



**Pontificia Universidad
Católica del Ecuador**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE DERECHO Y SOCIEDAD

CARRERA DE ANTROPOLOGÍA

**EL RAP NO ESTABA MUERTO ANDABA APRENDIENDO
KICHWA**

**DISERTACIÓN PARA OPTAR POR LA LICENCIATURA EN
ANTROPOLOGÍA**

MARTINA YACELGA

DIRECTOR/A: MARÍA PIEDAD VERA

Quito, Julio de 2025

Resumen

Este estudio analiza a las identidades de jóvenes kichwa otavalo las cuales se construyen con el consumo y producción del rap kichwa. A lo largo de esta investigación se muestra que, se trata de identidades híbridas que, dado su carácter cosmopolita —consolidado por sus conexiones y su movilidad entre zonas rurales y urbanas, e, incluso, internacionales— tienen la capacidad de reconfigurar sus sentidos de pertenencia y autoidentificación. Estos jóvenes son parte de una élite cultural kichwa, con acumulación de capitales culturales, económicos y simbólicos, interesada en revitalizar y revalorizar su cultura desde un lugar de enunciación de lo moderno. En definitiva, el rap kichwa expresa las hibridaciones que habitan en las propias identidades de los jóvenes, donde se entrelazan elementos locales y globales. La investigación presenta un perfilamiento sociocultural de los escuchas y artistas indígenas, un análisis categórico de las canciones de este género musical, y por último, muestra a esta música como un medio para la revalorización identitaria étnica juvenil desde el presente.

Palabras clave: identidad, jóvenes, rap kichwa, kichwas otavalos, hibridación

Abstract

This study analyzes the identities of kichwa Otavalo youth, which are constructed through the consumption and production of kichwa rap. Throughout this research, it is shown that these are hybrid identities that, given their cosmopolitan character -consolidated by their connections and mobility between rural and urban areas, and even internationally- have the capacity to reconfigure their sense of belonging and self-identification. These young people are part of a kichwa cultural elite, with an accumulation of cultural, economic and symbolic capital, interested in revitalizing and revaluing their culture from a place of modern enunciation. In short, kichwa rap expresses the hybridizations that inhabit the young people's own identities, where local and global elements are intertwined. The research presents a sociocultural profile of indigenous listeners and artists, a categorical analysis of the songs of this musical genre, and finally, it shows this music as a means for the reevaluation of youth ethnic identity from the present.

Key words: identity, youth, kichwa rap, Otavalo kichwas, hybridization.

A Emilia y José Martín
Mis amores más grandes y profundos,
encontremos siempre en la música nuestro rincón de refugio

Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos los jóvenes que participaron en esta investigación, por la apertura con la que compartieron sus historias, conocimientos y sentires personales, así como aquellos vinculados a la música; por el apoyo en la traducción, transcripción y revisión de las canciones del kichwa al castellano; por quienes con generosidad me brindaron estadía en las noches que pasé en Otavalo y Cotacachi. En especial, extendiendo mi gratitud a los principales colaboradores y también a quienes, aunque no participaron directamente, pero acompañaron y enriquecieron enormemente este proceso, estos jóvenes son: Santiago Maldonado, Maisa Chávez, Narciso Santillán, Crash, Tommy Cachimuel, Vit Pack, Alex, Kiwar, Jordi, Tamia, Runsta, Tayta, Vicky, Malki, Suarez, Santa, Ñusta, Lenin Poveda y Amy Chalan.

De igual forma agradezco a mis padres quienes hicieron posible todo el curso de mi carrera universitaria y compartieron conmigo sus reflexiones y conocimientos sociológicos que aportaron gratamente mi formación académica.

A Joaquín Naranjo, por su inmensa paciencia, por su lectura y revisión reiterada, por su acompañamiento constante y su completo apoyo en la adversidad como en la prosperidad que, como un remolino, han marcado este tiempo.

Índice

Capítulo 1: Introducción	9
1. Antecedentes	10
2. Planteamiento del problema	15
3. Justificación y preguntas de investigación.....	16
4. Objetivo general	17
5. Objetivos específicos.....	17
6. Metodología	18
Capítulo 2: Marco Teórico	21
1. Jóvenes	21
2. Identidad e identidad étnica juvenil	23
3. Cultura juvenil.....	29
4. Productos y consumos culturales.....	32
Capítulo 3: Los rostros del rap kichwa.....	36
1. Entrada al campo	36
2. Migración e interconexiones	41
3. Perfil sociocultural de los y las consumidores de rap kichwa a través de datos cuantitativos y cualitativos	52
4. La escena del Inti Jam	77
Capítulo 4: Las líricas como voceras de la identidad kichwa otavalo	86
1. Metodología para la transcripción y la traducción de las canciones	86
2. Temas centrales en las letras de rap kichwa	88
3. Categoría Étnica	91
3.1 Lengua.....	91
3.2 Estética corporal y vestimenta	95
3.3 Fiestas.....	98
3.4. Naturaleza	103
3.5 Familia	107
4. Categoría de Derechos.....	111
4.1 Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades	112
4.2. Derechos Laborales	119
4.3. Derechos de las mujeres	120
4.3.1. Derecho a una vida libre de violencia.....	121
4.3.2 Derechos de autonomía	129
Capítulo 5: Revalorización identitaria a través del rap kichwa.....	134

1. La reapropiación y revalorización de la cultura kichwa a través de los contenidos de las líricas.....	134
2. Revitalización de la lengua por medio de la música	138
3. La hibridación cultural en la música como un símbolo contemporáneo de revalorización identitario kichwa otavalo	143
Conclusiones	148
Fuentes primarias.....	152
Referencias bibliográficas.....	153

Índice de tablas y figuras

Tabla 1. <i>¿Dónde y cuándo conocí a los entrevistados?</i>	39
Tabla 2. <i>Encuestas de opinión</i>	52
Tabla 3. <i>Traducción y transcripción de las canciones</i>	88
Tabla 4. <i>Tema central de las canciones de rap kichwa</i>	89
Tabla 5. <i>Fragmentos de la canción Hyvryd Talent</i>	92
Tabla 6. <i>Fragmento de la canción Katary de Los Nin</i>	94
Tabla 7. <i>Estrofas de la canción de Katary y Más Runas que Nunca</i>	97
Tabla 8. <i>Fragmentos de Inti Raymi Rap de Inmortal Kultura y Katary de Los Nin</i>	100
Tabla 9. <i>Fragmento de Amarumi de la Mafia Andina</i>	104
Tabla 10. <i>Fragmentos de la canción Hyvryd Talent de Runa Rap</i>	105
Tabla 11. <i>Fragmento de Warmi Hatari de la Mafia Andina</i>	106
Tabla 12. <i>Fragmentos de Inti Raymi Rap y Na Kungani</i>	106
Tabla 13. <i>Fragmento de Kawsay de Dember Abc</i>	107
Tabla 14. <i>Fragmentos de Kawsay de Dember Abc</i>	108
Tabla 15. <i>Fragmentos de Yuyary de Dember Abc</i>	109
Tabla 16. <i>Fragmentos de Más Runas que Nunca de Inmortal Kultura y Hyvryd Talent de Runa Rap</i>	113
Tabla 17. <i>Fragmento de Warmi Hatari de la Mafia Andina</i>	130
Tabla 18. <i>Fragmento de Amarumi de Mafia Andina</i>	131
Figura 1. <i>Ciudad de la encuesta de opinión</i>	53
Figura 2. <i>Pertenencia étnico-racial</i>	54
Figura 3. <i>Gusto por el rap kichwa en personas indígenas</i>	54
Figura 4. <i>Edad de los jóvenes indígenas que escuchan rap kichwa</i>	55
Figura 5. <i>Jóvenes indígenas consumidores de rap kichwa según el género</i>	56
Figura 6. <i>Zona de residencia de los y las jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa</i> ..	57
Figura 7. <i>Zona de vivienda de los y las jóvenes que les gusta el rap kichwa</i>	57
Figura 8. <i>Preferencia de género musical en jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa</i>	59
Figura 9. <i>Artista preferido de rap kichwa entre los jóvenes indígenas</i>	61
Figura 10. <i>Nivel de educación de los y las jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa</i> ..	67
Figura 11. <i>Carreras universitarias de los y las jóvenes kichwas otavalos que les gusta el rap kichwa</i>	69
Figura 12. <i>Ocupación de los padres de los y las jóvenes que consumen rap kichwa</i>	71
Figura 13. <i>Experiencia laboral de jóvenes indígenas que consumen rap kichwa</i>	72
Figura 14. <i>Actividad laboral específica de jóvenes indígenas que consumen rap kichwa</i> ..	73
Figura 15. <i>Candidato presidencial por el cual votaron los y las jóvenes indígenas que consumen rap kichwa</i>	75
Figura 16. <i>Categorías de clasificación para el análisis de los discursos de las canciones</i> ..	90

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. <i>Cartelera del Inti Jam publicada en Instagram por el usuario candyland_productions</i>	77
Ilustración 2. <i>Entrada del Inti Jam-Otavalo</i>	80
Ilustración 3. <i>Visuales en el escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación del artista Kowi96.</i>	80
Ilustración 4. <i>Escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación de Dember Abc y Ananki, artistas de rap kichwa.</i>	81
Ilustración 5. <i>Escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación de Dember Abc y Ananki, artistas de rap kichwa.</i>	81
Ilustración 6. <i>Niños en el público</i>	83
Ilustración 7. <i>Público sentado durante el concierto</i>	83
Ilustración 8. <i>Público bailando al ritmo del San Juan y artistas sobre el escenario</i>	84
Ilustración 9. <i>Público bailando al ritmo del San Juan y artistas sobre el escenario</i>	84
Ilustración 10. <i>Músicos se ubican en el centro de la bomba</i>	84

Capítulo 1: Introducción

En el contexto actual de la diversidad cultural y la interacción global, las expresiones artísticas emergen como medios de construcción y afirmación identitaria. En este sentido, el rap kichwa ha surgido como un fenómeno cultural significativo entre los jóvenes indígenas en Ecuador, particularmente en la provincia de Imbabura. Esta forma de expresión musical no solo representa un movimiento estético-artístico, sino que también encapsula discursos políticos y sociales que reflejan la identidad y las experiencias de una juventud indígena en constante transformación y participación en entornos urbanos y cosmopolitas

Este trabajo se interesa por conocer los sentidos que los y las jóvenes indígenas le otorgan al rap kichwa, así como, los símbolos que los productores y consumidores reconocen y rescatan de esta música. En este estudio, la música es el lente desde el cual se busca llegar a las experiencias, percepciones y emociones de estos jóvenes para comprender sus construcciones identitarias como sujetos modernos; más aún cuando la música ha actuado en las culturas juveniles como un elemento fundamental para generar pertenencia y lazos de comunidad.

Con esta finalidad, el presente estudio se centra en los discursos¹ que se producen a través de las canciones. Debido a que se trata de un género que combina lo global y lo local es indispensable abordar los factores de migración o movilidad, que permite fusionar elementos de una cultura juvenil y global de resistencia con la cultura local y desde el territorio habitado. Así pues, el rap kichwa, como un producto cultural hijo de la hibridación, reinventa los símbolos y significados de una juventud indígena contemporánea.

A partir de esta investigación se observa que el rap kichwa es una producción cultural creada desde las elites kichwas que buscan revitalizar la cultura y con ella su lengua, y en este proceso reconstruir la identidad juvenil kichwa otavalo. Se evidencia que tanto consumidores como productores tienen relación con el entorno comunitario, nacional e internacional, lo cual habla, primero, de una identidad étnica con capital cultural y económico, y segundo, del carácter cosmopolita e híbrido por las interconexiones transculturales. En definitiva, la fusión de la música refleja el tránsito de los sujetos en el ámbito global y local, lo cual les permite reconfigurar y redefinir las formas de

¹ En esta investigación por discursos se entienden a los contenidos de las canciones de rap kichwa.

autorepresentación y pertenencia. Esta hibridez revela un lugar de enunciación como sujetos plenamente articulados al mundo moderno.

Este trabajo de investigación se estructura a través de cinco secciones, la primera de las cuales corresponde a la propuesta investigativa. En la segunda se desarrolla el marco teórico, el cual cuenta con cuatro conceptos principales: *jóvenes, identidad e identidad étnica, culturas juveniles y productos y consumos culturales*. En la tercera, se realiza un perfilamiento detallado de los consumidores de rap kichwa a partir de los datos cuantitativos y cualitativo obtenidos en el trabajo de campo. De la misma manera, se realiza un breve bosquejo sobre los perfiles de los productores de esta música. En la sección final de este capítulo se incorpora la descripción del espacio cultural llamado Inti Jam que evidencia aspectos sobre la identidad de los jóvenes productores y consumidores.

En el cuarto capítulo se analizan 10 canciones de rap kichwa, de distintas agrupaciones musicales, las cuales se dividieron por categorías con el propósito de profundizar y organizar el estudio. El quinto y último capítulo se enfoca, sobre todo, en los testimonios de los consumidores, donde se identifican tres argumentos principales que responden a por qué esta música puede pensarse como una revalorización de la cultura kichwa otavalo.

1. Antecedentes

Esta investigación se interesa por analizar el modo en que las y los jóvenes kichwa otavalo resignifican elementos de su cultura para construir otras formas de experimentar lo indígena que se manifiestan en sus producciones artísticas, particularmente en el rap kichwa. Para entender el sentido que adquiere el rap kichwa, resulta fundamental revisar la literatura que vincula la identidad indígena con los procesos migratorios y con la música como herramienta de expresión y afirmación cultural.

Diversos estudios han mostrado que la migración -tanto interna como internacional- ha generado transformaciones significativas en las identidades indígenas, especialmente entre los pueblos kichwas. Estas transformaciones no responden únicamente a un cambio de territorio, sino también a nuevas formas de entender la pertenencia étnica. Lejos de suponer una pérdida de identidad, la migración ha funcionado como un motor de reinención para los jóvenes kichwas otavalos.

De acuerdo a Maldonado Ruiz (2003) se distinguen tres etapas de flujo migratorio masivo entre los kichwas otavaleños. La primera etapa inició en la década de 1940, cuando empezaron a residir en centros urbanos como Otavalo e Ibarra. La segunda etapa, hacia 1944, marcó la salida hacia países de la región como Colombia, Perú, Chile, Panamá, Costa Rica y Brasil. Finalmente, la tercera etapa, que tuvo lugar desde la década de 1970, reflejó una migración más lejana hacia Norteamérica y Europa. Este carácter migrante del kichwa otavaleño fortaleció su economía a través del comercio de mercancías y artesanías, pasaron a convertirse en un soporte económico importante de Otavalo. Tanto para la identidad individual étnica como la colectiva, el indígena otavaleño construyó un imaginario exitoso por su carácter de comerciante-viajero, que además le entrego cualidades cosmopolitas.

Cabe mencionar que, dicho carácter del indígena otavaleño se remonta a la época prehispánica, donde llevaron el nombre de “indios” mindalaes: “mercaderes indígenas especializados [de productos como sal, coca, algodón, mantas] que viajan por los territorios de varias etnias y que podemos hallar desde los Sicchos (al sur de Quito) hasta tierras de los pastos (sur de Colombia)” (Caillavet, 2000, p. 69). Desde antes de la conquista inca, los indígenas del norte, y especialmente los otavalos, ya cimentaron una identidad de prosperidad social y económica. Por tanto, la personalidad viajera-comerciante no es actual, sino que se remonta a una identidad histórica del kichwa otavalo.

Por otro lado, la experiencia migratoria entre los jóvenes kichwa otavalo también ha producido modificaciones en cuanto a la construcción identitaria. De acuerdo con Célleri-Endara (2011), procesos como la migración temporal internacional y la migración del campo a la ciudad han contribuido a la incorporación de formas de vestir distintas a las tradicionales, así como también la adopción de otros patrones de consumo y una mayor cercanía con lo urbano. Los efectos de la migración, sumados a las influencias de la globalización, han contribuido a la conformación de identidades híbridas. Estas mezclas han creado tensiones y conflictos dentro de los núcleos familiares, la severidad con la que se los juzga depende del género, ya que las mujeres tienen menos permisividad para manifestar la hibridación de su identidad étnica. Igualmente, la migración ha generado separaciones entre indígenas jóvenes. “Por ejemplo, muchas veces los que viven en la comunidad acusan a los «viajeros» de perder su identidad indígena” (Célleri-Endara, 2011, p. 16). Estas rivalidades y distancias

entre grupos juveniles indígenas ocurren por las brechas económicas que determinan los estilos de vida y consumos.

Otro ejemplo de experiencia migratoria que ha implicado modificaciones en las formas de expresión identitaria de los indígenas se encuentra en los jóvenes kichwa-cañari. Sobre esto, Vásquez Arrega (2014), afirma que la migración en jóvenes cañaris se experimentó desde una reterritorialización de las identidades indígenas, es decir, una resignificación del sentido de pertenencia a través de nuevos elementos culturales adquiridos en el proceso migratorio. Entre estos elementos destacan la creación de culturas juveniles como hoperos, punkeros, emo, rastafaris y reguetoneros. Igualmente, por la movilización aparecen agrupaciones juveniles pandilleras en las comunidades rurales, que asustan a los comuneros por sus repentinas apariciones en fiestas y sus actos vandálicos.

Para explicar la segmentación juvenil causada por la experiencia migratoria en Cañar, Vásquez Arrega (2014) distingue tres tipos de configuraciones identitarias juveniles. En primer lugar, identifica la juventud como garantía, conformada por jóvenes que intentan mantener vivas las costumbres y tradiciones indígenas a pesar del contexto migratorio. En segundo lugar, se refiere a la juventud como reinención, representada por jóvenes que sostienen un fuerte discurso de identificación con la cultura kichwa-cañarí, pero que también integran elementos globales como resultado de sus experiencias transnacionales. Finalmente, menciona la juventud como pérdida, categoría construida desde el discurso adultocéntrico el cual interpreta a los jóvenes como individuos que han perdido los valores tradicionales, desvinculándose de su comunidad y adoptando prácticas relacionadas con pandillas, influenciadas por entornos urbanos.

En la misma línea de análisis, Tambaco Díaz (2018) estudia la variación de la identidad étnica en jóvenes kichwas del pueblo de Imantag, a partir del surgimiento de agrupaciones juveniles localmente conocidas como “pandillas”. Aquí, los jóvenes que migraron a Quito en busca de nuevas oportunidades y que regresaron sin éxito a su comunidad formaron agrupaciones que son percibidas como manifestaciones de pérdida de la cultura kichwa o incluso como delincuentes violentos. No obstante, estos jóvenes no se autodenominan pandilleros, sino que se entienden a sí mismos como un grupo con lazos de amistad que superan los lazos familiares.

Estos jóvenes imanteños emplean elementos del Hip-Hop como el grafiti, la música y la vestimenta para articular nuevas formas de identidad juvenil. De acuerdo a Tambaco Díaz (2018) muchas veces, en Imantag particularmente, esta reinvención implica el rechazo consciente por parte de los jóvenes a su identidad étnica kichwa, y en su lugar adoptan una autoidentificación mestiza como respuesta a una sociedad que los invalida.

Las investigaciones de Célleri-Endara, Tambaco Díaz y Vásquez Arrega, permite identificar un fenómeno complejo en el cual la migración no solamente produce distanciamiento de las formas culturales tradicionales, sino también motiva la formación de identidades híbridas, fuertemente influenciadas por contextos urbanos y globales.

En síntesis, los efectos de la migración en la identidad kichwa juvenil son diversos. La migración puede, en ciertas instancias, reforzar las identidades étnicas y el sentido de pertenencia; en otras, puede generar mixturas entre los aspectos de la cultura tradicional indígena y las influencias globales; y, en última instancia, provocar en los jóvenes desligues conscientes de su pertenencia étnica y autoidentificaciones con otras identidades como las mestizas.

Las identidades juveniles étnicas e híbridas son las que más interesan para este estudio, pues, el producto del rap kichwa es híbrido lo que deja pensar que quienes lo crean y consumen también lo son. Este género musical expresa fusiones entre la música andina y los ritmos contemporáneos.

La combinación de elementos musicales fue posible porque la música andina ecuatoriana se popularizó y expandió por los procesos migratorios de los kichwas. De acuerdo a Kowii Alta (2015), los otavaleños, conocidos por su extensa red de comercio y artesanías, fueron los pioneros en llevar su música fuera del Ecuador, en sus viajes a diferentes países de Latinoamérica y Europa. La música andina cumplió una función económica al ser otro de los productos de comercio de los otavaleños, y a su vez tuvo una función política al visibilizar la identidad indígena a partir de su música.

La música andina le otorgó protagonismo a la lengua kichwa, e hizo visible las costumbres y luchas históricas del movimiento indígena. El grupo Obraje de música andina es un ejemplo de ello, realizaron un trabajo político que buscaba romper con la ideología colonial sobre los kichwas-otavalos. Kowi Alta (2015) relata que entre las acciones del grupo estuvo el fortalecimiento del kichwa con mediante su música, su participación activa para robustecer la organización provincial FICI y la regional ECUARUNARI, y su campaña por recuperar los nombres indígenas prohibidos en el Registro Civil.

En esta línea argumental, Farinango Cabezas (2012) también subraya la relación entre la música andina ecuatoriana y los movimientos sociales y políticos. Farinango Cabezas (2012) indica que el tema musical Resistiendo los 500 del grupo Charijayac fue utilizado para el primer y más grande levantamiento indígena contra el gobierno de Rodrigo Borja Cevallos en 1990, donde los pueblos y nacionalidades exigían el reconocimiento de sus derechos. Igualmente, canciones como Movimiento Indígena, del mismo grupo musical, se convirtieron en himnos de resistencia; incluso, esta canción, fue utilizada por Evo Morales durante su campaña presidencial en Bolivia. La música se convierte en un elemento que acompaña la movilización social, manifiesta la lucha por la justicia y alimenta la construcción del sujeto indígena-político.

En este panorama, la música como portavoz de resistencia y afirmación identitaria, se ubica el rap kichwa, que surge como una forma de expresión artística para mostrar las reconfiguraciones identitarias indígenas juveniles caracterizadas por hibridaciones culturales y políticas.

Como menciona Hernández Mejía, en su estudio sobre el rap en México:

El rap originario entonces, congrega identidades que escapan a la noción de esencia y al entendimiento de algo estático, por el contrario, se entiende como una conformación identitaria en constante cambio y que se plantea de forma estratégica al apropiarse expresiones consideradas ajenas y resignificándolas para manifestar rasgos culturales propios. (2017, p. 79).

Se interpreta que el rap kichwa emerge de identidades en búsqueda de representar otras formas de experimentar la juventud étnica, familiarizada con los procesos de migración y globalización. Además, es música que trabaja con discursos críticos y políticos sobre la

realidad de los pueblos. Siguiendo esta perspectiva, Yumisaca Jiménez (2019) identifica que el grupo de rap kichwa Los Nin ha utilizado este género para expresar un contenido político de izquierda, denunciar los procesos de colonización, señalar su disgusto por la opresión del imperialismo norteamericano, y emplean los discursos de sus canciones para honrar y valorar a la identidad indígena.

Desde esta perspectiva, Andrango Cadena (2022) destaca que el rap kichwa debe ser entendido como un “manifiesto de la cultura indígena que poseen los jóvenes en la actualidad” (p. 39). Pues, este género musical es una forma de enunciar las luchas y demandas desde sus experiencias indígenas juveniles, además de ser un espacio para redefinir y reafirmar otras formas del ser indígena, en un entorno marcado por la globalización.

Las fusiones musicales no son exclusivas del rap kichwa, ya que en otras agrupaciones contemporáneas de jóvenes kichwas hay también manifestaciones de esfuerzos por reapropiarse de los sonidos andinos mientras lo mezclan con otras expresiones musicales, por ejemplo: Ali Lema, Runa Jazz y los Humazapas son grupos kichwas que fusionan estilos musicales. Aunque los Humazapas son intérpretes de música andina tradicional, ellos actualizan los modos de representación de su música en mixtura con sonidos eléctricos o actuales (Jimbo Muenala, 2018).

Para finalizar, la música entre los jóvenes kichwa otavalos está relacionada con experiencias de migración, en contacto con la globalización. Esto ha permitido que se gesten nuevos productos culturales que muestran otras formas de representación musical para el mundo andino juvenil. En este sentido, la música se convierte en un espacio de negociación identitaria, donde los jóvenes pueden afirmar su pertenencia cultural sin renunciar a las influencias externas que amplían las posibilidades de hibridez y reinención.

2. Planteamiento del problema

En el Ecuador en la época de 1990 aparecen los primeros grupos que incursionaron en el rap, entre estos estuvieron “Gerardo Mejía, Martín Galarza más conocido como AU-D y Dj Che Che” (Bustos Sacoto, 2022, p.56). Paralelamente, entre 1990 y el 2000 se formó un rap *underground*, esto es, de producción autogestionada y fuera del ámbito del mainstream. En esta línea se inscriben grupos como Equinoccio Flow, Quito Mafia, Tzantza Matanza, Marmota (como un Mc o vocalista de rap) (Bustos Sacoto, 2022). Finalmente, en 2008 surge

la primera agrupación popular de rap en kichwa en Otavalo llamada Los Nin. Se destacan por la hibridación de su lírica en kichwa y castellano. Los Nin abre camino para el florecimiento de nuevos grupos de rap en kichwa como Mafia Andina, Dember Abc, Runa Rap e Inmortal Kultura.

Mi gusto por el rap kichwa y la observación de videos musicales de las agrupaciones anteriormente mencionadas, me han permitido notar su orientación hacia temas sobre conciencia social, reconocimiento y empoderamiento indígena. Se trata de música con contenido político que parece reafirmar la identidad étnica y a su vez una resistencia cultural histórica.

De ahí, que esta investigación se interese por analizar cómo experimentan los y las jóvenes indígenas esta música, qué les comunica, qué mensajes, ideas, luchas les deja y como esta música refleja una parte de su construcción identitaria. La pregunta que guía esta investigación es: ¿de qué manera los y las jóvenes indígenas de Imbabura que consumen y producen rap kichwa, expresan aspectos de su identidad a través de la experiencia estética² y los discursos de esta música?

A partir de esta interrogante se derivan otras inquietudes, que son las siguientes: ¿cuáles son las características socioculturales de los y las jóvenes indígenas de Imbabura que consumen rap kichwa?, ¿cómo se expresan los aspectos identitarios étnicos de los jóvenes kichwa otavalo de Imbabura en los contenidos de las canciones?, ¿podría el rap kichwa pensarse como una estrategia para la valorización o revalorización de la propia identidad de los y las jóvenes kichwas otavalo de Imbabura?

3. Justificación y preguntas de investigación

Mi interés por el rap kichwa y la observación de sus videos musicales me han permitido notar su orientación hacia temas sobre conciencia social, reconocimiento y empoderamiento indígena. Se trata de música con contenido político, cultural y social que reafirma una identidad indígena en fusión.

² Por experiencia estética se entiende una vivencia subjetiva que ocurre cuando las personas se exponen a una manifestación artística o cultural, o sencillamente a un aspecto de su entorno que puede despertar una respuesta sensible provocando un impacto emocional dado por la conmoción, inspiración reflexión u otro.

El aporte de este estudio está en detallar la identidad, sobre todo, de los jóvenes indígenas consumidores de rap kichwa, ya que no existen estudios que aborden la temática, aunque, igualmente, se incluyen aspectos de los productores de la música, necesarios para comprender este fenómeno cultural. Esto es importante porque a través del estudio de las particularidades de los consumidores y productores, sus prácticas y sentidos de pertenencia, es posible la aproximación a aquellas nuevas formas de manifestar aspectos de una identidad étnica juvenil emergente en la actualidad.

De ahí que, esta investigación se interese por analizar cómo perciben los y las jóvenes indígenas esta música, qué les comunica, qué mensajes, ideas, luchas les deja y como esta música refleja cuestiones de su construcción identitaria. La pregunta que guía la investigación es: ¿de qué manera los y las jóvenes kichwas otavalo de Imbabura que consumen rap kichwa expresan aspectos de su identidad a través de la experiencia estética y los discursos del rap kichwa? A partir de esta interrogante se derivan ciertas sub preguntas:

¿Cuáles son las características socioculturales de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura que consumen rap kichwa?

¿De qué manera se expresan los aspectos identitarios étnicos de los jóvenes kichwa otavalo de Imbabura en los contenidos de las canciones de rap kichwa?

¿De qué manera el rap kichwa podría pensarse como una estrategia para la valorización o revalorización de la propia identidad de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura?

4. Objetivo general

Explicar de qué manera los y las jóvenes indígenas de Imbabura consumidores y productores de rap kichwa, expresan aspectos de su identidad a través de la experiencia estética y los discursos de esta música.

5. Objetivos específicos

Explicar cuáles son las características socioculturales de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura que consumen rap kichwa.

Analizar las letras de las canciones de rap kichwa en función de los rasgos identitarios étnicos de los jóvenes kichwa otavalo.

Analizar de qué manera el rap kichwa podría pensarse como una estrategia para la valorización o revalorización de la propia identidad de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura.

6. Metodología

Esta investigación lleva a cabo una metodología mixta, es decir, se emplean datos cuantitativos como cualitativos. No se trata de una metodología meramente etnográfica, ya que no existe un lugar fijo ni concreto en el cual las personas produzcan o reproduzcan sus prácticas culturales relacionadas con el rap kichwa.

La investigación cuenta con dos fases, en primer lugar, se aplican métodos cuantitativos; “La investigación cuantitativa es aquella donde [...] [sé] producen datos numéricos”³. Es decir, los datos obtenidos son fácilmente cuantificables y responden a una muestra probabilística. Sin embargo, para esta investigación el método cuantitativo que se utiliza es un muestreo no probabilístico, el cual “se basa en la selección de individuos según criterios específicos [...] [pero] no permite una estimación precisa de los errores de muestreo ni la generalización a la población”⁴. La razón por la cual se eligió este método fue por el carácter exploratorio de la investigación: “[estos métodos] pueden ser útiles en [...] estudios exploratorios o cuando la generalización no es un objetivo clave” (Babbie, 2010, como se citó en Alaminos Fernández, 2023, p.29).

Específicamente se empleó el muestreo no probabilístico llamado muestreo por cuotas el cual consiste en: “seleccionar individuos de la población de acuerdo con ciertas características demográficas o de otro tipo, con el objetivo de reflejar la distribución de estas características en la población” (Creswell, 2013 como se citó en Alaminos Fernández, 2023, p.29).

Para esta primera fase, el método de muestreo por cuotas (no probabilístico) se aplicaron encuestas de opinión únicamente a jóvenes que formaran parte del público en eventos donde

³ Cadena-Iñiguez, Rendón- Medel, Aguilar-Ávila, Salinas-Cruz, De la Cruz-Morales y Sangerman-Jarquín, 2017, p. 1606.

⁴ Lavrakas, 2008 como se citó en Alaminos Fernández, 2023, p.29.

se presentaran artistas de rap kichwa. Esta característica buscó asegurar el consumo del público por dicha música y la posibilidad de realizar un perfilamiento de estos consumidores. En total, para esta primera fase cuantitativa, se realizaron 112 encuestas de opinión.

Las encuestas de opinión del muestreo por cuotas se utilizaron con el objetivo de caracterizar a los y las jóvenes indígenas consumidores de rap kichwa. Con caracterizar me refiero a conocer su rango de edad, su autoidentificación en términos étnico-raciales, su nivel y tipo de educación, sus intereses de estudio, la zona en la que viven, sus artistas preferidos de rap kichwa, entre otros. Agregando que, las encuestas de opinión en Otavalo y Quito también fueron pensadas como una estrategia para hallar personas interesadas para participar en este estudio y compartir su experiencia con el rap kichwa⁵.

La ciudad de Otavalo fue elegida para realizar las encuestas porque es el lugar en donde nace el rap kichwa y es dónde más cabida tiene este género, sin dejar de lado al cantón de Cotacachi (Imbabura) que también tiene artistas y consumidores. Además, se elige la provincia de Imbabura debido a que todos los artistas de rap kichwa son de dicha zona, a excepción de los miembros de la Mafia Andina. Por otra parte, la ciudad de Quito⁶ fue elegida porque muchos de los conciertos con artistas de rap kichwa se han realizado en la capital, lo que comunica que existe un público consumidor o que se ve interesado por su propuesta musical. Asimismo, artistas como Sumay Cachimuel (Los Nin), Brayan Maigua (Dember), Taki Amaru (Mafia Andina) y Rumiñawi Tontaquimba (Runa rap) dicen que una parte importante de su público oyente está en Quito.

En la segunda fase, se utilizó metodología cualitativa; la cual se define como “investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”⁷. Los métodos cualitativos se usan para “explora la experiencia cotidiana de la gente y sus comunidades en diferentes tiempos y espacios”⁸. Por lo tanto, se emplearán métodos cualitativos porque se busca explorar los contextos de los jóvenes

⁵ Sin embargo, esto no ocurrió. Los jóvenes kichwas que participan en este estudio los conocí de diversas formas las cuales se especificarán en el capítulo 2, solo a uno de ellos lo conocí a partir de la encuesta de opinión.

⁶ En la ciudad de Quito efectivamente existe un público consumidor de rap kichwa pero que está mayormente conformado por personas mestizas según los datos que arrojaron las encuestas de opinión. Dado que esta investigación se interesaba por el público kichwa otavalo no se analizaron a profundidad dichos datos.

⁷ Quecedo Lecanda & Castaño Garrido, 2002, p. 7.

⁸ Philip, 1998 como se citó en Cadena-Iñiguez, Rendón-Medel, Aguilar-Ávila, Salinas-Cruz, De la Cruz-Morales y Sangerman-Jarquín, 2017, p. 1607.

kichwas otavalos consumidores o productores, y al mismo tiempo los sentidos que los propios jóvenes le atribuyen al rap kichwa.

La información cualitativa se obtiene del trabajo de campo a partir de la observación participante y de las 15 entrevistas semi-estructuradas realizadas a los y las jóvenes indígenas que consumen rap kichwa.

En cuanto a las unidades de recolección, la investigación cuenta con tres:

1) Unidad de recolección a partir de los y las jóvenes kichwas otavalo que escuchan rap kichwa. Se trata de 15 jóvenes kichwas, que colaboraron con entrevistas individuales semiestructuradas, las cuales se dividieron en cuatro temáticas principales: migración, discriminación, apreciación del rap kichwa frente al rap en castellano y por último, los sentires de los jóvenes sobre esta música.

2) Unida de recolección a través de los artistas de rap kichwa, que también son jóvenes indígenas. Esto se realizó por medio de 2 entrevistas semiestructuradas propias a: Taki Amaru de la Mafia Andina e Inti Rumiñahui de Runa Rap vía llamada telefónica. La primera entrevista fue posible gracias a redes de contacto personales, y la segunda, se concretó a través de redes sociales. Igualmente, se utilizaron entrevistas publicadas en la web a los artistas de rap kichwa, de los siguientes canales digitales: Dímelo TV Podcast y Sandia (Dember Abc⁹, Inmortal Kultura¹⁰, Runa Rap¹¹), Munay TV (Mafia Andina¹²) y Dilemas, Ideas & Vidas (Los Nin¹³).

