

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2022 - 2024

Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología

¡SHINCHI BAILANKICHI! ¿¡BAILARÁN DURO!?. MODERNIDAD, IDENTIDAD Y
MÚSICA KICHWA TROPICAL EN LA AMAZONÍA ECUATORIANA

Provencio Gallego Eloísa

Asesor: Uzendoski Benson Michael Arthur

Lectores: Santillán Cornejo Alfredo Miguel, Aguilar Molina Adriana Soledad

Quito, mayo de 2025

Dedicatoria

Para la bella gente kichwa, que encarna como nadie el espíritu de la fiesta.

Índice de contenidos

Resumen	6
Agradecimientos	8
Introducción	9
Capítulo 1. Las modernidades indígenas a través de su música	13
1.1. Aculturación, hibridación y modernidad indígena	13
1.2. Identidades narradas e identidades cantadas	18
1.3. Narratividades no humanas	22
1.4. La dimensión política: entre el mundo kichwa y el estado nación	24
1.5. Conclusión.....	29
Capítulo 2. Sonoridades híbridas en la Amazonía cosmopolita	31
2.1. Una clasificación tentativa de las músicas kichwas de la amazonía	32
2.2. Misioneros, colonos y militares: las armonías de la civilización	35
2.3. Música y modernidad: la llegada de los ritmos tropicales.....	39
2.4. Incorporar la otredad: música para lo cultural y música para lo social	41
2.5. Conclusión.....	44
Capítulo 3. El circuito de la música kichwa	46
3.1. “Yo no puedo olvidar mi lengua”. Fronteras étnicas (y cómo transgredirlas)	47
3.1.1. Continuidades y discontinuidades.....	48
3.1.2. La música como frontera.....	50
3.1.3. Transgredir la frontera, asimilar la otredad.....	53
3.2. La música como profesión: precariedad y estrategias en el circuito de la música kichwa.....	57
3.2.1. La orquesta kichwa	59
3.2.2. La música como inversión	60
3.2.3. Tecnologías de grabación y derechos de autor	61
3.2.4. La distribución de la música kichwa.....	63
3.3. La fiesta	66
3.4. Conclusión.....	70
Capítulo 4. “Sinchi tushupangui, sinchi yuyaringui” Danzarán duro, pensarán duro. La expresión musical de las identidades kichwas contemporáneas	73
4.1. La caza y los seres de la selva	74
4.2. El mundo espiritual: el canto del chamán a ritmo de cumbia.....	80
4.2.1. Los sueños.....	82
4.3. La muerte.....	84

4.4. La mujer y la chakra	90
4.5. Problemas modernos	93
4.5.1. La ciudad	93
4.5.2. El dinero	95
4.5.3. El cuartel	96
4.6. La política, la nación y la lucha social.....	98
4.7. Conclusión.....	101
Conclusiones	103
Referencias	107
Anexos	111
Anexo 1. Lista de artistas y conjuntos	111
Anexo 2. Lista de canciones citadas	115

Índice de ilustraciones

Fotos

Foto 2.1. Imagen de la Revista Oriente Dominicano	36
Foto 2.2. Imagen de la Revista Oriente Dominicano	36
Foto 2.3. Representación de una rocola en cerámica kichwa.....	39
Foto 3.1. Los Luceros Amazónicos ataviados con la kushma (o maquicotona en el caso de las bailarinas) y las tiras de mullos cruzadas sobre el pecho	52
Foto 3.2. Los Ponys Amazónicos vestidos con su característico uniforme	52
Foto 3.3. Portada de la canción Lumu Warmi del grupo Yaku Samay	52
Foto 3.4. Fragmento de un videoclip del grupo Sacha Runa en la que aparecen los dos integrantes con camisetas deportivas	53
Foto 3.5. Fragmento de un videoclip del grupo Herencia Amazónica.....	53

Esta tesis/tesina se registra en el repositorio institucional en cumplimiento del artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior que regula la entrega de los trabajos de titulación en formato digital para integrarse al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador, y del artículo 166 del Reglamento General Interno de Docencia de la Sede, que reserva para FLACSO Ecuador el derecho exclusivo de publicación sobre los trabajos de titulación durante un lapso de dos (2) años posteriores a su aprobación.

Resumen

La música kichwa contemporánea es una fusión dinámica que combina los ritmos tropicales, como cumbia, chicha o salsa, con elementos propios de la experiencia Kichwa de la vida cotidiana. Superando tensiones y conflictos iniciales, la música tropical se integró en la cultura kichwa, especialmente en contextos de baile y entretenimiento, dando lugar a estilos como el Runa Paju, la cumbia kichwa, el tecno-Raymi y el tecno-kichwa. Así, esta música, lejos de representar un proceso de aculturación o una pérdida cultural, constituye una de las muchas maneras en las que las comunidades kichwas se adaptan y transforman creativamente su identidad en un mundo globalizado.

A partir de los años 60 y 70, cuando se intensificó la llegada de agentes de la colonización, como misioneros, militares y colonos, la música kichwa se ha transformado drásticamente, profesionalizándose y constituyendo su propio mercado. Ha adoptado tecnologías modernas y conceptos occidentales, pero lo ha hecho adaptándolos a una visión comunitaria. Se trata de una música que articula lo local con lo global, reafirmando la identidad kichwa en a través de una dinámica (aparentemente paradójica) de asimilación de la otredad.

A través del principio del *storytelling*, la música kichwa aborda temas cotidianos como la caza, los seres de la selva, la chakra, la muerte o el mundo espiritual, conectando el pasado con el presente en una temporalidad circular. De esta forma, en lugar de retornar a un pasado idealizado, la música kichwa proyecta un futuro diferente. Así, desafía y transforma las narrativas del estado-nación y la modernidad capitalista, creando una modernidad indígena alternativa.

Agradecimientos

Agradezco esta tesis a todos y cada uno de los entrevistados, que compartieron conmigo sus conocimientos y su tiempo, y sin los cuales este trabajo no habría sido posible. A Efraín Vargas, a Mishqui Chullumbu, a Samay Cuji, a Lizandro Vargas y los demás integrantes del grupo Chicos del Barrio, a Francisco Ecuador, a Andrés Grefa, a Misael Ashanga y a Pedro Huatoteca. A todos ellos, porque, en un contexto de inseguridad y miedo, vencieron la desconfianza y se acercaron a conversar conmigo. Mi más sincero agradecimiento.

Introducción

El sonido de un parlante llega hasta mí en mitad de la noche. Distorsionado por los decibelios y la distancia, se confunde con el zumbido de los insectos y el canto de las aves nocturnas, sonidos característicos de la noche amazónica. A pesar de todo reconozco la canción. Es *Ámame suavcito*, de la cantante Gilda, indiscutible reina de la tecnocumbia argentina. Son las dos de la madrugada de un lunes del feriado de carnaval y estoy en la comunidad kichwa de Sapo Rumi, en la provincia de Napo, en la Alta Amazonía ecuatoriana.

En la comunidad de San Pablo de Alli Shunku, en la provincia de Pastaza, una mujer baila con una *mokawa* en la mano mientras hace oscilar a un lado y otro su larga y lisa cabellera negra. Es el baile tradicional de las mujeres kichwas, sólo que esta vez lo baila al ritmo de una cumbia interpretada por la Orquesta Sabor Amazónico, que, ataviados con chaleco, camisa y pantalón, entonan canciones en kichwa acompañados por el ritmo del güiro y los timbales.

En la fiesta de la parroquia Talag, el grupo Luceritos Amazónicos interpreta, ante un público enardecido, la canción Siwka Runa, que habla de la soledad del hombre que muere sólo en la selva, con la única compañía del gavilán, que devorará su cadáver. Aunque la letra es melancólica y evoca uno de los grandes temores de quienes viven en la selva, el ritmo que marcan los timbales y el teclado electrónico es animado e invita a la danza. La lluvia ha convertido la plaza en un barrizal pero la gente sigue bailando, animada por la cerveza y el puro. Relámpagos lejanos iluminan los montes que circundan la comunidad y compiten en luminosidad con los focos del escenario.

El panorama musical de la amazonía ecuatoriana es una ebullición constante de creatividad, fusión y tradición, pero también de abandono institucional y precariedad laboral. Eso que occidente denomina la dualidad entre tradición y modernidad se articula aquí de maneras insospechadas. La música kichwa no es una reliquia fósil, es una manifestación permanente de vitalidad en la que pasado y presente se enlazan para imaginar, a través de la música, nuevos futuros posibles.

Partiendo de una pregunta general que busca averiguar cómo los ritmos tropicales son asimilados y resignificados por las comunidades kichwas amazónicas, trataremos de entender cómo estos se entrelaza con procesos de resistencia y dominación, participando en la construcción de un sentimiento nacional, pero también de una identidad kichwa.

Esta investigación busca, en palabras de Néstor García Canclini, “examinar los procedimientos por los cuales las culturas tradicionales indígenas [...] convergen

sincréticamente con diversas modalidades de cultura urbana y masiva, estableciendo formas híbridas de existencia de “lo popular” (2001, 230). Empleando la música kichwa como hilo conductor de nuestra investigación, buscamos “comprender el esquema cosmológico de un pueblo determinado tal y como se articula con la pragmática de la economía política cambiante” (Whitten 2023, 134-135). En este sentido, nuestro objetivo es centrarnos en lo que Norman Whitten, siguiendo a Marshall Sahlins, denomina “indigenizaciones de la modernidad”, la generación de modernidades alternativas por parte de diferentes pueblos indígenas de la Amazonía ecuatoriana.

Desde este marco teórico, las influencias externas en la música moderna kichwa, en lugar de aparecer como una amenaza a la tradición y a la cultura, aparecen como un elemento enriquecedor que revitaliza la identidad indígena. La música Kichwa aparece entonces como un potente ejemplo de cómo las comunidades indígenas transforman y fortalecen su identidad cultural mediante procesos creativos de hibridación, adaptación y asimilación de la otredad. De este modo, nuestro objetivo, a lo largo de este texto, será comprender cómo se articulan estos dos elementos: los ritmos y principios estéticos de las músicas tropicales con las experiencias de vida del mundo kichwa dentro de un mismo sistema musical.

El trabajo de campo de esta investigación se desarrolló en las provincias amazónicas de Napo y Pastaza, en las que permanecí de manera intermitente por unos dos meses, por ser estas las regiones donde se ubica un mayor número de conjuntos y artistas. No nos centraremos en una única comunidad porque la música kichwa, como fenómeno fuertemente ligado a la modernidad, nos obliga a centrar nuestra atención, no en un punto concreto, sino en los lazos y relaciones que se establecen entre las diferentes comunidades y regiones de la Amazonía, y entre ésta y el estado-nación e incluso el resto del mundo.

Consideramos que para estudiar la cumbia kichwa, es necesario adoptar una perspectiva que supere las divisiones desfasadas entre lo rural y lo urbano. Por lo tanto, la investigación no tuvo lugar en una única comunidad, sino que se desplazó entre los distintos ámbitos (rurales y urbanos) en los que esta música está presente y en los que los actores con los que trabajamos desarrollan sus actividades. De este modo, se realizaron un total de nueve entrevistas semiestructuradas a personas relacionadas con el proceso de producción, distribución y recepción de la tecnocumbia kichwa, desde músicos hasta productores. También se llevó a cabo observación participante, principalmente en fiestas parroquiales como las de la Parroquia Pano (Cantón Tena).

Cabe señalar que esta investigación, pese a tener como objeto un estilo musical, es más antropológica que etnomusicológica, pues nos interesan más los procesos y los actores sociales que crean la música y los significados que le dan a esta que las formas musicales en sí. De ahí que tanto nuestro método de investigación como de análisis sean más antropológicos que musicológicos.

Teniendo esto en cuenta, utilizamos como metodologías principales de recolección y análisis de datos la observación participante, el mapeo de actores, las entrevistas no estructuradas y semiestructuradas y el análisis de canciones, así como la revisión de redes sociales y la escucha y visualización de incontables horas de videoclips y música kichwa, todo ello acompañado del diario de campo y la grabación de audio, la fotografía y la filmación como técnicas de recogida de datos. Se logró así una pequeña panorámica del circuito de la música kichwa y de los artistas y conjuntos de cumbia kichwa y Runa Paju que desarrollan su actividad en la Amazonía ecuatoriana.

En lo que se refiere a la estructura del texto, el primer capítulo constituye una revisión teórica de una serie de conceptos propuestos que nos ayudarán a entender el fenómeno de la música kichwa contemporánea. Comenzaremos discutiendo la noción de aculturación y su aplicación a las comunidades kichwas. Retomando a Marshall Sahlins, consideramos que las culturas locales no se disuelven ante la globalización, sino que incorporan y resignifican elementos de ésta, asegurando su continuidad cultural a través del cambio. Proponemos entender la cultura kichwa (y todas las culturas en general) como un ejercicio de invención y creatividad que no desaparece ante la llegada de la modernidad occidental, sino que se apropia de ella y la transforma, para dar lugar a nuevas formas de modernidad.

En el capítulo segundo se realiza una contextualización de la música tropical kichwa dentro del sistema musical de la amazonía, que posee una diversidad de estilos musicales como la música autóctona, la música tradicional o el Runa Paju, todos ellos separados entre sí por fronteras porosas. Así mismo se realizará un análisis histórico de la relación entre música y colonización en el contexto amazónico, así como un análisis histórico de la llegada de la música tropical a las comunidades y su posterior incorporación a la cultura kichwa.

Así mismo, en lo que se refiere al análisis etnográfico, a través del trabajo de campo abordaremos, a lo largo de los dos siguientes capítulos, tres dimensiones de la música kichwa: primero su dimensión socio-económica —con la revitalización de la lengua y de la cultura por un lado, y cuestiones más relacionadas a la grabación, producción y distribución de la música

por otro—. Segundo, aunque en menor medida, su dimensión corporal, a través de la fiesta y la danza. Y, por último, su dimensión poética, expresada a través del análisis de las letras de las canciones, que reflejan la experiencia kichwa de la vida cotidiana.

De esta forma, en el tercer capítulo, titulado *El circuito de la música kichwa*, se analiza cómo la música kichwa moderna se ha convertido en un espacio de resistencia y afirmación cultural que, sin embargo, transgrede las fronteras étnicas en una dinámica de asimilación de la otredad característica de muchos pueblos amazónicos. Así mismo, a través de la incorporación de nuevas tecnologías y el desarrollo de la noción de la música como un trabajo, la música kichwa ha evolucionado de ser una práctica comunitaria cotidiana a una profesión, manteniendo, no obstante, una visión comunitaria en muchos aspectos. Este proceso de negociación cultural refleja la construcción de una identidad kichwa que se proyecta a nivel local, regional y transnacional.

Finalmente, en el capítulo cuatro se analizan varias canciones poniendo en relación sus letras con diversos aspectos de la experiencia cotidiana en el contexto kichwa: la caza, la chakra, las subjetividades de la selva, la muerte, la ciudad, etc. A través de este análisis se busca aprehender el mundo simbólico que se expresa en las letras de las canciones y cómo se entrelazan y articulan en él los significados propios de la cosmovisión amazónica y de la globalización, en una temporalidad circular en la que se articulan pasado, presente y futuro.

Por último, invito encarecidamente al lector/a a buscar en YouTube las canciones que se citan en este y otros capítulos del texto, y que se encuentran recogidas también en el Anexo 2, pues consideramos que es imposible comprender la complejidad de un estilo musical sólo a través de la lectura. Escuchando estas canciones el lector/a no sólo podrá apreciar el contraste entre la alegría de los ritmos y el carácter melancólico de las letras, la fusión con los ritmos de chicha o cumbia, la apropiación kichwa de los instrumentos modernos, o los videoclips, que no hemos podido analizar aquí por razones de espacio. Podrá, ante todo, disfrutar de la vitalidad y expresividad de la música tropical kichwa, un género, por desgracia, prácticamente desconocido fuera de las fronteras de la Amazonía ecuatoriana.

Capítulo 1. Las modernidades indígenas a través de su música

La música articula dinámicas sociales, subjetividades, relaciones políticas e incluso relaciones interespecie, da significado a los elementos circunstanciales de la existencia, construye nuestro mundo y a nosotros como sujetos. Aproximarse a un género musical es, por tanto, una forma particularmente valiosa de acercarse a una cultura y a los sujetos que le dan vida.

Así, en este capítulo pretendemos analizar una serie de conceptos que tratan de dar cuenta de cómo la música kichwa se relaciona con diferentes procesos sociales, identitarios, políticos e incluso ontológicos. Para ello examinaremos, en un primer momento, nociones como aculturación, globalización, abigarramiento, modernidad indígena o etnogénesis, con el objetivo de comprender cómo la música kichwa, en sus interacciones con la modernidad, nos remite a nuevas formas de modernidad, tal vez una modernidad indígena como la que describe Silvia Rivera Cusicanqui, o abigarrada, como la de René Zavaleta, pero en cualquier caso muy diferente de la modernidad capitalista occidental.

En el segundo epígrafe analizaremos el papel de la música como constructora de identidades a través de mecanismos como la interpelación o la articulación. De la mano de autores como el argentino Pablo Vila o el boliviano Mauricio Sánchez Patzy, abordaremos cómo determinadas músicas interpelan a diferentes sujetos a través del ritmo, las melodías, las letras o el baile, con el fin de entender qué tipo de sujetos construye la música kichwa.

Pero hablar de subjetivación en las culturas amazónicas implica hablar también de los no humanos. La subjetividad amazónica se constituye como un nudo en una compleja red de relaciones entre especies en la que humanos y no humanos crean mundos compartidos. Para autores como Bernd Brabec, estos mundos se construyen en gran medida a través del sonido (y, por extensión, de la música), que media las relaciones no sólo con los seres ecológicos sino también con el mundo de los espíritus. Así mismo, esta compleja red de relaciones que constituyen la subjetividad amazónica se encuentra, a su vez, estrechamente imbricada con las dinámicas del estado-nación, arena de resistencias y conflictos, de luchas y disputas para las comunidades kichwas.

1.1. Aculturación, hibridación y modernidad indígena

Aproximadamente 109.000 habitantes de las seis provincias amazónicas hablan la lengua Kichwa (Napo 46213 hab., Orellana 29987 hab., Pastaza 17211 hab., Sucumbíos 13210 hab., Zamora Chinchipe 1528 hab., y Morona Santiago 810 (según el Censo INEC, 2010). La gran mayoría de estos hablantes son bilingües kichwa-español. Esta nacionalidad ha sido

tradicionalmente estigmatizada por antropólogos y otros científicos sociales como aculturada, dada su estrecha (pero no necesariamente armoniosa) relación con los misioneros y otros agentes coloniales, lo que muchas veces los situaba como mediadores entre los poderes coloniales y otros pueblos menos contactados. Como señala Norman Whitten,

La noción lévi-straussiana de sociedades “frías” inextricablemente ligadas a ciclos míticos interminables y por tanto incapaces de formar parte de la historia occidental, motiva a demasiados colegas (p. ej. Taylor 1999, pp. 194-196) a considerar a pueblos como los Canelos Quichua y los Napo Runa, como ejemplos de un enigma amazónico generalizado en Ecuador. En lugar de entender su sistema tal y como ha surgido en la historia y se ha involucrado (y se involucra) en la economía política nacional de vez en cuando, aplica muchas etiquetas que especifican o implican marginalidad, hibridación, “aculturación” y anomalía (Whitten 2023, 134).

Es precisamente este carácter supuestamente “aculturado” el que convierte a las poblaciones kichwas en un punto clave a la hora de hablar de procesos de hibridación cultural y modernidad indígena.

En este sentido, podemos retomar el trabajo de la etnomusicóloga Margareth J. Kartomi, quien realiza una dura crítica a la noción de aculturación, señalando que

es sumamente improbable que exista ninguna cultura completamente aislada hoy en el mundo. Hay una fuerte probabilidad de que todas las músicas sean síntesis de más de una influencia cultural [...]. Si esto es así, será inútil y hasta carente de sentido hablar de música aculturada —como *resultado* de contacto—, por un lado, y de no aculturada, por el otro. La síntesis musical intercultural no es la excepción, sino la regla (Kartomi 2001, 361-362).

Hablar de música moderna Kichwa implica alejarse de perspectivas esencialistas que conciben la introducción de nuevos ritmos, instrumentos y prácticas en las comunidades como un elemento aculturador y alejado de una supuesta cultura kichwa auténtica y prístina. Es necesario, en cambio, atender a “las negociaciones culturales entre las producciones locales” (Santillán y Ramírez 2004, 51) y a los fenómenos de apropiación, incorporación y resignificación, sin perder de vista las relaciones de poder que atraviesan estos procesos.

Tal y como señala Marshall Sahlins, las culturas locales, lejos de disolverse con la llegada de la globalización, pueden recuperar y reapropiar algunos elementos de ésta, en una dinámica de continua transformación que constituye la base de su supervivencia. En palabras del autor, “la mayor continuidad puede consistir en la lógica del cambio cultural. De cualquier manera, continuidad no es lo mismo que inmovilidad” (Sahlins 1990, 96). En este sentido, según

señala el etnomusicólogo Anthony Seeger, las sociedades amerindias se caracterizan por una interpretación de la historia “como una constante mejora a través de la adopción de nuevas prácticas de espíritus, animales y enemigos” (1993, 503). Aunque esta idea de una “constante mejora” puede llevarnos a una idea occidental de progreso que no tiene cabida en este contexto, la cuestión de la asimilación de nuevas prácticas es un elemento articulador en la gran mayoría de las cosmovisiones amazónicas (cf. Viveiros de Castro (2010) acerca del papel de la afinidad en el perspectivismo amerindio).

En la actualidad, esta idea puede aplicarse también a la adopción de los ritmos e instrumentos musicales característicos del mundo blanco-mestizo y de la cultura caribeña y latinoamericana por parte de conjuntos amazónicos y su superposición con temas, bailes, ritmos, sonidos e instrumentos ancestrales de las comunidades y, sobre todo, con la propia lengua kichwa. De este modo, la Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales Indígenas de Napo (AACTIN), preocupada por las influencias externas en la música kichwa, señalaba que, en los nuevos conjuntos, “es innegable dentro de su formación, la fuerte influencia externa, decisiva para su crecimiento y consolidación” (1991, 70). Así, como veremos en el siguiente capítulo, las innovaciones en la música kichwa, si bien son tomadas con cautela, son reconocidas por los propios músicos como indispensables para que esta música se perpetúe y se transmita a las siguientes generaciones.

Así, partiendo de la hipótesis de que la cultura no es sólo normatividad y coerción externa, sino también un ejercicio de invención y creatividad (Wagner 2019) y de que las culturas locales no desaparecen con la modernización sino que, de hecho, se están fortaleciendo, desarrollándose y transformándose, buscamos entender cómo se produce esta transformación en el contexto de las comunidades kichwas de la Amazonía ecuatoriana, empleando los ritmos tropicales como hilo conductor. Pues, como señala Jonathan D. Hill (2018), la música es un medio de transmisión de valores y conocimientos culturales y lingüísticos, pero también es la base para transformar las tradiciones recibidas en contextos de cambios históricos rápidos y, a menudo, traumáticos.

De este modo, “el problema no se reduce [...] a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad” (Canclini 2001, 203), pues consideramos con Silvia Rivera Cusicanqui, que los pueblos indígenas no sólo se han visto afectados por la modernidad, sino que la propia condición indígena es indisociable de ésta, y encuentra en ella la condición de posibilidad de su hegemonía. En palabras de esta autora,

Si bien la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América fue a la vez una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contrahegemónicas, y de nuevos lenguajes y proyectos indígenas de la modernidad (Thomson). La condición de posibilidad de una hegemonía indígena está afincada en el territorio de la nación moderna, inserta en el mundo contemporáneo, pero capaz de retomar la memoria larga del mercado interno colonial, de la circulación a larga distancia de mercancías, de las redes de comunidades productivas –asalariadas o no– y de los centros urbanos multiculturales y abigarrados (Rivera Cusicanqui 2010, 53).

El sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado definió el abigarramiento como la coexistencia de diversas temporalidades o tiempos históricos en una misma formación social, una formación social que siempre se resiste a la totalización y a la homegenización. Este término, de raigambre marxista, nace para explicar la complejidad de aquellas sociedades que habían sido estructuradas en parte por la dominación colonial, después por el desarrollo del capitalismo y que a su vez habían mantenido formas sociales y políticas anteriores. Como señala Luis Tapia,

Lo abigarrado, entonces, es una diversidad múltiple: es diversidad de tiempos históricos y diversidad de historias; diversidad de formas políticas o estructuras de autoridad que implica diversidad cultural o, en un sentido más general, de civilización que, sin embargo, coexisten o forman parte de lo que hoy se reconoce como una sociedad más o menos nacional o país (Tapia Mealla 2002, 312).

La noción de lo abigarrado nos permite entender otras formas de modernidad que van más allá de la modernidad occidental. Como señala Raúl Prada, la modernidad es un proceso mucho más amplio y diverso que el mero capitalismo, pues “toda formación social es, de alguna manera, abigarrada; no está cerrada a una sola determinación, aunque esta sea la hegemonía del modo de producción capitalista. Puede abrirse a otras formas de la modernidad, que no sea la capitalista” (Prada 1996, 203).

Son estas otras formas de modernidad las que rescata Marshal Sahlins cuando señala cómo “varias indigenizaciones de la modernidad emprendidas por personas que escaparon de la sentencia de muerte impuesta por el capitalismo mundial ahora ofrecen una variedad completamente nueva de variaciones culturales para una antropología comparativamente renovada” (Whitten 2023, 120 citado en Sahlins 1990, 96). De esta forma, nuestro objetivo es, en palabras de Norman Whitten, “explorar la hermenéutica indígena dentro de las múltiples

modernidades dinámicas, evitando los hermetismos occidentales del desarrollismo unificado y los binarios sistémicos de salvaje y semicivilizado” (2023, 136).

Así, si bien lo abigarrado se aplicó principalmente a sociedades andinas como la boliviana — a la que Zavaleta Mercado dedica la mayor parte de su análisis— considero que también es posible entender la Amazonía ecuatoriana como una sociedad abigarrada, en la que confluyen diversas matrices sociales y culturales, historias, temporalidades y formas políticas y de dominación. De la misma forma, la propia música moderna kichwa es una música abigarrada, pues aúna las complejas articulaciones de la matriz kichwa con la matriz mestiza, así como la capacidad intrínseca de la cumbia “de poder articular muchas formas de narrativa de identidad musical en una, pero sin ser la mera sumatoria de las partes” (Sánchez Patzy 2017, 348).

Por ello, emplearemos la música como hilo conductor que nos permita comprender las articulaciones entre la cultura kichwa y las fuerzas de la modernidad, y los sujetos, diversos y complejos que produce esta articulación, pues, como señala el antropólogo y etnomusicólogo Jonathan D. Hill, “estas formas culturalmente específicas en las que están cambiando las tradiciones musicales nativas en el contexto de paisajes sonoros globales proporciona información importante sobre cómo las comunidades indígenas están navegando por las políticas de identidad contemporáneas en América del Sur” (Hill 2018, 171).

De este modo, propongo entender el renacimiento de la música kichwa y su hibridación con las músicas tropicales como un proceso inmerso en la dinámica permanente de continuidad e innovación, de memoria e improvisación presente en todas las culturas.

En definitiva, la música moderna kichwa, que integra ritmos e instrumentos de diversas influencias culturales, se evidencia como un proceso de hibridación que no significa pérdida cultural, sino una adaptación creativa y dinámica a las fuerzas de la modernidad. Este proceso, lejos de diluir las tradiciones kichwas, las fortalece y transforma, permitiendo que estas comunidades naveguen y reconfiguren su identidad en el contexto contemporáneo.

En este sentido, la idea de lo "abigarrado", aplicada a la Amazonía, revela cómo diversas temporalidades, historias y formas de dominación coexisten en una sociedad compleja y heterogénea como la del Ecuador amazónico. La música kichwa se convierte entonces en un medio para entender las articulaciones entre la cultura indígena y la modernidad, mostrando cómo las comunidades indígenas no solo sobreviven, sino que también renuevan sus tradiciones y refuerzan su identidad. La amazonía es rural y urbana, tradicional y moderna,

local, nacional y transnacional, como señala Kathryn Metz, “un espacio vulnerable a las influencias externas y, no obstante, creativamente resistente, instituyendo nuevas localidades en medio de las tendencias mundiales” (Metz 2015, 400)

Así, la música no solo es un reflejo cultural, sino un vehículo de transformación y resistencia que ha permitido y permite a las comunidades kichwas apropiarse de la modernidad de occidente y reinterpretarla desde su propia perspectiva, generando nuevas formas de modernidad al margen del capitalismo occidental.

Pero para comprender cómo la música kichwa aparece como un dispositivo de indigenización de la modernidad primero tenemos que entender el proceso a través del cual la música construye identidades y sujetos, interpelando a los individuos y ubicándolos en un lugar específico dentro de la sociedad, tema que abordaremos en el siguiente epígrafe.

1.2. Identidades narradas e identidades cantadas

La noción de identidad es un concepto vertebrador en las ciencias sociales. Como tal ha estado sujeto a permanentes debates y discusiones teóricas fruto de las cuales este concepto ha ido evolucionando desde teorías sustancialistas, esencialistas o solipsistas (el yo absoluto del sujeto cartesiano, por ejemplo) a nociones más relacionales, conforme tomaba peso el concepto de sujeto y de subjetivación. A medida que la teoría social se interesaba por los procesos de producción de las identidades y su relación con el medio social, la música, en su papel de generadora de identidades y mediadora simbólica entre el sujeto y el mundo, fue cobrando importancia.

La música como práctica representa una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Ha tenido, por tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social (Quintero Rivera 1998, 89).

De esta forma, nuestra comprensión de la relación entre música e identidad ha ido evolucionando conforme cambiaba nuestra comprensión de la construcción de las identidades sociales en general. Durante muchos años, la escuela subculturalista inglesa, influenciada por las teorías estructuralistas, consideraba determinadas músicas como un reflejo de actores sociales concretos. De este modo, existiría una suerte de resonancia entre posición social y expresión musical en la que determinados rasgos de la estructura social se reproducirían en el medio musical.

Esta teoría, sin embargo, encontraba serias dificultades a la hora de explicar los cambios en los gustos musicales de actores que no habían variado su posición en la sociedad o la adopción de diversos estilos musicales al mismo tiempo por una clase social. En palabras del autor, “el subculturalismo tiende a acentuar en demasía la coherencia estructural, de manera tal que los entrecruzamientos, las ambigüedades y los cambios en los gustos musicales de las subculturas muchas veces no son tomados en cuenta” (Vila 2001, 19).

La propuesta de este autor, al igual que la de Simon Firth, otro de nuestros referentes teóricos, es entonces abandonar el determinismo estructural del subculturalismo, adoptando en cambio una perspectiva narrativa, discursiva, entendiendo el discurso de acuerdo a lo planteado por Laclau y Moufle (1987) como “aquellas prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder” (Vila 2001, 17). Así, se entiende lo discursivo en un plano que va más allá de lo meramente lingüístico, convirtiéndolo así en un sinónimo de lo relacional.

