agentes de “su propia voz” (Muratorio 1994). Sin embargo, a decir de Martínez (2007) las decisiones políticas tomadas por sus dirigentes han caído en las últimas décadas en una postura “celebratoria” y carente de crítica (2007, 28), en la que “para calculadores dirigentes políticos blanco-mestizos el indio actual se ha transformado en el

auténtico representante de la resistencia popular, como ya lo fueron sus antepasados según textos de la historia oficial ante la conquista española” (Moreno 2000, 206).

### 3. La música “folclórica andina”

Mediante una encuesta realizada por el Centro de Estudios y Datos (CEDATOS) a comunicadores, investigadores y artistas en 2002, y que tuvo por objetivo seleccionar a las cien canciones ecuatorianas más trascendentes del siglo XX; la música “folclórica” ocupó una posición intermedia en la clasificación de los ritmos “nacionales”, alcanzando el puesto No. 50 con la canción “A mi lindo Ecuador” interpretada por Pueblo Nuevo;<sup>16</sup> la música “protesta” alcanzó el puesto No. 97 con el albazo-rock “Apresador apresado” del cantautor Jaime Guevara; y “La Pinta, La Niña y La Santa María” interpretada por el indígena Jesús Fichamba en el Festival OTI de 1985, alcanzó el puesto No. 99 (Carrión 2014, 14).

Pero más allá de este ranking, mediante información extraída en varios conciertos de música “popular” realizados en Quito y Guayaquil a inicios de los dos mil, se conoce que la música “folclórica andina” compartía escenario con la tecnocumbia y la música rocolera;<sup>17</sup> y aunque hacía uso escénico del poncho, el charango y el bombo, evitaba la protesta social y favorecía a la canción romántica (Wong 2013, 196). Sin embargo, Wong sostiene que el gusto por estas músicas responde a una identificación/distinción étnica y de clase en estas ciudades, en las que coexiste una música nacional de las élites blanco-mestizas ecuatorianas, y otra de las clases populares mestizas, también ecuatorianas (2013, 20) (Figura 2.4.).

La definición de música nacional varía según el antecedente socioeconómico, étnico, racial y generacional de los individuos que hacen la identificación [...] la actitud que tienen los ecuatorianos hacia la música que identifican como música nacional es sintomática de su visión de la nación y de los connacionales. La inclusión o la exclusión de géneros o estilos musicales asociados con la población blanca, mestiza, indígena o afroecuatoriana revela cómo diferentes grupos sociales imaginan la configuración étnica y racial del Ecuador desde su posición en la sociedad (2013, 20).

---

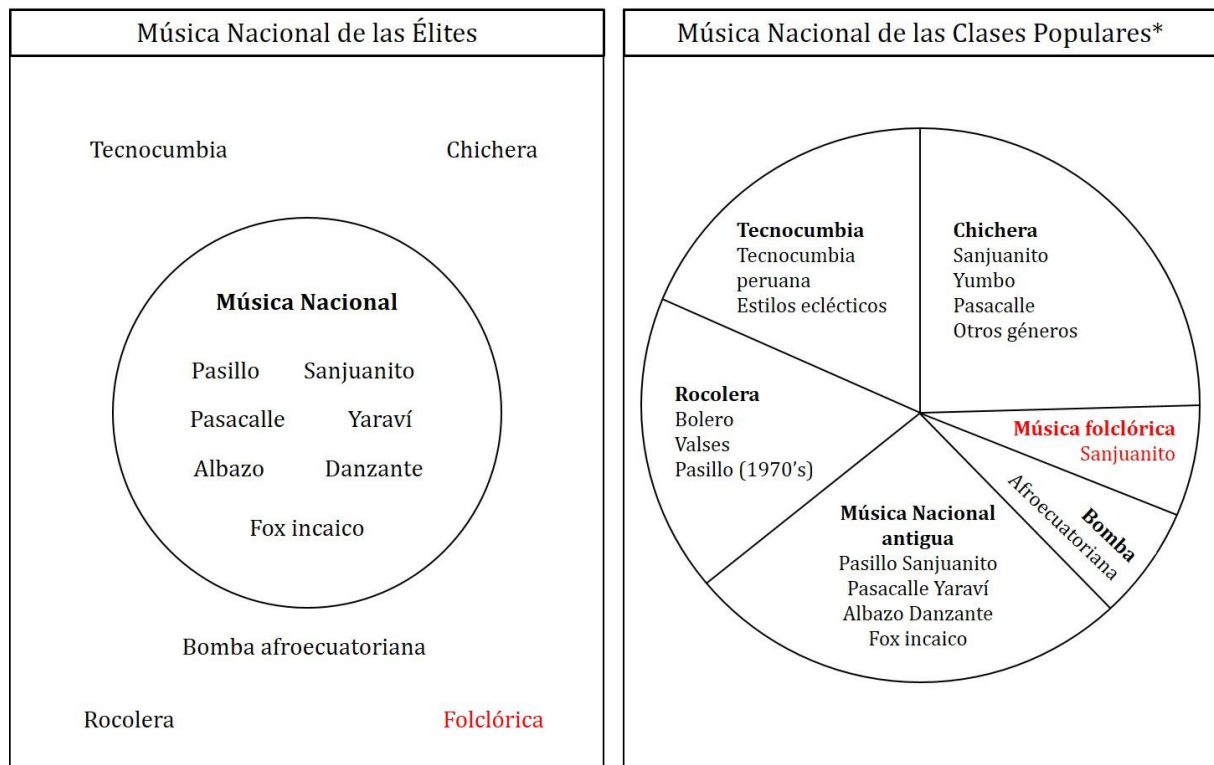
<sup>16</sup> Compositor y tema que entre 2011 y 2012 recibieron \$ 26.080,36 por el pago de regalías de la SAYCE (Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador 2013, 130).

<sup>17</sup> Una aproximación al consumo de estos contenidos en los conciertos de Quito también es desarrollado por Santillán y Ramírez (2004) y Santillán (2005), demostrando que su gusto, enmarcado en la estética de las clases populares, responde al cruce de actores (productores, artistas y públicos) consolidado en la música rocolera, que se innova en la tecnocumbia a través de las canciones que expresan los conflictos de pareja y la migración transnacional, pero desde la sensibilidad y la puesta en escena de sus propios “artistas nacionales”.

Y añade:

En este sentido, los términos étnicos de “cholo” y “longo” son insultos o etiquetas que las clases medias y altas usan para estigmatizar a las músicas de “los indígenas y mestizos de las clases populares que han pasado por un proceso de asimilación a la ciudad”, revelando por un lado ciertas tensiones raciales entre los ecuatorianos, y por otro una disputa por “la representación oficial y hegemónica de lo nacional” (2013, 23).

**Figura 2. 4. Distinción étnica y de clase en la música nacional ecuatoriana, 2013**



Fuente: Wong, Ketty. 2013. La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador, 247. Quito: CCE.

En el contexto ecuatoriano no se puede hablar de la música folclórica de manera unívoca, sino que resulta más productivo pensar en la negociación de los “folclores”, o las distintas formas de imaginar y de representar al “indio” (andino) en los procesos de creación, difusión y consumo de los contenidos musicales a lo largo del siglo XX. De esta manera, lo que se conoce música “folclórica” de los años setenta, y que consistió en el rescate de las tradiciones musicales indígenas promovido desde algunos sectores artísticos con vínculos políticos y académicos, fue también una práctica de los compositores y productores de la música nacional, así como de los de la música indígena pos reforma agraria.

## Capítulo 3

### El éxito de la música folclórica andina

El presente capítulo tiene por objetivo explicar y analizar el modelo de negocio de una corporación de empresas especializada en la producción de espectáculos anuales y en la difusión diaria de contenidos musicales “folclóricos” para comprender cómo este tipo de música sobrevivió en el mercado musical local durante la década del noventa, logrando mantenerse en vigencia por casi tres décadas. Uno de los apartados incluye la construcción de mi gusto por esta música, y cómo desde esa mirada y a través de los actores se va explicando la supervivencia de la Nueva Canción Chilena, de la música ecuatoriana indigenista, y de la influencia de la música folclórica boliviana desde finales de los ochenta.

De esta forma, la negociación de las identidades en la música folclórica que se produce, difunde y consume en Quito se explora a través de los relatos, el registro escrito y visual de los conciertos y los contenidos musicales de los grupos, los que en conjunto permiten articular una explicación de los sentidos actuales de este tipo de música.

#### 1. El modelo de negocio de Corporación Canela

Cantos de Libertad es un show de Corporación Canela<sup>1</sup> que responde a uno de los *targets* u objetivos de audiencia de esta asociación estratégica de radioemisoras, en la que programas como “Raíces de la Patria Grande” de lunes a viernes en Radio La Otra (91.3 FM),<sup>2</sup> y “Sonidos de la Pachamama” los domingos en Radio Canela (106.5 FM), son los encargados de difundir los contenidos de la música “folclórica” que garantizan el *éxito* y la producción permanente del espectáculo.<sup>3</sup> Una producción que si bien demanda una inversión económica inferior a “Salsa viva” o “Señora cumbia”, también genera ganancias mediante la venta de las entradas; y sobre todo, posiciona la *marca* de la empresa en el mercado musical local:

---

<sup>1</sup> Radio Canela S.A. es una empresa que se constituyó jurídicamente el 5 de enero de 2000, y cuyos fundadores, los hermanos Jorge e Isabel Yunda, crearon una programación de radio dirigida a distintas clases sociales de Quito. En 2003, mediante el ingreso de nuevos socios se incrementaron las frecuencias radiales a nivel nacional (Suntaxi y Vilaña 2013, 37). Se conoce que por iniciativa de Ney Yunda, Cantos de Libertad se creó en 2004. Y de acuerdo a la productora este show puede ser comprado por otros empresarios interesados, pero depende de la negociación con los artistas. Otros espectáculos de Corporación Canela, son: “Cuando los acordeones lloran” (vallenato), “Salsa viva” (salsa), “Señora cumbia” (cumbia), y “Requinteando” (música nacional ecuatoriana).

<sup>2</sup> Este programa de radio tiene cobertura en las provincias de Pichincha, Tungurahua y Cotopaxi.

<sup>3</sup> La productora, quien al momento de la entrevista llevaba siete años en el cargo, menciona que Ecuador carece de espacios para realizar espectáculos masivos de música, así como de piso, tarima y los equipos de sonido necesarios para una producción completa de shows.

Sobre todo nuestros eventos, digamos que no tienen tanto un fin de lucro, sino un posicionamiento de marca. Nosotros como Canela cuidamos nuestro nombre, es importante ver que digan: “¡Wow, un concierto de Canela se llenó!” o “tuvo la mejor cartelera”. Entonces tratamos siempre de ver eso, por eso nuestras entradas son súper cómodas. Usted se va a un concierto equis, no nombro a quien porque... y una entrada en sillas puede costar desde \$180 con un sólo artista presentándose. Nosotros hacemos festivales de salsa, festivales de cumbias, donde se presentan cinco artistas internacionales, y nuestra entrada más cara, más cara, es una de \$80, máximo.<sup>4</sup> Entonces eso tratamos, entonces no es tanto el fin que pueda quedar de dinero, sino el posicionamiento de marca, hasta que se llene [...] Que la gente recuerde: “Ah, un concierto de Canela. Claro, sí se llenó. Ese es el de Canela. Ese es el de La Otra. Ese es el de Cantos de Libertad. Ese concierto nunca me lo pierdo”. Porque muchas veces es eso, ¡hay gente que ha ido a todas las trece ediciones de Cantos de Libertad! (Productora, entrevista con la autora, 30 de diciembre de 2016).

Sin embargo, Cantos de Libertad comienza con la solicitud de autorización para la realización de espectáculos públicos con fines de lucro, en la que constan, por ejemplo, los contratos artísticos, el arrendamiento del local, el sellaje de los boletos, el permiso del cuerpo de bomberos, y el pago a las sociedades de gestión colectiva. Actualmente este espectáculo se realiza en el Coliseo General Rumiñahui, con aforo para quince mil personas;<sup>5</sup> y Corporación Canela paga a la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE) el 8% más IVA de la taquilla por el uso de la música de los grupos “folclóricos”, nacionales e internacionales, que cada año contrata, quienes tienen registrados sus derechos de autor en el país.

Con la autorización en marcha, la promoción del espectáculo depende principalmente de “Raíces de la Patria Grande”, conducido por un disc-jockey (dj) operador con más de veinte años de experiencia en locución y difusión de la música “folclórica”,<sup>6</sup> lo que le ha llevado a alcanzar el número uno en *rating* en repetidas ocasiones.<sup>7</sup> A esto se le suman las llamadas de los oyentes para solicitar las canciones, los concursos en los que pueden ganarse las entradas, las entrevistas en vivo con los músicos, e incluso la posibilidad de conocerles en la estación

---

<sup>4</sup> El valor de las entradas de Cantos de Libertad varían con los años y dependen de la localidad, en la edición 2018, fueron: general posterior (\$15), general (\$25), preferencia (\$30), sillas vip (\$40), y la Otra box (\$50).

<sup>5</sup> Es el escenario cerrado con mayor capacidad en Quito. Fue inaugurado el 9 de julio de 1992 tomando el nombre del guerrero inca, que en kichwa significa “Cara de piedra”.

<sup>6</sup> Es locutor de la Asociación Ecuatoriana de Radiodifusión (AER). Empezó en 1993 en Radio Francisco Stereo, luego en Radio Ecuashyri, Radio Bolívar, Radio Cobertura, y desde 2007, en Radio Canela (106.5 FM) y Radio La Otra (91.3 FM).

<sup>7</sup> A la fecha de la entrevista comentó que en el último *rating* superó a la revista radial de Radio América (104.5 FM) que se transmite en su misma franja horaria.

de radio. De ahí que se puede decir que la audiencia tiene voz en la decisión que toma la producción respecto a los grupos que integran la cartelera anual de Cantos de Libertad.

Sobre la programación, el dj operador de este programa indica que el artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación (LOC) -que consiste en que el 50% de los contenidos musicales difundidos por este medio deben ser de origen ecuatoriano, y contar con el pago de los derechos de autor-, no afectó su trabajo, pues a diferencia de otras Radio La Otra difunde un gran porcentaje de música popular ecuatoriana: nacional, rocolera y “chichera”,<sup>8</sup> en distintos horarios. Así, en el programa de música “folclórica” su mecanismo consiste en programar dos canciones internacionales y una nacional, siendo estas últimas “lo mejor” de contados grupos ecuatorianos, como Jayac<sup>9</sup> o Los 4 del Altiplano:<sup>10</sup>

Aquí pasan por muchos filtros, toda la música [...] Ese disco que me entregan a mí pasa por dirección musical, por el director de programación, el director de la radio, de los doce temas, si valen uno o dos los grabo en la computadora; y así se ha trabajado. Eso ha exigido que los grupos, no sólo en folclor, en todos los ritmos musicales, tengan que profesionalizarse, y un disco bien masterizado, una canción bien hecha, con verso audible, con carácter social, romántico, a la naturaleza; pero que esté dentro de los parámetros de una radio... porque mi programa tiene horario familiar; no puedo yo utilizar cosas ofensivas que ataquen contra la dignidad de la mujer o del niño, o del ser humano en sí [...] el concepto de folclor es muy amplio en ese sentido (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

Ahora bien, considerando los afiches de Cantos de Libertad (Figura 3.2.), se puede señalar que Corporación Canela ha difundido la música “folclórica” de varios países sudamericanos, pero en relación al número de veces que ciertos grupos han sido contratados, revela una

---

<sup>8</sup> Para la productora y el locutor el uso del término “chichera” sólo hace referencia a uno de los tipos de música que la empresa difunde y que tiene su audiencia; pero para Santillán (2005) y Wong (2013), su uso desde otros actores culturales, de élite, sirve para calificarla como una música “de poco valor estético” (2005, 37), “que es asociada con la gente de pueblo y estigmatizada por su falta de originalidad” (2013, 27).

<sup>9</sup> En kichwa significa “picante”. Es un grupo fundado en 1989 en la parroquia de Zámiza, al noreste de Quito. En sus primeros años de vida artística participaron en varios festivales parroquiales de música obteniendo siempre los primeros lugares; pero también se presentaban en las plazas del Centro Histórico en donde difundían su música a través de la venta de casetes. En 1992 viajaron a Bélgica, en 1993 a Inglaterra, y a partir de 1994 empezaron a realizar giras anuales por Europa, y posteriormente a Estados Unidos. Jayac, 2019. Biografía. <https://www.jayacecuador.com/biografia.html>

<sup>10</sup> Es un grupo fundado en 1979 en la provincia de Cotopaxi que se ha especializado en la interpretación del patrimonio musical latinoamericano y ecuatoriano. En 1989 fueron nombrados “Embajadores de la Música Latinoamericana” en Los Ángeles, California. En 1992 fueron invitados al Festival Internacional de Folklor de Córcega; y en 1993 el Congreso Nacional del Ecuador les otorgó la Condecoración al Mérito Cultural y Artístico Nacional. Los 4 del Altiplano, 2019. Biografía. <http://www.4delaltiplano.com/#toggle-id-1>

concentración en la difusión de los contenidos musicales de los países de la región andina: Bolivia, Ecuador, Perú y Chile. Entonces, grupos bolivianos como Los Kjarkas<sup>11</sup> y Proyección;<sup>12</sup> ecuatorianos como Jayac y Los 4 del Altiplano; el cantautor peruano William Luna;<sup>13</sup> y los chilenos Inti Illimani<sup>14</sup> e Illapu,<sup>15</sup> son los que cumplirían con los requisitos legales y estéticos que posibilitan el éxito del show a través de la venta de las entradas:

Autora: A nivel regional, ¿qué país estaría más consolidado?

Productora: Yo creo que Bolivia. Justamente Bolivia también tiene muchos grupos, muy conocidos, muy consolidados, no solamente a nivel de Latinoamérica, sino a nivel mundial [...] Y está Kjarkas que es una eminencia en lo que es grupos de folclor.

Autora: Sí, Kjarkas creo que ha venido a todas las ediciones...

Productora: Sí. Es que ellos son un ícono [...] tienen mucha acogida. Entonces la gente escucha Kjarkas, y claro nos ayuda porque con eso nosotros podemos asegurar parte de una taquilla, parte de una audiencia (Productora, entrevista con la autora, 30 de diciembre de 2016).

Autora: Y respecto a la música folclórica a nivel regional, ¿qué pasa con el fenómeno Kjarkas?

Locutor: Que no se acaba [...] Un boom que arrancó en 1988, te comento; y Kjarkas cada año que viene es llenazo espectacular, porque por algo Bolivia es la capital mundial del folclor. Y Kjarkas se pudieron manejar en marketing de una manera espectacular, con dos o tres

---

<sup>11</sup> “Kharka” en quechua sureño significa “temor”, “recelo” o “temblor”. Es un grupo boliviano que empezó a hacer música de manera informal en 1965 en Capinota, Cochabamba. Luego, se refundó por iniciativa de Gonzalo Hermosa y en 1975 se presentaron por primera vez en La Paz. Desde los años ochenta empezaron sus giras por Sudamérica, Europa, Estados Unidos y Japón, país en donde una de sus canciones obtuvo el décimo lugar en el XV Festival de Música Popular. Al momento cuentan con más de treinta producciones discográficas. Los Kjarkas, 2019. Historia. <http://www.loskjarkas.com.bo/2019/historia.html>

<sup>12</sup> Proyección es un grupo boliviano, también cochabambino, fundado en 1984 por los integrantes de Proyección Kjarkas, un grupo juvenil de Los Kjarkas. Tras la salida de algunos miembros en 1995 el grupo reorientó su camino musical. Han realizado giras por Sudamérica, Europa y Estados Unidos; y al momento cuentan con quince producciones discográficas. Proyección, 2019. Información. [https://www.facebook.com/pg/Proyeccion-307760569375696/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Proyeccion-307760569375696/about/?ref=page_internal)

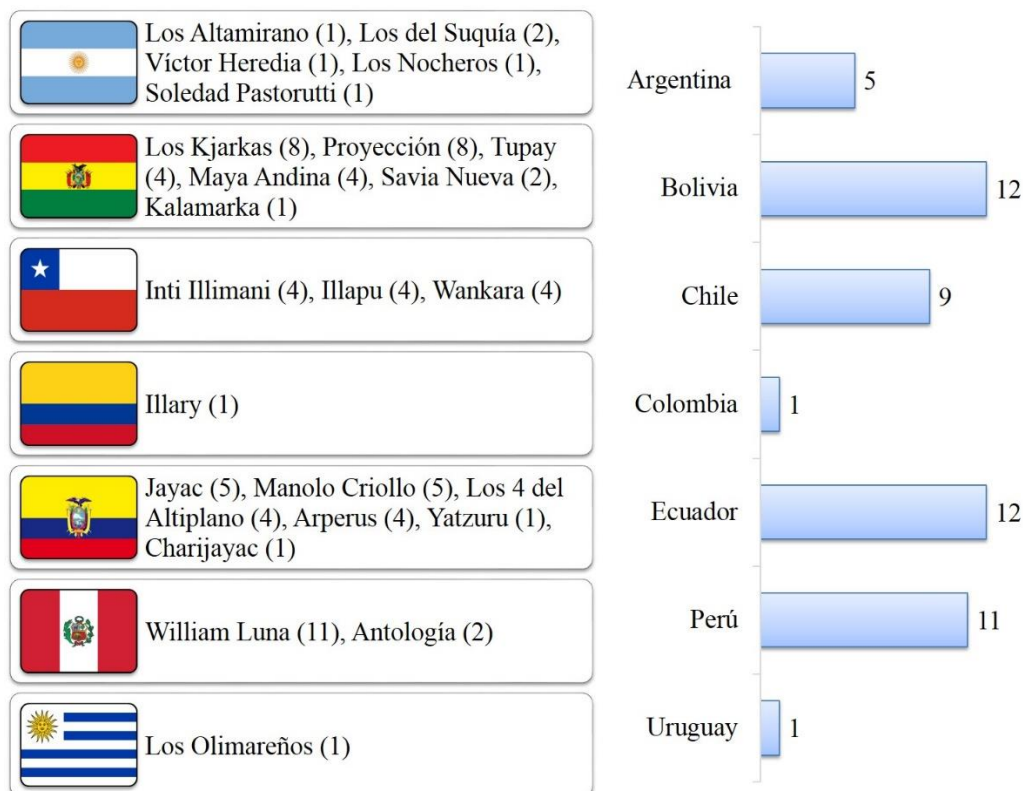
<sup>13</sup> Cusqueño de nacimiento, y aficionado a la música desde temprana edad, desarrolló el género folclórico andino contemporáneo desde la propuesta romántica. Toca varios instrumentos, y ha grabado nueve álbumes. William Luna, 2019. Información. [https://www.facebook.com/pg/williamlunaperu/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/williamlunaperu/about/?ref=page_internal)

<sup>14</sup> En aymara significa “sol del Illimani” (montaña nevada ubicada en La Paz). Se fundó en 1967 en la Universidad Técnica del Estado, en Santiago de Chile. En 1968 iniciaron con una gira por Argentina; y en 1969 por Bolivia en donde grabaron su primer disco: “Si somos americanos”. El golpe militar de 1973 coincidió con una gira por Italia, país en donde vivieron el exilio hasta 1988. Son ampliamente reconocidos en su país y han llevado su música a Europa y Norteamérica en repetidas ocasiones. Inti Illimani, 2019. Historia. <http://inti-illimani.cl/historia/>. Cabe señalar que en los años dos mil, los otros fundadores formaron Inti Illimani Histórico.