3) Unidad de recolección por medio de los discursos de las letras de diez canciones de rap kichwa las cuales fueron transcritas y traducidas del kichwa al castellano. Cabe señalar que, debido a la limitación de recursos, las traducciones de las canciones no cuentan con un proceso lingüístico riguroso de revisión. Se analizan los discursos de las canciones con el fin de reconocer los rasgos étnicos que hablan de su identidad kichwa otavalo.

⁹ [Podcast con DEMBER ABC | Esta noche nos encontramos con DEMBER ABC, un joven que hace Rap Kichwa. | By Dímelo TV Podcast | Facebook](#)

¹⁰ [INMORTAL KULTURA | Seguimos con INMORTAL KULTURA | By Dímelo TV Podcast | Facebook](#)

¹¹ <https://www.facebook.com/DimeloTVPodcast/videos/1446356719350738/>

¹² https://www.youtube.com/watch?v=uszNU3zhTi0&t=18s&ab_channel=MunayTV

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=ibofvf37Tec&t=171s&ab_channel=Dilemas%2CIdeas%26Vidas

Capítulo 2: Marco Teórico

Para abordar el análisis de cómo los jóvenes kichwa-otavalo de Imbabura que consumen rap kichwa expresan su identidad a través de la experiencia estética y los discursos de este género, es necesario comprender previamente algunos conceptos sobre la construcción de la identidad juvenil. En este sentido, el marco teórico abordará los siguientes conceptos: jóvenes, identidad e identidad étnica, cultura juvenil, productos y consumos culturales. Este análisis teórico, en los siguientes capítulos analíticos, ayudará a entender cómo los jóvenes indígenas consumidores de rap kichwa expresan y negocian su identidad en la contemporaneidad.

1. Jóvenes

Inicialmente, los jóvenes fueron definidos por su pertenencia a la categoría de “juventud” siendo la edad su característica fundamental. No obstante, autores como Fexia (1999), Reguillo, (2000), Cortés Rivera y Hernández (2016) afirman que los jóvenes no son una esencia determinada por un criterio etario, ni tampoco su identidad es estática ni contiene límites definidos. “Si bien la juventud [...] parece fundarse en elementos objetivos como cambios que la fisiología y anatomía registran [...] este lapso vital [...] es producto de definiciones culturales” (Vera Toscano, 2006, p. 100). Los jóvenes no serían, pues, solamente una categoría etaria, sino que se construyen constantemente en relación con su entorno; sus vínculos culturales, sociales, políticos, históricos.

De acuerdo a Cerbino “resulta insuficiente [...] el criterio de edad cronológica para definir el ser joven, [...] [pero los factores sociológicos tampoco son suficientes]. En tal sentido, [...] [se debe atender a] los “sentires” acerca de la noción de joven” (2001, p. 19). En esta línea argumental, los jóvenes se distinguen por sus sentires que pueden condensarse en sus prácticas, sus consumos, su ubicación social y otros (Moreno Parra, 2002). “Para interpretar [la juventud, hace falta] [...] reconocer la dinámica social y con ella, la dinámica de poder y lucha entre generaciones” (Rivera y Hernández, 2016, p. 163).

Estas interpretaciones sobre los jóvenes que tienen un carácter más constructivista y relacional, que problematizan al sujeto y a las herramientas para conocer al mismo, aparecen a finales de los 80 y principios de los 90. Según Reguillo (2000) entran a discusiones las teorías de Giddens, Husserl, Habermas, que, en general, entienden al sujeto con agencia y

capacidad de construir, negociar y adueñarse de su realidad. Por tanto, “según Feixa (1998), Valenzuela (2004), Reguillo (2000), Pérez (2004, 2008), Urteaga (2008) [sé] reconoce a los jóvenes como sujetos históricos concretos capaces de significar y resignificar sus historias, capaces de construir una acción colectiva a partir de sus identidades” (Rivera y Hernández, 2016, p. 154).

Otro punto importante, a mencionar, es que la juventud es entendida también como una categoría de tránsito entre un estado y otro (Reguillo, 2000). De acuerdo con Moreno Parra (2002) las sociedades arcaicas para marcar el tránsito de la infancia a la adultez utilizaron ritos de paso que dieran cuenta de la etapa vital en la que se encontraban los sujetos. Una de las etapas que interesa destacar es aquella denominada como liminal, ya que es el momento en el cual se enmarca la juventud. En palabras de Turner (1977) la liminalidad es un momento en la que el individuo se encuentra en el limbo. El joven no es niño ni adulto “se encuentran en un sitio indefinido” (Moreno Parra, 2002, p. 35), está en un proceso de tránsito sin certezas.

En este contexto, el joven tiene una posición social ubicada al margen de la sociedad, desde esta ubicación experimenta los principios excluyentes de la estructura, organización social y cultural. El joven al darse cuenta de estas desigualdades puede tornarse rebelde y además adoptar una posición crítica frente al *status quo*. Esto desestabiliza el funcionamiento del sistema social, sin embargo, para controlar esta insurgencia existen instituciones como: escuela, milicia, iglesia, entre otros, que reafirmar y reproducen los principios del orden establecido, sin dejar de lado que, castigarán a aquellos que lo desafíen, de tal forma que el orden siempre será irreversible.

Por otra parte, la ruptura generacional también es un factor importante que se experimenta en la categoría de juventud. Los grupos etarios experimentan la vida de maneras muy distintas, por tanto, entre uno y otro aparecen grandes segmentaciones. En las explicaciones de Mead (1970) las nuevas generaciones se distancian de las antiguas por factores empíricos e ideológicos, alega que las generaciones jóvenes no distinguen entre paz y guerra, enemigo o amigo, porque lo que buscan es una comunidad global.

2. Identidad e identidad étnica juvenil

La identidad es un concepto de amplio debate, la complejidad conceptual del término aumento considerablemente durante el siglo XIX. De acuerdo a van Meijl (2010) la identidad, originalmente, fue entendida como la similitud o igualdad entre una persona con otros y de uno mismo con los otros. *Grosso modo*, la identidad se inscribía en las semejanzas con los demás, lo que les atribuía sentido de pertenencia y reconocimiento con base en la igualdad. La identidad no es únicamente individual, sino que también existe desde la colectividad. Los teóricos se preguntaban dónde están los límites y/o fronteras entre la identidad individual y la colectiva (Yañez Canal, 1997). Sobre esto, Gimenez (2008) apunta que la identidad propia se compone de elementos individuales y también de elementos colectivos que destacan las semejanzas. Es decir, lo individual y colectivo son interdependientes y están estrechamente relacionados, por lo que buscar la frontera entre uno y otro resulta complejo, ya que son dialécticos.

Posteriormente, se incorpora a la discusión el papel de la otredad en la construcción de la identidad. Para Bajtín la identidad se plantea como fenómeno dialógico en el cual el sujeto se forma y transforma en un continuo diálogo entre sí mismo y el otro; la identidad del sujeto consiste en una triada de relaciones básica: yo-para-mí, yo-para-otro, y otro-para-mí (Alejos García, 2006). El otro es un sujeto necesario y fundamental para la continuidad y constitución del yo, puesto que la identidad ocurre en el umbral de la intersección y yuxtaposición entre el yo y el otro; el encuentro con la alteridad.

De acuerdo a la interpretación de Yañez Canal (1997), la antropóloga Margaret Mead (1982) señala que la construcción de las diferencias y la otredad son resultados de los contextos en los cuales están inmersos los sujetos, por ello propone que: el análisis de la identidad debe articularse desde la interacción del individuo con la sociedad y desde donde el individuo internaliza las pautas socioculturales de sus roles. En sus distintos contextos se hallan trayectoria histórica, cultura, sociedad particular que modifican o crean nuevas prácticas, conductas, cosmovisiones. Si la identidad está relacionada con la cultura y sociedad, entonces la identidad irremediamente estará sujeta a cambios, porque tanto la sociedad como la cultura se modifican y cambian continuamente. Por eso, cabe mencionar que, la identidad no se refiere a un solo momento en el tiempo, no es estática, se transforma persistentemente.

Recapitulado, la identidad, en primera instancia está creada por semejanzas individuales y colectivas, en segunda instancia es posible solamente en la medida que se encuentra con la alteridad porque “lo que somos depende de la percepción que de nosotros tiene el otro” (Goffman, 1981 como se citó en Romer, 2006, p. 135), y en tercera instancia, su constitución está relacionada con los contextos socioculturales altamente cambiantes. A esto se agrega, otro punto: no existe solamente una identidad (en singular), más bien hay una multiplicidad y diversidad de identidades no solo en los otros, sino en el yo individual también. Siguiendo a Sökefeld (2013) el yo es una instancia de la pluralidad de las identidades, es el marco que garantiza la continuidad en la que se inscribe la multiplicidad de identidades.

Ahora bien, la identidad étnica también puede leerse como una mixtura de identidades plurales (Sökefeld, 2013). De acuerdo al paradigma barthiano las identidades étnicas se construyen por oposición — por medio de contraste y confrontación — (Barth, 1976). Si bien una parte las identidades étnicas se construyen desde la alteridad y la oposición, para este estudio es más apropiado hablar desde las identidades dialógicas que propone Bajtin, es decir, que están en constante relación y mixtura con diversas y múltiples identidades. Estos contactos son impulsados por fenómenos de la globalización y migración que influenciaron la multiplicación e hibridación de las identidades culturales (van Meijl, 2010). Por dichos fenómenos las percepciones y construcciones individuales y colectivas de los indígenas cambian y se resignifica constantemente.

Por otra parte, no se debe olvidar que, en la época Republicana del Ecuador, se pretendió anular la identidad étnica con el objetivo de escribir una identidad nacional mestiza. El Estado-nación se pensó como una propuesta monocultural que debía generar una integración unificada de los ciudadanos; “se buscaba unificar a los pueblos indígenas en el Estado nación ecuatoriano” (Madrid Tamayo, 2019, p. 19). El mestizaje parecía resolver los problemas de diversidad cultural, por lo que se planteó como propuesta para introducir a los indígenas en la estructura del Estado nacional y que obtuvieran la categoría de ciudadanos. Sin embargo, en el 2008 “el país se definió constitucionalmente como plurinacional e intercultural, legitimando los derechos colectivos de los pueblos ancestrales indígenas, afroecuatorianos y montubios” (Madrid Tamayo, 2019, p. 15).

El Estado plurinacional aún se encuentra en fase de proyecto, para lograr su real ejecución es necesaria “la generación de relaciones interculturales y engranajes para la transformación del Estado liberal monocultural; lo cual solo es posible si se reconstruye el esquema uninacional y se afecta el modelo convencional del Estado moderno” (Walsh, 2008 como se citó en Madrid Tamayo, 2019, p. 16). Además de que el racismo continúa siendo un factor presente entre la población ecuatoriana que complica el relacionamiento e integración entre las diversidades.

Este acontecimiento es de suma relevancia para la construcción de las identidades étnicas, puesto que el Estado ecuatoriano evidenció y ratificó la visión que tiene sobre los indígenas: perturban la lógica nacionalista, además de ser sujetos del pasado que impiden el desarrollo de la nación. Mientras que pensarse como un Estado mestizo significaba, primero, unificación y segundo, progreso. Esta situación provocó que las identidades indígenas hagan un esfuerzo para que se los reconozca primero como sujetos del presente, segundo modernos, y tercero como ciudadanos.

Para este apartado lo que interesa es discutir sobre las identidades étnicas específicamente de los sujetos juveniles en relación con los procesos de hibridación o transformación por los fenómenos de la migración y globalización, y brevemente el peso del discurso del antiguo Estado-nación en su identidad. Estos factores permiten tener en cuenta las influencias que han recibido las identidades étnicas juveniles para sus construcciones.

En el trabajo de Eugenia Carlos (2011), los jóvenes de Atápulo, ubicado en la provincia de Cotopaxi, salen de su comunidad rural y migran hacia las ciudades, pero cuando regresan a su lugar de origen procuran mostrar en su imagen objetos o accesorios que los traslade al imaginario de que “han evolucionado y ahora son modernos”. Muestran su modernidad a través de los celulares, su vestimenta brillante, su dieta, el maquillaje, las uñas pintadas, los lugares que frecuentan, su forma de hablar; introduciendo palabras en inglés, entre otras estrategias. El factor que más se debe resaltar aquí no es solo el imaginario que los jóvenes construyen alrededor de lo que significa ser modernos, sino el hecho de que esa modernidad les permite ingresar a la categoría de ciudadanos.

Algo similar ocurre con los jóvenes indígenas de Bolivia de la comunidad rural de Pocoata que migran a los centros urbanos para trabajar, estudiar o vivir. Cuando regresan a su comunidad utilizan prendas que muestren sus logros de consumo, que a su vez señala el alcance de un estándar de vida mayor (Van Vleet, 2003). Es decir, hay una necesidad de los jóvenes indígenas por ubicarse en un escalón más alto en la pirámide social. Procuran comunicar que son indígenas modernos migrantes y urbanos.

Estos ejemplos de identidades juveniles étnicas intentan mostrar que son jóvenes “en un diálogo con los procesos de modernización, pero todavía [...] enraizados en la tradición” (Swanson, 2010, p.84).

Esta tensión entre tradición y modernidad que atraviesa las identidades juveniles étnicas no ocurre en un vacío, sino que está atravesada por dinámicas globales que reconfiguran constantemente las culturas locales. La influencia de la cultura occidental es posible, como plantea Appadurai (1990), debido a los paisajes que se producen por flujos globales. Aquí, hay dos paisajes que destacan para entender la reapropiación y reconstrucción de identidades e imaginarios de los jóvenes indígenas: 1. Paisaje mediático que se produce con las imágenes de periódicos, revistas, películas y medios de comunicación, 2. Paisaje de consumo que proponen Ger y Belk (1996) que se genera por la adquisición de mercancías y artículos por las culturas de consumo que ocurren de manera global.

En el estudio de Kate Swanson (2010) se observa que los jóvenes indígenas en Calguasig, ubicada en el cantón de Ambato, buscan ser partícipes de una nación moderna y de la economía de consumo imitando la información que arrojan los paisajes mediáticos. Por ejemplo, las muchachas indígenas usan gorras de béisbol, pantalones y hablan español fluidamente, así como los muchachos indígenas. Sin embargo, para las mujeres abandonar la vestimenta indígena o hibridarla significa desafiar y amenazar con su identidad indígena, cosa que no ocurre en los hombres (Radcliffe, 2000). En las mujeres indígenas se deposita el peso cultural y ellas se convierten en “el piso sobre el cual los hombres inscriben la etnicidad” (Swanson, 2010, p. 174).

De acuerdo con De la Cadena (1995) y Radcliffe (2000) En Ecuador la vestimenta y el lenguaje son dos puntos clave de la identidad indígena que comunican el grado de

“indianidad” (Swanson, 2010). Esta cuestión es retratada en el trabajo de Chalán Vacacela (2023) entre sus familiares saraguro existe el imaginario de que ellos son “bien rescatados porque hablan kichwa, son expertos en el chaspishka (baile tradicional) y usan su vestimenta indígena todos los días... [por tanto, hay personas que son] simplemente más indígenas que otras” (Chalán Vacacela, 2023, p.47). Esto evidencia la importancia que en el mundo indígena tienen los elementos tradicionales y portarlos en el presente es sinónimo de “ser más indígena”.

Este discurso es contrario al anterior, en el cual las juventudes indígenas hibridan sus identidades para mostrarse como sujetos modernos y urbanos. Mientras que para las identidades étnicas adultas mantener a la cultura intacta con sus costumbres y tradiciones, a pesar de los flujos migratorios, globales y la influencia de los medios de comunicación, corresponde ser más indígena. Los jóvenes indígenas serían los villanos que rompen con las formas y esquemas de organización culturales y sociales. Según Huracaya “En Ecuador, si los indígenas cambian, ellos dejan de ser indígenas- se vuelven mestizos [...] muchos consideran que un campesino pobre, monolingüe kichwa-parlante es más auténticamente indígena que un indígena comerciante o político rico multilingüe” (2015, p. 820).

Los cambios en los jóvenes, han provocado que los adultos se pronuncien con discursos como “están perdiendo la cultura”, “ya no son como antes”, “no quieren aprender lo nuestro”. Estas enunciaciones se ejemplifican bien en el texto de Blanca Muratorio (2000) sobre el cambio generacional entre las muchachas y ancianas indígenas amazónicas en el Napo. Las abuelas están preocupadas por el poco interés y distancia de sus nietas con los aspectos que simbolizaban ser una buena mujer, por ejemplo, el cuidado y cultivo de la chacra, la preparación de alimentos, los cantos, el lenguaje, la vestimenta, entre otros. Las abuelas piensan que las muchachas están “fuera de control” y que buscan remedar los estereotipos de belleza que presentan los medios de comunicación, tener un libertinaje sexual y salir de la comunidad a las ciudades.

Igualmente, en el trabajo de Swanson (2010) los ancianos y adultos de la comunidad de Calguasig critican la tendencia de las muchachas por cambiar su vestimenta o utilizar elementos asociados con la urbanidad o con los blanco-mestizos. Una de las señoras de la comunidad dice “los jóvenes están cambiando la cultura de la comunidad [...] [yo] nunca

botaré el anaku [...] yo siempre [...] en la cultura misma” (Swanson, 2010, p. 177). Por tanto, ocurre una subyugación del grupo juvenil con relación al grupo adulto que crea dinámicas de poder jerárquicas sobre los primeros.

En general, las identidades étnicas juveniles que se mixturan con influencias de la contemporaneidad son severamente juzgados por los sujetos étnicos adultos. Se interpreta que una parte de su identidad juvenil étnica se construye, no solamente en demostrar al Estado y a sus pares que son sujetos del presente, hijos de la modernidad y por ende ciudadanos, también en la medida que se disputa y desafía la imagen del indígena frente a las identidades étnicas adultas. Aunque los adultos no son los únicos que ejercen dinámicas de discriminación y de poder sobre los jóvenes indígenas con identidades híbridas.

De acuerdo con Carlos (2011) cuando las muchachas migrantes indígenas de la comunidad rural de Atápulo regresan a su comunidad con su vestimenta brillante que demuestra su ascenso social y económico, son criticadas por los mestizos en el transporte público. Los mestizos piensan que ellas “contaminan su espacio social con sus perfumes de segunda clase”. De la misma forma, las jóvenes indígenas adineradas de Atápulo mirarán a las muchachas migrantes como longas igualadas, son mujeres fáciles que se pintan la boca. En la comunidad se cree que “una mujer fácil es la que abandona los códigos tradicionales, la que se atreve a ser una mujer indígena moderna” (Carlos, 2011, p. 115).

Este ejemplo permite comprender que las identidades juveniles étnicas, no solo se desafían y disputan con las identidades étnicas adultas en batallas constantes del yo por lograr que los otros lo reconozcan en los términos que este se autoidentifica, sino también con otras identidades étnicas juveniles de clases sociales diferentes y con identidades mestizas. Pero, además se enfrentan al antiguo discurso del Estado-nación, pese a que en la actualidad se habla de un Estado multicultural y plurinacional, la problemática de la integración del indígena al proyecto de Estado sigue vigente. Aunque la Constitución del 2008 incorporó artículos específicos para la protección y promoción de los derechos indígenas, el proyecto político intercultural aún es un mito. Como apunta Stavenhagen (1969) “la integración nacional solo puede ser alcanzada [...] si se resuelven y se superan [...] las relaciones coloniales” (como se citó en Jelin, 2014, p. 24).

Las juventudes indígenas no solo deben negociar sus identidades frente a sujetos de la misma pertenencia étnica y a otros sectores, sino también frente a un Estado que aún no logra dismantelar las estructuras de exclusión histórica hacia ellos.

Para concluir, las identidades étnicas, como se ha mostrado, son múltiples y pueden leerse como una mixtura de identidades plurales (Sökefeld, 2013). Un individuo puede contener en sí varios tipos o expresiones de identidad que son diversos y cambiantes influenciados por los fenómenos de hoy en día. La multiplicidad de las identidades, en este caso étnicas, deben comprenderse desde la interseccionalidad, con el fin de articular y relacionar dimensiones de desigualdad como género, etnia-raza, clase social que permitan acercarse de manera holística a la formación de identidades (Jeilin, 2014).

Las identidades étnicas no solo se construyen por oposición; contraste y confrontación también de la mano de un proceso dialógico en donde se negocian y enfrentan para formar sus identidades. Están constantemente en diálogo con los otros, se construyen, reconstruyen y resignifican en los procesos de interacción social con el mundo y sujetos otros étnicos y no-étnicos.

3. Cultura juvenil

Los jóvenes al hallarse en un sitio indefinido o como dice Turner (1979) en un momento de “betwixt and between”, buscan construir códigos de identificación y pertenencia grupal e individual por medio de símbolos y significaciones que se gestan continuamente en las culturas juveniles. Las culturas juveniles se han caracterizado por ser múltiples y móviles (Reguillo, 2000), al ser creadas por sujetos juveniles que constantemente negocian y redefinen sus identidades, se gesta gran flexibilidad y amplitud en la diversificación de estas culturas, algunos ejemplos son: los metaleros, neohippies, punks, revolucionarios, jipitecas, newwaves y otros (Fexia, 2018).

Los jóvenes tienen la posibilidad de inventar y participar en las culturas juveniles porque disponen de tiempo y sus obligaciones usualmente conllevan responsabilidades menos exigentes que las adultas. Sobre ello, Bourdieu y Passeron (2003/2009) en su libro de *Los Herederos* describen la característica del ocio de la cual gozan los estudiantes, quienes son sujetos juveniles: “la condición de estudiante permite borrar los marcos temporales de la

vida social o invertir su orden. [...] es jugar a desconocer la oposición entre el fin de semana y los días hábiles, el día y la noche, el tiempo consagrado y el tiempo libre” (p. 50). Tal como señala uno de los entrevistados de los mencionados autores, “ser estudiante es trabajar cuando uno tiene ganas, es tener suficiente tiempo para interesarse en las cosas, tener más ocio y un tiempo elástico” (2003/ 2009, p. 51). En este sentido, la asociación de los jóvenes a las culturas juveniles es posible por su estilo de vida, dónde el tiempo y las demandas sociales no son una limitante.

Por otro lado, cuando aparecen las culturas juveniles emerge la imagen del “rebelde sin causa” (Fexia, 2006), con la cual se entiende a los jóvenes como indomables e inconformes. Para los ojos adultos, los jóvenes que pertenecientes a estos grupos tienen formas de vida irresponsables (Talcott Parsons, 1972, como se citó en Feixa, 2006). Las culturas juveniles se han asociado con la rebeldía y la actitud contestataria porque nacen en épocas de inestabilidad política y económica. Además, porque son jóvenes quienes las conforman, aquellos en situación liminal o “al margen” de la sociedad. Por su ubicación social pueden notar las inequidades y asimetrías del sistema frente a su grupo etario y en consecuencia reaccionar en contra del orden establecido; así caracterizándolos como “rebeldes fuera de control”.

En este escenario, las culturas juveniles funcionan como maneras de hallar pertenencia y reafirmar la identidad individual y colectiva, creando símbolos de filiación. Las culturas juveniles congregan identidades colectivas que forman modos de “separaciones y de diferencias con relación a ‘otros’ significativos en un contexto histórico y social determinado” (Bari, 2002, p. 155). Por tanto, las identidades colectivas contienen conjuntos de rasgos que los asimilan y diferencian frente a otros jóvenes u otras culturas juveniles (Gómez García, 2006).

Así pues, las identidades de las culturas juveniles van a mostrar modelos particulares de *habitus*; principio generador de prácticas objetivamente enclasables que genera divisiones en un sistema de enclasmiento (Bourdieu, 1998). En otras palabras, el *habitus* son las formas de pensar, sentir y actuar que prolongan ciertas prácticas sociales y culturales que se diferencian entre grupos según cada sociedad y cultura, especialmente las diferencias entre los *habitus* están marcadas por la clase económica, el género, la edad, etnia-raza. Los *habitus*

se organizan en un sistema jerárquico, donde unas prácticas, sentires y pensares son más legítimas y valiosas que otras, en su mayoría, establecidas por el poder hegemónico¹⁴. El *habitus* construye el mundo representado, desde aquí se gestan las conductas, la moral, los estilos de vida, el gusto, entre muchos otros aspectos.

Por ejemplo, los jóvenes que están en la cultura Hip Hop van a desarrollar un *habitus* distinto frente a aquellos que no son parte, ya que se desarrollan prácticas, rituales, gustos, estilos de vida y formas de ver el mundo que solo son comprendidas en tanto que uno es parte de esta cultura juvenil. Tal como el grafiti, para un grupo de jóvenes de Iquique en Chile representó una forma de ritual simbólico que alimentó las esperanzas de liberación durante la dictadura militar (Moraga González y Solórzano Navarro, 2005). Una experiencia similar se vivió en Cuba, donde el rap cobró fuerza en la década de 1990 como respuesta creativa y crítica tras la recesión (Saunders, 2012).

Otra práctica de los jóvenes en la cultura Hip Hop es la apropiación del espacio público para explicar los sueños, ideas, y el descontento social con la estructura dominante. Esta fue la motivación para los inicios de la escena Hip Hop en Cuenca; expresar malestar social ante las estructuras de poder (Illescas Reinoso y Acosta Damas, 2020).

El *habitus* juvenil dentro de la cultura Hip Hop muestra una estética, un estilo de vida particular y una suerte de resistencia simbólica desde las juventudes. A través de prácticas como el grafiti, el rap y la apropiación del espacio público, los jóvenes construyen sentidos colectivos que legitiman sus críticas frente al orden social desigual.

Cabe mencionar que el *habitus* no se expresa solamente en las prácticas, los gustos y los símbolos estéticos, está fundamentalmente encarnado en el cuerpo. “El cuerpo es la más irrecusable objetivación del gusto de clase, que se manifiesta de diversas maneras” (Bourdieu, 1998, p. 188). La relación con el cuerpo expresa toda una manera de tratar el cuerpo, de cuidarlo, nutrirlo, mantenerlo, que permite revelar las disposiciones más profundas del *habitus*. Las diferencias entre grupos o individuos se encuentran aumentadas

¹⁴ De acuerdo a la interpretación gramsciana de García Canclini: “La hegemonía es entendida [...] como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases [...]” (1984, en Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular, p.17).

y simbólicamente acentuadas por las diferencias de actitud corporal. “El cuerpo es también productor de signos [...] de una fabricación propiamente cultural que produce un efecto de distinguir a los grupos [...]” (Bourdieu, 1998, p. 190).

En una sección del estudio de Paredes Ortiz (2014) discute sobre los símbolos y significados de los cuerpos de jóvenes de La Merced en la cultura Hip Hop; son juzgados desde una mirada adultocéntrica, patriarcal y paternalista que además los criminaliza por alejarse de la normatividad corporal. Los adultos creen tener el deber de “educar” y “civilizar” el cuerpo de los jóvenes para que se adecue debidamente a sus estándares de normalidad. Aun así, el cuerpo sigue siendo el lienzo de estos jóvenes para inscribir sus símbolos, actitudes y comportamientos. Por su corporalidad se identifica que tienen una connotación más urbana que rural. Es posible hacer esta relación porque “[...] escuchaban rap a todo volumen, vestían ropa holgada, algunos tenían rastas, aretes, gafas, etc.; todo esto los vincula más al imaginario del joven urbano, perteneciente a una cultura urbana globalizada” (Paredes Ortiz, 2014, pp. 56-57).

El cuerpo muestra el grupo etario, posibilita la asociación con alguna cultura juvenil, habla del sector de proveniencia e incluso se puede especular sobre sus consumos culturales, el cuerpo condensa el *habitus*. Por lo general, “[...] se piensa que [los jóvenes] debido a la música que oyen y la ropa que usan, cercana a la cultura global más que a la tradición cultural local, están perdiendo la identidad” (Paredes Ortiz, 2014, p. 66). No obstante, lo que están haciendo es construir formas de representar sus *habitus* en una cultura juvenil, con la elección de sus accesorios, rituales y preferencias, resignifican y reconstruyen sus identidades como jóvenes del Hip Hop.

4. Productos y consumos culturales

Los productos culturales son creaciones materiales o simbólicas que surgen dentro de una cultura y que expresa o reproduce valores, significados, creencias, conocimientos o formas de vida de un grupo social. Se considera un producto porque es resultado de un proceso social de creación, y cultura porque refleja y construye sentidos compartidos dentro de un grupo.

En un principio se pensó a los productos culturales como meras expresiones de la estandarización y homogenización propias de la industria cultural, que además fue entendida como el monopolio de las élites; los productos no son arte, solamente mercancía (Horkheimer y Adorno, 1998). No obstante, la explicación conceptual que interesa para este estudio es la de Martin-Barbero (1993) quien indica que, primero, la industria cultural no está automáticamente asociada con la burguesía y, segundo, no solo son productos estandarizados dirigidos a las élites. Siguiendo a Martin-Barbero “[las industrias culturales] están reorganizando las identidades colectivas, las formas de diferenciación simbólica, al producir hibridaciones nuevas” (1993, p. 18).

García Canclini (1990) apunta que las culturas contemporáneas se caracterizan por ser híbridas, no son núcleos inamovibles, ni un cuerpo estático de productos o elementos culturales específicos, más bien son procesos de interrelación de elementos discursivos que poseen múltiples formas, géneros o formatos y que están en permanente transformación. Por ello, los productos culturales tampoco serían estáticos ni fijos, en tanto que son hijos de la cultura: cambian y se hibridan constantemente.

Por ejemplo, el producto cultural del rap kichwa combina “el beat del rap y [...] la presencia del ritmo que acompaña la danza del Inti Raymi [...] [los] dos códigos distintos interactúan, manteniendo sus particularidades y encontrando la forma de complementarse, sin tener que sintetizarse” (Kowii Alta, 2023, p. 86). Siguiendo a Kowii Alta (2023) no se trata de que un ritmo queda subordinado al otro, sino que, tienen la capacidad de que los dos coexistan proporcionalmente sin saturarse entre sí. A su vez, es como si se estuvieran entrelazando dos cosmovisiones porque el rap ha estado asociado con la “vida callejera” de la urbe moderna, mientras que los ritmos del San Juan o Inti Raymi son propios de los Andes. El rap kichwa es un producto cultural de las llamadas culturas híbridas por Garci Canclini (1990) que abarcan diversas mezclas interculturales, una de sus manifestaciones se halla en los cruces socioculturales que mezclan lo tradicional y lo moderno.

Los productos culturales híbridos de sus respectivas culturas híbridas son posibles por factores como la globalización, la migración, los medios de comunicación, entre otros. Por ejemplo, en el estudio de Friedman (1994) sobre la cultura de los sape, ainu y hawaianos muestra que la globalización, más allá de homogenizar y estandarizar, permite a los grupos sociales también crear micro identidades y micro consumos. De acuerdo a Roudometof (2005, 2016) la mezcla entre lo local y lo global consolida el concepto de glocalización, que

conduce al cosmopolitismo; la familiaridad con distintas y diversas culturas integrada en el sujeto o grupo de sujetos. Así pues, el rap kichwa puede entenderse como un producto cultural de micro identidades y micro consumos construido por procesos de glocalización.

Por otra parte, las elecciones de los consumos culturales tienen que ver con el tipo de *habitus* construido, y según el tipo de *habitus* se hallará mayor o menor desarrollo en los capitales. A continuación, se explicará que es el capital y los tipos de capitales a los que se hace referencia.

El capital para el campo económico marxista es el elemento que configura la estructura desigual de clases sociales, están en la posesión de medios de producción, acumulación de dinero y en las relaciones de poder jerárquicas que se requieren para la producción y reproducción de la clase burguesa (Barba del Horno, 2020; Seda-Irizarry, 2011). Los capitales para Bourdieu no se limitan a la acumulación del capital económico, sino que también están en el capital cultural y social. El capital cultural está “en los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la escuela” (Bourdieu, 1998, p. 20). Mientras que el capital social está en las “relaciones mundanas que pueden, llegado el caso, proporcionar “apoyos” útiles, capital de honorabilidad y de respetabilidad que a menudo es indispensable para atraerse o asegurarse la confianza de la buena sociedad y, con ello, su clientela” (Bourdieu, 1998, p. 118).

Ahora bien, los consumos culturales se distinguen entre sí según el volumen del capital, sobre todo el económico y cultural, que posee el o los sujetos consumidores de un producto cultural específico. Los consumos culturales entonces manifiestan los tipos de *habitus* de sus consumidores.

En este sentido, los consumos culturales no son elecciones individuales puramente libres, sino prácticas vinculadas a las condiciones sociales y simbólicas que estructuran la vida de los sujetos. Así, el gusto, las preferencias y las prácticas culturales —como escuchar rap kichwa, ser miembro de la cultura juvenil del Hip Hop o consumir ciertos géneros musicales— revelan no solo un estilo de vida, sino también la posición social y los capitales disponibles.

Para finalizar este marco teórico, se presentan seis ideas centrales que permiten comprender la complejidad de las identidades juveniles. En primer lugar, los jóvenes no se definen únicamente por su edad, sino como sujetos activos que construyen sus identidades en función de los contextos sociales, culturales e históricos en los que se insertan. Esta construcción parte de una posición de liminalidad, lo cual implica una constante negociación de su lugar en la sociedad. En segundo lugar, la identidad se configura en relación con los otros, se fortalece a través de las semejanzas colectivas y adopta formas múltiples y diversas tanto en uno mismo como en los otros.

En tercer lugar, la identidad étnica surge del contraste y del diálogo con la diversidad; se trata de una construcción mixta y plural, aunque muchas veces condicionada por percepciones estatales que la consideran un obstáculo frente a proyectos de unidad nacional. En cuarto lugar, las identidades étnicas juveniles muestran un carácter híbrido, múltiple y en constante negociación. Estas identidades buscan legitimarse frente a otras, como las adultas, mestizas o juveniles distintas, y adoptan una postura moderna y urbana.

En quinto lugar, las culturas juveniles, creadas por sujetos que viven procesos identitarios cambiantes, presentan una naturaleza móvil y múltiple. Estas culturas permiten expresar sentidos de pertenencia y formas de identidad a través del *habitus*, reflejado especialmente en el cuerpo. Finalmente, los productos culturales se reconocen como híbridos, expresan identidades colectivas y su consumo depende del tipo y volumen de capital disponible en los sujetos, ya sea económico, social o cultural.

Capítulo 3: Los rostros del rap kichwa

En este capítulo se busca explicar cuáles son las características socioculturales de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura que consumen rap kichwa. Se logra responder al objetivo a través de encuestas, entrevistas y descripción de observación participante, particularmente señalada en el último subtítulo de este capítulo¹⁵. Previo al análisis de los datos es importante conocer cómo inicio esta investigación, los actores que participan en este estudio y ciertas cuestiones metodológicas.

1. Entrada al campo

En este apartado se contextualizará el curso de la investigación y las estrategias empleadas a modo de generar vínculos con los jóvenes entrevistados, pues desde que comencé mi trabajo de campo el 12 de agosto del 2023 descubrí que no había una escena¹⁶ de rap kichwa en Imbabura similar a la escena de rap en castellano en Quito. En consecuencia, no existían sitios fijos en los cuales las y los jóvenes indígenas se reunieran a hacer rap o freestyle en kichwa, ni tampoco conciertos que fueran exclusivamente de rap kichwa. En otras palabras, la investigación no contaba con un espacio delimitado a ser estenografiado; lo cual se convirtió en mi mayor preocupación.