Para entender la relación entre las identidades narrativas y la música, Pablo Vila hace referencia a la noción de interpelación, tomada de Althusser. Según este autor, son los procesos de interpelación los que convierten a los individuos en sujetos, ubicándolos en un lugar específico de la sociedad. De esta forma, ciertas músicas (como es el caso de los ritmos tropicales, que estudiaremos en esta tesis) ofrecen diferentes mensajes con los que la gente puede identificarse para construir sus identidades como sujetos colectivos. En palabras del autor:

la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro, modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila 2001, 20-21).

Así mismo hay que tener en cuenta que la interpelación va más allá de las letras, puede estar ligada también al vestuario, la estética o los ritmos, “que ponen los cuerpos a moverse de maneras específicas” (Middleton 1990 citado en Vila 2001, 21) y, ante todo, a la capacidad de la música de generar “experiencias emocionales particularmente intensas” (Frith 2001, 420). Como señala Darío Blanco en su tesis “La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los *colombias* de Monterey-Mexico (1960-2008). Interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo”:

La respuesta al por qué la música puede resultar tan efectiva en la construcción identificatoria la encontramos en la relación de cómo ésta es percibida por intermedio del cuerpo. Y la manera como se experimentan e interpretan múltiples mensajes por intermedio de elementos

como el ritmo o la melodía. Para Ochoa la búsqueda de la subjetividad a través del espacio sonoro se encuentra en el propio cuerpo accediendo a este espacio desde múltiples instancias como la melodía, el timbre, el ritmo y la armonía. En “las maneras en que la música permite vivir simultáneamente experiencias desde lo racional, lo emotivo y lo corporal... la música se puede mediar de varias maneras... permitiendo vivencias múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro (1998, 180) (Blanco 2008, 145).

Así, a través de esta perspectiva “desaparece la idea de que los valores sociales son un acuerdo previo, que se plasma en la actividad cultural. “Las estéticas describen un tipo de autoconciencia, una conjunción de lo sensual, lo emocional y lo social como un performance. La música no representa valores los vive” (Frith citado en Blanco 2008, 144).

Sigue abierta, sin embargo, una de las preguntas principales: ¿por qué unas músicas nos interpelan y otras no? Como señala Vila, “entender el proceso de construcción identitaria no sólo requiere que el sujeto sea “llamado” de determinada manera por los discursos en cuestión, sino que también el sujeto tiene que “aceptar” el llamado” (Vila 2001, 27-28). Aquí entra en juego la trama argumental, “la responsable del establecimiento concreto de las diferentes alianzas que erigimos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan” (36).

Para que una música produzca un determinado tipo de sujeto es necesario que interpele a su público y adquiera sentido, para lo cual es necesario que esta música se ajuste a la trama argumental que organiza las múltiples y diversas identidades narrativas de los sujetos. Este ajuste, según señala Sánchez Patzy, tiene lugar a través de la negociación entre la producción musical llevada a cabo por los artistas y la recepción de los oyentes. En palabras de Sánchez Patzy,

Las narrativas y las tramas argumentales, en las cuales las personas organizan sus identidades, operan para garantizar el éxito interpelatorio de un estilo musical. [...] El sentido de la música surgirá, entonces, de la negociación entre la interpelación musical producida por los músicos y la aceptación de la gente de estas propuestas, proceso en el cual “la música no llega ‘vacía’ sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido” (Vila 2015, 20 citado en Sánchez Patzy 2017, 47).

Entender la relación entre música e identidad desde esta perspectiva teórica nos obliga a acercarnos a nuestro objeto de estudio de una manera diferente. De esta forma, en palabras de Simón Frith:

Nuestra recepción de la música, nuestras expectativas respecto de ella, no son inherentes a la música mismo, que es una de las razones por la cual muchos análisis musicológicos sobre la música popular pierden de vista lo principal: su objeto de estudio, el texto discursivo que construyen, no es el texto que la gente escucha” (Frith, 1998, 26). [...] De esta manera lo que plantea Frith es que sería un error buscar el sentido de la música en el interior de los materiales musicales, marcando así que éste debe ser buscado en los discursos contradictorios por intermedio de los cuales la gente vive la música (Blanco 2008, 144).

Así, nuestra investigación, aún teniendo como objeto un estilo musical, es más antropológica que etnomusicológica, pues no nos interesa tanto la música en sí como los procesos y agentes sociales que la engendran y los usos que la transforman y resignifican. Nos interesamos más por los actores que generan y consumen los bienes culturales y por los diversos usos que les dan, que por estos bienes culturales en sí mismos.

En definitiva, desde esta perspectiva, tal y como señala el etnomusicólogo Simon Frith, la música popular (y cualquier otro tipo de música en general) es más un constructo que la expresión de un colectivo: a través de mecanismos como la interpelación y la articulación construye identidades sociales, da sentido a un sujeto colectivo. Como señala Frith, “la cuestión que debemos responder no es qué *revela* la música popular sobre los individuos sino cómo ésta música los *construye*” (Frith, 2001, 418).

La música no llega al público desprovista de sentido (aunque no sea un sentido intrínseco) ligado a las diferentes articulaciones en las que ha participado en el pasado. El público que la recibe tampoco es una *tabula rasa* sobre la que se inscriben los significados aportados por la música, los sujetos a los que la música busca interpelar están constituídos por una multiplicidad de identidades narrativas organizadas a través de tramas argumentales que determinan el éxito interpelar de un determinado estilo musical. Teniendo esto en cuenta, cabe preguntarse, ¿a qué tipo de público interpela entonces la música moderna kichwa? ¿Qué sujetos construye esta música? ¿Cómo viven los sujetos esta música, qué vivencias se dan alrededor de ella?

El sujeto de la música moderna kichwa es un sujeto múltiple y complejo que transita —no sin dificultades y contradicciones— entre lo local y lo global, entre su propia cultura y la cultura

blanco-mestiza del estado nación, todo ello enmarcado en un contexto ecológico en el que humanos y no humanos se articulan para crear nuevas formas de textualidad, nuevas narraciones con las que dar cuenta de subjetividades que van más allá de lo humano, articulando subjetividades multi-especies y relaciones entre humanos y no humanos, como veremos en la siguiente sección.

1.3. Narratividades no humanas

Hemos visto hasta ahora cómo nuestra identidad es principalmente narrativa, se articula a través de historias, de narraciones. Son las narrativas las que nos permiten “darle sentido a la realidad y a la dimensión temporal de nuestra propia vida” (Patzy 2017, 47). Para los pueblos amazónicos, sin embargo, este carácter narrativo de la identidad no es exclusivo de los humanos, sino que abarca también las otras subjetividades, las formas de existencia no humana que pueblan el ecosistema. En palabras de Michael Uzendoski,

La textualidad no es una creación sólo de los humanos sino una creación mutua de los humanos con las subjetividades del paisaje y la ecología. [...] El texto es aquí una práctica vivida de flujo analógico, de crear “líneas” de relación mutua para definir un mundo compartido entre especies. [...] El texto corresponde a los procesos orgánicos de la vida misma (Uzendoski 2015, 7).

El giro ontológico en antropología, ocurrido a finales de los años 90, abrió la puerta a la comprensión de otras formas de entender la relación con el ambiente que iban más allá de la división occidental entre naturaleza y cultura, de la mano de autores como Philippe Descola o Eduardo Viveiros de Castro. Replantear las relaciones entre naturaleza y cultura implica reformular la gran mayoría de los postulados que han constituido la base de las ciencias sociales hasta la actualidad: la división entre sujeto y objeto, entre mente y cuerpo, entre lo dado y lo construido, por citar sólo algunos. Pero supone también replantearnos la cuestión del objeto mismo de la antropología. Se trata de situar los mundos, “hasta entonces demasiado humanos, dentro de una serie amplia y emergente de interrelaciones que excedieran lo propiamente humano” (Kohn 2017, 275), construir una antropología de la vida cuyo contexto epistemológico desborde la humanidad y abarque la vida en toda su multiplicidad, donde lo humano es sólo un nudo de una vasta red de relaciones ecológicas.

Para comprender aquellas textualidades que surgen como una creación mutua de humanos y no humanos es necesario antes entender que existen formas de comunicación semiótica (íconos e índices) que exceden la representación simbólica humana. Se trata, en palabras de Eduardo Kohn, de “provincializar el lenguaje”:

Necesitamos provincializar el lenguaje porque fusionamos la representación con el lenguaje y esta fusión encuentra la manera de introducirse en nuestra teoría. Universalizamos esta distintiva inclinación humana al asumir, primero, que toda representación es algo humano y, luego, al suponer que toda representación tiene propiedades similares al lenguaje. Aquello que debería ser delimitado como algo único se vuelve la base para nuestros supuestos sobre la representación (Kohn 2021, 54).

Se trata de crear un campo interpretativo que abarque humanos y no humanos, que nos permita comprender cómo estas otras formas de significación se articulan entre sí y con el lenguaje humano para crear formas de textualidad que exceden la representación humana y se inscriben en los cuerpos, en el paisaje, en los seres ecológicos y en las subjetividades humanas. Comprender estas otras formas de textualidad probablemente excede los objetivos de este texto, pero sí consideramos que muchas de las canciones de la música kichwa actual pueden ser interpretadas desde el punto de vista de las relaciones entre especies y constituyen, en cierto modo, un intento de crear nuevas formas de textualidad que definen un mundo compartido entre humanos y no humanos.

En este sentido, la música, además de crear sujetos —humanos y no humanos—, también crea mundos. Puesto que la música nos provee de muchas de las narrativas a través de las cuales armamos nuestra identidad y nos ubicamos en el mundo, podemos señalar que “desde la perspectiva de la identidad, nosotros articulamos nuestro propio mundo a través de la música que escuchamos, o la música que escuchamos arma nuestro mundo” (Sánchez Patzy 2017, 41). Pero, yendo un paso más allá, podemos afirmar que, en las culturas amazónicas, la música —y por extensión el sonido— producen mundos en el sentido ontológico del término: enactúan realidades, hacen ontologías, crean lo existente.

Algunos autores (Brabec 2015, Lewy 2015) han propuesto repensar el paradigma perspectivista de Viveiros de Castro (centrado en la percepción visual: “el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista” (Viveiros de Castro 2010, 33)) desde la dimensión del sonido. Una suerte de perspectivismo sonoro, o lo que Matthias Lewy denomina “sonorismo amerindio”. Según esta teoría, “la comunicación trans-específica entre humanos y no-humanos se define básicamente por el sonido” (Lewy 2015, 86), que permite articular el mundo de la acción y el mundo espiritual. En palabras del etnomusicólogo Bernd Brabec:

El análisis de los mundos audibles permite introducir un ‘eslabón perdido’ en los modelos del perspectivismo y del animismo amerindios. Si se reduce los mundos indígenas a mundos

visibles (perspectivas), somáticos o físicos, surgen graves dificultades para tomar en serio las narrativas de transformaciones e interacciones sociales con los no-humanos. Porque el sonido contribuye a unir dos mundos: el mundo de la acción pragmática, que los investigadores también compartimos con los indígenas en su vida diaria, y el mundo mítico de las narrativas de transformación y las acciones mágicas de la manipulación ritual (Brabec 2015, 115).

De esta forma, Brabec propone situar las transformaciones (como la del chamán que se transforma en Jaguar) y la comunicación interespecífica en el mundo audible, y no en el dominio visual, lo que nos ofrece un enfoque mucho más acertado de las relaciones interespecie y la comunicación entre mundos en la ontología perspectivista. Así mismo, el sonido articularía el mundo de los espíritus con el nuestro, pues, de la misma forma que un sonido en nuestro entorno puede “construir paisajes enteros en la parte del mundo habitada por los espíritus” (114), lo que se oye en el mundo de los espíritus puede convertirse en sustancia visible en el nuestro. Esto tiene efectos claros en el entorno ecológico que nos rodea, pero también en los propios sujetos, que transforman —y son transformados— por las relaciones que establecen con su ambiente y que se inscriben en ellos a través de la música y, por extensión, del sonido en sí.

En definitiva, somos seres narrativos, constituimos nuestra identidad a través de historias que nos permiten ubicarnos en el mundo, pero estas historias no sólo se narran, también se cantan. Como señala el etnomusicólogo Bernd Brabec, “por la sustancialidad del sonido y de las voces, los enlaces ontológicos se inscriben literalmente en la misma persona que es construida a través de su socialización. Por ello, las canciones contribuyen a la construcción social de la persona indígena” (Brabec 2015, 116). En la intimidad de la madre que susurra una canción de cuna a su hijo y en el sonido saturado de los parlantes de una fiesta de pueblo, la música se inscribe en nuestros cuerpos. A través de la música y las canciones que hablan de animales, plantas y espíritus, del sexo, del amor y el desamor, de la familia, de la caza o del proceso para convertirse en *yachak*, el sujeto se construye como un nudo en las complejas redes de relaciones entre sujetos, entre culturas o entre especies que constituyen el mundo de la experiencia kichwa.

1.4. La dimensión política: entre el mundo kichwa y el estado nación

Sin embargo, para comprender la constitución de los sujetos en el mundo kichwa no basta hablar de relaciones interespecie. Es necesario abordar también la relación con una sociedad amestizada y con un estado-nación, entendiendo que no son aspectos externos a la cultura kichwa, sino elementos que se entrecruzan y articulan de maneras diversas e insospechadas.

En este sentido, la cuestión de la música kichwa nos permite explotar desde nuevos ángulos la idea de la construcción del estado desde los márgenes.

Las músicas tropicales, a pesar de su carácter internacional, se arraigan en lo local, muchas veces articulándose con la construcción del sentimiento nacional de los distintos países. Como señala la etnomusicóloga ecuatoriana Ketty Wong, “la tecnocumbia, por ejemplo, no es simplemente una música popular del Perú, sino una música que muestra un sentido de ecuatorianidad porque es cantada por y para el público ecuatoriano” (Wong 2013, 226). Así, a pesar de que ni sus ritmos ni sus estéticas son exclusivos de Ecuador o de la región amazónica esto no las despoja de su fuerte carácter identitario. En el caso de la música kichwa de raigambre tropical, la idea de la patria y el Ecuador se encuentra presente en muchas de las letras, como veremos más adelante. Por último, hay que tener en cuenta que no nos encontramos únicamente ante la construcción de un sentimiento nacional, sino también de una identidad amazónica dentro del estado-nación y, sobre todo, de una identidad Kichwa.

Frente a una idea del estado como un ente centralizado y todopoderoso que ejerce verticalmente su poder sobre poblaciones pasivas, un objeto empírico dado, separado de la sociedad civil, los estudios del estado en los márgenes (Veena y Poole 2008; Krupa y Nugent, 2015) nos muestran cómo el estado no sólo se construye desde un centro, sino también desde sus periferias. Se subraya así su dimensión procesual y su imbricación con las culturas populares.

Para Veena Daas y Deborah Poole, los márgenes nos son meramente territoriales, sino que son además (y sobre todo) “sitios de práctica en los que la ley y otras prácticas estatales son colonizadas mediante otras formas de regulación que emanan de las necesidades apremiantes de las poblaciones, con el fin de asegurar la supervivencia política y económica” (Veena y Poole 2008, 24). Así, la idea de márgenes no es meramente territorial, sino que implica también cuestiones como la temporalidad, la relación entre la ley y la excepción y la experiencia de los sujetos que habitan estos espacios. Lejos de ser lugares ajenos al estado o en los que el estado se presenta de manera insuficiente, los márgenes son espacios fuertemente imbricados con las dinámicas estatales, que no solo ejercen su poder sobre ellos “desde arriba” sino que también se construyen en relación a ellos, de la misma forma que las culturas de oposición se construyen en oposición al estado (y viceversa) en una relación dialéctica en la que “ni la forma del Estado ni las culturas de oposición se pueden entender correctamente fuera del contexto de la continua lucha entre ellas, que les da forma a las dos” (Corrigan y Sayer 2007, 49-50).

Canciones como *Mi Ecuador* o *Senderos de mi patria*, del grupo Yaku Runas, *Ecuador*, cantada en kichwa por Patricio Alvarado o *Qué bonito es mi Ecuador*, del cantante Francisco Ecuador, que comienza con la siguiente estrofa:

Tomando mi ayahuasca
yo te he escrito está canción,
Ay que lindo es mi Ecuador,
Yo te canto con amor.

De la misma forma, esta conexión con la ecuatorianidad es recreada por los cantantes en sus interacciones con el público: “¿Dónde están los ecuatorianos?” “A ver un grito ‘¡viva Ecuador!’” o “una bulla los ecuatorianos”. En la fiesta, estas interpelaciones se intercalan con otras como “¿Dónde están las mujeres solteras?” “¿dónde está el grupo más alegre?” o “¿Dónde está la gente orgullosa de ser kichwa?”. De esta forma, en los conciertos de música kichwa, ser ecuatoriano es una interpelación más al público, al igual que “soltero”, “hombre”, “mujer”, o “kichwa”, que son sólo algunas de las diferentes dimensiones que constituyen sujetos complejos y multidimensionales.

La ideología nacional que había impulsado el estado y las clases dirigentes —hasta que Ecuador fue reconocido como un estado plurinacional e internacional en la constitución del año 2008— reflejaba (y en muchos casos todavía refleja) “una tradición hispana en la cual la ciudad, hogar de la gente cristiana ‘civilizada’, se contrasta explícitamente con la vida campesina y, por extensión, con la vida incivilizada de los ‘salvajes de la selva’ [...]. El mensaje es claro para quién quiera participar en la sociedad nacional, él o ella deben volverse mestizos, negando el conocimiento del idioma o la cultura indígena” (Reeve 2002, 198-199). A través de la reivindicación de la música kichwa como música ecuatoriana, como música *nuestra* frente a la música de afuera —enunciada tanto por músicos de música autóctona como de cumbia kichwa— los músicos kichwas construyeron (y todavía construyen) una nueva narrativa de la nación, construída desde los márgenes pero que interpela a todos los ecuatorianos.

Podemos destacar así el carácter ambivalente de la música moderna kichwa, que la convierte tanto en un medio de exaltación del sentimiento nacional —al hablar de “paisanos ecuatorianos”, de “mi Ecuador”— como en un acto de resistencia. Esta ambivalencia se debe a que muchos de los reclamos que se hacen desde los márgenes se hacen adoptando el

lenguaje del estado, pues es precisamente encarnar el estado lo que permite embarcarse en la discusión política y en la lucha por el poder. De ahí que en ocasiones la cumbia Kichwa pueda reproducir en apariencia el marco discursivo característico del estado-nación.

En la dialéctica asimétrica entre cultura popular y cultura dominante que construye el estado-nación, las periferias, lejos de ser espacios marginales subordinados a un centro, constituyen sujetos que participan activamente de la producción de una identidad nacional, la cual nunca es uniforme y se encuentra siempre sometida a disputas y conflictos entre los diferentes actores. En este marco, la música moderna Kichwa desempeña un importante papel en la construcción de la nación desde los márgenes, pues moviliza emociones —esperanzas, deseos, expectativas...— y contribuye a la creación de un sentimiento nacional, además de una identidad amazónica y Kichwa dentro del estado ecuatoriano, pluralizando así las narrativas sobre la nación y el estado. Es un ejemplo de cómo la música, al igual que la lengua, puede crear comunidades imaginadas más allá del modelo de las naciones de la modernidad occidental, o ayudarnos a imaginar otras comunidades posibles.

Así, la música kichwa logra “desplazar las narrativas maestras del estado-nación y la modernidad”, como afirma Michael Uzendoski (2012, 193), pero no exactamente para sustituirlas por una suerte de contrapoder frente al mundo blanco-mestizo, sino para llevar a cabo lo que Sánchez Patzy denomina una “renarrativización de las interpelaciones nacionalistas para nuevos sujetos sociales y nuevos contextos” (2017, 334), dando paso a una nueva forma de nacionalismo: un nacionalismo existencial, vivido.

La música moderna Kichwa constituye un claro ejemplo de la imaginación y creatividad con que los actores construyen la nación desde los márgenes, dando cuenta de cómo estos márgenes, lejos de ser consumidores pasivos del proyecto de la modernidad, se encuentran inmersos en continuos procesos de reapropiación, reinterpretación y adaptación.

Pero el carácter político de la música kichwa va más allá de la reinterpretación del discurso nacionalista. En muchos casos esta música adquiere un carácter contestatario vinculándose a organizaciones sociales como la FOIN¹. Así mismo, muchos músicos kichwas desempeñan o han desempeñado cargos políticos en municipios o comunidades. Pero la música también

¹ Mishki Chullumbu, reconocido músico kichwa del que hablaremos más ampliamente en el segundo capítulo, compuso el himno de la FOIN (Federación de Organizaciones Indígenas de Napo), e incluso llegó a estar en la cárcel por motivos políticos.

puede constituir en sí misma un movimiento de carácter sociopolítico, tal y como podemos observar en este fragmento referido a la AACTIN:

las principales actividades de la AACTIN, la música y el arte, se han constituido en elementos de movilización y organización sociopolítica. Lo que los distingue tal vez de otros movimientos más abiertamente sociopolíticos, no es tan solo la temática de su lucha sino más bien la manera de proceder aparentemente de carácter más suave (AACTIN 1991, 182).

Por otra parte, a la hora de hablar de la relación entre subjetividad política y música kichwa, no se puede desligar a esta última de la fiesta y su papel fundamental en la producción de *communitas* dentro de un contexto moderno. Así, la música kichwa se convierte en “un medio para reorientar la percepción y su relación con las prácticas sociales que obvia los presupuestos y valores básicos de la modernidad y la vida hispana” (Uzendoski 2012, 195).

De esta forma, por su capacidad de construir identidades y mundos, la música es también un lugar de conflicto y disputa por los significados.

La música popular, si bien es parte de esta lógica hegemónica de construcción de identidades “únicas y unificadas”, es también un lugar intensamente poderoso para el conflicto, la pugna, negociación y generación de nuevas pautas de las distintas facetas de identidad social (étnicas, de género, generacionales, de clase, etc.) y nuevos esquemas de clasificación humana, que son reflejo de y reflejan las cualidades estéticas y expresivas de sentido de la música popular y sus infinitos estilos (Sánchez Patzy 2017, 43).

De esta forma, la dimensión política de la música moderna kichwa va mucho más allá de la mera oposición al mundo blanco-mestizo y a las narrativas del estado-nación, es un espacio dinámico de construcción identitaria, donde convergen tanto las narrativas nacionales como las luchas por el reconocimiento de identidades indígenas dentro del estado-nación ecuatoriano. Se trata de desafiar las narrativas hegemónicas reconfigurando los significados asociados a la nación y la modernidad.

Por otra parte, más allá de la reinterpretación y apropiación del discurso nacionalista, la música kichwa se vincula a procesos sociopolíticos más amplios, actuando como un medio de movilización y organización para las comunidades, generando *communitas* y expresando y reforzando identidades culturales. Así, la música kichwa se convierte en un lugar de pugna y negociación donde se disputan y reconfiguran las diferentes facetas de la identidad social al tiempo que se crean nuevas narrativas dentro del estado-nación ecuatoriano.

1.5. Conclusión

En conclusión, la música moderna kichwa nos muestra cómo las comunidades indígenas pueden transformar las influencias externas en procesos de hibridación cultural que fortalecen y revitalizan su identidad. Lejos de ser un signo de pérdida cultural, la integración de ritmos e instrumentos tropicales en la música kichwa refleja una dinámica de adaptación creativa que equilibra la continuidad con la innovación, pues, como señala Jonathan Hill, “formalización musical y memoria histórica no están aisladas de la improvisación y la imaginación” (Hill 2018, 184).

Por otra parte, en el contexto amazónico, la noción de lo "abigarrado" nos permite comprender cómo estas comunidades navegan entre diversas temporalidades y formas de dominación, creando un espacio donde la modernidad se redefine desde una perspectiva indígena. Así, la música kichwa no solo preserva la cultura, sino que la adapta y la reconfigura, mostrando cómo la cultura kichwa puede perdurar y desarrollarse en el contexto contemporáneo, proponiendo así un nuevo concepto de modernidad que nos aleja de las nociones monolíticas y lineales de la modernidad occidental.

La relación entre música e identidad es profundamente compleja y dinámica, reflejando cómo nuestras narrativas y sentidos de pertenencia son moldeados y renegociados a través de la música. La música, en su capacidad para interpelar y resonar con las experiencias emocionales y sociales de los individuos, juega un papel crucial en la configuración de los sujetos colectivos y en la creación de mundos compartidos. Este proceso no es unidimensional; involucra una negociación constante entre la producción cultural y la recepción, donde el significado de la música se construye a través de las tramas argumentales que las personas elaboran para entenderse a sí mismas y a su entorno.

En el contexto de la música moderna kichwa, este proceso de construcción identitaria se entrelaza con un enfoque más amplio que incluye tanto dimensiones humanas como no humanas. La música no solo contribuye a la formación de identidades sociales, sino que también participa en la creación de mundos ontológicos, conectando a los seres humanos con su ambiente natural y espiritual. A través del sonido, las culturas amazónicas articulan sus realidades y relaciones inter-específicas, ofreciendo una perspectiva enriquecedora sobre cómo la música puede actuar como un agente de transformación y significación en un marco ecológico y cultural interconectado. La música se manifiesta, así, no solo como un constructo

social, sino como una fuerza que activa y redefine las realidades compartidas entre humanos y no humanos.

Por otra parte, la música moderna Kichwa, al articularse con el estado-nación ecuatoriano, no solo contribuye a la construcción de una identidad nacional plural y compleja, sino que también desafía y reconfigura las narrativas hegemónicas dominantes. A través de la exaltación del sentimiento ecuatoriano y la reivindicación de la identidad amazónica, la música Kichwa se convierte en un medio poderoso para la movilización sociopolítica, la creación de comunidad y la disputa por significados. Lejos de ser un mero eco de las políticas del estado, la música Kichwa actúa como un espacio de resistencia y creatividad, donde se negocian y reinterpretan los conceptos de nación y modernidad, reflejando las dinámicas conflictivas y adaptativas de los márgenes en la construcción de una identidad nacional inclusiva y diversa.

En conclusión, la música moderna kichwa emerge como un vibrante ejemplo de cómo las comunidades indígenas transforman y revitalizan su identidad cultural a través de procesos creativos de hibridación y adaptación. En lugar de ver la integración de influencias externas como una amenaza a la tradición, esta música demuestra que tales influencias pueden enriquecer y fortalecer la identidad indígena. La capacidad de la música Kichwa para equilibrar la continuidad cultural con la innovación subraya una reconfiguración dinámica del concepto de modernidad desde una perspectiva indígena. Como señala Kathryn Metz, “la competencia entre el cosmopolitismo, la tradición regional, la modernización y los estilos musicales y culturales híbridos sirve para subrayar las relaciones transnacionales y poscoloniales que la región amazónica ha mantenido en la era de la modernidad” (Metz 2015, 378).

Así, a través de su papel en la movilización sociopolítica y en la construcción de una nueva identidad nacional construída desde los márgenes, la música Kichwa desafía y redefine las narrativas hegemónicas, ofreciendo una visión nueva perspectiva de la modernidad.

Capítulo 2. Sonoridades híbridas en la Amazonía cosmopolita

Podríamos definir la música moderna kichwa como un género que se origina de la intersección de las músicas tropicales —urbanas, mestizas y con vocación transnacional— y las sonoridades amazónicas —como el Runa Paju, caracterizado por su búsqueda de una relación comunicativa con los seres ecológicos—. Este género musical ha llegado a integrarse en la vida cotidiana de las comunidades kichwas de la Amazonía, estrechamente ligado al baile y la fiesta, pero también a la reivindicación política. De esta forma, la tecnocumbia kichwa nos permite explorar las diferentes interrelaciones del mundo indígena con el mundo globalizado. Para ello trabajaremos principalmente con músicos Kichwas de las provincias de Napo, Pastaza y Orellana, con el fin de desentrañar cómo se articulan los significados propios de la cosmovisión amazónica con los de la globalización, dando lugar a diversas indigenizaciones de la modernidad.

De esta forma, nuestro objetivo, a lo largo de este texto, será comprender cómo se articulan estos dos elementos: los instrumentos y ritmos externos con los principios estéticos y las experiencias de vida del mundo kichwa en un mismo sistema musical, entendiendo por sistema musical

un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. [...] Desde este punto de vista los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales (Camacho 2007, 169).

Sería, a grandes rasgos, un conjunto de códigos, estructuras y reglas que regulan la producción musical pero también su recepción por parte de los oyentes, funcionando “no ya como un «código» sino, sobre todo, como un procedimiento de evocación” (Cruces 2002, 18) o un sistema comunicativo. Sin embargo, este no es un sistema estático, sino “una abstracción renegociada y reformulada a través de las actuaciones concretas de agentes de carne y hueso” (12).

Para ello, en este capítulo se propondrá una clasificación tentativa de los distintos géneros de la música kichwa y sus diferentes usos sociales, poniendo especial énfasis en las características de géneros como la cumbia kichwa o el tecno raymi, caracterizados por poseer una mayor influencia de los instrumentos y ritmos tropicales.

Posteriormente realizaremos un breve análisis histórico en el que estudiaremos la evolución de la música kichwa desde la llegada de los primeros misioneros y de la influencia de la música occidental hasta la actualidad, pasando por la llegada de los ritmos tropicales a las comunidades y el movimiento de revitalización que tuvo lugar a comienzos de los años 80 de la mano de actores como Cárlos Alvarado (Mishki Chullumbu) o la AACTIN (Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales Indígenas de Napo). Los diferentes conflictos, encuentros y desencuentros, continuidades y discontinuidades que tuvieron lugar a lo largo de este proceso dará lugar a una música kichwa de raigambre tropical que constituye en la actualidad uno de los elementos más valiosos para garantizar la continuidad de la cultura y la lengua kichwa.

2.1. Una clasificación tentativa de las músicas kichwas de la amazonía

Como ya señalamos en la introducción, la música kichwa es un concepto amplio que no obedece a una única corriente o denominación. Encontramos aquí el Runa Paju, la música autóctona, la música tradicional, la cumbia kichwa, el tecno-raymi o el tecno-kichwa, por citar solo algunas de las calificaciones que hemos encontrado durante nuestro trabajo de campo.

La música autóctona sería aquella que no tiene influencia de instrumentos ni de ritmos hispanos, interpretando los ritmos de la música kichwa amazónica como el *ingaru* o el *camari* (entrevista a Mishki Chullumbu, Comunidad de Waysa Yaku, Archidona, 17 de febrero de 2024). Así mismo, estos ritmos se interpretan empleando únicamente los denominados “instrumentos autóctonos”, como el tambor o caja, el *ulawatu* (instrumento de viento con tres orificios), el *pingullu* (flauta elaborada con caña guadua o huesos de aves), el violín (adaptación amazónica del violín clásico europeo), *surupanga* (manejo de hojas que, golpeadas rítmicamente, acompañaba la comunicación del yachak con los espíritus), etc. Todos estos instrumentos se caracterizaban por ser elaborados a mano por los propios intérpretes.