<sup>15</sup> En quechua significa: rayo. Es un grupo chileno fundado en 1971 en Antofagasta. En 1972 grabaron su primer álbum y en 1973 se presentaron en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Entre 1978 y 1981 realizaron giras por Europa, pero tras ser impedidos de volver a su país se exiliaron en Francia hasta 1988. Illapu, 2019. Historia. <https://illapu.cl/historia/>

canciones, el “Wayayay”, el “Llorando se fue” y algo más, pegaron en el mercado; conocen Asia, conocen América, conocen Europa. El fenómeno Kjarkas es algo, yo creo que otro grupo no lo va a poder conseguir [...] El boom Kjarkas, y el boom Bolivia en sí, pega mucho, gusta mucho (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

**Figura 3. 1. Grupos "folclóricos" contratados en Cantos de Libertad, 2006-2018<sup>16</sup>**



Fuente: Radio La Otra. [www.laotrafm.com](http://www.laotrafm.com)

Con el reconocimiento de que la producción de espectáculos de música folclórica tiene “buena acogida” en Quito,<sup>17</sup> en donde además de Cantos de Libertad se realiza otro evento en la Tribuna del Sur, así como en varias parroquias rurales de la provincia de Pichincha,<sup>18</sup> tanto la productora como el locutor mencionan que de manera general las radioemisoras locales no le dan apertura a este tipo de música, pues en relación al reggaetón, la bachata o el pop, sus contenidos “no son comerciales”. En esa medida, sostienen que producir un espectáculo folclórico en otras ciudades, como Guayaquil, es un riesgo si no se recupera la inversión, y además se pierde prestigio; mientras que en la capital se ha constituido como un *nicho*:

<sup>16</sup> En la página web de Radio La Otra no se pudo encontrar los afiches de las ediciones del 2004 y 2005.

<sup>17</sup> La productora indica que dependiendo de la audiencia Canela puede sugerir los repertorios musicales de Cantos de Libertad, pero esto no excluye el derecho de los grupos a que interpreten sus nuevas composiciones.

<sup>18</sup> El locutor menciona que en parroquias como Tumbaco, Yaruquí, Pifo, Alangasí o Conocoto, se realizan más eventos que en Quito.



Autora: ¿Y cómo ha logrado mantenerse entonces el folclor?

Locutor: Por el saber filtrar la música, por el saber poner éxitos, uno de los patrones de esta radio y de las radios donde he trabajado ha sido poner: éxito, éxito, éxito [...] Entonces viene Kjarkas, el último trabajo hace dos o tres meses que me llegó, son catorce temas, de los cuales sólo valen dos, audibles, entonces esos dos, hay que darle, darle y darle. ¿Entonces cómo se mantiene el folclor? Es por los pocos medios que hay, serán dos o tres en la capital, y en mi caso, tratar de poner lo mejorcito. Tengo audiencia, oyentes que me vienen escuchando hace veintidós años [...] Es por tratar de poner o mantener a los grupos vigentes, aunque muchos ya no estén vigentes. La música latinoamericana hay que mantenerla así [...] y me he preocupado mucho de poner sólo éxitos para que la gente se enganche con este programa [...] Sabiendo percibir lo que le gusta a la gente, no inventando, porque reitero: “Machos de Pifo” me trae una canción, y quiero hacerle éxito a esa canción; mientras yo le hago éxito a esa canción la audiencia se me ahuyenta, se me corre [...] Entonces más vale malo conocido, que bueno por conocer (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

Entonces, si bien Cantos de Libertad presenta cada año un “mix de música latinoamericana” que busca “incentivar el amor a la cultura, y al folclor” (Productora, entrevista con la autora, 30 de diciembre de 2016); busca ante todo, posicionar localmente la identidad o la marca de la empresa que administra y difunde los *hits* de lo que en el mercado musical quiteño se conoce como música “folclórica”. De esta manera, y aunque su consumo no se refleja en las estadísticas, la rentabilidad económica de este tipo de música atraviesa por los filtros de un equipo de profesionales con experiencia en finanzas, marketing y comunicación, quienes hoy en día serían parte de los actores que deciden lo que la música folclórica “es” o “debería ser”.

De esta forma la música latinoamericana, en esta versión folclórica, y que el locutor define como “las raíces, costumbres y tradiciones de los pueblos”, ha logrado posicionarse o “pegar” en la capital gracias a la difusión y al consumo permanente de los contenidos, que en términos de mercado, compiten con la balada, la salsa y el reggaetón, es decir, los tipos de música preferidos en Quito y Guayaquil (Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador 2013, 137), y cuyos espectáculos son producidos por otras empresas como Top Shows. Entonces, son las canciones comerciales o los “hits folclóricos” de los grupos más contratados en Cantos de Libertad los que por más de diez años han logrado atraer a miles de quiteños. (Fotografía 3.1.)

Asimismo, aunque desde la producción existe cierta evasiva a manifestar que Cantos de Libertad se realiza con fines de lucro, y desde la difusión que esta música es rentable; se entiende que gracias a las canciones que pueden ser difundidas en el programa de radio y en el espectáculo, y que responden a los lineamientos comunicacionales de la corporación como al gusto de la audiencia, se generan ganancias económicas para los empresarios y los músicos.



Fotografía 3.1. Los Kjarkas en el Coliseo General Rumiñahui. Cantos de Libertad, Quito 2016.  
Fotografía de la autora.

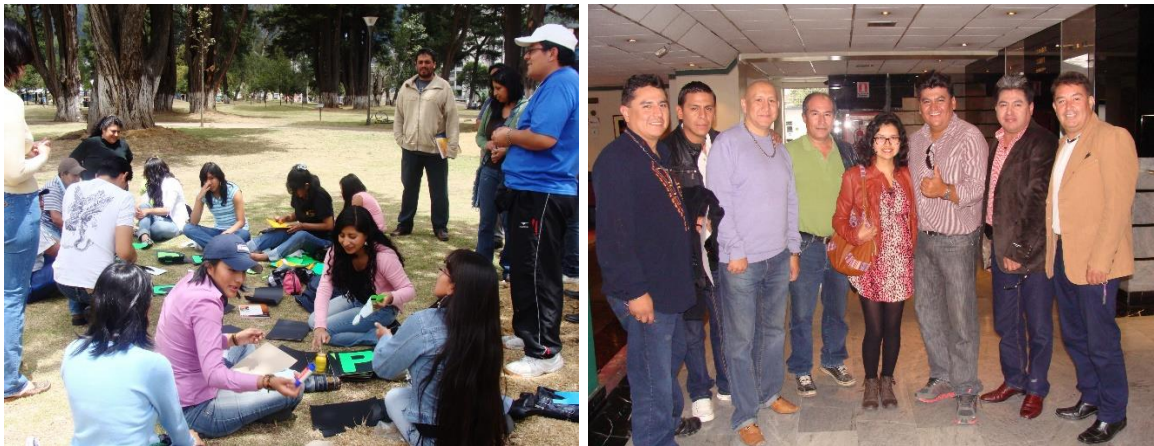
### **1.1. La fan y los “hits folclóricos”**

Yo crecí escuchando canciones como “Paquisha” de Pueblo Nuevo, “Sanjuanito” de Inti Illimani, y “El arado” de Víctor Jara, las que cada ciertos domingos encontraban su propio tiempo y espacio entre los modestos gustos musicales de mi padre. Así, los trémolos del charango, los silbidos del rondador y los latidos del bombo, se alojaron quizás inconscientemente, en mi memoria temprana. Pero este un gusto musical se fue afianzando con los años debido a las anécdotas de la militancia familiar en los movimientos de izquierda radical, y sobre todo mediante el recuento de las luchas sindicales lideradas por mi abuelo paterno en el sur de Quito, un *chagra* de Tambillo que migró a la capital en los años treinta.

Casi al terminar la secundaria, por las mañanas mi madre sintonizaba un programa de radio que difundía con insistencia las canciones de William Luna. Al poco tiempo me familiaricé

con grupos como Los Kjarkas y Jayac, quienes desde una lírica sentimental me evocaban aquellos sonidos. Esa época coincidió con una de las primeras ediciones de Cantos de Libertad, que se realizó en la antigua Plaza de Toros de Quito. Recuerdo que aquella noche había más de quince mil personas y la policía controlaba el desorden causado por la ingestión de alcohol; pero yo miraba fascinada sólo a Inti Illimani. Poco tiempo después decidí que quería aprender a tocar el charango, y una noche por sorpresa mi padre lo trajo a casa.

Tras un par de años asistiendo a este espectáculo masivo empecé a tomar clases de charango en la Academia Musical de Los Kjarkas (ahora inexistente), que primero estuvo ubicada en una casa frente al C.C. Aeropuerto y que luego se trasladó a una de las calles contiguas al Parque Inglés, al norte de Quito. Allí, rodeada de guitarristas y vientistas aprendí los rasgueos, repiques y k'alampeos<sup>19</sup> de varios ritmos bolivianos. Luego me uní a su Club de Fans,<sup>20</sup> quienes acostumbraban a ir al aeropuerto a recibir al grupo, y de paso a los otros que cada año venían a Cantos de Libertad. Así, con la excusa de un autógrafa, una foto, o para comprar los discos, fui conociendo a estos músicos “folclóricos” más allá del escenario (Fotografías 3.2.).



Fotografías 3.2. Club de Fans de Los Kjarkas, Quito 2010. Proyección y la autora, Quito 2014.  
Fotografías de la autora.

<sup>19</sup> Es una técnica de charango -con cuerdas metálicas-, que consiste en transportar ágilmente los acordes en el diapason mientras se realiza el rasgueo, con golpes y repiques.

<sup>20</sup> Para Aranda, Sánchez-Navarro y Roig (2013), los fanáticos, o la cultura fan, han sido actores poco estudiados en las ciencias sociales debido a la creencia intelectual de que representan la decadencia y la vulgarización de la cultura popular difundida por los medios de comunicación masivos. Pero el interés reciente por la construcción de comunidades sociales alternativas que forjan una identidad cotidiana fuera de los cánones a través de los usos de los productos, da continuidad a los trabajos de Matt Hills y Henry Jenkins, quien a principios de los noventa promovió la idea del consumo activo y creativo de los fans.

Con esta introducción que sintetiza la construcción de mi gusto por esta música, intento plantear que la exploración de las identidades en la música folclórica partió claramente del reconocimiento de un espacio y de sus actores, los que para mí reflejaban la “autenticidad estética” de este tipo de música, pues hasta ese momento desconocía de otras. Dicho esto, los contenidos musicales que Corporación Canela difunde a través de la radio y del espectáculo necesitan ser abordados desde las voces de los músicos que son contratados por esta corporación, pues sólo así se puede complejizar la construcción del sentido del *éxito* de esta música y su consumo en la capital.

Como se ha planteado, la cartelera de Cantos de Libertad la integran especialmente los grupos de la región andina: Bolivia, Perú, Chile y Ecuador. En las ediciones de 2015, 2016 y 2018, que coincidieron con el tiempo de esta investigación, se presentaron en los tres años Los Kjarkas de Bolivia y William Luna de Perú; en dos Proyección de Bolivia e Inti Illimani e Illapu de Chile; y una vez por Ecuador: Proyección Altiplano, Kurakas, Los 4 del Altiplano, Manolo Criollo y Charijayac. Por lo tanto solicité las entrevistas con los grupos bolivianos, chilenos y el cantautor peruano, obteniendo una respuesta favorable únicamente de Proyección e Inti Illimani.<sup>21</sup> Sobre los grupos ecuatorianos explicaré más adelante.

Los hoteles en los que Corporación Canela usualmente hospeda a los músicos folclóricos de la región son de tres y de cuatro estrellas, por lo que la mayoría de veces los guardias de seguridad no permiten o controlan el ingreso -sobre todo al lobby- de los fanáticos, quienes en promedio y por día pueden llegar a ser una treintena de personas, entre hombres y mujeres de distintas edades; algunos pertenecen a los clubs de fans quiteños de los grupos bolivianos. Por ello, el contacto directo con algún músico facilita el acceso al hotel, lo que fue de gran ayuda en las entrevistas, que se realizaron mientras los otros músicos folclóricos contratados para esa edición se reunían y/o saludaban con sus amigos en el lobby.

En un ambiente lleno de cordialidad y simpatía, uno de los fundadores de Inti Illimani (1967) -a quien conocí por esta investigación-, sostuvo que en su tiempo las músicas “folclóricas”, “campesinas” o “de raíz indígena” estuvieron vinculadas al proceso migratorio del campo a la

---

<sup>21</sup> Unos días antes de la edición de 2015 les escribí a los managers de Los Kjarkas y William Luna para las entrevistas, pero en el tiempo que estuvieron en Quito no recibí ninguna respuesta; por esa razón decidí no insistir con estos grupos en los años siguientes. En el caso de Illapu envié la solicitud de la entrevista al correo institucional del grupo, y tampoco recibí respuesta. Por otro lado la entrevista a Proyección se facilitó debido a la cercanía con uno de los músicos; mientras que con Inti Illimani me contacté directamente vía Facebook.

ciudad, pero también al *indigenismo* artístico de mediados de siglo que llegó tardíamente a la música latinoamericana, y que motivó entre los artistas chilenos, por ejemplo, una actitud de *descubrimiento* y *valoración* de los lenguajes sonoros, rítmicos y poéticos locales - particularmente de los países andinos-, con el objetivo de dar respuesta a las interrogantes nacionalistas, y como mecanismo de denuncia política e identificación cultural:

Porque antes la música del campo era “qué bonito es el campo y el agüita que corre” y “el pastorcito con sus animales”, esa es la música folclórica, digamos, o popular antigua. Aquí, y a través de Violeta Parra, y de lo que es la Nueva Canción Latinoamericana, empiezan a ver que en el campo hay pobreza, hay miseria, que su cultura no es valorada. Todo ese tipo de cosas. Una toma de conciencia [...] Nosotros al comienzo teníamos un público muy universitario, pero rápidamente, antes de un año, ya tocábamos para los sindicatos, poblaciones marginales y todo eso. Y tuvo una fuerza tremenda, por eso te digo yo que creo que tuvo que ver con esta masa que estaba llegando a vivir en la ciudad, pero que tenía muy fresca su cultura campesina. Entonces se encontraron con una cosa que los interpretaba; los interpretaba, por un lado, en los contenidos que son bien indefinibles, digamos [...] Entonces había una identificación cultural, si se quiere, rápida. Pero también una música que hablaba de lo que ellos estaban viviendo, porque el campesino que llega a la ciudad se transforma en un explotado, no tiene el lenguaje para hablar como habla la gente de la ciudad, no tiene las redes sociales ni familiares para encontrarse consigo, era un extranjero (Músico chileno 1, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Pero, reconociendo que esto fue parte del proceso de la Nueva Canción Chilena, comenta que el exilio les obligó a recorrer varios países del mundo, encontrando en cada viaje sonidos que les gustaban y los incorporaban a sus creaciones. De ahí que la música “andina” -que luego se transformó en *world music* o en la que se usa con técnicas de relajación-, desde la *estética* del grupo sí tuvo que ver en un principio con los sonidos naturales, pero hoy en día han agregado el uso de instrumentos como el saxofón y la flauta travesa, y recientemente del contrabajo eléctrico, que les da una profundidad mayor que el bajo eléctrico; tecnologías que les permiten mantenerse en el mercado musical global a través de los conciertos masivos:

Hubo una conversación en torno a eso. Hasta el artesano más artesano termina en el mercado con su artesanía [...] Ahora, nosotros entendemos el mercado como este mercado globalizado, y que al final determina, cuánto vales, quién eres y lo que tienes que hacer, además. Entonces claro, en ese mercado nosotros tratamos de sobrevivir, combatiendo [...] Los nichos de

mercado, claro, es una idea, pero es una idea súper mercantil [...] A lo mejor si nosotros vendiéramos tantos discos como los YouTube, yo tendría otra opinión de las cosas, no sé. Pero nosotros, por lo que sea, sí somos un grupo que nos sigue cierta gente [...] y que los discos los compran gente que los aprecia de cierta manera, y que tiene ciertas concepciones en cuanto a la sociedad o a lo que la sociedad debiera ser, o cómo quisiéramos que fuera la sociedad. Entonces ahí hay un... yo lo llamaría, más que una clientela, lo llamaría una complicidad, digamos. Entonces nosotros estamos inmersos en este mundo, pero por suerte, no nos hemos transformado en un objeto del gran mercado, digamos. El gran mercado no está interesado en nosotros, digamos. Afortunadamente o desgraciadamente, no sé [...] Entonces nosotros hemos vivido, de alguna manera. Yo te digo, pa' mí, el exilio y todo esto ha sido duro, pero yo entiendo perfectamente, que relativamente, fue privilegiado. Lo vemos también, y esos son los misterios del mercado. Nosotros somos un grupo que ha seguido y que sigue viviendo de lo que hace. No todos los músicos pueden hacerlo. O sea también en ese sentido, hemos tenido qué sé yo, la vida nos ha dado privilegios, digamos, hemos tenido suerte ¡llámalo como quieras, digamos! que no todos la tienen. Entonces también yo creo que es importante tener sensibilidad respecto de esas cosas. Tratar de entenderlo (Músico chileno 1, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Por otro lado, pero en el mismo ambiente de cordialidad y simpatía, los integrantes de Proyección (1984) mencionaron que la música en la que han desarrollado su quehacer artístico es la que a nivel general se conoce como “popular folclórica”; la que en su caso consiste principalmente en una *conjunción* entre los instrumentos de viento, a los que le llaman “autóctonos” o “étnicos” (por ser de origen indígena)<sup>22</sup> y los instrumentos de cuerdas, cuyo uso se ha transmitido culturalmente. De esta manera, y cercana a la propuesta inicial de la chilena, parte de un proceso de *investigación y respeto* por el origen de cada ritmo que interpretan, ya sea boliviano, peruano o ecuatoriano, y los sentidos estéticos que les dan:

Además que venimos también incursionando en ritmos de cada país, por ejemplo, hemos grabado sanjuanito ecuatoriano, hemos grabado vals peruano, también; poco a poco queremos unirnos más a Latinoamérica, aprendiendo nuevos ritmos y grabando, cosa de que la gente al escucharnos, digamos en el concierto que vamos a dar pasado mañana, también vamos a cantar sanjuanitos, o sea que la gente se sienta también en familia, junto a nosotros, claro, al estilo boliviano, pero tratamos de hacerlo tal cual es el origen de este ritmo [...] Como

---

<sup>22</sup> Para uno de los músicos de Maya Andina (1978), otro grupo boliviano que se presenta en Cantos de Libertad, pero con menos frecuencia, la música “autóctona” hace referencia a los ritmos musicales que las comunidades indígenas de su país tocan sólo con instrumentos de viento en determinados meses del año (Músico boliviano 6, entrevista con la autora, 22 de junio de 2015).

portavoz de la cultura boliviana, tratamos de hacerlo con bastante responsabilidad, tratamos de investigar bien los ritmos que estamos haciendo, cosa de que la gente se empape, y también sea como un taller-concierto para ellos, que aprendan nuestra cultura boliviana. Cultura también de otros países que nosotros investigamos y aprendemos a lo largo de la trayectoria musical (Músico boliviano 3, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Autora: ¿Y cuáles son las fuentes de inspiración?

Músico boliviano 1: Nuestra temática, en general, te voy a decir... Notarás que hemos comenzado desde la pubertad, en el despertar, al buscar el complemento, la pareja, siempre hemos sido románticos, en general; y obviamente también la problemática social [...] la social, como reflexión en algunos casos (Músico boliviano 1, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

De esta forma hacer música no sólo consiste en ejecutar melodías y armonías diversas, sino también en desentrañar el por qué determinados ritmos o sonidos se vuelven parte de los intereses musicales de los grupos. En esta música, el “folclor” estuvo y está relacionado al uso de determinados instrumentos, pero el trasfondo o las razones de su apropiación respondieron a fines políticos, como la construcción de las naciones latinoamericanas y su reconocimiento a través de la interpretación de los ritmos “propios” de los países, en donde lo “autóctono”, “indígena” y “campesino” refleja una parte de la “autenticidad” de cada música, pues no descarta los procesos sociales que influyeron en las posteriores innovaciones estéticas.