De todas formas, decidí continuar con el estudio y hallar la manera de relacionarme con los jóvenes kichwas¹⁷ que escuchan dicho género musical. Es así como empezó este viaje que tenía el propósito de descubrir *dónde están y quiénes son* los y las jóvenes indígenas que escuchan rap kichwa, motivado especialmente por mi entusiasmo respecto a este género musical descubierto recientemente.

Indagué sobre los artistas más populares de rap kichwa en las redes sociales, seguí páginas de rap en Imbabura y una página de rap kichwa que encontré en Facebook. Comencé a seguir a toda la gente que parecía involucrarse de algún modo con este género. Así llegué a Amy

¹⁵ La información obtenida por medio de observación participante corresponde a el epígrafe titulado *La escena del Inti Jam*; un espacio sociocultural creado a finales de junio del 2024.

¹⁶ Con escena me refiero a un conjunto de prácticas, personas, espacios y significados que giran en torno a un determinado estilo musical en un espacio sociocultural determinado.

¹⁷ Cabe mencionar que, los jóvenes indígenas no son los únicos consumidores de este género, también lo consumen mestizos y extranjeros que no necesariamente tienen una comprensión del idioma kichwa. Igualmente, algunos jóvenes indígenas no comprenden en su totalidad la lengua, pero de todas formas disfrutan de esta música.

Chalan-Vacacela, una joven Saraguro que estudiaba en Harvard. Días después de haber dado con su perfil en Facebook publicó que habría un evento de juventudes kichwas titulado *Wambra Kapary*, (2023) en el cual se facilitarían actividades de la cultura Hip Hop, por ejemplo, batallas de *freestyle*, campeonato de skate, talleres de música, taller para hacer rap, entre muchas otras actividades en la comunidad de Saraguro. El principal obstáculo era la distancia, pues residio en Quito, ciudad ubicada a once horas de Loja en transporte interprovincial. Sin embargo, consideraba imprescindible asistir al evento, por lo que me aventure a realizar este viaje.

Este evento representó mi entrada al campo en el mundo Hip Hop juvenil indígena. La organizadora del evento, Amy Chalan, quien vivía en EE. UU., pero viajaba de forma recurrente a su comunidad Saraguro en Loja, planificó este encuentro debido a que se encontraba en procesos de titulación sobre las nuevas construcciones identitarias de las juventudes indígenas. Trabajo que luego se titularía: *Indigenous Futurisms: Kichwa Hip-Hop and Contemporary Cultural Activism in the Andes*. En este evento conocí a algunos artistas de rap kichwa de la ciudad de Otavalo como: Dember Abc, a todos los integrantes del grupo Runa Rap y también a otros jóvenes de Otavalo y Cotacachi que estaban involucrados en temas relacionados a la producción de arte o a la participación social y política en contextos indígenas; todos ellos impartieron talleres en el *Wambra Kapary*. Finalmente, con varios jóvenes indígenas kichwa otavalo intercambié contactos para mantener la comunicación y encontrarnos próximamente. Este fue el primer acercamiento que tuve con personas del ámbito artístico y cultural de Otavalo, que conocieron mi interés por el rap kichwa.

Así pues, continúe muy pendiente de las redes sociales de los artistas con mayor visibilidad en las plataformas digitales. Seguía a La Mafia Andina (Taki Amaru, Dj Mic), Runa Rap (Inti Rumiñahui, FLP beats, Fuyo Mc), Inmortal Kultura (Don Gato, Alexander Chavéz y en ocasiones en compañía de su hermana), Dember ABC (Brayan y Racher en algunas colaboraciones), Los Nin (Sumay Cachimuel, Daniel Proaño como los artistas principales) y también estuve pendiente de las publicaciones en redes de SBRNS (el Primo, 'One Two' y Tupac Fichamba). Este último es un grupo de rap, pero no específicamente de rap kichwa, aunque ha incorporado a lo largo de su proyecto musical un par de temas cantados en kichwa.

En una de mis búsquedas vi que Inti Rumiñahui, integrante de Runa Rap, compartió una publicación de una feria en Otavalo llamada *Awashpa* en la que habría presentaciones de

baile, teatro música y se incluía la participación de artistas de rap kichwa. Esta fue otra oportunidad para conocer a más gente que estuviera interesada en esta música. Aproveché la feria para realizar encuestas de opinión tuve bastante éxito debido a que Narciso, uno de los jóvenes kichwas que conocí en Saraguro, me acompañó en todo el trabajo y me presento a más gente interesada en el género musical.

Elaboré encuestas de opinión en otros tres eventos, los cuales fueron: el festival “El barrio 593” en Quito, la celebración del día de las lenguas indígenas en la UPS (Universidad Politécnica Salesiana) en Quito y un concierto del grupo Mugre sur en Otavalo. Uno de los propósitos de la encuesta de opinión fue obtener los contactos de más personas, que después podrían colaborar para este estudio¹⁸, específicamente con entrevistas a profundidad. Sin embargo, esto no ocurrió, aunque si logré un perfilamiento de los jóvenes consumidores de rap kichwa, las cuales se presentarán más adelante.

¿Cuál fue el proceso de acercamiento con las personas entrevistadas de esta investigación?

Los conocí en diversos contextos, con algunos formé un vínculo antes de saber que se convertirían en mis colaboradores principales. Por ejemplo, mi amigo Santi, lo conocí en el 2023, cuando seguía en la fase exploratoria de la investigación. El encuentro ocurrió en un concierto llamado Inti Rap Fest que se realiza en Cotacachi una vez al año. Este concierto incluía tres presentaciones de rap kichwa: Inmortal Kultura, Dember ABC y Ananki (artista emergente), aquí conversé con varias personas del público y pude indagar sobre su relación con el rap kichwa. Empecé una conversación con uno de los jóvenes que estaban en el concierto; esta persona fue Santiago Maldonado. Mientras nos hacíamos preguntas para conocernos, él me dijo:

Santiago: ¿Tú qué estudias?

Martina: Antropología en la PUCE, ¿y tú?

Me miró asombrado y respondió: ¿En serio?, ¡yo también estudio antropología!, pero en la USFQ.

Desde ese momento surgió la complicidad entre los dos; compartíamos disciplina, ideas y gustos musicales, el más importante el rap kichwa. Santi se convirtió en un colega, amigo y

¹⁸ Esto lo digo porque al final del cuestionario había una pregunta que decía *¿quisieras compartir tu contacto para este estudio?* Algunos compartían sus redes sociales o números telefónicos.

colaborador principal de mi investigación. A raíz de conocerlo pensé que podría buscar en instituciones universitarias a otros jóvenes indígenas que les gustara el rap kichwa, especialmente en mi universidad y la universidad de mi amigo. Me interesé por el club de kichwa de la USFQ en el 2024, asistí a este durante todo un semestre. De este club surgieron dos de las entrevistas para la investigación. Igualmente, descubrí que en la PUCE había un club de interculturalidad, no participé activamente, aunque por fuera del club conocí algunas de las personas que lo organizaban. De hecho, una de ellas colaboró conmigo en la traducción y revisión de una de las canciones de rap kichwa.

En total son 15 jóvenes que colaboraron de un modo más directo con esta investigación a través de entrevistas a profundidad: 3 mujeres y 12 hombres, todos kichwas otavalos. Todos estuvieron de acuerdo en que su nombre o seudónimo apareciera en este trabajo de titulación, ellos son: Alex, Crash, Jordi, Runsta, Kiwar, Maisa, Malki, Narciso, Tayta, Santi, Tamia, Tommy, Vit Pack, Vicky y Suarez. Cabe aclarar que Malki y Suarez son jóvenes que tienen más afinidad por el rap en castellano o en inglés que por el rap kichwa. La razón de haberlos incluido como colaboradores es porque sus testimonios funcionan para ampliar la experiencia y percepciones del rap y la cultura Hip Hop en el contexto indígena de Otavalo. Como se indicó, utilicé múltiples recursos para relacionarme con estos jóvenes, los cuales se muestran a continuación:

Tabla 1. *¿Dónde y cuándo conocí a los entrevistados?*

	Nombre	Evento o circunstancia	Lugar	Año
1	Kiwar	Evento Wambra Kapary	Saraguro	2023
2	Narciso	Evento Wambra Kapary	Saraguro	2023
3	Santi	Concierto Inti Raymi Rap	Cotacachi	2023
4	Alex	Feria Awashpa	Otavalo	2023
5	Crash	Fiesta del Yamor	Otavalo	2023
6	Malki	Concierto Inti Jam	Otavalo	2024
7	Vit Pack	Concierto Inti Jam	Otavalo	2024
8	Jordi	Concierto Inti Jam	Otavalo	2024
9	Tommy Cachimuel	Concierto Inti Jam	Otavalo	2024

10	Maisa	Amigo antropólogo en común	Quito	2024
11	Tamia	Club de kichwa USFQ	Quito	2024
12	Runsta	Amigo de Santi	Quito	2024
13	Suarez	Amigo de Santi	(redes sociales)	2024
14	Tayta	Amigo de Crash	(redes sociales)	2024
15	Vicky	redes sociales		2024

En esta tabla se puede ver las diferentes formas de acercamiento que tuve con los jóvenes previo a ser entrevistados. Algunos los conocí por medio de redes sociales, en conciertos como el Inti Rap Fest o el Inti Jam, en el club de kichwa, en el Wambra Kapary, en la fiesta del Yamor o referidos por sus amigos y solamente a uno de los entrevistados lo conocí a partir de las encuestas de opinión en la feria Awashpa.

Los jóvenes indígenas que escuchan rap kichwa no constituyen un conjunto amplio dentro de la población de jóvenes indígenas kichwas-otavalos. Sería una afirmación falsa, decir que una mayoría de la población indígena juvenil en Imbabura escucha esta música. Sin embargo, en un primer momento se partió de tal afirmación hasta que el trabajo empírico reveló la equivocación. Así como explicó Tommy “el público del rap kichwa no abarca demasiado o mucho público. Es un público muy específico¹⁹ el que consume el rap kichwa y bastante de ellos también son gente joven, entonces ahí se va cerrando incluso más el grupo” (comunicación personal, 6 de junio del 2024). Por tanto, se puede decir que el un universo de consumidores de esta música es aún muy reducido.

Ahora que se conocen el camino inicial de la investigación; a los colaboradores y las maneras de aproximación a los mismos, es momento de continuar con el análisis de los datos

¹⁹ En cuanto a este público muy particular del rap kichwa, junto a una entrevista con el artista Inti Rumiñahui de la agrupación Runa Rap, se descifra esta cuestión, ya que habla sobre quiénes ha identificado como su público escucha: yo me he dado cuenta [que a las personas que les gusta el rap kichwa] [...] son personas estudiosas del idioma, son personas que investigan como los antropólogos, son personas como en el ámbito social, como gestores culturales [...] Entonces es curioso, bastante[s] [profesionales] [...] se preguntan quiénes somos, qué somos, qué estamos proponiendo y demás. Fuera de eso si hay una diversidad variada de jóvenes que también [nos escuchan que] están trabajando en el área del servicio, bastante están en los hoteles, en restaurantes. Como uno habla de la realidad de las comunidades y demás, pues bastante gente que no es profesional o tal vez con estudios superiores también se autoidentifican con nosotros, con nuestras letras y músicas. Entonces hay una gran variedad [...] pero así como con personas que yo he congeniado y conocido y he tratado en su mayoría podría decirse que son profesionales estudiosos de la lengua, de la sociedad, de gestiones culturales y cuestiones así como por ahí podría ir la cosa. (Comunicación personal 26 de julio del 2023).

cualitativos obtenidos por medio de las entrevistas a profundidad, particularmente con el tema de la migración como una característica representativa y constante entre los jóvenes kichwas que consumen esta música.

2. Migración e interconexiones

La migración es un aspecto relevante a tener en cuenta para brindar una caracterización de quiénes son estos jóvenes indígenas consumidores del rap kichwa. Todos los entrevistados están familiarizados con procesos de migración y, en muchos casos, sus familias en diferentes partes del mundo²⁰. A continuación, se mostrará lo que los jóvenes compartieron sobre sus experiencias de viajes o migraciones.

Alex es un joven que a partir de sus 11 años vivió en Colombia por un tiempo prolongado, ya que sus padres tenían empresas allí. Su último viaje fue a los Estados Unidos:

[Fui a EE. UU] para trabajar [pero] no fui allá como normalmente se migra, ¿cachas? En mi caso fue bastante privilegiado porque fue con visa y todo. Fue un trabajo que ya cachaba. Y ya fue todo arreglado [...] fueron tres meses, algo así. Pero fueron bastantes veces. [Cada vez era como de] tres meses, dos meses, algo así. Y siempre era por trabajo, [...] en diferentes lugares de Estados Unidos, en diferentes ciudades. (Alex, comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

Igualmente, Crash, quien es un joven kichwa de Cotacachi, que recientemente había regresado de Rusia, donde participó como delegado del Ecuador en un evento mundial llamado *World Young Festival*, relató que ha viajado frecuentemente a Estados Unidos:

Donde más he estado es en Estados Unidos, tuve problemas al inicio con el inglés, pero poco a poco me iba acoplando [...] y pues el viaje lo hice yo solito [...] Estuve de intercambio y bueno, estuve dando clases de baile urbano también. Fui profesor [...] eran niños, hijos de gente pudiente, de gente rica, digamos, entre comillas, de gente famosa también. [...] disfruté mucho de estar con los chicos, me hice amigo también de varios niños, jóvenes ahí. Fueron grandes personas. Nunca hubo alguien

²⁰ En este apartado también se incluyen breves referencias a los contextos de movilidad de los artistas de rap kichwa.

que me haya tratado mal o despectivamente o cosas así. Todos eran amables. (Crash, comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

En la misma línea, Kiwar comparte su experiencia migratoria:

Lo máximo que he estado fuera es tres meses. Y fue en Estados Unidos, en Los Ángeles, [fui] porque mi hermana vive allá. Y bueno, obviamente por visitarle, pero también porque trabajo con ella [...]. Ella tiene como su emprendimiento, se puede decir. O sea, es como la típica historia de los kichwas otavalo, como comerciando productos artesanales. (Kiwari, comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Igualmente, ha estado en otras ciudades y países como “Chicago, Milwaukee, [...] México, Colombia, ¿qué más? Bélgica, París-Francia, ¿qué más? Suecia-Estocolmo” (Kiwari, comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Tommy también ha tenido una larga estadía en EE. UU:

Antes de cumplir los 11 años me mudé a los Estados Unidos con mis papás. Y de ahí, [...] [viví unos] 14 años hasta terminar la primera licenciatura [...] como músico. [...] Nosotros nos recibimos en Massachusetts, en Boston. Pero de ahí, por el trabajo mismo que nos requiere movernos, hemos ido a [...] Nuevo Hampshire, Nueva York, Rhode Island. Luego salimos un poco más lejos como a Chicago, hemos ido también a Maine [...] [y a] Jersey. [...]. De ahí también a los países vecinos de aquí de Ecuador, igual a Colombia, he pisado un poco el Perú. En Perú [la familia ha viajado] un poco para negocios porque ahí también estamos intentando tener afiliaciones con productores de textilera que son de otra cultura fuera de la otavaleña. También para trabajar con el comercio. (Tommy, comunicación personal, 6 de junio del 2024).

Finalmente, Maisa indicó que también ha viajado a países como Colombia y Canadá, y compartió su contexto familiar de movilización:

Mi hermana vive en Canadá [...]. Mi papá vive en Polonia, mi hermano vive en Polonia. [...] Casi toda mi familia paterna vive en Estados Unidos [...] por parte de mis tíos [se dedican] más al comercio [...]. El motivo por el que mi familia paterna fue, fue por mi tío. Porque mi tío estudio sociología y se ganó una beca para estudiar

en Chile y de Chile le dieron el vínculo a Estados Unidos. (Maisa, comunicación personal, 5 de agosto del 2024).

Estos testimonios permiten comprender que los jóvenes indígenas que escuchan rap kichwa, parece que por lo general experimentan migraciones internacionales en condiciones legales. Esto se diferencia de aquellas migraciones en distancias más cortas como campo-ciudad o incluso de situaciones de migración en condiciones de ilegalidad.

Por añadir que, tal como se indicó en el estado del arte, la característica cosmopolita y viajera de los kichwa otavalos está relacionada con su identidad histórica mindalae. Sobre esto, Vit pack apuntó: “Los ecuatorianos están casi por todos lados, no se digan los otavaleños” (comunicación personal, 11 de julio del 2024). Se refuerza el imaginario de una identidad en constante movilidad conectada a distintos circuitos económicos y culturales locales y globales, lo cual ha permitido la expansión de sus capitales (sociales, culturales y económicos).

Las motivaciones de la migración, según los entrevistados, por una parte, ocurre porque se busca mejorar las condiciones de vida. Por ejemplo, Jordi compartió la razón de migración de su familia a EE. UU.: “Buscar una mejor vida, ¿no? Lo que todos quieren. Tener algo sustentable, algo con lo que poder estar bien. Más por eso fue el viaje” (Jordi, comunicación personal, 18 de julio del 2024). Asimismo, Maisa dice que la gran motivación de la migración en su contexto fue: “justamente por mejorar la economía de [la] familia” (Maisa, comunicación personal, 5 de agosto del 2024).

Por medio de los testimonios se sabe que el destino principal de migración es Estados Unidos, aunque también se generan alianzas de comercio en Perú y Colombia. Sin dejar de lado que, igualmente, hay historias de viajes que relatan los mismos jóvenes a Europa en países como Suecia, Rusia, Francia, Bélgica, Polonia, entre otros.

Si bien una parte de la motivación de migración de estos jóvenes o de sus familias ocurre por mejorar la situación de vida, los estímulos de migración también están relacionados con los contextos migratorios previos de los familiares y los procesos de globalización que facilitan y a menudo impulsan los flujos migratorios en todo el mundo. Se crean redes globales de trabajo, comercio e información que atraen a centros urbanos e internacionales donde las economías suelen ser más fuertes y las oportunidades laborales más abundantes.

De acuerdo a Saskia Sassen (2006) los imaginarios de la migración, no son creados únicamente por procesos individuales sino sociales y por ende colectivos. La migración no es solo impulsada por causas de pobreza y/o el desempleo, sino que está vinculada a los imaginarios de migración que se han construido desde procesos familiares, proyectos gubernamentales, promoción de migración por parte de grandes corporaciones y organizaciones internacionales.

Los procesos de migración, en general, provocan transformaciones en las formas de percibir y comprender el mundo, esto lo mostró Tamia, cuando dejó su comunidad para estudiar en la capital:

[como] estudiante, digamos, una foránea aquí en Quito, desde una comunidad [en Cotacachi] a una ciudad ya más grande, diría que es una experiencia buena y también como que te amplía tus conocimientos y te abres más a diferentes puntos de vista, a diferentes culturas, a diferentes ideologías de cada persona. Pero dentro de mí fue como que un cambio super radical porque realmente venir de una comunidad donde todo es más cerrado, no puedes como que hablar sobre temas tabús y tanta cosa, entonces venir acá (Quito) fue como que [...] un mundo totalmente lib[re]. (comunicación personal, 16 de mayo del 2024).

Santi también indicó su experiencia en los 4 años de universidad que tuvo en Quito al movilizarse desde su comunidad en Otavalo:

Mi experiencia fue realmente positiva porque la onda de los *brothers* de acá creo que sí es súper diferente. Como que por allá somos un chance más cerrados, por así decirlo. [...] Allá nos han educado tanto como que con estas reglas de que tú no tienes que hablar, participar en clases o cualquier huevada. [...] Hasta en los mismos saludos [...] Porque allá no nos saludamos con el abrazo normal de acá. (Santi, comunicación personal, 13 de mayo del 2024).

Yuyak del grupo Inmortal Kultura, también atravesó un proceso migratorio de Cotacachi a Quito:

Como vivía en Quito solo rapeábamos en las calles [...] después ya los panas empezaron a incentivar, ¿no?, porque yo siempre decía soy de Cotacachi [...]

Entonces me acuerdo que me decían: ¿oye vos sabes la lengua?, [yo decía] simón, [me decían] ¡rapea! [...] creo que esto fue ya a los 12 o 13 [...] solo cuando los panas me pedían rapeaba en kichwa en el parque [...] [después] ya estaba queriendo regresar a la comunidad y tuve este encuentro difícil con mi propia cultura, porque vivía en Quito, me dejaba llevar por los panas, me hice unas rastas. Entonces no me gustaba mucho la cultura, pero dentro de mí me sentía cómodo, pero no me gustaba. [...] vine acá [Cotacachi] aprendí teatro [...] ahí también estaban algunos compas de los Humazapas estaban en el mismo grupos, conocí a los manes y cambiaron mi mentalidad, volver a la tierra lo llamo siempre, acercarse otra vez a esta conciencia de comuna. (Dímelo TV Podcast y Sandia_co, 2024, 20m28).

Para el artista el contacto con la capital implicó un desencuentro con su cultura kichwa otavalo, pero a su vez, fue el primer entorno en el cual surge la posibilidad de crear rap en kichwa, lo que significó en un primer acercamiento para la reapropiación de su identidad étnica; es en el retorno a su comunidad en Cotacachi que realmente se despierta la necesidad de reconectar con las raíces para posteriormente considerar al rap kichwa como medio de enunciación desde el cual reinventar su pertenencia cultural.

En general, se observa que al salir de la comunidad sucede un relacionamiento con un entorno de mayor apertura. Esto cambia las perspectivas de los jóvenes y los expone otras estructuras sociales con formas de convivencia que difieren de sus comunidades de origen. De acuerdo a Simmel, las diferencias esenciales de la vida de un individuo en una gran ciudad vs. una pequeña son que:

Las grandes ciudades otorgan al individuo una forma y un grado de libertad que no tienen ejemplo en otras partes. [...] La vida en la pequeña ciudad [...] impone al individuo una limitación tal de sus movimientos y de sus relaciones con el exterior, de su independencia y de su diferenciación [...] Las grandes ciudades han sido en todo tiempo el lugar de elección del cosmopolitismo. [...] La esfera de existencia de la pequeña ciudad se limita en lo esencial a sí misma. Lo que es esencial en el caso de la gran ciudad es que su vida interna se extiende [...] sobre un vasto dominio nacional e internacional. (Simmel, 1986, pp. 5-6).

El cosmopolitanismo del cual habla Simmel en las grandes ciudades sucede por procesos de globalización que provocan la aceleración de flujos, intercambios e hibridaciones. Hannerz

(1998) habla de la globalización como aquellas interconexiones de largas distancias que pueden generar culturas transnacionales. Es decir, culturas que “multiplican los cruces y entre cruces de experiencias, conocimientos, manifestaciones y formas de significado que no necesariamente son legitimadas en los lugares donde se ensamblan” (Saldívar, 2016, p. 102), ya que las influencias o mezclas generan transformaciones. Las mismas que pueden resultar incómodas para la propia comunidad, debido a que modifican las estructuras e imaginarios sociales y culturales previamente establecidos.

Los procesos de globalización no ocurren solamente en las grandes ciudades, sino que, también en las comunidades y contextos locales. Por ejemplo, los individuos cosmopolitas que se vinculan de alguna manera con culturas transnacionales o ciudades interconectadas (Nueva York, Los Ángeles, París, Bogotá, Lima, entre muchas otras) y vuelven a sus comunidades de origen por periodos. Ellos son agentes que influyen en la construcción de escenarios multisituados y multilocales. A esto también se suman los paisajes mediáticos²¹ y los mercados internacionales globales que modifican los imaginarios e ideales de los habitantes.

De modo que, los procesos de globalización acentúan el carácter cosmopolita y acelera la fusión de identidades (como urbana-rural, rural-internacional), creando espacios donde las tradiciones locales se encuentran con nuevos modos de vida actuales que dan lugar a identidades expansivas modernas y altamente cambiantes.

En este sentido, Hannerz (1998) para hablar de los sujetos en culturas de aceleradas interconexiones emplea el concepto de mestizaje como una de sus características centrales. Entiéndase por mestizaje a los procesos de mezcla o hibridez; cabe recalcar que, no hay un solo tipo de mestizaje sino múltiples caminos de hibridación o formación de diáspora, que pueden manifestarse como procesos positivos, ya que las mezclas tienen la posibilidad de romper con esquemas esencialistas de la identidad (Wade, 2003).

De aquí, surge la pregunta ¿podrían los kichwas otavalos con carácter cosmopolita entenderse como mestizos partiendo de esta reflexión conceptual? En breve se podría ofrecer una respuesta afirmativa desde los testimonios presentados por los entrevistados para esta

²¹ De acuerdo a Appadurai (1990) los paisajes mediáticos producen imaginarios que se configuran con las imágenes de periódicos, revistas, películas y medios de comunicación.

investigación, primero por, su amplia movilidad en espacios rurales a urbanos e internacionales, segundo por sus conexiones globales familiares o comerciales, y tercero por el entrelazamiento de las prácticas de su comunidad con el mundo contemporáneo más ciudadano y global.

No obstante, desde el contexto ecuatoriano, colocar al indígena en la categoría de mestizo, podría resultar en un error garrafal. El mestizaje primero inició en el Ecuador como un proyecto homogeneizador del Estado a partir de la necesidad de crear una identidad nacional, diluyendo aquellas que no lo fueran: negros, indígenas, montubios (Madrid Tamayo, 2019). Segundo, el indígena que atraviesa cambios que no empatan con el estereotipo “del indio”, tiene el riesgo de convertirse en mestizo y dejar de ser indígena (Huracaya, 2015). Por esto, sería conflictivo decir que el o los indígenas son mestizos, ya que a dicho término anula e invalida el ser indígena.

Este término tiene dificultad epistemológica para explicar los procesos de mezclas en las identidades indígenas, por esto mejor emplear el concepto de hibridación; “porque abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse mestizaje— [...]” (García Canclini, 1990, p. 15). En suma, lo que se busca mostrar es que estos ²²derivados de su carácter cosmopolita son sujetos híbridos²³ en contacto frecuente con modificaciones y transformaciones culturales identitarias.

Apuntar la hibridez de estos jóvenes implica observar los flujos globales que atraviesan sus experiencias. Desde esta perspectiva, se utilizarán los conceptos de paisajes que muestra Appaduria (1990), que favorecen a la hibridación y yuxtaposición cultural. Hay cinco tipos de paisajes: paisajes étnicos (ethnoscapes), paisajes mediáticos (mediascapes), paisajes tecnológicos (technoscapes), paisajes financieros (financescapes) e paisajes ideológicos (ideoscapes). Aquellos de interés son el paisaje mediático que se produce con las imágenes de periódicos, revistas, películas y medios de comunicación; el paisaje tecnológico que se

²³ Por sujetos híbridos no se hace referencia a una pérdida de la matriz cultural kichwa-otavalo, ni tampoco se entiende como un sinónimo de blanqueamiento. Por híbrido se quiere dar cuenta del entramado de aspectos culturales diversos integrados en el sujeto, que son adquiridos a través de procesos de migración que los aproximan al contacto transnacional y translocal, por lo que se interiorizan múltiples prácticas, expresiones, referentes o comportamientos culturales. Esto no significa perder la identidad indígena, más bien, es reinventar lo que comúnmente se ha entendido por indígena asociado a una identidad inmaculada.

produce por la distribución global de tecnologías y su acceso; y el paisaje ideológico que se refiere a la circulación de ideas, creencias y valores políticos.

Dos de los jóvenes entrevistados se acercaron al rap a través del paisaje tecnológico, es decir, los dispositivos electrónicos o medios de difusión como radio, televisión, CD, Mp3, entre otros. Por ejemplo, Tayta se acercó al mundo del rap de la siguiente manera: “[descubrí el rap] por mi ñaño. Él vino una vez con un CD de Linkin Park cuando Chester Bennington aún vivía [...]. Y vino con ese CD y uno de rap que tenía con Porta” (el Tayta, comunicación personal, 23 de mayo del 2024).

En cambio, Malki creció en una familia en la que su padre tenía fascinación por el rap, dado que escucha este género desde muy pequeño. El padre de Malki descubre el Hip Hop de una forma en la que los paisajes mediáticos, tecnológicos e ideológicos se entrelazan:

En Otavalo la gente viajaba mucho, [empezaron] a viajar a otros países, y trajeron música de otros lados. Entonces, entre ellos estaba el rap, estaba el reggaetón, que recién estaban haciendo, y el *house*. Entonces, como que los que viajaban a Europa traían *house*, los que viajaban a Estados Unidos traían un poco más de rap y cosas así. Y así fue como que ya las personas empezaron a meter incluso la vestimenta en su día a día en Otavalo. Mi papá de joven se vestía así full ancho como cualquier rapero que puedas encontrar. Entonces ya desde los años 90 mi papá venía escuchando rap y reggaetón. [...] desde sus inicios, cuando el reggaetón aún se llamaba rap [...] mis abuelitos le trajeron un disco de Estados Unidos que era de reggaetón que pensaron que era de rock. A mi papá le gustó y empezó a escuchar, y empezó a meterse a eso, a esos ritmos, al reggae, al rap y al reggaetón. (Malki, comunicación personal, 20 de junio del 2024).

Aquí está presente el paisaje mediático por la estética visual (las imágenes) a las cuales estaban asociados los jóvenes consumidores de rap y/o reggaetón, sobre todo en el estilo de su vestimenta, caracterizado por la ropa ancha. Por otra parte, se identifica el paisaje tecnológico por la forma global de distribución, expansión y acceso de la música que en este caso ocurre a través del CD de reggaetón en los años 90. Por este medio, el padre de Malki se conectó con nuevas expresiones musicales novedosas en su ciudad que involucraron una modificación en su expresión estética de su vestimenta.

Por último, se puede mencionar también el paisaje ideológico porque aparecen nuevas creencias e ideas con la música extranjera. Si ahora los jóvenes son criticados en su comunidad por vestir ancho y escuchar música extranjera, años atrás la comunidad indígena habría juzgado incluso con mayor severidad estos nuevos gustos, alegando la pérdida de la cultura en los jóvenes.

Estas formas de expresión, dadas por la hibridación, en este estudio no se interpretan como pérdidas, sino como procesos de reconfiguración que las propias condiciones de la cultura hacen posibles por el mundo globalizado más interconectado, que ocurre también en los pueblos y nacionalidades indígenas, y sobre todo en los jóvenes (Guerrero, 2013). En este sentido, que el padre de Malki escuchara una música diferente a la música andina de Otavalo y tuviera un estilo que se alejaba de la ropa tradicional, lo convirtió en un joven que construía otro tipo de identidad étnica separada del estereotipo.

Como ya Frederik Barth (1976) lo propuso, las culturas no son estáticas ni homogéneas, al contrario, los pueblos indígenas negocian constantemente sus identidades en relación con otros grupos. En el caso de los consumidores de rap kichwa, ellos incorporan el producto cultural extranjero del rap y su esfera del Hip Hop, pero a la vez lo convierten en algo propio con elementos identitarios indígenas resistentes que se han conservado a lo largo del tiempo a pesar de los procesos de colonización, como: los instrumentos andinos, la vestimenta tradicional, el cabello trenzado, el idioma kichwa, entre otros.

Cuando se habla de rap kichwa se habla de una manifestación de culturas contemporáneas marcadas por la hibridez, en palabras de García Canclini:

[Ahora hay] maneras de combinarse, lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, las tecnologías masivas con las culturas tradicionales locales [...] la combinación de culturas tradicionales de origen indígena donde los artesanos salían a las ciudades, iban a Estados Unidos [...] luego apareció la idea de fusión en la música. Entonces toda la cultura contemporánea esta fecundada por las mezclas. (UNED Radio, 2013, 7m30)

El rap kichwa sería pues un ejemplo de dicha cultura contemporánea fecundada por las mezclas. Por tanto, el rap kichwa sería un reflejo de los vínculos culturales distintos que habitan en sus productores y consumidores, por ejemplo, el grupo Inmortal Kultura dice

tomar dos matrices culturales: “una ancestral y una occidental (hip hop) como un proceso de renovación de la música kichwa y de manifiesto de la cultura indígena que poseen los jóvenes en la actualidad” (Yuyak, en entrevista con Andrango Cadena 2022, p. 39). Es un entrecruce entre lo tradicional y lo global, es un intercambio dialéctico ya que se alimenta el uno del otro y potencia identidades en fusión.

Finalmente, se presenta un breve contexto de los procesos migratorios de dos artistas de rap kichwa²⁴, debido a que evidencian lógicas de hibridación cultural e identitaria, sin que esto caiga en procesos de blanqueamiento²⁵. En primer lugar, el artista Sumay Ccachimuel del grupo Los Nin, muestra un tipo de movilidad transnacional entre Estados Unidos específicamente Chicago y la comunidad de Monserrath en Otavalo, Ecuador. La movilidad ha ocurrido por la tradición mindalae de su familia: “yo soy mindalae, entonces deley he tenido que experimentar esa nota de salir del país” (Dilemas, Ideas & Vidas, 2022,44m25). Esto le ha permitido vivir en dos espacios geográficos políticos y culturalmente diferentes, que además le ha proporcionado una naturaleza cosmopolita con la que ha integrado diversas influencias culturales y musicales. Sin olvidar que Sumay proviene de una familia de músicos kichwa otavaleños de alto prestigio quienes han consolidado el famoso grupo de danza y música andina Yarina. Los músicos y bailarines que la conforman han recibido una formación artística en escuelas internacionales. Es a partir de su cercanía con el ámbito musical profesional de su familia y la movilidad en dos contextos diferentes que el artista construye identidades en diálogo, que posibilitan la materialización del producto cultural rap en kichwa.

Además, el artista considera que la creación de este género musical motivó su cercanía con la cultura kichwa otavalo al tener la necesidad de fortalecer su lengua para poder rapear: “Este proyecto de Los Nin, en realidad a mí me sirvió muchísimo porque yo no sabía hablar kichwa yo solo lo entendía [...] me ayudo a quitar[me] el miedo [de hablar]” (Dilemas, Ideas

²⁴ Se optó por trabajar con tres productores (Yuyak, Sumay Cachimuel y Taki Amaru) cuyas experiencias migratorias transformaron de manera significativa sus identidades, permitiéndoles reafirmar nuevas formas de ser indígena a través de fusiones entre lo local y lo global

²⁵ En cuanto al blanqueamiento, éste se remite a las promesas de progreso, civilización y belleza (Viveros Vigoya, 2015) en el que lograrlo no está conectado necesariamente a un cuerpo «blanco» sino a una posicionalidad de privilegio (a la blanquitud). [...] la blanquitud es un lugar de privilegio que busca ser alcanzado a través del blanqueamiento, no se asegura o se posee solo por ser blanco (de tez clara), sin desconocer, como ya se ha señalado, que el referente de blancura juegue un papel como parte del intercambio simbólico que genere asociaciones a una posición de privilegio respecto a otras. (Sánchez Arismendi, 2023, p. 33).

& Vidas, 2022, 23m12). Agregando que, la escritura de las letras y la práctica constante continuaron robusteciendo su conocimiento de la lengua hasta dominarla.