La noción de lo autóctono, por otra parte, nos remite a una determinada relación de la música con el territorio, una “relación entre lugar, música y memoria” (Ochoa 2003, 24) en la que la música se constituye “en torno a la idea de una territorialidad claramente delimitada y un nosotros claramente establecido” (24). Si bien esta relación entre música, territorio y memoria se desdibuja con la llegada de las nuevas tecnologías de grabación y difusión, sigue presente en los discursos acerca de la música autóctona kichwa.

La música tradicional, en cambio, no es tan exigente con los ritmos e instrumentos empleados, pues, aunque mantiene los ritmos autóctonos descritos más arriba, admite variaciones en la composición, así como la utilización de instrumentos hispanos o andinos como guitarra, batería acústica, charango, etc, dando mayor libertad a los intérpretes.

Por otra parte, el Runa Paju constituye una categoría mucho más esquivada y difícil de definir. Michael Uzendoski, en su libro *The Ecology of the Spoken Word: Amazonian Storytelling and the Shamanism among the Napo Runa*, lo definió como “un modo multimodal de expresión [...] que enfatiza el poder de la voz humana, todo el cuerpo expresivo y el poder de la música para provocar acción social y cosmológica” (2012, 172).

Según Mishki Chullumbu, más que a un género musical se asociaría a la idea de transmisión intergeneracional, de costumbre.

Runa Paju se entiende de dos maneras. Paju es el poder que tiene, por ejemplo, para sembrar este... planta de yuca, para que crezca, entonces se transmite a la persona que quiere tener buena cosecha. Se llama paju. Y eso no solamente para la siembra, sino que hay otros pajus. Paju curaciones. También de la música también, paju, runa paju o sea, costumbres.

Costumbre, “costumbre” interpretada en Kichwa es paju, costumbre... la palabra costumbre traducida en kichwa es paju (entrevista a Mishki Chullumbu, Comunidad de Waysa Yaku, Archidona, 17 de febrero de 2024).

Efectivamente, ambas definiciones apuntan a la capacidad performativa del Runa Paju y su capacidad para transformar el entorno, ya sea favoreciendo el crecimiento de la yuca o la curación de un enfermo o creando, a través de la música, un *communitas* que permita a las personas acceder a una “conexión social con las subjetividades de su mundo cosmológico” (Uzendoski 2012, 173).

Sin embargo, las músicas que encontramos bajo el apelativo de Runa Paju son extremadamente diversas, pues abarcan desde la música de Mishki Chullumbu o de los Yumbos Chauamangos (de carácter más autóctono o tradicional) hasta la música de Patricio Alvarado y su Orquesta Llakik Shunku, uno de los primeros músicos en introducir instrumentos y ritmos modernos en la música kichwa.

De esta forma, en nuestro caso hemos querido centrarnos en aquellos géneros originados en la intersección de las sonoridades amazónicas —que buscan establecer una relación comunicativa con los seres ecológicos en un complejo juego de perspectivas— con la música urbana y mestiza, para, de esta forma, comprender a través de la música como hilo conductor

cómo se articula el esquema cosmológico del pueblo Kichwa con el contexto del estado-nación e incluso con el contexto global.

A lo largo de nuestro trabajo de campo registramos más de 70 artistas y conjuntos musicales con influencia tropical en toda la amazonía, aunque se concentran principalmente en las provincias de Napo, Pastaza y Orellana. De este modo, aunque se trata de una música prácticamente limitada a la región amazónica, la música moderna kichwa articula lo local con lo regional, pues podemos encontrar grupos musicales en prácticamente cada comunidad (por pequeña y aislada que sea) de estas tres provincias, aunque estos grupos (dependiendo de su fama y repercusión) pueden ser reconocidos en toda la amazonía ecuatoriana (e incluso también en la amazonía de Perú y Colombia).

La mayoría de estos grupos comparten una serie de características: generalmente (más de tres cuartas partes de las agrupaciones registradas) son formaciones exclusivamente masculinas, aunque en ocasiones pueden incluir una o dos cantantes femeninas, como es el caso de la agrupación Chicos del Barrio (Tena, Napo), de la Orquesta Taki Tamia (Archidona, Napo) o del grupo Herencia Amazónica (Comunidad de Yana Yaku, Napo). Las orquestas más grandes pueden tener hasta 10 o 12 miembros, aunque la media de las agrupaciones es de 6 integrantes, pudiendo variar generalmente entre 4 y 8 músicos, aunque también existen formaciones más reducidas. Así mismo, pueden presentarse solistas tanto masculinos como femeninas, acompañados de música pregrabada.

Los músicos, tanto conjuntos como solistas, suelen ir acompañados de entre 1 y 3 bailarinas, ataviadas con un traje elaborado con mullos o semillas. Estas bailarinas pueden ser profesionales contratadas por los mismos músicos, aunque generalmente son parientes (hijas, sobrinas, etc.) de los miembros del grupo.

Los instrumentos más usados (todos ellos de clara raigambre tropical) son la conga, el bajo, los teclados (que pueden emular el sonido de otros instrumentos), la batería electrónica, el güiro y los timbales. En ocasiones también es posible encontrar otros instrumentos como la guitarra eléctrica o el saxofón, aunque son menos frecuentes. Por otra parte, la gran mayoría de estas agrupaciones cantan tanto en kichwa como en español, dependiendo de las peticiones del público, como veremos en el siguiente capítulo. Así mismo, suelen alternar el vestuario mestizo de camisa y pantalón con el kichwa (sobre todo en el caso de los hombres).

En definitiva, la clasificación tentativa que hemos presentado en este epígrafe pretende ofrecer un pequeño esbozo del sistema musical en el que se encuadra la fusión de las

sonoridades kichwas con los ritmos tropicales. Pero esta no es una clasificación perfecta: muchos artistas trascienden o se escapan a esta taxonomía que sólo pretende ser orientativa. De la misma forma, tampoco nos encontramos ante categorías estáticas ni ahistóricas. De hecho, esta clasificación nace de una larga historia de contactos culturales (no siempre pacíficos) entre indígenas, misioneros, colonos, militares y otros agentes de la colonización, y de un proceso de recuperación y revitalización iniciado por intelectuales indígenas como Misqui Chullumbo a finales de los años 70 y comienzos de los 80.

2.2. Misioneros, colonos y militares: las armonías de la civilización

La historia de la música kichwa se remonta mucho más allá de la llegada de la colonización. Pero para hablar del mestizaje en la música kichwa hemos querido comenzar por la influencia de los misioneros que llevaron a cabo el proceso de evangelización en esta región desde el siglo XIX. Los misioneros primero, y más tarde los militares y los colonos, llevaron a la Amazonía nuevas músicas, a veces con un objetivo disciplinario de educar en la civilización, otras con un motivo puramente festivo.

En la Amazonia se puede rastrear el uso de la música en la evangelización desde las misiones de Maynas, en torno al siglo XVII, donde se produjo la adaptación y transformación del violín occidental (llevado por los jesuitas de Austria, Suecia, Alemania o República Checa) en el violín amazónico que se fabrica artesanalmente y se interpreta hasta nuestros días (Rackzo 2021)

Las imágenes 1 y 2, extraídas de la revista *Oriente Dominicano*² del año 1931, muestran un amplio grupo de indígenas (hombres, mujeres y niños), probablemente de la región de Pastaza, observando una vitrola traída por los misioneros. Los pies de foto, tan reveladores como las propias imágenes, exaltan la fascinación de los “indios” por la música de la modernidad, y dan testimonio del poder de ésta como herramienta “civilizadora” y evangelizadora en la doble misión de los misioneros ecuatorianos de convertir a los “indios” a la fé cristiana e incorporarlos al naciente estado-nación republicano.

² *El Oriente Dominicano* fue una revista creada por el Consejo de las Misiones Dominicanas en el Ecuador con el objetivo de documentar los avances evangelizadores y civilizadores de la misión dominica en los pueblos indígenas de Pastaza, con la Misión de Canelos como centro de operaciones. La producción de esta revista se mantuvo durante 50 años, desde 1927 hasta 1977 (Chimbo, 2022).

Foto 2.1. Imagen de la Revista Oriente Dominicano



Los indios son incansables en oír la victrola como la paciencia del Misionero, que tiene que hacerse a ellos para ganarlos al Evangelio

Fuente: Oriente Dominicano (1931, 19).

Foto 2.2. Imagen de la Revista Oriente Dominicano



Aprenden prácticamente los indios que la civilización les traerá armonías mejores que su pífono y tambor.

Fuente: Oriente Dominicano (1931, 19).

Como señala Deborah Singer, ya “entre 1582 y 1583 se realizó el Tercer Concilio Limense, en el cual se prescribió la utilización de la música como estrategia de evangelización” (Singer

2009: 49). Pero la música no era sólo un método de conquista ideológica que servía para implantar y fortalecer la fe, sino que constituía también un artefacto de control:

la forma moderna de hacer música funcionaba como método de disciplina: obligaba a acatar la cuadratura de compás, los valores mensurados, los giros cadenciales, y las alturas específicas que define la afinación occidental. La práctica musical exige, además, el dominio de un instrumento y el trabajo “concertado” de los músicos bajo las órdenes de un director. [...] Todo esto demuestra que la música era un eficaz dispositivo de control social porque estructuraba y controlaba las conductas de los sujetos reducidos, naturalizando las relaciones de dominación y sujeción (Singer 2009, 52).

Más tarde, a partir de los años 60, nuevos agentes coloniales (principalmente petroleros y colonos) se sumaron a la labor de incorporar al oriente al estado republicano. En palabras de Norman Whitten:

Cuando a fines de la década de los años 60, el poderoso consorcio petrolero internacional descendió al Oriente del Ecuador, numerosos pueblos nativos fueron testigos de catastróficos cambios a corto plazo. En pocos años, la economía de subsistencia, con sus amplias redes de intercambio, se vió saturada con una baraúnda de imposiciones tecnológicas, y en algunas zonas toda una avalancha de colonos serranos fue transportada en avión a la selva, donde dependían totalmente para su supervivencia o bien de productos importados, o bien de la invasión de las chacras nativas. La mayoría de quienes presenciaron parte de este proceso, tanto ecuatorianos como extranjeros, gritaron “¡etnocidio!” (Whitten 1987, 313).

Podemos aventurar que fue a través de estos petroleros y colonos y en este contexto de etnocidio como las primeras músicas tropicales llegaron a la Amazonía ecuatoriana. Los años 70 marcan un punto de no retorno en la implementación de la modernidad capitalista en el Oriente ecuatoriano, pero también marcan la consolidación de las músicas tropicales como género predilecto en toda América Latina, con la difusión de ritmos como la cumbia o la salsa, que llegan a las comunidades a la par del proceso colonial y modernizador iniciado por la iglesia, el estado y las compañías petroleras.

Adoptando una perspectiva esencialista, muchos autores entendieron los acelerados cambios que se produjeron en las comunidades kichwas durante este periodo en términos de pérdida o ganancia de rasgos culturales. Para Oberem, por ejemplo, la cultura kichwa había pasado, durante este periodo a “abandonar elementos indios y adoptar otros de la cultura occidental, transformándose de esta manera en un tipo cultural que mejor podría llamarse ‘cultura mestiza’” (Oberem 1980, 342).

Sin embargo, esta perspectiva impedía apreciar los diversos procesos a través de los cuales las comunidades incorporaban la alteridad occidental y que se encontraban ligados a las dinámicas de transformación, afinidad y metamorfosis, centrales en muchas de las culturas amazónicas y en la cultura kichwa en particular. En este sentido, como señala Macdonald, “Para desarrollar al máximo los indígenas deben transformarse periódicamente, pero temporalmente en varios “otros seres”. Cuando estos “otros seres” aceptan y reconocen esta transformación e identificación con ellos se entiende que su sabiduría y su poder son transferidos” (Macdonald 1984, 113).

De esta forma, pese a que la música traída por los misioneros y otros agentes de la colonización tenía un fuerte carácter disciplinario —en el caso de los primeros— y modernizador —en el caso de petroleros, militares y colonos—, también era un espacio de hibridación en el que se articulaban sistemas semióticos paralelos. De este modo, se generaban

espacios híbridos en los que las diferencias eran permanentemente negociadas y la visión indígena lograba manifestarse subrepticamente. Hablar de hibridación puede suponer la mezcla de culturas distintas que entran en contacto, sin que se tome en cuenta que una de ellas se ubica en una posición de poder. No creo en un “mestizaje perfecto”. Más bien destacaría la existencia de prácticas heterogéneas que se yuxtaponen en un tiempo no unilineal (Boff, 2002), y ellas permiten la infiltración de elementos locales desaprobados por los discursos del colonizador, lo que da origen a complejos procesos de resistencia, adaptación y subversión del orden hegemónico. El carácter polisémico de la música ofrece este tipo de espacios (Singer 2009, 52).

Estos nuevos espacios no sólo permitían negociar las diferencias con el colonizador e infiltrar elementos locales, permitían asimilar la otredad y resignificar elementos de la modernidad occidental para explorar otras formas de modernidad, modernidades indígenas que permitieran emprender procesos de adaptación, resistencia y subversión al orden hegemónico.

Pero la generación del espacio híbrido y complejo que es hoy en día la música kichwa fue un proceso complicado, no exento de disputas y conflictos. Para comprenderlo, analizaremos a continuación el origen de la música tropical y su llegada a las comunidades como emblema de modernidad, su disputa con la revitalización cultural kichwa, ligada en un principio a la música autóctona, y, finalmente, su asimilación por los jóvenes kichwas, que vieron en la música tropical una oportunidad para preservar y amplificar su propia cultura.

2.3. Música y modernidad: la llegada de los ritmos tropicales

Desde que los misioneros dominicos trajeron las primeras vitrolas a ese (entonces) apartado rincón de la naciente nación ecuatoriana, la música kichwa no ha dejado de transformarse, incorporando instrumentos, ritmos o temas ajenos a la música kichwa previa a la llegada de los colonizadores. Así, con el tiempo, llegó a producirse una brecha entre la música autóctona y tradicional y géneros considerados “modernizados” como la cumbia kichwa o el tecno-raymi. Si bien, las influencias tropicales no han sido las únicas que han conformado la música kichwa tal y como la conocemos en la actualidad. La influencia andina es también muy fuerte, y ha estado presente incluso desde antes de la llegada de los colonizadores, a través del intenso intercambio cultural y económico entre los grupos kichwas de la sierra y la amazonía. Este tema, sin embargo, merecería un análisis mucho más exhaustivo del que, por motivos de tiempo y espacio, podemos permitirnos en esta investigación. Por tanto, nos centraremos principalmente en las influencias tropicales, que son, además, las que mejor expresan las negociaciones entre la cultura kichwa y las fuerzas de la modernidad capitalista.

Foto 2.3. Representación de una rocola en cerámica kichwa



Fuente: Whitten (1987).

La música tropical nace en los años XX del pasado siglo, “a través de un proceso iniciado por las industrias culturales de Cuba, Estados Unidos, México, Brasil, las Antillas, Venezuela y Colombia, en el que la música de orígenes afrolatinos [cumbia, salsa, guaguancó, etc.], inundó el mercado internacional desde los años 20, constituyéndose en la música popular latinoamericana de mayor poder seductor del siglo XX” (Sánchez Patzy 2017, 268).

De este modo, estos ritmos adquirirán, a lo largo del último siglo, un carácter transnacional en Latinoamérica, alcanzando la absoluta hegemonía en la industria musical y articulándose a su vez con las preferencias estéticas locales, mezclando hábilmente lo regional, lo nacional y lo internacional, lo que dará lugar a nuevos ritmos como la cumbia psicodélica del Perú amazónico, la chicha —que nace en Perú de la fusión de huayno y cumbia (Bailón 2004)—, la cumbia norteña o la tecnocumbia, con su característica incorporación de lo electrónico, pero sobre todo, contribuirá a la emergencia de una identidad cultural latinoamericana que trasciende las fronteras de los diferentes estados.

Paradójicamente, las músicas tropicales³, si bien nacen ligadas al estereotipo occidental de lo tropical como opuesto a la fría racionalidad del Norte: el desenfreno, lo salvaje, la fiesta, la vida despreocupada, el erotismo y la sensualidad desatada —fuertemente asociadas a la negritud o, en su defecto, los indígenas del Oriente selvático— (Sánchez Patzy 2017), llegan a las comunidades como un emblema de la modernidad. Ejemplo de ello es la llegada de la música chicha a las poblaciones campesinas de Perú, tal y como señala Raúl Romero:

la música *chicha* constituye un conjunto de símbolos de modernidad para el poblador que le permiten vincularse idealmente con el mundo exterior sin estar realmente incorporado a él. Sin embargo, desde el lado práctico, los *bailes* descritos cumplen así mismo funciones de socialización básicas, al interior de la comunidad, como es el encuentro de solteros (Romero 1989, 130).

De la misma forma, la tecnocumbia, que se desarrollará a partir de los años 90, se convierte en símbolo de la modernidad en la Amazonía por la incorporación de arreglos e instrumentos electrónicos como el sintetizador, los teclados o la batería electrónica. Como señala Kathryn Metz,

La tecnocumbia, un género musical peruano popular reciente, tiene sus raíces en la música chicha, con una fuerte influencia de la cumbia. El prefijo “tecno” no se refiere a la música techno, tal como se desarrolló en Detroit (Estados Unidos), a finales de los setenta. Más bien en América del Sur se pone de relieve la incorporación de ritmos e instrumentos electrónicos (Romero 2002). En el momento de la génesis de la tecnocumbia a finales de los noventa (y en

³ Como reconoce Mauricio Sánchez Patzy en su libro, es problemático hablar de la música tropical como un género monolítico y homogéneo, ligado a un espacio geográfico (entre el trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, incluyendo el Caribe, Centroamérica, la parte amazónica de Sudamérica, África Central, Indonesia, Polinesia, etc.) y a un grupo simbólico típico. El estereotipo de lo tropical nace a través del sistema colonial europeo, que dibuja a lo tropical como lo edénico, lo placentero, lo despreocupado, por oposición al Norte frío y racional. Este imaginario fue consolidado a través de las artes plásticas como la pintura, y de la música, lo que permitió que esté imaginario colonialista perviviera más allá de la independencia de las colonias hasta la actualidad.

cierta medida aún hoy), la música electrónica simbolizó la modernidad: el uso de sintetizadores, cajas de ritmos y tambores electrónicos consolidó la entrada oficial (musical y comercial) del cosmopolitismo en la Amazonía (Metz 2015, 381-382).

En la actualidad, estos nuevos ritmos se encuentran plenamente integrados en la música kichwa hasta el punto de que ya no resulta fácil entenderlos en términos de “transculturación”, y mucho menos de “aculturación”. En este sentido, Mauricio Sanchez Patzy define la música tropical como una “música de gran vitalidad, de fuerte pragmatismo, de notorio toque festivo [...] que molesta a los buscadores de la pureza musical perdida” (Sánchez Patzy 2017, 269).

Se trata de una definición que perfectamente podríamos aplicar a la música kichwa actual: vitalidad, pragmatismo y carácter festivo, pero, sobre todo, la superación de la idea de una pureza musical originaria, aculturada y corrompida por la modernidad. En este contexto, como señala Ana María Ochoa, las

producciones musicales de grupos indígenas que transforman sus estéticas históricas, sirve para mediar —polémicamente— el mundo de la tradición (es decir, de lo que es heredado por virtud de nacer en un lugar y momento determinados) con el de la posibilidad de hacer visible y significativa la propia creación novedosa y construcción de un sentido de pertenencia en un mundo marcado por un proceso radical de transformación acelerada (Ochoa 2003, 75-76).

Sin embargo, la incorporación de los ritmos tropicales en la música Kichwa no ha estado exenta de dificultades y conflictos. La llegada de este tipo de músicas a las comunidades ocurre paralela al esfuerzo de recuperación cultural llevado a cabo por figuras como Mishki Chullumbu, y, en este contexto, para algunos sectores la llegada de la música tropical representó una amenaza para la cultura y la propia existencia de los pueblos amazónicos, tal y como veremos en el siguiente epígrafe.

2.4. Incorporar la otredad: música para lo cultural y música para lo social

La revitalización de la música kichwa se produce a comienzos de los años 80, de la mano de artistas como Carlos Alvarado (Mishki Chullumbu), uno de los principales impulsores de la AACTIN (la Asociación de Artistas y Conjuntos Tradicionales Indígenas de Napo). Esta revitalización se produce en un contexto de auge de las músicas locales en todo el mundo, impulsado en gran medida por las multinacionales discográficas y otros actores vinculados a la producción y distribución musical, creadoras del término *World Music* o “Músicas del Mundo”, con el que se buscaba dar salida en el mercado global a las músicas locales, principalmente de Asia, África y América que no cabían dentro de las clasificaciones

comerciales de momento, y que podían ser vendidas ahora como productos exóticos. De este modo, esta categoría “nace como un proyecto clasificatorio vinculado a una estrategia comercial que permita mediar la relación entre productores y consumidores” (Ochoa 2003, 30).

De esta forma, según señala Ana María Ochoa, este proceso de crecimiento de los repertorios locales “tiene que ver con la reorganización de la industria del entretenimiento en corporaciones multinacionales en momentos de pérdida de poder de control de lo económico (y de lo laboral) del estado-nación y en momentos también de un resurgimiento de nacionalismos, regionalismos y localismos varios” (Ochoa 2003, 49). Así mismo, en este proceso de globalización y desterritorialización de las músicas locales, aparecen dos grandes procesos: algunas de ellas se transforman radicalmente, mientras que otras adoptan una visión conservadora basada en la autenticidad, el apego al pasado y la conservación de la tradición.

Esta última visión fue adoptada por la AACTIN en un primer momento. En el primer congreso de esta asociación, en 1983, se afirmaba una “posición reflexivo-crítica frente a las influencias externas que están destruyendo las costumbres y la vida misma de los pueblos amazónicos” (1991, 45). De la misma forma, la comisión creada en el segundo congreso, en 1985, realizaba el siguiente pronunciamiento: “enérgicamente rechazamos la introducción de ritmos extraños a la música tradicional” (50). La contundencia de estas afirmaciones, sin embargo, se veía minada por las circunstancias. En este sentido, muchos grupos y conjuntos pertenecientes a esta asociación “manifiestan la necesidad de conseguir instrumentos modernos, equipos de amplificación” (164); otros, por su parte, “manifiestan tener dificultades para desarrollar el grupo interpretando únicamente música tradicional, ya que existe influencia de la música de fuera: cumbias, etc., que gusta a la gente de la comunidad” (157).

El impacto que la música tropical estaba teniendo en las comunidades hacía imposible obviar la profunda brecha generacional que se había establecido a nivel musical entre los adultos y ancianos, apegados a la música de los abuelos, y los jóvenes, interpelados mayoritariamente por la música tropical y popular. Como se señala en el libro *La cultura tradicional indígena en la provincia de Napo*, editado por la AACTIN,

Los jóvenes aceptan también la música tradicional, pero puede observarse que un gran porcentaje la rechaza y otro solicita la interpretación de música que llama "popular" (cumbias, música andina, etc.), manifestando que se cansa de escuchar la música tradicional. Este fenómeno refleja la contradicción que se establece dentro del grupo de jóvenes que viven entre

las dos culturas, la suya y la de fuera, donde están presentes los antagonismos de colonos y nativos (AACTIN 1991, 68).

Podemos suponer que el éxito de los ritmos tropicales entre los jóvenes kichwas de los 80 hasta la actualidad se debió en gran medida a la capacidad de estos ritmos para interpelar a los sujetos marginados. Como señala Sánchez Patzy, “la música tropical es productora de interpelaciones que inciden en identidades socialmente discriminadas, sean étnicas, generacionales, migrantes o de género” (2017, 349). La cumbia interpeló a aquellos sujetos que estaban ubicados en el espacio liminal entre el mundo kichwa y el mundo mestizo, sin pertenecer por completo a ninguno de los dos, y que además se encontraban en una posición de subordinación frente a la autoridad ejercida por los adultos. Cuando estos sujetos se apropiaron de la cumbia, ésta les ofreció una nueva narrativa musical (géneros como la cumbia kichwa, el tecno-kichwa o el teno raymi) y una nueva identidad étnica desde la que posicionarse en un contexto muchas veces adverso.

Sin embargo, este conflicto intergeneracional, que era también un conflicto interétnico, y que atravesaba ineludiblemente la música kichwa, encontró solución en el Segundo Congreso de la AACTIN, en cuyas resoluciones en política cultural se observa el problema de diferenciar entre lo cultural y lo social, y se señala que

luego de las respectivas reflexiones convinieron en las siguientes definiciones:

Acto Cultural. Es un evento donde se presentan las vivencias, costumbres y tradiciones propias de cada nacionalidad.

Acto Social. Es un evento donde se presentan variedad de números, con la participación de toda cultura, no solamente la autóctona (es una fiesta en la que participan todos, aún cuando sea con instrumentos sofisticados) (AACTIN 1991, 48).

Estas definiciones trascendieron el congreso en el que fueron propuestas y se arraigaron en los discursos cotidianos, donde siguen presentes a día de hoy, aunque no así en las prácticas. Se establecerá así una división —no exenta de matices y excepciones— en los usos de la música, que implica también una complementariedad, similar a la apreciada por Raúl R. Romero en un contexto indígena campesino y andino como el del distrito de Paccha (Perú) donde se señala que “la fiesta refleja sus raíces, su pasado y su comunidad. El baile se vincula a sus aspiraciones futuras con elementos de una cultura popular y nacional” (1989, 131). De esta forma, la música que nos ocupa es aquella que, teóricamente, se encuentra relegada al

espacio del baile, de lo social, por contraposición a la fiesta concebida como de carácter más cultural, asociado a la preservación de las tradiciones y de la identidad kichwa.

Sin embargo, la ruptura entre los ritmos tropicales y la música autóctona no es una ruptura radical. En el contexto kichwa amazónico, al igual que en lo observado por Raúl R. Romero en los Andes peruanos, el elemento social (el baile), no desplaza al elemento cultural. Identificarse con los ritmos tropicales no implica distanciarse del todo de una tradición kichwa —de hecho, muchas veces, esta fusión con ritmos como la cumbia es la que posibilita un reencuentro con las raíces kichwas, como en el caso del grupo Chicos del Barrio, que abordaremos en el tercer capítulo—. En resumidas cuentas, como señala Romero, “no es válido [...] plantear ambos eventos como alternativas excluyentes que reflejan actitudes claras de modernismo o tradición” (130).

2.5. Conclusión

En la actualidad, la música kichwa contemporánea es una combinación ecléctica de instrumentos y ritmos modernos (teclados, amplificadores, ritmos de chicha, cumbia, salsa...) con la narración de historias, la propia experiencia del mundo Kichwa y los principios estéticos de la música tradicional que busca constituir “una relación comunicativa y redundante con la ecología local y regional en la que la poética de las plantas, los animales y el paisaje se musicaliza y experimenta como una gran socialidad humano-ecológica” (Uzendoski 2012, 194).

La música kichwa, es un espacio dinámico donde convergen las tradiciones ancestrales con las fuerzas de la modernidad, permitiendo a las comunidades indígenas no solo preservar su identidad, sino también reinterpretarla y renovarla en un contexto de cambios históricos y sociales. De esta forma, no puede entenderse la música Kichwa sin hacer referencia a la ontología de esta nacionalidad, pero tampoco sin atender a los ritmos tropicales (cumbia, salsa, merengue, chicha...), que incursionaron en las comunidades desde finales del siglo XX, transformando radicalmente el panorama estético y musical de la Amazonía ecuatoriana.

De la misma forma, como se ha mostrado en este capítulo, entre la cumbia kichwa y la música autóctona no sólo existe una complementariedad, sino también numerosas continuidades en diferentes planos como la lengua, el vestuario o la danza. Así podemos observar que ambas músicas están cantadas en kichwa. Del mismo modo, muchos artistas de cumbia kichwa o ritmos similares mantienen elementos kichwas en su vestuario (collares, coronas, etc.), aunque lo combinen con ropa occidental. Como veremos en el cuarto capítulo, sin embargo,

la mayor continuidad puede observarse en los temas de las canciones, que nos remiten en ambos casos a la experiencia de vida kichwa, en la que las relaciones interétnicas pero también las relaciones con los seres ecológicos desempeñan un papel fundamental.

En sus inicios, la incorporación de la música tropical en el repertorio kichwa generó tensiones y conflictos, especialmente en términos de preservación cultural pero finalmente ha resultado en una rica hibridación que refleja la complejidad de la identidad kichwa. Este proceso no implica entonces una pérdida de autenticidad, sino una reafirmación de la capacidad de las culturas indígenas para adaptarse, resistir y transformarse, integrando lo nuevo sin abandonar lo propio, en una dinámica permanente de asimilación de la otredad que también refleja la filosofía perspectista de la afinidad, de transformar lo que es de afuera o no-pariente en un pariente, en algo “nuestro” (Viveiros de castro 2010). Asimilar la música del otro para cosnstriuir lo propio. Así, en última instancia, la música kichwa contemporánea se convierte en un poderoso símbolo de resistencia y creatividad, capaz de articular lo local con lo global y de reflejar la diversidad y vitalidad de la cultura kichwa en la modernidad.

Capítulo 3. El circuito de la música kichwa

El antropólogo y etnomusicólogo John Blacking fue uno de los primeros en realizar la afirmación, aparentemente obvia, de que la música es inalienable de su contexto social. La música es un fenómeno humano, y, por tanto, también social y cultural. Blacking definió la música como “la ordenación humana de sonidos”, es decir, la ordenación de patrones sonoros según la formación cultural de los sujetos, según patrones de percepción aprendidos al ser parte de una sociedad determinada.

Podemos preguntarnos entonces ¿qué le sucede a la música cuando la estructura social se transforma? Según vimos en el capítulo anterior, el proceso de colonización y los acelerados cambios vividos por las comunidades kichwas a finales de los años 60 dieron lugar a un verdadero etnocidio y a una transformación radical de las formas de vida kichwas. Todos estos cambios dieron lugar a numerosas transformaciones en la música kichwa, no sólo a través de la introducción de nuevos ritmos o instrumentos, sino también a través de la modificación de elementos que podríamos denominar extra-musicales pero que afectaron directa o indirectamente a la música: el vestuario, la introducción de la economía monetaria y la consideración de la música como un trabajo, la aparición de la orquesta kichwa como formación musical, la noción jurídica de los derechos de autor, las nuevas tecnologías de grabación y difusión, etc. Todos estos elementos, si bien no son estrictamente musicales, provocaron cambios decisivos en la música kichwa actual.

Sin embargo, considero que es un error hablar de todas estas transformaciones, así como de la influencia de los ritmos tropicales en la música kichwa en términos de aculturación o modernización. No se trata de buscar lo que es propio y lo que es ajeno a una supuesta música kichwa original, sino de entender como la apropiación de los ritmos tropicales por parte de las comunidades sirve para apropiarse de la modernidad con el fin de conservar y amplificar la cultura kichwa. Cambiar para permanecer. Como señala Delfina Magnoni citando a Theodore Macdonald, quien realizó trabajo de campo en el Alto Napo entre 1974 y 1975:

cualquier innovación que ocurría sólo producía un reordenamiento de elementos dentro de la formación social (...) al establecer el nuevo sistema económico, aparecieron nuevos patrones de relaciones sociales (Macdonald 1984, 258). Este reordenamiento que nombra el autor, es parte de la capacidad de transformación y flexibilización ante los nuevos cambios que presentan las comunidades del Napo para poder seguir siendo. Como establece Sahlins (2008), si bien el mundo del blanco impone nuevas maneras de organización de las sociedades que

son atravesadas por el contacto colonial, la forma en que ellas se organizan, son readaptadas a las propias lógicas de organización social (Magnoni 2018, 99).