Ahora bien, en Cantos de Libertad el orden de presentación y el tiempo de los grupos en el escenario lo decide Corporación Canela. Inti Illimani por ejemplo, es uno de los primeros que en aproximadamente cuarenta minutos toca canciones bolivianas como “La fiesta de San Benito” (1969) y “El tinku” (1973); ecuatorianas como “Dolencias” (1970) y “Sanjuanito” (1976); y chilenas como “Samba landó” (1979) y “El pueblo unido jamás será vencido” (1974); esta última motiva en todas las localidades cantar el estribillo mientras agitan su brazo al aire haciendo puño; y en sillas, por ejemplo, se puede ver hondear un par de banderas chilenas. Sin embargo se desconoce quiénes son estas personas y por qué lo hacen.

En el caso de Illapu, quienes también fueron exiliados por la dictadura, y se presentan a la mitad de la noche, su repertorio incluye canciones argentinas como “Candombe para José” (1976); bolivianas como “Amigo” (1977); y mexicanas como “El cascabel” (1977), que son ampliamente coreadas mientras el vocalista muestra destreza en los repiques del charango y el

cuatro. Pero “Vuelvo para vivir” (1992), “Lejos de amor” (1993) y “Volarás” (1993), son canciones escritas tras el retorno a la democracia en Chile; la primera por ejemplo, narra las implicaciones emocionales de regresar a su país. Asimismo, una práctica común del grupo es el pedido de justicia para Víctor Jara, que siempre es aplaudido por el público.

Por otro lado, Proyección se presenta por un tiempo similar a Inti Illimani, pero entre los primeros o entre los últimos grupos. Con un repertorio de canciones de su autoría interpretan principalmente *mixes románticos* en ritmos bolivianos tipo balada: “No vuelvo amar” (1984), “Paloma del alma mía” (1986), “Secreto amor” (1989); y bailables: “Tu abandono” (1989) y “A qué volviste” (1989), que se conjugan con los gritos del público en cada cambio. Y desde 2012 interpretan también un *mix de sanjuanitos* ecuatorianos: “Ñuka llakta”, “Amores hallarás”, “Corazón equivocado” y “Ponchito de colores”; y uno de su autoría que rinde homenaje a Otavalo: “Vuelvo a mi Ecuador”. Todos son acompañados con las palmas.

A diferencia de Inti Illimani, quienes salen al escenario vestidos con ropa casual; o Illapu, cuyo vocalista siempre viste con camisa blanca, pantalón blanco y una bufanda roja; los músicos de Proyección usan ponchos ligeros tejidos en hilo negro brillante, que les llegan hasta las rodillas, lo que les permite saltar y moverse con agilidad mientras ejecutan los instrumentos. Una muestra de ello es que son el único grupo “folclórico” de Cantos de Libertad que continua usando la wankara (bombo andino) en sus presentaciones en vivo, pues en la actualidad la mayoría de grupos ha incorporado la batería. Esta particularidad escénica que surge desde el intérprete incita al baile de varias de sus canciones.

Por otro lado, si bien no se consiguió entrevistar a Los Kjarkas, cabe señalar que desde 2004 ellos y Proyección se han presentado en este espectáculo el mismo número de veces, coincidiendo en varias ediciones como los únicos dos grupos bolivianos contratados. Es por esa razón que pese a que existen diferencias entre sus propuestas, o en el tiempo que les dan en el escenario de acuerdo al orden de presentación, hay también importantes similitudes. Con excepción de la edición de 2018, Los Kjarkas siempre han sido el grupo que cierra la noche; esto porque a la corporación le interesa que el público que gusta de su música se quede hasta el final, es decir, la madrugada; y recuerde que Cantos de Libertad “se llenó”.

Entonces, para recibir a Los Kjarkas en todo el coliseo invade una sensación de impaciencia. La localidad de sillas se pone de pie mientras faltan unos minutos para que suban al escenario;



las primeras filas empiezan a acercarse a la baranda creando un poco de desorden y molestia. Luego, tras apagar las luces sale el presentador y en medio de los gritos ensordecedores de las miles de personas, los introduce con una frase que conjuga sus *éxitos románticos*:

“El picaflor”, desde “el árbol de mi destino” decía: “son tantas noches” que estoy “sin ella”, porque “llorando se fue”, “imillitay”. Ahora le doy “tiempo al tiempo” porque “siempre he de adorarte”. Es que quiero “vivir junto a ti”, “munasquechay”, “mi gran amor”, “ave de cristal”, “fría”. “Ángel o demonio” hoy quiero bailar la “saya morena”, la “saya sensual”, con ¡Los Kjarkas, de Bolivia! Vamos a recibirles con palmas cariñosas, cuarenta y cinco años de vida artística (Presentador de Cantos de Libertad, Quito, 22 julio de 2016).



Fotografía 3.3. Los Kjarkas y el Ballet Kjarkas interpretando el ritmo de morenada, 2015.

Fuente: Página del Ballet Kjarkas. <https://www.facebook.com/Ballet-Kjarkas-732025666875402/>

En contraste a los otros grupos, algunas canciones de Los Kjarkas incluyen la *puesta en escena* del Ballet Kjarkas, hoy en día integrado por cuatro mujeres jóvenes, dos de ellas son las hijas de los fundadores, los hermanos Hermosa; y una de ellas la pareja del vocalista. Cuando ingresan al escenario es común escuchar silbidos por parte de los hombres, quienes en las primeras filas sacan sus celulares o videocámaras para filmar las danzas del caporal<sup>23</sup> o

---

<sup>23</sup> La danza del caporal (capataz) encuentra sus orígenes a inicios de los años setenta del siglo pasado - denominada entonces “tuntuna”, o la adaptación de la saya afroboliviana-, gracias a las innovaciones estéticas (vestimenta, música y coreografía) realizadas por los hermanos Estrada para las entradas folclóricas (desfiles) de

de la morenada, que coreográficamente consisten en mover las caderas para crear un movimiento continuo de las polleras, unas faldas cortas adornadas con lentejuelas brillantes. (Fotografía 3.3. y Fotografías 3.4.)

No obstante, el rasgo estético más evidente de Los Kjarkas es que tocan sólo música boliviana romántica de su autoría, la que empieza con arpeggios o trémolos del charango, o bien con las zampoñas y el bombo de la batería, sonidos que de inmediato se fusionan con la voz del vocalista y las de los otros integrantes, pero en los coros. Los vocalistas bolivianos utilizan varios recursos gestuales para interpretar estas canciones: cierran los ojos, colocan su mano sobre el corazón, apuntan un dedo al cielo, y extienden sus brazos hacia el público, al que se acercan para dedicarles algunos versos. Estas características son las mismas que utiliza William Luna, quien también canta de forma exclusiva sus propios huaynos románticos.



Fotografías 3.4. Guitarrista, charanguista y vocalista de Los Kjarkas en concierto, Quito 2013.

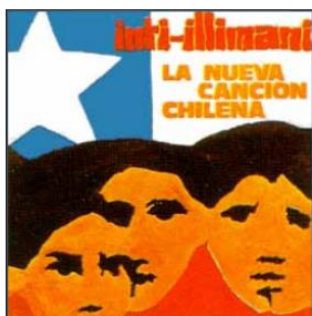
Fotografías de la autora.

De esta manera, los “folclores” que conviven en Cantos de Libertad reflejan una variedad amparada en las singulares trayectorias de los grupos, en donde los temas instrumentales o las canciones protesta, románticas y bailables, tienen su tiempo y espacio propios en lo que actualmente se reconoce como música “folclórica” en la capital. A modo de ejemplo, he seleccionado un par de canciones que reflejan los repertorios de este espectáculo desde un sentido amplio; por lo tanto, no insinúo que la estética de los grupos se limite a ellos, pero sí que son particularmente estas canciones las que gustan en Quito, es decir, las que se han construido como éxitos o hits (Figura 3.3.).

---

La Paz (Bolivia) (Villazón 2015, 55-56). Sin embargo, esta danza ha sido confundida con el nombre de “saya” debido a la inspiración que tomó de uno de los personajes de la misma: el caporal (Arias 2009, 39-40).

**Figura 3. 2. Hits de Cantos de Libertad, 2015-2018**



**Inti Illimani**

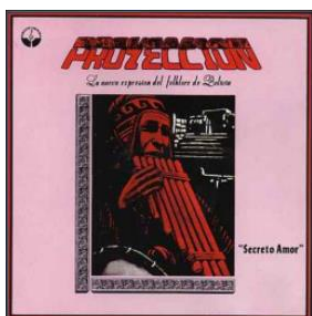
**"El pueblo unido jamás será vencido" (1974)**

De pie, marchar, el pueblo va a triunfar. Será mejor la vida que vendrá, a conquistar nuestra felicidad. Y en un clamor mil voces de combate se alzarán, dirán, canción de libertad. Con decisión la Patria vencerá. Y ahora el pueblo que se alza en la lucha, con voz de gigante gritando ¡adelante!: ¡el pueblo unido jamás será vencido!...

**Illapu**

**"Vuelvo para vivir" (1992)**

Vuelvo a casa, vuelvo compañera. Vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto. Vuelvo sur, saludo mi desierto. Vuelvo a renacer amado pueblo. Vuelvo, amor vuelvo, a saciar mi sed de ti. Vuelvo, vida vuelvo, a vivir en mi país. Traigo en mi equipaje del destierro, amistad fraterna de otros suelos. Atrás dejó penas y desvelos, vuelvo por vivir de nuevo entero...



**Proyección**

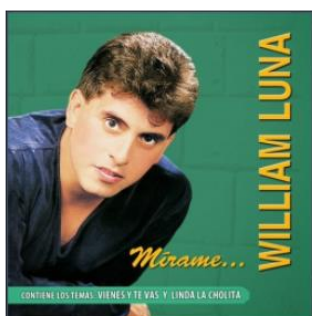
**"Secreto amor" (1989)**

Desde un tiempo a esta parte sin que lo sepas, mi mente ya no piensa si no es en ti. Caminamos tú y yo rumbos diferentes, y tratar de encontrarte sería el fin. Juntar dos almas como las nuestras en un amor, es querer que un día la luna llena se acerque al sol. Las ilusiones que hay en mi mente me hacen soñar, que tengo a veces entre mis brazos y tú no estás...

**Los Kjarkas**

**"Ave de cristal" (1993)**

No se acaba el mundo cuando un amor se va. No se acaba el mundo y no se derrumbará. Si fue verdadero, tras sus huellas volverá; si no fue sincero otro lo reemplazará [...] No hay lluvia en el alma que no acabe con un sol, y se limpie el cielo cuando deja de llover, de llover. Y es el corazón como un ave de cristal, es tan frágil de romper, tan difícil de entender...



**William Luna**

**"Vienes y te vas" (1999)**

Ay yo no quiero verme, contigo. No sabes cuánto sufro, cariño. No sé si soy feliz lejos de ti, o soy feliz estando contigo. Un día me amas, luego me olvidas [...] Vienes, vienes y te vas [...]

Fuente: Discografía de los grupos.

## 1.2. Los covers y los imitadores

He decidido separar la producción de la música folclórica ecuatoriana del resto de la región pues muestra rasgos de identidad que deben tratarse en detalle. Desde la producción de Cantos de Libertad y la difusión de los hits folclóricos en Raíces de la Patria Grande, se dice que los contenidos de esta música se concentran alrededor de pocos grupos ecuatorianos porque -en apariencia- ellos no habrían incurrido en la práctica del *cover*. Sin embargo, desde el registro de los repertorios en este espectáculo y en otros, masivos y pequeños, se evidencia que el *cover* no sólo es común en todos los grupos folclóricos ecuatorianos, sino que algunos incluso imitan los mixes románticos bolivianos, peruanos, chilenos y argentinos.

Autora: Y en cuanto a los contenidos, ¿se podría decir que la música folclórica es más romántica ahora?<sup>24</sup>

Locutor: No, lastimosamente los propios grupos ecuatorianos se han dedicado a hacer covers de grupos ya hechos: Kjarkas, Maya Andina, Proyección. Los grupos ecuatorianos de hoy por hoy han sacado o han rebuscado temas comerciales para poderlos regrabar y promocionar. Falta creatividad. Es que pongo tres o cuatro grupos: Pueblo Nuevo, Los 4 del Altiplano, Jayac, Kurakas, y pare de contar (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

En Cantos de Libertad mientras el público va acomodándose en las localidades es común que un grupo ecuatoriano abra el espectáculo.<sup>25</sup> Pero luego, a la mitad de la noche, se presenta otro grupo con más trayectoria, como Jayac o Los 4 del Altiplano. En la edición de 2015, Proyección Altiplano -los hijos de Los 4 del Altiplano-, abrieron por ejemplo, con un *mix romántico* de los argentinos Del Suquía; y “Guambrita interesada” un *cover* del sanjuanito “En las lomas de Zuleta” (1965).<sup>26</sup> En 2016, Kurakas abrió con un *mix romántico* en un ritmo boliviano tipo balada: “Tu belleza” del grupo Amanecer, y “Alguien como tú” y “Extraña melancolía” de su autoría; pero también tocaron un *cover* del albazo “El pilahuín” (1941).<sup>27</sup>

Por otro lado en la edición de 2018, Charijayac, quienes fueron los segundos en presentarse, tocaron canciones de su autoría, la mayoría de contenido romántico tipo balada, como

---

<sup>24</sup> Recurrí a una pregunta condicionada porque estábamos hablando sobre la programación de los contenidos en las radioemisoras de Corporación Canela, y surgió la información de que las músicas folclórica y ecuatoriana abarcan muchos artistas del país, mientras que se dificulta en otros géneros.

<sup>25</sup> Mediante un informante reservado se sabe que Corporación Canela no paga honorarios a los grupos folclóricos ecuatorianos que invita a abrir Cantos de Libertad.

<sup>26</sup> Este sanjuanito fue grabado por el Dúo Benítez Valencia en el LP “Brisas de Páramo” de Discos Granja. La versión de Proyección Altiplano conserva la melodía pero cambia la letra.

<sup>27</sup> Este albazo citado en el capítulo anterior, también ha sido grabado por el Dúo Inspiración (1971), el Trío Los Brillantes (1972), Don Medardo y sus Players (1977), Los Huayanay (1983), entre otros.

“Tamia” (Lluvia), “Nivela tus caricias” y “Nos vemos en la próxima vida”; protesta como “Resistiendo los 500”; bailables como “Punyaró tushuy” (Baile de Punyaró) y un *cover* de “Chofercito carretero”, la exitosa cumbia peruana de los años ochenta que en Ecuador fue grabada por artistas como Azucena Aymara, Hipatia Balseca, Delfín Quishpe y Margarita Luge. No obstante, cabe mencionar que la invitación de un grupo indígena a este espectáculo no es frecuente, pero explicaré sobre ello en el siguiente capítulo.

Ahora bien, Los 4 del Altiplano (1979) es uno de los dos grupos ecuatorianos más contratados en Cantos de Libertad, en la edición de 2016, por ejemplo, se presentaron al intermedio; y de igual manera en el Megaconcierto de Los Kjarkas realizado en Sangolquí el 30 de junio de 2017. En este escenario el presentador los introdujo como “aquellos músicos que mantienen los ritmos propios de nuestro país”, e iniciaron su presentación con un *mix de danzantes* ecuatorianos: “Indio ecuatoriano”<sup>28</sup> y “La vasija de barro” (1950), que incluyó a tres mujeres vestidas de indígenas que acompañaban al danzante de Pujilí, un hombre que sostiene en su cabeza un corona adornada con piedras brillantes, espejos, plumas y telas (Fotograma 3.1.).



Fotograma 3.1. Los 4 del Altiplano y el Ballet Sumag interpretando el ritmo de danzante, 2017.

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=ky\\_aJa7ADiI&list=RDMMy\\_aJa7ADiI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=ky_aJa7ADiI&list=RDMMy_aJa7ADiI&start_radio=1)

---

<sup>28</sup> Este danzante es composición de Marco Vinicio Bedoya, fue grabado por El Conjunto Típico Orión (1972), Gloria Haro y su Conjunto Folklórico (1976), Olmedo Torres (1983), entre otros.

Pero esta puesta en escena no fue sólo danza, pues al mismo tiempo en la pantalla grande ubicada detrás del escenario circulaban imágenes de la bandera del Ecuador y de distintos pueblos y nacionalidades indígenas y aunque la primera canción fue interpretada sólo en versión instrumental, es relevante citar su letra: “ven y cuéntame, pobre indio, por qué lloras con ternura; pues mi raza está vencida, y es eterna mi amargura; levanta tu frente, el blanco es tu hermano, tendrás vida propia, tendrás libertad; pero es este cruel destino de nunca poder ser libre; indio ecuatoriano, tu voz es el lamento que tiene el pajonal cuando le azota el viento; indio ecuatoriano, tu poncho colorado es de tu venganza...”.

Si bien Los 4 del Altiplano han alcanzado el éxito gracias a la interpretación de canciones como la cueca chilena “La rosa con el clavel”; en los dos conciertos masivos a los que asistí una considerable parte de su repertorio fueron *covers* de la música “nacional” ecuatoriana, entonces además de los danzantes, también interpretaron, por ejemplo: “La bocina” (1920),<sup>29</sup> “El simiruco” (1940), “El aguacate” (1952) y “Collar de lágrimas” (1958). De ahí que fueron comunes las frases que utilizaba el vocalista para incitar al público al baile: “¡Viva el Ecuador!” y “¿Quién trajo el pañuelo?”. En este sentido, esta música folclórica ecuatoriana es la prolongación de la música nacional, en la que una parte es indigenista.

Como se ha dicho, el indigenismo fue un movimiento artístico y político que consistió en crear representaciones del “indio” poscolonial con el objetivo de insertarlo en los proyectos de formación de las naciones latinoamericanas, y sus músicas. Este discurso presente en la música ecuatoriana desde mediados de siglo XX, también influyó en la estética de la Nueva Canción Chilena y en la música boliviana, tanto desde los procesos sociales como desde la apropiación sonora. Sin embargo, la particularidad en la música ecuatoriana es que continúa vigente a través de grupos como Los 4 del Altiplano, quienes simultáneamente reproducen imágenes “estigmatizantes” y “arqueológicas” del “indio”.

Por otro lado, Jayac es otro de los grupos ecuatorianos que más se ha contratado para Cantos de Libertad -de hecho supera por una edición a Los 4 del Altiplano-; no obstante, su última presentaron en este escenario fue en 2013. Entonces si bien no fue parte de las carteleras de artistas de Corporación Canela durante el tiempo de esta investigación, sí fueron contratados

---

<sup>29</sup> En Ecuador existen tres versiones de la letra de esta canción, pero la más conocida y a la que me refiero es a la de Flavio, Rafael y Carlos Jervis. La letra, dice: “porque para el indio basta su bocina, que toca en su tumba al morir el sol”, fue enérgicamente cantado por el público de las Sextas Jornadas Culturales de Música y Danza Andina realizado en la Sala Demetrio Aguilera Malta de la CCE, el 29 de junio de 2017.

para el Megaconcierto de Los Kjarkas. Y del mismo modo, por un vínculo de amistad que surgió en una prueba de sonido, se consiguió entrevistar a uno de los músicos jóvenes de este grupo, lo que permite revelar otras características en cuanto a la producción y la difusión actual de los contenidos de la música folclórica ecuatoriana, y su identidad.

Reconociendo que el grupo “vive dignamente” a través de los conciertos que dan en varias ciudades de la sierra y la amazonía ecuatoriana,<sup>30</sup> indica que en las radioemisoras locales no existe apoyo para el artista ecuatoriano, por lo que a veces les toca pagar para que difundan su música; por otro lado, comenta que en el mercado musical local la competencia entre grupos folclóricos no es “de la buena”, pues la mayoría de ellos abaratan el precio del espectáculo al no incluir en el contrato artístico el pago de transporte y la comida de alrededor de ocho músicos, además de un sonidista y un ayudante para los instrumentos. Por esa razón prefieren compartir escenarios con otros artistas populares,<sup>31</sup> y no con los folclóricos:

Todos los fines de semana salimos [...] Por eso a veces nosotros nos reímos ¿no? Porque dicen, o sea hay lugares donde dicen: “ahora sí alisten las botellas que viene Jayac”. Bueno, es la música ¿no? [...] Sabes que con nosotros la gente es dura, no le gusta mucho que toquemos sanjuanés, ahora ya toleran, ¿has visto que está mucho de moda la música del norte? Ahora ya nos piden como que sanjuanitos, raymis, cosas así ¿no? Por eso vamos a intentar sacar algo<sup>32</sup> [...] Entonces por ejemplo a nosotros nos piden más románticas, o sea y la gente está... pero cuando tocamos las alegres, en cambio, no bailan ni danzas ni nada por el mismo hecho de que te inspira saltar [...] o sea cuando vamos a conciertos la gente está saltando, cantando, no es que les ves cogidos de las manos [...] Cuando tocas algo romántico está llorando, está cabeceando, o está tomando; o llorando, lo que es más, llorando. Y cuando tocas algo alegre, saltando (Músico ecuatoriano 2, entrevista con la autora, 19 de enero de 2017).

En esa medida, y al ser uno de los integrantes jóvenes, menciona también que gracias a las influencias del rock el grupo ha logrado llegar a otros públicos, quienes piden su música en eventos colegiales y universitarios como “El Centralazo” o las “Polifiestas” en donde comparten escenario con músicos de otros géneros, tanto populares como de élite. Así, aunque rítmicamente su estética es de tipo balada, sostiene que el género folclórico no es sólo

---

<sup>30</sup> Menciona que pese a la cantidad de espectáculos que ofrecen no obtienen ingresos económicos a través de la SAYCE, ya que en su experiencia, ésta sociedad de gestión distribuye los ingresos sólo entre los artistas de élite.

<sup>31</sup> Cita entre ellos a Gerardo Morán, Widinson, Sahiro y Los Búfalos.