Por otro lado, Taki Amaru del grupo Mafia Andina, nació en Colombia, pero viajó a Ecuador en la adolescencia junto a su familia. De acuerdo a su relato, en la entrevista con German Muenala en el canal de Munay TV²⁶ (2021) se enamoró de los Andes ecuatorianos y de sus culturas, particularmente de la kichwa otavalo. Cabe mencionar que, Taki es un caso particular, ya que ella construyó su identidad étnica: “Mi condición y mi realidad identitaria es una que he construido yo misma. No es que yo venga de cuna puramente kichwa” (comunicación personal, 27 de julio del 2023). La artista explica que hay diferentes opiniones al respecto de su construcción identitaria, pero que realmente al interior de la comunidad en la que vive no es cuestionada²⁷. Lo que interesa mostrar aquí, es que Taki ha atravesado también un fuerte proceso de movilidad transnacional y además un movimiento identitario significativo, que fusionó experiencias y matrices culturales distintas para generar una propia identidad kichwa otavalo. Desde este lugar, la artista se convierte en una exponente del rap kichwa y además en la primera voz femenina de este género.

Como conclusión general, tanto productores como consumidores están sujetos a procesos de cambios y resignificación identitaria resultado de los fuertes y frecuentes flujos migratorios e interconexiones globales. Estos jóvenes, en especial los consumidores, evidencian experiencias de movilidad marcadas por condiciones legales, acceso a redes globales y participación en circuitos económicos y culturales transnacionales. Sus relatos muestran una circulación constante entre lo local y lo global, y reflejan una identidad kichwa que integra elementos urbanos, cosmopolitas y contemporáneos. Así pues, se propone que estos jóvenes kichwa otavalos se configuran como sujetos híbridos que transitan entre múltiples mundos y negocian continuamente sus sentidos de pertenencia en escenarios multisituados.

²⁶ Link para acceder a la entrevista

https://www.youtube.com/watch?v=uszNU3zhTi0&t=2626s&ab_channel=MunayTV

²⁷ Más adelante en este capítulo se muestra que los jóvenes entrevistados valoran y admiran el compromiso de la artista con la cultura kichwa otavalo.

3. Perfil sociocultural de los y las consumidores de rap kichwa a través de datos cuantitativos y cualitativos

Los datos cuantitativos que se mostrarán a continuación son no probabilísticos, como se indica en la metodología²⁸. Se emplea el método de muestreo por cuotas; datos obtenidos a partir de una encuesta de opinión con preguntas cerradas, que tuvieron el objetivo de recabar información de un grupo más amplio de jóvenes indígenas que aquel en las entrevistas semiestructuradas. Las encuestas de opinión permiten evidenciar algunas características socioculturales de los jóvenes consumidores de rap kichwa, especialmente, de los jóvenes indígenas²⁹. Esta información se complementa también con los testimonios de los 15 jóvenes que colaboraron en las entrevistas.

Se recopilaron un total 112 encuestas de opinión, las cuales se realizaron en 4 eventos que incluían presentaciones de rap kichwa ya sea en Otavalo o Quito:

Tabla 2. Encuestas de opinión

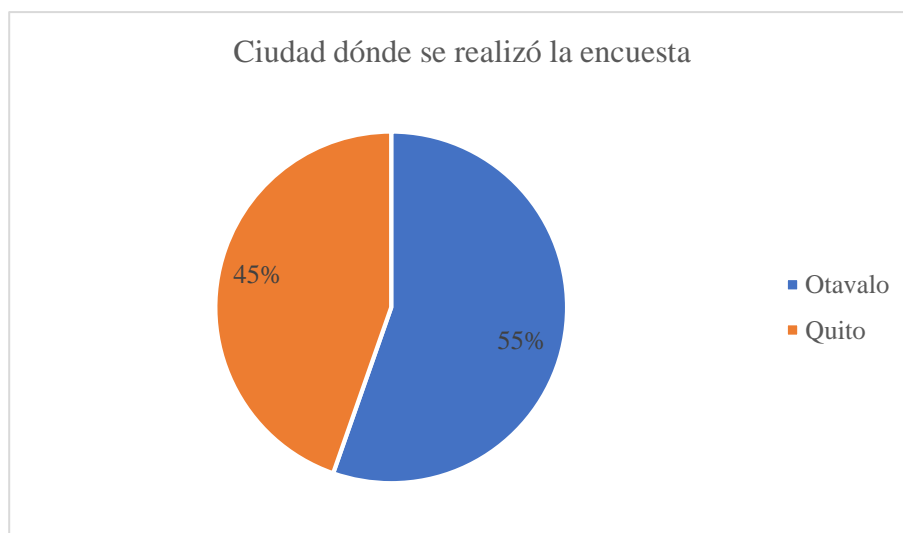
#	Fecha	Evento o lugar	Localidad	Número de encuestas de opinión
1	21-10-2023	Feria Awashpa	Otavalo	30
2	12-11-2023	Festival El Barrio 593	Quito	41
3	22-11-2023	Evento de lenguas ancestrales en UPS	Quito	9
4	29-03-2025	Gira sudamerikmente Mugre Sur	Otavalo	32
Total				112

²⁸ Para ver la metodología dirigirse al capítulo 1 página 17.

²⁹ Se hace esta especificación porque en la encuesta de opinión también se obtienen respuestas del grupo mestizo.

En datos porcentuales, se muestra que el 55% de las encuestas de opinión fueron realizadas en Otavalo y el 45% en Quito:

Figura 1. Ciudad de la encuesta de opinión



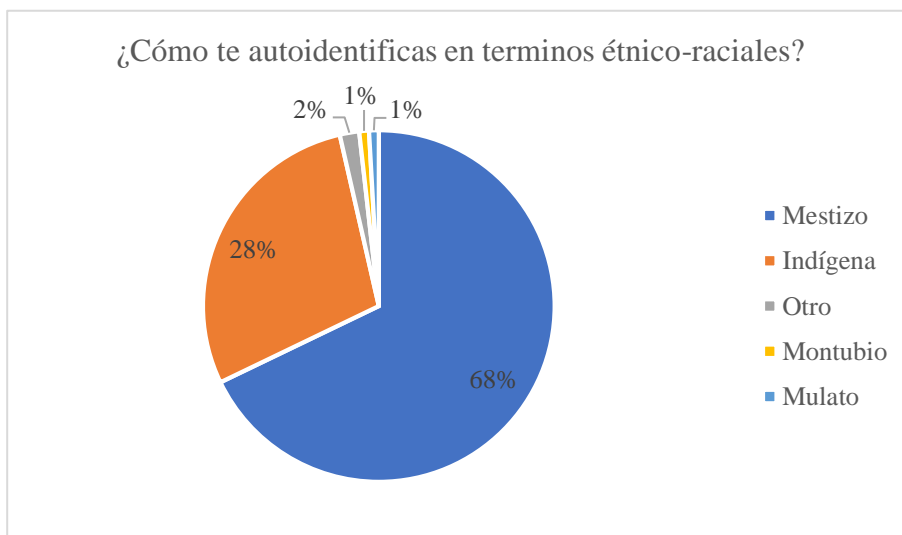
Como se muestra en la Tabla 2, se realizaron encuestas de opinión en cuatro sitios diferentes: dos lugares en Quito y dos en Otavalo. En el figura 1 se puede observar que los porcentajes de participantes en las encuestas son bastante parejos para las dos ciudades. Esta especificidad es necesaria porque permiten situar la información que los sujetos comparten.

Lo que interesa a este estudio es conocer cuáles fueron las respuestas de las personas que se autoidentifican como indígenas, para hallar las características socioculturales de los jóvenes indígenas³⁰ que consumen rap kichwa.

³⁰ Sin embargo, vale la pena señalar que los datos también arrojan información sobre los sujetos mestizos, a continuación algunos de los hallazgos: De los 76 jóvenes mestizos, el 66% (50 personas) responden que les gusta el rap kichwa. Por tanto, el universo a considerar es de 50 (personas):

- El 40% tiene entre 19 a 23 años de edad.
- El 74% son hombres vs. el 26% que son mujeres; las esferas del Hip Hop siguen monopolizadas por sujetos masculinos.
- El 30% tiene como artista preferido de rap kichwa a Los Nin, y en segundo lugar con el 28% está la Mafia Andina.
- Al 44% le gusta el género musical del rap, y, en segundo lugar, al 22% le gusta el rock.
- El 28% votó nulo, y el 20% votó por Noboa en las últimas elecciones presidenciales.
- El 58% vive en zonas urbanas, y el 40% vive en la capital, Quito.
- El 56% cursa el tercer nivel o estudia una tecnología. El 34% estudia carreras relacionadas con las artes y humanidades.

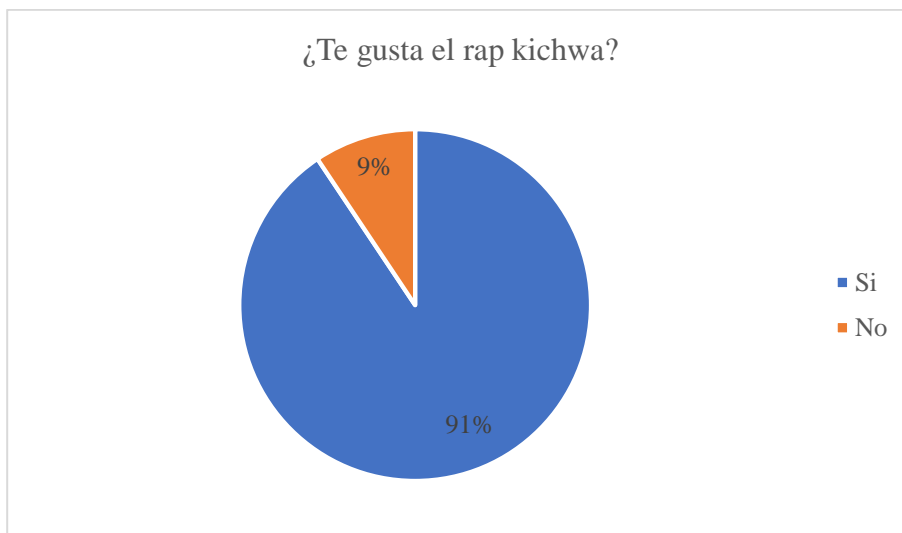
Figura 2. *Pertenencia étnico-racial*



En total, fueron 76 (68%) personas que se autoidentificaron como mestizas, 32 (28%) como indígenas, 2 (1%) como otro (no se identifican con ninguna categoría étnico-racial), 1 (1%) como montubio y 1 (1%) como mulato que hacen el total de 112 personas.

De las 32 (28%) personas que se autoidentificaron como indígenas, 29 de ellas respondieron disfrutar del rap kichwa, frente 3 que contestaron no gustarles este género musical:

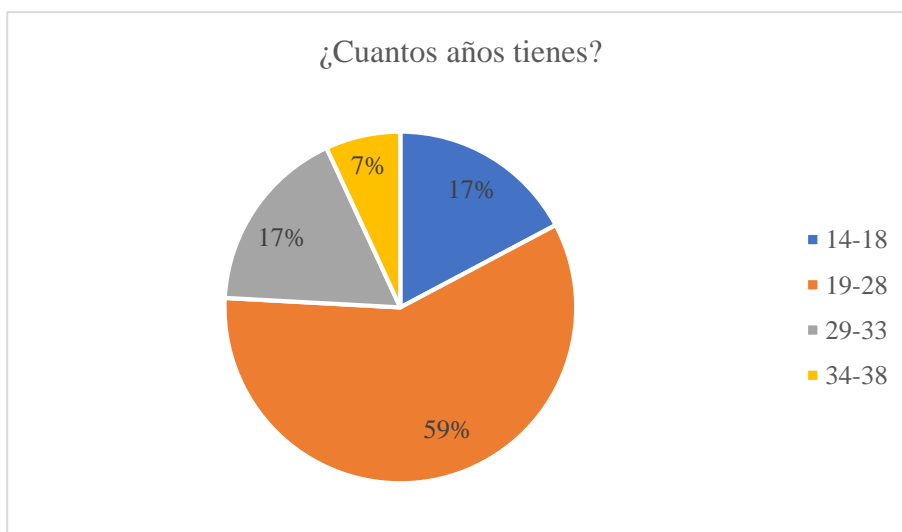
Figura 3. *Gusto por el rap kichwa en personas indígenas*



Como se muestran en la figura, el 91% (29 personas indígenas) responden gustarles el rap kichwa, frente al 9% (3 personas) que dicen no disfruta de este género. Las 29 personas son el universo total para elaborar los siguientes porcentajes.

Las 29 personas indígenas que les gusta el rap kichwa son un grupo etario juvenil. El 59% responde tener entre 19 a 28 años de edad:

Figura 4. *Edad de los jóvenes indígenas que escuchan rap kichwa*

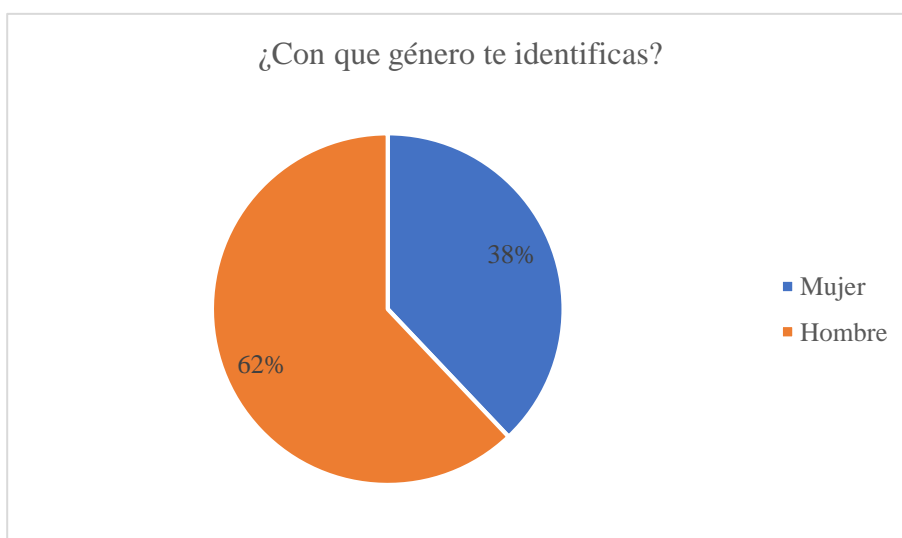


La juventud es una etapa de transición, al igual que es un momento en el cual se construye la identidad o identidades paulatinamente en relación con los contextos socioculturales e históricos en los que el joven se desenvuelve.

Atraviesan por un proceso de búsqueda y afirmación identitaria, donde los jóvenes recurren a diversas expresiones culturales o culturas juveniles que les permiten crear sentidos de pertenencia y reconocimiento. En este sentido, el rap kichwa es una expresión que les ayuda a nombrar el mundo vivido.

Para pasar a la siguiente figura, se observa que de los 29 jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa, el 62% son jóvenes hombres indígenas, mientras que el 38% son jóvenes mujeres indígenas que disfrutan de dicho género musical.

Figura 5. Jóvenes indígenas consumidores de rap kichwa según el género



Esto invita a pensar que los elementos de la cultura Hip Hop³¹, como el rap ya sea este en castellano o en kichwa, son espacios que aún mantienen un dominio masculino. “Hacia adentro de los elementos del hip hop (breaking, mcing, djing, grafiti y conocimiento) todo gira en torno al pensamiento, cuerpos, voces y tendencias relacionadas con los estereotipos sobre los hombres” (Guzmán León, 2020, p. 20). El rap kichwa no parece muy distante a

³¹ Son 4 elementos de la cultura Hip Hop: Mc (rap), DJ, Break dance, Grafiti. Aunque, otros hablan de la existencia de un quinto elemento: (knowledge) el conocimiento.

esta dinámica, pues solo existe una rapera kichwa mujer, quien es Taki Amaru del grupo Mafia Andina, frente a los demás artistas que son hombres indígenas.

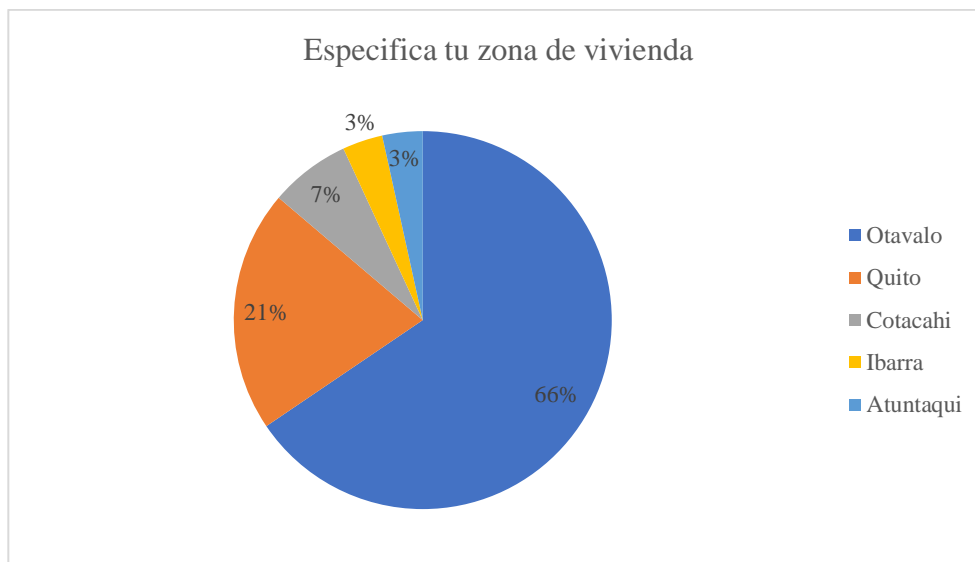
Por otro lado, en cuanto a la zona de residencia de los jóvenes indígenas que gustan del rap kichwa se muestra que de los 29 jóvenes, el 52% identifica su lugar de vivienda como una zona rural.

Figura 6. Zona de residencia de los y las jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa



Agregando que, la mayoría responde vivir en una zona rural en la provincia de Imbabura:

Figura 7. Zona de vivienda de los y las jóvenes que les gusta el rap kichwa



El 66% de los 29 jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa respondieron vivir en la cabecera cantonal de Otavalo, lugar en el cual se realizaron dos sondeos de opinión: Feria Awashpa (30 respuestas) y Gira sudamerikmente Mugre Sur (32 respuestas). Se trata de una población (consumidora de rap kichwa) que se sitúa en un contexto indígena, como lo es Otavalo. Según datos del INEC (2022) de los 14.303 habitantes del cantón de Otavalo, el 67.1% se autoidentifica como indígena y el 63.5% vive en zona rural. De manera similar ocurre en la encuesta de opinión, el 52% de los 29 jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa alegan vivir en área rural y el 66% específicamente en Otavalo.

Para estos jóvenes en particular, la característica de ruralidad en sus áreas de vivienda no significa un limitante en su movilidad, ya que como se mostró anteriormente con las entrevistas en su mayoría han atravesado procesos de migración formal, además de estar vinculados a las urbes, grandes ciudades e incluso espacios internacionales. A continuación, algunos ejemplos:

- Santi: “vivo en la parroquia San Juan de Ilumán, que está a 10 minutos de la ciudad de Otavalo, pero por motivos de estudio también vivo en Cumbayá” (comunicación personal, 13 de mayo del 2024).
- Jordi: “Yo estoy residiendo en la comunidad de Peguche” (comunicación personal, 18 de julio del 2024), pero viaja constantemente a la ciudad de Quito por sus estudios y trabajo.
- Tommy: “estoy viviendo en la ciudad de Otavalo, pero también [...] resido en el extranjero, o sea, yo también vivo en Boston, en parte del año, digamos. Entonces a

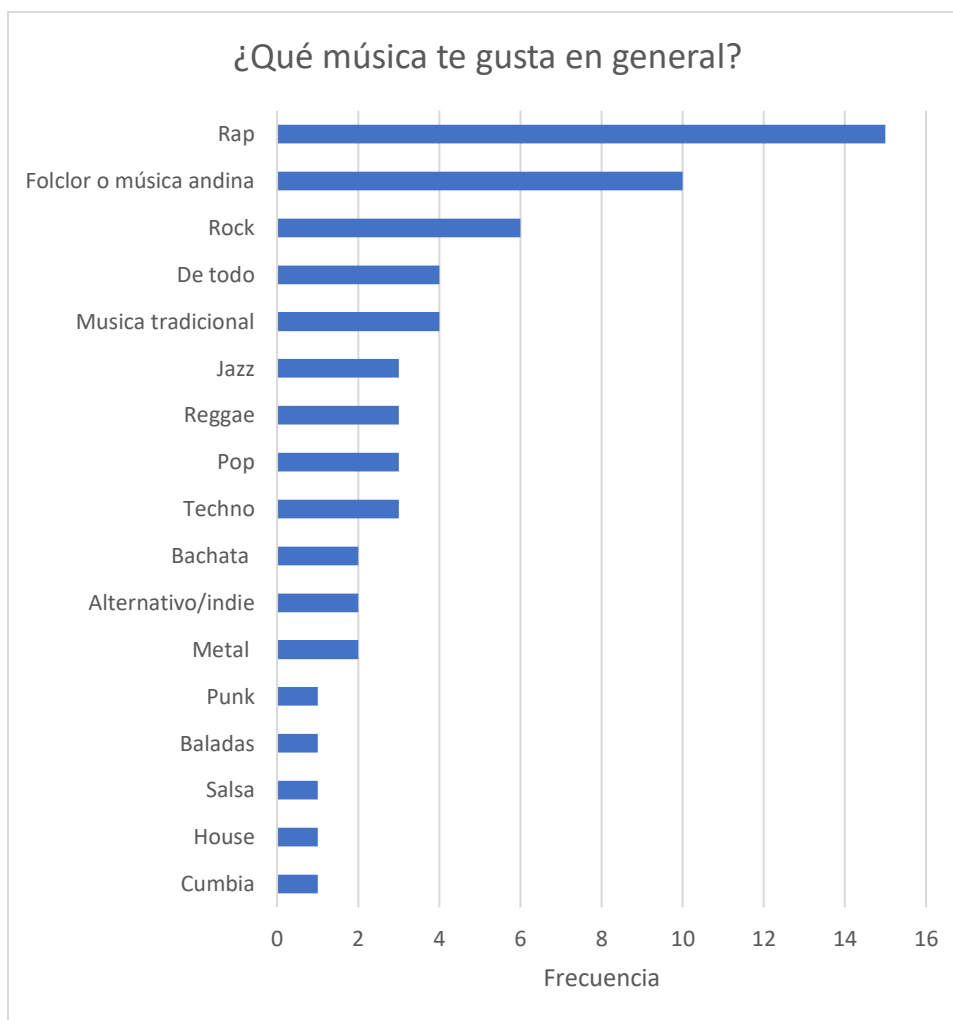
medias divido mi tiempo en Otavalo y en Estados Unidos” (comunicación personal, 6 de junio del 2024).

- Alex: vive en Otavalo, en sus palabras “Otavalo-york”, pero por sus estudios viaja reiteradamente a la capital, además de que ha viajado varias veces a EE. UU. por motivos de trabajo.
- Tayta: vive en la “comunidad [que] se llama Morales Chupa, es aledaña de Cotacachi” (comunicación personal, 23 de mayo del 2024). Aunque, recientemente, había regresado de Chile (hace 4 meses) donde vivió con su hermana y permaneció alrededor de un año y seis meses por motivos de trabajo y conexiones.
- Crash: vive en Otavalo actualmente, aunque aproximadamente 2 meses antes había regresado de Rusia porque asistió al encuentro *World Young Festival* para tejer nexos y relaciones internacionales.

Estos ejemplos muestran que, aunque los jóvenes vivan en comunidades rurales o en ciudades como Otavalo y Cotacachi con altos índices de población rural, no significa que estén relacionados únicamente el espacio local ni campesino, tienen fuertes y constantes aspectos de desplazamiento hacia la capital o incluso ciudades extranjeras. Se interpreta que, incluso, el imaginario sobre el futuro profesional de estos jóvenes se asocia con el mundo internacional a fin de optimización su formación y competencia académica y laboral; tal como afirma Kiwar: “sé que en un tiempo probablemente no pueda vivir ahí (Cotacachi) por objetivos profesionales, pero mi [vejez] sí la quiero vivir ahí” (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

La movilidad constante de los jóvenes, tanto interna como externa, influye también en sus gustos culturales y artísticos. Así, sus preferencias musicales revelan un cruce de influencias urbanas y tradicionales que dialogan entre sí: en primer lugar, muestran una inclinación por el rap, y, en segundo lugar, por el folclore o la música andina.

Figura 8. *Preferencia de género musical en jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa*



No es de asombro que el rap se posicione como el género preferido porque el producto cultural analizado en este estudio es el rap kichwa que contiene gran parte de la misma estructura y musicalidad. La diferencia es que el rap kichwa se hibrida con ritmos de música andina, que además incorpora la lengua kichwa y el castellano en sus líricas. Es esta hibridez musical lo que atrae a los jóvenes, por ejemplo, Kiwar, Alex, Crash, Tayta, Runsta y Santi compartieron que admiran y disfrutan la creatividad con la cual los artistas combinan los instrumentos andinos con los beats electrónicos.

En segundo puesto, el género musical preferido es el folclor o la música andina. Esta respuesta tampoco es aleatoria, debido a que la mayoría alega vivir en Otavalo, donde instrumentos andinos, al igual que sus sonidos, han servido como elementos constructores de la identidad kichwa otavalo. Las tradiciones tanto musicales como artesanales kichwas se extienden en los procesos migratorios y su música en particular fue de los elementos más venidos por los mindalae (Andrango Cadena, 2022, y Pérez-Valero, 2023).

Así pues, el contexto otavaleño es un factor influyente en la cuestión del gusto de los y las jóvenes kichwas, tal como señala Suarez “como aquí (en Otavalo) somos indígenas yo creo que esa parte del folclor también está bien metida en uno mismo [...] creo que el folclor también es otra parte que está pegada aquí en la comunidad” (comunicación personal, 24 de marzo del 2024). En un mismo sentido, Tommy expresa: “El folclor [...] abarca a la mayoría de la población kichwa [...] digamos [...] que el 90 % de los otavaleños escuchan folclor” (comunicación personal, 6 de junio del 2024). Se interpreta a la música como un medio que les permite a los y las jóvenes reconocer su pertenencia y experiencia étnica en respuesta de las influencias y vivencias de su contexto.

Ahora bien, estos mismos jóvenes, que tienen preferencia por expresiones musicales tradicionales y contemporáneas, también comparten preferencias en cuanto a ciertas agrupaciones de rap kichwa que se muestran a continuación:

Figura 9. *Artista preferido de rap kichwa entre los jóvenes indígenas*



En el cuadro se observa que de las 29 personas que gustan del rap kichwa, 10 personas, es decir el 34.4%, tiene preferencia, primero, por Dember Abc, agrupación reciente que se consolida aproximadamente en el 2021. En segundo lugar, 9 personas, es decir el 31% tienen como su favorito a la agrupación de Los Nin, la primera agrupación que integra el rap kichwa como el objetivo de su proyecto musical³² en el año del 2008. Se interpreta que los jóvenes indígenas tienen preferencia por Dember Abc por las siguientes razones:

Vit Pack expresa que Dember Abc es su artista de rap kichwa favorito porque es una persona íntegra que logra expresar su autenticidad en su música:

La vuelta es ahí cuando conectas. Una persona [que] es tan honesta contigo, [que] tiene la misma visión [que tú] [...] a la hora que empecé a escuchar su música [...] Y entenderle a él como también piensa. Como que wow. Explosivo. Como que le entiendes todo. Y por eso es como que te llega. Porque también él ha pasado por cosas similares a uno [...] como que a las personas que sienten más, creo que son las que les pasan más cosas feas [...] [Dember] sabe encontrar su forma de canalizar eso [en su música]. [...]. O sea, él no cambia su forma de ser. Es persona y artista a la vez [...] cuando llegas a conocerle, es igual que tú. Está sufriendo, a veces tiene días buenos, a veces tiene días malos, como uno. (comunicación personal, 11 de julio del 2024).

Runsta expresa algo similar:

Me siento más conectado con el Dember, verás, por sus historias y lo que me ha contado. [...] la primera vez que nos conocimos [...] nos conectamos de una, [...] me gusta más su esencia, la esencia del man. [...] te llega mucho más al corazón, ¿cachas? Es lo que me gusta de él, es mucho más sincero, no es nada pretencioso, no pretende nada [...] tiene algo, una chispa. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

³² El grupo Soberanos (SBRNS), antes que Los Nin produjeron canciones que también son propuestas de rap kichwa, como alega Vicky (una de las entrevistadas): “los primeros que hacen algo parecido de rap kichwa, pero no es rap kichwa, son los Soberanos (SBRNS) y después están Los Nin en 2008” (comunicación personal 24 de octubre del 2024). Este proyecto musical no se centraba necesariamente en la difusión y producción específicamente del rap kichwa, sino de rap hecho por jóvenes indígenas; por lo general sus letras son en castellano.

En la misma línea Narciso habla del valor de las temáticas musicales de Dember, por recoger las historias y la experiencia de los kichwas:

Me parece bastante interesante la velocidad [de su rap], como te digo, yo que soy kichwa hablante nativo, no le entiendo. [...] él cuenta como historias de las vivencias de él o de la fortaleza kichwa o de cómo a veces se avergüenzan o de que tenemos que revalorizar las cosas que tenemos y así es como una exploración interesante de anécdotas. [...] pero desde un, no sé, desde su perspectiva de comunidad indígena, kichwa otavalo, eso no hay, no hay en ninguna otra parte. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Kiwar menciona que:

Dember [...] habla como de sentimientos, o sea, de sus sentimientos y así, y me parece interesante porque es rap kichwa en sí, de pronto no es tan contestatario, pero creo que ahí está lo interesante, que también pruebas otras cosas, ¿no? Hablas de tus sentimientos, hablas de tus desamores o cosas así. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024)

A través de los testimonios se infiere que Dember Abc es la agrupación favorita porque discute temas relacionados con la vida local y comunitaria de los jóvenes kichwas, es un relato de experiencias propias con las que sus escuchas pueden conectarse. Además del valor que le otorgan a la autenticidad e integridad con la cual describen a Dember como artista y persona. En una de mis conversaciones con Amy Chalan³³ mencionó algo como: “cuando empieces a hacer tu tesis te vas a dar cuenta de que a los chicos les gusta mucho lo que hace Dember porque es auténtico” (diario de campo, 18 de agosto del 2023). La música de este artista logra representar la cotidianidad de los jóvenes indígenas desde una sensibilidad aguda que les permite identificarse con su producto musical.

En cuanto al segundo grupo favorito de rap kichwa es Los Nin, a partir de los entrevistados se conoce la interpretación que los jóvenes tienen sobre esta agrupación:

Maisa explicó que:

³³ Organizadora del evento Wambra Kapary que se nombre al inicio de este capítulo, y académica Saraguro graduada de Harvard.

Los Nin son de un grupo llamado Yarina, que era un grupo igual ya conocido de música en Imbabura, sobre todo en Otavalo y Cotacachi. Entonces, por eso también como que Los Nin se hicieron conocidos y llegaron a más espacios. [...] [porque] ya les cachaban a los de Yarina. (comunicación personal, 5 de agosto del 2024)

Kiwar relata brevemente sobre la temática central de las canciones de Los Nin:

Los Nin o Inmortal Kultura [...] siempre realzan el tema indígena. [...] reafirman su identidad étnica a través de su música y es una manera como de reconocer la discriminación, pero desde una forma no victimizante [...] Y como realzar o revalorizar la lengua también es como un acto de, no sé si de rebeldía, pero como un acto de decir ¡aquí estoy!, y yo puedo cantar y tocar esta música que no es de aquí y la puedo cantar con mi lengua y es válido y es tan valioso como puede ser en otro lenguaje. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024)

A través de la información que brindan los testimonios se puede decir que Los Nin es el grupo de rap kichwa de más larga trayectoria. Además, son parte de la familia que consolidó el grupo Yarina (músicos y bailarines formados internacionalmente, reconocidos en Imbabura por su estilo etnocontemporáneo). Dado su contexto familiar, Los Nin pudo surgir con una proyección y propuesta consolidada; sus letras destacan por su contenido político y denunciativo lo que les otorga un tono contestatario asociado a la protesta.

Se considera importante también conocer la opinión de los entrevistados sobre los otros dos grupos preferidos debajo de Dember Abc y Los Nin, los cuales son Inmortal Kultura y Mafia Andina. En primer lugar, los jóvenes mencionan que la agrupación de Inmortal Kultura les gusta por los mensajes que contienen sus letras, como lo compartió Crash “lo que más me ha llamado la atención, de Inmortal Kultura [...] [son] las letras, yo escuché a las letras y dije, ¡no!, [increíble] el estilo, ¡cómo dice el mensaje! [...] los mensajes me llenan, me gustan muchísimo” (comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

Maisa detalla mucho más sobre los temas de las canciones y sobre ciertas estrategias que la agrupación ha incorporado:

lo que han estado haciendo es fusión con los distintos instrumentos. [Además] no es muy común ver a una mujer haciendo rap kichwa [...] suele cantar una niña [la hermana de los cantantes] [...] Ellos no solamente han implementado como que la

cuestión sonora, sino también visual, incluso creo que un poquito de la cuestión [...] corporal, también hay danza y así. Lo interesante es la fusión que presentan. [...]

Me gusta full una canción de Inmortal Kultura que es *Más Runas que Nunca*, el video me gusta full porque me hace sentir mucho esta experiencia que he tenido. Como que [...] saben decir del campo a la ciudad y así [...] [y es una] experiencia que tengo con respecto a viajar a la ciudad por mis estudios y el retomar a mi casa, a la comunidad. Es como que te sientes full identificado. [...] [También, me gusta que en la canción *Curanderas* se refieren a] [...] esta cuestión de los saberes o de las parteras, es uno de los videos también que me gustan full [...] en Cotacachi está muy presente aprender sobre la partería, este legado que aún sigue presente. Suelen haber espacios para que los de las comunidades, las mamás les enseñen a las menores, a las de las nuevas generaciones. Entonces, es muy interesante ver ese video, justamente sabiendo este contexto. (comunicación personal, 5 de agosto del 2024).

Por tanto, se argumenta que la agrupación de Inmortal Kultura en sus canciones transmite mensajes que están relacionados con el contexto kichwa otavalo, como por ejemplo los saberes ancestrales sobre partería, la experiencia de movilización campo-ciudad, la resistencia de los pueblos entre otros. Esto genera fácilmente sentidos de pertenencia entre los jóvenes indígenas entrevistados.

Finalmente, la agrupación Mafia Andina es valorada por su producción, estilo musical, y especialmente por el compromiso y la entrega de la cantante con la cultura kichwa otavalo. Por ejemplo, Jordi habló sobre el conocimiento de la artista con respeto a la las prácticas y saberes de su cultura:

Cachas que sabe más que mi, que soy por así decirlo indígena. Entonces ahí sería, [la pregunta] ¿qué se considera [ser] parte de esta cultura? Porque ella sabe más, sabe las vivencias, le gusta cómo es [Cotacachi], sabe todas las tradiciones, sabe kichwa. Y aparte es una chica que ha formado su camino en este género musical, ¿no? Y tiene unos temazos. (comunicación personal, 18 de julio del 2024).