La asimilación de los ritmos tropicales permitió a los músicos kichwas conservar y amplificar su cultura en un contexto de etnocidio y colonización, que dejaba como únicas alternativas la desaparición o el cambio. Sin embargo, las consecuencias de la asimilación de estos nuevos ritmos fueron mucho más allá de la preservación de la lengua y la cultura kichwa a través de la música; construyeron una nueva identidad, capaz de desenvolverse en el nuevo contexto mestizado, pero también de trascender las fronteras del estado-nación sin perder importantes elementos que constituían su herencia cultural anterior.

De esta forma, en este capítulo mostraremos cómo la música ha llegado a convertirse en una herramienta para acentuar la identidad étnica, en un espacio que levanta fronteras étnicas al tiempo que las subvierte, en una dinámica permanente de asimilación de la otredad⁴.

Posteriormente analizaremos cómo la transformación de las relaciones económicas y sociales y otras formas extramusicales han impactado en el circuito de grabación, producción y distribución de la música kichwa. Después analizaremos la fiesta como el contexto por excelencia de la música kichwa para, finalmente, examinar cómo todas estas transformaciones han impactado en los sujetos producidos por la música kichwa, especialmente entre los jóvenes.

3.1. “Yo no puedo olvidar mi lengua”. Fronteras étnicas (y cómo transgredirlas)

No cabe duda de que la característica que más distingue a la música kichwa es precisamente que está cantada en kichwa. En un contexto de retroceso de las lenguas indígenas que iniciativas como la educación intercultural bilingüe apenas alcanzan a paliar, cantar en kichwa se convierte más que nunca en una iniciativa política, en una afirmación de la propia identidad y en un ejercicio de memoria:

Cantar Kichwa... Es nuestro idioma, nuestro... De nuestros padres que fue así. Entonces eso nunca tenemos que olvidar. Nunca tenemos que olvidar... como amazónicos, como Kichwas que somos. Es un... cantar en Kichwa es como si fuera valorar uno mismo. Valorar nuestra cultura más que todo. [...] Entonces es lo que uno se va emocionando en cantar una canción

⁴ Hay que tener en cuenta que la otredad que se incorpora no siempre es la otredad occidental. Las comunidades kichwas establecen permanentemente vínculos con otras nacionalidades de la Amazonía (shuar, achuar, waorani, etc.), que, como no podía ser de otra manera, influyen en su música. Los waoranis son, de hecho, un tema recurrente en la música kichwa, como en las canciones *El Waorani* o *El Wati Wati*, de Carlos Narvaez, donde los waoranis son representados generalmente con el estereotipo del *auca* (salvaje), valiente y guerrero y también fuertemente asociados con la sexualidad, tanto hombres como mujeres.

Kichwa es... Muy... Muy diferente de los otros que cantan. Pero... Música Kichwa... Nace dentro de la Amazonía. Entonces eso nunca, nunca tenemos que olvidar. Eso es nuestro... Nuestros ancestros. Nuestra identidad. Y eso tenemos que seguir valorando (entrevista a Misael Ashanga del grupo Yaku Samay, Tena, 26 de mayo de 2024).

La música kichwa se convierte entonces en una frontera étnica en el sentido que le atribuye el antropólogo noruego Frederik Barth, pero ésta no es una frontera estática, es un espacio de asimilación de la otredad, de permanente negociación y transformación de la identidad.

3.1.1. Continuidades y discontinuidades

La llegada de la música tropical y los ritmos modernos rara vez representó una ruptura dramática con todo lo anterior. La capacidad interpeladora de la fusión entre la música kichwa y los ritmos tropicales reside precisamente en su capacidad de articularse con los temas y los ritmos anteriores. Existe, en este sentido, una continuidad entre música autóctona y música tropical que se refleja en la trayectoria de muchos músicos contemporáneos, que heredaron el amor por la música de sus padres o madres. Tal es el caso, por ejemplo, de Efraín Vargas, de los Luceros Amazónicos, que, aunque inició su trayectoria como músico a través de su formación como docente, heredó de su padre el amor por la música kichwa.

Para empezar en el mundo de la música, siempre me ha gustado imitar los sonidos de la selva mismo. Más que todo mi papá siempre era uno de los que le gustaba tocar la flauta, elaborada por el mismo, y le gustaba tocar también el tambor y el rondín. [...] Entonces siempre él era dedicado con la flauta en la madrugada [...]. Desde ahí ya siempre me gustó la música kichwa, y sobre todo pues armamos un grupo. Empecé en 2009, en 2009 estaba estudiando, y... como estaba estudiando en el instituto Hermano Miguel para la docencia, era uno de los requisitos salir aprendiendo un instrumento musical. [...] Desde ahí empecé y me gustó ya la trayectoria musical. Empecé con un pequeño grupito, saqué un piano pequeño que me gustó bastante, una Yamaha 430. Empecé dando música, dando ritmo, ¿ya? y me invitaron, me llevaron a unos escenarios, presentaba. Claro que no hubo salidas así como ahora tengo. Y me iba a invitaciones así en bodas, paktachinas, lo que normalmente se hace aquí la gente kichwa (entrevista a Efraín Vargas, del grupo Luceros Amazónicos, Tena, 19 de mayo de 2024).

También el padre de Misahel Ashanga, del grupo Yaku Samay, era músico autóctono:

[Mi padre] hacía su bombo, su charango, su violín, su pandereta de lo que son de la Amazonía. Entonces así funcionaba cuando éramos pequeños. [Nosotros] para sobresalir dentro de la música hemos hecho de a poco, no de a golpe, de a poquito hemos venido avanzando. Año tras año venimos a implementar un poquito de instrumentos, [...] modernos equipos de, de sistema electrónico[...]. Entonces ese punto nosotros no hemos perdido,

siempre hemos estado dentro de la música. No hemos olvidado, hemos, mejor dicho, hemos creado más (entrevista a Misael Ashanga, del grupo Yaku Samay, Tena, 26 de mayo de 2024).

En ambos testimonios, el paso de la música autóctona a la música kichwa modernizada no se experimenta como una imposición o una ruptura, sino como una progresión natural que pasa por la implementación de nuevos instrumentos, no para olvidar, sino para mejorar.

Pero el camino que lleva al reconocimiento de la propia lengua y de la propia cultura no siempre es sencillo. Algunos grupos (sobre todo aquellos que se desarrollaron en contextos urbanos), llegaron a la música en kichwa sólo después de haber incursionado en la música español, y de superar el sentimiento de vergüenza que les inspiraba su propia cultura, tal y como podemos ver en el testimonio de Lizandro Vargas, de los Chicos del Barrio. En este sentido, no deja de ser llamativo que fuera un productor de Quito el que propusiera a los Chicos del Barrio cantar en kichwa, en un contexto en el que la gente joven se encontraba fuera del circuito musical autóctono.

Cuando nosotros recién empezamos era super complicado, porque habían grupos anteriores en la música autóctona y quienes hacían eh los instrumentos o la vocalización eran gente adulta, gente mayor, aproximadamente de... 35, 40 años. Y entonces como que a la gente joven le avergonzaba, se avergonzaban de su misma cultura. En sí, yo mismo me pongo la camiseta porque hasta yo mismo me avergonzaba en esos instantes. ¿No? [...] Pero nosotros seguimos cantando pero músicas en español, las cumbias tradicionales de aquí de Ecuador, [...] nunca se me vino a la mente música en Kichwa. Jamás, jamás de los jamases [...].

[Entonces] dice mi productor “Chicos, ¿han pensado sacar algún tema en Kichwa?” Yo dije “noo, no queremos cantar en Kichwa nosotros, no queremos no no n., En español, en español todo” Nosotros insistentes en español. Y dice “pero Lizandro, comprobemos, porque tomando en cuenta son puro... [...] son puro mayores quienes cantan. ¿Qué tal si nosotros enfrentamos y proyectamos en algo diferente como jóvenes y vamos con esa mira de poder darles ejemplo a las nuevas generaciones, a que nuestra cultura no se pierda?” (entrevista a Lizandro Vargas, del grupo Chicos del Barrio, Tena, 16 de febrero de 2024).

La adopción de la música kichwa por parte de músicos jóvenes, incluso después de superar sentimientos de vergüenza hacia su propia cultura, refleja un proceso de revalorización y orgullo cultural, y evidencia una relación entre la música kichwa y los ritmos tropicales más como un proceso de continuidad que de ruptura. Así, esta transformación, lejos de representar un rechazo de la herencia cultural anterior, ha sido una forma de enriquecerla y preservarla en un contexto de aceleradas transformaciones.

3.1.2. La música como frontera

Como señala el antropólogo Frederik Barth en la introducción de su ya clásica compilación *Los grupos étnicos y sus fronteras*, “cuando se les define como grupos adscriptivos y exclusivos, la naturaleza de la continuidad de las unidades étnicas es evidente: depende de la conservación de un límite” (Barth 1976, 16). Partiendo de esto, una de las estrategias que plantea Frederik Barth que desarrollan los grupos étnicos a la hora de participar en sistemas sociales más amplios son la incorporación a la sociedad más amplia, la aceptación del status de minoría y la acentuación de la identidad étnica, utilizada para desarrollar nuevas posiciones y patrones.

Es esta última estrategia la que genera muchos de los movimientos más interesantes en lo que se refiere a las relaciones interétnicas. Para llevar a cabo esta estrategia, “los innovadores pueden optar por subrayar algún nivel de identificación de entre la variedad ofrecida por la tradicional organización social” (43). En el caso que nos ocupa, es la lengua kichwa la que actúa como identidad étnica básica para la referencia del grupo. La lengua se constituye entonces como una frontera, un límite, al que posteriormente se irán sumando otros como las temáticas de las canciones o el vestuario.

La temática de las canciones, que gira en torno a la vida cotidiana de las comunidades, establece una importante frontera entre la música kichwa y la música mestiza. En palabras del cantante Pedro Huatoteca, también conocido como Huatusa Loca:

La parte principal de la música Kichwa es más dedicada a todo lo que uno se vive en el campo. En cambio la música... del pueblo, cumbias así nacional es un poquito eh... dedicado más a la parte de la ciudad. Nosotros más dedicamos a la parte de, de, de la selva, la naturaleza, las mujeres que viven en el campo, dedicado a los animales... Esa diferencia (entrevista a Pedro Huatoteca, alias Huatusa Loca, Tena, 15 de febrero de 2024).

La vida en el campo es un lugar común incluso en los músicos kichwas urbanos, aunque la forma de abordarla sea cada vez más diferente entre ambos espacios, como veremos en el próximo capítulo. Por lo general, la vida de las personas kichwas no se desenvuelve en un sólo espacio (rural o urbano), sino que tiene lugar entre ambos mundos, sobre todo con las recurrentes salidas a las fincas o purinas.

Por otra parte, en lo que se refiere a la vestimenta de los músicos y las bailarinas durante los conciertos, el uso de uno u otro tipo de vestuario suele variar dependiendo del contexto o de los requerimientos del contratista. Generalmente, en los eventos más importantes, como los

concursos de orquestas kichwas, suele llevarse el vestuario kichwa (Foto 1) (*kushma* para los hombres y *maquicotona* para las mujeres), porque así está estipulado en las bases del concurso. En eventos más pequeños como bodas o presentaciones de menor importancia, suele llevarse el uniforme propio del grupo, que puede variar desde los más formales (como el uniforme de los Ponnys Amazónicos, con blazer y corbata granate y pantalón y camisa negros) (Fotos 2 y 3) hasta camisetas estilo deportivo con el logotipo del grupo o algún diseño característico estampado (Foto 4), siendo esta una vestimenta cada vez más frecuente, sobre todo en orquestas consolidadas (aunque relativamente recientes) como Migrantes Amazónicos o Yaku Runas. No obstante, incluso cuando se utiliza el vestuario mestizo, la gran mayoría de las veces están presentes elementos kichwas como los collares de mullos (Foto 5).

Efraín Vargas describe de la siguiente manera los diferentes tipos de vestuario que emplea su agrupación, dependiendo del contexto y de los requerimientos del contratista:

Los varones tenemos dos uniformes humildemente: lo que es un *kushma* color azul, azul marino, como típico, y de ahí estos collares que nos significa... esta es como una corbata que decimos, entonces esto es una de las insignias que nosotros utilizamos y también le cruzamos así como tipo chamanes y la corona. Y con eso nos presentamos [...] dependiendo cuando ya los contratistas dicen vengan con tal uniforme, con tal uniforme voy. [...]

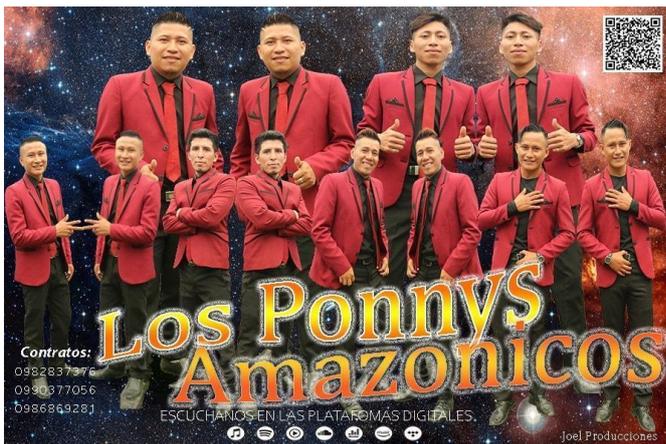
En las mujeres, más que todo, ellas siempre se visten ese traje de mullos tejido por nosotros mismos. Y también nosotros, como varones, tenemos nuestros trajes. Y para el concurso, porque ahí en el concurso está escrito ya la base que tiene que tener su traje típico. Entonces por eso estamos más así. De ahí así las presentaciones vamos con ropa, ya con uniforme, para identificarnos qué... qué orquestas somos. Por ejemplo, hay otras orquestas que tienen ya con su nombre, con su logotipo, así como un tipo de deporte nomás (entrevista a Efraín Vargas, del grupo Luceros Amazónicos, Tena, 19 de mayo de 2024).

Foto 3.1. Los Luceros Amazónicos ataviados con la kushma (o maquicotona en el caso de las bailarinas) y las tiras de mullos cruzadas sobre el pecho



Fuente: Luceros Amazónicos (2022).

Foto 3.2. Los Ponys Amazónicos vestidos con su característico uniforme



Fuente: Ponys Amazónicos (2023).

Foto 3.3. Portada de la canción Lumu Warmi del grupo Yaku Samay



Fuente: Yaku Samay (2022).

Foto 3.4. Fragmento de un videoclip del grupo Sacha Runa en la que aparecen los dos integrantes con camisetas deportivas



Fuente: Carlitos producciones (2024).

Foto 3.5. Fragmento de un videoclip del grupo Herencia Amazónica



Fuente: Herencia Amazónica (2024).

Nota: nótese cómo en este videoclip el teclista luce un collar con un teclado, en lugar del tradicional tigre o jaguar, además de una camisa *kushma* con el logotipo de su orquesta bordado en ella.

3.1.3. Transgredir la frontera, asimilar la otredad

De esta forma, si algo nos muestra el ejemplo de la música kichwa es que estas fronteras étnicas no son estancas. Como señala Delfina Magnoni a propósito de las relaciones interétnicas en el Alto Napo, “si bien las personas se reconocen como indígenas o mestizas, a través de la convivencia, los Napo Runa perciben sus límites de manera porosa, donde las cualidades se cruzan”(2018, 102). De esta forma, proponemos entender las transformaciones en la música kichwa en términos de transculturación, pues este concepto “nos habla de

fronteras flexibles a través de las cuales las identidades son intercambiadas y transformadas” (Uzendoski 2010, 39).

Es un tópico frecuente en las entrevistas (incluso en los músicos kichwa hablantes más acérrimos) el señalar que la gente se cansa de solo escuchar música kichwa, de ahí que en los conciertos se opte por alternar kichwa y español. Como señala, por ejemplo, Pedro Huatoteca, “a veces tengo unas cuatro o cinco variaditas tipo cumbia o nacional. Lo hago porque también la gente se cansa de mucha música Kichwa. Entonces más o menos por ahí varió la música. Y a la gente le gusta más Kichwa” (entrevista a Pedro Huatoteca, alias Huatusa Loca, Tena, 15 de febrero de 2024).

También Efraín Vargas hace referencia a esta alternancia de idiomas durante sus presentaciones, aunque siempre con el kichwa como lengua principal:

Yo no puedo olvidar mi propia lengua, mi propia lengua, mi cultura, mi tradición. Entonces por eso yo, en las presentaciones, yo canto más kichwa que español. [...] Claro que hay que cambiar, no solamente kichwa, kichwa, kichwa. Entonces, ya vienen a cantar, por ejemplo, como canción de Widinson, de Gerardo Morán, de Pepe Richard, qué sé yo. También le ponen músicas cumbias nacionales. Entonces sí lo hacemos también, sí. Uno de mis integrantes canta cumbia, más que todo en español. Yo vuelta solo kichwa, porque mi práctica es kichwa (entrevista a Efraín Vargas, del grupo Luceros Amazónicos, Tena, 19 de mayo de 2024).

La alternancia entre la música kichwa y la música en español (englobada bajo el apelativo amplio de “música nacional” o “cumbias nacionales”) durante los conciertos se percibe como una condición evidente e ineludible para contentar al público, aunque nunca está reñida con la reivindicación de una lengua y una identidad kichwa, sino que más bien encuadra esta identidad en el contexto nacional, articulando la identidad kichwa con la identidad ecuatoriana (aunque sea la identidad kichwa la que prevalezca, pues como dice Pedro Huatoteca, “a la gente le gusta más Kichwa”).

Las fronteras étnicas también se difuminan en el caso de las covers de canciones en español, principalmente de cumbia peruana. Las canciones en español son traducidas (más o menos libremente) al kichwa por los propios músicos. Tal es el caso de canciones como *Ñuca Shunguito*, uno de los mayores hits de los Luceros Amazónicos o la chicha *Don Mario*, del grupo peruano Armonía 10, versionada por los Chicos del Barrio como *Warmilla, warmilla* [Mujercita, mujercita], conservando el ritmo y la melodía pero variando la letra, donde, en lugar de la letra original (“don Mario, don Mario/ tráigame, tráigame más cerveza/ quiero bailar, quiero tomar/ tráigame, tráigame más cerveza”) se le pide a una mujer que traiga más

chicha. De esta forma la música tropical se adapta al propio contexto, la otredad se asimila, se incorpora, se “kichwifica”.

Así mismo, es frecuente que las orquestas kichwas tomen su nombre de grupos de música tropical tanto de Ecuador como del resto de Latinoamérica. Es el caso, por citar sólo algunos ejemplos, de los Ponys Amazónicos, que toman su nombre del conjunto ambateño Ponnys Internacional; de los Hermanos Latinos Kichwas, que toma su nombre de la orquesta colombiana los Latin Brothers; de la orquesta kichwa Migrantes Amazónicos, tocaya de la orquesta peruana Migrantes Andinos; del grupo Agua Azul Amazónico, que nos remite al conjunto mexicano de cumbia norteña Agua Azul o del grupo Awama Rina, que en kichwa significa literalmente “ir arriba” y que podría traducirse libremente como “progreso” o “progresar” pero que nos recuerda fonéticamente a Agua Marina, grupo de cumbia peruana de los años 70.⁵

Esta apropiación de los nombres de otros artistas latinoamericanos, lejos de ser entendida como un plagio, en ocasiones favorece relaciones de amistad e intercambios musicales entre grupos homónimos de diferentes países, como en el caso de los Hermanos Latinos Kichwas y los Latin Brothers colombianos:

En Kichwa nosotros queríamos poner el grupo la Orquesta Los Wawkis. Wawkipura se dice en Kichwa, somos hermanos. [...] Entonces mejor le cambiamos, Hermanos Latinos pongámosle. Porque somos latinos, latinoamericanos. [...] Y empezamos con eso. Hermanos Latinos Kichwa de la Amazonía. Y de ahí como Colombia tiene su grupo de Latin Brothers, en cambio ellos se contactaron con nosotros, ellos nos contactaron. “Ya bueno”, dice, “como hermanos latinos, se dice aquí en el Ecuador hermanos latinos. Nosotros tenemos un grupo que es Latin Brothers de Colombia. Entonces está... un buen nombre está” dice. Un buen nombre. Y antes de la pandemia con ellos estábamos en contacto para compartir las músicas, o sea los instrumentos. Que nosotros trabajamos aquí querían que le participen allá en Colombia (entrevista a Andrés Grefa, de la orquesta Hermanos Latinos Kichwas, Tena, 20 de mayo de 2024).

Así, en el contexto kichwa, los ritmos tropicales nos remiten a su vez a una identidad latinoamericana que excede la identidad ecuatoriana y las fronteras del territorio nacional. De esta forma, la cumbia kichwa genera, como diría Sánchez Patzy, “una compleja interpelación

⁵ No obstante, también hay muchos nombre de grupos que son tomados del kichwa, como Sacha Samay (espíritu de la selva), Taki Tamia (lluvia musical), Yaku Runas (gente del río), Sumak Taki (música hermosa), Urku Samay (espíritu del cerro), etc. Y otros que sin estar en kichwa hacen referencia a elementos de la cultura, como los Luceritos Amazónicos, que nos remite a la historia de Kuyllur y Luciru, los mellizos míticos de la cosmología kichwa, que después de numerosas aventuras subieron al cielo y se convirtieron en astros.

cuyos efectos van más allá de lo étnico, de lo nacionalista y de lo cumbiero” (2017, 329), trascendiendo las fronteras de lo local, lo nacional y lo transnacional.

Y por último, en una inesperada vuelta de tuerca que desestabiliza por completo las fronteras descritas por Barth, asistimos, en el último tiempo, a la reivindicación de la música kichwa por parte de sujetos mestizos⁶. Tal es el caso del grupo Mishu Taki, cuyo nombre quiere decir literalmente “música mestiza”, y que interpretan canciones en kichwa con instrumentos considerados tradicionales, aunque no son necesariamente autóctonos de la Amazonia (guitarra acústica, zampona, quena, tambor, etc.). Lo más singular, sin embargo, es que este grupo, popularizado a través de la red social Tik Tok, no sólo interpreta canciones autóctonas como *Sacha Ñambi*, de Mishki Chullumbu, sino que también “tradicionaliza” canciones que antes eran interpretadas con ritmo tropical por músicos kichwas. Tal es el caso de la canción *Yaku Runa*, de Patricio Alvarado (padre de la fusión de la música kichwa con la música tropical) o de la canción *Antisuyu Warmi*, de la orquesta kichwa Sumak Taki⁷.

De esta forma, paradójicamente, en un contexto de retroceso de las lenguas indígenas la música kichwa y su fusión con los ritmos tropicales se dibuja como un bastión para la preservación de la lengua y la cultura kichwa. Esta preservación se hace posible en gran medida por la continuidad entre la música autóctona y la música tropical kichwa. Así mismo, la música kichwa se erige como una frontera étnica tal y como la define Frederick Barth: el uso de la lengua, la temática de las canciones o el vestuario buscan acentuar la identidad étnica. Sin embargo la música kichwa también nos muestra que las fronteras étnicas no son estancas, y la identidad kichwa se basa en gran medida en la transgresión de esas mismas fronteras para incorporar a su manera la alteridad occidental, asimilar la otredad, cambiar para continuar. Así, encontramos dinámicas como la alternancia entre música kichwa y música nacional durante las celebraciones, o la creación de covers kichwas de canciones en español o la interpretación de música kichwa por sujetos mestizos. Todo ello nos remite a la articulación

⁶ Hemos hablado mucho de cómo la música nacional y mestiza influye en la música kichwa, pero, por desgracia, no hemos hablado lo suficiente de cómo la música kichwa influye en la música mestiza. Tal es el caso, por ejemplo, del músico Bayron Caicedo, mestizo de Puyo que, al inicio de su carrera, recorría las comunidades kichwas acompañado de su grabadora registrando música autóctona, y al que Mishki Chullumbu acusa de haber plagiado varias de sus canciones, como la melodía que aparece en la introducción del tema *El ritmo del Oriente*, en el que Caicedo aparece precisamente tocando un violín. Esta cuestión, sin duda, merece por lo menos un artículo aparte.

⁷ No se puede descartar, sin embargo, que estas canciones fueran interpretadas tradicionalmente por las comunidades kichwas antes de su “tropicalización”, en cuyo caso asistiríamos más bien a una suerte de “re-tradicionalización”. En todo caso, el grupo Mishu Taki reconoce la autoría tanto a Patricio Alvarado como a Sumak Taki.

de la identidad kichwa con una identidad ecuatoriana y latinoamericana, pero también a una asimilación parcial de la modernidad occidental que abre la puerta a un sinfín de resignificaciones, adaptaciones y subversiones propias.

Pero esta asimilación y resignificación de la otredad no sólo se puede percibir en los ritmos, las letras o en la introducción de nuevos instrumentos. Tal y como veremos en el siguiente epígrafe, permea también los elementos extra-musicales, aquellos que, aún no siendo puramente musicales, tienen gran influencia en las formas en que la música se hace y se escucha.

3.2. La música como profesión: precariedad y estrategias en el circuito de la música kichwa

Las transformaciones en el contexto social no sólo se reflejaron en los ritmos, en la vestimenta o en la temática de las canciones, sino que permean en la música kichwa de una manera aún más profunda, transformando el circuito de producción y distribución de la música y las relaciones económicas y sociales asociadas a él, o, en un sentido más amplio, transformando las prácticas musicales, las maneras de hacer música, de grabarla y de distribuirla. Así, con la llegada de la economía monetaria capitalista, la música se convierte en un trabajo, aparecen las orquestas kichwas, que implican un cierto grado de profesionalización de los integrantes, y muchos músicos invierten importantes cantidades de dinero para adquirir mejores instrumentos y equipos de sonido que les permitan distinguirse de los demás grupos. Aparecen los CDs y posteriormente las redes sociales como medios de libre difusión de la música, pero también la noción de derechos de autor y las disputas en torno a ellos. Todos estos cambios transformarán radicalmente las formas de hacer música pero también traerán consigo todo tipo de estrategias que permitirán a los músicos kichwas seguir tocando y creando incluso en los contextos más adversos.

En primer lugar, para hablar de la conceptualización de la música como un trabajo propongo comenzar por el testimonio de la cantante y compositora Samay Cuji, de Sarayaku Alto, que heredó de su madre el amor por la música en un contexto de acelerada colonización.

Yo escuchaba a mi madre, nos íbamos a la chacra, pues iba cantando. Entonces... Como en ese momento ya salió la televisión, ya salió la radio, todo eso. Entonces, yo decía, mamá, ¿cómo meterme en este mundo? Porque nosotros ya empezamos a vivir el otro mundo, la otra etapa ¿no? de nuestras vidas. Ya pasaron las carreteras, llegaron las petroleras, eh... con todo lo que se vino, entonces nosotros teníamos que hacer algo. Dentro de ello yo ya fui creciendo, me casé, me fue mal y no sabía qué hacer. Los críos que ya llegaron, eh... de repente por

cuestiones de la vida, mis hermanos mayores, ellos también salieron ya al mundo. Entonces, no teníamos una profesión exacta para decir que vamos a vivir de la profesión. Éramos cafetaleros, hacíamos cerámicas, pero no era suficiente. Entonces, de repente se empezó a cantar en la calle, eh por... creo que por cuestiones de fiestas o algo así. Y es como.... empecé a sentir que podíamos vivir de la música.

Entonces ya. Un día de estos, yo también me fui, agarré un bombo medio mal parqueado que estaba, me fui a ayudar a tocar y ya... cayeron unos centavitos, otros y otros, y empecé a sentir que yo podía mantener a mis hijos de esa manera. Entonces es como, como comencé, por necesidad, porque llegaste a la ciudad y no sabías qué hacer (entrevista a Samay Cuji, Puyo, 19 de abril de 2024).

El testimonio de Samay Cuji es sumamente interesante, pues nos muestra cómo, en su caso, paradójicamente, es la música (y además la música cantada en kichwa) lo que le permite entrar en una economía monetaria y sostenerse en un nuevo mundo capitalista y mestizo. La música aparece ya no sólo como un entretenimiento o una fuente de ingresos extra, sino como una profesión que le permitirá sostenerse en este nuevo mundo. Sin embargo, Samay Cuji es una excepción en este sentido. Generalmente son pocos los músicos kichwas que logran vivir de la música, que aparece más como un complemento, una de las distintas fuentes de ingresos a las que la gente de las comunidades recurre para subsistir.

Su carácter precario, sin embargo, no impide que la música kichwa sea percibida como un trabajo, muchas veces con jornadas agotadoras de ocho horas de presentación, durante las cuales el músico debe (idealmente) permanecer sobrio, tal y como señala Andrés Grefa, de los Hermanos Latinos Kichwas.

Nosotros si hacemos una presentación, estamos en un escenario, es trabajo, son de ocho horas. Ahí dentro de las ocho horas, ningún artista no debe ser ni borracho, nada. Porque estamos en horas de trabajo. Esas son las presentaciones que hacemos nosotros. En cambio, hay otros grupos... inician borrachos, peor terminan ya. Y la gente les reclama. Solamente se van a tomar y entonces están en hora de trabajo (entrevista a Andrés Grefa, de la orquesta Hermanos Latinos Kichwas, Tena, 20 de mayo de 2024).

Con el desarrollo de una economía monetaria dentro de la Amazonía, la música no quedó afuera de las nuevas formas de relacionamiento. Las relaciones mercantiles transformaron el vínculo de los intérpretes y de la audiencia con la música de manera decisiva, empezando por la aparición de la orquesta como formación musical, elemento clave de la música kichwa contemporánea.

3.2.1. La orquesta kichwa

La orquesta tropical nace a comienzos del siglo XX, en el caribe, principalmente en Cuba, Colombia y Venezuela, influenciada por las jazz bands norteamericanas. En este sentido, constituye una suerte de reapropiación de la orquesta clásica occidental, que se conformó a imagen y semejanza de la gran industria, que se desarrollaba en esa época a pasos agigantados, tal y como lo expresa Ángel Quintero Rivera,

La época de oro –el llamado período clásico– de esta música [la música occidental] coincide con la conformación institucional de la orquesta, a través de la cual la producción musical presenta la imagen de la gran industria: la tensión entre la producción colectiva –con una compleja división de trabajo– y el diseño, dirección o control individual; la tensión entre el enriquecimiento extraordinario de las capacidades productivas y el empobrecimiento real (o creciente pasividad) del papel de la mayoría en lo producido (Quintero Rivera 1998, 108).

La orquesta sinfónica clásica reflejaba el *ethos* racionalizador de occidente, pero también muchas de las contradicciones de su época, con su tensión entre lo individual y lo colectivo y su rígida jerarquización de los instrumentos, que se manifestaba en su distribución espacial en el escenario (los instrumentos de cuerda frotada en primer plano, los de viento madera en segundo plano... y así hasta llegar a la percusión, asociada a lo primitivo por la modernidad occidental y situada al final de la orquesta).