<sup>32</sup> En junio de 2018 lanzaron en YouTube el video oficial de “Zapateando Juyayay”, música tradicional de San Pedro con letra y arreglos de Vinicio Díaz, vocalista del grupo.

una zampoña y un charango, sino “la esencia de los pueblos en donde nacimos”, por lo que su folclor entonces sería zambiceño, pegado a las bandas de pueblo (Músico ecuatoriano 2, entrevista con la autora, 19 de enero de 2017).

Escénicamente Los 4 del Altiplano visten unas chaquetas de colores con varios detalles bordados en el frente y en la espalda; los de Jayac, en cambio, usan ponchos violetas con detalles negros en el cuello y en los bordes (Fotografías 3.4.).



Fotografías 3.4. Los 4 del Altiplano en Cantos de Libertad, 2016. Músico de Jayac en concierto, 2014. Fotografías de la autora.

Recorriendo otros conciertos de música “folclórica”, como el aniversario de Arperus en el Municipio de Sangolquí (2016), o un pequeño show de Yatzuru en un bar de Quito (2017) - grupos contratados en Cantos de Libertad hasta 2011-, se reconoce que los inicios de uno estuvieron influenciados por Los Kjarkas; mientras que el otro continúa usando unos ponchos similares pero en otro color, e interpreta además sus mixes románticos. Asimismo, uno de ellos toca un mixailable de los chilenos Wankara, y el otro compone canciones en ritmos ecuatorianos. Por otro lado, Gustavo Cárdenas, quien abrió el Megaconcierto de Los Kjarkas, interpreta mixes románticos de William Luna y de Proyección.

Con estas características se puede decir que la música folclórica ecuatoriana está atravesada por la tendencia al cover de las propuestas musicales de la región, y al cover de las canciones de la música nacional. Y si bien esto está relacionado a ciertos trámites sobre los derechos de autor y el pago de las regalías, también indica que los músicos ecuatorianos que incursionan en este género y prefieren tocar música de otros países, quizás lo hacen por una adaptación a las reglas puestas por el mercado musical, y no necesariamente como síntoma de “pérdida de



la identidad nacional”. Sin embargo, un músico boliviano, apegado a la idea de que el folclor es la música exclusiva de cada país, comenta lo siguiente:

Bueno, voy a hablar un poco del Ecuador, y su folclor. Creo que tienen que empezar a volar, y eso nos conviene a todos. Mira, sucedía por ejemplo en Bolivia, si tú ves en el pasado éramos imitadores de argentinos, siempre hemos tenido nuestro folclor, pero 50’s, 60’s, con excepciones, hacíamos mucha música argentina, y venía cualquier artista argentino y en Bolivia triunfaba, entonces sucede que nosotros hemos ido tomando cosas buenas de ellos y hemos empezado a sacar nuestra... versión, recuperar nuestro estilo ¿no? Gracias a algunos grupos, algunos intérpretes, alguna gente que ha impulsado esto; y, de repente, nosotros invadimos el Perú, hubo un momento que así, como todo, cada país tiene su música, pero Kjarkas, Proyección, Amaru, un tiempo era en el Perú puros imitadores nuestros, hasta que aparece alguien que tiene un poquito de autoestima, nos respeta, saca cosas buenas de nosotros, pero empieza a hacer lo suyo, y el Perú como que varias décadas después recién empezó a volar, como que creerse un poco lo que están haciendo ¿no? [...] Ustedes tienen una potencialidad muy buena en el sanjuanito, y cuando les digo a veces a muchos ecuatorianos como que no se creen, tal vez no les gusta tanto, no sé; pero si ustedes evolucionan su sanjuanito, con un par de buenos intérpretes y con ideas nuevas, porque es muy importante eso, creo que le tiene que tocar a Ecuador en algún momento un grupo que sea un equivalente a un Kjarkas, un Inti Illimani, un Illapu [...] y eso va a depender de los propios ecuatorianos [...] el sanjuanito es una bomba de tiempo, es cuestión de que alguien la active, pero si no se animan, no se creen el cuento ustedes mismo, no va a suceder (Músico boliviano 5, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Como se sabe el sanjuanito es uno de los ritmos más grabados de la música nacional ecuatoriana, reinventado por ejemplo, en la música “chichera” (Wong 2013); no obstante, la crítica del músico boliviano se refiere a que dentro de lo que interpreta como música “folclórica”, este ritmo no ha logrado alcanzar el éxito porque ningún grupo folclórico ecuatoriano lo ha posicionado como tal; contribuyendo de esta manera, a que el nicho musical construido alrededor de la estética boliviana siga en curso. Pero a continuación se exploran los relatos de algunos músicos ecuatorianos y bolivianos acerca del ingreso de aquella propuesta a finales de los años ochenta.

### 1.3. El “boom” de Los Kjarkas

Recogiendo las ideas de que la música folclórica boliviana tiene varios grupos consolidados a nivel regional, pero que es con Los Kjarkas con quienes se asegura parte de la audiencia de Cantos de Libertad, y quienes cierran la noche con poco más de una hora de show; que asimismo son el grupo que supo “pegar” en el mercado con un par de canciones, y que constantemente envían sus nuevas producciones discográficas a las radioemisoras locales; que también hasta hace diez años tuvieron una academia de música en Quito, y que su Club de Fans de esta ciudad tiene alrededor de veinte; pero sobre todo, que algunos grupos folclóricos ecuatorianos los imitan, este apartado rastreará sus huellas de identidad musical.

Para un músico folclórico ecuatoriano -cuyo grupo se fundó a inicios de los noventa, y a quien conocí por un taller de charango-, el ingreso de la música de Los Kjarkas al mercado local fue mediante las canciones “Kutimuy” (Vuelve) y “Llorando se fue” (mundialmente conocida como La Lambada),<sup>33</sup> interpretadas en ritmo de cumbia por la orquesta ecuatoriana Don Medardo y sus Players.<sup>34</sup> Recuerda así que el primer concierto de Los Kjarkas fue en 1988, y que al cabo de un año llenaron el Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) - con capacidad para 5.000 personas- durante dos días seguidos, en los que la policía tuvo que lanzar gases lacrimógenos para controlar a quienes no lograron entrar al recinto:

Eso fue una fiebre total. Entonces todo el mundo, todos los grupos se volcaron a tocar música boliviana, y es lo único que se conocía como folclor, porque Los Kjarkas trajeron esa palabra ya... como [...] ¡ya, listo! O sea folclor, todos, todos quienes tocábamos zamponas, charangos, éramos folcloristas. O sea así de simple. Nadie, nadie se puso a estudiar de qué se trata el término [...] O sea los fuertes Los Kjarkas, luego de un tiempo llegó Proyección [...] más eran los bolivianos, empezó a sonar Maya Andina, Horizontes, o sea grupos de esa época, bien fuertes. Y se bolivianizó todo, todo en cuanto a música, pero; no en cuanto a danza, todavía [...] Esa época de los años noventa se caracteriza por festivales, concursos de folclor, muchísimos [...] o sea en todo el Ecuador [...] pero lo interesante es que, o sea la acogida era tal, que habían por decirte participando cincuenta, sesenta grupos, cada uno mejor que otro

---

<sup>33</sup> “La Lambada”, es una canción compuesta originalmente por Ulises y Gonzalo Hermosa, fundadores de Los Kjarkas. Debido al plagio del grupo Kaoma, Los Kjarkas recibieron \$140.000 por daños y perjuicios, y \$1'000.000 por derechos de autor. “El plagio de la lambada”. El País, 3 de octubre de 1989. [https://elpais.com/diario/1989/10/03/cultura/623372405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/10/03/cultura/623372405_850215.html).

<sup>34</sup> Es una orquesta ecuatoriana que se fundó en 1967 con el lojano Ángel Medardo Luzuriaga (1937-2018), y sus paisanos “Los Players”. Con más de cinco décadas de vida artística, dos producciones discográficas por año y más de 100 discos grabados, han recibido Disco de Oro (Remo Records) y Disco de Platino (FADISA), además de múltiples reconocimientos en el extranjero y en Ecuador (Carrión 2014, 437-438).

[...] pero el prototipo de música que todos tocaban era la boliviana [...] Pero el asunto es que la música era tan, tan fuerte en esa época, que tú podías tener el apoyo de Coca-Cola, Teleamazonas; por darte un ejemplo, hay dos o tres conciertos que pasaron en vivo [...] Y pasaron en vivo hasta en Bolivia [...] Por darte un ejemplo, en el 89, en diciembre fue el concierto en el Julio César Hidalgo, igual dos días [...] y pasaron en vivo en Teleamazonas [...] Fuerte era, muy fuerte, el movimiento era fuerte; pero era un movimiento, digamos, o sea yo le llamo: “ciego”; porque nunca nos dedicamos a ver si lo que estaban haciendo Los Kjarkas era realmente producto de una investigación [...] ¡Nada! O sea simplemente lo que ellos decían era ley [...] y lo creíamos así ciegamente al punto que creábamos canciones parecidas (Músico ecuatoriano 1, entrevista con la autora, 13 de abril de 2015).

Sin embargo, cree que el éxito de Los Kjarkas en Quito respondió a la estabilidad social y política del gobierno de Rodrigo Borja (1988-1992), y en particular mediante la entrega de armas de Alfaro Vive Carajo (AVC), en 1991. Por lo que en lo musical, si bien algunas canciones de este grupo eran de carácter social, fue el contenido romántico el que logró posicionarse. A ello le suma el hecho de que en los años noventa los músicos folclóricos ecuatorianos migraron a Europa, dejando el rumbo estético en las manos de los jóvenes, quienes rápidamente se convirtieron en los representantes de “la nueva ola de la música boliviana” (Músico ecuatoriano 1, entrevista con la autora, 13 de abril de 2015).

Jayac, por ejemplo, era uno de los grupos que a inicios de los noventa tocaba en las calles y plazas del Centro Histórico de Quito, y fue así que el empresario que trajo a Los Kjarkas por aquellos años los conoció, incluyéndoles en la primera gira de los bolivianos por varias ciudades ecuatorianas. Entonces, aunque este viaje no les generó ingresos económicos, sino la inversión de todos sus ahorros, les permitió darse a conocer en muchos lugares a los que en años siguientes pudieron volver para tocar su música, como en Cuenca. No obstante, entre risas se comenta que incluso hoy en día en algunas ciudades pequeñas se piensa que ellos son de Bolivia (Músico ecuatoriano 2, entrevista con la autora, 19 de enero de 2017).

Este “boom” que llegó a finales de los ochenta, se complementa con los relatos de otros tres músicos bolivianos quienes narran sus experiencias individuales al ingreso de su propuesta musical en Quito, éxito en los noventa que se extendió hasta los inicios del dos mil, coincidiendo con la creación de Cantos de Libertad, y su permanencia en el mercado musical local. Lo interesante de estos fragmentos es que entre los recuerdos de estos músicos se

incluye una explicación sobre el éxito de Los Kjarkas en Bolivia, similar a las circunstancias políticas que determinaron parte de su éxito en Ecuador; y también las percepciones que estos músicos tienen sobre el público ecuatoriano, construidas a lo largo de tres décadas.

Uno de los músicos, quien inició como charanguista en los años ochenta en la Escuela de Música de Los Kjarkas en Cochabamba, sostiene que fue con el lanzamiento del álbum: “En vivo desde Europa” (1982) en el que grabaron los temas: “Wayayay” y “Llorando se fue” que “pegaron” en el mercado musical boliviano y se convirtieron en un grupo económicamente solvente. Lo que a su parecer coincidió con el retorno a la democracia en Bolivia, con el interés por parte de las élites por bailar caporal, y con la transición del folclor paceño (altiplano) al neo folclor cochabambino (valle) (Músico boliviano 5, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015). (Figura 3.4.)

Autora: ¿En qué año cada uno de ustedes dio su primer concierto en Quito?

Músico boliviano 2: Yo el año 87, aproximadamente [...] La primera vez que vine fue con Inkallajta en el 87; 88, no recuerdo muy bien, junto con el grupo Amanecer, ese fue mi primer concierto en el Ecuador [...] Bueno, en ese entonces estaba entrando de una manera tan fuerte la música folclórica boliviana, ya había entrado en realidad, era muy conocido el grupo Amanecer, Los Kjarkas, Proyección estaba empezando a entrar, y la aceptación de parte del público excelente, muy buena, aparte de eso que había un engranaje, un lazo invisible de afecto, de aceptación, de complicidad entre el público ecuatoriano y la música boliviana, entonces a partir de ahí fuimos gente que hemos sembrado durante tantos años lo que es la música folclórica boliviana acá, y ustedes nos han hecho el favor de poder escucharnos, de poder hacer suyas una gran mayoría de las canciones, esa es la razón por la que aproximadamente veintitantos años seguidos viniendo acá (Músico boliviano 2, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Músico boliviano 4: Bueno es como más una anécdota este concierto [...] Retornamos en el 2000 más o menos [...] y justamente es acá al frente donde volvemos, volvemos al escenario del Ágora, y con un éxito increíble porque Proyección volvía de mucho tiempo [...] en el 92 ya habían dejado una huella dentro del público ecuatoriano. Entonces en el Ágora fue un lleno completo, que antes de que ingresemos a escenario, nosotros sentíamos, bueno, al ingresar al escenario sentíamos la cantidad inmensa de gente que se había dado cita, y pues mucha gente lagrimeaba ¿no?, y decíamos: “¡Pucha bueno qué emoción que toda la gente de Quito que nos reciban con tanta nostalgia!”. Pero el problema había sido que la policía tuvo que tirar gases para que no haya la avalancha afuera ¿no? porque realmente la cantidad de gente era increíble,

el escenario no es muy grande como el Rumiñahui, por ejemplo, y pues el retorno de Proyección fue un éxito total [...] Es como nuestra segunda casa el Ecuador (Músico boliviano 4, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

**Figura 3. 3. Primeros hits de Los Kjarkas**



**"Kutimuy" (1977)**

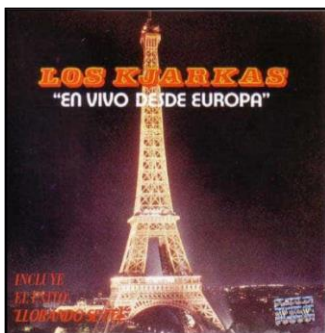
**"Kutimuy" (huayno)**

Amor vuelve, vuelve por Dios amor. Te esperaré siempre, mi vida es triste sin ti. Mi bien triste, sólo pensando en ti. Vuelve por Dios, vuelve, no me resigno sin ti. Fuiste razón de mis días, hoy solo, desconsolado, qué triste ha de ser mañana si no te veo a mi lado.

**"Canto a la mujer de mi pueblo" (1981)**

**"Wayayay" (huayno)**

Voy a contarte hoy mi triste pena, la soledad que hoy llevo en mi alma. Voy a contarte de tristes desengaños, de ilusiones y de sueños que he vivido. Entre montañas, valles, he nacido, me acunaron los huaynos en su encanto, y al florecer mi tierra en su charango, vi crecer las zampoñas en el viento.



**"En vivo desde Europa" (1982)**

**"Llorando se fue" (caporal)**

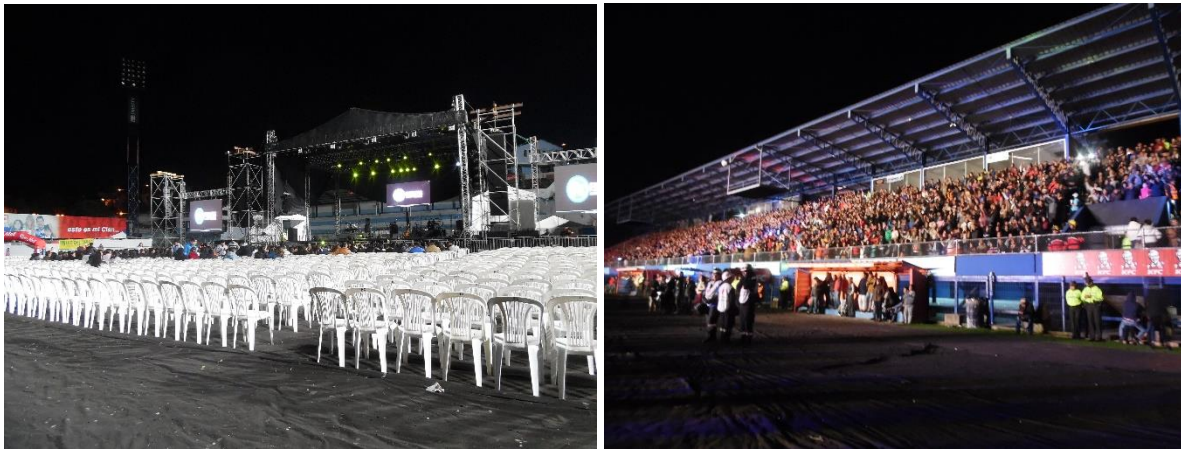
Llorando se fue y me dejó solo sin su amor. Sola estará recordando este amor que el tiempo no puede borrar. La recuerdo hoy y en mi pecho no existe el rencor. Llorando estará recordando el amor que un día no supo cuidar.

Fuente: Discografía de Los Kjarkas. [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

## 2. El "folclor" como recurso económico

Por razones que se desconocen, Cantos de Libertad no se llevó a cabo en el 2017, pero a través de nuevas empresas productoras de espectáculos como FC Eventos y Alpha Eventos, en 2017 y 2018 se realizaron tres shows masivos de música folclórica en las parroquias de Sangolquí y Alangasí, ubicadas en el Valle de los Chillos, al suroriente de Quito. Presentando entonces una cartelera integrada en su mayoría por los mismos artistas con los que trabaja Grupo Canela, como Los Kjarkas, Jayac y Los 4 del Altiplano, y por el valor de \$15 el boleto

de tribuna, ambas empresas lograron atraer al Estadio Municipal General Rumiñahui<sup>35</sup> a cerca de diez mil seguidores de este género (Fotografías 3.2.).



Fotografías 3.2. Escenario, sillas, cancha y tribuna. Megaconcierto de Los Kjarkas, Sangolquí 2017. Fotografías de la autora.

Aunque en las estadísticas del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2013) el gusto o la preferencia por la música folclórica es virtualmente nula en Quito y Guayaquil; y que la industria ecuatoriana refleja indicios de precariedad debido a la ausencia de empresas especializadas en cada fase; este capítulo ha demostrado que en Quito el gusto por la música folclórica está articulado alrededor de la producción anual de un espectáculo masivo y de la difusión diaria de contenidos musicales en dos programas de radio pertenecientes a una corporación de empresas con cobertura nacional. Esto ha logrado mantener y constituir un nicho de consumo para la música folclórica que entró en crisis a finales de los ochenta.

Sin embargo, y un tanto ajena a los vínculos ideológicos con la izquierda, la música folclórica de Quito persigue el modelo estético boliviano que ha conseguido éxito más allá de sus fronteras, al punto de que los contenidos actuales de esta música son principalmente románticos. Pero por otro lado, la identidad de la música folclórica ecuatoriana oscila entre la imitación de la boliviana y el cover de la música nacional, dejando poco espacio para la creación artística y promoviendo el estancamiento de este mercado musical.

---

<sup>35</sup> Este estadio fue inaugurado el 30 de mayo de 1941, con capacidad para siete mil quinientos espectadores. Sin embargo en los espectáculos de música folclórica, además de la tribuna se usó la cancha, la que fue dividida entre las localidades de sillas y cancha, y que estuvieron casi llenas.

## Capítulo 4

### El “patrimonio” como recurso político

Como fan de la música “folclórica andina” puedo decir que una de las peculiaridades de Cantos de Libertad es que entre los grupos ecuatorianos que contrata rara vez incluye en la cartelera de artistas a algún músico o grupo indígena. Un hecho discordante pues en la publicidad del espectáculo se hace uso de su imagen, y por ejemplo, en otro de los pocos programas de radio que difundía esta música en Quito una de las cuñas indicaba que éste se trataba de “un mágico recorrido por nuestra América india”.<sup>1</sup> Sin embargo, en los últimos años algunos músicos del pueblo kichwa otavalo<sup>2</sup> se presentaron en tres ediciones como artistas invitados o teloneros: Roberto Cachimuel de Yarina, Ecuador Andes y Charijayac.<sup>3</sup>

Por esta razón decidí preguntar por qué aquellos grupos no eran contratados para Cantos de Libertad. Por un lado, la productora reconoció el hecho indicando que esto se debe a que ellos no están dentro de los objetivos de audiencia -o targets- de la corporación de empresas, en los que a través de los shows se trata de avanzar con “el talento nacional” (Productora, entrevista con la autora, 30 de diciembre de 2016). Y por otro lado, el locutor de radio introdujo el tema cuando comentaba sobre los contenidos que difunde en su programa; indicando que cree que la música que producen los indígenas “es sólo para ellos”, pues la comercializan únicamente en Otavalo o en el extranjero (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

Estas ideas incitan a pensar que la música “indígena” -que podría definirse como aquella que ejecutan los diferentes pueblos y nacionalidades del Ecuador-, no ha alcanzado el estatus de “nacional” entre los ecuatorianos, pues desde el consumo no es reconocida como una que permita atraer a miles de personas a espectáculos masivos. De ahí que entre los resultados de las encuestas realizadas en Quito y Guayaquil por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2013), la música “indígena” no aparece, mientras que el gusto por la “folclórica” era virtualmente nulo. Por ello la exploración de las identidades de esta música continuó en Quito, pero fue perfilando en el camino una *disputa estética* con la de Otavalo.

---

<sup>1</sup> Esta era una de las cuñas radiales del programa “Latinoamérica Unida. La Casa del Folclor” que se transmitía en Radio Francisco Stereo (102.5 FM) en 2016.

<sup>2</sup> El reconocimiento por parte del Estado ecuatoriano de los pueblos y nacionalidades indígenas se remite a la Constitución de 1998, que promulgó entre sus derechos el uso de las lenguas kichwa (quichua) y shuar, el derecho a la autodeterminación, y como nacionalidades con raíces ancestrales.