Igualmente, en la entrevista con el Tayta se hace referencia al arraigo de la cantante con la cultura kichwa otavalo, a pesar de que no haya nacido en Ecuador, ni haya nacido en un contexto indígena, es legítima su identidad kichwa y ella es considerada como parte de la comunidad:

Ella puede no ser nacida aquí en Ecuador, pero ella ya, como te digo, ella ya es de aquí [...] se arraigó aquí. Yo le vi y dije, no, esta man ya es de acá. Ella tiene hasta más huevas para irse a bañar a la Armay Tuta³⁴. La man está en todo, en todo, [...] tomando la chicha. Le gusta todo de aquí. Entonces dije, no, la man es de acá, de gana ha ido a nacer, por otro lado. [...] me gusta que la man también salga al San Juan³⁵, a la man le falta un zamarro nomás, si sabe bailar durísimo. (comunicación personal, 23 de mayo del 2024).

Alex relata las razones por las que la Mafia Andina es su artista preferida y su opinión sobre sus procesos de construcción identitaria indígena:

Está haciendo un buen trabajo y sus canciones son increíbles y siento que es una artista que de verdad le está metiendo un empeño bien bacán a esto. [...] me encantan todas [sus letras] [...] aparte de preservar el idioma, también quiere preservar las costumbres. [...] Me encanta que quiera como transmitir más a través del rap kichwa, como toda la cultura kichwa en general. Y me encanta también porque es una artista muy completa [...] por cómo maneja su show, sus letras, de lo que hablan, el mismo hecho que está en kichwa, que su proyecto [lo lleve] de una forma profesional [...] ahora ya tiene eventos en otros países: México, Colombia, Estados Unidos [...]. [sobre la apropiación cultural] yo siento que debería verse desde otro punto de vista, o sea, desde una forma en la que se está recuperando, se está diversificando una cultura y eso es lo importante, [se] está dando un paso a que la cultura no se pierda. [...] De alguna forma [Taki] es como una vocera más, siento que eso es lo más importante y en lo que deberíamos enfocarnos. (comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

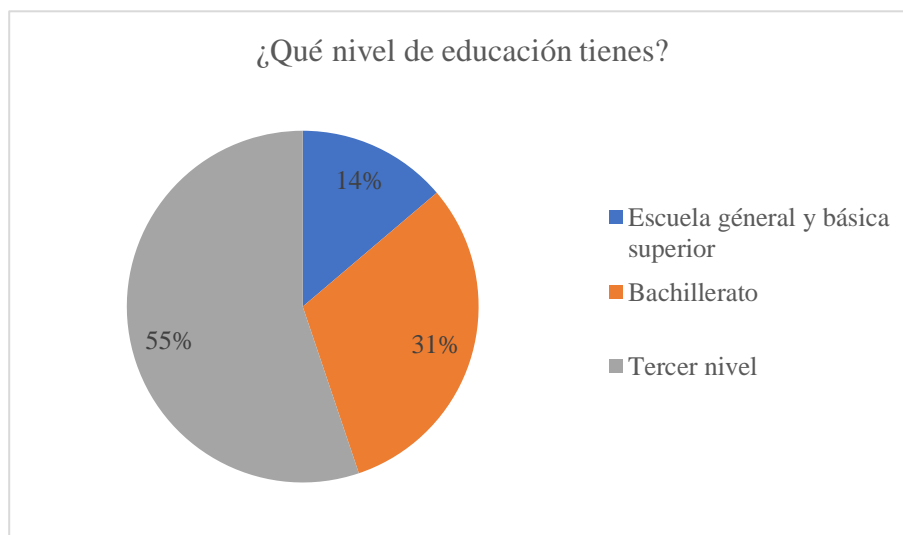
En síntesis, la Mafia Andina es valorada por su producción, sus letras, y en sí por su proyecto musical, pero también gran parte de su valor radica en que, como han enunciado los testimonios, es una mujer muy comprometida con la cultura kichwa otavalo en su vida cotidiana y en la transmisión de su música.

³⁴También llamado baño ritual, ocurre en vísperas de la festividad del Inti Raymi. Es un ritual de purificación que se lleva a cabo en la cascada de Peguche y tradicionalmente se lo hace por la noche.

³⁵ También llamado Inti Raymi.

Por otra parte, por fuera de la escena musical, los datos sobre la formación educativa de los 29 jóvenes indígenas encuestados permiten aproximarse a la comprensión de ciertas disposiciones socioculturales e indicios sobre sus capitales culturales³⁶. A continuación se muestra el resultado que arrojó la encuesta de opinión sobre el nivel de educación de los jóvenes:

Figura 10. Nivel de educación de los y las jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa



El 55 % ha cursado estudios universitarios (tercer nivel), mientras que el 31 % cuenta con título de bachiller, y el 14% aún cursa la básica superior, a excepción de uno de ellos, el cual es un joven adulto que no terminó la escuela general ni el bachillerato. El hecho de que varios cursen o tengan el bachillerato está relacionado con su etapa juvenil pues muchos de ellos se han graduado recientemente, se encuentran trabajando o aún no han decidido si continuar con una formación universitaria.

Sin embargo, los jóvenes indígenas que cursan en una institución universitaria, dado que están en constante aprendizaje, abstracción simbólica, relacionamiento entre diversos perfiles profesionales y/o culturales, entre otros aspectos, configuran un cierto tipo de *habitus*. En el libro *Bosquejo de una teoría de la práctica* de Pierre Bourdieu (1972) el *habitus* se define como:

Un sistema de disposiciones durables y transferibles — estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes — que integran todas las

³⁶ En las páginas siguientes se explica el concepto del capital cultural de Pierre Bourdieu.

experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir. (p.17).

En otras palabras, el *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas que las personas adquieren a través de la socialización. Estas disposiciones guían percepciones, pensamientos y prácticas, de forma que parecen naturales, aunque son producto de contextos sociales. Según Bourdieu, “indicadores tales como el nivel de instrucción o el origen social [...] son también modos de producción del *habitus* cultivado, principios de diferencias no solo en las competencias adquiridas, sino también en las maneras de llevarlas a la práctica” (Bourdieu, trad. en 1998, p. 63). De modo que, los y las jóvenes indígenas con una educación de tercer nivel constuyen *habitus* distintos a aquellos con menor nivel de educación; por ejemplo, habrá diferencias en los tipos de capitales que han desarrollado como jóvenes, ya sean económicos, simbólicos o culturales, también en el nivel de abstracción y reflexión, entre otros aspectos.

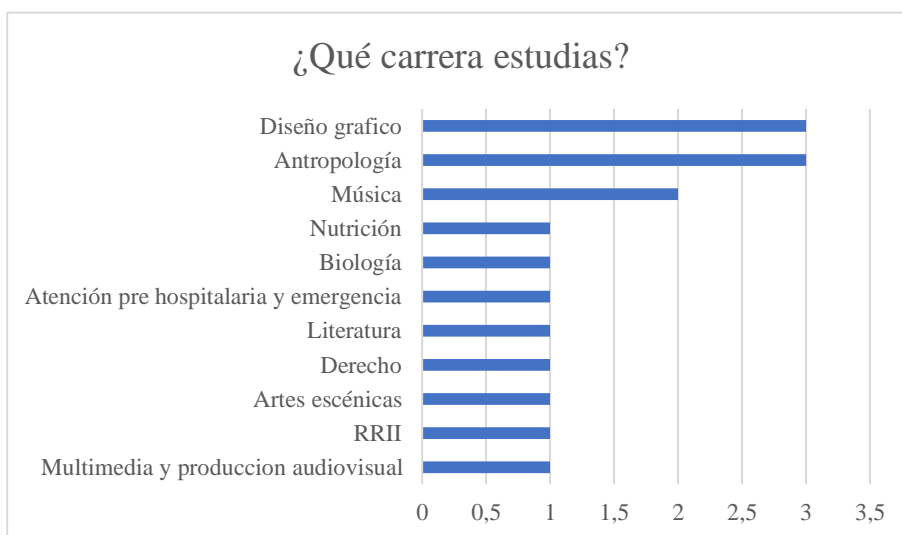
Para comprender, que se entiende por el desarrollo o acumulación de capitales es necesario comprender que se entiende por capital, desde un análisis económico Seda-Irizarry interpreta a Marx quien dice que: “el capital es una relación social [...] [que] contrasta con la definición económica tradicional de que el capital es una cosa, sean medios de producción (ej. maquinaria) o dinero” (Seda-Irizarry, 2011, p. 277). En este sentido, el capital no es solo la maquinaria o la moneda, sino las relaciones sociales jerárquicas que permiten la acumulación de poder, en este caso económico.

Ahora bien, el capital simbólico se refiere al reconocimiento, prestigio o legitimidad que una persona o grupo posee. Es un valor socialmente construido que otorga un poder de influencia. Por lo general, es también caracterizado por una amplia red de conexiones personales que pueden resultar beneficiosas para escalar en la pirámide social. Mientras que, el capital cultural sería aquella acumulación y desarrollo en el ámbito de la cultura, es decir, en la formación educativa, el pensamiento crítico y filosófico, la destreza en habilidades artísticas, y en general todo lo relacionado con el conocimiento. Para estas actividades se requiere de tiempo; recurso del cual no siempre gozan las clases económicas más desfavorecidas, a diferencia de las clases económicas altas con mayores recursos, sobre todo económicos, que sí pueden destinar su tiempo al enriquecimiento intelectual. En palabras de

Bourdieu: “la pretensión cultural [es] característica de la nueva pequeña burguesía” (trad. en 1998, p.12). Este autor indica que el capital cultural se obtiene por herencia familiar o por medio de la transmisión de capitales en la institución educativa³⁷.

A propósito de la explicación sobre el capital cultural y su capacidad para transformar el *habitus* (prácticas, valores, discursos, entre otros, que influyen en las percepciones, acciones y relacionamientos con el mundo), a continuación, se mostrarán las carreras universitarias que estudian los 16³⁸ jóvenes indígenas que consumen rap kichwa; la mayoría ha optado por disciplinas sociales o artísticas lo cual incide en la configuración de sus *habitus*.

Figura 11. Carreras universitarias de los y las jóvenes kichwas otavalos que les gusta el rap kichwa



³⁷ Se volverá sobre esta cuestión en las siguientes páginas.

³⁸ Los 13 restantes no cursan la universidad, cursan la básica superior o son Bachilleres por eso no se los incluye.

El gráfico muestra que la mayoría tiene afinidad por los estudios sociales y el arte, lo cual anuncia la preocupación y necesidad por cultivar sus capitales culturales. Se interpreta que el desarrollo de este capital no ocurre solamente por la carrera educativa que eligen, sino que, como se mencionó antes, tiene que ver también con la influencia familiar que puede incentivar su producción artística, ya sea de forma profesional o como *hobbys*. Cabe recordar que, las trayectorias de migración formal que relatan los jóvenes entrevistados, expanden las percepciones percepción sobre el mundo y las artes, además de que esto también amplía sus redes de contacto entre el ámbito local e internacional, lo cual se traducen en un aumento de sus capitales simbólicos.

En esta misma línea, tres de los jóvenes kichwas compartieron, en las entrevistas, que han desarrollado habilidades artísticas como una práctica importante para sus vidas. Es decir, tejen capitales culturales en lo que se refiere al arte, por ejemplo: Narciso es dibujante independiente y pertenece al colectivo de arte y diseño en Otavalo llamado Tullpuy; Crash, está vinculado al arte en el área del baile urbano y Tayta, está inmiscuido en la esfera cultural del Hip Hop, sobre todo en el grafiti y el *vandal*.

Se considera relevante explicar de dónde vienen las influencias de estos jóvenes por el cultivo de sus capitales culturales en el arte, Narciso explica lo siguiente:

En el colegio [estudié] arte gráfico, [pero] los caminos de la vida me llevaron, por otro lado, y al final terminé estudiando eso (Nutrición), pero igual estaba interesante [...] Ahorita trabajo con una fundación que está afiliada con el MIES y como dibujante independiente. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Crash relata que por la institución educativa se despertó su gusto por el baile, que ahora lejos de ser un pasatiempo, es parte de su identidad:

A mí de pequeño en la escuela y el jardín me gustaba digamos salir en comparsas, había ese gusto [...] pero era como un gusto equis [...] en el colegio ya hubo un chispazo digamos [...] tenía un cuadernito en donde dibujaba full grafiti [...] en la música, en este caso en el rap, empecé a tratar de rimar, tratar de hacer rap porque en ese entonces yo estaba en un colegio que se llama Luis Ulpiano que es de música [...] y conocí más del baile en ese entonces [...] y estando en el mismo colegio vi una película que se llamaba Step Up y dio un chispazo en mí [...] vi la película y

quede encantado [...] esta película estaba enfocada en el *street dance* que es el baile de la calle, todo urbano. (Crash, comunicación personal, 24 de abril del 2025).

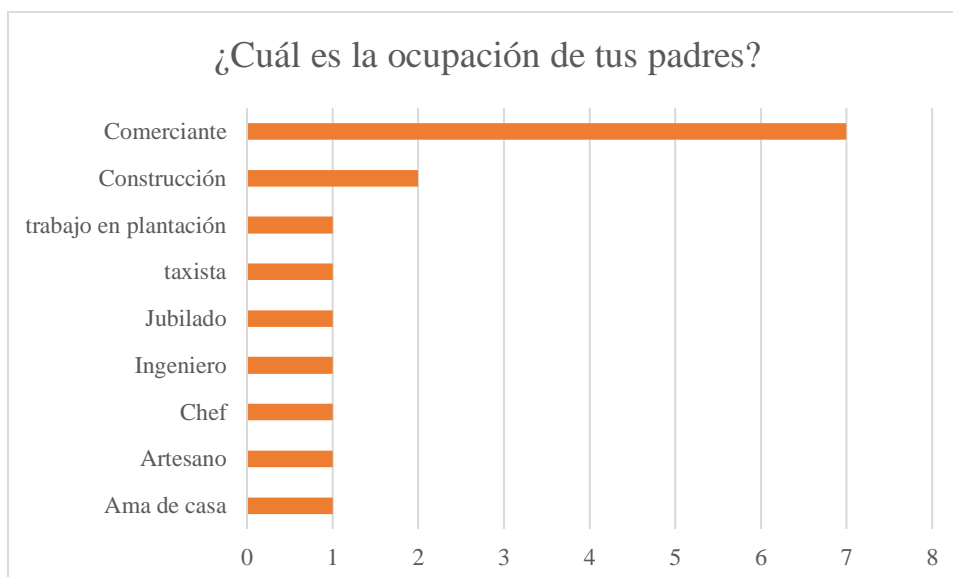
En cambio, el Tayta descubrió el mundo del Hip Hop a través de su hermano, por lo que se interpreta que su gusto nace de una influencia familiar. Además de que, tiene una trayectoria migratoria amplia, lo que también le ha permitido cultivar un capital enfocado al arte en la escena del Hip Hop: “[...]cuando también me sumergí digamos así en el hip hop, fue cuando me fui a Colombia [...] luego por un amigo tuve la oportunidad de ir a República Dominicana. Allá también ya fui con más mentalidad de la música [...]” (Tayta, comunicación personal, 23 de mayo del 2024).

En consecuencia, se puede decir que, tanto los jóvenes indígenas entrevistados como aquellos que participaron en las encuestas de opinión y que consumen rap kichwa, comparten un tipo *habitus* configurado por disposiciones que los orienta hacia el interés artístico, lo que a su vez contribuye a fortalecer sus capitales simbólicos y culturales.

Estos jóvenes cuentan también con capitales económicos familiares, por la actividad comercial de sus padres, como se muestra en la figura a continuación:

Figura 12³⁹. *Ocupación de los padres de los y las jóvenes que consumen rap kichwa*

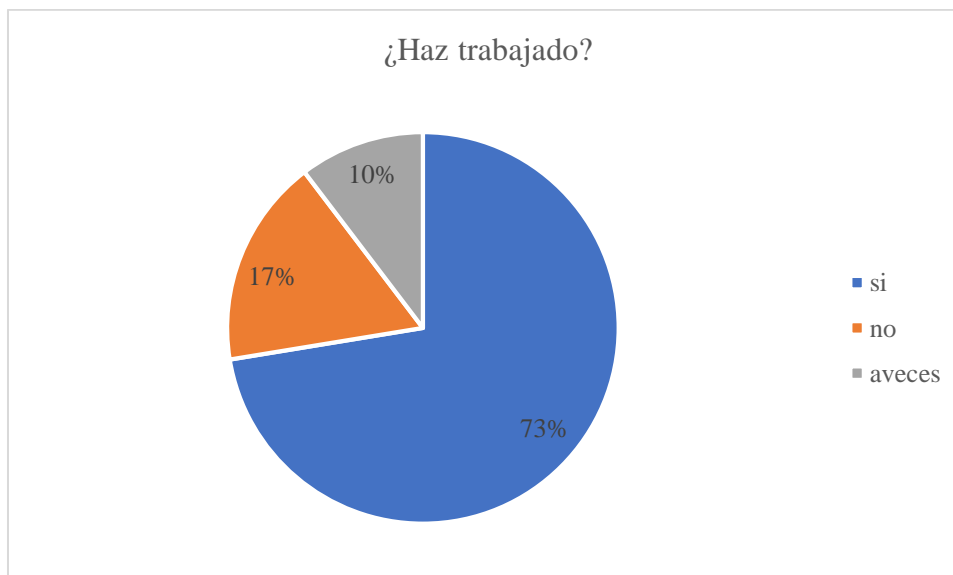
³⁹ De los 29 jóvenes kichwas que gustan del rap kichwa, solamente 16 respondieron la pregunta de *¿Cuál es la ocupación de tus padres?*, debido a que uno de los participantes de la encuesta de opinión en el Festival el Barrio 593 no contestó a la pregunta y los 12 restantes no respondieron la misma porque no se la incorporó en el primer encuesta de opinión que fue en la Feria Awashpa.



En el gráfico la mayoría de los padres se dedican a una actividad comercial, lo cual responde a una tradición histórica mindalae; en la cual los indígenas realizaban largos viajes entre territorios andinos mientras comercializaban recursos materiales o alimenticios, así ganando prestigio. Actualmente, esto se relaciona con el carácter cosmopolita, globalizado y moderno de los kichwas otavaleños, que los distancia de otros grupos indígenas con menor movilidad social y vinculados principalmente a actividades económicas campesinas. Estas prácticas representan una acumulación en los capitales económicos y simbólicos, este último, especialmente, por las relaciones e interconexiones que mantienen los kichwas.

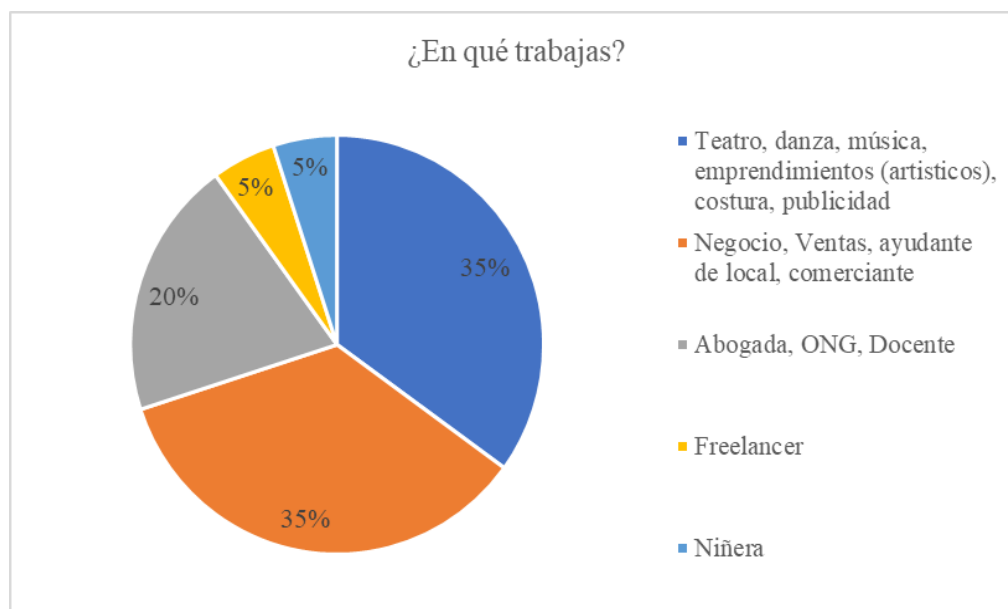
En este contexto, es posible observar como dicha herencia y capital acumulado influye en las trayectorias laborales de las nuevas generaciones. Para poder inferir esta información, primero se les preguntó a los jóvenes si trabajaban, estas fueron sus respuestas:

Figura 13. *Experiencia laboral de jóvenes indígenas que consumen rap kichwa*



El 73% de los 29 jóvenes que les gusta el rap kichwa responden que sí ha trabajado. Ahora, lo que interesa es conocer cuáles son los tipos de trabajos que eligen.

Figura 14⁴⁰. *Actividad laboral específica de jóvenes indígenas que consumen rap kichwa*



Hay dos tendencias, primero aquella que vincula a los jóvenes con algún tipo de actividad laboral relacionada con el ámbito creativo, similar al tipo de *hobbys* que practican, ya que se

⁴⁰ En este gráfico el universo no es de 29 jóvenes indígenas que consumen rap kichwa, es de 20, ya que la pregunta *¿en qué trabajas?*, no se incluyó en todas las encuestas

sitúan en la rama del arte. Además de que, como se vio anteriormente, la mayoría eligen carreras universitarias cercanas a las humanidades o disciplinas artísticas.

De nuevo, esto permite comprender la dimensión de un tipo de *habitus* juvenil kichwa en el cual el desarrollo y acumulación del capital cultural artístico es importante para la construcción de su identidad. Sobre esto Crash comparte: “el mundo artístico como tal es abierto, *open mind*, bueno la mayoría de veces y te hace pensar de manera distinta” (comunicación personal, 24 de abril del 20204). Parece ser que el arte permite la exploración de nuevos caminos y formas de experiencia: transitar, adoptar y a la vez transmutar de identidades que se construyen y se reconstruyen conforme los procesos artísticos personales. En segundo lugar, los trabajos más frecuentes se asocian a una actividad comercial, la cual tampoco es de extrañar porque es resultado de la herencia *mindalae*, como se mencionó anteriormente.

Como último punto, se procuró indagar en las orientaciones políticas de los jóvenes indígenas a quienes les gusta el rap kichwa, para ello en la encuesta de opinión se incluyó una pregunta que permitiera conocer su inclinación político-partidista, la cual fue: *¿por quién votaste en las últimas elecciones?* Con el fin de resolver si existía correlación entre la preferencia por la línea política que representa un candidato y el gusto por el rap kichwa.

Figura 15⁴¹. Candidato presidencial por el cual votaron los y las jóvenes indígenas que consumen rap kichwa



Se observa que hay una preferencia por el candidato indígena Leónidas Iza del movimiento político Pachakutik. Se interpreta que estos jóvenes indígenas eligieron al candidato Iza por las siguientes razones: 1. Es una figura política indígena popular que desde su elección como presidente de la Conaie en 2021 ha sido la cara política visible de la organización, 2. Por el proyecto político de la Conaie, que se considera favorable para el sector indígena:

[...] proponemos construir la Nueva Nación Plurinacional. [...] los Pueblos y Nacionalidades Indígenas hemos logrado recuperar el espacio político usurpado en 1492 para cuestionar y poner al descubierto la injusticia social y explotación económica [...] Los objetivos políticos de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas, pretenden garantizar el cumplimiento de nuestros derechos específicos [...]. (Conaie, declaración política, 1994, p.5).

La Conaie sería, pues, un organismo que propone la construcción del Estado plurinacional e interculturalidad y la garantía del cumplimiento de los derechos del sector indígena; su plan político tiene un compromiso con las poblaciones indígenas. Esto no se puede ver en los

⁴¹ De los 29 jóvenes indígenas que les gusta el rap kichwa, 12 de ellos no respondieron a la pregunta: *¿por quién votaste en las últimas elecciones presidenciales?*, y solo se trabaja con un total de 17 respuestas. Esto debido a que la misma no se incorporó en el primer cuestionario porque podría ser incómoda y fuera de lugar en relación con las demás preguntas. En los otros tres sondeos de opinión si se la incluyó, aunque en varias ocasiones produjo incomodidad y se debió explicar a los jóvenes la razón de esta pregunta. En resumen,

planes y/o propuestas de los otros candidatos. Se interpreta que el 43% votó por Iza porque se identifican con una postura crítica que reconoce la injusticia social y la explotación histórica hacia los pueblos y nacionalidades. Agregando que, tienen la misma afiliación étnica (indígena) lo que podría generar reconocimiento y simpatía con el ex candidato por sus experiencias de vida frente a la cultura media nacional⁴².

Para finalizar esta sección, se puede decir en suma que los jóvenes indígenas⁴³ de Imbabura, especialmente de Otavalo, que escuchan rap kichwa comparten una serie de características comunes: son personas jóvenes de 19 a 28 años de edad, en su mayoría hombres, que residen principalmente en zonas rurales, mayoritariamente en Otavalo. Manifiestan una marcada preferencia por el rap y la música andina, la mayoría cursa la educación superior en carreras relacionadas con las artes y humanidades. Laboralmente, se desempeñan en actividades creativas y comerciales, y sus padres, en su mayoría, están relacionados con la tradición comercial mindalae. Además, a nivel político, muestran una preferencia por el ex candidato presidencial Leonidas Iza, antes que otros candidatos mestizos.

Por su influencia familiar y/o educativa, estos jóvenes desarrollan capitales culturales en ámbitos artísticos y también capitales simbólicos y económicos vinculados a la actividad comercial, muchas veces relacionada con contextos de movilidad territorial. Los testimonios recogidos en las entrevistas permiten inferir que se trata de sujetos familiarizados con experiencias migratorias legales, y movilidades constantes entre comunidad, ciudad y en algunos casos con el extranjero.

Son sujetos cosmopolitas, globalizados y modernos que configuran identidades híbridas. Su consumo en productos culturales, como el rap kichwa, reflejan esa hibridez, que vive en sus identidades, en constante fusión y resignificación, propias del joven indígena en la contemporaneidad.

⁴² Término que se utiliza en el CÓDIGO FEDERAL DE PROCEDIMIENTOS PENALES (2009) mexicano para referirse a la cultura dominante. Se halla en: Artículo 220 Bis.- Cuando el inculcado pertenezca a un grupo étnico indígena, se procurará allegarse dictámenes periciales, a fin de que el juzgador ahonde en el conocimiento de su personalidad y capte su diferencia cultural respecto a la cultura media nacional.

⁴³ Me refiero al grupo particular de jóvenes indígenas que participaron en esta investigación tanto en las encuestas de opinión como en las entrevistas.

4. La escena del Inti Jam

En esta sección, por medio de información obtenida a partir de la observación participante, se mostrarán ciertas características relevantes sobre la organización y dinámica de la propuesta del Inti Jam. Cabe señalar que este evento es importante debido a que refleja características, tipos de consumo y propósitos de los jóvenes kichwas productores del evento y de los asistentes juveniles en el público. El Inti Jam es el primer espacio cultural creado de forma autogestionada por jóvenes indígenas para la producción y reproducción de música alternativa y experimental, con géneros como el urbano, rap, trap, pop, y otros. Aquí el rap kichwa encuentra otra posibilidad de difusión, además de, las ferias artísticas o eventos relacionados con las lenguas ancestrales.

Los primeros conciertos se realizaron en el mes de junio del 2024, y se programó una gira por distintas ciudades, sobre todo en la provincia de Imbabura. Personalmente, asistí a una de sus presentaciones organizada en Otavalo, para conocer cómo se planteaba la dinámica al interior de esta propuesta cultural y aproximarme a los procesos actuales de autoidentificación de los jóvenes kichwas por medio de la música. A continuación, se mostrará la publicación de la cartelera que promociono el evento.

Ilustración 1. *Cartelera del Inti Jam publicada en Instagram por el usuario candyland_productions*



Dos de los entrevistados de esta investigación, quienes son Tommy y Vit Pack, son también promotores del Inti Jam. En esta línea, Tommy, da un breve comentario sobre el concierto que se llevó a cabo en Otavalo:

[para el Inti Jam] que tuvimos en la escuela (Yarina) les dije a los artistas desde un inicio la seriedad que necesito. Necesito la seriedad de un profesional si quieren seguir desarrollando esto si quieren ustedes mismos salir como artistas pues tienen que dar una buena imagen como artistas ya no como individuales porque esto es un colectivo es un colectivo que todos estamos participando y si es que ustedes hacen algo nos afecta a todos.

Entonces quedaron advertidos al inicio de que esto no iba a ser como cualquier otro evento de solo rap que ellos conocen. Si no que este es un show es un show musical es un show artístico. Entonces ha estado funcionando bien. Ellos hacen caso cuando les digo, oye, no hagan nada, no consuman nada ahorita, aguántense, ellos hacen caso. En este mismo concierto que tuvimos fue prohibido fumar, vendíamos un poco de alcohol, pero así un poco nada más [...] Yo estoy intentando limitar a lo que usualmente se conoce como música urbana, limitar el mal estigma que podemos generar nosotros mismos e ir impulsando una nueva ola de artistas conscientes y para dar esta buena imagen que somos artistas que no solo estamos ahí consumiendo [...] tenemos un profesionalismo aparte de que queremos hacer música. (comunicación personal, 6 de junio del 2024).

Tal como lo nombra Tommy, el Inti Jam es un show artístico, en otras palabras, un espacio cultural de producción y reproducción de música urbana, especialmente hecha por jóvenes indígenas. Este espacio cultural busca disipar los discursos que han estigmatizado a los jóvenes que producen o consumen el género urbano; comúnmente asociado al consumo de drogas, la “mala vida”, la calle, entre otros. Sobre esto, cuatro de los entrevistados comparten su percepción acerca de cómo la comunidad mira a los jóvenes vinculados al rap:

Malki dice:

El problema, o sea, lo que yo le veo más que todo es que el rap, al ser un género bastante como que urbano, ya que la gente que lo ha escuchado y que lo ha venido escuchando ya es gente como que de calle y cosas así, se ha ido como que

fortaleciendo esa idea de que, si escuchas eso como que te pareces al choro de ahí de la vuelta o cosas así.

En la misma línea Santi apunta:

Yo me acuerdo hace unos 5 años atrás, era full negativo [el rap]. Asociado a las pandillas, a las drogas, de ley a dealers, violencia, como tú dices, toda la huevada, ¿no? Y chucha, actualmente, yo creo que es la misma huevada, pero todo es por las personas que escuchan también. [...]. En mi barrio⁴⁴ mismo, ven mal a los bros que escuchan rap, en el parque mío saben estar escuchando las músicas. [...] saben estar chupando como la verga, saben estar fumando como la verga, en frente de todos, ¿me cachas?, como que te ganas ya esa fama mala. [...] Pero, o sea, el rap más lo relacionan con la parte negativa porque están metidos en drogas [...]. (comunicación personal, 13 de mayo del 2024).

Maisa indica: “[el rap] aún sigue viéndose, así como que “¿qué?, ¿cómo van a estar bailando esas músicas?”, como un estereotipo. [...] te pongo como de 40 para arriba, sigue viéndose como [raro]” (comunicación personal, 5 de agosto del 2024).

Suárez complementa: “Es que algunos en la comunidad al rap le involucran con drogas o alcohol y todas esas cosas, debe ser por eso que, ya si escuchan rap, un rap fuerte mismo, ya, con malas palabras, se te van a quedar viendo mal” (comunicación personal, 24 de marzo del 2024).

Como se puede observar en los testimonios, la comunidad indígena tiene estereotipos sobre los jóvenes que consumen rap o música urbana. Como dice Tommy: “la mayoría asocia al rap [...] con un poco de lo malo, de lo criminal” (comunicación personal, 6 de junio del 2024). Precisamente, estas asociaciones negativas del género musical con los sujetos que lo consumen es lo que Tommy y su equipo buscan erradicar en la nueva escena cultural del Inti Jam.

A continuación, se presentarán evidencias gráficas de cómo fue el concierto del Inti Jam al que asistí el 14 de junio del 2024, en Otavalo.

⁴⁴ Ilumán, Otavalo.

Ilustración 2. *Entrada del Inti Jam-Otavalo*



Los artistas que aparecen en la imagen son los mismos (en su mayoría) que participaron en la gira por varias ciudades, patrocinada por este evento, por ejemplo en: Otavalo, Cotacachi, Ibarra, Quito, entre otras. Esto con la finalidad de dar a conocer este nuevo espacio cultural.

Ilustración 3. *Visuales en el escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación del artista Kowi96.*



Ilustración 4. Escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación de Dember Abc y Ananki, artistas de rap kichwa.



Como se puede ver en la ilustración 4 hay dos artistas que utilizan sombrero, muy típico de la vestimenta tradicional de los pueblos andinos; uno de los símbolos de la identidad indígena. En esta misma imagen, se observa que el artista de la izquierda tiene un estilo más urbano, lleva gafas de sol y una bandana en la cabeza. En general, las fotografías muestran que los músicos emplean una vestimenta casual y cotidiana. Estos atuendos reflejan una estética más urbana, que rural o tradicional, lo que habla de una identidad juvenil moderna y relajada.

Ilustración 5. Escenario del inti Jam en Otavalo durante la presentación de Dember Abc y Ananki, artistas de rap kichwa.



Es un concierto con una producción profesional, cuenta con proyecciones audiovisuales para todas las presentaciones, juegos de luces, equipos de sonido, equipos de filmación, y la incorporación de instrumentos como la flauta, saxo, melódica, guitarra, poco comunes en presentaciones de música urbana. De hecho, en la presentación de rap kichwa de Dember y Ananki se realizó una fusión entre jazz y rap kichwa que elevó el nivel de complejidad y complementariedad sonora.

Sin olvidar que este concierto se organizó en la escuela de música Yarina, que de acuerdo a su página oficial es: Un entorno artístico donde niños, adolescentes y jóvenes pueden aprender música, danza, kichwa y cosmovisión andina en un ambiente inclusivo. Esta escuela se construye gracias al grupo de música y danza etno-contemporánea kichwa Yarina:

Yarina está considerada como uno de los proyectos culturales de mayor alcance y significación cultural en el Ecuador. Nace en 1984 en la provincia de Imbabura, con José Manuel Cachimuel, Rosa Elena Amaguaña y sus hijos de entre 6 y 17 años, con los que integran “Yawar Wawky” (Hermanos de Sangre) para interpretar música de contenido reivindicativo. Más tarde pasan a denominarse Yarina. Roberto, el tercero de los once hermanos Cachimuel, viajó a los Estados Unidos, en donde estudió violín, guitarra y composición musical en el Berklee School of Music [...] Se han presentado en escenarios como el Lincoln Center (NY), Kennedy Center (WDC), The Native Museum Of American Indian del Museo Smithsonian, Pequot Museum del Fox Wood Casino (CT) y teatros de Broadway en (NY). [...] En el 2005, en los Estados Unidos, el grupo ganó el premio Nammy. [...]. (Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, 2016, p.1).

El evento del Inti Jam se organizó un espacio cultural de prestigio por el inmenso reconocimiento y habilidad de los músicos y danzantes del grupo Yarina. Por eso las presentaciones de los artistas involucran instrumentos musicales y fusiones sonoras complejas, que de alguna manera honran la magnitud y reputación del espacio musical que les fue prestado.