Las orquestas tropicales (y las orquestas kichwas por extensión) tomarán muchos de estos elementos, pero resignificando algunos y transgrediendo otros, como esta jerarquización establecida entre los instrumentos. Por otra parte, muchas de las orquestas kichwas en la actualidad tienen carácter familiar: están integradas por hijos, hermanos, primos, cuñados. También las bailarinas, si bien a veces son profesionales contratadas, suelen tener algún parentesco directo con los miembros de la banda (generalmente hijas o sobrinas). E incluso el vestuario de las bailarinas (los elaborados vestidos de mullos, que en el mercado pueden costar entre 150 y 200 dólares) puede ser confeccionado por algún pariente cercano.

Sin embargo la orquesta sí presupone un cierto grado de profesionalización de sus músicos, que deben aprender a tocar instrumentos más complejos coordinándose con los demás integrantes. En este sentido, la orquesta kichwa marca en cierto modo la transición desde una música más participativa (donde la música forma parte de la vida cotidiana y todos pueden participar de ella) a una música más excluyente (donde la mayor complejidad de la composición o la ejecución marca una frontera entre los músicos profesionales y su audiencia), aunque, como ya indicamos, esta exclusión se ve mitigada, en el contexto kichwa,

por el carácter familiar de las orquestas, que las convierte en una actividad que involucra no sólo a miembros de una misma familia, sino también de una misma comunidad, convirtiéndose así en un elemento de cohesión social.

3.2.2. La música como inversión

La aparición de la orquesta kichwa es sólo uno de los muchos muchos procesos que llevarían a una transformación radical de esta música en el contexto de las nuevas relaciones económicas y sociales. La música, además de ser entendida como una profesión, pasa a ser percibida también como una inversión económica, sobre todo con el desarrollo de las nuevas tecnologías de grabación y amplificación del sonido⁸. Andrés Grefa relata de la siguiente manera la fundación de su orquesta:

En el 2007 compré unos pocos parlantes, dos, cuatro cajas pasivas, con una potencia de 2.500, compraba sin micrófonos, eh... el teclado, ya, comencé con eso. Andaba ya en la reputación, ya de ahí, un año más, ya aumenté más instrumentos. Compré tanto aquí en Tena, en Ambato y en Quito. Llegué con un gasto de 17.000 dólares. Llegué, compré toda esa cantidad y... desde ahí ya seguía trabajando (entrevista a Andrés Grefa, de la orquesta Hermanos Latinos Kichwas, Tena, 20 de mayo de 2024).

Sin embargo, no todos los grupos pueden permitirse una inversión de esta envergadura. En este sentido, la introducción de instrumentos modernos y la inversión económica que conllevan marcan una fuerte división de clase al interior de las comunidades, entre aquellos que pueden permitirse mejores instrumentos y parlantes que proporcionen mejor calidad y potencia de sonido y los que deben conformarse con ir invirtiendo poco a poco lo obtenido en los conciertos. Misael Ashanga explica su situación en este sentido de la siguiente manera:

también hay bastantes colegas que son Kichwa, ellos son... [...] Ellos son más reconocidos. De ahí nosotros seguimos... Nosotros hacemos igual, pero no podemos, tal como le estaba conversando, no podemos sobresalir por los instrumentos modernos. De ahí entonces, lo básico que nosotros tenemos es lo que se puede seguir adelante. Y eso sí, nunca le he dejado para atrás la música, sigo haciendo, fomentando más, seguir adelante (entrevista a Misael Ashanga, del grupo Yaku Samay, Tena, 26 de mayo de 2024).

⁸ Los sistemas de amplificación constituyen en las comunidades un símbolo de modernidad y estatus, generando muchas veces una competencia (generalmente implícita) por ver quién tiene el parlante más potente, en un peculiar duelo de masculinidades. Durante una salida de campo a la parroquia Pano, en el aniversario de parroquialización, pude observar cómo el animador que dinamizaba la fiesta tuvo que solicitar repetidas veces que bajaran el volumen de un parlante cercano que eclipsaba el sonido de la orquesta principal.

Esta diferenciación social propiciada por los nuevos instrumentos no existía en la música kichwa anterior a la llegada de los ritmos tropicales, en la que los instrumentos generalmente eran elaborados por los propios intérpretes, gracias tanto a la disponibilidad de materiales como a su fácil construcción. Incluso el violín amazónico, descendiente del violín occidental, fue transformado y adaptado para que cualquier músico con un mínimo de habilidades técnicas pudiera elaborarlo.

3.2.3. Tecnologías de grabación y derechos de autor

También la grabación y producción de canciones y videoclips establece una importante brecha de clase, pues requiere una importante inversión para costear los gastos de un productor, un estudio de grabación, los equipos audiovisuales en el caso de un videoclip, el pago de las bailarinas, etc. Esta carencia, sin embargo, se suple muchas veces a través de relaciones de amigos o familiares con conocimientos técnicos de audio o video. Son estas redes de amistad las que proveen el espacio o los medios para grabar cuando los recursos económicos son insuficientes.

Por otra parte, con la llegada de las nuevas tecnologías de grabación y distribución llegan también los discursos de originalidad y autoría creados por la modernidad occidental. Podemos considerar la llegada de la noción de derechos de autor al mundo kichwa como paralela al desarrollo de las tecnologías de grabación. Se produce entonces la transición de la autoría colectiva comunitaria a la autoría individual moderna. Por un lado, existe un sentido de pertenencia y autoría de los artistas hacia sus propias canciones, pero paralelamente también existe el sentimiento de que la música pertenece a toda la comunidad.

Muchos de los conflictos que surgen entonces se resuelven recurriendo a la clásica fórmula DRA (Derechos Reservados del Autor) después del título de la canción. Esta fórmula ya había sido empleada en el contexto de las músicas tropicales como la tecnocumbia para eludir el problema de los derechos de autor cuando se realizaban covers de otros artistas.

A veces hemos tenido problemas por lo mismo de que, por ejemplo, Patricio Alvarado o de los Guacamayos son una agrupación super antigua. Hemos copiado las letritas eh... muchos eh los autores ya están obviamente descansando en paz pero nosotros hemos tratado de rescatar pero siempre respetando los DRA (derechos reservados del autor). Pero sin embargo los hijos vienen y pelean con nosotros, pero nosotros tratamos de mantenernos, no pelear, no devolver, simplemente decimos "Nosotros hacemos un homenaje". [...] Pero si pongo Derechos Reservados del Autor quiere decir que todavía sigo respetando el espacio de la persona quien escribió. Entonces con eso trato de mantenerme y no tener problemas con nadie. Porque si me

adueño sería fatal, o sea, me denuncian (entrevista a Lizandro Vargas, del grupo Chicos del Barrio, Tena, 16 de febrero de 2024).

Muchos artistas fallecen sin declarar herederos que se encarguen de gestionar sus derechos de autor, lo cual complica todavía más la cuestión de la autoría, sobre todo cuando ésta es reclamada por los descendientes aún cuando las canciones no han sido registradas. Cuando los autores de las canciones están todavía activos, sin embargo, este tipo de disputas se resuelven generalmente de manera informal y sin repercusiones legales o sociales, solicitando directamente el permiso hablado del autor, tal y como señala Efraín Vargas:

compañeros conscientes, que son músicos conscientes, a mí me han llamado por teléfono y me han dicho, vea, ¿sabe qué? Permítame, yo voy a interpretar esa canción. En este caso, justamente en el concurso que estuvimos haciendo nosotros, eh... un compañero, lo que era mi música en el piano, él transformó a violín. Entonces, él pidió derecho de autor. Me dijo, vea, compañero, dice, permítame, yo voy a interpretar tu canción, pero a son de, de, de flauta, de quena y violín. Entonces, él vuelta sacó una canción, o sea, a ritmo mío, pero una canción más lenta. [...] Cuando recién hubo la fiesta de Hatun Yaku, vino una orquesta de Arajuno y justo sale cantando mis letras de Muru shishi. Entonces, mi hijo dice, papi, ¿cómo así están tocando? Digo, déjale, digo, cualquiera hacemos eso. Por ejemplo, yo, así en las comunidades, yo en las presentaciones aquí en el pueblo hago lo que es mío. Y a las comunidades ya es, venga lo que venga (entrevista a Efraín Vargas, del grupo Luceros amazónicos, Tena, 19 de mayo de 2024).

Otras veces, como en el último ejemplo expuesto por Efraín, no se solicita permiso y las canciones se roban explícitamente. Sin embargo, incluso en estos casos es raro que se recurra a la justicia ordinaria, sobre todo por el costo económico de los procesos judiciales y por la dificultad de presentar pruebas al no estar registradas las canciones. Misael Ashanga lo expone de la siguiente manera:

Hay problemas. Bastantes. [...] yo tengo unas canciones que recién me saqué. Yo canté en un evento. Ellos ya van grabando. Entonces ellos le sacan... Le sacan más rápido porque ese me gustó, ese le voy a copiar. Entonces, ¿qué pasa en ese sentido? Le roban. [...] Hicieron por ahí un poco de correcciones, le grabaron el audio y vídeo. Y nosotros quedamos manos cruzadas. ¿Qué vamos a hacer? Porque... se adelantaron. Entonces, qué ahí hay problemas [...] Claro que sí se molesta bastante. Son... nuestros hermanos kichwas mismo, nuestros amigos mismos le hacen, ¿qué vamos a hacer? digo. Irme más allá, poner una denuncia, es muy costoso ¿no?. También es un audiencia que toca estar al día. Entonces nosotros no, mejor decidimos dejar (entrevista a Misael Ashanga, del grupo Yaku Samay, Tena, 26 de mayo de 2024).

Fue en parte ante esta situación que Mishki Chullumbu resolvió fundar la asociación AACTIN, con el fin, no de realizar un registro de las canciones y sus autores, sino de organizar a los artistas y llevar a cabo “un intercambio de experiencias musicales”.

A raíz de la conformación del grupo Chauamangos crecieron otros grupos en Tena.... Entonces dió ejemplo. Ahora, una vez que crearon otros grupos, otros cosas, imitando solo a los Chauamangos. Entonces, yo me sentí un poco celoso. Las composiciones mías cambiaban. Cambiaban letras, cambiaban ritmo. Bueno, ritmo no, pero letras cambiaban... Yo me sentí un poco celoso. En ese tiempo no conocía los derechos autorales. Hoy en cambio, uno puede demandar. [...]

Ahí me nació la idea de convocar a todos los artistas, para no estar celoso de la música. Entonces, entre los afiliados se puede facilitar o... o hacer un intercambio de experiencias musicales. Tuve la idea de organizar una sociedad de artistas kichwas. Porque se decía que los hispanohablantes ya tienen... por decir, seis asociaciones de artistas profesionales del Ecuador... Y nosotros no teníamos esa organización cultural (entrevista a Mishki Chullumbu, Comunidad de Waysa Yaku, Archidona, 17 de febrero de 2024).

En el contexto kichwa, como señala Michael Uzendoski, “ni la música ni los músicos están regulados por corporaciones, el mercado o el estado; la música está regulada por la comunidad de artistas y la comunidad de hablantes de Quichua” (Uzendoski 2012, 177), que a su vez puede estar más o menos organizada a través de asociaciones como la ya desaparecida AACTIN. Sin embargo, cuando lo que se realizan son covers de canciones en español, la tramitación de los derechos de autor es mucho más compleja y a veces sí puede implicar procesos judiciales que desembocan en cuantiosas indemnizaciones, pues los damnificados pertenecen al mundo mestizo.

3.2.4. La distribución de la música kichwa

En lo que se refiere a la distribución de la música kichwa, la llegada de las redes sociales aumentó exponencialmente la difusión de la música, sobre todo teniendo en cuenta que no todos los músicos podían permitirse la inversión necesaria para grabar y editar un CD. Existe además una cierta difusión en los medios de comunicación locales y regionales, como el programa de AllyTv⁹ *Ñukanchik Taki*, en el que se difunde el trabajo de artistas locales y regionales relacionados con la música kichwa, o en programas de radios locales

⁹ Canal de televisión público de la provincia de Napo con programación tanto en español como en kichwa y en shuar.

retransmitidos también a través de facebook entre las 3 y las 6 de la mañana, horas en las que la gente kichwa se levanta para beber guayusa.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que con la desaparición del CD como formato de distribución, las fuentes de ingresos de los músicos se vieron reducidos casi exclusivamente a los conciertos.

Los CDs ya no se venden. Ahorita los contratos. Bueno, ahorita se distribuye por la difusión en las redes sociales, enviando los temas musicales a los amigos, “¿sabes qué? Ayúdenme a promocionar, ayúdenme a promocionar”, o... ahora como hay esta red social del Facebook, el Whatsapp, amigos shuar, panas míos que están en Taiza, encantados ya me pasan la música, entonces, ya cogen los números y ya me llaman. Ahora ya no se puede vender. Antes yo vendía CD, claro, chuta, claro, ahora ya no, ya no hay. Ahorita toca moverse a las juntas parroquiales y mejorar la música para que tenga éxito y para salir (entrevista a Francisco Ecuador, Comunidad Retén, Archidona, 18 de mayo de 2024).

La rápida desaparición del CD y su sustitución por las redes sociales revela que su valor social era mucho menor que el de las presentaciones en vivo. Puesto que las presentaciones son ya la única fuente de ingresos para los músicos, conseguir conciertos se convierte en el principal objetivo. Cobran especial importancia entonces las relaciones sociales, pues los contratos se obtienen a través del boca a boca y, sobre todo, de la buena fe de las autoridades municipales, provinciales y cantonales. Tal y como señala Efraín Vargas, “eso también requiere tiempo para poder conversar con las autoridades, es como digo, es como... ganarse, como digo... ganarse la confianza con las autoridades más que todo para poder subir así en eventos grandes, porque no es nomás que ellos llaman y ya” (entrevista a Efraín Vargas, Tena, 19 de mayo de 2024).

Esta dependencia de las autoridades a la hora de conseguir contratos para eventos implica una cierta relación de clientelismo que explica las interminables listas de agradecimientos que tienen lugar durante los conciertos. Francisco Ecuador incluso le dedicó su canción *Yatsuru* (que significa “hermano” en shuar) al abogado Jimmy Reyes, actual alcalde de Tena y que también ha patrocinado algunos conciertos de grupos como los Luceros Amazónicos desde el ayuntamiento de la ciudad.

En este contexto, algunos músicos kichwas desarrollaron estrategias para garantizar la redistribución de los contratos y así evitar que algunos grupos monopolizaran los eventos al gozar de mejores contactos. En este sentido nacen asociaciones de músicos como la

asociación de orquestas kichwas Runa Paju Taki. Andrés Grefa explica de la siguiente manera el nacimiento de esta asociación:

Aquí en la provincia tenían como tres grupos. Ellos eran todas las festividades de la provincia. Esos tres grupos nunca faltaban. Ellos mismos, ellos mismos, ellos mismos daban. Ya cansado de eso dije, vamos a organizar. [...] Entramos entre ocho personas, o sea, ocho grupos. Ocho grupos entramos. Empezamos a formar, y soy jurídico en la Asociación de Orquestas Kichwas de Napo. Así es.

Porque antes, cuando nosotros queríamos participar, no nos dejaban. O cuando uno solicitaba una presentación, especialmente aquí en la provincia, no le daban chance. Entonces nosotros ya con el nombramiento jurídico, con ese documento le ingresamos. Presentamos. De ahí ya nos llaman de la asociación. Somos ocho grupos. De los ocho grupos, para esta festividad van a presentar dos o tres grupos. Ellos le piden y ya. [...] Le turnamos los grupos (entrevista a Andrés Grefa, de la orquesta Hermanos Latinos Kichwas, Tena, 20 de mayo de 2024).

Así mismo, la asociación no sólo permite una redistribución de los contratos entre las diferentes orquestas que la conforman, sino que también ofrece la posibilidad de contactar directamente a la asociación para que envíen un grupo a su nombre, conformado por uno o dos integrantes de cada orquesta asociada para asegurar la participación de cada una de ellas.

Las asociaciones de artistas, como la AACTIN o la Runa Paju Taki, funcionan como estrategias para regular los cambios producidos por la aparición de un mercado musical, de una nueva forma de organizar el circuito de producción y distribución de la música kichwa, ya sea asegurando la redistribución de los conciertos para asegurar una cierta igualdad a la hora de hacer las presentaciones, ya sea regulando las disputas en torno a los derechos de autor a través de intercambios de experiencias musicales.

La música kichwa nunca se integró por completo (al menos hasta el momento) en el circuito musical nacional. No obstante, tampoco permaneció ajena a él. Tomó de éste numerosos elementos: la conceptualización de la música como un trabajo, la orquesta como formación musical, las nuevas tecnologías de grabación y distribución, la noción de derechos de autor y propiedad intelectual, etc. Sin embargo, estos elementos no fueron tomados tal cual, sino que, en el proceso de ser asimilados por las comunidades kichwas se transformaron, se adaptan (no sin contradicciones) al nuevo contexto: la música se convirtió en un trabajo, pero un trabajo que permitió a algunas familias sostenerse en una nueva economía capitalista, la orquesta marcó un antes y un después en la profesionalización de la música kichwa, pero en muchos casos sigue teniendo un carácter familiar o comunitario, el acceso a las nuevas tecnologías de

grabación está mediado en gran medida por redes de amistad más que por relaciones puramente económicas, y los derechos de autor son permanentemente subvertidos por una noción comunitaria de la música.

Es a través de estas permanentes negociaciones como se construye la modernidad indígena en el campo de la música. La cultura kichwa se desarrolla transformándose, y a través de esa transformación se proyecta al resto de la Amazonía y, tal vez, también al mundo, generando modernidades alternativas, incorporando y metamorfoseando la alteridad occidental.

3.3. La fiesta

Como vimos en el epígrafe anterior, los conciertos y las presentaciones son el principal espacio de difusión de la música kichwa, la cual, a diferencia de la música tropical cantada en español, no ha logrado —por lo menos en contextos urbanos de ciudades como Tena o Puyo— trascender el contexto de la fiesta e integrarse plenamente en la cotidianidad de amplios sectores sociales. En este sentido, no podemos entender la música moderna kichwa sin hacer referencia a su medio por excelencia: la fiesta.

La fiesta constituye, tomando la terminología de Durkheim, un hecho social total que reproduce y dibuja la estructura social de la comunidad y refleja así las contradicciones inscritas en ella. Como afirma García Canclini, “las fiestas examinadas sintetizan, simbólicamente y materialmente, los cambios de los pueblos que las hacen [...]”. Como fenómeno global, que incluye todos los aspectos de la vida social, la fiesta muestra el papel de lo económico, lo político, lo religioso, lo estético, en el proceso de continuidad-transformación de la cultura popular” (1982, 186). La fiesta kichwa nos permite entonces aproximarnos a las transformaciones experimentadas por esta cultura en las últimas décadas y a cómo estas transformaciones se reflejan en su música. En este sentido, cabe señalar que entendemos la fiesta en un sentido amplio: la fiesta religiosa, patronal, la fiesta de matrimonio, la fiesta conmemorativa, la elección de las reinas o los concursos de orquestas kichwas¹⁰... pues la música moderna kichwa se encuentra presente en todos estos espacios.

Así mismo, como indica la antropóloga Mariángela Rodríguez (1992), las celebraciones constituyen formas de interpelación a los individuos para convertirlos en sujetos. Es también

¹⁰ Este es un tipo de evento que ha adquirido gran relevancia en los últimos años, con acontecimientos de renombre como el Festival de Orquestas Kichwas de Tena (que lleva celebrándose desde el año 2017), el de Archidona, el de Arajuno o el de Cotundo, celebrados generalmente coincidiendo con las fiestas patronales. En ellos, las diferentes orquestas y agrupaciones se presentan con algunas canciones y compiten por premios que llegan, en algunas ocasiones, hasta los 1000 dólares. Incluso cuando el grupo no resulta premiado, este evento les sirve como medio de difusión.

esta capacidad de la fiesta de producir subjetividades lo que nos interesa. El sujeto producido por la música kichwa se construye en gran medida en el contexto de la fiesta, interpelado por la fusión del carácter festivo de los ritmos tropicales con la experiencia kichwa de la vida cotidiana.

En este contexto, la interpelación de la música kichwa se lleva a cabo en gran medida a través del baile y la diversión. La música kichwa es “*alli tushuna* [buen danzar o buen bailar]. Para nosotros es *tushuk wawki*, o sea, *tushuchik wawki*, es decir, lo que hace divertir en la fiesta, lo que hace divertir en todo lado” (entrevista a Misael Ashanga, del grupo Yaku Samay, Tena, 26 de mayo de 2024). La fiesta kichwa es entonces una experiencia que se vive desde lo emotivo, lo racional y lo corporal. La canción *Tiglun Tiglunlla*, de los Chicos del Barrio, reúne, con tono humorístico, una serie de consejos para disfrutar de la fiesta, y resume, de manera bastante acertada, el espíritu de la fiesta kichwa:

<i>llakirishkashas kushiyapangui</i>	aunque estés triste, ponte feliz
<i>piñarishkapis ama kiringui</i>	aunque estés enojado no creas
<i>yapakta nipi shinchi tushungui</i>	si te dicen que exageras bailaras duro
<i>tiglun tiglunlla ama rumangui</i>	aunque estes rengueando no te caigas
<i>singun singunlla ama machangui ña</i>	aunque estes tambaleando no te emborraches
<i>kanda celawpis ama rikungui</i>	así te cele no veas
<i>kanda piñawpis ama uyangui</i>	así te hable no escuches
<i>chaki makiras maytas shitangui</i>	bota los pies y las manos por donde quiera
<i>tiglun tiglunlla ama rumangui</i>	aunque estes rengueando no te caigas
<i>singun singunlla ama machangui ña</i>	aunque estes tambaleando no te emborraches

En este sentido, como nos muestra la canción de los Chicos del Barrio, hablar de fiesta también es hablar de alcohol, de ahí que las canciones que hablan de la fiesta sean también una lista de recomendaciones para el buen/a bebedor/a., pues si bien el alcohol actúa como lubricante social liberando las inhibiciones sociales y facilitando la “*communitas*” en el contexto de la fiesta, también puede desencadenar conductas violentas. Como explica Michael Uzendoski: "estimulado por los efectos fisiológicos y mentales del alcohol, en el espacio ritual de la *communitas* cosmológica, las personas dejan de lado sus inhibiciones sociales normales y permiten que los sentimientos, y la fuerza corporal sentida, se vuelvan más

dominantes. Estos momentos pueden ser liberadores, pero a veces surgen escenas violentas (Uzendoski 2012, 192).

De esta forma, muchas canciones tienen un cierto carácter moralizante, explicando a los oyentes la importancia de emborracharse “bonito”, sin alterar el orden social, para conservar el aprecio y el respeto de la comunidad, como podemos ver en la canción *Luku Pishku* [Pájaro Loco], de la Orquesta Los Playeros Kichwas:

<i>mashikunas manzharinun</i>	los amigos también se asustan
<i>luku pishkura rikusha</i>	viendo al pájaro loco
<i>ama shina kaparichu</i>	no grites así
<i>sumak tyarisha machangui</i>	emborrachate sentando bonito
<i>ama pitas piñachingui</i>	no harás enojar a nadie
<i>tukuy tukuy llakinuchu</i>	para que todos te amen.

Por otra parte, dependiendo de la magnitud de la fiesta y del presupuesto de la comunidad pueden presentarse una o varias orquestas. Lo importante es asegurar a los asistentes música en vivo prácticamente ininterrumpida durante el mayor tiempo posible, de ahí que, cuando se presenta una sola orquesta tenga que tocar incluso durante ocho horas seguidas.

Durante mi trabajo de campo tuve la oportunidad de asistir a la fiesta de parroquialización de la parroquia Pano, a pocos kilómetros de la ciudad de Tena. En este evento se presentaron siete artistas y conjuntos diferentes tocando entre tres y cinco canciones cada uno, dependiendo generalmente del renombre de cada agrupación. Muchos de los artistas que se presentaron pertenecían a la propia parroquia. Se trataba generalmente de músicos amateurs que cantaban con música pregrabada y que encontraban en la celebración la oportunidad de presentar su talento ante el resto de la comunidad, lo que nos revela una vez más el fuerte carácter inclusivo y comunitario de la música kichwa. Sin embargo, los grupos más importantes, que generalmente son los últimos en presentar, suelen venir de otras comunidades, incluso desde otras provincias. En este caso se presentó la agrupación Migrantes Amazónicos, procedente de la provincia de Pastaza, una agrupación bastante renombrada en la actualidad. Según lo conversado en las entrevistas, para las agrupaciones es un rasgo de estatus y un motivo de orgullo el ser contratados en otras provincias, de la misma forma que lo es para las comunidades y parroquias contratar a una orquesta llegada desde lejos, aunque esto despierte cierta controversia, sobre todo entre los músicos locales.

Durante las fiestas, suele ocurrir que no todos los miembros de la comunidad participan en el baile, algunos sólo contemplan la orquesta sin moverse, pero, en general, la danza (en parejas o en grupos y a veces también en solitario) es un elemento central en la fiesta. El baile suele consistir en una fusión de elementos kichwas —como el asentar firmemente los pies en el suelo a cada paso o el mover la cabeza haciendo oscilar el cabello a uno y otro lado en el caso de las mujeres— con el paso simplificado de la cumbia y la chicha, desplazando primero un pie y luego otro hacia adelante y hacia atrás o hacia los lados. Sin embargo, las coreografías de los músicos y las bailarinas suelen ser más elaboradas, con movimiento de los brazos, saltos, giros, etc.

En una etnografía publicada en 1987 entre los kichwa de Loreto-Ávila, en la provincia de Orellana, John Edwin Hudelson describe de la siguiente manera el momento del baile durante una de las celebraciones en la comunidad:

Las parejas se intercambiaban y ocasionalmente un hombre solicitaba bailar a una mujer, que lo hacía con un movimiento de dos pasos atrás y adelante. A veces se tocaba música nacional de los blancos, tradicional o popular tocada en la grabadora de pilas, pero esto no interrumpía o cambiaba la actividad de los danzantes o los tamboreros. [...]

Las danzas por otra parte, parecían estar relacionadas con una época antigua, probablemente con las danzas coloniales españolas del siglo dieciséis. Los bailarines aumentaron en número y las líneas se fundieron entre hombres y mujeres bailando como si tuvieran los pies planos, mientras que algunos de los Quichua más jóvenes bailaban una versión de la popular cumbia (Hudelson 1987, 111).

El testimonio de Hudelson no sólo nos habla de un hipotético (y discutible) origen colonial de las danzas kichwas, sino también de la temprana introducción de los ritmos tropicales y la música nacional en las comunidades. Pero, sobre todo, nos muestra cómo en el baile, al igual que en casi todos los aspectos de la música kichwa, la relación del sistema musical con las influencias externas no es de ruptura con todo lo anterior, sino de cambio, de transformación para asegurar la continuidad.

La fiesta kichwa convoca a la comunidad al completo, independientemente de su sexo y edad, y también a todo aquel que quiera acercarse, aunque no forme parte de la comunidad. De esta forma, el público incluye desde hombres y mujeres ya ancianos hasta bebés de pecho cargados por sus madres. Si bien en un inicio la música tropical kichwa estaba orientada principalmente a los jóvenes, actualmente podemos decir que se trata de una música completamente intergeneracional.

En este sentido, congregando a toda la comunidad, la fiesta y el baile cumplen funciones básicas de socialización, y son, además, el escenario por excelencia para el encuentro de solteros, tal y como señala Raúl Romero (1989). Es frecuente que los músicos hagan interpelaciones como “¿dónde están las mujeres solteras?” o recurran al diálogo de “soy soltero” mientras el público responde “hago lo que quiero”¹¹. El encuentro de los solteros, sin embargo, se desarrolla bajo la atenta mirada de la familia, e incluso puede que algún familiar más o menos cercano (primo/a, hermano/a) haga de mediador entre los involucrados. La fiesta se convierte así en un espacio clave en la producción del parentesco y la *communitas* dentro de la comunidad kichwa.

Es a través de sus funciones como espacio de socialización, de la desinhibición proporcionada por el alcohol, a través del baile y la música, que interpelan al sujeto, no tanto desde el intelecto y la conciencia, sino desde lo emotivo y lo corporal, como la fiesta kichwa genera un fuerte sentimiento de comunidad, una *communitas*, “una transformación ritual en la que la cosmología es experimentada colectivamente como un viaje” (Uzendoski 2012, 193). Un viaje durante el cual se producen nuevos sujetos que cambian y se transforman y encarnan nuevas narrativas de la modernidad.

3.4. Conclusión

A través de la fusión con la música tropical, los músicos kichwas logran articular su herencia cultural con la contemporaneidad. La lengua kichwa, la temática de las canciones y el vestuario tradicional se convierten en símbolos de resistencia y orgullo cultural, estableciendo una frontera étnica entre el mundo kichwa y el mundo mestizo. Sin embargo, las fronteras étnicas, lejos de ser rígidas, son flexibles y permeables. La música kichwa se convierte en un espacio donde la identidad se negocia y se transforma, adaptando e incorporando influencias externas como la música tropical. La alternancia entre el kichwa y el español en los conciertos, la creación de covers en kichwa de canciones en español, y la adopción de nombres de grupos latinoamericanos son manifestaciones de un proceso de transculturación que articula la identidad kichwa con la identidad ecuatoriana y latinoamericana, al tiempo que asimila elementos de la modernidad occidental. Este fenómeno no solo fortalece la cultura y la lengua kichwa, sino que también evidencia una capacidad de adaptación y resignificación

¹¹ Es curioso cómo estas interpelaciones se realizan generalmente en español, incluso aunque el músico esté cantando en kichwa.

que desafía y redefine las fronteras étnicas tradicionales, abriendo nuevas posibilidades para la expresión cultural.

Pero no sólo los ritmos, los instrumentos o la temática de las canciones se han transformado: la profesionalización y la mercantilización de la música kichwa han cambiado radicalmente las prácticas musicales y las relaciones económicas y sociales asociadas a ellas. La música, que antes formaba parte integral de la vida cotidiana y era accesible para todos, se ha convertido en una profesión y en una inversión económica significativa en el contexto de la economía monetaria capitalista.

También el proceso de grabación, producción y distribución se ha transformado notablemente. Así, aunque estas nuevas tecnologías han introducido conceptos como la autoría individual y los derechos de autor, los artistas kichwas han adaptado y subvertido estas nociones para alinearlas con una visión más comunitaria de la música. Esto ha generado conflictos, especialmente cuando se enfrentan las prácticas comunitarias tradicionales con los marcos legales de la propiedad intelectual occidental. Sin embargo, estas tensiones se resuelven a menudo de manera informal y a través de redes de amistad o asociaciones.