<sup>3</sup> En 2011 Roberto Cachimuel tocó el tema “Hoy me iré” junto a Antología de Perú. En 2012 Ecuador Andes, que no constó en el afiche abrió el espectáculo. Y en 2018, Charijayac fue el segundo en presentarse.

En una investigación reciente Farinango (2012) intentó colocar en relación el circuito de producción, difusión y consumo de lo que denomina música “andina ecuatoriana”, justamente entre Quito y Otavalo; partiendo del hecho de que en esta música se ha impuesto una estética que no permite el ingreso de otras, como las fusiones rítmicas de los jóvenes kichwas otavalos. Si bien este estudio contribuye, de manera general, en los análisis de la música ecuatoriana contemporánea; no llega al dato de que la “folclórica” en Quito responde a la supervivencia de la Nueva Canción Chilena, al giro estético de los noventa, al éxito de Los Kjarkas y Corporación Canela, y a la legitimidad que esto representa en el público local.

Con estos antecedentes, este capítulo en vez de partir de la idea de que existe un circuito musical entre Quito y Otavalo -que puede ser usado como hipótesis para futuras investigaciones-, explora a través de mis viajes a aquella ciudad el relativo rechazo a la música “folclórica” que se produce, difunde y consume en la capital, principalmente la que imita el estilo boliviano. Con esta idea en vez de ubicar los espacios y los actores en Otavalo, busqué nuevamente en Quito los lugares en donde la música de Otavalo se difundía y consumía, pues me interesó precisar el dato de que la disputa estética respondía a este mercado de consumo; mientras que en el de Otavalo podría responder a otros factores.

### **1. Otavalo y los músicos “kichwas”**

Advirtiendo estas singularidades, pero también por un interés musical, desde finales de 2014 empecé a frecuentar otros espacios de difusión de música “folclórica” en Quito, lo que pronto me llevó a Otavalo. De esta manera mi acercamiento a otros músicos inició en un evento que organizó el grupo de Interculturalidad de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), que por la noche presentó en el Aula Magna una coreografía a cargo del grupo de danza folclórica de esta universidad, seguido de una *puesta en escena* sobre “la pérdida de identidad del pueblo kichwa otavalo a causa de la migración transnacional”, y que cerró con la presentación de un grupo de música precisamente de Otavalo: Churay (¡Asienta!).

Al concluir la puesta en escena, los universitarios kichwas otavalos instaron al resto de jóvenes presentes a mantener el uso de la vestimenta “tradicional”, a dejarse crecer el cabello y a hablar en kichwa, haciendo un llamado a “no adoptar modas en contra de su identidad”. Sin embargo, pude observar que los asistentes -quienes supuse que eran indígenas por el uso de la vestimenta-, también vestían ropa de uso común, como suéteres y chaquetas de cuero. De hecho, los integrantes del grupo de música, a quienes reconocí porque llevaban una



camiseta con el logotipo, sólo se pusieron la vestimenta: sombrero, camisa, pantalón y alpargatas blancas, para la presentación musical.



Fotografías 4.1. Disco autografiado por un músico de Churay; y el grupo y la autora, PUCE 2014. Fotografías de la autora.

Pero lo que más me llamó la atención aquella noche fue la *experiencia* que se creó entre la música interpretada: instrumental o cantada en kichwa, y el público, que se bajó al estrecho escenario a bailar a ambos lados del grupo, creando dos círculos de baile continuo -al que me incluí por petición de un amigo bailarín folclórico- durante las tres horas que aproximadamente duró la presentación. Al finalizar, además de tomarme una foto con el grupo adquirí por el precio de cinco dólares su última producción discográfica, mediante la cual supe que esta música se llamaba “kichwa”, e incluía a los ritmos: sanjuán,<sup>4</sup> fandango,<sup>5</sup> inti raymi y copla,<sup>6</sup> inscritos en los diez temas grabados. (Fotografías 4.1.)

<sup>4</sup> Sanjuán, en Imbabura puede tratarse de la danza, el ritmo musical o el personaje que baila la fiesta de San Juan. Aunque se lo identifica con esta provincia, se lo cultiva en el resto de la zona andina. Su pie métrico básico es binario, parecido al huayno peruano y muchos coinciden que éste es su origen. El sanjuán indígena se ejecuta en el contexto ritual de la fiesta de San Juan o Inti Raymi, mientras que el mestizo lo hace en cualquier situación. El ritmo de sanjuán para estas fiestas tiene un marcado “ritmo de danza”, a veces heterométrico (2/4 + 6/8 + 1/4). Tiene diferencia con el sanjuanito mestizo que se mantiene siempre en dos tiempos (2/4) (Mullo 2009, 89-90).

<sup>5</sup> Kockelmans (1989), del Instituto Otavaleño de Antropología (IOA), definió a este ritmo como uno que se tocaba en las fiestas privadas o familiares de los indígenas de Otavalo, como: la casa nueva (wasipichay), el matrimonio (sawari), el velorio, y el velorio de niño. Sobre este ritmo entonces se sabía muy poco, pero se conoce que ya no tenía ninguna influencia del fandango español, danza cortesana importada a América durante la colonia. El fandango indígena se tocaba con arpa o violín, y con el acompañamiento de guitarra, bandolín, o flauta travesa.

<sup>6</sup> Coplas de San Pedro o coplas “sanpedrinas”, son cuartetos de versos que cantan hombres y mujeres en la fiesta de San Pedro de Cayambe, a las que anteponen la exclamación “¡ay!”. Tienen diversas temáticas, pero las más usadas aluden al amor, pues son los solteros y las solteras los que van a la fiesta para enamorarse. La música “sanpedrina” es con guitarra y la toca el aruchicu. Respecto al ritmo de las coplas, el investigador tabacundeño, Juan Cecilio Espinoza, menciona que se han detectado muchísimas variaciones del ritmo “sanjuanito”, aunque este ritmo alegre se conoce como “música de San Pedro” (Mullo 2009, 90).

El contacto con este grupo de música devino en un primer viaje a Otavalo, específicamente al concierto realizado por el aniversario de Juyanis (Amor) -un grupo de Cotacachi-, en la Kinti Wasi (Casa del Colibrí) el 26 de diciembre de 2014; pero este concierto que tuvo poca acogida me permitió observar un panorama distinto al de la PUCE. Primero, que en una parte del concierto los integrantes no usaron la vestimenta “tradicional”; y segundo, que si bien tocaron sanjuanitos cantados en kichwa, otras canciones no tenían un ritmo definido y se cantaban en español, además que su repertorio incluía temas románticos, con mensajes de paz, o a la naturaleza, y un par de ellos estaban compuestos en ritmos bolivianos.

Tras concluir este evento, en el hall de la Kinti Wasi adquirí dos de sus producciones discográficas: “Mushuk Huambrakuna” (Jóvenes nuevos), y “En tu corazón. Special edition for Japan” (2010), y una producción audiovisual: “Juyanis live in Cotacachi” (2012), con las que luego corroboré el repertorio. No obstante, aquella noche en una conversación informal sobre mi presencia en Otavalo surgió el comentario de que en esta ciudad existía un *rechazo* al grupo Jayac, motivado por el supuesto *plagio* de la canción “Tamia” (Lluvia) del grupo Charijayac, radicado en Barcelona. Si bien yo conocía ambas versiones, lo que desconocía entonces era la intención de una distinción entre las músicas “folclórica” y “kichwa”.

En un segundo viaje fui al “Pawkar Fest” (Festival del Florecimiento),<sup>7</sup> que se realizó el 31 de enero de 2015 en el Multieventos de Otavalo, presentándose en la tarde un nuevo panorama. Después de instalarme en el hotel me dirigí al lugar para comprar la entrada, y al llegar noté que en un local cercano estaban dos señoras indígenas vendiéndolas; entre y sin problema me dieron una, pero al momento de pagarla una de ellas me dijo que “no me olvidara de ir con vestimenta de gala”, a lo cual un poco sorprendida le respondí que yo era de Quito y que no tenía, fue entonces que con otra actitud me dijo que debía pagarle dos dólares más. Pagué, pero debo mencionar que el precio de la entrada era único.

Días antes de ir a Otavalo yo había revisado la publicidad de este evento y efectivamente me había percatado de que el código de vestimenta era “de gala” o “Runa tuta” (Noche indígena), por lo que decidí llevar una muda de ropa formal. Así que tras lo sucedido en la boletería y caminando de regreso al hotel recuerdo que me resultó extraño el cambio de actitud al momento de revelar mi procedencia, y de alguna manera, mi identidad étnica. Ya en la noche,

---

<sup>7</sup> El Pawkar Fest se realizó en el contexto del Pawkar Raymi (febrero-marzo), o la Fiesta del Florecimiento que se celebra en varias comunidades indígenas de la provincia de Imbabura.

al espectáculo asistieron centenares de personas vestidas “de gala”: las mujeres usaban wallkas (collares), fachalina (rebozo), anaco (falda larga), fajas y alpargatas negras; y los hombres, sombrero, poncho azul o negro, camisa, pantalón y alpargatas blancas.

En un posterior viaje conocí a otros músicos kichwas otavalos en un restaurante del centro de la ciudad; allí me fijé que en espacios como este, con una importante afluencia de turistas extranjeros, su repertorio incluía *covers* de canciones peruanas y bolivianas; un dato que uno de los músicos me confirmó al momento de acercarme a comprar sus producciones discográficas. Tras este breve trato, los seguí a un bar en donde se presentaron esa misma noche, notando esta vez que su repertorio incluía temas de su autoría, siendo una característica las fusiones del violín eléctrico con los ritmos locales. Un año más tarde aquel violinista fue el autor de “El Whiskycito”, un sanjuanito de *éxito* en el mercado musical.<sup>8</sup>

Pero aquella noche y debido a que estaba sentada sin compañía en una de las mesas del bar, uno de los administradores me preguntó si podía sentarse en la mía, a lo cual accedí. Entonces, aprovechando la presentación del grupo y para entablar una conversación que fuera de mi interés, empecé a preguntarle sobre la música que se producía en Otavalo. Sobre ella me dijo que era una que “hacía sentir”, a diferencia de la de Los Kjarkas, que pensaba que se escuchaban más en Quito, refiriéndose de manera general con cierto desdén a la música “folclórica”. Por lo que al final incluso mencionó que grupos como Proyección se habían quedado en ese bar durante dos o tres días seguidos en estado etílico.

Con estas primeras observaciones y experiencias sospeché que pese a las diferencias estéticas entre la música “folclórica” de Quito y la música “kichwa” de Otavalo -que se reflejaban por ejemplo, en el uso de los instrumentos, la interpretación de los ritmos y las letras de las canciones-, había o podía haber “algo más” entre estos actores. Con esta extraña sensación volví a Quito para indagar en aquella intención de distinción estética y revelar los sentidos que asumía desde el discurso, el relato y la puesta en escena. Así, lo que aparece como el “orgullo” de ser “kichwa” pasa por una frontera de identidad entre “mestizos” e “indígenas” ecuatorianos, y deviene en el reconocimiento de una “vergüenza” de verse como “indio”.

---

<sup>8</sup> Aunque existe una disputa por los derechos de autor; es preciso mencionar que tal fue su éxito que cantantes como Margarita Lugue, Azucena Aymara, y grupos como Proyecto Coraza, y varias orquestas, lo regrabaron, incluso en ritmo de cumbia.

## 2. Otras formas de gestión de la música

De vuelta en Quito recordé que un amigo me había sugerido ir a un bar, en donde según él, ponían la música que “a mí me gustaba”. Entonces, mientras se preparaba Cantos de Libertad de 2015 por casualidad terminé conociendo este bar. Tras ir por un tiempo fui notando que la música de Otavalo no sólo se difundía en este lugar –pues sonaba permanentemente en el ambiente-, sino también a través de los conciertos que se organizaban en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) que eran publicitados de manera constante a través de las redes sociales. Ubicados estos dos espacios, la indagación de las identidades continuó en la capital, pero como he dicho, me llevó nuevamente a Otavalo en un par de ocasiones.

Como se comentó en el capítulo anterior, además de Cantos de Libertad en Quito se realiza otro festival en la Tribuna del Sur, que he decidido incluir en este apartado pues tiene similitudes con los objetivos que persiguen el propietario del bar y el gestor cultural de la CCE. De esta forma, los actores que se dedican a promocionar la música de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, se autodenominan gestores culturales, y entre sus actividades de trabajo se reconocen a las mismas que realiza la productora de Cantos de Libertad, es decir, ubicar los espacios para realizar los conciertos, contactar a los grupos de música, realizar la publicidad en medios de comunicación y en redes sociales.

Entonces, con la clara idea de que la música “folclórica” que se consume en Quito es la que en buena parte responde al éxito de la boliviana, así como a los contenidos que se difunden en Cantos de Libertad, uno de los gestores culturales cuenta que ha venido realizando pequeños conciertos de música “indígena” desde 2006; primero en las casas comunales de barrios como La Kennedy, al norte de Quito; luego en el Centro Cultural Metropolitano, ubicado en el Centro Histórico; y finalmente en el Teatro Nacional<sup>9</sup> y las otras salas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, espacios que a su parecer eran “sectorizados y clasistas” pues no abrían las puertas para la difusión de esta música:

Autora: ¿Cómo empiezan los conciertos de música andina?

Gestor 1: Nace de empezar a buscar una identidad real aquí, especialmente en Quito [...] Yo soy bailarín, me formé como bailarín de danza clásica, contemporánea y folclor; y me dediqué a irme por el tema de la investigación directamente desde las etnias [...] Y yo no encontraba

---

<sup>9</sup> El gestor indica que el alquiler de este espacio era de \$3.000 más la garantía, pero que por razones de amistad con el entonces presidente de la institución, no les cobraron su uso. Tiene capacidad para dos mil personas.

aquí como una identidad propia antes del colonialismo [...] porque en Quito encontramos los pasillos, los pasacalles, lo que es la danza mestiza, la música mestiza, no cierto. Entonces el rato que empecé a salir con el tema de la danza a las comunidades, a escuchar las diferentes formas de manejo de la música, es que empiezo a querer traer eso acá a Quito [...] Entonces fue duro la primera vez, porque tuvimos que ver nosotros mismos el sonido, tuvimos que ver las luces, tratar de ver si la gente pagaba por entrar a ver este evento. Yo me acuerdo que estuvimos con los Sury, estuvimos con un grupo de danza, y empecé a soñar: “¿Cuándo vendrán agrupaciones fuertes a este teatro?”. Entonces empezamos un camino, un proceso, de traer las agrupaciones, de seguir haciendo presentaciones mensuales en el Teatro Nacional, y en la Demetrio, las salas pequeñas. Y nos mantuvimos así, primero con poco público; de ahí, por razones de amistad empecé a ver que teníamos que traer agrupaciones de Otavalo [...] Y ellos también empezaron a llamar, a ver cómo podían presentarse en el teatro que... “qué bueno que se empiece a hacer estas cosas en donde ellos se han sentido marginados” (Gestor cultural 1, entrevista con la autora, 16 de junio de 2016).

Negociando los espacios, el transporte y la alimentación, este gestor ha presentado en Quito conciertos gratuitos<sup>10</sup> de la música “propia” de los indígenas de Otavalo y de Cayambe, lo que en algunos momentos ha atraído a más de dos mil personas. Pero, este tipo de música que define como una que “va más allá de la folclórica”, tiene por objetivo crear un sentido de respeto, valoración y apropiación de la diversidad étnica y sonora que tiene el Ecuador, por lo tanto no comparte el uso de ciertos instrumentos en la interpretación de ritmos locales como el sanjuanito; y tampoco es partidario de la puesta en escena de danzas bolivianas como el caporal; prácticas que a su parecer limitan “la creación de las identidades étnicas”:

Que la música indígena también haya tomado su nombre para tratar de identificarse como música kichwa, eso da mucho, mucha identidad; lo da con mucha más fuerza y te trata de decir que “yo vivo directamente lo que hablas, así ya no esté en el campo” [...] La música que ellos traen es música de ellos, es propia, es la música que viven [...] La ruralidad, la comunidad, traerlos a la ciudad; y no la ciudad llevarle a la comunidad, respetando [...] El hecho de traer las agrupaciones no es para traer a exhibirles, sino es para que vean, vean también cómo ellos realmente, cómo lo tocan, cómo lo sienten (Gestor cultural 1, entrevista con la autora, 16 de junio de 2016).

---

<sup>10</sup> Menciona que empezaron de forma gratuita con el fin de dar a conocer este tipo de música, pero hoy en día se pide una contribución voluntaria para los grupos que se presentan.

No obstante, la apropiación de estos *patrimonios sonoros* indígenas o kichwas por parte de músicos no indígenas, es decir, por mestizos que hacen música “folclórica” o “andina”, debe considerar un proceso de *investigación cultural*, pues si lo descarta, la interpretación musical o dancística se vuelve deficiente. Con base en esta idea, el gestor reconoce que prefiere no trabajar con grupos de música y danza folclórica o andina de Quito, porque desde su experiencia ellos son únicamente intérpretes de “la matriz indígena”, un grupo de personas que de forma esencialista identifica como “los que viven y traen su música del campo a la ciudad” (Gestor cultural 1, entrevista con la autora, 16 de junio de 2016).

Del mismo modo, y muy cerca de esta iniciativa, en 2007 un joven indígena del pueblo kichwa otavalo percibió que en las radioemisoras locales que transmitían música “andina” y en Cantos de Libertad, no se difundía la música “nacional” ni la música “kichwa”. De ahí que tras el éxito de una presentación de un grupo de Otavalo en las Fiestas de Quito de aquel año, y la venta de cerveza, fundó junto a su familia una cafetería en el sector de La Mariscal, que con el tiempo se convirtió en un bar. Allí cada semana presenta shows de música mediante los respectivos trámites municipales, y el contacto con los músicos: sus mismos clientes; siendo en Quito “un punto de encuentro y de identificación”:

La música andina yo pienso que es de toda Latinoamérica, sí ¿no? Tiene un mismo inicio, sí; pero, para nosotros, yo le digo, siempre como andino le han visto sólo a los grupos bolivianos ¿no? Yo he visto a grupos bolivianos, los únicos que se han destacado, y por eso toma el nombre de... muchas veces de Los Kjarkas, o Proyección, quienes han sido más escuchados, y han llegado a un mercado bien grande ¿no? Pero por eso digo, la diferencia de la música kichwa es los ritmos ¿no? El sanjuanito, el fandango, los inti raymis, que son propios de la zona de Imbabura, de esta parte norte de Pichincha ¿no? Entonces yo digo, tú escuchas los ritmos, son totalmente diferentes, son pucha, ritmos bien alegres a comparación del resto de música que hay en Latinoamérica. No sé, yo escucho ¿no? La mayoría son como que de despecho, tristes y todo eso [...] Folclórico es de cada uno de los pueblos ¿no? Lo han denominado folclor porque es algo vistoso, algo colorido [...] pero [...] tomaría ese concepto que queda más como que... ¡pucha! Algo como que... no sé... yo le tomo como algo más vulgar, de decir folclor, como que ya, es de todos. Pero no le dan la calidad y la categoría que se merece, el tipo de música kichwa [...] para mi forma de ver es música kichwa [...] es que hay que llegar a un punto de apropiarse ¿no? Yo soy kichwa, digo música kichwa [...] si yo me apropio más de lo que es mío, digo música kichwa. Yo soy kichwa, entonces mi música es lo que estoy compartiendo (Propietario del bar, entrevista con la autora, 15 de junio de 2016).

Así como el gestor de la CCE, el propietario del bar comparte la idea de la *investigación* de “un pasado”, pero en la medida de que sean los jóvenes de su pueblo quienes lo hagan:

Mi idea como bar es que no se pierda esa situación de que investiguen, los músicos vayan investigando, porque yo creo que es importantísimo hacer una retrospectiva de lo que somos, de lo que éramos, y de lo que queremos ¿no? Si es bueno volver a ver el pasado para un poco ubicarse qué mismo queremos. No digo retroceder, sino solamente ver, para recordar lo que somos, lo que llevamos adentro (Propietario del bar, entrevista con la autora, 15 de junio de 2016).

Por otro lado, en el sur de Quito se realiza un festival de música “andina” en la Tribuna que en ediciones anteriores ha ocupado espacios como el Parque Lineal de Solanda, el Teatro México, la Concha Acústica de la Villaflora, y el Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, lugar con aforo para cuatro mil quinientas personas, pero que en 2014 convocó apenas a doscientas cincuenta.<sup>11</sup> Este festival que no paga honorarios a los artistas es “Cantos del Sur” (2008), organizado anualmente por el grupo Libertad Andina<sup>12</sup> con el objetivo de revitalizar el *patrimonio cultural* del Ecuador para “fortalecer la identidad nacional”, así como las relaciones interculturales entre los gestores, los artistas, las instituciones y la comunidad:

Cantos del Sur refleja ahora, calidad, diversidad, refleja identidad propia con los grupos ecuatorianos que participan. Se hace gratuito, al aire libre, al no pagar honorarios a los grupos que participan, al ser un festival que es referente, entonces eso permite que los grupos se desarrollen [...] Y sobre todo, una política más fuerte es que los grupos deben demostrar que están en el ámbito de la revitalización cultural, que tengan un concierto de calidad, de diversidad, que trabajen la creación, que trabajen lo nacional [...] Fundamentalmente nosotros siempre partimos que el trabajo primero es el ecuatoriano, entonces es el danzante, el sanjuán, el pasillo, el albazo, que son los temas ecuatorianos, deben ser los repertorios de los grupos que participan, así como tienen que ser creaciones propias (Gestor cultural 2, entrevista con la autora, 12 de julio de 2016).