Por otro lado, en el público hay niños, cosa que no ocurre habitualmente en un concierto de rap. Esto se debe a que el Inti Jam se planteó como un espacio para asistir con la familia. Es importante señalar que se establecieron restricciones para la venta de alcohol, y se prohibió

el consumo de cigarrillos y de cualquier otra sustancia. Además, el espacio contaba con sillas para el público; factor que no suele ser incorporado en conciertos de música urbana.

Ilustración 6. *Niños en el público*⁴⁵



Ilustración 7. *Público sentado durante el concierto*⁴⁶



Al finalizar las presentaciones programadas del Inti Jam, los artistas tocaron el rondín, flauta, melódica y las guitarras al ritmo de un San Juan en el escenario. Todo el público se levantó de sus asientos y zapateamos alrededor de una hora.

⁴⁵ La fotografía es de baja calidad porque es una captura de pantalla de un video que se grabó con una cámara antigua.

⁴⁶ La calidad de esta imagen es baja por la misma razón de la ilustración número 6.

Ilustración 8. *Público bailando al ritmo del San Juan y artistas sobre el escenario*



Ilustración 9. *Público bailando al ritmo del San Juan y artistas sobre el escenario*



Posteriormente, los músicos bajaron del escenario y se reunieron con el público en la bomba para zapatear todos juntos.

Ilustración 10. *Músicos se ubican en el centro de la bomba*



En síntesis, el Inti Jam es un espacio reivindicativo para la producción de música urbana, entre ellas el rap kichwa, que se alimenta de símbolos tradicionales indígenas combinados con musicalidades y fusiones modernas. Aquí, se legitima y reconoce productos musicales

que se distancian en cierta medida de la música andina. En este sentido, se desafían discursos adultocéntricos que comprenden estas manifestaciones culturales como pérdidas de identidad en los jóvenes. Sobre esto, Kiwar indica: “cuando hubo esta moda del rap kichwa que empezó con Los Nin, ahí había muchos adultos que se quejaban que eso es perder la cultura y que es mezclar las cosas [...] había muchas críticas” (Kiwar, comunicación personal, 17 de mayo del 2024). No obstante, en este espacio, los jóvenes indígenas que hacen rap kichwa u otros géneros urbanos no son percibidos como los “villanos” de la cultura kichwao tavallo, ni como signos de una supuesta convulsión identitaria, sino como expresiones legítimas y valorables que son posibles por fenómenos sociales como la globalización y la migración, que los constituye como sujetos interconectados con el mundo, es decir, cosmopolitas y por tanto modernos.

Incluso, en el Inti Jam se gesta un sentimiento de pertenencia entre los escuchas, por ejemplo, Runsta comparte sobre su experiencia en este concierto: “siento que tengo como que un respaldo cultural. No sé si será la palabra. Un respaldo de conciencia, un respaldo de una conciencia colectiva, puede que sea. O sea, en el que todos somos lo mismo, ¿cachas?, venimos de una misma fuente” (comunicación personal, 17 de mayo del 2024). Se interpreta que es un espacio permite a los jóvenes indígenas se reconocen entre sí, sin experimentar una sensación de distancia con los demás consumidores. Por el contrario, se configura como un cuerpo colectivo identitario que favorece la creación de lazos de pertenencia y reconocimiento mutuo. Aquí, se expresa una identidad étnica juvenil que articula sus raíces kichwas con la contemporaneidad.

Finalmente, para cerrar esta sección, se propone que el rap kichwa es un producto cultural que se reproduce en espacios donde se cuida con especial atención la imagen que se construye en torno a la música urbana indígena; con el fin de alejarse de estereotipos negativos de la cultura Hip Hop y gestar un imaginario honrado en relación con las prácticas musicales e identidades híbridas indígenas. En el espacio del Inti Jam, tanto productores como consumidores indígenas del rap kichwa y la música urbana, refuerzan sus identidades individuales y colectivas asociadas a sujetos indígenas modernos, urbanos e híbridos que han hallado en las manifestaciones musicales una vía para expresar lo kichwa desde el presente sin renunciar a sus orígenes.

Capítulo 4: Las líricas como voceras de la identidad kichwa otavalo

Este capítulo responde al segundo objetivo específico de la investigación, el cual busca analizar las letras de las canciones de rap kichwa en función de los rasgos étnico-identitarios de los jóvenes kichwa otavalo. Para ello se analizan los discursos de 10 canciones de rap kichwa. Este número constituye un universo considerable, teniendo en cuenta que las producciones de esta música son reducidas. Se han identificado cinco agrupaciones populares en este género: Mafia Andina, Los Nin, Inmortal Kultura, Dember Abc, Runa Rap y Soberanos (SBRNS). Los cuatro primeros grupos cuentan con al menos un álbum disponible en la plataforma Spotify, mientras que los dos últimos aún no han publicado una producción discográfica completa. Cada álbum suele contener un promedio de diez canciones, e incluso menos en algunos casos, por lo que el estudio de diez composiciones resulta pertinente.

1. Metodología para la transcripción y la traducción de las canciones

Las canciones pasaron por un proceso de transcripción y traducción del kichwa al castellano. La traducción fue un proceso complejo, ya que las expresiones, metáforas y estructuras del kichwa no siempre encuentran un equivalente directo en el castellano. Según Eco (2003), traducir no consiste en reproducir palabra por palabra un mensaje, sino en negociar sentidos entre dos lenguas y culturas distintas; plantea que no se puede decir exactamente lo mismo en otra lengua, pero sí casi lo mismo, siempre que exista un esfuerzo de interpretación cultural y lingüística.

Hallar esta negociación entre las dos lenguas fue poco posible, debido a que los recursos fueron limitados. El trabajo de traducción no pasó por un proceso de revisión especializada, por lo que es posible que no recoja con precisión todos los sentidos del kichwa al castellano, es decir, hace falta rigurosidad lingüística. Algunas traducciones se tomaron de internet y otras se realizaron con los jóvenes kichwas que colaboraron en el trabajo de campo.

Dado que no soy kichwa-parlante, fue necesario contar con el apoyo de una persona que manejara el idioma, ya que mis conocimientos, adquiridos a través de clases virtuales, representaron apenas una aproximación inicial al kichwa y no una competencia lingüística suficiente para realizar traducciones. Una de las personas que conocí en el evento de *Wambra*

Kapary en Saraguro compartió el contacto de su prima kichwa-cañarí llamada Ñusta, estudiante de la PUCE, quien podría ayudarme con la traducción de las letras. Ella forma parte del club de interculturalidad de la universidad y es la única de dicha asociación que maneja el idioma kichwa con fluidez.

Solicité a Ñusta su colaboración para revisar la traducción de la canción *Warmi Hatari*, del grupo Mafia Andina, cuya versión subtitulada había encontrado en YouTube. El objetivo fue verificar la fidelidad de la traducción y asegurar que las expresiones utilizadas fueran adecuadas. Se realizaron algunos ajustes menores, pero el proceso tomó aproximadamente una hora. Una vez finalizada esta revisión, le pedí a Ñusta apoyo con la traducción de un fragmento de la canción *Rickchari*, de Dember Abc. En este caso, la traducción debía realizarse de manera simultánea, ya que solo se contaba con el registro sonoro (cantado y hablado). Esto incrementó el nivel de complejidad debido al ritmo acelerado de la canción y la dificultad para identificar claramente algunas palabras. Durante este proceso de traducción le pregunté a Ñusta cómo se encontraba y cómo estaba llevando el trabajo, ella me comentó: “Me parece que es un kichwa del norte, tal vez de Imbabura, y yo tengo otro dialecto, usan otras palabras para expresarse” (Ñusta, diario de campo, 29 de noviembre de 2023). Esta observación puso en evidencia las variaciones dialectales dentro del kichwa, asociadas a su distribución geográfica. En este contexto, solicitar la traducción de una canción interpretada en un kichwa del norte a una hablante kichwa-cañarí del sur suponía un desafío lingüístico importante. A partir de ello, decidí replantear mi estrategia metodológica.

Consideré contar con el apoyo de una persona kichwa otavalo que fuera kichwa parlante para la traducción de las canciones. Pensé en Santi, uno de los colaboradores de esta investigación, como un referente adecuado para esta tarea y solicité su apoyo. Se realizó un trueque a modo de pago para traducir tres canciones: *Na Kungani* de Soberanos (SBRNS), *Katary* de Los Nin, *Amarumi* de Mafia Andina. Las actividades de traducción se realizaron a través de sesiones de Zoom, solo en una ocasión nos encontramos en su universidad (USFQ) para corregir y completar partes de una canción. De la misma manera, pedí el apoyo de Maisa, otra de las colaboradoras, para tres canciones: traducción de *Yuyary* de Dember Abc, traducción de *Americanos* de Los Nin y revisión y corrección de *Kawsay* de Dember Abc. Esta actividad se realizó de forma presencial en la universidad de Maisa.

Las demás traducciones se obtuvieron de YouTube, ya que algunas canciones tienen traducción kichwa-castellano, directamente en el video o en la descripción. Algunas traducciones de los videos no están transcritas en la caja de descripción, por lo que se transcribieron manualmente para el análisis. Las agrupaciones de las cuales se tradujeron y transcribieron las letras se mostrarán en la siguiente tabla con sus respectivas canciones:

Tabla 3. Traducción y transcripción de las canciones

Grupo	Canción	Traducción	Transcripción	Corrección
Inmortal Kultura	Más runas que nunca	BoomBapKillaz (YouTube)	BoomBapKillaz	-
	Inti Raymi Rap	BoomBapKillaz (YouTube)	Propia	-
Mafia Andina	Amarumi	Santiago	Propia	-
	Warmi Hatari	Canal Libre de Violencia (YouTube)	Canal Libre de Violencia (YouTube)	Ñusta
Los Nin	Americanos	Maisa	Musixmatch (página web)	-
	Katary	Santiago	Musixmatch (página web)	-
Dember Abc	Kawsay	TONOS (YouTube)	Spotify	Maisa
	Yuyary	Maisa	Dember Abc (YouTube)	
Runa Rap	Hyvryd Talent	Hyvryd (YouTube)	Propia	-
SBRNS	Na Kungani	Santiago	Propia	-

Las canciones fueron seleccionadas según el criterio de popularidad, es decir, se tomaron las canciones más famosas de los artistas según su número de reproducciones en Spotify.

2. Temas centrales en las letras de rap kichwa

En esta sección se ubican los análisis de las diez diferentes canciones trabajadas, que se mostraron en la tabla anterior. En ocho de las canciones se fusiona kichwa y castellano; en

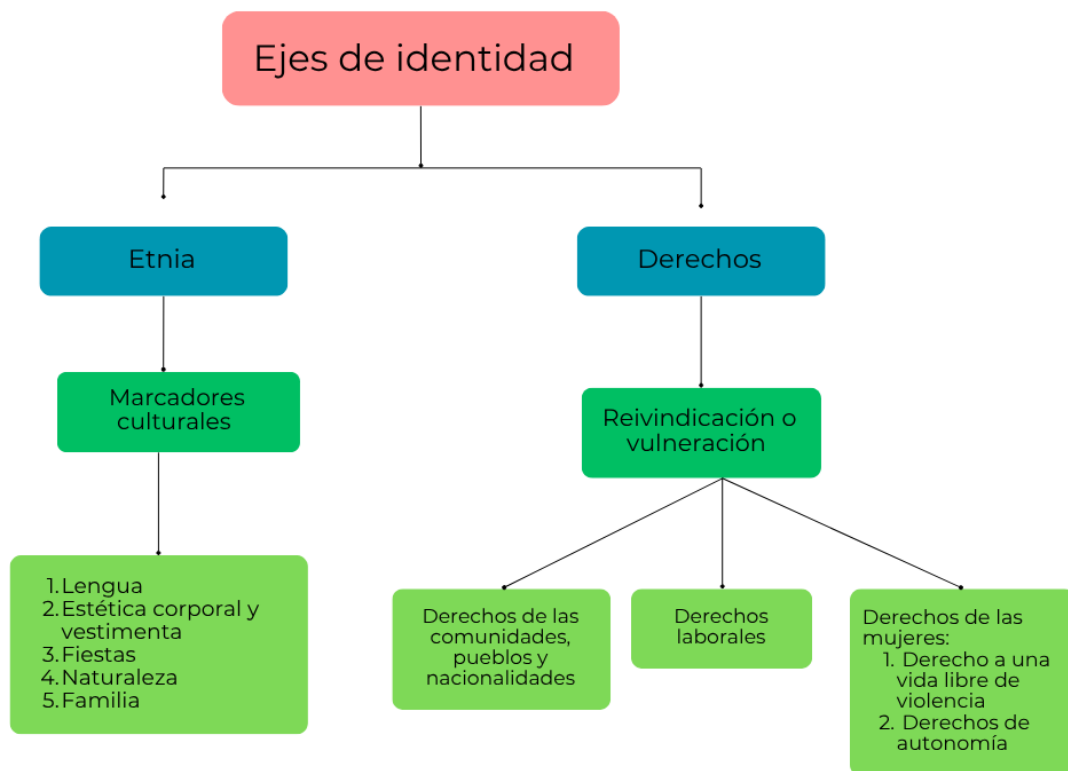
las dos restantes se usan únicamente la lengua kichwa. En la tabla siguiente se apuntan los temas centrales de cada una de las canciones.

Tabla 4. Tema central de las canciones de rap kichwa

	Título de la canción	Traducción Castellano	Artista	Idioma	Tema central
1	Amarumi	Es la serpiente	Mafia Andina	Kichwa y castellano	El empoderamiento y la reconciliación de las mujeres con su cuerpo y sexualidad
2	Warmi Hatari	Mujer levántate	Mafia Andina	Kichwa y castellano	Las mujeres se levantan frente a las violencias del sistema de dominación masculina.
3	Más runas que nunca	-	Inmortal Kultura	Kichwa y castellano	El orgullo por la identidad indígena
4	Inti Raymi rap	-	Inmortal Kultura	Kichwa y castellano	La fiesta del Inti Raymi como marcador cultural de la identidad indígena
5	Katary	Levántate	Los Nin	Kichwa y castellano	Orgullo por la identidad kichwa frente a la discriminación y dinámicas de asimilación
6	Americanos	-	Los Nin	Kichwa y castellano	El llamado a la unidad y la resistencia entre los pueblos americanos.
7	Na Kungani	No lo olvido	SBRNS	Kichwa y castellano	La lucha por la dignidad y el reconocimiento de los grupos indígenas
8	Hyvryd Talent	Talento híbrido	Runa Rap	Kichwa y castellano	Los kichwas elevan con orgullo su cultura
9	Kawsay	Vive	Dember Abc	Kichwa	La motivación por alcanzar el buen vivir y perseguir las metas personales
10	Yuyary	Recuerdo	Dember Abc	Kichwa	La gratitud y el amor hacia la familia

Las canciones contienen una diversidad de temáticas, entre ellas se encuentran: el empoderamiento femenino, el orgullo por la identidad étnica, la unidad y lucha por la dignidad de los pueblos, la importancia de la familia, entre otros. Debido a esta variedad, el análisis discursivo se dividió por categorías y subcategorías, lo que permitió recoger las especificidades de las canciones. Las categorías desarrolladas se muestran en el siguiente diagrama:

Figura 16. *Categorías de clasificación para el análisis de los discursos de las canciones*



Como se puede observar, las subcategorías de etnia y derechos están contenidas en la categoría de ejes de identidad. Esta última se entiende como aquellas expresiones de identidad étnica que visibilizan las experiencias, memorias colectivas, luchas y formas de habitar el mundo desde lo indígena juvenil contemporáneo. Para efectos analíticos, estos ejes se agrupan en dos grandes grupos: etnia y derechos. El primero recoge marcadores culturales de la identidad étnica como la lengua, estética corporal, la relación con la naturaleza, las festividades y otros. Mientras que, el segundo agrupa procesos de reivindicación o denuncia vinculados a derechos colectivos de los pueblos, laborales y de las mujeres.

3. Categoría Étnica

Por categoría étnica se entiende el conjunto de marcadores culturales étnicos que se identifican en las letras canciones de rap kichwa. Esta categoría cuenta con seis subcategorías, las cuales son: lengua, estética corporal y vestimenta, fiestas, lugares, naturaleza, y familia.

3.1 Lengua

En este apartado se presentarán las canciones que específicamente aluden a aspectos de la lengua kichwa⁴⁷. La lengua es un marcador cultural porque en ella se encarnan las formas de comprender el mundo, en este caso, de los kichwa otavalos, y es un elemento significativo de la identidad indígena.

A través del análisis de las canciones, como: *Más Runas que Nunca*, *Na Kungani*, *Katary y Hyvrd Talent*, que incluyen referencias textuales sobre la lengua, se evidencia que la lengua es un símbolo vivo de pertenencia y continuidad cultural. La canción *Mas Runas que Nunca* de Inmortal Kultura, en uno de sus versos, hace una mención a la lengua cuando dice: “El hip hop no estaba muerto, andaba aprendiendo kichwa” (Inmortal Kultura, 2019, 0m52). Esta frase reivindica el carácter vivo del Hip Hop y a su vez de la lengua kichwa.

Para comprender el verso en su profundidad se debe regresar a la historia del surgimiento del rap. Previo al rap en kichwa, surgió el rap en castellano, y anterior a este se desarrolló el rap en inglés. Esta transformación del rap se explica en una entrevista con el artista llamado el Primo del grupo Soberanos (SBRNS) en su documental:

Me gustó una frase que vi en algún momento [...] en afiches, discos [...] el Hip Hop no estaba muerto, andaba aprendiendo español. Me gusta esa frase, por el hecho de que, claro, el Hip Hop nació [en EE. UU, aunque] [...] no adopto esa idea de que haya sido en el Bronx porque hay ramas que lo fusionaron mucho antes que el Bronx. [...] Aquí en Latinoamérica no se hacía mucho eso, no se trabajaba en ese aspecto, pero hoy [...] desde el sur hasta México están haciendo buen rap en español. (Sol Film, 2018, 6m57).

⁴⁷ Todas las líricas incorporan el idioma kichwa, pero no todas hacen referencias puntuales al mismo, por lo que esta sección se encarga de distinguir esas menciones explícitas en las letras para analizar su significado.

El rap en sus inicios tuvo como lengua madre al inglés, fue “un producto de la era de las luchas por los derechos civiles en Estados Unidos” (Suriani, 2022, pp. 198-199). Posteriormente, aparece el rap en español por procesos de migración y contacto con las poblaciones hispanas, para después imbricarse en la cultura kichwa otavalo. Esto fue posible por sus amplias tendencias migratorias de los otavaleños a EE. UU. Especialmente, durante la época de 1990, tal como lo señala el artista Inti Rumiñahui del grupo Runa Rap:

Aquí ha habido mucha migración, bastante, en Peguche⁴⁸, ha habido mucha gente que viajó en los años 90 hacia Estados Unidos donde justamente se estaba dando este apogeo del rap [...] entonces toda esta generación que viajó allá o que fue influenciada por los que viajaron allá y trajeron la música los videos, los discos, influenciaron directamente en lo que es mi ser como artista [y la creación del rap kichwa] (Humano, 2022, 0m15⁴⁹).

Esta variación en el rap permitió la reapropiación de un producto cultural extranjero, para convertirlo en un producto propio y local, por eso la frase: “el Hip Hop no estaba muerto andaba aprendiendo kichwa”. Este proceso de apropiación también abrió nuevas posibilidades para revitalizar la lengua kichwa desde la música urbana contemporánea. Tal como se muestra en la cuenta de Spotify de Inmortal Kultura, donde se reafirma que el rap kichwa es una forma difundir la lengua y la cultura:

[La] fusión de géneros urbanos, en particular el rap y el hip hop, sirve como vehículo para presentar el idioma Kichwa y la cultura ancestral a diversas audiencias en todo el mundo. Inmortal Kultura busca extender la difusión del Kichwa y su herencia a nivel global, utilizando su música como canal para preservar y compartir su riqueza. (Inmortal Kultura, s.f., descripción en Spotify).

Por otra parte, la canción *Hyvryd Talent* del grupo Runa Rap, se refiere al kichwa como una lengua que crece, y que además se posiciona en el centro de la escena musical:

Tabla 5. Fragmentos de la canción *Hyvryd Talent*

Original	Traducción
----------	------------

⁴⁸ Comunidad indígena en Otavalo

⁴⁹ Link de la entrevista con Inti Rumiñahui:

<https://www.facebook.com/SomosHumano/videos/1046531792679683/>

un pueblo que crece,	[en castellano]
el kichwa en la escena	[en castellano]
sin nada de pena los temas se estrenan	[en castellano]
yo te hablo la plena,	[en castellano]
del norte pal´sur mi tema resuena [...]	[en castellano]
Rimashapa ñuka shimypi	hablando en mi idioma
Mana yankachu uyanky	escúchame no es de gana
Ña ña ña ñallapipacha uyawanky	ya ya ya ya mismo me escucharás

La canción habla de un kichwa que se difunde entre regiones y con ello la difusión de su identidad cultural que se populariza y toma relevancia. Bajo este lente, el kichwa no se presenta como una lengua del pasado que necesita ser rescatada, sino como una lengua viva, fortalecida y en crecimiento a través de la música urbana. Con base en este tema, el cantante Inti Rumiñahui de Runa Rap, en una entrevista explicó, el valor del rap kichwa como un método de innovación lingüística:

[...] dicen que los wambras que están haciendo esto, de alguna manera están aportando a que el kichwa se diversifique y no se queda como muchos a veces lo ven: como una cultura de vitrina, como algo de museos, como algo de libros, olvidando que es una cultura que está en constante desarrollo, evolución, adaptándose, creciendo en todo tipo de ámbitos no solo en la música. [...] como grupo [...] no ha dejado de ser el objetivo que más personas aprendan kichwa a raíz de nuestras líricas (Dímelo TV Podcast y Sandia, 2024, 44m46; 1h25m).

Existe una necesidad de hallar formas de incluir el kichwa en el presente, en un esfuerzo por no perder el legado cultural lingüístico. Igualmente, Runa Rap utiliza su cuenta de Spotify para ratificar la importancia de este proyecto musical: “Runa Rap expresa ideas y vivencias de los wambras (jóvenes). Usando el rap como herramienta de reivindicación y el Kichwa como parte de la identidad de nuestra propuesta musical” (Runa Rap, s.f., descripción en Spotify). La intención es que la música pueda ser empleada como un instrumento de visibilización y reivindicación cultural.

En un sentido similar, la canción de *Katary* de Los Nin, proyecta orgullo por hablar el kichwa y hacia la identidad indígena. La lengua es presentada como un elemento que debe ser empleado por sus portadores para fortalecer y enaltecer su cultura:

Tabla 6. *Fragmento de la canción Katary de Los Nin*

Original	Traducción
Allikachishpa	sintiéndonos bien
Ñukanchik parlayta	por nuestra forma de hablar
Ñukanchik kawsayta	por nuestra vida
Ñukanchik yuyayta	por nuestro pensamiento
Chashnami kawsana kanchik	así tenemos que vivir
[...]	[...]
Kary shimita sinchiyachishpa allikanchiman	la lengua del hombre, haciéndola fuerte, haciéndolo quedar bien

La canción se utiliza como un canal para expresar la necesidad de hablar kichwa entre las poblaciones indígenas. Dado que últimamente la pérdida de la diversidad lingüística se convertido en un problema latente para las comunidades (Quichimbo, 2022). Tal como lo ha expresado el artista de Runa Rap, el rap kichwa se convierte en un medio para el fortalecimiento, la revitalización y visibilizarían de la cultura kichwa otavalo.

Finalmente, en la canción *Na Kungani* del grupo SBRNS, también se refiere a la lengua, pero desde una posición crítica que da cuenta de la segregación del kichwa, esto se evidencia en el siguiente fragmento⁵⁰:

Sí creo que es importante visibilizar primero las lenguas ¿no?, luego la parte del Estado creo que es muy importante, pero más importante que eso es los hablantes. Los kichwa parlantes, que nos quitemos esa vergüenza de que nos han dicho esa lengua no sirve, la lengua de los campesinos, del yangashimi ¿no? (SBRNS, 2015, 0m12).

⁵⁰ Este fragmento es la recopilación de una entrevista que se incorpora al inicio de la canción.

El enunciado ejemplifica la discriminación y desvalorización hacia la lengua kichwa al ser llamada: yangashimi, que significa lengua sin valor, lo refuerza las jerarquías lingüísticas en donde el castellano se posiciona como lengua superior. Con respecto a esto, Nina Pakari (1990) activista indígena manifiesta: “nos decían que hablábamos «yangashimi», yanga es la nada [shimi es lengua], es decir la lengua que no vale nada. Les he dicho siempre que no es yanga lo que hablamos, que es kichwa, la lengua de la gente [...]” (Bulnes, 1990, como se citó en Haboud, 2005, pp. 58-59). Este término, de herencia colonial, discrimina a quienes portan una identidad kichwa.

Igualmente, se hace alusión a no tener vergüenza de la lengua ya que es un símbolo visible y poderoso de la identidad, que ha sido transmitido por los ancestros. A esto se refiere la canción en otro verso: “Los ancestros, creadores de esta lengua, labradores de esta tierra” (SBRNS, 2015, 1m45). Se recuerda el legado que han dejado los antepasados en las nuevas generaciones: la lengua y el territorio desde los cuales han resistido y luchado.

En síntesis, la permanencia de la lengua kichwa en el tiempo denota su resistencia, importancia, y la necesidad de los pueblos por comunicarse en su propia lengua. Los jóvenes productores eligen el kichwa para contar sus experiencias, mostrar su orgullo y enaltecer su cultura y sobre todo demostrar que es una lengua viva. Esto quiere decir que es una lengua del presente, que se actualiza a través de nuevos usos que los jóvenes le atribuyen en el rap. En este sentido, el rap kichwa puede emplearse como un recurso para revitalizar la lengua, desde un producto cultural asociado a la modernidad y globalización. De esta manera, se incentiva la apropiación de los jóvenes con su lengua y su origen étnico.

3.2 Estética corporal y vestimenta

En este apartado se analizarán tres canciones que hacen alusión a la vestimenta y a la estética indígena como elementos representativos de la identidad étnica. Agregando que, en los puntos finales de este análisis se incluyen dos canciones que cuestionan la pérdida de los signos culturales visibles. En primer lugar, se encuentra la canción de *Hyvryd Talent* de Runa rap, que se refiere a los aspectos estéticos y de la vestimenta kichwa otavalo como símbolos de grandeza y poder:

Mostrar mi cultura, ya la gente lo nota

[...]

*Mira mi trenzota, por eso me aman
Por poncho y sombrero, Otavalo la fama
Andamos en llamas, los runas nos llaman
Alpargatas, corales, las fajas nos llenan
[...]
Donde sea que yo esté, mi llacta yo llevaré
Mi llacta yo llevaré, mis runas donde estén
Yo siempre saludaré, su trenza y sombrero son el poder*

Estos versos nombran marcadores culturales como la trenza, el poncho, sombrero y alpargatas, característicos de la vestimenta tradicional indígena de los Andes. La trenza, es un aspecto estético que ha perdurado hasta el presente. De acuerdo a Jaramillo (1990) en Otavalo, a pesar de que los hombres han empleado una indumentaria occidental por los factores de orden cultural y económico que han producido cambios acelerados, varios de ellos aún conservan el cabello largo y trenzado de la manera tradicional como forma de identificación étnica. Este es un símbolo de fortaleza que recuerda la resistencia de los pueblos, tal como lo indica el intelectual Ariruma Kowii:

Es importante que las nuevas generaciones conozcan que parte de la lucha y de la resistencia también ha sido el cabello, el pelo, porque ha habido momentos en los que han querido cortar la trenza a nuestras poblaciones, y las poblaciones han sabido defender esos derechos. (Ariruma Kowi, 2015, como se citó en Carrizosa Moreira y Ortega Sierra, 2015, p. 40).

Este aspecto no solo representa una herencia de los ancestros, sino que encarna la defensa de una identidad indígena que se mantiene firme en el tiempo. Además, la trenza se interpreta como parte del atractivo indígena en la canción, cuando enuncia: “mira mi trenzota, por eso me aman”. La trenza enaltece la apariencia indígena y la convierte en motivo de elogio y encanto.

La canción, por otra parte, también hace referencia a Otavalo como una cultura o ciudad sobresaliente, y, resalta la movilidad de los kichwas, presentes en todo el mundo. Sin importar el lugar en el que se encuentren, ellos se reconocen entre sí y visibilizan su cultura

ante el mundo. Esta alusión a su presencia global también refleja una identidad cosmopolita propia del kichwa otavalo, heredad de la tradición mindalae.

Las dos últimas canciones que se analizan en este apartado son *Katary* de Los Nin y *Más Runas que Nunca* de Inmortal Kultura. En este caso no se aborda la distinción o exaltación estética del indígena, sino que se hace una crítica a ciertos elementos estéticos que los jóvenes kichwas han adoptado a raíz del contacto con la modernidad y los procesos de globalización.

Tabla 7. Estrofas de la canción de *Katary* y *Más Runas que Nunca*

Katary	Más Runas que Nunca
En este tiempo muchos wambras Se han cortado todo el pelo Mirando, hablando y criticando A los que no son como ellos Imitando las cosas que ven en la tele Personas famosas, la moda, el estilo, la ropa, el peinado alzado Todito cambiado Olvidando y perdiendo la identidad que les queda Y odiando la vestimenta de los antepasados que les han dejado	Prefieren aprender a prender un <i>blunt</i> Y niegan denigran su cosmovisión. [...] Por vanidades extranjeras ahora se encaprichan Antes de ser gringo oiga caballero Descubra sus raíces, eso es lo primero. ¿De dónde vienes?, ¿de dónde venimos? Aparentar, ser otro no tiene sentido

Se interpreta que algunos jóvenes indígenas tienden a reproducir estereotipos occidentales como consecuencia de la globalización, lo que lleva a minimizar e incluso rechazar ciertos elementos culturales kichwas otavalos. Esta preferencia responde a lo que Appadurai (2001) denomina como paisajes mediáticos, conformados por imágenes provenientes de medios como periódicos, revistas, películas y televisión. Por medio de estos flujos visuales, se construye un imaginario colectivo sobre cómo debe lucir un sujeto moderno y contemporáneo. En consecuencia, la cultura dominante se inscribe en los cuerpos de estos jóvenes, y desplaza progresivamente expresiones tradicionales como las costumbres, vestimenta típica y otras características fenotípicas.

Desde el enfoque de Pierre Bourdieu, la tendencia de algunos jóvenes indígenas a adoptar estéticas y comportamientos alineados con modelos occidentales puede interpretarse como el resultado de una forma de violencia simbólica. “La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación)” (Bourdieu, 1997, p. 224). Es decir, se trata del fenómeno de la dominación que está inmerso en las relaciones sociales, pero que ocurre de forma sutil e invisible, por medio de ciertos valores, ideas, costumbres o formas de vida que se imponen como si fueran “naturales”, “correctas” o “mejores”, que las personas aceptan de manera inconsciente.

A través de los paisajes mediáticos que describe Appadurai (2001), se refuerza un *habitus*⁵¹ que moldea los gustos, aspiraciones y estilos de vida de ciertos jóvenes kichwas, y los orienta hacia la adopción de signos de modernidad que son socialmente valorados. De este modo, los cuerpos indígenas se convierten en espacios que inscriben las jerarquías culturales globales, y lo kichwa otavalo puede ser percibido como símbolo de retraso cultural frente a las estéticas hegemónicas.

A grandes rasgos, como se ha mostrado la vestimenta y la estética corporal, son factores importantes de la identidad étnica, en los que se expresan formas de autorepresentación. Sin embargo, los mismos elementos que reafirman su pertenencia cultural, pueden ser objeto de exclusión o discriminación. Esto ha causado, en ciertos casos, desarraigo de la identidad cultural. Por ello, desde el rap kichwa se alude al orgullo y reapropiación del origen étnico.

3.3 Fiestas

En esta sección se abordarán los símbolos y prácticas dentro de la festividad del Inti Raymi, que se identifica sobre todo en la canción de *Inti Raymi Rap*⁵² de Inmortal Kultura. De acuerdo al intelectual indígena y dirigente del pueblo Kitu Kara, César Pilataxi el Inti Raymi es: “la festividad de gratitud por excelencia al padre sol y a la madre tierra, es tiempo y espacio del encuentro con los antepasados, la ocasión propicia que permite vitalizar la espiritualidad indígena [...]” (Tauza, 2017, p. 8). Esta fiesta andina actúa como un marcador

⁵¹ La explicación del *habitus* de Bourdieu se encuentra en el capítulo 2 en las páginas 30 y 31, o en el capítulo 3 en la página 66.

⁵² También se hace una breve alusión al baile de esta festividad en la canción *Katary*, e igualmente una mención a elementos de esta fiesta en la canción de *Na Kungani* de SBRNS.

identitario para los kichwa otavalos, ya que exalta la cultura por medio de símbolos que son parte del imaginario indígena-comunitario.

Esta festividad se construye como un símbolo de la nación Kichwa, que puede ser entendida como un patrimonio cultural, el cual relata una historia de identidad ligada a la herencia del incario⁵³, vinculada la resignificación y reapropiación de los kichwas por hacer de esta festividad algo propio.

Por medio de la ceremonia ritual se crea una efervescencia colectiva o poder energético que contiene un lenguaje simbólico de las creencias religiosas y culturales de los indígenas (Pinilla, 2018). En las entrevistas con jóvenes que escuchan rap kichwa, se hace referencia al poder del Inti Raymi⁵⁴, se destaca una parte de su orden ritual y la expansión que ha tenido esta ceremonia en el mundo.

Por un lado, Tamia comparte que el Inti Raymi es una festividad muy esperada con una fuerte carga energética en su danza:

Yo como indígena te puedo decir que lo que más amo en estas [épocas] es que ya llegue el Inti Raymi porque es un tipo de baile full diferente. Y no se compara el Inti Raymi como que de Otavalo y Cotacachi porque son full diferentes. [...] Yo en cambio bailo en mi comunidad [en Cotacachi] [...] Al momento que toman la plaza, ahí es el único tiempo de mi vida donde yo quisiera ser hombre, para poder salir igual con el zamarro y todo [...] el año anterior salió una chica [con zamarro] y bailó súper bien, nos representó súper bien. Pero yo en mi caso me siento mejor con vestimenta como que anaco, camisa, y todo eso. Me siento como que [...] soy yo. Entonces con zamarro sentiría un poquito [de] vergüenza. (comunicación personal, 16 de mayo del 2024)

Por otra parte, el Tayta comentó que, en Cotacachi, es común que las personas que se encuentran fuera de la comunidad regresen para celebrar el Inti Raymi, y menciona que es una fiesta que se ha diversificado en otros países:

yo creo que eso tienen todos los de aquí de Cotacachi, es volver a Inti Raymi, o al carnaval, pero yo creo que más es al Inti Rymi, porque, o sea, tú sabes los poderes

⁵³ El Inti Raymi es una fiesta de origen inca.

⁵⁴ Se hicieron estas menciones al Inti Raymi en las entrevistas porque fueron realizadas un mes antes de la fiesta. Desde mayo se empieza con los preparativos, planificación y los repases de la música.

del Inti Raymi [...] sí, hacen los Inti Raymis allá también bien chéveres, en Chicago. El primo que te decía que me llevó a Dominicana, él va a ir para allá con la familia. (comunicación personal, 23 de mayo del 2024)

Con estos testimonios se puede observar que dentro de la festividad existen ciertas dinámicas de género, sin que esto signifique exclusión en la participación de la fiesta ritual, sino que refleja una estructura de roles en donde el hombre es quién lleva la vitalidad y fuerza en su cuerpo, y la mujer acompaña su comparsa. Además, el Inti Raymi crea un espacio de encuentro entre migrantes andinos que refuerza su identidad y sentido de pertenencia a un colectivo común indígena.