Además, la llegada de las redes sociales ha transformado la distribución de la música kichwa, desplazando el formato del CD y haciendo de los conciertos la principal fuente de ingresos para los músicos. Así, la música moderna kichwa aparece como un fenómeno profundamente enraizado en las festividades comunitarias y las prácticas culturales. La fiesta, en tanto hecho social total, actúa como el escenario primordial en el que la música kichwa no solo se difunde, sino que también se transforma, reflejando las contradicciones y los cambios dentro de la comunidad. La interpelación de la música en la fiesta, manifestada a través del baile, el alcohol y dinámicas sociales como el encuentro de solteros, subraya su rol como medio de socialización y construcción de subjetividades.

Los sujetos producidos por la fiesta y la música moderna kichwa son, por tanto, portadores de una identidad que desafía las categorías establecidas, operando en un espacio de tensión y fusión entre el mundo mestizo y el mundo kichwa. Esta música permite a los jóvenes kichwas navegar entre la modernidad y su herencia cultural, redefiniendo su identidad en un mundo en constante cambio. Así, la música kichwa, arraigada en la fiesta, se proyecta como un fenómeno de modernidad indígena que desafía y transforma la narrativa de la modernidad capitalista.

En conclusión, la música kichwa no ha quedado al margen del circuito musical nacional, sino que ha asimilado y transformado elementos de la modernidad occidental, adaptándolos a su propio contexto cultural. Este proceso de negociación y adaptación refleja la construcción de una modernidad indígena que incorpora, transforma y proyecta la alteridad occidental, mostrando cómo la cultura kichwa se desarrolla y se proyecta tanto a nivel local como regional y potencialmente transnacional. De esta forma, la música tropical kichwa no solo ofrece una forma de resistencia y afirmación cultural en un contexto capitalista, sino que también constituye un espacio para la creación de modernidades alternativas.

Capítulo 4. “*Sinchi tushupangui, sinchi yuyaringui*” Danzarán duro, pensarán duro. La expresión musical de las identidades kichwas contemporáneas

La música kichwa interpela a sus sujetos a través de la danza, el ritmo y la letra.. Es de la combinación de estos tres elementos que nace la interpelación a los sujetos de la música tropical kichwa. De ahí que durante las canciones sea frecuente escuchar a los músicos decir cosas como *shinchi shinchi bailay yuyarisha*: “baile duro, duro y pensando”, porque la música kichwa, en tanto que “modo multimodal de expresión” (Uzendoski 2012), aúna la voz, la música y el cuerpo en un todo integrado.

A su vez, la música kichwa, ya se defina como autóctona, tradicional o tropical, nace de la experiencia sensible, de la vida cotidiana. Tal vez sea esta una de las razones de su escasa difusión fuera de la Amazonía, pues el relatar una experiencia tan específica como la de la vida en la selva, hace difícil que interpele a otros sujetos ajenos a este contexto, incluso a los kichwas de la sierra.

En este sentido, el principio del *storytelling* o narración de historias es un elemento fundamental en la música kichwa, una herramienta que nos permite aproximarnos a la cultura desde la narración de la experiencia. En palabras de Michael Uzendoski:

La narración de historias es una faceta de la existencia humana que, cuando se explora profundamente y de manera social, nos revela cosas significativas sobre la pragmática de la vida diaria, incluidas las realidades experienciales. Valores, suposiciones sociales sobre la vida y la muerte, lenguaje y comunicación, huellas e inscripciones del pasado, percepciones del tiempo y el espacio, y memoria e historia están todos condensados dentro de las historias que la gente se cuenta a sí misma y a los demás. Las historias no son solo representaciones estáticas de creencias o ideas culturales. Las historias, como mostramos, son centrales en los procesos mediante los cuales la cultura misma se crea y se practica (Uzendoski 2012, 2).

De esta forma, en este capítulo nos preguntamos sobre qué nos revela la música kichwa de la experiencia cotidiana de esta nacionalidad. Así, mostraré cómo las canciones que analizaremos a continuación nos hablan de valores, memorias, mitos, estructuras sociales, de la caza y del trabajo en la *chakra*, del chamanismo y de la muerte, de la vida en la ciudad, del dinero y del paso por el cuartel, de la política y el *pachakutij*, de la esperanza de un nuevo comienzo y de otra forma de entender la nación. Todos ellos elementos que producen y reproducen una identidad kichwa que se transforma y se adapta a los nuevos contextos, que

proyecta nuevos futuros pero evocando siempre las tradiciones del pasado, reflejando la perspectiva Kichwa sobre la vida.

4.1. La caza y los seres de la selva

Como indicamos más arriba, muchas canciones de la música kichwa se presentan como una narración, una historia nacida de la experiencia de la vida cotidiana y que condensa valores, enseñanzas, memorias, mitos... En este sentido, las letras de las canciones reflejan muchas de las actividades más importantes, como la fiesta, la caza o el trabajo en la chacra. En la música kichwa, la caza aparece como la actividad que define la identidad masculina y conecta a los hombres con las distintas subjetividades que habitan la selva, en una red de relaciones que no sólo implica la relación de depredación entre el cazador y su presa, sino que abarca toda una serie de complejas conexiones entre el ser humano y el ecosistema. Tal es, por ejemplo, el caso de la canción *Kuwa Kuwa*, del cantante de Pastaza Luchito Shiguango, en la que se relata detalladamente una cacería:

<i>alli tuta tukupimi sachawamami rikani</i>	como quedo una noche buena, fui al monte
<i>kachiksiki chapangawami rikani</i>	en la mata de guabilla, fui a esperar
<i>muyusiki chapangawami rikaniiii</i>	junto a la pepa, fui a esperar.
<i>lumuchawa ña mikuwpi uyashallami tyawkani</i>	estuve nomas escuchando que ya estaba comiendo
<i>kungaymanda kuwa kuwa kaparisha</i>	la guanta
<i>manchachirka.</i>	de pronto me asusté con los gritos del COA COA.

Hablado

<i>Ima tukushka kuwara angui yapaktallara kaparingui</i>	Qué te pasa rana, gritas demasiado
<i>asta manchachingui lumuchawata</i>	hiciste asustar a la guanta.

Después de perder la guanta el cazador encuentra un armadillo al que da caza para luego entregárselo a su mujer para que lo cocine. En este sentido, esta canción nos habla de la división sexual del trabajo en las comunidades kichwas, en la que hombres y mujeres participan como seres opuestos pero complementarios, un trabajo complementario que, en el caso de la caza y la preparación de comida culmina con la transformación de la muerte en productos necesarios para la reproducción del *ayllu*.

La caza es la actividad masculina por excelencia, la que liga a los hombres con su dominio espacial por excelencia: la selva, por contraposición a la chacra, que constituye el dominio femenino. En este sentido, durante los interludios musicales de la canción, el cantante realiza varios comentarios hablados en los que invita a los niños a convertirse en cazadores:

<i>kasnami aycha yaya muyusikipi chapasha</i>	así es el cazador, espera junto a las pepas y caza
<i>lumuchata wanchin</i>	la guanta.
<i>shinapi ama kungaringuichi maltakuna malta</i>	entonces no se olviden jóvenes,
<i>wawakuna</i>	deben ser cazadores como yo.
<i>kay runashina aychayaya</i>	

Esta canción ejemplifica a la perfección el principio del *storytelling* kichwa, constituye el relato de la experiencia cotidiana de la caza, en la que no sólo se ven involucrados hombres y mujeres, sino también humanos y no humanos. Porque, si algo llama la atención en esta canción, además de su carácter narrativo y su índole pedagógica, es el diálogo directo que se establece con los seres de la selva: en este caso la rana, que con su *coa coa* hace asustar a la guanta frustrando el disparo del cazador.

La caza es una de las muchas actividades que conectan a las personas con los seres de la selva (naturales y sobrenaturales). De esta forma, también las subjetividades que habitan el paisaje constituyen un elemento central en la música kichwa. En la canción *Pitalala* [Serpiente x], del grupo Taki Tamia, el cantante, siguiendo los consejos de sus padres, indica al oyente cómo evitar y curar la picadura de diferentes serpientes que forman parte de la realidad cotidiana en la selva:

<i>pitalala kañikpiga</i>	cuando te muerda la culebra x
<i>matikarara upingu</i>	tomaras la corteza de mate
<i>chichara machakuy kanikpi</i>	cuando te muerda la culebra chicharra
<i>mujer a curar, kaparingui</i>	gritaras: mujer a curar
<i>uma tuntiaru yachipi</i>	como te vas a sentir mareado
<i>chashtuwara wañupaungui</i>	estarás delirando
[...]	
<i>kanguna muyu illumanda</i>	por ser golosos de las semillas
<i>uritu machakuy tupangui</i>	encontraran la culebra mamba verde

<i>yura awara sikasha</i>	porque se sube al árbol
<i>panga shinallami sirin</i>	y esta como las hojas
<i>atun ñawi muyu charishas</i>	así tengas ojos grandes
<i>mana rikuna ushanguichu</i>	no podrás ver

De la misma forma, en la canción *Lagarto runa taki* [Canción del hombre lagarto], de la orquesta Los Tukanes Amazónicos, se ensalzan las cualidades de un hombre que vive en el pantano comparándolo con el lagarto o caimán, a quién se atribuyen cualidades propias de los seres humanos, como ser un buen cazador, no emborracharse o esperar una mujer. Una de las estrofas de esta canción dice:

<i>lagarto quinta runawa utay kausangui</i>	eres como el lagarto hombrecito, vives en el pantano
<i>lagarto quinta runawa utay puringui</i>	eres como el lagarto hombrecito, caminas por el pantano
<i>lagarto quinta runawa mana manchaj</i>	eres como el lagarto hombrecito, que no tienes miedo
<i>runawami</i>	eres como el lagarto hombrecito, porque esperas una
<i>lagarto quinta runawa warmiwata chapanguimi</i>	mujer
<i>lagarto quinta runawa sinchi sinchi rumi away</i>	eres como el lagarto hombrecito, duro duro encima de la
<i>lagarto quinta runawa aychayaya runawami</i>	pedra
	eres como el lagarto hombrecito porque eres cazador.

La relación entre lo humano y lo no humano la encontramos también en la canción *Tapia Pishku* [Pájaro Malagüero], de Patricio Alvarado y la Orquesta Kichwa Llakik Shunku. Esta canción habla sobre el *Tapia Pishku*, un pájaro de carácter sobrenatural que anuncia la muerte con su canto. Un fragmento de la canción dice así:

<i>tapia pishku wakashaga</i>	cuando llora el pájaro malagüero
<i>mana yangachu wakanga</i>	no llora en vano,
<i>tapiashamari wakanga.</i>	llora porque predice el mal.
<i>ima puncha wañunara mana pachachu yachanchi.</i>	no sabemos qué día vamos a morir.
<i>ñuka yayachu wañunga, ñuka mamachu wañunga.</i>	morirá mi padre, morirá mi madre.
<i>ima ayllu wañunaras tapyashamari wakanga.</i>	llorará prediciendo la muerte de algún familiar.

En un momento dado, el cantante se dirige directamente al pájaro, interrogándolo sobre su naturaleza.

<i>imallara tapia pishkura angui</i>	¿Qué mismo eres pájaro malagüero?
<i>ashka llakira apamungui</i>	traes mucha desgracia
<i>charakmandara rimasha puringui.</i>	andas prediciendo.
<i>ama wakachingui.</i>	no harás llorar.
<i>ima tapia pishkura angui</i>	¿Qué eres pájaro malagüero?
<i>ashka llaki shamunara pasaktamari rikungui</i>	predices con certeza las desgracias. ¹²

Tal y como nos muestra la canción *Tuta Pishku*, la naturaleza humanizada, subjetivizada, no es por ello menos amenazante. En la música kichwa, muchos de los seres que habitan la selva, ya sean naturales (como la culebra x o la mamba verde) o sobrenaturales (como los *supays* o el *tapia pishku*), aparecen como potenciales amenazas que pueden subvertir el orden entre predador y presa. En el tema *Shaman Ruku*, de la ya clásica orquesta los Playeros Kichwas, se relata el rapto de unas mujeres por parte de la *amarun*, la anaconda, cuyo poder supera al de los shamanes, incapaces de salvarlas del cautiverio de la boa.

<i>atun yuyu amarunshina sindishami shamuwni</i>	sale una anaconda encendida de una gran laguna tierna
<i>warmiwnara umachisha pushangawa shamuwni</i>	viene a engañar a las mujeres para llevarlas
<i>atun yana kuchamami kawsangawa pushasha</i>	las lleva a la gran laguna negra para convivir
<i>shamanguna mana ushana uktumami pushasha</i>	los shamanes no pueden salvarlas porque las llevó a una cueva profunda.

Esta canción nos remite a un significado más profundo dentro de la tradición mitológica kichwa. En ella encontramos a la *amarun*, la anaconda, figura clave en la cosmología de los kichwas de la amazonía:

La amarun (anaconda) habita en los ríos; es una serpiente de agua que se conoce por su “cacería” de humanos durante la noche. Las *amarun* son dueñas de los ríos, causan su inundación y conservan varias poblaciones de peces. Estando asociada con el nacimiento de

¹² Como sucede a menudo en la música kichwa, el carácter lúgubre de la letra no está reñido con el ritmo animado y bailable. El objetivo es tanto transmitir un mensaje como hacer bailar, de ahí que durante esta canción el cantante haga comentarios como el siguiente: *Tapia pishku wakakpi kiringui wawkichu / Kay tapia pishku llakirami apamunga / Kushi kushi bailangu / Sinchi sinchi* [cuando llore el pájaro malagüero/ crearás amigo / este pájaro malagüero traerá desgracia / bailará feliz, feliz, / duro, duro].

niños, la *amarun* se conceptualiza como la primera fuente de toda vida animal, incluyendo los humanos. Como lo escriben Whitten y Whitten (1988, 33), “la mayoría, sino la totalidad, de las personas andinas y amazónicas conciben la anaconda como fuente del máximo poder interno-poder ctónico-, es decir, el poder colectivo e individual de ‘dentro.’ (Uzendoski 2010, 197).

En la cultura kichwa, la anaconda está también asociada al pene (*ullu*), lo que se relaciona con su condición de “primer procreador” (Whitten y Whitten 1988, 33 citado en Uzendoski 2010, 205). De ahí que las relaciones entre las mujeres y la boa no sea algo descabellado. En muchas culturas amazónicas, las fuerzas de la reproducción del mundo animal son las mismas que las de los humanos, lo que permite que humanos y animales se reproduzcan entre sí.

Por otra parte, su carácter ctónico, que las vincula al inframundo, se refleja en la imagen de la cueva profunda a la que la boa lleva a las mujeres. Esto sitúa a la *amarun* en el plano de lo sobrenatural, relacionada con el *ukupacha* o inframundo, uno de los dominios que constituyen el mundo kichwa y morada de muchos de los supays.

Como todas las expresiones artísticas de la amazonía, la música kichwa está imbuida de elementos perspectivistas en los que los seres de la naturaleza o el paisaje aparecen como entidades subjetivas, desafiando así la división ontológica occidental entre naturaleza y cultura. Se genera así una ecología de las subjetividades que implica a humanos y no humanos que se relacionan con el mundo a través de formas de representación de las que la referencia simbólica humana constituye sólo un caso particular (sueños, estados de trance, visiones, etc.). En este contexto, la acción comunicativa no se limita a los humanos, sino que incluye a todas las subjetividades de la selva, naturales y sobrenaturales.

No obstante, la visión perspectivista convive con percepciones influenciadas de alguna forma por el naturalismo occidental (Descola 2012), en las que es la naturaleza en sí, y no los seres que la habitan, la que es concebida como un sujeto que sufre y que debe ser protegido. Tal vez debido a la influencia de los movimientos ecologistas urbanos, que definieron el discurso en torno a la defensa de los territorios desde una perspectiva más cercana al naturalismo occidental que a las ontologías amazónicas. Esta visión se vio reflejada en canciones como *Yasuní*, cantada en español por Carlos Narvaez y que habla de la biodiversidad de este territorio y la importancia de no destruirlo, o como *Pachamama*, compuesta por la activista medioambiental Sisa Grefa, integrante de los Chicos Del Barrio. Si bien el concepto de Pachamama no es occidental, la forma en que se representa en esta canción, en la que aparece

como equivalente del concepto de naturaleza, nos remite más a los discursos ecologistas que a la ontología perspectivista de las canciones anteriores.

<i>llakirishkawa rikuwni</i>	con mucha tristeza observo
<i>ñuka llakishka pacha mama</i>	mi amada madre tierra
<i>kaparishami wakajun chingachishami</i>	grita y llora porque quieren desaparecer
<i>nikpigaashka wiwawna wañunun paiwa wasita kuchukpiga</i>	muchos animales mueren porque destruyen su hábitat
<i>sachagunami samayra kuyanun</i>	la selva nos regala el aire
<i>yakugunami kawsayra kuyanun</i>	los ríos nos regalan la vida
<i>wiwaguna kawsasha chaytas llakinun</i>	los animales también aman la naturaleza
<i>ñukanchis yanapashun wiñaylla kawsanga</i>	también ayudemos para vivir eternamente
<i>runa kawsayta yallichishunchi,</i>	fortalezcamos nuestra identidad
<i>sumak takisha tushungui wawki</i>	cantando bonito, bailara amigo

En el mundo kichwa, las canciones actúan como narraciones vivas que entrelazan lo humano con lo no humano, lo cotidiano con lo mitológico. Las letras reflejan no solo las actividades esenciales para la vida, como la caza y el trabajo en la chacra, sino también las complejas relaciones que los kichwas de la Amazonía mantienen con el ecosistema que los rodea.

La música es aquí más que una expresión artística, es un vehículo de transmisión de valores, enseñanzas y conocimientos, donde la naturaleza se humaniza y se convierte en un interlocutor activo en la vida cotidiana de la comunidad. La música kichwa expresa una ecología de las subjetividades en la que la división occidental entre naturaleza y cultura se disuelve, permitiendo una interrelación simbólica y comunicativa que incluye a todas las entidades vivas y espirituales del entorno. Una red de relaciones en la que, como veremos en el siguiente epígrafe, la figura del shamán como mediador y facilitador de la comunicación entre humanos y no humanos desempeña un papel fundamental.

4.2. El mundo espiritual: el canto del chamán a ritmo de cumbia

Viveiros de Castro define el chamanismo amazónico como “la habilidad de ciertas personas para traspasar barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades alo-específicas con miras a dirigir relaciones entre estas y los seres humanos” (Viveiros de Castro 2004, 43). En el contexto kichwa la palabra para referirse al chamán es *yachak*, que podría traducirse libremente como sabio o el que sabe: médico, dirigente y mediador entre el mundo de lo humano y de lo no humano. El *yachak* es una figura central en el mundo kichwa, ejerciendo muchas veces como administrador del *ayllu* o como cacique, erigiéndose en líder tanto espiritual como político.

Siendo una figura tan central, cabe esperar que el *yachak* sea también un elemento recurrente en la música moderna kichwa, como podemos ver, por ejemplo en la canción *Shaman Ruku*¹³ [Viejo Shamán], de la Orquesta Los Playeros Kichwas:

<i>atun yuyu kuchamanda llukshishami takiwni</i>	salgo a cantar desde una gran laguna tierna
<i>ama yanga manchankichu llakishka aylluwnalla</i>	no se asusten de gana querida familia
<i>kangunara kuyrangawa shaman ruku shamuwni</i>	les vendrá a cuidar un shamán
<i>unguygunaras pukusha kallpachinga shamuwni</i>	él viene a soplar y ahuyentar todas las enfermedades.

La conexión entre música y chamanismo es una constante en la mayoría de las culturas, también en la cultura kichwa. Aquí la máxima expresión de la visión perspectivista que señalamos en el epígrafe anterior la encontramos en los *takis*, cantos de poder similares a los *ánents* de la cultura shuar, que tienen como objetivo establecer un “vínculo del mundo visible con el mundo invisible que rodean a los shuar, [...] una comunicación cántica entre entidades humanas y no humanas” (Bammer 2015, 81). Sin embargo, el *taki*, como el *ánent*, sólo puede ser empleado en contextos muy específicos y con un objetivo determinado. Como señala la cantautora kichwa Samay Taki,

Cuando tú tomas el ayahuasca tú empiezas a llamar a los espíritus, a sanar, a... a... si este chico es vago por decirle vamos a llenar de otro espíritu trabajador, si esta chica no sirve, pero vamos a trabajar en esta forma o si está enfermo o para curar tal dolencia... eso son los takis. Ajá, los Yachay takis. [...] Porque la música normal tú puedes cantar donde sea. El taki solamente es cuando tú te sientes que vas a ayudar por emergencia a una persona y que tiene

¹³ Llama la atención, por otra parte, que se emplee la palabra *shamán*, de procedencia siberiana y adoptada por la antropología para nombrar a las personas con algún tipo de poder espiritual, en lugar de la palabra kichwa *yachak*.

que ser como en un lugar muy centrado para que fluya esta canción, para que pueda sanar, para que pueda llenar este ambiente de... de alegría, de armonía, de amor o lo que sea que quieras ser (entrevista a Samay Cuji, Puyo, 19 de abril de 2024).

Como señala Norman Whitten en su texto *Soul Vine Shaman*, uno de los pocos en los que se documenta detalladamente el uso de los *takis* en un contexto de curación ritual, en su canto, “el chamán reúne geografía, historia, acontecimientos contemporáneos y relaciones étnicas” (Whitten 1979, 4), al igual que ocurre en la música kichwa contemporánea. De esta forma, con la llegada de los ritmos tropicales estas formas de comunicación se transforman pero no desaparecen. Si bien géneros musicales como la cumbia kichwa no tienen el poder mágico de cantos como los *takis* o los *ánents* de la cultura shuar, posibilitan en cierto sentido una integración del universo sagrado y el mundo cotidiano en un todo contradictorio y dinámico articulado a través de la música, similar al descrito por Gonzalo Camacho (2007) en su estudio sobre las cumbias Huastecas mexicanas. El contexto de la música tropical kichwa es el de la fiesta y lo profano, pero sus letras, interpretadas en bailes y fiestas populares, muchas veces nos remiten a elementos sagrados como el camino del yachak, la relación con los espíritus de la selva o el significado de los sueños.

La canción *Sacha warmi [la mujer de la selva]*, de Patricio Alvarado, por ejemplo, relata detalladamente y con ritmo de chicha el camino que debe seguir un hombre y los alimentos y costumbres que debe evitar para que los supays le muestren el camino para ser yachak:

<i>sachata puriushkaimi</i>	caminando por la selva,
<i>kungaimanda tupani</i>	de pronto me encontré
<i>sachamanda warmita</i>	a la mujer de la selva.
<i>ñukata pusharirka</i>	ella me llevó
<i>yachak runa tukungaj (x4)</i>	para volverme shamán (x4)
[...]	
<i>yachak runa tukuna munashaga</i>	(Hablando) Si quieres ser un shaman
<i>sasina mangui kachi, uchu mana mikuna,</i>	debes evitar comer sal y ají
<i>shuk wata warmiwa mana puñuna.</i>	no debes dormir un año con tu mujer.
<i>kai runaga mana ushangachu</i>	esta persona no podrá
<i>warmiwa puñuisiki runaga</i>	el que le guste dormir con su mujer.

<i>kai runa shina.</i>	como este hombre.
<i>wandujtasmí upiani</i>	tomo wanduj
<i>tawakuta shingallini</i>	tomo tabaco por la nariz
<i>yachak runa tukungaj</i>	para volverme un shaman
<i>samaita kuyawarka</i>	me dio su poder
<i>urkuma supai nika.</i>	el espíritu (supay) de la selva.

Así mismo, en este tema se hace referencia a una figura clave en las áreas selváticas: la *sacha warmi* o mujer de la selva. Un ser espiritual que, junto con la *yaku warmi* o mujer del agua, guía a los shamanes en su aprendizaje y ejercen como “dueños” de los animales, encargados de supervisar y administrar los animales de caza, de ahí que los cazadores deban recurrir a las *sacha warmi* para garantizarse el éxito en la cacería, estableciendo con ella relaciones de afinidad, tal y como señala Michael Uzendoski: “los kichwas hablan acerca del mundo espiritual como un lugar donde estos poderosos seres femeninos desean hombres y cortejan cazadores con su poder especial sobre los animales y humanos. Los hombres frecuentemente comentan acerca de sueños en los que las mujeres espirituales intentan seducirlos o hasta participan en relaciones sexuales con ellos” (2010, 198).

De la misma forma, la vestimenta de muchos conjuntos y orquestas kichwas evoca la figura del *yachak*, por ejemplo, con las tiras de mullos que se cruzan sobre el pecho, o el uso de la *surupanga* —manejo de hojas que al moverlo produce un sonido particular y que es utilizado por el *yachak* en las ceremonias— que se emplea en algunos videoclips y coreografías. Se establece así “una relación intertextual que transporta significados del ámbito de lo divino a lo humano. En este caso, su carga simbólica es llevada al espacio masivo de los bailes populares reproduciendo el recuerdo de estructuras precedentes” (Camacho 2007, 178), reivindicando una identidad kichwa sublimada en la figura del chamán.

4.2.1. Los sueños

Como todo lo espiritual, los sueños forman parte de la vida cotidiana en las comunidades kichwas, y rara vez aparecen como meras visiones producto de la inconsciencia, sino que se encuentran estrechamente imbricados con el mundo de la vigilia, condicionando las decisiones del soñador a lo largo del día. Como explica Delfina Magnoni citando a Theodore Macdonald:

Los sueños forman parte de la vida diaria de los Quijos Quichua. Su interpretación les sirve para predecir los sucesos de la caza y la pesca, anuncian enfermedades y muertes, toman contacto con los *supai* (espíritus) y comprenden las relaciones sociales (Macdonald 1984, 112). Por eso, los sueños y sus interpretaciones son de gran importancia para entender la cosmología kichwa amazónica. De hecho, se dedica un momento importante del día para hablar y reflexionar sobre ellos, el momento de la *huaisupina* (toma de guayusa durante la madrugada) (Magnoni 2018, 96).

En la canción *Tuta Muskuy* [Sueño nocturno], uno de los hits de Los Luceros Amazónicos, se relata el impacto de los sueños en el mundo de la vigilia, particularmente en el momento de la caza, que el autor relata con gran detalle dentro de la canción, aunque no sabemos si se trata de una cacería vivida o soñada. Este tema busca, en última instancia, aleccionar a los oyentes sobre la importancia de los sueños y su carácter premonitorio en la vida cotidiana, tal y como refleja el siguiente fragmento:

<i>mana allita muskushaka</i>	cuando tengo un mal sueño
<i>wasi wakan ukllarini</i>	paso pensando en la casa
<i>mana allita muskushaka</i>	cuando tengo un mal sueño
<i>wasillaymi tyarini</i>	me quedo en la casa
<i>tutapi allita muskusha,</i>	cuando tengo un buen sueño en la noche
<i>karu sachama kallpani</i>	corro lejos a la selva
<i>aycha wanchinata muskusha</i>	cuando sueño para cazar animales
<i>ñuka warmita kuintani</i>	le cuento a mi esposa
[...]	
<i>mana allita muskushaka</i>	cuando tengo un mal sueño
<i>ima llakis tukuyrisha</i>	me puede pasar alguna desgracia
<i>mana allita muskushaka</i>	cuando tengo un mal sueño
<i>ima wallas tukuyrisha</i>	me puede pasar algo malo.

Los sueños no son sólo un tema de las canciones, sino que constituyen también fuente de inspiración para los músicos, que encuentran en sus visiones melodías o ideas para sus composiciones. El cantante Francisco Ecuador lo relata de la siguiente forma: “a veces yo sé estar durmiendo, verá mi amigo. O sea, no digo todos los días, sueño, a veces sueño... Estaba silbando bonito. Y luego una flauta de plata [silba una melodía]. Me cogí la grabadora y la

grabé. Entonces, de ahí saqué una canción también” (entrevista a Francisco Ecuador, Comunidad Retén, Archidona, 18 de mayo de 2024).

También la cantautora Samay Cuji encuentra en los sueños una fuente de inspiración, aunque en su caso de una hembra de guacamayo gigante que se le apareció en sueños para transmitirle un mensaje que daría lugar al tema *Uchu Guacamaya*:

Uchu Guacamaya me salió de un sueño. Salió de un viaje. Justamente estuvimos yendo a la frontera, y... la gente quería matar por las plumas a las guacamayas. Y yo realmente armé un escándalo ahí, casi me empujan de la canoa al río. [ríe] Pero... yo les espanté a todos los animales. Entonces, aquella noche vino una guacamaya enorme, era como del porte de una casa. Me sentó en su dedito, pero me acurrucaba así, y ... Creo que eran exactamente las 3, las 2 de la mañana, pero llorábamos juntos con la guacamaya, porque yo estaba sintiendo que era como... como que era una conexión de verdad. Entonces, ella me dice, “tú puedes comunicar”, dice, “yo puedo decirte lo que tú vas a, lo que tú puedes hacer. Yo quiero ser libre”. Entonces, ella me dice, “mira”, dice, “mis árboles se están secando, mi comida ya no tengo”. Dice. Entonces, la idea de esta canción, por ejemplo, es que tengo que difundir, sea por radio, televisión, por donde sea, pero tengo que llegar al final, que la gente sienta, que la gente conozca (entrevista a Samay Cuji, Puyo, 19 de abril de 2024).

La cuestión del chamanismo es otro de los grandes temas de la música kichwa. La figura del *yachak*, con su papel de mediador entre lo humano y lo espiritual, es una figura clave en la construcción de la identidad kichwa contemporánea, y se retrata en canciones que adoptan ritmos tropicales como la cumbia, pero que no pierden su vínculo con lo sagrado, sólo lo reinterpretan. Dentro de esta imbricación entre el mundo cotidiano y el mundo espiritual, los sueños ocupan un lugar destacado, actuando como guías y fuentes de inspiración para los músicos. Las canciones no solo narran experiencias oníricas, sino que también enseñan sobre la importancia de los sueños en la toma de decisiones y en la vida diaria. Así, la música kichwa moderna transporta significados de lo divino a lo humano, de lo sagrado a lo profano, del contexto íntimo de ritualidad chamánica en el que se cantan los *takis* a la fiesta popular de los ritmos tropicales.

4.3. La muerte

Uno de los temas que más se repiten en la música kichwa es el tema de la muerte, que aparece muchas veces como un suceso dramático, pero, sobre todo, como un acontecimiento que forma parte de la vida cotidiana. Puesto que, como vimos anteriormente, la música kichwa habla de la experiencia, es inevitable que hable también sobre la experiencia de la muerte. En

la canción *Ñukas wañunami kani* [Yo tengo que morir], un *memento mori* en toda regla, Patricio Alvarado nos recuerda el carácter pasajero de la existencia humana, insignificante comparada con la vida de los elementos del paisaje: las piedras, los ríos, las nubes o el viento:

<i>ñukas wañunami kani</i>	yo tengo que morir
<i>kanbas wañunami kangui</i>	tú tienes que morir
<i>chay kawsayta yuyarisha</i>	pensando en esa vida
<i>llakinayami llakinayan</i>	nos ponemos/nos sentimos tristes.
<i>yakukunata rikupiga</i>	Mirando a los ríos
<i>rumikunata rikupiga</i>	mirando a las piedras
<i>wiñay wiñaylla sirinawnga</i>	Ellas yacerán por la eternidad
<i>mana ima uras tukuringa</i>	Ellas nunca se acabarán.
<i>wayrakunta rikupiga</i>	Mirando al viento
<i>puyukunata rikupgia</i>	mirando a las nubes
<i>wiñay wiñaylla kawsananga</i>	Ellos vivirán por toda la eternidad
<i>mana ima uras tukuringa</i>	Ellos nunca se acabarán.