---

<sup>11</sup> “Los ritmos andinos se escucharán en un festival en Quito”. El Universo, 21 de septiembre de 2014, <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/09/21/nota/4006691/ritmos-andinos-se-escucharan-festival>  
“Grupos folclóricos se reunieron en Cantos del Sur”. El Universo, 30 de septiembre de 2014,

<https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/09/30/nota/4049736/grupos-folcloricos-se-reunieron-cantos-sur>

<sup>12</sup> Es un grupo de música andina y latinoamericana fundado en Quito a inicios de los noventa. El gestor cultural 2 cuenta que se presentaron junto a Los Kjarkas en la antigua Plaza de Toros de Quito en 1993.

Así, desde la perspectiva de la gestión cultural el equipo organizador -compuesto por los grupos de música y danza-, inicia las conversaciones con las instituciones públicas y privadas para conseguir el financiamiento para la tarima, el sonido, la iluminación, y los permisos necesarios; y asimismo, realiza talleres, entrevistas y pega los afiches. Sin embargo, a diferencia del uso comercial de la música “folclórica” en Cantos de Libertad, los grupos de Cantos del Sur se definen únicamente como “andinos”, y cada año se reconoce con Mención de Oro a los que por su trayectoria artística se han convertido en referentes de este género, mientras que a los nuevos se les otorga un diploma para que continúen trabajando:

Hemos reconocido con la Mención de Oro por ejemplo, en estos ocho años, al Grupo Tungurahua, de danza, que es de Ambato, tiene cerca de treinta y cinco o cuarenta años de vida artística; a Runapaj Shungo<sup>13</sup> de Chimborazo que tiene cuarenta años de vida artística [...] Entonces se ha reconocido a Los 4 del Altiplano, cerca de treinta y cinco años de vida; se les reconoció a Jayac, pero por su permanencia musical, porque Jayac es un grupo ecuatoriano que se debate y está en todo lado, y así se ha sostenido, ha estado con la música rocolera, con los pasilleros, con los de cumbia, con todo mundo, o sea ese fue el reconocimiento a ellos (Gestor cultural 2, entrevista con la autora, 12 de julio de 2016).

De esta manera, los contenidos que este festival promueve son principalmente la música y la danza ecuatoriana, y en menor medida lo latinoamericano; sin embargo, para la interpretación y puesta en escena de cualquiera de estas propuestas los grupos deben demostrar que su trabajo también responde a un proceso permanente de *investigación cultural*, lo que incluye, por ejemplo, la adaptación de la música de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador. Esta política orientada a que la interpretación de determinados ritmos o danzas no sólo sean una copia o una imitación escénica, de acuerdo al gestor, garantizaría la permanencia y la trascendencia artística de los grupos andinos ecuatorianos.

Los pueblos originarios [...] tú sabes que ellos ya no se identifican mucho como indígenas, son pueblos, son nacionalidades, de raíces ancestrales, entonces ellos sí han sido un referente en este mestizaje para que los grupos, que trabajan la puesta en escena, lo retomen al sanjuán, por ejemplo, que es una propia experticia, diríamos, musical, de los pueblos y nacionalidades. Entonces los grupos ¿no cierto? Hacen esa investigación, lo que te decía, esa investigación musical de ese pueblo [...] y lo tocan el sanjuán desde otra perspectiva, desde otro punto de

---

<sup>13</sup> En kichwa significa: corazón de indígena.



vista, está el violín, está el rondador, con relación al sanjuán que lo tocan los salasacas, por ejemplo (Gestor cultural 2, entrevista con la autora, 12 de julio de 2016).

Pese a esto, el gestor también reconoce que con excepción de dos grupos ecuatorianos, la mayoría no vive de la creación de este tipo de música, a diferencia de Los Kjarkas, quienes con la *canción romántica* habrían desplazado la influencia de la Nueva Canción Chilena, encarnada en grupos como Illapu, Inti Illimani o Quilapayún. Por lo tanto, cree que la “identidad ecuatoriana” empezó a perderse en la música andina a principios de los noventa, mientras que año tras año los bolivianos se fueron posicionando como un espectáculo que fue copando el mercado local; es decir, el *nicho* constituido y comercializado con éxito en Quito por casi quince años por Corporación Canela.

Vinieron Los Kjarkas con otra presencia cultural, pero así mismo matiz andino, entonces los grupos ven esa lógica y empiezan a cambiarse [...] Ellos vinieron como espectáculo, o sea, el ponchito, una locura al tocar, al moverse en el escenario [...] Las canciones románticas muy buenas, dos o tres que tienen buen contenido, porque las otras ya son repetitivas. Los Kjarkas tienen a lo mucho cinco canciones que son muy buenas en su género, romántico, el resto ya son repetitivas [...] O sea, una muy buena voz del Elmer, eso sí, una voz impresionante, y un show artístico impresionante, que él daba, no sé si sea así hasta ahora [...] Entonces es una locura, o sea te emanan una energía [...] Eso fue lo que los grupos ecuatorianos empezaron a ver. Y después me parece que empezaron inclusive a traer grupos de baile, dos o tres, claro, era para darle más espectáculo; y los grupos ecuatorianos entraron a hacer lo mismo [...] Entonces ese fue el fenómeno, y pegaron, y no sólo fue en Ecuador, fue en Bolivia, fue en todo lado el pegue [...] Es el grupo más caro que viene al Ecuador, vienen al año dos veces, imagínate cuestan \$45.000. A más que hotel cuatro estrellas, todo ¿no? Y el viático diario.<sup>14</sup> Y yo estoy de acuerdo, porque están trabajando, es su trabajo, como te decía, o sea ellos sí porque están trabajando, ellos dedicaron su vida a eso (Gestor cultural 2, entrevista con la autora, 12 de julio de 2016).

Con estas ideas se indica que en Quito desde hace más de diez años, y desde distintos sectores ubicados en el sur, el centro y el norte de la ciudad, se han venido gestionando otros espectáculos para la difusión y el consumo de la música “andina” y “kichwa”, que en conjunto tienen por objetivo contrarrestar la presencia mediática y la influencia de la música

---

<sup>14</sup> Con la productora de Cantos de Libertad no se pudo corroborar que este es el precio del contrato de Los Kjarkas, pero sí se confirmó que ellos son uno de los grupos más caros de este espectáculo, tanto por su trayectoria en el mercado musical, como por el número de personas: manager, músicos y bailarinas.

folclórica boliviana en el mercado musical local, y promover la ecuatoriana. No obstante, lo que se entiende por música “indígena” o “kichwa” hace referencia a una que es construida desde la estética de los pueblos ubicados especialmente en Otavalo, en donde los entrevistados identifican ritmos propios de las zonas campesinas o rurales.

Pero esta música que podría entenderse como la “auténtica” de estas zonas -partiendo de la idea de que existen intérpretes y gente que la vive-, también es descrita desde los principios folcloristas que miran en la música del campo valores como la antigüedad y la ancestralidad, es decir, una “esencia” sonora detenida en el tiempo. Así, “la investigación del patrimonio o la matriz” coloca en ese mismo tiempo mítico a los músicos indígenas, de quienes sólo interesa “su saber”, y no sus circunstancias reales. Con esta reducción con tintes paternalistas, la figura del mestizo también es reducida a la del simple intérprete de una supuesta esencia sonora indígena.

Justamente, para uno de los músicos kichwas otavalos que pertenece a uno de los grupos que entre 2015 y 2016 se presentó tanto en el Teatro Nacional de la CCE como en el bar, y quien reconoce que sus inicios estuvieron influenciados por la música folclórica boliviana, peruana y colombiana; la interpretación del sanjuanito refleja una esencia sólo en las manos indígenas:

Habría no sé qué porcentaje, pero uno que otro así mestizo que hace supuestamente algo parecido a la música kichwa, pero siempre, el sanjuanito o el toque es siempre bien diferente, en su manera de tocar, en su manera de hacer un rasgado... o sea en la manera de tocar, uno se da cuenta que no es la... cuando toca un indígena, es clarito; en cambio, si toca un mestizo, es diferente, o sea tocan, pero no hay esa esencia [...] Es bastante la diferencia, o sea uno se siente por ejemplo [...] hablemos de un tema sanjuanito... uno como indígena del pueblo kichwa tiene su manera de ejecutar el instrumento, de la melodía, parece que hay un poco más de sentimiento; mientras que cuando toca un mestizo, pues tiende a variar un poquito la melodía y ser de diferente manera, si hay bastante diferencia [...] Eso es lo que yo he visto y he sentido (Músico kichwa otavalo 2, entrevista con la autora, 17 de julio de 2016).

Pero si se considera que el sanjuanito es un ritmo que se integró a la música nacional ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XX (Ibarra 1999; Wong 2013), convirtiéndose en un legado de la identidad musical mestiza, existiría una autoridad estética para su creación e innovación. Por ejemplo, el sanjuanito “Pobre corazón” de autoría del músico mestizo

otavaleño Guillermo Garzón, se compuso en 1917; mientras que “Cantando como yo canto” del Jorge Salinas, y “El cóndor mensajero” de Carlos Rubira Infante, son sanjuanitos de los años cuarenta (Carrión 2014, 15-16). Así, la pretendida esencia, o aquel sentimiento indígena, son una elaboración discursiva para distinguirse del folclor, y por tanto del mestizo.

### **2.1. El orgullo de “la matriz auténtica”**

En mis visitas al bar me fui dando cuenta que ahí no resultaba necesario explicitar algún discurso sobre la cultura o las identidades étnicas, porque de acuerdo al propietario el 60% de las personas que frecuentan este lugar, “son indígenas”. Contrario a ello, en los conciertos realizados en la CCE -con capacidad para 2000 personas-, o en la Casa de la Música -con capacidad para 700 personas-, las propuestas musicales “kichwas” adquirirían sentido sólo a través de la enunciación de un discurso sobre el arte, la naturaleza y las identidades étnicas, reflejado en el uso del idioma kichwa y de la vestimenta “tradicional”, recursos que servían (o sirven) para mostrar y fortalecer un pasado con orgullo:

Hablar de los Amigos Millonarios, también es hablar de nuestras raíces, también es hablar de una escuela de música andina, de una de las escuelas más grandes, que nosotros como artistas tenemos, y también nace de las raíces de Ñanda Mañachi [...] quién no conoce el trabajo de los compañeros que han venido realizando a través del tiempo, con sus cantos, con su música, vienen realizando este fortalecimiento cultural a través de la música, y de esa escuela, nacen los Amigos Millonarios, hablamos de ellos tanto, que nosotros hablamos también de nuestra identidad, fortalecer nuestra identidad es tan importante, cantar, bailar es tan importante, como a las culturas andinas, como respirar mismo, y por eso nosotros estamos aquí orgullosos de presentar este segundo álbum, este segundo proyecto, este segundo parir, como dicen así, de nuestras músicas, de nuestras canciones, conocer la cultura kichwa karanki, muchos de ustedes quizás no sabrán, pero aquí estamos nosotros, como pueblos y nacionalidades a seguir forjando a través de la música nuestra identidad (Cantante kichwa otavalo, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 9 de noviembre de 2016).

Buenas noches, es un honor para nosotros compartir nuestra música con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Es un primer paso de un sueño de hace mucho tiempo para nosotros como músicos, y muy orgullosos de presentar nuestra música, música kichwa otavaleña para todos ustedes [...] Son ritmos tradicionales, fandankuy, que nosotros queremos darle vida, porque no queremos olvidar de dónde venimos, queremos seguir cantando a nuestra tierra, a nuestra Madre Agua, porque nosotros sabemos y queremos dar a conocer nuestra cultura

kichwa otavalo (Músico y cantante kichwas otavalos, Casa de la Música, 23 de marzo de 2016).

Pero de “Yaku Mama” (Madre Agua), el concierto que realizó Yarina (Recordar) en la Casa de la Música junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE), debo señalar que se no presentó como uno de música “kichwa” sino de música y danza “etno contemporánea”, e incluyó la interpretación de algunas composiciones académicas indigenistas de Segundo Luis Moreno (1882-1972), oriundo de Cotacachi. Aquella noche tras notar este detalle en el programa me enfoqué en observar al público que iba llegando: no eran indígenas, sino blanco-mestizos usando ropa formal; y entre los indígenas que llegaron, pocos usaban la vestimenta “tradicional”; a otros los reconocí por la trenza; y en ningún momento bailaron en círculo.

En el registro etnográfico de este concierto anoté la sensación de incomodidad que me produjo la inclusión del indigenismo musical; pero intentando comprender ampliamente el contexto de la presentación: una oda a la naturaleza en la que los músicos kichwas otavalos se posicionaron como sus hijos y guardianes; se podría decir que es mediante este discurso folclorista y esencialista de su cultura que estarían intentando entrar a espacios artísticos (de elite) en donde su propuesta musical podría ser mejor remunerada, a diferencia de la contribución voluntaria en la CCE, o el costo mínimo para ingresar al show semanal en el bar. Es decir, que recurren al discurso de la cultura con propósitos económicos (Yúdice 2002).

Para los kichwas, su música “se lleva en la sangre porque se transmite de generación en generación”, en este sentido rechaza a la música folclórica boliviana y a la música nacional ecuatoriana para privilegiar la interpretación de temas compuestos en los ritmos locales. Sin embargo, los repertorios de los grupos de música kichwa otavalo, kayambi y karanki, también son mixes pícaros bailables, la mayoría instrumentales, y cantados en kichwa y en español; en estos sobresalen los rasgueos y punteos del bandolín, y el vibrato del violín, instrumentos encargados de llevar las melodías y de marcar el “zapateo” al momento del baile. Por otro lado, también interpretan canciones románticas o protesta, que son de su autoría.



Fotografías 4.2. Grupo Amigos Millonarios, CCE 2016. Público bailando y zapateando, CCE 2015. Fotografías de la autora.

La característica de los grupos de música “kichwa” de la provincia de Imbabura, y del norte de la provincia de Pichincha, es que todos están integrados por músicos, bailarines y cantantes jóvenes y adultos, quienes visten su Otredad de forma respetada, es decir, desindianizada, pero lo hacen únicamente para salir al escenario, porque previo a ello se los puede ver con ropa casual en los alrededores. Asimismo, una buena parte del público asiste con la vestimenta “tradicional” o “de gala”, pero no todos; por lo que la distinción étnica a través de este uso estético queda en entredicho; en realidad no se sabe “quién es mestizo” y “quien es indígena”. (Fotografías 4.2.).

Y la gente viene con su vestimenta de gala, como le digo yo, vienen con su vestimenta a ver los conciertos, a disfrutar [...] lo que antes no pasaba. Una agrupación tocaba, y todos tenían que estar sentados viendo, pero ahora no, la gente se sube, se sube y baila, y eso lo rompimos aquí con estas primeras presentaciones, que la gente se subía y bailaba, y bailan los fandangos, bailan inti raymis... [...] porque ahora también cuando vienen a ver gente, mestiza, digamos ¿no?, viene a ver los eventos, y ve, o sea 1000 runas, llegan 200 mestizos. Entonces ya aprenden aquí mismo a identificar; ya no es: “los indiecitos están bailando ahí”, sino que ellos están, su música, y esa música se ha aprendido a reconocer (Gestor cultural 1, entrevista, 16 de junio de 2016).

Efectivamente una de las prácticas recurrentes del público que asiste a estos espectáculos, es que apenas iniciados un buen número de personas se sube al escenario para bailar en frente o a un lado del grupo de música, creando hasta tres círculos de baile continuos. Este baile rompe con la imagen habitual del baile en pareja, porque allí se juntan intercaladamente los

cuerpos de hombres y mujeres, unos tras otros, quienes van girando el sentido del círculo mediante expresiones como: “muyurishpa, muyurishpa” (dando la vuelta, dando la vuelta) y “¡churay, churay, churay!” (¡Asienta, asienta, asienta!), al que se le suma el zapateo que realizan sobre todo los hombres en los círculos internos.

Ahora bien, estas prácticas folcloristas en la música kichwa, que intentan distinguirse de las folclóricas (boliviana y ecuatoriana), y por tanto del mestizaje; y generar ganancias económicas por medio de la producción de espectáculos en otro tipo de espacios; también se hicieron presentes en las entrevistas a dos músicos folclóricos bolivianos -integrantes de un grupo invitado a Cantos de Libertad-, se manifestó también una evocación del “indio arqueológico” (Muratorio 1994), y del “gran pasado indio” (Baud 2003), que hablan de la actualización de un tiempo remoto, mítico, y que sintetizan que las fronteras creadas en la música folclórica andina, no son estéticas sino étnicas, incluso entre los “indígenas”:

Antes de ser bolivianos, somos aymaras, tenemos esa sangre por nuestras venas; porque si solamente decimos somos bolivianos, entonces no tendríamos raíces culturales, como si en un momento Bolivia apareciera en el año 1825 ¡ahí!, pero no es eso, esto viene desde la colonia, incluso desde más antes de 1492 que llegaron al Abya-Yala [...] Entonces personalmente me defino como aymara porque mis abuelos vienen de las comunidades, ellos nos dejaron una lengua, una filosofía de la vida, una cosmovisión diferente [...] Eso no pasa sólo en Bolivia, sino pasa en el Perú, en el Ecuador, en el norte de Chile, en el norte de Argentina, en todo lo que ha sido la composición del Tawantinsuyu [...] si yo vengo de esas raíces, ¿por qué negar mis raíces! (Músico boliviano 6, entrevista, 22 de junio de 2015).

Y hay que saber que han habido muchos pueblos antiguos que tienen trascendencia como los Arawak, que han existido hace 70.000 años, nosotros sólo tenemos 15.000, los aymaras [...] porque los quechuas son modernos, aparecen en el siglo II de nuestra era, no son antiguos como dicen [...] los pueblos que emigraron, bolivianos que vinieron a Ecuador, traídos por los Incas, somos prácticamente los mismos aymaras [...] es importante saber esa historia para poder situarse en la música también [...] Es decir que seguimos vivos, que seguimos latentes acá, que no han logrado destruirnos, por más que han habido genocidios [...], la música andina, nosotros nos sentimos muy pero muy fieros de hacerla, muy orgullosos, para decirle al mundo entero y sobre todo a España que estamos aquí, existimos (Músico boliviano 8, entrevista, 22 de junio de 2015).

## 2.2. “Mestizos” versus “indígenas”

Autora: ¿Qué relación existe entre la música folclórica y la música indígena?

Locutor: Una relación muy grande. Pero, el indígena como reitero, defiende más lo suyo, el indígena como que no quiere que en Otavalo vengan Kjarkas o Kalamarka porque “aquí hay grupos otavaleños” [...] y empieza esa disputa. Una especie de envidia, porque quieren ser, sobresalir, imponiendo sus creencias. Te voy a dar un ejemplo, hay conciertos en Otavalo, voy a darte Illapu, Inti Illimani y otro grupo extranjero; mucha gente de Quito va hacia Otavalo a ser testigos del evento, y va poca gente de Otavalo, porque les han metido en la cabeza de que “sólo cuando estén grupos otavaleños vamos a ver”, y si hablamos de porcentajes, un 80% es gente de Quito, a mí me consta, yo he viajado especialmente a la provincia de Imbabura, la mayoría es de Quito, porque todavía tienen ese recelo, no sé si decir envidia, ese dolor, esa disputa de querer ser los primeros, y la única forma de ser los primeros es yendo en contra de ciertas cosas establecidas. La música andina, la música folclórica, tienen mucho en común, pero la música indígena que ellos la mantienen, creo que es sólo para ellos, no la quieren comercializar para los demás (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

Lo dicho por el locutor de radio respecto a la frontera creada en Otavalo, es respaldada por uno de los músicos folclóricos ecuatorianos, quien sostiene que su música tiene acogida hasta Cayambe (norte de la provincia de Pichincha), pero que no llega a gustar en Otavalo (sur de la provincia de Imbabura), y que vuelve a “pegar” en San Antonio de Ibarra (centro de la provincia de Imbabura). Un hecho que se estaría propagando a la provincia de Cañar (sur del Ecuador), en donde han notado que a sus espectáculos va poca gente indígena. Sobre lo primero menciona un incidente en el III Festival de Música Andina realizado en Otavalo, en el que interviene el grupo que es rechazado en esta ciudad:

A nosotros en la última prueba de sonido, en el Yamor... a nosotros nos llamaron a las dos, pero el grupo Churay y los Humazapas habían estado desde temprano. Pero mira para eso existe el dialogo, para eso existe: “compañeros, nosotros estamos desde el principio”. Como nadie se subió al escenario cuando acabó Wankara... “¡Probemos rápido para ir a comer algo!”. Subimos, conectamos. Viene un grupo de señoras indígenas, me imagino que mujeres de los Churay... ¡Pum! Queriendo botar el sonido... el de la consola dice: “¡amigos ayúdenme!”, el de la consola: “esto está pasando, que les toca a ellos”. Y desde allá las señoras: “¡Compañeros hay que respetar! El horario, el arte, que no sé qué, que no sé cuánto...” Nosotros, sólo: “prende el micrófono, por favor. Señoras, con todo respeto, nosotros no sabíamos”. O sea, podían decirnos: “nosotros estamos aquí desde temprano pero

Wankara no nos dejó”, y no echarnos la culpa a nosotros [...] Sigan, les dijimos, sigan (Músico ecuatoriano 2, entrevista con la autora, 19 de enero de 2017).

Pero yo también asistí a este espectáculo que se realizó el 9 de septiembre de 2016 en el coliseo de una unidad educativa por las Fiestas del Yamor, y pude notar que el público kichwa -al que identifiqué únicamente por el uso de la vestimenta-, en las presentaciones de los grupos folclóricos ecuatorianos y chileno, no reaccionaron como con los grupos kichwas locales. Esto motivó que uno de los vocalistas folclóricos ecuatorianos se bajara del escenario para lograr un poco de aceptación del público de sillas (donde yo estaba ubicada), y cuando empezó a tocar el otro grupo folclórico los kichwas empezaron a irse del lugar, al punto de que los chilenos cerraron la noche aproximadamente con unas cuarenta personas.