Por otro lado, la canción *Inti Raymi Rap* es la manifestación de la fusión y la mezcla entre aquellos aspectos simbólicos tradicionales asociados a lo indígena y aquellos símbolos extranjeros que son reapropiados por los jóvenes, pero en un proceso que no anula su origen kichwa otavalo. En este sentido, la festividad trasciende del ámbito local para proyectarse de manera expansiva en el terreno mundial y se pone en contacto con otros contextos culturales. Así pues, estas vivencias y celebraciones particularmente andinas pueden ser escuchadas y visibilizadas a un nivel macro.

Ahora bien, se mostrarán los fragmentos o estrofas de las canciones que reflejen aspectos de la fiesta ritual del Inti Raymi como: el zapateo, la chicha, el cuy, el aya uma, el armay tutay, el encuentro comunitario y el agradecimiento a la Tierra y al sol. En la canción *Inti Raymi Rap* y *Katary* se incorporan ciertos modismos y expresiones que aluden al zapateo, un baile característico y emblemático de la festividad:

Tabla 8. Fragmentos de *Inti Raymi Rap* de *Inmortal Kultura* y *Katary* de *Los Nin*

Inti Raymi Rap		Katary	
Original	Traducción	Original	Traducción
Allpa llukshikta	hasta que salga el polvo	Ashta churay (Ho, Ho) [...]	baila mucho

Sinchi kulunlla [...]	con mucha fuerza	Sinchi churashun (Ho, Ho)	Con fuerza (el zapateo)
Llapi maymantakashpapa sh pero taki	asienta de donde quiera que tú seas pero baila	Terremoto, terremoto (Ho, Ho)	[en castellano]
Alpamamata kuyichingapai munanchik	que queremos sacudir a la madre tierra	Taz, taz, taz, (Ho, Ho) (sonido del zapateo)	[en castellano]

El zapateo representa la vitalidad y energía del cuerpo, además de la conexión con la tierra, a través del baile. “Es el tiempo en el que la Tierra, después de darlo todo, ha quedado extenuada y dormida. Por eso los hombres bailan con un zapateo intenso y fuerte para que despierte y para decirle: Aquí estamos” (CIDAP, 2019, pp. 4-5). A través de este baile se busca despertar a la Tierra para agradecerle por su fertilidad y generosidad.

Por otra parte, de manera más puntual, en la canción se reconocen otros aspectos importantes en el Inti Raymi referidos a la vestimenta, los accesorios, los alimentos y otros rituales que acompañan este festejo, como se puede ver en la siguiente estrofa:

un diablo huma unas botas y detrás de mí un asial

chicha nunca faltará

me purifico en el agua de vertientes y cascadas

que hay en mi comunidad

Espíritu con un disfraz

que me acompaña a bailar

Me encuentro sumergido en la cultura inmortal

En primer lugar, se menciona a la figura del aya huma, también nombrada en la canción *Na Kungani* cuando dice: “Haciendo un ritual sol, detrás de un aya huma” (SBRNS, 2015, 1m01). Este personaje fue satanizado y comparado con el demonio bíblico durante la conquista española, sin embargo, su significado en el contexto andino es otro: aya traducido del kichwa significa fuerza o energía y uma es cabeza o líder; la traducción que se hace al

castellano es: líder de la energía vital de la naturaleza (Cachiguango, 1993, como se citó en Coba Andrade, 1994).

En segundo lugar, se hace referencia a la bebida ritual de la chicha de carácter ritual, ceremonial y cotidiano, muy popular entre los pueblos y nacionalidades indígenas. La chicha en el contexto de Otavalo es muy representativa en las fiestas andinas como las fiestas del Yamor⁵⁵, el Pawkar Raymi⁵⁶ y el Inti Raymi. En esta última, a mediados de junio se realizan ceremonias con el yachak⁵⁷ que invoca al sol y las montañas para expresar la gratitud a la tierra por su fertilidad, en periodos de siembra y cosecha, parte del ritual de agradecimiento es regar chicha y alcohol sobre el suelo (Tauza, 2017). La chicha es una bebida muy antigua entre las poblaciones indígenas, “posiblemente la bebida ya existía en el tiempo incaico; no obstante, no está comprobado si se la consumía antes de la llegada de los incas a estas tierras [Otavalo] o si fue herencia de los antiguos pueblos [...]” (Morales, 2016 como se citó en Castilla, a Burbano, Salazar, 2020, p. 210). La chicha es, pues, una bebida tradicional que puede representarse como un elemento de conexión espiritual con la tierra y los ancestros, que reafirma la continuidad de saberes y sensibilidades indígenas.

En tercer lugar, se mencionan otros alimentos de la fiesta como el cuy y el mote: “Sabes que yo no puedo parar, mote con cuy yo quiero probar” (Inmortal Kultura, 2022, 1m03). El mote es un producto ampliamente consumido en la región andina y constituye un componente básico en la alimentación diaria de los pueblos kichwas, debido a su disponibilidad local y su arraigo cultural en las prácticas alimenticias tradicionales (Sammartino, 2015). De acuerdo a Archetti (1992) el cuy está cargado de simbolismos múltiples, no es solo un alimento, está asociado con la identidad cultural, la economía y las creencias cosmogónicas de las comunidades indígenas, además de que puede funcionar como un medio para reforzar las estructuras sociales y las jerarquías comunitarias.

En cuarto lugar, se interpreta que la canción *Inti Raymi Rap* hace una mención al ritual del Army Tutay o también llamado baño ritual, en el siguiente verso: “me purifico en el agua

⁵⁵ La chicha del Yamor: Apreciada como una bebida que fue entregada por los dioses (Rosero, 2009; Vela, 2016), la chicha juega un papel sobresaliente entre las distintas comunidades aledañas a la ciudad como un elemento ritual durante la época de cosecha y que por muchos años ha sido consumida en agradecimiento a la Pachamama por las riquezas que se obtienen de su tierra. (Castilla, Burbano, Salazar, 2020, p. 210).

⁵⁶El Pawkar Raymi [se celebra] en los meses de febrero y marzo, se conmemora la época del florecimiento, coincide con la primavera y la reafirmación de la vida con los colores de la naturaleza, los más ancianos de las comunidades indica que en el mundo indígena el nuevo año inicia el 21 de marzo. (Yapud, 2015, pp. 10-11).

⁵⁷ Chamanes o sabios de la comunidad.

de vertientes y cascadas que hay en mi comunidad”(Inmortal Kultura, 2022, 0m50). El Armay Tutay es un baño en vertientes o cascadas naturales “que lo hacen con la intención de generar más energía y tener conectividad con la madre tierra” (IpiALES Guerrero, 2022, p. 83). Este baño renueva y limpia el espíritu, de tal forma que es posible recibir con fuerza al padre sol y la madre tierra, a través del baile.

Todos los elementos mencionados en este apartado son símbolos representativos en la celebración del Inti Raymi, que además expresan parte de la identidad de los kichwa otavalos. Estas referencias evocan prácticas culturales del pasado, pero que hasta el presente continúan reproduciéndose por las nuevas generaciones.

3.4. Naturaleza

En esta subcategoría se incorporan las canciones que hacen referencia a elementos de la naturaleza, relacionados con la cosmovisión andina, en la cual se enmarca el principio del *sumak kawsay*; la filosofía del Buen Vivir, que busca la vida buena en todas sus dimensiones. El *sumak kawsay* tiene tres principios que son: “Sumak Kawsay: Ama qhilla, ama llulla, ama suwa, no seas flojo, no seas mentiroso, no seas ladrón” (Duran, 2011, p. 54). Estos enunciados buscan el mejoramiento social con la intención de que al interior de la comunidad se alcance el objetivo de la vida buena. Además, el *sumak kawsay* contiene cuatro ejes rectores fundamentales:

1. la relacionalidad: Nada existe aislado, los humanos, entendidos como individuo y sociedad y la Naturaleza constituyen un punto de convergencia de múltiples relaciones y significados cruzados.
2. La complementariedad: Todo tiene su complemento dentro del cosmos. Entre los elementos complementarios, no existe superioridad ni inferioridad. Los pueblos, territorios, bienes naturales no tienen una función productiva, sino espiritual, social y de supervivencia histórica.
3. La dualidad: Todo tiene su pareja y esta confiere significado a su complemento.
4. La reciprocidad: Es un principio de equilibrio y armonía. (Duran, 2011, p. 54).

En las canciones que se mostrarán a continuación se hallan algunos de los principios rectores del *sumak kawsay*, o referencias metafóricas a los seres bióticos y abióticos que hablan sobre

la identidad kichwa. Por ejemplo, en la canción *Amarumi*⁵⁸ de la Mafia Andina, en el título ya se hace alusión a un animal poderoso que es la serpiente⁵⁹, esta mención continua a lo largo de la canción:

Tabla 9. *Fragmento de Amarumi de la Mafia Andina*

Original	Traducción
Amarumi kani ñuka kani shuk ñantami paskani	soy una serpiente, soy yo, abro otro camino
Amarumi kani ñuka kani [...]	soy una serpiente, soy yo [...]
Amaru shina rikchari	serpiente, despierta así

La serpiente es un animal de representación dual en la cosmovisión andina. Es enmarcado como un animal sagrado de la naturaleza, y a la vez como un ente monstruoso:

La serpiente, [...] ha representado y representa para los pueblos andinos una entidad de primer orden, vinculada a la fertilidad, al agua, la lluvia, el rayo [...] Sin embargo, en la mayoría de cosmologías andinas la serpiente encarna igualmente a un ser monstruoso de las profundidades de la tierra, investido de poderes sobrenaturales [...] El poder de la serpiente andina deriva, amén de su origen divinizado, de su capacidad disociativa, de su papel castigador, de su furia, de la amenaza que suponen en tanto que controladora de fuerzas naturales. Y se ve reforzado además por aquel de los lugares donde habitualmente mora: cerros y lagunas. [...] Una serpiente andina, que representa sabiduría [...] [es] agente transformador e impulsor de cambios estructurales para los pueblos andinos. (Gil García, 2017, pp. 14; 24).

En la cosmovisión andina, la serpiente constituye un símbolo ambivalente, que encarna tanto aspectos benéficos como destructivos de la naturaleza y de la vida humana. Esta representación dual es característica del pensamiento andino, que no separa los contrarios de forma absoluta, sino que reconoce en ellos una ontología relacional y complementaria. En

⁵⁸ Esta canción aborda una perspectiva de género, utiliza metáforas y símiles de las mujeres con la serpiente para representar el poder dormido que habita en ellas, e invita al empoderamiento de sus cuerpos y su autonomía.

⁵⁹ Amaru traducido al castellano es serpiente.

este marco, la serpiente puede ser comprendida como una expresión simbólica del *sumak kawsay* en el reconocimiento y la integración de los opuestos que se funden en una dualidad complementaria: lo divino y lo secular.

Además, la serpiente se inscribe como un animal, de doble carácter, que habita los cerros y lagunas, dos espacios terrenales distintos, pero complementarios: la tierra necesita al agua y el agua vive debajo de la tierra. En este sentido, es un animal que transita entre dos mundos con facilidad, lo que muestra su capacidad adaptativa y transformadora que abre la posibilidad a la regeneración o surgimiento de un nuevo camino, como se menciona en los versos de la canción.

En la canción de *Hyvryd Talent* también se menciona a un animal simbólico de los Andes:

Tabla 10. Fragmentos de la canción *Hyvryd Talent* de *Runa Rap*

Original	Traducción
Sara laya wiñakunchi	crecemos como maíz
Kuntur laya hawapimi	está arriba como el cóndor
Raku riku shinchi kanchi	Somos los árboles duros y gruesos

A través de metáforas, estos versos hacen referencia a que los kichwas crecen y sobresalen con su cultura, tal como árboles fuertes. La metáfora del cóndor recuerda “al símbolo de espiritualidad y poder para muchas culturas andinas [...] [agregando que] en el Ecuador es considerado como el Rey de los Andes” (Ministerio del ambiente Agua y Transición Ecológica, s/f, p. 1). Estas representaciones refuerzan el sentido de grandeza de la identidad kichwa.

En una entrevista con el artista Inti Rumiñahui de *Runa Rap* comentó que es importante incorporar aspectos de la naturaleza porque hacen parte de su identidad: “[en las letras hablamos] sobre la realidad que nosotros vivimos entre montañas valles lagunas y quebradas lo cual refleja bastante nuestro modo de ser, nuestro modo de hablar [...]” (Comunicación personal 26 de julio del 2023). Emplear estos recursos comunica la relevancia del principio de relacionalidad en donde nada existe aislado, más bien naturaleza y sociedad están imbricados y entrecruzados en un todo.

Por otro lado, en la canción de *Warmi Hatari* de la Mafia Andina se hallan versos relacionados con la tierra, la siembra y el viento:

Tabla 11. *Fragmento de Warmi Hatari de la Mafia Andina*

Original	Traducción
Allpamama shinami kanchik	Somos como la tierra
Wayrashina Muyumunchik	volvemos como el viento
Kuyashpa hampishpa tarpunchik	amando, curando, sembramos

La canción de *Warmi Hatari* habla sobre las mujeres, en este caso se muestra la relación de la mujer con la tierra, las cosechas y el cuidado. Se interpreta a la mujer como ese ser vital que se conecta y relaciona con la tierra a través de la chakra. “La madre, la mujer, lo femenino están presentes en la agricultura y ésta en el gran espacio conocido como Allpamama, es decir la madre tierra, la misma que está contenida en la Pachamama” (De la Torre, 2010, p. 5). Este vínculo con la tierra puede hablar del equilibrio y armonía de las mujeres andinas con la naturaleza, que responde al principio de reciprocidad del *sumak kawsay*.

Finalmente, se hallan metáforas dirigidas a la perdurabilidad y resistencia de las rocas en la canción de *Inti Raymi Rap* de Inmortal Kultura y *Na Kungani* de SBRNS, como se muestra a continuación:

Tabla 12. *Fragmentos de Inti Raymi Rap y Na Kungani*

Inti Raymi Rap		Na Kungani
Original	Traducción	Original
Hawa paramomanta mari shukshichik	bajamos desde el páramo	Los caciques todavía se mantienen como piedras
Rumishna runakuna shinshi tukukrinchik	y nos convertimos en personas fuertes como las piedras	

Por un lado, se hace referencia a la montaña del páramo asociada al espacio de vivienda de las comunidades indígenas de la sierra. Esta ubicación desde la época colonial funcionó como una forma de exclusión al indígena para su participación social. Aunque también es

un lugar simbólico que habla de su conexión con la montaña, las huacas, el agro, los animales, entre otros. Por otro lado, las metáforas que se refieren a las piedras hacen énfasis en la entereza y firmeza que han tenido los grupos indígenas desde la colonización hasta la actualidad por su resistencia colectiva, lo que les ha permitido defender su identidad étnica.

En síntesis, los elementos de la naturaleza a los cuales se han alegado en las canciones son marcadores culturales, algunos asociados a la cosmovisión andina y otros más bien empleados como metáforas que refieren a la identidad.

3.5 Familia

En esta categoría se abordarán los marcadores identitarios a partir de la familia. A través de las letras de las canciones se perciben algunas características familiares indígenas, como por ejemplo ciertas nociones que existe alrededor de los hijos, las influencias religiosas judeocristianas (herencias de la colonia), y principios de la cosmovisión andina como el *sumak kawsay*. El entramado de valores culturales sincréticos se señala en las canciones del artista Dember Abc, tal como en la canción *Kawsay* donde se hace referencia a una frase particular que se reproduce al interior del contexto familiar kichwa otavalo, con la que los padres hacen un reproche o llamado de atención a los hijos. Esta expresión es *wambra manavali* la cual se muestra a continuación en la lírica:

Tabla 13. Fragmento de *Kawsay de Dember Abc*

Original	Traducción
Kawsay asi nima na faltanllu	Vive, ríe, no te hace falta nada
Urasca purinmi nipita na shuyanllu	El tiempo camina, no espera a nadie
Rikuy yali llakikay na valin	Mira, supera la tristeza no es buena
Ama wakajuychu jala wambra manavali [...]	Deja de llorar, oye, joven vago ⁶⁰

En el trabajo de campo, Santi,⁶¹ en una de nuestras conversaciones, explicó que la frase es comúnmente utilizada por los padres cuando observan que sus hijos están desocupados, o sin realizar alguna actividad productiva. El artista Dember, en una entrevista, da cuenta de

⁶⁰ No existe una traducción exacta al castellano para la expresión *wambra manavali*, ya que su significado adquiere sentido en su contexto. La traducción que se incorpora en el cuadro no condensa en su totalidad la comprensión de la misma.

⁶¹ Colaborador de esta investigación

lo habitual que es el uso de esta expresión hacia los jóvenes en la familia: “¿A quién no han dicho *wambra manavali*?, cuando no puedes hacer algo [...]” (Dímelo TV podcast y Sandia, 2024, 38m15).

El Tayta comenta que esta expresión también se utiliza para molestarse o animarse entre jóvenes: “es como para decirle a un amigo que está en depresión: ¡Ey!, sonríe, *wambra manavali* (joven vago) levántate de ahí, carajo. Es para cogerle en broma” (comunicación personal, 23 de mayo del 2024). El uso de esta frase en la canción es el mismo que explica el Tayta, se emplea para motivar a los jóvenes a dejar la tristeza o pereza y más bien los invita a vivir plenamente.

El artista explica que la canción funciona como un espejo: “[Kawsay] es como verme un reflejo y hablarme a mí mismo” (Dímelo TV podcast y Sandia, 2024, 42m12). Esta dimensión introspectiva de sus obras permite que los jóvenes se identifiquen con su música. Por ejemplo, Narciso sostiene que Dember logra evocar las experiencias y emociones cotidianas de los jóvenes kichwas:

[Dember habla] desde su perspectiva de comunidad indígena kichwa otavalo, eso no hay, no hay en ninguna otra parte. Así que eso creo que le da bastante valor. [...] [cuenta] las historias de cuando él, tal vez, era niño, las anécdotas que ha pasado, las cosas buenas, las cosas malas, como lecciones. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Esta canción también hace referencia al *sumak kawsay* en sus siguientes versos:

Tabla 14. Fragmentos de *Kawsay de Dember Abc*

Original	Traducción
Tukuylla wambrakuna alita yuyarishpa	Todos los jóvenes deben pensar bien
Ñawpaman katishunchi	Debemos ir adelante,
Ali kawsayta maskashunchi	busquemos el buen vivir
Ama washaman rikushpa	Sin ver hacia atrás,
Imatapash ama llaquirishpa	Sin entristecerse por nada
ali ñandata katishpa	Siguiendo por el buen camino

En la canción se alienta a la búsqueda del buen vivir, es decir, una vida en equilibrio, de bien estar, de armonía, reciprocidad y respeto entre los seres, lo que reafirma valores de la

cosmovisión andina. Además, da cuenta de esta necesidad del joven por pertenecer y ser reconocido como un buen sujeto que sigue un buen camino a los ojos de su familia o comunidad es decir, cumple con las pautas del sentido de su ayllu; “[es] el mundo construido en torno a relaciones recíprocas y solidarias que hacen de la existencia un lugar de merecimiento y responsabilidad” (Bautista S, 2013, p. 159). En este sentido, cuando el joven actúa de manera adecuada, su ayllu se encuentra en armonía y contribuye a la construcción de un entorno positivo en el cual le ofrecen acogida y valor.

Por otra parte, la canción de *Yuyary* igualmente se refiere a la familia, pero desde la gratitud, el amor y la búsqueda del perdón de los padres, e igualmente, se hace una breve referencia al *sumak kawsay*:

Tabla 15. *Fragmentos de Yuyary de Dember Abc*

Original	Traducción
Mamita ashtakatami kantaka kuyani	Madre querida déjame decirte que te amo tanto
kunankama kipata kishpitalla shuyani	A partir de hoy solo espero ganarme tu perdón
Mana munarkani kantata chukrichita [...]	No era mi intención lastimar tu corazón [...]
Tutalla shukshikpika taytataman minkanwanki	Me encargabas al Padre cuando salía en la noche [...]
Papito kampa sumak Karymi kashkani [...]	Papito querido, has sido un gran hombre
Mana quijarinichu wakimpi makashkamanta	Hoy no me quejo si a veces me castigabas
Kunanmanta jipa allí ladutami purisha [...]	Desde ahora en adelante caminaré por el buen camino [...]
Yachankimi kanta imashna ñuka kuyanita	Sabes lo mucho que yo te quiero

La canción honra y brinda un homenaje hacia la familia, expresa el amor y gratitud a madre y padre y pide su perdón por los errores. Sobre esto, Jordi indica que la canción es relevante porque se abre un espacio para el reconocimiento y agradecimiento, sobre todo a la madre:

Habla sobre la familia [...] le quiere agradecer o le está agradeciendo a su mamá. [...] gracias a tu mamá, bueno, también parte de tu papá, es el cómo te has formado, es donde estás ahora, ¿no? Y entonces darle las gracias, que casi nunca uno le dice [es significativo] [...] por todo lo que ha hecho por ti. (comunicación personal, 18 de julio del 2024).

La madre como aquella figura orientadora de los hijos, que les brinda acogida y protección para la reproducción de vida, y a su vez se subraya el esfuerzo de los padres que encaminan las proyecciones futuras de los mismos. Está como una responsabilidad generalizada de los padres, pero también como ese sostén y prolongación de la armonía y estabilidad del ayllu que recae sobre los progenitores para asegurar el buen vivir.

Igualmente, en uno de los versos se hace referencia directa al Padre (Jesús), es decir, al Dios cristiano como el ente protector al cual la madre le reza para que cuide al hijo. Estas alegaciones se identifican como valores bíblicos propios de la religión judeocristiana, lo que denota una herencia cristiana al interior de la familia. Igualmente, el hijo asegura que se encarrilara en el buen camino con la intención de convertirse en una persona más integra.

Se concluye que la familia es un marcador cultural que establece: formas de relacionamiento entre los miembros familiares, crea expectativas sobre los roles de los miembros y consolida valores familiares, en este caso sincréticos, que se basan en valores cristianos y principios de la cosmovisión indígena como el *sumak kawsay*.

En suma, dentro de la categoría de etnia se han identificado múltiples dimensiones que configuran la identidad indígena entre los jóvenes kichwas. En primer lugar, está el uso de la lengua propia, que en el rap kichwa se entiende como una estrategia contemporánea de revitalización desde la música urbana. En segundo lugar, la estética corporal y la vestimenta como la trenza, el sombrero, el poncho o alpargatas, que funcionan como marcadores visuales de la identidad étnica. Estos elementos, si bien han sido objeto de discriminación, también son resignificados con orgullo como símbolos de pertenencia y resistencia cultural.

En tercer lugar, está la fiesta especialmente del inti Raymi, considerada una de las celebraciones más significativas del calendario ritual andino, que refuerza los lazos comunitarios y es parte configurativa de la identidad kichwa. En cuarto lugar, están las referencias a elementos de la naturaleza que presentan un vínculo en la cosmovisión indígena y otras referencias metafóricas que hablan de la identidad. Finalmente, está la familia, desde este aspecto se observan ciertos imaginarios que se crean al interior del núcleo familiar sobre el joven, e igualmente, los valores andinos y cristianos entrelazados por el sincretismo religioso. Así pues, esta música sostiene y prolonga la memoria, la historia y la cultura del pueblo kichwa otavalo desde una identidad indígena contemporánea y juvenil que reinterpreta y se reapropia de sus símbolos y prácticas culturales.

4. Categoría de Derechos

En esta categoría se mostrarán fragmentos de las canciones que se reconocen como alusiones al tema de derechos. Por derecho se entiende “el conjunto de normas establecidas como obligatorias para ser cumplidas por los miembros de un grupo [...]” (Sánchez, 2010, p. 22), con el fin de generar espacios de convivencia en armonía y dignificar la vida. Se identifica que en las canciones se reivindica los derechos asociados a la autoidentificación y autodeterminación, reconocimiento, dignificación del trabajo, integración social, entre otros. Además, denuncia también, la vulneración histórica de los mismos. Esto significa que los jóvenes reconocen como parte de la identidad kichwa el carácter trascendental de lucha y resistencia de sus antepasados indígenas. Hoy en día, como jóvenes, ellos/as continúan reclamando lo que es suyo por derecho pero de otros modos y con otras necesidades situadas en la modernidad.

En América Latina a principios de 1980 emerge “un movimiento indígena continental que denunciaba la permanencia del colonialismo interno, rechazaba la naturaleza monocultural de los Estados-nación latinoamericanos y exigía el reconocimiento de sus derechos territoriales y políticos” (Loperena, Hernández y Mora, 2018, p. 14). Es producto de las luchas continuas y perseverantes de los pueblos desde hace 500 años, que se logra la institucionalización del reclamo de sus derechos. Particularmente en Ecuador, sus reclamos se los incorpora en la nueva Constitución del 2008. Se reconocen y establecen artículos que amparan los derechos colectivos de los pueblos: sus saberes ancestrales, la preservación y reproducción de la cultura, y entre los hitos más relevantes la incorporación de la

interculturalidad⁶² que abarca la justicia intercultural y la educación intercultural bilingüe. Esta última no solo estipulada como objetivo a cumplir de los pueblos y nacionalidades sino como un proyecto de Estado, el mismo que a partir del 2008 se declara plurinacional e intercultural.

Para el análisis de las canciones que se incluyen en esta categoría de derechos, he realizado interpretaciones de las líricas vinculadas a los derechos constitucionales. Esto no quiere decir que los artistas al momento de escribir sus letras hayan tenido como estricto objetivo alinear sus versos con la normativa institucional, más bien, apelan a la vulneración o reivindicación de derechos históricamente reclamados. Por lo que, este es un esfuerzo propio, con el fin de otorgarles una legitimidad a sus discursos dentro del marco legal. Para las canciones vinculadas a los derechos colectivos de los pueblos y derechos laborales se utilizan artículos de la Constitución del Ecuador del 2008, y para las canciones analizadas en el apartado de derechos de las mujeres se emplean preceptos de la Ley Para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra Las Mujeres del 2018.

4.1 Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades

Esta sección toma este nombre dado que corresponde al capítulo cuarto de la Constitución del Ecuador de 2008, el cual recoge los artículos que respaldan y protegen a los derechos colectivos de los pueblos y nacionalidades. A partir de estas disposiciones constitucionales, especialmente del artículo 57, el cual dicta: “Se reconoce y garantizará a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, [...] convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos [...]” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57); vinculo ciertos discursos de cinco canciones (*Na Kungani*, *Katary*, *Inti Raymi Rap*, *Americanos*, *Más runas que nunca*, y *Hyvryd Talent*), con tres distintos numerales de dicho artículo, que se presentan a continuación:

⁶² De acuerdo al Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador CODENPE (2011): En los espacios de las organizaciones e instituciones academias, la interculturalidad se debate como: el diálogo de culturas, diálogo de saberes, convivencia armónica entre pueblos y culturas de equivalencia. Sin embargo, la interculturalidad no es suficiente el discurso teórico, es la praxis de accionar. Por lo tanto, no se limita a la relación entre culturas, sino además a la relación entre culturas en conflicto que concurren en una estructura de poder configurada por los efectos de la colonia y de la modernidad. En consecuencia, la interculturalidad busca cambiar radicalmente sus estructuras para posibilitar el mejoramiento de las condiciones de vida culturales, sociales y económicas (p. 19).

a. Fortalecer la identidad

En este apartado se presentan dos canciones que hacen referencia al producto del rap kichwa como una fusión estratégica para ampliar su construcción identitaria étnica. Esto se alinea con lo establecido en el artículo 57 numeral 1 que decreta: “Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57). Resulta pertinente mostrar la articulación de los versos de estas canciones con esta disposición constitucional, porque a través de la música y las líricas se expresan un desarrollo y fortalecimiento libre de su identidad que es fusionado con ritmos extranjeros, pero que contribuye a la fabricación de nuevos sentidos de pertenencia:

Tabla 16. Fragmentos de *Más Runas que Nunca de Inmortal Kultura* y *Hyvryd Talent de Runa Rap*

Más Runas que Nunca	Hyvryd Talent
hemos fusionado nuestra cultura Con ritmos universales que nos dieron la apertura Salimos pocos que tenemos diferentes idealidades Manteniendo lo nuestro con nuevas modalidades Fortaleciendo nuestros pensamientos en las comunidades	Dosis del rap al son de unas kenas

La canción *Más Runas que Nunca* se refiere a la fusión del rap con los sonidos de la música andina local. Esto se convierten en una manera de fortalecer libremente su identidad indígena, donde se refuerza su cultura desde una nueva propuesta. Esta se desvincula del imaginario que únicamente entiende a la preservación cultural en la reproducción de las prácticas y costumbres de una forma más tradicional, es decir, evitando la hibridación y en un esfuerzo por mantener la cultura kichwa inmaculada. Por otra parte, en la canción *Hyvryd Talent*, a pesar de que es un verso pequeño, igualmente se refiere a la hibridación de las culturas locales y globales, desde la música. La kena un instrumento de los Andes, muy común en los contextos indígenas, y el rap una expresión extranjera globalizada del mundo actual, hace referencia no solo a la hibridación cultural sino a la innovación de su identidad.

Esto sugiere que son jóvenes indígenas que enuncian su cultura desde mecanismos actuales que reflejan su modernidad.

Esta transformación en la autorrepresentación indígena juvenil es un ejemplo de que su cultura está viva, dado que, la cultura es dinámica y móvil, inevitablemente las tradiciones y costumbres cambian en el tiempo. De hecho, si la cultura no fuera readaptada por los miembros que la conforman, gradualmente perdería su vigencia, hasta desaparecer. Las incorporaciones locales presentes en el rap kichwa, como dice Friedman (1994), abren la puerta a micro identidades y microconsumos, que reactivan la cultura kichwa otavalo; es una manifestación de diversificación cultural.

b. Discriminación

En cuanto al tema de la discriminación étnica, las canciones que nombran esta cuestión son *Na Kungani*, *Inti Raymi Rap* y *Katary* con en base en el artículo 57, específicamente sobre el numeral 2 que estipula: “No ser objeto de racismo y de ninguna forma de discriminación fundada en su origen, identidad étnica o cultural” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57). A propósito, en la Constitución, en la sección sobre los Principios de aplicación de los derechos, el artículo 11 también versa alrededor de la no discriminación:

Nadie podrá ser discriminado por razones de etnia, lugar de nacimiento, edad, sexo, identidad de género, identidad cultural, estado civil, idioma, religión, ideología, filiación política, pasado judicial, condición socioeconómica, condición migratoria, [...], diferencia física; ni por cualquier otra distinción [...] (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 11).

Los versos de las canciones muestran la vulneración al artículo 57 y 11 en lo que concierne a los principios de no discriminación en el tema étnico. Por ejemplo, en la canción de *Inti Raymi Rap* y *Na Kungani* se hace referencia al término “salvajes” que se utilizó antiguamente para referirse a los indígenas.

En la primera canción se utiliza esta palabra en un sentido reivindicativo, ya que dice “¿Qué piensas? ¿Qué solo es rebeldía?, Los salvajes se lucieron botando la hipocresía” (Inmortal Kultura, 2020, 1m40). Aquí, se desafía la idea de la supuesta rebeldía de los pueblos indígenas a causa de su carácter salvaje, y por ende ignorante. En este caso, se reivindican el término, ya que al autonombrarse como salvajes desenmascaran la discriminación del

sistema dominante. La expresión deja de ser un insulto y los salvajes se convierten en aquellos que actúan con racionalidad al criticar la opresión.

En la segunda canción se utiliza la palabra salvaje para dar cuenta de la discriminación hacia los pueblos indígenas: “Personajes, algún momento llamados salvajes” (SBRNS, 2015, 2m12). Esto se decanta en la vulneración de derechos ahora escritos en la Constitución, que prohíbe la discriminación por etnia o identidad cultural. En este caso la palabra salvajes es empleada para recordar la alteridad y deshumanización con la que fueron entendidos, desde una mirada peyorativa, los pueblos indígenas

Además, el uso de la palabra salvajes remite al debate que tuvo lugar a mediados del siglo XVI, en el cual se cuestionaba la humanidad de los indígenas y afros, precisamente por su supuesta condición animal o salvaje. En este contexto, Fray Bartolomé de las Casas argumentó en defensa de la humanidad de los indígenas:

Fray Bartolomé de las Casas en Valladolid en favor de los indios americanos [...] [alego que] No [existen] bestias, ni esclavos por naturaleza [...] sino hombres que son capaces de llegar a ser cristianos, que tienen pleno derecho a gozar de sus bienes, su libertad política y su dignidad humana, y que en su creencia deberían ser incorporados a la civilización española y cristiana en vez de ser esclavizados. (Maestre Sánchez, 2004, p. 92).

A partir de este debate, los indígenas, dejaron gradualmente de ser esclavos y fueron incorporados en sistemas de servidumbre. Este proceso estuvo condicionado por el adoctrinamiento cristiano, que se impuso como el método principal para civilizar al indígena y corregir su supuesta naturaleza salvaje. Estas percepciones sobre el indio civilizado perduraron en el tiempo y se arrastraron hasta la lógica multicultural con la figura del indio permitido.

El indio permitido es el que permanece culturalmente correcto, el que se apega a la tradición y a su pasado, no el que se adapta al cambio; el que permanece campesino, no el que vive en las ciudades, el que conserva su lengua autóctona, no el que utiliza un lenguaje politizado; el que se conforma con su papel y soporta la violencia, no el que decide rehacer su vida y terminar con la relación no deseada; el que permanece diferente, no el que quiere ser un igualado. (Escalante, 2018, p. 76).

El indio permitido representó a aquel indígena que no manifiesta luchas ni actitudes de rebeldía, y cuya expresión cultural se limita a lo folclórico y estético; no exige derechos ni justicia y evita confrontar al poder o cuestionar el *status quo*. Esta identidad indígena es aceptada mientras no implique demandas políticas ni transformaciones sociales. Además, debe permanecer anclado a un tiempo pasado, no puede pretender adaptarse a la modernidad, de lo contrario estaría cuestionando su posición de sometimiento al buscar alcanzar otra posición social.

Por tanto, el uso de la palabra salvaje remite a una larga historia de dominación colonial, que ha sido utilizada para negar la humanidad del otro que fue asociada a lo primitivo, irracional o incivilizado. En cambio, la categoría del indio permitido es la domesticación de aquel indio salvaje al cual se le adjudican ciertos derechos permitidos, pero que oculta sus reivindicaciones políticas, territoriales, de clase o de género.

Por otra parte, regresando al eje de análisis sobre la discriminación hallada en las canciones, en la lírica de *Katary* se aborda la estigmatización hacia la estética indígena, la cual se muestra a continuación: “Y sin saber por qué se me gozaban, caminado en las calles recibiendo hasta ofensas, como veían cuando yo salía con mis trenzas” (Los Nin, 2017, 0m52). Se refiere a una discriminación, legitimada por percepciones racistas que posicionan la estética indígena como inferior frente a la blanco-mestiza, en tanto herencia persistente de una herida colonial. En este marco, se otorga mayor valor a una estética occidentalizada, asociada a los referentes de belleza europeos o el norte de América, que refuerzan la necesidad mestiza de alejarse simbólica y materialmente de las raíces étnicas.