Dentro del tema de la muerte, el miedo a morir sólo en la selva y ser devorado por los animales es un tema recurrente en la música kichwa. El grupo Los Omaguas, uno de los clásicos de la música tropical kichwa, lo relata de la siguiente manera en su canción *Karu sachay wañupika* [Si muero en una selva lejana]:

<i>saru yakuy wañunaukpi</i>	si muero en un río lejano
<i>karu yakuy wañunaukpi</i>	si muero en un río lejano
<i>pita rikuwanagayrilla</i>	¿Quién me verá?
<i>pita tupawangayrilla</i>	¿Quién me encontrará?
<i>pita rikuwanayrilla</i>	¿Quién me verá?
<i>pita tupawangayrilla</i>	¿Quién me encontrará?
<i>aparungachu mikunga</i>	¿Me comerá el cangrejo?
<i>aparungachu kaninga</i>	¿Me morderá el cangrejo?
<i>bagrewachu mikuwanga</i>	¿Me comerá el bagre?
<i>pirallawa mikuwanga</i>	¿Me comerán las pirañitas?

El mismo tema lo encontramos en la canción *Siwka Runa* [Hombre Gavilán o Hombre Gallinazo], de los Luceros Amazónicos. Su compositor, Efraín Vargas, relata de la siguiente manera el motivo de la composición de este tema:

Siwka Runa también es una de las aves que siempre buscan la basura ¿no?, o sea, lo que decimos gavilán, ya. Entonces, ahí una de las canciones yo que... le hice llorar a la gente era que un ser humano como uno, pues nos vamos, como digo, de caza, de pesca, y nos tropezamos, caemos, o morimos en un río, nos va arrastrando el río. ¿Quién es lo que llega primero? No llega la mujer, no llega el hermano, no llega nadie. Y justamente esa canción la saqué cuando uno de mis primos se fue arrastrado por el río. Los familiares buscaron, pasó una semana, no encontraron, ya casi a los quince días, encontraron ya comiendo lo que es el... el gavilán. Entonces, ahí, ¡pucha!, me puse a llorar, dije, ¿Quién encuentra ahí? Entonces, uno va así a la selva de cacería, muere allá, ¿Quién encuentra? ¿Quién avisa? ¿Quién alarma primero? Lo que alarma es el gavilán (entrevista a Efraín Vargas, Tena, 19 de mayo de 2024).

Pero el significado de esta canción va más allá del duelo de su autor por la trágica pérdida de un familiar o del miedo a morir sólo en la selva. Se trata de una canción perspectivista en el sentido que Viveros de Castro da a este término, en la que el cantante dialoga con el *siwka*, gavilán o gallinazo, el cual parece compartir la pena de los familiares de la persona desaparecida.

<i>yura pallkapi,</i>	en las ramas de los árboles
<i>piñas pundaypi</i>	en las puntas de las peñas
<i>tyarigrishachu wakajuni</i>	al sentarte, lloras
<i>tyarigrishachu wakajuni</i>	al sentarte, lloras
<i>karan layama,</i>	para diferentes partes
<i>karan kuchuma</i>	para diferentes lugares
<i>rikushallachu makajuni</i>	al ver, lloras.
<i>rikushallachu wakajuni</i>	al ver, lloras.

Tras este diálogo, el cantante y los músicos se convierten ellos mismos en *siwka* para finalmente invitar al oyente a realizar la misma metamorfosis para encontrar el cuerpo del pariente desaparecido.

<i>siwka shinalla wangurishachu</i>	Unidos como los gallinazos
-------------------------------------	----------------------------

<i>kuna tutaka paktamunchi</i>	llegamos esta noche
<i>kanguna sumak sumak llakikpi,</i>	por el cariño y afecto de ustedes
<i>kuna tutaka paktamunchi</i>	llegamos esta noche
[...]	

Rimashka

Hablado

<i>siwkashinalla</i>	como el gallinazo
<i>awama wampurisha</i>	volarán para arriba
<i>maskasha tupankichi,</i>	buscaran y encontraran
<i>ama sambayanguichi</i>	no se cansarán
<i>shinallara saludanchi,</i>	así mismo saludamos

Por último, como podemos ver en la última estrofa, en este particular juego de perspectivas, el cantante no sólo se dirige al *siwka*, sino también al cadáver que espera ser encontrado, para recordarle la soledad del que muere lejos en la selva.

<i>siwka runaka awata risha</i>	el hombre gallinazo yendo para arriba
<i>sinkawallachu mujtikunki</i>	hueles solo con la nariz
<i>sinkawallawa mujtikunki</i>	hueles solo con la nariz
<i>karu sachapi.</i>	en la lejanía de la selva.

<i>karu yakupi wanuyrijpika</i>	cuando mueres en la lejanía de los ríos
<i>pita tupan</i>	quien encuentra
<i>mana piwallas tupajungachu</i>	nadie te encontrará
<i>siwkarunami punda tupan</i>	el hombre gallinazo te encuentra primero
<i>mana piwallas tupanungachu</i>	nadie te encontrará
<i>siwkarunami punda tupan</i>	el hombre gallinazo te encuentra primero

Lo particular de estas canciones, tanto de *Siwka Runa* como de *Karu sachay wañupika* es que el acento no está puesto en el hecho trágico de la muerte, sino en el proceso de descomposición que la precede, ya sea a manos del gallinazo, del cangrejo o del bagre. En el contexto kichwa amazónico la muerte no es un tabú, sino un proceso de transformación, uno

de los muchos procesos de transformación, de nacimiento, muerte y descomposición que dan lugar a la vida en la selva. Como señala Michael Uzendoski:

en muchas culturas el arraigo y el crecimiento son metáforas fundamentales en la forma en que se organiza el mundo. Este es ciertamente el caso entre los hablantes de quichua, cuyas nociones de tiempo y espacio, o mejor dicho de tiempo y lugar, están vinculadas a los ciclos de crecimiento, maduración, muerte y nuevo crecimiento de las plantas. Al igual que las plantas, los humanos siguen estos mismos ciclos y están enraizados en la *allpa*, la tierra, que define la deixis temporal y espacial (Uzendoski 2012, 13).

De esta forma, “en la muerte, las personas se convierten en alimento para animales, peces y aves, en lugar de que estas criaturas sean alimento para los humanos. El viaje de la vida, por lo tanto, es uno de circularidad y reversión de relaciones, la transformación de depredador en presa y viceversa” (188).

La cuestión de la muerte es un elemento central en la música kichwa, presente incluso en canciones que no tratan directamente de este tema, pero que nos devuelven, de una u otra forma, “al flujo de relaciones analógicas entre los vivos y los muertos” (188). Tal es el caso de canciones como *Tuta Pishku*, de Patricio Alvarado, que ya revisamos en el anterior epígrafe, y donde encontramos los siguientes versos sobre lo insondable de la hora de la muerte, siempre a la espera del canto del *Tapia Pishku*:

<i>ñukachu wañusha imaray</i>	¿Será que me muero?
<i>ima puncha wañunata mana pachachu yachanchi.</i>	no sabemos qué día vamos a morir.
<i>kanchu wañungui imaray</i>	¿Será que mueres?
<i>ima puncha wañunara mana pachachu yachanchi</i>	no sabemos qué día vamos a morir.

El carácter inesperado de la muerte es también una preocupación en el tema *Ñuka Papitulla* [Mi querido padre], de los Tucanes Amazónicos:

ñuka mamitalla, maytata riwnki mi querida madre, a donde te vas
ashanka aparisha, chakratachu riwnki cargada la canasta, ¿a la huerta te irás?
rimasha pushaway, shamusha ninimi avísame y llévame, quiero ir
chakray wañukpika, pita rimawankay si te mueres en la huerta, quien me podrá avisar

ñuka papitulla, maitara riwnki mi querido padre, a donde te vas
illapa aparisha, sachatachu rinki cargada la escopeta, ¿a la selva te irás?
karu sachapica, imas tukunkimi en la selva lejana, te puede pasar algo

El tema de la muerte también lo encontramos en la canción *Machaykara* [Borracho], de Carlos Narvaez, donde el cantante repite a modo de estribillo la frase *Kawsawshallami mañani warmi, kawsawshallami piñachini*: “en vida nomas te pido mujer, en vida nomas te hago enojar”, o en *Ushutawa* [Zapato], del mismo autor, donde, a pesar de su peculiar título, se señala la poca importancia que tienen las disputas entre hermanos cuando uno de los dos fallece:

ichushka ushutawara, ichushka sawli palara hasta el zapato botado, hasta el machete botado
minishtishkaibi maskani, minishtishkaibi cuando necesitamos buscamos.
maskanchi

wawkipura piñanusha kasna nishami rimanchi cuando peleamos entre hermanos decimos,
kumbapura piñanusha kasnanishami rimanchi cuando peleamos entre compadres decimos
“wañuy pacha punchakama mana kuti
tuparishun” “hasta el día de mi muerte no te he de encontrar”.
ungushka uyasha asini, wañushka uyasha wakani si escucho que está enfermo me río, cuando escucho que está muerto lloro¹⁴.

¹⁴ Las disputas familiares también son un tema recurrente en la música kichwa en tanto parte de la realidad cotidiana. Además de esta canción de Carlos Narvaez, también encontramos canciones como *Cuillur y Luciro Mandataki*, de los Luceros Amazónicos, que narra la historia de los Mellizos Cuillur y Luciru, pertenecientes a tiempos ancestrales, que encerraron al Mundu Puma en el Monte Galeras, en Archidona, “y ya cuando se hicieron grandes [...] empezaron a discutir. Ahí dice el otro hermano: “bueno hermano, hasta aquí hemos estado los dos. De aquí usted, usted va a vivir allá como al sur, yo viviré acá al norte. Y cuándo nosotros nos encontraremos, en la hora de la muerte’. Y se despiden” (entrevista a Efraín Vargas, Tena, 19 de mayo de 2024).

Con su preocupación permanente sobre la cuestión de la muerte, las letras de gran parte de la música kichwa se inscriben en una temática más amplia, el flujo de energía vital que circula entre humanos, animales y espíritus, el mismo flujo de energía al que nos remitía la cuestión de la caza, con los intercambios entre cazador y presa, y al que nos remite la cuestión de la chakra, íntimamente ligada a la figura de la mujer como reproductora de la comunidad a través del cultivo de la yuca.

4.4. La mujer y la chakra

Aunque esta situación está cambiando, el papel de la mujer en la música kichwa sigue siendo todavía minoritario. Aparecen generalmente como bailarinas o, en ocasiones, como cantantes, ya sean solistas como la cantante Sandrita Malaver o Chelisita o formando parte de orquestas como los Chicos del Barrio o Taki Tamia. Esto se debe, probablemente, a su papel como reproductora de la comunidad, que ocupa la mayor parte de su tiempo. Así, aunque la mujer se encuentra muy ligada a la música en sus tareas cotidianas, todavía es difícil que se abra paso en la música dirigida al espacio público. Como señala la cantautora Samay Cuji:

la mujer trabaja muchísimo en el hogar [...] es la que sostiene la familia. Entonces, por cualquier motivo, razón, circunstancia, pues no había tiempo de hacer la música, al menos así para el público. Y otra cosa, pues era como no tan bien visto, ¿no? Entonces, mamá, la familia y las abuelas cantábamos en la chacra para sembrar, para bañarnos, para... lo que sea, íbamos cantando. Lo mismo, mismo para dedicar a alguien, mismo para lo que sea, era cantando (entrevista a Samay Cuji, Puyo, 19 de abril de 2024).

Sin embargo, la mujer sí es un tema recurrente en las letras de la música kichwa, donde generalmente aparece en su papel de madre, en canciones como *Ñuka mamitawalla [Mi mamita]*, de Patricio Alvarado, *Ñuka llakishka mamalla [Mi madre triste]*¹⁵, de los Chicos del Barrio o *Sisa cuintalla ricuringui mamita (sic.) [Mamita pareces una flor en reposo]*, de Huatusa Loca.

Otras veces la mujer aparece asociada a la chakra, atributo indispensable de la feminidad en el mundo kichwa. La relación entre la chakra y la feminidad aparece reflejada en el Runa Paju desde la canción Lumu Mama, compuesta por Mishki Chullumbu pero que responde a una tradición mucho más antigua. Mishki relata así la composición de esta canción:

¹⁵ En la música kichwa, la madre aparece muchas veces como un sujeto doliente.

Yo pensé sacar músicas dedicadas a las mujeres, por eso hice *Lumu Mama*, “La Madre de la Yuca”, es decir, las mujeres son madres de la yuca, con la yuca dan alimentos y chicha, ellas son dueñas absolutamente.

Una vez iba por el campo y pasaba por una chacra y encontré allí a una mujer solita que cantaba: yo me quedé un rato oyendo lo que cantaba, que es que hablaba: entonces allí me nace la idea de hacer la música, de sacar la letra: cómo trabaja la mujer, cómo siembra, cómo hace la limpieza, cómo cosecha y cómo brinda al marido y también cómo le hace chumar al marido, porque la chicha fermentada hace chumar (A.A.C.T.I.N. 1991, 74-75).

Posteriormente este tema se reflejó en canciones de carácter más tropical como *Lumu sisa mama [Mamá de la flor de yuca]*, de Patricio Alvarado y la Orquesta Llakik Shunku, donde el atractivo de la mujer, pero también su poder, se basa principalmente en su papel en la producción de chicha y yuca:

killa yana tutaga waylla bata shayawngui en la noche de luna oscura te paras vestida de verde.
ñuka warmishitalla kamba musu chapawni como mozo te espero mi mujercita.

karumanda shamusha viniendo desde lejos
yarkayllami purisha con hambre he de caminar,
asuwara upyachiway deme de tomar chicha
ñuka warmishitalla mi mujercita.

kamba shayku rikuchi, demuestra tu poder
sumak warmishitalla hermosa mujer.
kushiyasha tigrasha de la felicidad he de regresar
lumu sisa mamaga mama de la yuca.

Su papel como dueñas de la yuca y la chicha otorga a la mujer un poder particular no sólo en la estructura social de la comunidad kichwa, sino también en el juego de seducción entre hombre y mujer, tal y como se refleja en la canción de Mishki Chullumbu: *Quisa manga pascastasha/ yaticabi upiachinmi /yaya mama illanunmi / misha mari rimacairi. // Malta musu ricushami / sumac huarmi shayarinmi / asa mama maní nisha / Luma mama mani nisha.* [Destapando la tinaja/ me da de beber en una taza, / me dijo que no estaba / ni la mamá ni el

papá // Al mirar al hombre joven/ la hermosa mujer se levanta orgullosa/ diciendo que es madre de la chica/ diciendo que es madre de la yuca].

Otras veces la *chakra* se asocia más a la figura de la madre que a la de la esposa o la enamorada, sobre todo en las composiciones de grupos más recientes como Migrantes Amazónicos, que en su canción *Chagra mama* retratan a una madre que, a pesar de ser ya anciana, sigue desempeñando sus labores en la *chakra*.

<i>ñuka mama,</i>	mi mamá,
<i>sumak mama,</i>	bonita mamá,
<i>rukuyashami ripawngui.</i>	te estas envejeciendo.
<i>tutamanda atarisha aswatami upichingui</i>	al levantar en las mañanas nos das de tomar la chicha,
<i>indi llukshikta rikusha chagratami kallpanayan</i>	cuando ves salir el sol, corres a la chacra,
<i>ashangata aparisha chagra ñambi kallpanguimi</i>	cargada la canasta, corres camino a la chacra
<i>lumu pahu charik mama,</i>	mamá que tienes sabiduría de la yuca,
<i>lumu sisa mamarama,</i>	a la madre flor de la yuca,
<i>lumu sapi shayarisha</i>	parada junto a la mata de la yuca
<i>milli kiwa picharinki.</i>	limpias la hierba más dura.

En definitiva, la música kichwa expresa la relación indisoluble entre la yuca y la feminidad, con la *lumu sisa mama* (madre de la flor de la yuca) o la *chakra mama* (madre de la chacra) como modelos de feminidad, una feminidad que está además asociada a al poder de seducción pero también al poder de hacer prosperar los cultivos y asegurar la reproducción y el cuidado de la comunidad. Tal y como lo expresa María Antonieta Guzmán en su ya clásica etnografía *Para que la yuca beba nuestra sangre. Trabajo, género y parentesco en una comunidad quichua de la Amazonía Ecuatoriana*:

La yuca crece gracias al esfuerzo de la mujer; al mismo tiempo, el crecimiento de la yuca afirma las cualidades femeninas de aquella que la sembró. A quien tiene una buena cosecha se considera una buena cultivadora y, además, una mujer en toda la extensión de la palabra. Las yucas grandes y gruesas son una prueba, una evidencia de la capacidad de una mujer de ser *chakra mama* (madre de la chacra), un cumplido que se suele dar a la mujer que cosecha buenas yucas. El decir que una mujer es *chakra mama* implica además establecer una similitud

entre ella y *Chacra mama* o *Nunguli*, el espíritu femenino que habita las chacras y que es dueño de la sabiduría necesaria para poder cultivar (Guzmán 1997, 77).

El papel de la mujer en la música kichwa está cambiando, y cada vez es más fácil encontrar mujeres solistas o vocalistas en orquestas además de bailarinas. Sin embargo, la representación de la mujer sigue muy ligada a su papel como madre o como *chacra mama*, encargada de la producción de yuca y chicha para la reproducción de la comunidad. En este proceso, el trabajo en la chakra, como la caza, implica relacionarse con entidades no humanas para asegurar la reproducción de la comunidad (ya sean las plantas de yuca, dotadas de subjetividad y agencia propia, ya sean espíritus ligados a la *chakra* como *Nunguli*). Es además el trabajo en la chakra el principal atributo de su feminidad (como la caza en el caso del hombre), fuente de su capacidad de seducción, que se encuentra muy ligada al ritual de ofrecer la chicha y a la mujer como *sinchi warmi*, mujer fuerte y trabajadora.

4.5. Problemas modernos

El proceso de colonización trajo numerosos desafíos al mundo kichwa. Cuestiones como la introducción de una economía monetaria capitalista, la vida en los grandes núcleos urbanos o la “civilización” de los indígenas a través del servicio militar obligatorio fueron (y muchas veces todavía son) preocupaciones recurrentes en la vida cotidiana, y, como tales, fueron también abordadas a través de la música, a veces con un tono moralizante, otras con ironía y otras con un aire definitivamente melancólico. Con las siguientes canciones que traemos a continuación buscamos ejemplificar cómo las transformaciones de la cultura kichwa (la urbanización, la introducción de la economía monetaria y el servicio militar obligatorio), así como los acontecimientos del Ecuador contemporáneo se reflejan en la música kichwa, conectando esta cultura con las transformaciones nacionales e incluso globales.

4.5.1. La ciudad

La ciudad es el símbolo de la modernidad occidental por antonomasia, de ahí que, sobre todo para las generaciones más mayores, la ciudad fuera percibida como una amenaza para la cultura kichwa, pues muchos de los jóvenes que emigraban se amestizaban y perdían sus costumbres y sus lazos con la comunidad. El miedo que generaba en los padres la migración de los hijos se refleja por ejemplo en la canción *Ushushimanta Taki*. [Canción para las hijas], de los Tukanes Amazónicos:

<i>malta ushushiwna allira uyanki Ima raikura sakisha riwnki</i>	hijas jóvenes escuchen bien por qué razón van dejando
<i>kanpa yayatas. Kanpa mamatas</i>	a tu papa. a tu mama
<i>ichushallami llaktama riwnki</i>	te vas botando a la ciudad
<i>llaktama risha, llaktama risha</i>	yendo a la ciudad, yendo a la ciudad
<i>upina wasiy tarabanki</i>	trabajas en un bar
<i>cervesawara pakashallachu</i>	escondes las cerveza
<i>mesawamachu pasachiwnku</i>	sirves en la mesa
<i>cervesawara upichinawpi</i>	si te dan de tomar cerveza
<i>machashallami wakasha tiawnki</i>	lloras emborrachada
<i>kanpa yayatas iyarishachu</i>	acordandote en tu padre
<i>kanpa mamatas iyarisha</i>	acordandote en tu madre
<i>shuk watarachu. Shuk watarachu</i>	solo un año. solo un año
<i>llaktamallachu kawsayrikanki</i>	viviste en la ciudad
<i>Iksawallachu punkirikpichu</i>	te creció la barriguita
<i>wasimallachu tikramunki</i>	y regresaste a tu casa

Esta canción nos habla, por un lado, de la tensión entre lo rural y lo urbano, pero también de la problemática del alcohol, que ya vimos en el epígrafe anterior, del abandono de los padres y del control de la sexualidad femenina, sobre todo de las hijas jóvenes, siempre expuestas al peligro de convertirse en madres solteras.

Pero la división entre el campo y la ciudad en el contexto kichwa se ha vuelto cada vez más difusa. La ciudad es cada vez menos un espacio de blanqueamiento y pérdida cultural. De hecho, algunos de los grupos de música kichwa más exitosos, como Los Playeros Kichwas o Chicos del Barrio están conformados por kichwas urbanos, aunque las letras de sus canciones sigan retratando la vida en el campo.

De esta forma, el contexto urbano es el espacio en el que la transgresión de las fronteras étnicas entre lo kichwa y lo mestizo y la asimilación de la otredad occidental son llevados a su

extremo. Como vimos en la canción de los Tukanes Amazónicos, esta transgresión no está exenta de conflictos y recelos, pero es probablemente uno de los fundamentos de la vitalidad de la música kichwa contemporánea.

4.5.2. El dinero

En la canción *Kushki* [Dinero], el Mimado de Orellana, Carlos Narvaez, relata con ironía y un estribillo particularmente pegadizo los problemas cotidianos que debe enfrentar cualquier sujeto que viva en una economía monetaria y capitalista:

<i>ungushalla kawasawshallami</i>	cuando me enfermo
<i>kullkiwara yurarinimi</i>	me acuerdo del dinero.
<i>mikunawas tukurikpiga</i>	cuando se acaba la comida
<i>kullkiwara yurarinimi</i>	me acuerdo del dinero.
<i>churanawas tukurikpiga</i>	cuando se acaba la ropa
<i>kullkiwara yuyarinimi</i>	y me acuerdo del dinero.
<i>kullkiwara yuyarini</i>	me acuerdo del dinero.
[...]	
<i>Tukuy puncha warmi piñakpi</i>	cuando mi mujer me reclama, todos los días
<i>Kullkiwara yurarinimi</i>	y me acuerdo del dinero.
<i>Wasiwaska rumangarawpi</i>	cuando la casa está por caer
<i>Kullkiwara yurarinimi</i>	y me acuerdo del dinero.
<i>Autu wasipi paktashaga</i>	cuando llego a la concesionaria de carros
<i>kullkiwara yuyarinimi</i>	y me acuerdo del dinero.
<i>kullkiwara yuyarini</i>	me acuerdo del dinero.

No es casualidad que esta canción fuera compuesta hace ya alrededor de 14 años, coincidiendo con la crisis económica que tuvo lugar en Ecuador a finales de los años 90 y que terminaría con un feriado bancario y la dolarización del país. Como señala Michael Uzendoski: “los kichwas entienden la dolarización como un proceso de pérdida de valor, y no uno de adquisición. Muchas personas por ejemplo me comentaron que el sucre “duraba más”. Después de haber usado el dólar por algunos años, los kichwas continuaban preguntándome cómo era que los estadounidenses podían vivir con una forma de dinero que “desaparece tan rápido”” (Uzendoski 2010, 227-228). En este sentido, la canción de Carlos Narvaez

constituye un gran ejemplo de cómo los acontecimientos contemporáneos se reflejan en la música kichwa, asimilados y reinterpretados desde su propia perspectiva.

4.5.3. El cuartel

Dentro de las principales fuerzas de la colonización que mencionamos en el segundo capítulo (misioneros, colonos y militares), son estos últimos uno de los más importantes a la hora de incorporar a los indígenas al estado-nación, particularmente en las zonas de frontera con Perú: “se trata, por tanto, de alterar el habitus del indio para integrarlo en un nuevo esquema cultural, sin retirarlo de sus zonas tradicionales de asentamiento; proceso que se estructura a partir de una visión defensiva de la Patria” (Ortiz Batallas 2006, 64). Así, cuando en 1938 se instaure en Ecuador la Ley de Servicio Militar Obligatorio se abrirá la puerta al reclutamiento de hombres indígenas, con el objetivo de integrarlos a las “buenas costumbres” al progreso y a la nación. Como señala Cecilia Ortiz Batallas,

El problema indígena halla solución, en esta medida, a través del SMO [Servicio Militar Obligatorio], en donde se forma al “pueblo en armas”. Pese a su carácter universal, la orientación que se le da se concentra, en buena parte, en el tema indígena porque son los indios quienes requieren ser integrados en pos de la unidad nacional. La situación de este sector frente a la defensa demanda ciudadanizarlos, lo que equivale a crearles vínculos con la nación, darles una educación cívica porque ellos, es decir “las tres cuartas partes de la población ecuatoriana, quién sabe si nunca han oído pronunciar la palabra Patria” (Cpt. C. Guerrero 1924, 235). De esta manera, los conscriptos, en el SMO, entran en contacto con la Patria, y generan buena disposición para defenderla (Ortiz Batallas 2006, 64).

Esto implicará para los hombres indígenas la imposición de un mecanismo disciplinario como las conscripciones, en las que los reclutas son sometidos a violencias sistémicas y jerarquías estrictas ajenas hasta entonces a la cultura kichwa, con el objetivo de infundir en los jóvenes kichwas, no sólo el amor a la patria, sino también una determinada masculinidad. Como señala Lisset Coba:

El cuerpo militar es el modelo del buen ciudadano, cultiva una disciplina basada en la virilidad y el honor masculinos, un orden patriarcal de familia perfecta que recrea ideales de mujeres vírgenes y sacrificadas, esposas que saben administrar el prestigio del marido, jóvenes de belleza ciudadana. Más allá de las representaciones, los rituales homosociales de violencia, dolor y subordinación imprimen silencios pero la piel recuerda a nivel simbólico, lo desentierra del inconsciente colonial (Coba 2022, 435).

Sin embargo, el silencio inculcado por la violencia puede romperse, y el impacto que suponía para muchos jóvenes kichwas el paso por el cuartel queda reflejado, como no podía ser de otra manera, en su música. El grupo La Joven Sensación Kichwa de Loreto lo expresa de la siguiente manera en su canción *Cuartelama Riuni* [Voy al Cuartel].

<i>sapalla warmi sakiriwnguimi,</i>	mujer, te estas quedando sola,
<i>cuartelmami riwni tigramushami.</i>	me voy al cuartel, regresaré.
<i>llibachinupis mana wakashachu,</i>	no lloraré aunque me peguen,
<i>llibachinupis kandami iyarisha</i>	cuando me peguen, pensaré en ti.

<i>sapalla mama sakiriwnguimi,</i>	mamá, te estas quedando sola,
<i>cuartelmami riwni ama wakangui,</i>	me voy al cuartel, no llores,
<i>ñuka yayalla ama llakirichu,</i>	padre mío no te apenes,
<i>ñuka panilla tigramushami,</i>	hermana mía no te apenes,
<i>ñuka wawkilli ama llakirichu,</i>	hermano mío no te apenes,
<i>ayllukunalla tigramushami.</i>	regresaré familia.

Lo singular de la letra de La Joven Sensación Kichwa de Loreto es que no nos habla de virilidad, ni del hombre indígena como “ícono racial de masculinidad nacional” (Coba 2022, 442). El hombre que retrata la canción es más bien un hombre apenado de abandonar su *ayllu*, consciente de la violencia que le espera en la conscripción. Así, este tema podría considerarse, de hecho, una transgresión del silencio impuesto a través de la disciplina, una exposición de la violencia de la conscripción y una crítica a la hombría hegemónica promulgada por el estado y a la institución que pretendía imprimirla en los ciudadanos. De este modo,

El entronque patriarcal impacta en el yo del hombre pues este debe probar ser hombre. En el tenso encuentro entre masculinidades hegemónicas, dominantes, subalternas, insumisas, los cuerpos masculinos cultivan la visión chamánica del mundo animado, transgreden la imaginación estatal, constituye organización política, resignifican las imposiciones nacionalistas (Belaunde 2018) (Coba 2022, 436).

Es esta transgresión del imaginario estatal, esta resignificación de las imposiciones nacionalistas la que abordaremos en el siguiente epígrafe, donde analizaremos la vinculación entre la música kichwa y la lucha social, así como la reinención de la idea de la nación desde los márgenes amazónicos.

4.6. La política, la nación y la lucha social

Como vimos en el primer capítulo, la música interpela a los sujetos y a través de esta interpelación los construye como tales. Sin embargo el proceso de subjetivación no tiene por qué conducir a una subjetivación política. Como señala Étienne Balibar (1994), la subjetividad política implica, a grandes rasgos, la articulación dialéctica de dos dinámicas opuestas: por un lado la sujeción política —la reproducción del orden social— y, por otro, la subjetivación política: la transformación del orden social a través de la desnaturalización de los sentidos hegemónicos que existen sobre él para componer así un modo de sociedad alternativo. Se trata de una reordenación de lo social, de lo instituido, que abre el espacio de lo político e involucra tanto al plano del lenguaje y la significación simbólica como a las prácticas, los proyectos, las historicidades, etc.

como señala Simon Frith, “la música nos permite posicionarnos, pero también revela que nuestras circunstancias sociales no son inmutables [...]. La música popular no es en sí misma ni revolucionaria ni reaccionaria. Es una poderosa fuente de emociones que, al estar socialmente codificadas, pueden contradecir también al «sentido común»” (Frith 2001, 434).

En este sentido, la música, en tanto elemento generador de sujetos e identidades, es también un lugar de conflicto y disputa por los significados sociales, un espacio de reinterpretación y reapropiación de los discursos hegemónicos como el discurso nacionalista, que es apropiado y reinventado desde los márgenes de la nación, como en la siguiente letra del grupo Yaku Runas, cantada en español: *En este día de alegría/ Vivo cantando a mi Ecuador/ A mis paisanos ecuatorianos/ Cómo luchamos para vivir.*

Cuando éste llamado a la igualdad se hace desde los propios márgenes, desde lo subalterno, su significado cambia sustancialmente. Así, asumir el lenguaje igualitarista del estado no significa aceptarlo, sino que es la condición para que sus demandas sean escuchadas. En este sentido, si bien en ocasiones la cumbia Kichwa puede adoptar el lenguaje del estado-nación —al hablar de “paisanos ecuatorianos”, de “mi Ecuador” — también posee un carácter subversivo, desempeñando un importante papel en la lucha política de las comunidades y fortaleciendo una identidad Kichwa y amazónica aún dentro de los límites del estado-nación (y más allá de ellos)¹⁶.