Por otro lado, y casi un año después en el Mega Concierto de Los Kjarkas, realizado el 30 de junio de 2017 en Sangolquí, un grupo de música kichwa otavalo radicado en Nueva York fue invitado a este espectáculo, siendo el segundo en presentarse. Durante cuarenta minutos tocaron un mix de coplas picarescas en ritmo de sanjuanito, y las personas ubicadas en sillas se levantaron a bailar tras las reiteradas peticiones de uno de los músicos, desde tribuna y cancha, donde yo me encontraba, otros fueron los comentarios y las reacciones del público, que no intentan generalizar lo que sucede en estos espectáculos, pero sí contribuyen en la reflexión de que existe una frontera étnica entre la música folclórica y kichwa:

Yo estaba en cancha y a mi lado izquierdo estaba una pareja de jóvenes. Mientras se preparaba el escenario para el grupo kichwa, el joven le señaló con el dedo a la cantante kayambi que ya se encontraba ahí, diciéndole a su enamorada: “mira, ahí estás tú”, a lo cual ella enérgicamente le respondió: “¡ay, qué estúpido!”. Luego, el joven con una actitud muy segura le dijo que ellos iban a tocar sanjuanitos, a lo que ella respondió: “que estén vestidos así no significa que vayan a tocar sanjuanitos”. Poco después, mientras el grupo tocaba el mix de sanjuanitos, una chica ubicada atrás mío, quizás en estado etílico, comentó: “qué chistoso que canta esa man, esto está horrible, necesito estar ebria para aguantar”. (Fotograma 4.1.)





Fotograma 4.1. Grupo kichwa otavalo radicado en Nueva York, y su vocalista kayambi, 2017.  
Video de la autora.

La presentación de este grupo de música kichwa otavalo y kayambi se terminó cuando uno de los músicos le preguntó al público si querían que siguieran tocando. La mitad de tribuna le respondió que sí, pero la otra que no, por lo que salieron del escenario.

Aunque estas no son experiencias concluyentes, una de las razones para argumentar que la frontera entre ambas más que estética es étnica, es que el locutor de radio sostiene que gran parte de la música indígena reproduce imágenes coloniales, pero lo cierto es que en casi todos los espectáculos de música kichwa a los que asistí en Quito y en Otavalo, el objetivo principal de aquella consistía en hacer bailar al público durante horas. Así que si bien existen canciones como: “Resistiendo los 500”, “Movimiento indígena” o “Yasuní” del grupo Charijayac, hay que mencionar que estas han sido coyunturales, retomando la protesta política y social que la música folclórica boliviana y ecuatoriana han abandonado.

Sin embargo, el último día que asistí a un concierto de música folclórica en el bar en una conversación informal sobre esta investigación, un joven otavalo en estado etílico me dijo: “por más que nos estudien, jamás sabrán cómo somos realmente”. Una frase que si se la piensa desde las limitaciones del conocimiento humano y el quehacer etnográfico, es verdadera; pero él no se refería a eso, sino a la incursión de los antropólogos que -a veces-, de

forma obstinada buscan al Otro étnico para analizarlo; un Otro que está muy consciente del papel que juega en esa búsqueda, vale decir mítica. La síntesis es que si bien la crítica aparece como estética, la disputa kichwa es política.

Sobre esto cabe mencionar la idea del “indio permitido” de Hale (2004), que hace referencia al proyecto cultural del neoliberalismo que abre espacios para la participación indígena, mientras genera límites para sus aspiraciones más transformadoras. En este sentido, “un método para describir cómo los gobiernos utilizan los derechos culturales para dividir y neutralizar a los movimientos indígenas” (2004, 4). Un “indio permitido” bajo estos términos es un indígena (activista-intelectual) que negocia la modernidad, sustituye la protesta con propuesta, actúa con autenticidad y maneja el lenguaje del dominante; aunque estos espacios continúen permeados por el racismo (2004, 8).

### **3. Música “de indios”**

Locutor: Es que no quiero que sepan que me gusta a mí el folclor, entonces qué vergüenza ¿no? A mí que me vean rapero, rockero, me vean ese tipo de cosas, con las justas la música ecuatoriana [...] Que prefiero que me digan que me gusta otro tipo de música, pero no el folclor, por la vergüenza, el estereotipo, la idiosincrasia que tenemos, el querer copiar patrones anglosajones, y no querer respetar, mantener y promover nuestra música folclórica. Yo me voy a escuelas, a colegios donde hay concursos, y es un espectáculo grandioso, hermoso, niños de cinco, seis, siete años que hacen danza, que hacen música folclórica; pero van creciendo, van creciendo, y les van metiendo otro tipo de... y no estoy en contra de otros tipos musicales, me gusta mucho, pero si no defendemos lo nuestro como ecuatorianos, latinoamericanos, qué nos espera a futuro [...]

Autora: Y un poco profundizando en esto de la vergüenza que usted dice que puede sentir la gente, ¿a qué cree que se deba?

Locutor: Por la educación. Tiene que ver mucho en casa. Si en mi casa mi papá y mi mamá escucharon siempre salsa, escucharon siempre cumbia, merengue, rap, rock, lo que usted quiera, sin desmerecer, el niño se va criando con esas ideas, y para él no hay más allá que esa música. Y en la escuela empiezan a ver grupos, a convocar niños para danza, la vergüenza ¿no?: “¡o no sé, o no quiero!”, “¿qué van a decir mis amigos de que yo esté en un grupo de danza, de música folclórica?”. Es la idiosincrasia, la vergüenza que tenemos, que viene desde casa mismo. Inculcarle al hijo que hay música y artistas ecuatorianos sobresalientes, que hay artistas de música latinoamericana y folclórica sobresaliente. Entonces a ese niño se inculca de

buenos principios, con amor a lo suyo. Y yo creo que viene eso de la vergüenza, desde casa mismo.

Autora: Y será quizás que tiene que ver, por ejemplo, digamos danza folclórica, y me toca representar una identidad, digamos otavalo, ¿será que tiene que ver con eso? De representar justamente una identidad...<sup>15</sup>

Locutor: ¡Por supuesto! La una cosa va con la otra: “¿yo vestirme de anaco?”, “¿o vestirme de sombrero, o vestirme de pantalón blanco?”, “¡no, imposible!”. A mí que me vean, voy a ser muy duro, que me vean fumando Marlboro rojo y tomando Coca-Cola, me parezco a los de allá, no a los de aquí [...] Todo es idiosincrasia, amiga, todo es vergüenza ajena, muchas veces (Locutor, entrevista con la autora, 15 de enero de 2017).

Asimismo, la música folclórica boliviana no siempre fue el éxito que actualmente representa. De hecho, en las entrevistas con los músicos bolivianos también surgió la información de que este tipo de música en un principio estuvo marcada por el *rechazo social*, lo que generaba incluso miedo en quienes interpretaban, por ejemplo, el charango (Músico boliviano 1, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015). Un rechazo que para uno de los charanguistas bolivianos estaba atravesado por la idea de “rusticidad” de esta música, y en un sentido más amplio, por su asociación con “lo indio” o “lo autóctono”, prejuicio estético que en su caso logró superar a través de la interpretación de la música clásica:

El folclor como que no me gustaba, o me gustaba poco, para ser sincero. Entonces... a mí me conquista un charanguista, o sea yo casualmente vivía en una casa compartida con dos departamentos, donde la chica... yo era niño, 12, 13 años, la señorita de unos 18 que vivía al fondo era amiga de Los Kjarkas, entonces [...] eran amigos personales que llegaban a su casa y guitarreaban con ella, venían: Proyección Kjarkas, Fortaleza, que eran grupos de esa época, y era muy normal que les veas cada quince días, cantando, guitarreando, tomando los chicos ahí. Entonces yo chiquillo, les veo hasta con ciertos prejuicios, porque... incluso no me gustaban los sonidos de la música andina, el sikuri<sup>16</sup> por ejemplo, me sonaba muy rústico, yo era más clásico; los mismos charangos k’alampeados, que se llaman estos autóctonos, no me gustaban, te soy sincero. Pero el momento que entran Los Kjarkas a guitarrear, viene Julio Lavayén que era su charanguista, y él toca música clásica, toca “Czardas”, toca unos tres

---

<sup>15</sup> En este momento de esta entrevista se recurrió al uso de una pregunta condicionada pues no se lograba que el interlocutor profundizará en el porqué de la “vergüenza”.

<sup>16</sup> El sikuri, sikuriada, o también conocido como “zampoñada”, es una práctica ritual que integra música y danza indígena aymara de varias comunidades del Departamento de Oruro, y en la que participan hombres y mujeres de distintas edades. Sin embargo, debido a la migración del campo a la ciudad, se convirtió en una práctica musical popular urbana (Mújica 2016, 2).

temas clásicos, y eso me agarra y digo: “¡ah, estos folcloristas no hacen cosas tan malas, esto me puede llamar la atención!”. Entonces, ahí me enganchó. Te estoy hablando sinceramente, a mucha gente no le gusta que diga eso, pero es la verdad. Entonces yo de chiquito, digo: “¡Ah, qué bien!”; y además sus dedos que volaban, un tipo con mucha digitación, y me impresiona [...] Entonces ya me quedó una buena imagen, empecé ya a mirar con otros ojos al folclor, que en mi época, por si acaso en Bolivia, y antes peor, o sea gradualmente [...] había cierto rechazo, el folclor era de las clases bajas, después subió a las clases medias, y algún momento llega a subir hasta las clases altas, entonces yo me encuentro en un puntito intermedio, te puedo decir, si pensamos unos quince años atrás de eso, seguramente... había mucha gente... que peor, le costaba, incluso: “música de indios”, o algo así. Así era nuestra sociedad, muy prejuiciosa. Entonces yo me encuentro en un punto intermedio en donde ya había alguna gente a la que le gustaba (Músico boliviano 5, entrevista con la autora, 27 de mayo de 2015).

Para otros músicos bolivianos aquel rechazo a la música folclórica se manifestaba en los espacios educativos entre los años sesenta y ochenta, pues quienes tocaban algún instrumento de viento o el mismo charango eran estigmatizados como “indios” o “campesinos” por las clases altas. La música folclórica entonces, estaba prohibida. Justamente, otro de los charanguistas, quien hoy en día se autoidentifica como aymara, migró a París en los años setenta con una misión cultural y fundó allá su grupo de música; sin embargo recuerda su experiencia mientras cursaba los estudios universitarios en Bolivia, aproximadamente en los años sesenta:

Ha sido prohibido. Hasta un momento ha sido muy prohibido, hasta los años 50 inclusive. Yo cuando iba a la universidad en Bolivia... y un día llevé mi charanguito en el brazo así, porque tenía que ir a ensayar, y el error mío ha sido llevar mi charango a la universidad, así por ganar tiempo... y los universitarios que eran supuestamente hijos de antiguos colonos... son blancos [...] no me trataban de... o sea no paraban de decirme: “¡este indio!”, “¡viste el indio, está con su charango!”, así. Era humillante, o sea... pero a mí no me lastimaban porque yo hacía mi musiquita, y seguía vivo, en el fondo, en el subconsciente me burlaba de ellos porque mi cultura sigue. Eso fue complicado. Y hasta los años... yo pienso, sesenta, setenta, tocar música andina era rebajarse, era humillante y denigrante, en Bolivia. La burguesía por ejemplo, no podía escuchar la música andina, detestaban, eran pero alérgicos (Músico boliviano 8, entrevista con la autora, 22 de junio de 2015).

Aunque se sabe que Los Kjarkas también experimentaron situaciones similares a las descritas, y que como se ha manifestado su éxito respondió a otros factores; de acuerdo a uno de los

músicos bolivianos, la aceptación de la música folclórica, que representa a lo nacional, fue de a poco. Sugiere así que apenas para finales de los años noventa se volvió común escucharla, por lo que actualmente se difunde incluso en las discotecas de clase alta. A ello le suma la participación de las fraternidades en las entradas o desfiles folclóricos, como el Carnaval de Oruro, en el que se valoran socialmente todas las danzas bolivianas (Músico boliviano 6, entrevista con la autora, 22 de junio de 2015).

Pero retomando la vergüenza que significa el gusto por la música folclórica en el contexto ecuatoriano, colocada por el locutor de radio, y que entra en relación con la idea de que al interior de la música nacional ecuatoriana, quienes gustan de la folclórica también son estigmatizados por las clases “blanco-mestizas” (Wong 2013, 23); es preciso incluir lo manifestado por el empresario kichwa otavalo, quien indica que la aceptación de su música está atravesada por la educación a la que acceden los indígenas de su pueblo, lo que les ha permitido “ganar espacios” para presentar sus propuestas, incluso en los considerados de élite, pero con la diferencia de que en su reflexión recurre también a distinciones étnicas:

Yo a veces digo: “sí influye bastante el que el indígena también sea productor, la preparación que tienen los mismos indígenas” ¿no? [...] en los otavalo vas a ver productores indígenas [...] aquí estamos promocionando bastante también, el hecho de... ya no le denigran por ejemplo a la música kichwa; yo pienso que tal vez antes era como que: “los indios de ahí están tocando” ¿no? Pero... ahora ganarse espacios representativos para el mestizo... que es un teatro, a mí me parece bonito por ejemplo lo que hace Yarina en el Teatro Sucre, que creo es uno de los primeros que habían entrado a hacer música [...] Entonces digo: “¡eso es bueno pues!”. De ahí como que también el hecho de... alguna vez yo dije: “no confundamos la música kichwa con la tecnocumbia, con la música chichera” ¿ya? Porque desde ese punto se puede ir también como que clasificando, y también se puede ir elitizándole a la música, y eso creo que se ha logrado bastante con el trabajo arduo de cada uno de los músicos, por su preparación, por sus estudios, y hacer revalorizar lo que es nuestro [...] porque alguna vez, yo he visto así chicos universitarios o algo así, como que dicen: “no, ¿qué es eso?”. Estando en Cuenca escuchaba: “¡ve qué cholo!” [...] Siempre en la cabeza del mestizo generalmente ha estado como que el rap, el hip hop... o la música extranjera ¿no?, como que se metieron por ahí,... y de ahí el resto es como para la... como diría antes con los reyes ¿no?: “para los plebeyos”... “¡los de allá!”. Pero si uno en cambio llega a elitizar, de alguna manera, y se gana espacios como supo ganar Yarina a veces aprecian más [...] y también ese punto de hacer estudios [...] y hacer todo de calidad. ¡Pucha! Porque veo que en Otavalo hay una buena

industria, y es de calidad [...] y el tío también, tú le ves al tío indígena que es bien orgulloso, dice: “¡yo hago las cosas mejores!, ¡yo tengo que hacer bien hechas!” Entonces yo creo que esas cosas nos permiten también ganarnos esos espacios (Propietario del bar, entrevista con la autora, 15 de junio de 2016).

Sobre la apertura de los espacios, como los teatros, hay que mencionar que tras la aprobación de la Constitución del 2008, el Estado ecuatoriano se convirtió en el garante de principios como la interculturalidad y la plurinacionalidad, así como del uso y la conservación del idioma kichwa, declarado oficial para la relación intercultural. En este sentido, el acceso a los espacios públicos para las comunidades, pueblos y nacionalidades, y la preservación de su patrimonio cultural, se convirtieron en un derecho, y por lo tanto en una obligación de las instituciones públicas sujetas a rendición de cuentas (Constitución 2008). La Fundación Teatro Nacional Sucre depende de la administración del Municipio de Quito.

Pero más allá de esto, el rechazo a la música de indios, los cholos, los plebeyos, o los de allá, se ve superado por el acceso de los indígenas a la educación, lo que se asume con orgullo, pero que curiosamente intenta posicionarse en los espacios de clase alta -es decir los que no representan un mestizaje popular (como la tecnocumbia)-, uno blanco-mestizo, y quienes serían justamente los que desde su posición de poder los denigran en un principio.

## Conclusiones

Esta investigación no tuvo la intención de definir a raja tabla las identidades étnicas andinas ecuatorianas, indígenas y mestizas, sino problematizar la complejidad de las representaciones de la cultura, el folclor y el indio, a través de los discursos de los actores involucrados en la creación, producción y difusión de la música folclórica andina ecuatoriana. El primer hallazgo en este sentido, es que para este tipo de música la cultura es un recurso tanto económico como político, que dependiendo de cada sentido, apunta hacia el posicionamiento de una propuesta musical estética, o hacia la reconfiguración de una identidad étnica en la sociedad, a través de la música.

Actualmente, la música folclórica andina ecuatoriana, es un género que está representado por el éxito del grupo boliviano Los Kjarkas, el que respondiendo a la estabilidad social y política posterior a la dictadura boliviana, y ecuatoriana, logró posicionarse como una propuesta estética económicamente rentable. En Quito, las huellas de su éxito contemporáneo se encuentran a finales de los años ochenta, cuando el consumo de la música folclórica y protesta, e indígena ecuatoriana, no estuvieron en la capacidad de dar una respuesta estética a los cambios políticos de la última década del siglo. En este sentido, la identidad de la música folclórica andina ecuatoriana se ve atravesada por el prisma de la música folclórica boliviana.

En los últimos quince años, una corporación privada integrada por radioemisoras y canales de televisión con cobertura nacional, acogió a la música folclórica boliviana para explotar en el mercado musical ecuatoriano su éxito históricamente construido. Así, la cultura boliviana expresada en su música y danza, se ha convertido en un recurso económico que anualmente genera ingresos para dicha corporación y los grupos que contrata. Sin embargo, este posicionamiento de marca de la empresa, de los grupos de música bolivianos y sus propuestas estéticas, empieza a ser disputado desde otros sectores empresariales y de la gestión cultural, en los que el cuestionamiento al éxito aunque es estético, también es étnico, es decir político.

La música kichwa aparece en el mercado musical ecuatoriano a través de los discursos y las imágenes puestas en escena de los grupos de música indígena integrados por los pueblos otavalo, kayambi y karanki. Esta música que en Quito está respaldada por la producción de espectáculos públicos que organiza un gestor cultural de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y los shows semanales que presenta un empresario kichwa otavalo; toma como punto de partida

la crítica estética hacia la música folclórica boliviana, pero para posicionarse como una propuesta legítima en el contexto ecuatoriano recurre a la idea folclorista de las culturas indígenas, en las que “existe un tiempo pasado que no cambia”, es decir mítico.

En este sentido, aunque esta propuesta musical es una forma mediante la cual los indígenas se imaginan a sí mismos, no descarta una relación con las ideas indigenistas de principios del siglo XX, pues manifiesta una tendencia discursiva a evocar “el gran pasado indio”, omitiendo así los procesos y los cambios históricos. Sobre la base de este esencialismo étnico, por otro lado, se asienta también -aunque menos evidente- un discurso de rechazo hacia el mestizo, pues la “degeneración de su sangre” lo convierte en un ser incapaz de representar musicalmente la “esencia del pasado indio”, y por tanto, sus prácticas de apropiación sonora lo convierten en hurtador.

Sin embargo, la música kichwa en el contexto ecuatoriano -a diferencia de la música folclórica andina-, encuentra respaldo en los principios constitucionales que actualmente rigen al país, entre los cuales se retoman las ideas de la ancestralidad y los patrimonios culturales, vistos como objetos salvaguardados -sobre todo- por los pueblos y las nacionalidades indígenas del Ecuador. Estos principios entraron en vigencia desde hace más de una década, gracias a los vínculos ideológicos y políticos entre el movimiento indígena y el gobierno progresista de aquel entonces. Es decir, que respondieron a la construcción erudita de algunos líderes políticos indígenas, y “blanco” mestizos.

Ahora bien, en lo que se refiere a la puesta en escena de la música folclórica andina y la música kichwa; la primera toma como referencia a la estética escénica de los años setenta: el uso de los instrumentos y el poncho andino; mientras que la segunda coloca en la escena a los indígenas que visten su Otredad libre del estigma colonial. En este sentido, mestizos e indígenas son sujetos representándose “a sí mismos”, quienes crean experiencias con sus públicos desde los detalles de la publicidad de sus espectáculos, las letras de las canciones y las coreografías ahí interpretadas; que se traducen en la idealización de la propuesta musical boliviana (fanatismo), o la apropiación del escenario para realizar el baile en círculo.

Sin embargo, sobre la performance debo señalar que una de las limitaciones de esta investigación es no haber considerado en las entrevistas a los directores de los grupos de danza folclórica (o kichwa), y a sus bailarines, pues en concreto son éstos los que en el



escenario usan públicamente la vestimenta “indígena” (otavalo o kayambi), pero también otras, como la “chagra” y la “chola”; esta última sería una analogía de la del caporal boliviano. Así, las razones para optar por unas y no por otras, serían todavía un terreno desconocido, que si bien podrían responder al mismo contexto explicativo de la música folclórica andina ecuatoriana, la danza presenta otras variables a tomarse en cuenta.

Como ‘amante’ de la música folclórica andina, también incursioné en la danza así denominada, y sobre ella puedo decir que además de la identidad étnica representada en la escena -la mayoría de las veces limitada a la repetición de figuras coreográficas en las que se incluyen algunas posiciones del ballet clásico-, importan también los preparativos, que en el caso de “vestir folclóricamente”, son: el uso de extensiones de cabello para simular la/s trenza/s indígenas o cholos, y el uso de un maquillaje exagerado y colorido; lo que podría interpretarse como otras formas de crear o recrear a las identidades étnicas andinas, pues ya en el escenario no se puede diferenciar “quién es quién”.

Con estas salvedades, el hallazgo principal de esta investigación es que vestir el cuerpo de “indígena” en el escenario de la música kichwa, es sinónimo de “orgullo”; mientras que vestir el cuerpo de “indígena” en el escenario de la música folclórica andina (mestiza) puede llegar a ser sinónimo de “vergüenza”. Apropiaciones o rechazos que dependen del sentido de pertenencia a la nacionalidad kichwa, o a la nacionalidad ecuatoriana, respectivamente. Si se considera que en los procesos de construcción de la música ecuatoriana, en la versión nacional, folclórica y protesta, el “indio” fue integrado como un sujeto “oprimido” (la raza vencida), ésta sería la imagen que socialmente prevalecería de estas poblaciones.