¹⁶ Así mismo, hay que señalar que los medios de comunicación masivos, especialmente en las áreas de frontera, no siempre funcionan en favor de un único estado-nación, ni construyen las identidades nacionales de una manera unilineal y predecible, y muchas veces pueden tener resultados inesperados. Muchos de los ritmos de tecnocumbia que se emplean en la Amazonía ecuatoriana, por ejemplo, fueron importados de Perú, debido

Sin embargo, lo que prima en la música kichwa no es tanto invocar a un sentimiento nacional como reivindicar la identidad kichwa, lo cual pasa, principalmente, por la cuestión de la lengua, que, como señala Anderson, es uno de los ejes que articulan las identidades colectivas: “mediante esa lengua, encontrada en el rezago de la madre y abandonada sólo en la tumba, los pasados se respetan, las camaraderías se imaginan y los futuros se sueñan” (Anderson 2000, 217). De esta forma, la invocación del discursos de la nación por parte de sujetos kichwas, que ya es de por sí algo subversivo, lo es aún más aún cuando esta invocación se realiza en lengua kichwa, como en la canción *Ecuador* [Ecuador], de Patricio Alvarado:

<i>kichwa kusa kunarka</i>	los hombres kichwas
<i>iyarisha tigrashka</i>	han pensado en volver,
<i>kichwakuna runashka</i>	por ser gente kichwa
<i>iyarishami tigrashka</i>	han pensado en volver.
<i>Ecuaturka Ecuatur</i>	en Ecuador, Ecuador
<i>iyarishami wakashka</i>	han pensado y llorado
<i>ñaupa uraska takisha</i>	las canciones del pasado
<i>kutillarami tigrashka</i>	han vuelto.
<i>ñaupa uraska takishka</i>	con las canciones del pasado
<i>iyarishami tigrashka</i>	ha vuelto otra vez,
<i>iyarishkami kunarka</i>	pensando en el presente
<i>kuintarishami wakashka</i>	ha conversado y llorado.
<i>shinanishami quintarka</i>	así nos converso,
<i>iyarishami wakarka</i>	ha pensado y llorado.
<i>shina nishkata uyashami</i>	escuchando esto
<i>runa takira llukchiunchi</i>	estamos sacando músicas kichwas.

principalmente a que muchas comunidades fronterizas recibían la señal de radio y televisión del país vecino, y no del Ecuador.

El significado de esta canción, sin embargo, no se limita a reinterpretar el discurso nacionalista o a hablar de la situación de opresión de la nacionalidad kichwa en el contexto del estado-nación. Apela a un concepto clave en el pensamiento kichwa y en el proceso de indigenización de la modernidad: el concepto de *pachakutik* o *pachacutij*: “un retorno del espacio-tiempo de un pasado sano al de un futuro sano” (Whitten 2023, 137). Es la reordenación del orden cósmico y social que evoca una circularidad temporal, por oposición al tiempo lineal occidental, la temporalidad circular a la que Patricio Alvarado apunta cuando dice: *Ñaupá uraska takishka/ Iyarishami tigrashka / Iyarishkami kunarka* [con las canciones del pasado/ ha vuelto otra vez/ pensando en el presente].

La misma idea la encontramos en el siguiente tema del mismo autor y que tiene por título, precisamente, *Pachakutik*, que puede referirse tanto al concepto histórico como al movimiento político del mismo nombre:

<i>pichka patsak wata yallimi,</i>	son más de quinientos años
<i>kuna puncha pagarishkami hatun yuyay nishka,</i>	hoy día se ha fortalecido esta gran idea
<i>kaymi kashka Pachakutik</i>	esto es Pachakutik
[...]	
<i>rukuyayakuna sakishka yuyayta, ñambita,</i>	las ideas, caminos y fortaleza que nos han
<i>samayta</i>	dejado nuestros ancestros,
<i>awama paskasha apangapak,</i>	llevemos fortaleciendo
<i>runapura tukusha,</i>	entre kichwas
<i>hatun shuti kashka pachakutik</i>	este gran nombre es Pachakutik
<i>kunamandami wiñay pachama runasamilla</i>	desde ahora y para siempre organicémonos solo
<i>wangurishunchi</i>	los kichwas
<i>mishu runawna mana ushaskara runa ushaiwa</i>	lo que los mestizos no han podido, demostremos
<i>rikuchishunchi</i>	con nuestra identidad
[...]	
<i>makimukura atachishami rayushinalla</i>	alzando los puños gritemos como relámpagos
<i>kaparishunchi</i>	Pachakutik ya ha llegado, Pachakutik ya ha
<i>pachakutimi ña shamushkami pachakutimi ña</i>	empezado
<i>kallarishka</i>	

<i>kay pachakutimi kan</i>	este Pachakutik es
<i>mushu yuyay, mushu samay, mushu kawsay, mushu ñambi,</i>	nueva idea, nuevo espíritu, nueva vida, nuevo camino
<i>tukuy Pachakutimi kanchi</i>	todos somos Pachakutik
<i>tukuy runapura tukusha ñukanchi runa llaktara awamana apangapak</i>	todos entre kichwas fortalezcamos nuestros pueblos
[...]	
<i>kutillara ñukanchi sumak kawasankapak tigranchi</i>	volvemos para vivir bien
<i>sinchi yuyarisha tushupangui wawkichukuna</i>	pensando duro bailaran amigos
<i>sinchi yuyaringui</i>	pensarán duro

Como señala Norman Whitten: “el concepto de *pachacutij* implica la transformación (*tucuna* en quichua), que a su vez implica la articulación de los esquemas cosmológicos indígenas a la economía política existente” (Whitten 2023, 136). En este sentido, el *pachacutij* supone la inmersión de los movimientos sociales indígenas en el estado-nación, pues, retomando la cita de Silvia Rivera Cusicanqui que mencionábamos en el primer capítulo, “la condición de posibilidad de una hegemonía indígena está afincada en el territorio de la nación moderna” (Rivera Cusicanqui 2010, 53).

De esta forma, al constituir un espacio de subjetivación política, la música kichwa contemporánea se dibuja como un lugar desde el que producir nuevos imaginarios del estado-nación y de la modernidad, un espacio desde el que disputar los significados producidos desde los discursos hegemónicos, reforzando la identidad kichwa y desafiando la hegemonía cultural dominante. Así, la música kichwa propone nuevas formas de entender y reorganizar lo social, vinculando el pasado con el presente y proyectando un futuro alternativo, construyendo una hegemonía indígena en el contexto del estado-nación moderno, donde la identidad y la lucha se articulan a través de la música.

4.7. Conclusión

Prácticamente todas las canciones que hemos mencionado en este capítulo nos hablan de la experiencia sensible de la vida cotidiana: de la caza, de la *chakra*, de la espiritualidad, de los sueños, de la muerte, de la ciudad, de la falta de dinero, de la experiencia en el Servicio Militar Obligatorio, de la política, del sentimiento de ser ecuatoriano o de la esperanza de un futuro mejor.

A través del principio del *storytelling* estas canciones nos relatan, no sólo historias o acontecimientos, sino también valores, creencias sobre la vida y la muerte, memorias, representaciones sobre el tiempo... Y de este modo producen y reproducen una cultura que no es una cultura estática o fosilizada, sino una cultura vivida, una cultura que conecta permanentemente el pasado con el presente en una temporalidad circular que se opone a la temporalidad lineal occidental. Citando una vez más a Michael Uzendoski:

Las palabras de las canciones de Runa Paju a menudo evocan las formas de hablar de los ancianos; Runa Paju, en otras palabras, es una nueva tradición que está creativamente vinculada a las tradiciones del pasado. No son las palabras exactas de los ancianos las que definen estas canciones, sino más bien palabras que invocan cómo hablaban los ancianos, una especie de relación citativa en la que la nueva música cita el conocimiento y la experiencia de los ancianos, situados históricamente dentro de una narrativa más amplia de las relaciones tiempo-espacio de los Quichua (Uzendoski 2012, 183-184).

Así, la música kichwa invoca las palabras de los ancestros no con el propósito de traer al presente un pasado imaginado, sino con la intención de crear un futuro diferente. De esta forma, la imbricación de pasado, presente y futuro en la temporalidad kichwa, se refleja también en su música en la continuidad entre las canciones de los ancianos y los ritmos tropicales, una continuidad que no es estática, sino que logra su permanencia a través, precisamente, del cambio y de la asimilación de la alteridad. Incorporando, transformando y proyectando la modernidad traída por los colonizadores, la música kichwa desafía y transforma la narrativa de la modernidad capitalista. En definitiva, las nuevas formas musicales que llegaron a las comunidades en los años 70 y 80 no supusieron para las comunidades una pérdida cultural, sino que, por el contrario, les brindaron nuevas formas de expresión musical a través de las cuales exteriorizar y compartir su experiencia de la vida cotidiana, proyectando su música y su identidad a toda la región amazónica ecuatoriana.

Conclusiones

Como hemos visto a través de esta tesis, la música kichwa contemporánea es una fusión dinámica de ritmos tropicales con temas y estéticas más próximos a lo que se entiende generalmente como cultura Kichwa tradicional. Así, se combinan teclados, congas, guiros, chicha, cumbia, salsa... con la narrativa y estética de la cultura kichwa de los antepasados. La música kichwa aparece entonces como un espacio dinámico donde la identidad kichwa se negocia, se transforma y se reafirma en un contexto de modernidad.

El argumento principal de esta tesis fue que, a través de las dinámicas kichwas de afinidad y asimilación de la otredad, la introducción de los ritmos tropicales en las comunidades, lejos de producir una pérdida cultural o un proceso de aculturación constituye un elemento enriquecedor que revitalizó (y sigue revitalizando) la identidad indígena. La música Kichwa aparece entonces como un potente ejemplo de cómo las comunidades indígenas transforman y fortalecen su identidad cultural mediante procesos creativos de hibridación, adaptación y asimilación de la otredad en un contexto de globalización y cambios acelerados.

En el primer capítulo realizamos un recorrido teórico por diferentes conceptos que nos ayudarían a comprender la música kichwa actual desde un plano antropológico. Discutimos nociones como aculturación, modernidad, abigarramiento... También analizamos las diferentes teorías acerca de la conexión entre la identidad y la música, y el papel de esta última en la construcción de los sujetos, que aparecen inmersos en una red de relaciones que involucra tanto humanos como no humanos. Y, por último, examinamos la relación entre la música kichwa y la construcción de la nación ecuatoriana desde los márgenes, a través de la reivindicación de la ecuatorianidad por parte de los sujetos kichwas, lo que confronta el ideal del ciudadano blanco mestizo del estado republicano.

En el segundo capítulo mostré cómo, en un principio, este proceso de hibridación entre los ritmos tropicales y la música autóctona generó tensiones en el seno de las propias comunidades, pues la música tropical llegó a las comunidades kichwas en un contexto en el que la autenticidad y el apego al pasado eran valores fundamentales en la conservación de la música Kichwa denominada como autóctona o tradicional. Sin embargo, la música tropical no tardó en integrarse en el sistema musical, aunque fuera relegada al contexto poco solemne del baile y el entretenimiento.

De esta forma se forjó una corriente que he denominado música tropical kichwa, y que agrupa estilos como el Runa Paju, la cumbia kichwa, el *tecno-Raymi* o el *tecno-kichwa*. La llegada de

la música tropical a la amazonía ecuatoriana resultó así en una expresión cultural rica y compleja que refleja la capacidad de las comunidades kichwas para adaptarse y transformarse en un contexto de acelerados cambios históricos. Así, esta música articula lo local con lo global, lo regional y lo transnacional, reafirmando la identidad kichwa mientras integra elementos nuevos, convirtiéndose en un símbolo de resistencia y creatividad.

En el tercer capítulo discutimos cómo la música kichwa contemporánea, a través principalmente de la revitalización de la lengua, funciona como una frontera étnica en el sentido de Fredrik Barth, aunque esta frontera es permanentemente transgredida a través de la incorporación de elementos aparentemente ajenos, como las *covers* en kichwa de canciones de tecnocumbia peruana, o los peculiares entrecruzamientos entre lo indígena y lo mestizo, como veíamos en el caso del grupo *Mishu Taki*. Por otra parte, a través de la profesionalización y mercantilización, esta música ha adoptado tecnologías modernas y conceptos occidentales, como la autoría individual o la orquesta como formación musical, aunque adaptados a una visión comunitaria. Así, enraizada en las festividades comunitarias, la música kichwa desafía y redefine las fronteras étnicas, mostrando su capacidad para levantar fronteras étnicas al tiempo que integra influencias externas, y proyectándose como una forma de resistencia cultural que crea modernidades alternativas en un mundo globalizado.

Finalmente, en el cuarto capítulo, mostramos cómo la música kichwa contemporánea se caracteriza por su capacidad para narrar la vida cotidiana a través del *storytelling*, abordando temas como la caza, la espiritualidad, la ciudad o la política. A través de la narración de historias, esta música no sólo relata acontecimientos, sino que también transmite valores, creencias y memorias, conectando constantemente el pasado con el presente en una temporalidad circular, distinta de la visión lineal occidental. Inspirada en las formas de hablar de los ancianos, la música kichwa actual no repite literalmente sus palabras, sino que invoca su conocimiento y experiencia para construir una narrativa que abarca las relaciones tiempo-espacio de los kichwas.

Como hemos visto hasta ahora, la fuerza interpeladora de la música moderna kichwa nace en gran medida de su capacidad de establecer fronteras étnicas a través de la continuidad con la música anterior, (con la que comparte no sólo la lengua sino también la temática de las canciones o el vestuario), pero también de su capacidad de transgredir esas mismas fronteras articulándose de maneras complejas con las prácticas musicales mestizas.

Al comienzo de este texto nos preguntábamos sobre qué tipo de sujetos construye la música kichwa. Sería difícil (y poco interesante) categorizar y describir a estos sujetos con tono categórico, afirmando lo que son y lo que no son. Podemos afirmar, en cambio, que la música tropical llegó al mundo kichwa a través de los jóvenes, sobre todo a través de aquellos que habían emigrado en algún momento a la ciudad y que se sentían interpelados por estas nuevas sonoridades, por esta “estridencia de sentidos” característica de ritmos como la cumbia o la chicha. En palabras de Mauricio Sánchez Patzy,

Lo “tropical” de la cumbia tiene que ver con esta estridencia [de sentidos sociales contrapuestos], que concibe el choque de sentidos no como una búsqueda desgarrada de la esencia del ser, ni un acto de enfrentamiento estético al orden establecido: simplemente, lo tropical desublimiza las narrativas fundamentalistas de otras corrientes musicales, y al hacerlo, interpela a sujetos que se constituyen precisamente en esa desublimización (Sánchez Patzy 2017, 310).

Los jóvenes kichwas, los “chicos del barrio” eran verdaderamente sujetos desublimizados, en una transición permanente y compleja entre dos mundos, excluidos tanto del mundo kichwa como del mundo mestizo. Tiene sentido entonces que se sintieran interpelados por los nuevos ritmos que abrazaban el choque de sentidos y se entregaban a la estridencia y a la contradicción no como una tragedia, sino como una condición de la existencia. Es desde este espacio de contraposición de sentidos desde el que se llevará a cabo una resignificación y un fortalecimiento de la identidad kichwa. Es esta resignificación la que, por ejemplo, el grupo Chicos del Barrio pretende llevar a cabo con su música, particularmente entre los jóvenes urbanos kichwas:

En ese entonces, cuando yo veía en los murales, en las paredes, pintados “Chicos del Barrio”. [...] Cuando mucha gente delinquía, sí, hacía delincuencia así por decirlo. Pintaban los murales, andaban, fumaban, robaban... y ellos se llamaban Chicos del Barrio. Y comúnmente eran la gente kichwa, ¿no? Y eran niñitos pequeñitos que salían ya a fumar, a drogarse, y todo. Dije “¿Por qué? ¿Por qué yo no puedo representar con ese nombre “chicos del barrio” y dar otro cambio así radical?.

Que la gente no piensen que los chicos del barrio, o sea, la gente Kichwa, que empiecen a fumar, a robar, piensen que los chicos del barrio son ladrones. [...] No. Tengo que cambiar, tengo que cambiar. Así no tenga un significado en Kichwa esto va a significar mucho. Pusimos Chicos del Barrio. [...] Quiero llegar con un mensaje, quiero cambiar esta temática, el pensar de la gente. Chicos del Barrio son artistas y no ladrones, y no fumones (entrevista a Lizandro Vargas, del grupo Chicos del Barrio, Tena, 16 de febrero de 2024).

Si la música kichwa ha permanecido hasta ahora es en parte gracias a que otorgó a estos “chicos del barrio” una identidad, un lugar en el mundo y para comprender el mundo, y un medio de expresión en el que la lengua y la identidad kichwa no era motivo de vergüenza sino de orgullo.

Las trayectorias de los músicos kichwas son diversas. Muchos crecieron rodeados por la música autóctona interpretada por sus padres, otros se acercaron a la música kichwa solo después de incursionar en la música nacional y superar el sentimiento de vergüenza que les inspiraba su propia cultura. Sin embargo, todas estas trayectorias tienen algo en común: en todas ellas la música se dibuja como una herramienta que les permite incursionar en el nuevo contexto de modernidad capitalista, pero desde su propia cultura y conservando su lengua. Tal y como lo expresa Raúl Romero:

La adopción de nuevos símbolos culturales tales como la música chicha por parte de los jóvenes [...] residentes o migrantes, no debería, a partir del caso expuesto, ser interpretada como pérdida cultural sino más bien como un medio de acceder y dominar una nueva situación en un nuevo contexto, sin por esto dejar de participar, de forma latente o manifiesta, de las tradiciones que son el eje de su matriz cultural originaria (Romero 1989, 131)

Es a través de esta dicotomía entre el acceso a un nuevo contexto y la participación de la matriz cultural originaria como el mundo kichwa genera modernidades alternativas, modernidades indígenas que trastocan y subvierten la modernidad capitalista.

La música kichwa no busca traer al presente un pasado idealizado, sino que utiliza esa conexión con el tiempo pasado para proyectar un futuro diferente. Lo que nos demuestra este texto es que la integración de ritmos modernos como la cumbia, la chicha y otros géneros tropicales, que llegaron a las comunidades kichwas a finales del siglo XX, no resultó en una pérdida cultural, sino que ofreció nuevas formas de expresión que permitieron a estas comunidades compartir y exteriorizar su experiencia de vida. Así, la música tropical se ha convertido en un medio para proyectar la identidad kichwa a lo largo de la región amazónica ecuatoriana, desafiando y transformando las narrativas del estado-nación y la modernidad capitalista, incorporándolas, asimilándolas y reinterpretándolas para crear su propia idea de modernidad.

Referencias

- A.A.C.T.I.N. 1991. *La cultura tradicional indígena en la provincia del Napo*. Quito: Abya Yala.
- Anderson, Benedict. 2000 [1983]. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: FCE.
- Bailón, Jaime. 2004. “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana”. *Iconos. Revista de ciencias sociales*, 18: 53-62.
- Balibar, Étienne. 1994. “Subjection and Subjectivation”. En *Supposing the Subject*, J. Copjec (ed.), London: Verso. <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0006.004>.
- Bammer, Nora. 2015. “La voz mágica. El ánent shuar como puente sonoro entre los mundos”. En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, 69-82. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut - Instituto Iberoamericano.
- Barth, Frederik. 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bernard, Russel 1995. *Métodos de investigación en Antropología: abordajes cuantitativos y cualitativos*. Altamira Press. Walnut Creek, California.
- Blanco, Darío. 2008. “La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Los colombianos de Monterey-Mexico (1960-2008). Interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo”. Tesis de doctorado, Colegio de México.
- Brabec de Mori, Bernd. 2015. “El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un ‘eslabón perdido’ ontológico?”. En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, 99-118. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut - Instituto Iberoamericano.
- Brabec de Mori, Bernd. 2021 “The Shaman’s Drum: Eurocentric interpretations of Non-European Sonic Worlds”. *Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge*
- Camacho, Gonzalo. 2007. “La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca”. En: *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, editado por Ana Bella Pérez Castro, 166-180. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes populares.
- Carlitos Producciones. 2024. “Sacha Runa Video Oficial”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=xoVYOC-2nsk>
- Chimbo, Edgar Wilfrido. 2022. “Kichwa, Género y Catequesis: La Colonialidad en los Pueblos Indígenas del Pastaza 1927 a 1977”. Tesis de maestría, FLACSO Ecuador.
- Coba, Lisset. 2022. “Entronque patriarcal: memorias e imágenes de un batallón amazónico” En *Antropologías hechas en Ecuador. Tomo IV*, editado por Tania González R., Catalina Campo Imbaquingo, José E. Juncosa B. y Fernando García S. 431-450. Quito: Asociación Latinoamericana de Antropología, Editorial Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana (UPS), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador).

- Corrigan, Philip y Derek Sayer. 2007 [1984]. “El gran arco del Estado inglés”, en *Antropología del Estado. Dominación y prácticas contestatarias en América Latina*, compilado por María L. Lagos y Pamela Callas, 39-116. La Paz: NNUU, Cuaderno Futuro.
- Cruces, Francisco. 2002. “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [Consultado el 15 de sep. de 23].
- Daas, Veena y Deborah Poole. 2008 [2004]. “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”. *Cuadernos de Antropología Social*, 27: 19-52.
- Descola, Philippe. 2012 [2005]. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Frith, Simon. 2001. “Hacia una estética de la música popular”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, 413-435. Madrid: Trotta.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Guzmán, María Antonieta. 1997. *Para que la yuca beba nuestra sangre. Trabajo, género y parentesco en una comunidad quichua de la Amazonía Ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.
- Herencia Amazónica. 2024. “Inchik Warmi”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vkidrRHZ0mE>
- Hill, Jonathan D. 2018. “Native musical traditions and changing global soundscapes in South America”. En *La música y los pueblos indígenas*, coordinado por Coriún Aharonián, 167-198. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Hudelson, John Edwin. 1987. *La cultura Quichua de transición. Su expansión y desarrollo en el Alto Amazonas*. Quito: Abya Yala; Guayaquil: Museo Antropológico. Banco Central.
- Kartomi, Margareth J. 2001. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, 357-382. Madrid: Trotta.
- Kohn, Eduardo. 2017. How Dogs Dream... Diez años después. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 12(3), 273-311. <file:///C:/Users/ELOSA~1/AppData/Local/Temp/Dialnet-HowDogsDreamDiezAnosDespues-6276949.pdf>
- Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques*. Quito: Abya-Yala.
- Krupa, Christopher y Nugent, David. 2015. “Off-centered states: rethinking state theory”. En *State theory and Andean politics: new approaches to the study of rule*. 1-31. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Lewy, Matthias. 2015. “Más allá del ‘punto de vista’: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas”. En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, 83-98. Ibero-Amerikanisches Institut: Berlín.

- Luceros Amazónicos. 2022. “Grupo Musical los Luceros Amazónicos de Tena”, Facebook, https://www.facebook.com/photo/?fbid=206585118360851&set=a.206585121694184&locale=ps_AF
- Macdonald, Theodore. 1984. *De cazadores a ganaderos, cambios en la cultura y economía de los Quijos Quichuas*. Quito: Abya-Yala.
- Magnoni, Delfina. 2018. “Análisis etnohistórico de las resistencias y transformaciones de los Napo Runa”. *TRIM* 15, 89-106. <https://revistas.uva.es/index.php/trim/issue/view/246/N%C3%BAmero%2015%20completo>
- Metz, Kathryn. 2015. “¡Cumbia! ¡Chicha! ¡”Pandilla”! Música *pop* en la Amazonía urbana”. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, editado por Raúl Romero, 374-405. Lima: Instituto de etnomusicología-IDE/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Oberem, Udo. 1980. *Los Quijos: historia de la transculturación de un grupo indígena del Oriente ecuatoriano*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ortiz Batallas, Cecilia. 2006. *Indios, militares e imaginarios de nación en el Ecuador del siglo XX*. Quito: Abya Yala.
- Prada, Raúl. 1996. “Las armas de la crítica en la ontología de la praxis”. En *Las armas de la utopía*, editado por R. Gutierrez y J. Iturri, 111-246. La Paz: CIDES-UMSA. <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/1532/CIDES-04.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ponys Amazónicos. 2023. “Los Ponys Amazónicos página oficial”, Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=162020493261745&set=a.127683226695472>
- Quintero Rivera, Ángel. 1998. “Del canto, el baile ... y el tiempo”. En *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, 85-162. México: Siglo XXI.
- Rackzo, Sergio. 2021. *Las misiones jesuíticas de Maynas*. Video, <https://www.youtube.com/watch?v=l6sih4gAgGw>
- Reeve, Mary-Elizabeth. 2002. *Los quichua del curaray. El proceso de formación de la identidad*. Quito: Abya Yala.
- Revista Oriente Dominicano. 1931. Año IV. N. 18. Canelos. 13-19.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, Mariángela. 1992. “Las fiestas como modeladores de identidades y diferenciaciones”. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 25: 13-28. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1088/1242>
- Romero, Raúl. 1989. “Música urbana en un contexto campesino: tradición modernidad en Paccha (Junín)”, *Anthropologica* 7(7): 119-133.
- Sahlins, Marshall. 1990. “Cosmologías del capitalismo: el sector trans-pacífico del sistema mundial”. *Cuadernos De antropología Social*, (4). <https://doi.org/10.34096/cas.i4.4844>

- Sánchez Patzy, Mauricio. 2017. *La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Plural editores: La Paz.
- Santillán, Alfredo y Ramírez, Jacques. 2004. “Consumos culturales urbanos. El caso de la tecnocumbia”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 18: 43-52.
<http://hdl.handle.net/10469/2201>
- Seeger, Anthony. 1993. “Politics and musical performance: a cross-cultural examination”. *Revista de Musicología* 16 (1): 499-504.
- Singer, Deborah. 2009. “Entre la devoción y la subversión: la música como dispositivo de poder en las reducciones de la provincia jesuítica del Paraguay”. *ESCENA. Revista de las artes*, 65 (2): 45-54. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8303>
- Tapia Mealla, Luis. 2002. “Tiempo, historia y sociedad abigarrada”. En *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zavaleta*, 305-325. La Paz: CIDES-UMSA, Posgrado en Ciencias del Desarrollo/ Muela del Diablo Editores.
- Uzendoski, Michael y Felicia Calapucha-Tapuy. 2012. “Chapter 8: cosmological communitas in contemporary amazonian music”. En *The Ecology of the Spoken Word: Amazonian Storytelling and the Shamanism among the Napo Runa*, 172-196. University of Illinois Press.
- Uzendoski, Michael. 2010. *Los napo runa de la amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.
- Uzendoski, Michael. 2015. “Los saberes ancestrales en la era del Antropoceno. Hacia una teoría de textualidad alternativa de los pueblos originarios de la Amazonía”. *Revista de Investigación Altoandina*, 17 (1): 5-16.
- Vila, Pablo. 2001. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. En *Músicas en transición*, coordinado por Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini, 15-43. Bogota: Ministerio de Cultura.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. “Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena”. En *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, editado por Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro. Lima: IWGIA.
- . 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz editores.
- Wagner, Roy. 2019. *La invención de la cultura*. Madrid: Nola Editores.
- Whitten, Norman E., Jr. 2023. “Interculturalidad e indigenización de la modernidad: una mirada desde el Ecuador amazónico”. *Revista Sarance*, (49): 111-145.
<https://doi.org/10.51306/ioasarance.049.06>
- Whitten, Norman Jr. 1979. “Soul Vine Shaman”. *SACHA RUNA RESEARCH FOUNDATION Occasional Paper*. 5.
- Whitten, Norman. 1987. *Sacha Runa. Etnicidad y adaptación de los quichua hablantes de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.
- Wong, Ketty. 2013. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Yaku Samay. 2021. “Yaku Samay - Lumu Warmi vol 1”, YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=Gbim50Yax3A>

Anexos

Anexo 1. Lista de artistas y conjuntos

Carlos Alvarado-Mishki Chullumbu

Carlos Narvaez. El mimado de Orellana

Cesar Grefa "el indio amazónico"

Chicos del Barrio

Francisco Ecuador

Huatusa Loca

Los Jilgueritos. Grupo cultural Kichwa de Napo

Los Omaguas

Los Yumbos Chahuamangos

Luchito Shiguango

Mafer Andy "Tu consentida"

Migrantes Amazónicos

Nadino Calapucha (Kambak)

Orquesta Taki Tamia

Patricio Alvarado y su Orquesta Llakik Shunku

Playeros Kichwas

Samay Taki

Yaku Runas

Sandrita Malaver

Tukanes Amazónicos

Los Ponnys Amazónicos

Agua Azul Amazónico

Awama Rina

Los Hermanos Latinos Kichwas

Joven Sensacion Kichwa De Loreto

Son Los Andes del Oriente

Los Ideales Amazónicos

Rayu Taki

Sacha Samay

Selva Verde

Sumak Taki

Takiri

Los Tres Hermanos

Los Wamis

Los Luceros Amazónicos

Los Hermanos Shiguangos

Chelisita

Inspiración Amazónico

Los Caifanes

Herencia Amazónica

Sikwanka Taki

Yaku Samay

Los Duendes Amazónicos

Son del Oriente

Julio César Aguinda "Sharita"

Sabor Amazónico

Pakcha Taki

Joselito Grefa "Mishkinchu"

Sacha Runa

Ñukanchi Muskuy

Urku Samay

Mushuk Samay

Amarun Taki

Sacha Rummy y sus Socios

Malta Shunku

Eclipse amazónico

Antisuyu Samay

Los Ángeles

Agrupación Sensual Amazónicos

Los Wawkis del Ecuador

Grupo los Laureles

Son de Waypiri

Amawta Takik

Orquesta Sonora Orientana

Grupo Musical Son del Sendero

Corazón del Oriente

Grupo Sol del Sur

Juventud Latina

Anexo 2. Lista de canciones citadas

Que bonito es mi Ecuador – Francisco Ecuador

Karu sachay wañupika – Los Omaguas

Ñukas wañunami kani – Patricio Alvarado

Sacha warmi- Patricio Alvarado

Kushki- Carlos Narvaez. El mimado de Orellana

Chagra mama - Migrantes Amazónicos

Kuwa Kuwa – Luchito Shiguango

Tiglun Tiglunlla - Chicos del Barrio

Ushutawa - Carlos Narvaez. El mimado de Orellana.

Machaykara - Carlos Narvaez. El mimado de Orellana

Shaman Ruku - Los Playeros Kichwas

Luku Pishku - Orquesta Los Playeros Kichwas

Tapia Pishku - Patricio Alvarado y la Orquesta Kichwa Llakik Shunku

Pachakutik - Patricio Alvarado y la Orquesta Kichwa Llakik Shunku

Lumu Sisa Mama - Patricio Alvarado y la Orquesta Kichwa Llakik Shunku

Cuartelama Riuni - La Joven Sensacion Kichwa De Loreto

Pachamama - Chicos Del Barrio

Ushushimanta Taki - Tukanes Amazónicos

Pitalala – Orquesta Taki Tamia

Ecuador - Patricio Alvarado

Lagarto runa taki - Los Tukanes Amazónicos

Tuta Muskuy - Los Luceros Amazónicos

Siwka Runa - Los Luceros Amazónicos