Pero lo icónico es que tanto en la música folclórica andina ecuatoriana, como en la música kichwa, “lo propio” finalmente termina siendo estigmatizado por el prejuicio social hacia “lo indio” o “lo cholo”; representaciones convertidas en éxitos musicales en las propuestas bolivianas y peruanas, gracias a la movilidad social de clase, y a la creación de una industria musical propia.

A raíz de esto surgen otros cuestionamientos, pues aunque en la música y en la danza folclóricas, o kichwas, se gestan negociaciones entre las identidades étnicas representadas, éstas de inmediato se trasladan al contexto social e histórico más amplio en donde aún se manifiesta una relación problemática con “lo indio”, de características similares a las de

finales del siglo XIX y principios del XX; sólo que actualmente estos Otros, que se miran con distancia, se excluyen de los espacios de la difusión musical nacional, y son sujetos de burla. Así, la respuesta de estas poblaciones es asumir una posición ahistórica, esencialista, e incluso mítica -con orgullo-, para esquivar el señalamiento étnico local.

Folclorismo y orgullo kichwa atravesado por los discursos-imágenes de la “raza vencida” que socialmente generan entre los ecuatorianos un síntoma de vergüenza étnica. Con esta síntesis cabe preguntarse entonces, ¿los indígenas se sienten ecuatorianos? y ¿los ecuatorianos se sienten indios? Y entre estos dos aparentes polos ¿dónde quedamos los cholos? Otras interrogantes de múltiples vías que desembocan en un terreno que todavía se puede palpar a diario en las sociedades andinas: el racismo.

## **Abreviaturas**

**AER.** Asociación Ecuatoriana de Radiodifusión

**AMAPE.** Asociación de Música y Danza Andina Popular del Ecuador

**AVC.** Alfaro Vive Carajo

**CAAP.** Centro Andino de Acción Popular

**CC.** Centro Comercial

**CCE.** Casa de la Cultura Ecuatoriana

**CEDATOS.** Centro de Estudios y Datos

**CIU.** Clasificación Industrial Internacional Uniforme

**DJ.** Disk-jockey

**IOA.** Instituto Otavaleño de Antropología

**IADAP-CAB.** Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello

**LOC.** Ley Orgánica de Comunicación

**ONU.** Organización de las Naciones Unidas

**OSNE.** Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador

**PCMLE.** Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano

**PUCE.** Pontificia Universidad Católica del Ecuador

**RPM.** Revoluciones por minuto

**SARIME.** Sociedad de Artistas, Intérpretes y Músicos Ejecutantes del Ecuador

**SAYCE.** Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador

**SOPROFON.** Sociedad de Productores de Fonogramas

**UNESCO.** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

**UCE.** Universidad Central del Ecuador

**URSS.** Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

## Glosario

**Charijayac.** Carácter noble

**Churay.** ¡Asienta!

**Fachalina.** Rebozo

**Huayanay.** Golondrina

**Humazapas.** Cabezones

**Illapu.** Rayo

**Inti Illimani.** Sol del Illimani (montaña nevada ubicada en La Paz)

**Jarishimi Kichuapi.** La voz del hombre en kichwa

**Jatari.** ¡Levántate!

**Jayac.** Picante

**Juyanís.** Amor

**Kawsaypura.** En relación a la vida

**Kharka o Kjarka.** Temor, recelo o temblor

**Kinti Wasi.** Casa del Colibrí

**Kutimuy.** Vuelve

**Major.** Empresa principal

**Mushuk Huambrakuna.** Jóvenes nuevos

**Ñanda Mañachi.** Préstame el camino

**Panas.** Amigos

**Punyaró tushuy.** Baile de Punyaró

**Pawkar Fest.** Festival del Florecimiento

**Runapaj shungo.** Corazón de indígena

**Runa tuta.** Noche indígena

**Rumiñahui.** Cara de piedra

**Tamia.** Lluvia

**Target.** Objetivo de mercado

**Wankara.** Bombo andino

**Wallka.** Collar

**World music.** Músicas del mundo

**Yaku mama.** Madre agua

**Yarina.** Recordar

## Lista de referencias

- Alfaro, Santiago. 2003. "La reinención del folclor". En *Quehacer. El Imperio soy yo*. No. 141 (marzo-abril), 116-121. Lima: DESCO.
- \_\_\_\_\_, Santiago. 2005. "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En *Arguedas y El Perú de Hoy*, Pinilla, Carmen María (ed.), 1-17. Lima: SUR.
- \_\_\_\_\_, Santiago. 2006. "El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas". En *Políticas Culturales. Ensayos Críticos*, Cortés, Guillermo y Víctor Vich (eds.), 137-175. Perú: IEP.
- Appadurai, Arjun. 2001. "Parte I. Flujos globales. Dislocación y diferencia en la economía cultural global", "Paisajes étnicos globales: apuntes e interrogantes para una antropología transnacional". En *La Modernidad Desbordada*, 41-81. Argentina: Ediciones Trilce.
- Aranda, Daniel, Jordi Sánchez-Navarro y Antoni Roig. 2013. *Fanáticos. La cultura fan*. Barcelona: Editorial UOC.
- Arias, Sebastián. 2009. "Volumen 4. Afrodescendientes". En *La Voz de los Sin Voz*. Buenos Aires: UNESCO.
- Baud, Michiel. 2003. "El indigenismo y el desgraciado indio en América Latina". En *Intelectuales y sus utopías. Indigenismo y la imaginación de América Latina*, 63-86. Ámsterdam: Cuadernos del CEDLA.
- Cánepa, Gisela. 2001. "Introducción. Formas de cultura expresiva y la etnografía de 'lo local'". En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 11-31. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carrión, Oswaldo. 2014. *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Ediciones Duma.
- \_\_\_\_\_, Oswaldo. 2014. *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana*. Tomos II. Quito: Ediciones Duma.
- Claro, Samuel. 1967. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana". En *Revista Musical Chilena*, 21 (101), 8-25.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458/14771>
- Clifford, James. 1997. "Capítulo 3. Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología". En *Itinerarios Transculturales*, 71-119. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Da Matta, Roberto. 1999. "El oficio del etnólogo o cómo tener Anthropological Blues". En *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Mauricio F. Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas, 263-272. Buenos Aires: EUDEBA.
- De la Cadena, Marisol. 2001. "Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco". En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 179-208. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De la Torre, Adrián y Pablo Guerrero. 2006. *Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años*. Quito: FONSA.
- Espinosa, Manuel. 2001. "Adscripciones socio raciales y mutaciones étnico culturales en Quito durante la primera mitad del siglo XX. Longos, cholos, chagras, chullas y gente decente". Tesis Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), Sede Ecuador.
- Farinango, Luis. 2012. "Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina. Caso de estudio la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo". Tesis Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador.
- Garnham, Nicholas. 2011. "De las industrias culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido". En *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*, Bustamante, Enrique (ed.), 21-48. Barcelona: GEDISA.
- Godoy, Mario. 2014. "La nación, el nacionalismo y la música nacional". En *Revista No. 30* (noviembre). Chimborazo: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE).
- Guber, Rosana. 2004. "Capítulo 4. El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento". En *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, 47-77. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, G., Pablo. S.f. *Música en el Ecuador. Panorámica de las artes musicales*, 27-30. Quito: Departamento de desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- \_\_\_\_\_, G., Pablo. 2004. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo II. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMÚSICA).

- Guerrero, Andrés. 1994. “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX. En *Imágenes e imagineros*, 197-252. Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador.
- Hale, Charles. 2004. “El protagonismo indígena, las políticas estatales y el nuevo racismo en la época del ‘indio permitido’”. Ponencia para la conferencia, “Construyendo la paz: Guatemala desde un enfoque comparado”, organizado por la Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Guatemala (MINUGUA), 27-29 de octubre.  
[http://www.cedet.edu.ar/Archivos/Bibliotecas\\_Archivos/id40/hale%20protagonismo%20indigena.pdf](http://www.cedet.edu.ar/Archivos/Bibliotecas_Archivos/id40/hale%20protagonismo%20indigena.pdf)
- Hobsbawm, Eric. 2002. “La invención de la tradición”. En *La invención de la tradición*, 7-21. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hormigos, Jaime. 2012. “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. En *Barataria*, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales, No. 14, 75-84. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Ibarra, Hernán. 1999. “Que me perdonen las dos: el mundo de la canción rocolera”. En *Antigua Modernidad y Memoria del Presente. Culturas Urbanas e Identidad*, Salman, Ton y Eduardo Kingman (editores), 311-325. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador.
- Kockelmans, Ceciél. 1989. “El fandango en las fiesta privadas de los indígenas de Otavalo, Ecuador”. En *Revista Sarance* (agosto, N° 13), 127-139. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología. Centro regional de investigaciones.
- Ley Orgánica de Comunicación. 2013. Asamblea Nacional de la República del Ecuador.
- Luzuriaga, Diego y Ataulfo Tobar. 1980. “El rondador”. Quito: IADAP
- Martí, Josep. 1999. “La tradición evocada: Folklore y Folklorismo”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 81-107.  
<http://digital.csic.es/bitstream/10261/38658/1/JMarti-1999-La%20tradici%C3%B3n%20evocada.%20Folklore%20y%20folklorismo....pdf>
- Martínez, Carmen. 2007. “De militantes, religiosos, tecnócratas y otros investigadores: la antropología ecuatoriana y el estudio de lo indígena desde la década de los setenta”. En *II Congreso Ecuatoriano de Antropología y Arqueología: balance de la última década: aportes, retos y nuevos temas*, F. García, compilador, 15-40. Quito: Abya Yala – Banco Mundial.

- Mato, Daniel. 2001. "Producción transnacional de representaciones sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización". En *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Mato, Daniel (comp.), 127-159. Buenos Aires: CLACSO.
- Mato, Daniel. 2005. "Des-fetichizar la globalización: basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad y las prácticas de los actores".
- Mato, Daniel. 2007. "Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización. En *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Mato, Daniel y Alejandro Maldonado (comp.), 13-84. Buenos Aires: CLACSO.
- Meisch, Lynn. 2002. "Chapter 5. Otavalo music at home and abroad". En *Andean Entrepreneurs*, 117-137. Estados Unidos: University of Texas Press, Austin.
- Mendoza, Zoila. 2001. "Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento". En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, 149-173. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 2013. Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana. Quito: Imprenta Mariscal.
- Mora, Miguel. 2012. *Seremos el pueblo nuevo, 1975-2012*. Ecuador: Imprenta Noción.
- Moreno, Segundo. 2000. "Antropología abierta, antropología ambigua: tendencias actuales de la antropología ecuatoriana", 205-2017. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Mullo, Juan. 2009. *Música Patrimonial del Ecuador*. Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Muratorio, Blanca. 1994. "Introducción. Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional". En *Imágenes e imagineros*, 9-20. Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador.
- Mújica, Richard. 2016. "Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre Patrimonio Cultural Inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano". En *Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO*.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11504.dir/ARTICULO\\_Sikuriada\\_Desigualdades\\_Patrimonio\\_Mujica\\_v4.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11504.dir/ARTICULO_Sikuriada_Desigualdades_Patrimonio_Mujica_v4.pdf)
- Ochoa, Ana María. 1999. "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música". En *Cultura y Globalización*, Martín Barbero Jesús, et. Al., 249-265. Universidad de Colombia: CES.



- \_\_\_\_\_, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ortiz, Carmen. 1994. "Antropología y Folklore". En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49-65. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
<http://digital.csic.es/bitstream/10261/44121/1/Antropolog%C3%ADa%20y%20Folklore.pdf>
- Peralta, Hernán. 2003. "Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano". Tesis Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), Sede Ecuador.
- Prieto, Mercedes. 2004. "Capítulo 5. Crisis nacional y reconstrucción, 1941-1950". En *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, 201-227. Quito: Abya Yala.
- \_\_\_\_\_, Mercedes. 2008. "Rosa Lema y la misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo". En *Galo Plaza y su época*, Carlos de la Torre y Mireya Salgado, eds., 157-1991. Quito: FLACSO, Sede Ecuador y Fundación Galo Plaza.
- \_\_\_\_\_, Mercedes. 2010. "Indigenismo: la red interamericana". En *Ecuador y México. Vínculo histórico e intercultural (1820-1970)*, 264-350. Quito: Museo de la Ciudad.
- \_\_\_\_\_, Mercedes. 2011. "Andean Studies: a Diffuse Field. A View from the Andean Region". Prepared for the Conference "Looking Forward, Looking Back: Celebrating 80 Years of Latin American Studies at the University of Florida", Gainesville, March 24-26. No publicado.
- Pro, Alejandro. 1997. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala.
- Reynoso, Carlos. 2006. "4. Culturalismo y Antropología de la Música". En *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*, 111-173. Buenos Aires: SB.
- Sanjinés, Javier. 2005. "Capítulo 1. Resolviendo "el problema indio": la ideología del discurso sobre lo autóctono". En *El espejismo del mestizaje*, 33-70. La Paz: Embajada de Francia.
- Sanmartín, Ricardo. 2000. "Capítulo III. La entrevista en el trabajo de campo". En *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa*, 79-106. Barcelona: Ariel.
- Santillán, Alfredo y Jacques Ramírez. 2004. "Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito". En *Íconos* No. 18, 43-52. Quito: Flacso Ecuador.

- Santillán, Alfredo. 2005. "Las representaciones sociales de la música popular: una mirada etnográfica a las prácticas de reconocimiento de las clases populares". En *Cuadernos Sociológicos* 3, 37-49. Quito: PUCE.
- Suntaxi, Angélica y Ana Vilaña. 2013. "Planeación estratégica en la Corporación Canela. Radio Canela en la ciudad de Quito". Tesis de Ingeniería. Universidad Politécnica Salesiana (UPS), Sede Quito.
- Tobar, Ataulfo. 1981. "Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador". Instituto Andino de Artes Populares del Convenio "Andrés Bello".
- UNESCO. 1982. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villacrés, María Gabriela. 2014. "La Nueva Canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito: 1972-1984". Tesis Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).
- Villazón, Claudia. 2015. "Propuesta para la puesta en valor y conservación de las danzas folclóricas como atractivo turístico cultural mediante un centro de interpretación". Tesis Licenciatura. Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).
- Voirol, Jérémie. 2013. "¿Cómo practicar la etnografía? Hacia una teoría política y pragmática de la descripción". En *Revista Universitas Humanística*, No. 75, enero-junio, 81-104.
- Wong, Ketty. 2004. *Quito, 30 años de arquitectura moderna. 1950-1980, 27-29*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Facultad de Arquitectura y Diseño, TRAMA.
- \_\_\_\_\_, Ketty. 2013. *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Premio de Musicología Casa de las Américas 2010. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE).
- Wong, Ketty. 2013. "Chapter eleven. Ángel Guaraca: 'El Indio Cantor de América' Contesting the ideology of the Ecuadorian Mestizo Nation". En *Indigenous and Afro-Ecuadorians Facing the Twenty-First Century*, Marc Becker (editor), 201-212. Cambridge Scholars.
- Yépez, Sandra. 2015. *Para entender a Delfín Quishpe. Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (UASB).
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

\_\_\_\_\_, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

\_\_\_\_\_, George. 2011. “Construção de alternativas para o business da música”. En *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*, Herschmann, Micael (ed.), 19-45. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

## **Prensa digital**

“Cantos de Libertad llega a Quito”. El Universo, 22 de marzo de 2013,

<https://www.eluniverso.com/2013/03/22/1/1421/cantos-libertad-llega-quito.html>

“El plagio de la lambada”. El País, 3 de octubre de 1989,

[https://elpais.com/diario/1989/10/03/cultura/623372405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/10/03/cultura/623372405_850215.html)

“El talento de Leo Rojas dio sus frutos”. El Universo, 25 de diciembre de 2011,

<https://www.eluniverso.com/2011/12/25/1/1379/talento-dio-sus-frutos.html>

“Grupos folclóricos se reunieron en Cantos del Sur”. El Universo, 30 de septiembre de 2014,

<https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/09/30/nota/4049736/grupos-folcloricos-se-reunieron-cantos-sur>

“Los ritmos andinos se escucharán en un festival en Quito”. El Universo, 21 de septiembre de

2014, <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/09/21/nota/4006691/ritmos-andinos-se-escucharan-festival>

“Latinoamérica canta a la libertad, hoy”. El Comercio, 26 de marzo de 2010,

<https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/latinoamerica-canta-libertad-hoy.html>

“Una decena de grupos homenajea al mayor referente del pasillo en su centenario. El

Telégrafo, 18 de diciembre de 2015,

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/una-decena-de-grupos-homenajea-al-mayor-referente-del-pasillo-en-su-centenario>

## **Programas de televisión**

La Caja de Pandora. 2014. “Jatari”.

<https://www.youtube.com/watch?v=hONCCEyEJtw&t=2s>

Expresarte. 2014. “Chopin Thermes”.

<https://www.youtube.com/watch?v=CpjghuDoWRk&t=7s>

Esto es Ecuador. 2014. “Hermanas López Ron”.

<https://www.youtube.com/watch?v=8UTt1vwJUAU&t=219s>

“Delfín y un ex Soda Stereo juntos”. Día a Día, Teleamazonas, 26 de septiembre de 2016,

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

## **Páginas web**

Ballet Kjarkas. <https://www.facebook.com/Ballet-Kjarkas-732025666875402/>

Illapu, 2019. Historia. <https://illapu.cl/historia/>

Inti Illimani, 2019. Historia. <http://inti-illimani.cl/historia/>

Jayac, 2019. Biografía. <https://www.jayacecuador.com/biografia.html>

Los 4 del Altiplano, 2019. Biografía. <http://www.4delaltiplano.com/#toggle-id-1>

Los Kjarkas, 2019. Historia. <http://www.loskjarkas.com.bo/2019/historia.html>

William Luna, 2019. Información.

[https://www.facebook.com/pg/williamlunaperu/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/williamlunaperu/about/?ref=page_internal)

## **Discografía**

Dúo Benítez Valencia. Brisas de Páramo. Discos Granja.

Dúo Benítez Valencia. 1957. La vasija de barro.

Churay. 2014. Bulla maskay. Churay REC.

Enrique Males. 1984. Jarishimi Kichuapi.

Gloria Haro. 1969. Canto de la raza.

Huayanay. 1973. Presentamos a los Huayanay.

Huayanay. 1983. Cuando el indio llora.

Illapu. 1976. Despedida del pueblo.

Illapu. 1977. Raza brava.

Illapu. 1992. Vuelvo amor... vuelvo vida.

Illapu. 1993. En estos días.

Inti Illimani. 1969. Inti Illimani. Jota-Jota.

Inti Illimani. 1970. Inti Illimani. Cóndores del Sol.

Inti Illimani. 1973. Canto de Pueblos Andinos. Vol. 1. EMI Odeon Chile.

Inti Illimani. 1974. La Nueva Canción Chilena. Dischi dello Zodiaco.  
Inti Illimani. 1976. Canto de Pueblos Andinos. Vol. 2. Dischi dello Zodiaco.  
Inti Illimani. 1979. Inti Illimani 8. Canción para matar una culebra.  
Jatari. 1973. Jatari.  
Jatari. 1977. Ekuador.  
Los Kjarkas. 1977. Kutimuy. Vuelve.  
Los Kjarkas. 1981. Canto a la mujer de mi pueblo.  
Los Kjarkas. 1982. En vivo desde Europa.  
Juyanís. 2000. Mushuk Huambrakuna.  
Juyanís. 2010. En tu corazón. Special edition for Japan.  
Juyanís. 2012. Juyanís live in Cotacachi.  
Ñanda Mañachi. 1980. Ñanda Mañachi 3.  
Proyección. 1984. No vuelvo a amar.  
Proyección. 1986. Ámame.  
Proyección. 1989. Secreto amor.

## **Entrevistas**

Gestor cultural 1, 16 de junio de 2016.  
Gestor cultural 2, 12 de julio de 2016.  
Locutor, 5 de enero de 2017.  
Músico boliviano 1, 27 de mayo de 2015.  
Músico boliviano 2, 27 de mayo de 2015.  
Músico boliviano 3, 27 de mayo de 2015.  
Músico boliviano 4, 27 de mayo de 2015.  
Músico boliviano 5, 27 de mayo de 2015.  
Músico boliviano 6, 22 de junio de 2015.  
Músico boliviano 7, 22 de junio de 2015.  
Músico boliviano 8, 22 de junio de 2015.  
Músico ecuatoriano 1, 13 de abril de 2015.  
Músico ecuatoriano 2, 19 de enero de 2017.  
Músico kichwa otavalo 2, 17 de julio de 2016.  
Productora, 30 de diciembre de 2016.  
Propietario del bar, 15 de junio de 2016.

## **Espectáculos**

“Kawsaypura”, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 4 de diciembre de 2014.

“Pawkar Fest”, Multieventos, Otavalo, 31 de enero de 2015.

“Yarina + Charijayac”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 13 de marzo de 2015.

“Samy en concierto”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 17 de marzo de 2015.

“Cantos de Libertad”, Coliseo General Rumiñahui, Quito, 29 de mayo de 2015.

“Arperus en concierto: una historia sin final”, Municipio, Sangolquí, 19 de marzo de 2016.

“Yaku Mama”, Casa de la Música, Quito, 23 de marzo de 2016.

“Cantos de Libertad”, Coliseo General Rumiñahui, Quito, 22 de julio de 2016.

“III Festival de Música Andina”, Coliseo, Otavalo, 9 de septiembre de 2016.

“Somos Semilla”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 9 de noviembre de 2016.

“Jornadas de la AMAPE”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 29 de junio de 2017.

“Mega Concierto de Los Kjarkas”, Estadio, Sangolquí, 30 de junio de 2017.

“Presentación de Yatzuru”, Cactus Runa Bar, Quito, 2 de septiembre de 2017.