Por último, la canción *Na Kungani*, se sitúa también en la denuncia de la discriminación lingüística: “Los kichwa parlantes, que nos quitemos esa vergüenza de que nos han dicho esa lengua no sirve, la lengua de los campesinos, del yangashimi⁶³ ¿no? [...] No me digas que no hable” (SBRNS, 2015, 0m23). Se vulnera el derecho a la no discriminación por origen étnico o por lengua establecidos en los artículos 57 y 11 de la Constitución del 2008. Valga como ejemplo el testimonio de Yuyak, cantante de Inmortal Kultura, quien dice: “me daba vergüenza hasta para hablar kichwa con mi mamá en el bus porque me daba miedo, nos quedaban viendo, no sé, era difícil [cuando vivía en Quito]” (Dímelo TV Podcast y Sandia,

⁶³ Se explica este término en el capítulo 3 específicamente en la página 96.

2024, 21m48). Este relato da cuenta de que el racismo estructural y cultural por razones de origen étnico continúa operando y niega la legitimidad de las lenguas indígenas mientras reproduce ideologías y jerarquías coloniales.

En esta misma línea, durante la entrevista con Tommy, compartió que considera relevante el rap kichwa justamente porque denuncia temas de discriminación que experimentan los sujetos étnicos, por ello, este producto cultural funciona como un medio para visibilizar las voces que han sido marginadas:

La verdad es que creo que el rap kichwa netamente habla de la discriminación [...] desde los primeros artistas que emergieron con este tema del rap kichwa de los que yo conozco, los más grandes, Los Nin [...] ellos siempre tuvieron esta lucha contra la discriminación [...] En todo este tiempo que se ha ido desarrollando [el rap kichwa] ha dado más para tener esa voz, ¿no? Esa voz kichwa, que nosotros mismos como indígenas sentimos que tal vez no existe. (comunicación personal, 6 de junio del 2024).

Desde la música, específicamente desde el rap kichwa, se articulan las denuncias sobre discriminación estructural que han vivido y aún viven los pueblos kichwas, y es útil en la medida que contribuye a fortalecer una voz propia, por muchos años silenciada; es un acto político de resistencia y lucha cultural.

c. **Unidad y lucha**

En relación con el artículo 57, el último numeral al cual se hace referencia es al 18, que dicta: “Mantener y desarrollar los contactos, las relaciones y la cooperación con otros pueblos, en particular los que estén divididos por fronteras internacionales” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57). Esta normativa se vincula con la canción *Americanos* que dice: “Al decirse americanos de qué diablos se trata, Americanos somos todos de este lado, no solamente los que se pusieron en la cima de un mapa. Si somos Americanos vamos a levantarnos, vamos a unificarnos” (Los Nin, 2017, 3m00). Estos versos muestran la necesidad de reconocerse entre pueblos americanos, e invita a desarrollar, reforzar los lazos y la cooperación con otros pueblos para construir una identidad americana sólida en resistencia frente a las jerarquías e injusticias del poder dominante.

Se reivindica una identidad americana que tienen los mismos objetivos de lucha: “Pasamos el mismo problema, vivimos el mismo disgusto, resistimos como debe ser, ante el primer mundo” (Los Nin, 2017, 2m27). Por ello, se alude a la unificación, con el fin de batallar contra la desigualdad, la violencia y exigir el reconocimiento de su identidad americana. Así como lo han hecho las poblaciones indígenas en el Ecuador, frente al poder blanco-mestizo que invisibilizó al indígena, sobre todo en la época republicana, cuando el país tuvo como proyecto político el mestizaje.

La ideología del mestizaje, desde la cual se quiso construir una identidad ecuatoriana, manejaba una desvalorización y negación tanto del indio como del negro dentro de la cultura nacional, al mismo tiempo expresaba una adscripción a la cultura occidental [...] el mestizaje se ha convertido en un argumento que plantea la eliminación de las culturas locales en favor de un proceso de integración en la cultura y economía global del mundo occidental. (Álvarez, 2004, pp. 27;30-31)

No obstante, dados los arduos procesos de lucha de las poblaciones indígenas, para la Constitución de 1980 se reconoció el multiculturalismo de la nación es decir el reconocimiento de las diversidades étnicas, pero sin que ello significara una participación activa entre culturas ni una planificación para la integración de las poblaciones étnicas marginadas. Es en la Constitución del 2008 que el Estado ecuatoriano se reconoce como plurinacional e intercultural, a nivel teórico, en los instrumentos legales se incorporaron derechos que promovieron la autonomía, integración, intercambio entre culturas. No obstante, a nivel práctico, aún continúa como un objetivo constitucional que no se ha cumplido.

En definitiva, la canción presenta la urgencia de una integración continental de los pueblos americanos, la cual ha sido resquebrajada y fragmentada por las fronteras geográficas e ideológicas y las estrategias del poder norteamericano. Esto ha generado un sistema cimentado en jerarquías, exclusiones y desigualdades, donde el norte global se sitúa aun como el líder político y económico de América. Es por esto que, la lírica hace referencia a una identidad de lucha, imbricada en los pueblos americanos, con el propósito de cuestionar el monopolio del poder.

A modo de cierre de esta sección, se observa que ciertos derechos colectivos de los pueblos se manifiestan en las letras de las canciones que se encuentran relacionadas con los principios

establecidos en la Constitución ecuatoriana. En primer lugar, se evidencia el derecho al libre desarrollo y fortalecimiento de la identidad, ejercido por los jóvenes kichwa a través de las reinenciones, reapropiaciones e hibridaciones del rap kichwa. En segundo lugar, se denuncia la vulneración del principio de no discriminación, mediante la visibilización de experiencias cotidianas de exclusión y racismo estructural. En tercer lugar, se destaca la reivindicación de la unidad entre los pueblos originarios del continente, en concordancia con el derecho colectivo a mantener relaciones con otras comunidades indígenas.

4.2. Derechos Laborales

En cuanto a los derechos laborales, se ubican en el capítulo seis de la Constitución llamado formas de trabajo y producción, de donde se toma las siguientes normativas: artículo 327: “[...] Se prohíbe toda forma de precarización [...] El incumplimiento de obligaciones, el fraude, la simulación, y el enriquecimiento injusto en materia laboral se penalizarán y sancionarán de acuerdo con la ley” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 327). Y también al artículo 328: “La remuneración será justa, con un salario digno que cubra al menos las necesidades básicas de la persona trabajadora, así como las de su familia [...]” (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 328).

La canción *Na Kungani* incorpora en su lírica un audio de Tránsito Amaguaña que dice lo siguiente: “Hasta el domingo trabajábamos sin medio, sin nada, nada plata. ¡Era un tiempo jodido!” (SBRNS, 2015, 2m24). Cabe, aclarar que, si bien en la época de la activista indígena no existían las normativas de la Constitución actual, hasta el día de hoy existe precarización laboral y remuneración injusta que no cubre las necesidades básicas de los y las trabajadores/as. Esta afirmación es transmitida por Santi cuando explica su interpretación de la frase:

[Es la] realidad [...] [refleja problemas de ahora], precarización laboral *brother*. Y dentro de las comunidades es peor. Ya te digo, a veces en la academia hablan de sueldos de 400 dólares, que es lo mínimo, se supone. Pero hay otros sueldos de 150, 100 dólares y cosas así. [...] ¿Qué haces con eso? ¿Cómo accedes a educación, salud? [...]. (comunicación personal, 13 de mayo del 2024).

En esta alegación se muestra claramente la vulneración a los derechos laborales de los artículos 327 y 328, se incumple la garantía a trabajos y remuneraciones dignas. Esta reflexión emerge a partir de las palabras de Tránsito Amaguaña recordadas en el audio de la

canción, que remontan a toda su vida de lucha por dignificar las condiciones de los indígenas, particularmente, de los indígenas campesinos. Esta reconocida activista se alió con otras mujeres indígenas de principios similares: “Dolores, Tránsito y Angelita Andrango constituyeron un trío de mujeres combativas, inteligentes y tenaces [...] [que condujeron] la organización sindical y las reivindicaciones de los campesinos y campesinas expulsados de las haciendas” (Rodas, 2007, p. 55). En este sentido, Tránsito Amaguaña, es una figura que representa las revueltas y sindicatos, además de haber sido una autoridad representativa de mediados del siglo XX en la denuncia del hostigamiento y opresión que vivía el indio campesino

Así pues, la canción rememora los procesos de lucha que hacen parte de la identidad indígena. Reconoce el valor de la memoria histórica en el presente a través de la música, con el propósito de recordar la resistencia y el carácter de batalla que han tenido los pueblos indígenas frente al poder dominante. Asimismo, se visibiliza la opresión, los malos tratos, los trabajos y salarios indignos que han recibido los pueblos, que, como apunta el entrevistado, siguen ocurriendo en las comunidades.

En síntesis, se denuncia la precarización laboral hacia los indígenas, que, al día de hoy, continua como una problemática latente que se arrastra desde la época hacendaria. El trabajo se convierte en un espacio de vulneración que refuerza desigualdades étnico-económicas, donde atraviesan estructuras sociales que califican a ciertos sujetos con mayor o menor rango según su condición racial, y bajo la misma lógica facilitan o dificultan la entrada al mercado laboral. En este sentido, la lucha indígena ha caracterizado parte importante de sus identidades por la constante urgencia de exigir una vida digna y el pleno ejercicio y reconocimiento de sus derechos.

4.3. Derechos de las mujeres

En este apartado se abordan temáticas en torno a la producción y reproducción de las desigualdades y violencias desde las jerarquías de poder patriarcales que vulneran los derechos de las mujeres estipulados en la Constitución del Ecuador de 2008 y en la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres del 2018.

En esta sección se presentarán canciones de la Mafia Andina que hablan sobre las violencias contra las mujeres. Cabe mencionar que, las canciones no contienen en su lírica versos o

estrofas que explícitamente se dirijan al grupo de mujeres indígenas, sin embargo, el hecho de que estas letras incorporen la lengua kichwa, correspondiente a la cultura kichwa, le otorga un sentido identitario étnico. Esto quiere decir, que se abre un espacio para que mujeres indígenas que escuchen esta música puedan acercarse y señalar aquellos procesos de subordinación, control, sufrimiento que históricamente ha experimentado el colectivo de sujetos femeninos.

Además, quien canta y escribe las canciones es una mujer indígena (Taki Amaru⁶⁴), sus canciones se enuncian desde las vivencias como mujer atravesadas por el dominio patriarcal, sin necesariamente distinguir explícitamente entre las violencias a las mujeres indígenas o no indígenas. No obstante, el factor de que sea la única voz que represente a las mujeres indígenas en la producción de rap kichwa, es una invitación; primero, a otras mujeres kichwas a participar en espacios generalmente dominados por hombres, y segundo, a que las mujeres indígenas que la escuchan puedan identificarse también con estas experiencias de abuso, de tal modo que se cuestionen ciertos patrones de dominación patriarcal.

4.3.1. Derecho a una vida libre de violencia

El derecho a una vida libre de violencia está reconocido como un principio fundamental en la Constitución ecuatoriana de 2008, que se estipula en el artículo 66: “b) Una vida libre de violencia en el ámbito público y privado. El Estado adoptará las medidas necesarias para prevenir, eliminar y sancionar toda forma de violencia, en especial la ejercida contra las mujeres, niñas, [...]”. (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 66). Igualmente, la declaración de este derecho se halla en la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres en el artículo 6 que dicta: “Corresponsabilidad. El Estado es responsable de garantizar el derecho de las mujeres: niñas, adolescentes, mujeres adultas y mujeres mayores, a una vida libre de violencia” (Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres, 2018, Art. 6).

Bajo estas premisas normativas, el siguiente análisis se ha dividido en tres temáticas con base en la violencia contra las mujeres en las canciones de *Warmi Hatari* y *Amaumi*, a través

⁶⁴Taki Amaru atravesó un proceso de etnogénesis para construir su identidad indígena, lo que ha causada polémicas en torno a la apropiación cultural. Sin embargo, los entrevistados señalan que admiran mucho a la cantante por su fuerte compromiso con la cultura kichwa otavalo. Ellos no consideran relevante distinguir si se trata de una identidad construida o asignada desde el nacimiento. Esto se explica en el capítulo 3 en la página 65 y 66.

de las cuales se constatan las contravenciones del derecho a una vida sin ningún tipo de violencia.

a. Violencia contra la vida de la mujer

En este apartado se analiza la canción *Amarumi*, que en su lírica hace referencia a la época de la edad media, se interpreta que especialmente se alude al siglo XV y XVII, donde se intensificó la cacería de brujas. Esta persecución y proceso inquisitorial, para el contexto actual, puede leerse en términos de negación y vulneración al derecho universal de la vida, específicamente al derecho a la vida de las mujeres indígenas o no indígenas. A continuación, se muestran los versos que reflejan lo mencionado:

Porque nos han temido y han eliminado saberes y poderes de curarte

Que la ciencia jamás podrá descifrarte

Exterminando brujas que ahuyentaban pestes enteras en la edad media

Luego eran quemadas en la hoguera

Ha sido la herramienta, la estrategia para dominarnos

Dado que la canción se refiere a la cacería de brujas en la edad media, cabe destacar cuál fue el objetivo fundamental de esta persecución:

[...] destruir el control que las mujeres habían ejercido sobre su función reproductiva y que sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo. [...] se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación [...] (Federici, 2010, p. 26; p. 278).

Las mujeres indígenas en América Latina también fueron perseguidas hasta morir y torturadas bajo criterios que satanizaban el conocimiento de sus saberes. Sin embargo, la resistencia cultural de las mujeres, en este lado del mundo, permitió la continuidad de las tradiciones ancestrales y su vínculo con la naturaleza, que existe hasta el presente, así lo muestra Federici:

Las mujeres andinas que eran arrestadas, en su mayoría ancianas y pobres, reconocían los mismos crímenes que eran imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa: pactos y copulación con el Diablo, prescripción de remedios a base de hierbas, uso de ungüentos, volar por el aire y realizar amuletos de cera (Silverblatt, 1987: 174). [...]

En efecto, gracias en gran medida a la resistencia de las mujeres, la antigua religión pudo ser preservada. Ciertos cambios tuvieron lugar en el sentido de las prácticas a ella asociadas. El culto fue llevado a la clandestinidad a expensas del carácter colectivo que tenía en la época previa a la Conquista. Pero los lazos, las montañas y los otros lugares de las huacas no fueron destruidos. (Federici, 2010, p. 307).

Para el contexto ecuatoriano actual la eliminación de los saberes ancestrales representaría la vulneración al artículo 57 de la Constitución del 2008 que garantiza y reconoce los derechos colectivos, particularmente, el numeral 12 declara:

Mantener, proteger y desarrollar los conocimientos colectivos; sus ciencias, tecnologías y saberes ancestrales; [...] sus medicinas y prácticas de medicina tradicional, con inclusión del derecho a recuperar, promover y proteger los lugares rituales y sagrados, así como plantas, animales, minerales y ecosistemas dentro de sus territorios; y el conocimiento de los recursos y propiedades de la fauna y la flora. (Constitución del Ecuador, 2008, Art. 57).

La quema de brujas, amenazó y eliminó, en ciertos contextos, los conocimientos alrededor de la salud, las plantas y la medicina, implicó una resquebraja para el tejido social de las mujeres, el debilitamiento de su autonomía y poder. Sin embargo, los saberes herbolarios y espirituales han tenido continuidad en las esferas de las mujeres indígenas, lo que significa la preservación de una parte importante de la identidad étnica femenina, correspondiente a sus dones curativos y sus roles del cuidado para la familia y la comunidad. Además, demuestra la resistencia de las mujeres como portadoras de saberes y agentes activas de su cultura.

En breve, *Amarumi* hace alusión al peligro que vivían las mujeres desde el siglo XV, donde debían proteger su vida, huir de la inquisición y la tortura, que vio violentada su integridad física, psíquica, moral, entre muchas otras. Se trata de un relato histórico de la identidad de las mujeres indígenas y no indígenas, sobre la vulneración de lo que ahora se conocen como derechos de la mujer. Igualmente, se interpreta la vulneración al derecho de preservación y desarrollo de los saberes ancestrales. No obstante, a pesar de la violencia a la que fueron sometidas entre las mujeres andinas primó, en clandestinidad, la preservación de sus conocimientos como acto de resistencia y predominio a su identidad étnica y femenina.

b. Violencia intrafamiliar o doméstica

Aquí se presentarán los versos de la canción de *Warmi Hatari* de la Mafia Andina que hacen referencia a la violencia intrafamiliar o doméstica, descrita en el artículo 12 en la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres la cual hace referencia los espacios donde se desarrolla la violencia contra las mujeres como los siguientes:

1. Intrafamiliar o doméstico. - Comprende el contexto en el que la violencia es ejercida en el núcleo familiar. La violencia es ejecutada por parte del cónyuge, la pareja en unión de hecho, el conviviente, [...] y las personas con las que la víctima mantenga o haya mantenido vínculos familiares, íntimos, afectivos, conyugales, de convivencia, noviazgo o de cohabitación. (Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres, 2018, Art. 12).

Precisamente, la canción *Warmi Hatari* muestra en sus versos la violencia física y psicológica hacia la mujer en contextos de pareja o relaciones sexo-afectivas, que son comúnmente normalizadas:

Palabras hirientes, insultos, te chantajea o te miente.

Terminar la relación te amenazó,

una huella en el corazón.

Control, posesión

Esas son las trampas del mal llamado amor

La sociedad lo permitió,

la religión lo justificó

Amor romántico, ideal erróneo,

se naturaliza entre todos nosotros

En este sentido, el amor es un terreno en el cual se ejerce poder sobre el sujeto femenino, que es justificado desde los afectos por el carácter “natural” de las mujeres y su entrega absoluta al otro en nombre del amor. Asimismo, el discurso del amor se convierte en un mecanismo para disfrazar las violencias patriarcales y seguir ejerciéndolas, tal como explica Lagarde:

[...] la ideología amorosa consagra la desigualdad, la obediencia, la exclusión, la capacidad de mando y el dominio sobre la vida de los otros. [...] lo distintivo en relación con el amor como poder sobre la mujer, es que refuerza la dependencia bajo el hábito de afectos gratificantes. Por el amor las mujeres disponen su vida para los otros. El amor de la mujer es otorgado en exclusiva a los miembros del grupo

doméstico; si este se reduce, se reducen las posibilidades amorosas de las mujeres. La mujer no es solo monógama sino monoamorosa [...]. Para la mujer el amor es renuncia y entrega, tiene el significado casi exclusivo de ser-de-otros; para el hombre, por el contrario, es posesión y uso de otros (otras)?

El poder sobre la mujer y su cautiverio giran en torno a su cuerpo y su subjetividad, su tiempo y su espacio. (Lagarde, 2005, p. 161).

Las mujeres han sido privadas de autonomía e independencia, están cautivas en sus propias relaciones conyugales, donde las parejas esperan de ellas una renuncia de sí mismas con el otro y una respuesta de amor unilineal hacia sus parejas. Las figuras masculinas son los ejes de control sobre las mujeres, deciden sobre sus cuerpos, placeres, motivaciones. La mujer en nombre del amor ha renunciado incluso a su propia soberanía para complacer los deseos y necesidades de su pareja, así convirtiéndose en “ser-para-otros”.

En este marco, de relaciones de poder desigual, la estrofa de la canción hace referencia a, en primer lugar, las violencias físicas en las relaciones de pareja que muchas veces son normalizadas bajo el ideal del amor romántico- construcción ideológica que justifica el maltrato-, que se presenta como gratificante y deseable, pero exige sumisión, renuncia y exclusividad. En segundo lugar, se alude a las formas de violencia no físicas, es decir, violencia psicológica hacia las mujeres como otra forma de subyugación y control emocional desde el dominio masculino.

Las violencias físicas y psicológicas contra la mujer están tipificadas en la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres, en el artículo 10, que establece lo siguiente:

a) Violencia física- Todo acto u omisión que produzca o pudiese producir daño o sufrimiento físico, dolor o muerte, así como cualquier otra forma de maltrato o agresión, castigos corporales, que afecte la integridad física, provocando o no lesiones, ya sean internas, externas o ambas, esto como resultado del uso de la fuerza o de cualquier objeto que se utilice con la intencionalidad de causar [...].

b) Violencia psicológica.- Cualquier acción, omisión o patrón de conducta dirigido a causar daño emocional, disminuir la autoestima, afectar la honra, provocar descrédito, menospreciar la dignidad personal, perturbar, degradar la identidad cultural, expresiones de identidad juvenil o controlar la conducta, el comportamiento, las creencias o las decisiones de una mujer, mediante la humillación, intimidación, encierros, aislamiento, tratamientos forzados o cualquier otro acto que afecte su

estabilidad psicológica y emocional. La violencia psicológica incluye la manipulación emocional, el control mediante mecanismos de vigilancia, el acoso u hostigamiento [...]. (Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, 2018, Artículo 9)

Estas definiciones permiten evidenciar que las violencias descritas en la canción no solo tienen un correlato en la experiencia cotidiana de muchas mujeres, sino que además responden a formas de control históricamente legitimadas por estructuras sociales más amplias. En este sentido, es importante agregar que estas formas de violencia han sido justificadas desde instituciones sociales y religiosas⁶⁵, especialmente en las esferas matrimoniales. En este sentido, el matrimonio también actúa como una institución que históricamente ha legitimado desigualdades y prácticas de control sobre el cuerpo y la vida de las mujeres. Sobre esto, Taki Amaru en una entrevista cuenta desde su perspectiva como se entiende al matrimonio dentro de su comunidad indígena:

el tema del matrimonio y del pensar que la mujer solo se realiza a partir de tener una familia para toda la vida es complicado, porque ya eso está muy interiorizado [...] he visto situaciones de mujeres que no están felices, pero les toca estar ahí porque “así es” y no hay otra opción [...] no se trata de decir: “ay no ya mujeres no se casen no tengan hijos”, ¡no!, pero de poder dar herramientas para que las mujeres puedan tener su propia autonomía.[...] porque hay muchas mujeres que se quedan ahí, porque no pueden salir por el tema económico, por los hijos, porque eres una mala mujer, porque el matrimonio “duro es entonces, quédate ahí, aguántate” [...] y esto no solo pasa en las comunidades pasa en todos lados. (Munay TV, 2021, 42m22).

El matrimonio ha sido concebido como el momento máximo de realización de una mujer, incluso si dentro de él se ejercen violencias, debe mantenerse porque representa la confirmación de que la mujer ha cumplido con su rol social. “El matrimonio [sería pues] visto como la verdadera carrera para una mujer [...]” (Federici, 2010, p. 143). La institución del matrimonio no solo la define y otorga valor a la mujer, también le atribuye estatus y reconocimiento social, aunque este pueda estar marcado por el sufrimiento. Si bien los discursos sobre el matrimonio y los ideales del amor romántico pueden perpetuar la violencia, no se trata de eliminar estas figuras por completo de la vida social, sino de generar

⁶⁵ En la siguiente subcategoría se aborda con desarrolla sobre estas violencias institucionales.

condiciones para que las mujeres cuenten con herramientas para recuperar y reconstruir su independencia.

En este sentido, la canción *Warmi Hatari* narra dos tipos de violencia comunes dentro de las relaciones conyugales o matrimoniales: psicológico y físico, los cuales, como menciona la artista, están todavía muy presentes al interior de las comunidades indígenas en la vida marital. El hecho de que estas violencias sean denunciadas, criticadas y nombradas constituye ya en un acto de visibilización, al reconocer que forman parte de la realidad cotidiana que enfrentan las mujeres hoy en día.

c. Violencia institucional

En este apartado se mostrará el control institucional sobre el cuerpo de las mujeres, especialmente por parte de la Iglesia y el Estado, que de acuerdo al artículo 12 de la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, son ámbitos donde se desarrolla la violencia contra las mujeres: “Estatual e institucional.-Comprende el contexto en el que la violencia es ejecutada en el ejercicio de la potestad estatal, de manera expresa o tácita y que se traduce en acciones u omisiones, provenientes del Estado” (Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, 2018, p. 13). Teniendo en cuenta esta normativa, la canción *Amarumi* se refiere a la violencia institucional ejercida sobre de la autonomía y sexualidad de las mujeres:

Hemos sido robadas

Nuestra sexualidad fue usurpada

Nos temieron y nos temerán

Por ser las brujas, mamás, bellas mágicas, damas

Libres insurgentes

Enemigas del sistema

Por memoria siempre

Pondré en oposición

La relación con tu cuerpo sucio secundario

Te paralizaré, no sentirás ningún placer

La canción habla del control histórico hacia el cuerpo y la sexualidad femenina que, a través de leyes, castigos, procesos inquisitoriales y regulación moral, el Estado y la Iglesia

construyeron marcos legales e ideológicos que naturalizaban la subordinación de las mujeres. En ese sentido, el cuerpo femenino mediante el discurso religioso fue satanizado y asociado al pecado. Por ejemplo, en el Levítico dice “cuando una mujer tenga flujo, si el flujo en su cuerpo es sangre, ella permanecerá en su impureza menstrual por siete días; y cualquiera que la toque quedará inmundo” (Levítico 15:19:33). La religión judeocristiana posicionó el cuerpo de la mujer como sucio y pecaminoso, como fuente de contaminación espiritual, lo que acentuó las asimetrías de poder y lógicas de subyugación de lo masculino a lo femenino.

Sobre esta cuestión, Federici afirma:

(desde que la Iglesia se convirtió en la religión estatal en el siglo IV), el clero reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres y trató persistentemente de exorcizarlo identificando lo sagrado con la práctica de evitar a las mujeres y el sexo. [...] [La] casta patriarcal intentó quebrar el poder de las mujeres y de su atracción erótica. [...] en el siglo XII podemos ver a la Iglesia no sólo espiando los dormitorios de su rebaño sino haciendo de la sexualidad una cuestión de Estado. (2004, pp. 62-64).

En este sentido, la iglesia también se encargó de controlar el cuerpo femenino indígena que se sostuvo fuertemente en la preservación de la virginidad, la anulación de su sexualidad y la instauración ideológica de que su cuerpo como objeto pecaminoso:

El tema de la virginidad es un valor establecido desde la época colonial por la iglesia católica, instaurado por frailes y sacerdotes colonizadores, impropio del mundo andino [...] las prohibiciones han sido dedicadas para las mujeres, al ser consideradas como autoras del “pecado” y por tanto merecedoras de castigo, el cual autoriza aceptar pasivamente que se debe sufrir/aguantar/lidiar con los dolores reflejados bíblicamente a la hora del parto y, por tanto, también prácticas sexuales machistas como violencias de género, de todo tipo. Además, ha sido negado el disfrute, el placer sexual y lo erótico. (Méndez Montoya, 2022, p. 20-61).

El discurso religioso judeocristiano ha anulado la sexualidad de los cuerpos femeninos andinos, tanto indígenas como no indígenas, para ello ha demonizado el poder sexual de las mujeres sobre los hombres. Esto operó como un medio de control social y moral desde la Iglesia y de la mano del Estado, que además logró una vigilia desde el dominio masculino

en todos los espacios en los que se involucren o participen las mujeres, como la pareja, la familia, la organización política, la actividad religiosa, entre otras. Este proceso implicó una institucionalización del miedo y la vergüenza en torno al cuerpo femenino, que sirvió para afianzar la subordinación de las mujeres. Además, el hecho de que la sexualidad pasara a ser un asunto de Estado, refuerza la idea de que el cuerpo femenino es un territorio político, cuya regulación fue útil para el surgimiento de estructuras sociales y económicas dominadas por hombres, donde el cuerpo de la mujer fue relegado al espacio doméstico.

En este sentido, la artista Taki Amaru en una entrevista muestra su descontento frente a las violencias institucionales y estructurales que continúan presentes desde el poder:

El Estado es un arma que nos ha afectado mucho a los seres y a la naturaleza también, al territorio [...] yo hablo del tema de la mujer, pues, porque soy mujer y he vivido ciertas cosas, ¿no?, también [hablo del] contra antropocentrismo y el contra Estado y [la] contra hegemonía [...] hay mucha diversidad y se está quedando la sociedad, hasta ahora, durante 500 años, manteniendo la misma lengua la misma religión la misma estupidez. Entonces, básicamente, [lo que hago con mi música] es proponer desde un lado [transgresor]. (comunicación personal, 27 de julio del 2023).

Las líricas devienen como un canal para polemizar las estructuras de poder, la tradición religiosa, el Estado, y para afirmar otras epistemologías y otras formas de existencia que se dirijan al respeto y la reducción de las violencias sistémicas y estructurales por décadas ratificadas desde las instituciones sociales y religiosas.

4.3.2 Derechos de autonomía

En esta sección se mostrarán fragmentos de las canciones *Warmi Hatari* y *Amarumi* en donde se hace referencia a la reivindicación sobre los derechos de autonomía de las mujeres, establecidos en la Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, especialmente en el artículo 8 donde se consolidan los siguientes principios rectores:

- c) Empoderamiento.- Se reconoce el empoderamiento como el conjunto de acciones y herramientas que se otorgan a las mujeres para garantizar el ejercicio pleno de sus derechos. [...]
- g) Autonomía.- Se reconoce la libertad que una mujer tiene para tomar

sus propias decisiones en los diferentes ámbitos de su vida. (Ley para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, 2018, Art. 8).

En la lírica de *Warmi Hatari*, justamente, se reivindican derechos de autonomía y libertad, y se convoca al empoderamiento para que las mujeres se adueñen de sí mismas:

Tabla 17. *Fragmento de Warmi Hatari de la Mafia Andina*

Original	Traducción
Nadie puede ejercer poder sobre nuestro ser	[en castellano]
Reconfigurarse y aprender a florecer	[en castellano]
hatarishunchik rikcharishunchik	¡Levantémonos, despertémonos!
Ama kunkanki kanpallami kanki	No te olvidarás que eres tú propia dueña
Mana pipash kankichu kanpallami	no eres de nadie más, esto es tuyo
yarinki kuyarishpa puriy tukuylla	recuerda que todos caminan en amor
yuyarishunmi, shunkukunata	abramos los corazones
paskarishunmi shinallata umakunata [...]	de esa manera nos concientizamos [...]
Warmikukuna hatariy ucha ña hatarimuy haku ñawpaman rishunchik	mujer levántate, el tiempo ya ha llegado, sigamos adelante

Esta estrofa invita a las mujeres a levantarse, a romper con las dinámicas de sometimiento y a reconstruirse desde una posición de poder, no basada en la violencia hacia el otro, sino en una emancipación del dominio patriarcal y la recuperación de la autonomía. Este discurso de fortaleza femenina, ha tenido influencia en sus escuchas, ya que como comparte Tamia en su entrevista, esta música se convirtió en un apoyo para robustecer su empoderamiento como mujer:

[...] Taki Amaru [...] Es muy inspiradora [...] Igual su música que hablaba sobre las mujeres de un levantamiento, como que, “no te dejes por un hombre” o algo así. Esa música me ayudó también porque justo en un tiempo donde estuve como que medio mal por algún amor, lo normal. Entonces, esa música me hacía acuerdo a levantarme como mujer. Y decía no, ¡no me debo dejar por nadie! (comunicación personal, 16 de mayo del 2024).

En este testimonio se muestra que la música de la Mafia Andina puede generar un sentimiento de identificación, e incluso empoderamiento, entre el público de mujeres jóvenes escuchas. De modo similar, en la entrevista con Taki Amaru se le preguntó si creería que su música tendría algún efecto en quienes la consumen, ella respondió lo siguiente:

La verdad no sé, no puedo palpar eso todavía porque ha pasado muy poco tiempo. [...] Pero de pronto las chicas más jóvenes que en algún momento ya están haciéndose adultas, de pronto sí les está generando otro tipo de pensar, ¿no? Como de encontrar su lugar y de saber que su lugar en el mundo no es solo siendo la esposa de alguien [...] (comunicación personal, 27 de julio del 2023)

Efectivamente, los discursos de su música, en una de sus escuchas, ha despertado el sentido de independencia, valor y fuerza de la mujer sin depender del sujeto masculino. Cabe mencionar que la canción no tiene la intención de aludir a un levantamiento separatista entre géneros o jerárquico donde las mujeres se ubican sobre los hombres. Más bien apela a la construcción de vínculos desde el respeto y la creación de espacios seguros para todas y todos, en los cuales se generen lazos de interdependencia que se sostenga desde los afectos, y que en ese proceso las mujeres vuelvan a construir su autonomía e independencia históricamente anuladas. En relación con ello, Taki Amaru comparte: “Es necesario abrir espacios de diálogo entre hombres y mujeres, donde todos podamos estar bien, donde los maridos vuelvan a amar a sus mujeres, que haya caricias [...] Todo es como un proceso de volver a concientizarnos, volver a sentirnos” (Munay TV, 2021, 46m37).

Por otra parte, en la lírica de *Amarumi* también se proyecta un mensaje de transformación para combatir el sistema violento contra la mujer, que se manifiesta en los siguientes versos:

Tabla 18. *Fragmento de Amarumi de Mafia Andina*

Original	Traducción
Y nos han hecho odiarnos, podemos evitarlo	[en castellano]
¿Cómo?	[en castellano]
De amor armarnos	[en castellano]
Hakuchi warmikuna ñukanchik kawsaymanta	vamos mujeres por nuestro vivir [...]

[...]	
Es la necesidad de amarse	[en castellano]
De desearse como serpientes que palpitan al ritmo de la rebelión	[en castellano]
Contra el gigante robótico sistema [...]	[en castellano] [...]
Ama manchaychu ama piñachu	No tengas miedo, no tengas vergüenza
mana warmipuray mankaychichu	No peleen entre las mujeres

La canción invita a regenerar los lazos de unión desde la matriz del amor entre mujeres como una vía para combatir la violencia patriarcal, y también como un modo de desestabilizar las estructuras de dominación hacia la mujer. En este proceso, la reconciliación con la serpiente se refiere a recuperar el poder, autonomía y sabiduría de las mujeres en colectividad que les fue negado y arrebatado desde la doctrina católica y el Estado. Este mensaje de lucha se refleja en las palabras de Taki Amaru, quien desde su experiencia y militancia reivindica y recuerda la fuerza colectiva de las mujeres:

[...] el poder si siempre se ha encargado como de hacer a un lado a la mujer en todos los espacios y pues uno lo que hace es lo contrario, subir el ánimo y decir: uno no se vence, aquí estamos y en todas las trincheras nos ayudamos [...]. (Munay TV, 2021, 41m36).

A pesar de que la violencia estructural del patriarcado continúa presente, se enuncia este mensaje de no permitir la derrota, de no aceptar que la agresión siga siendo parte de las prácticas naturalizadas en la sociedad. Desde la artista, se impulsa la resistencia y la continuidad de la lucha, por el reclamo de aquellos espacios, sensibilidades, saberes negados a las mujeres y a las mujeres kichwas. En este sentido, su música se convierte en un acto político ligado a la emancipación, autonomía y resistencia, donde se entrelaza la identidad étnica y de las mujeres; frente al poder falocéntrico que históricamente las ha marginado. Estas canciones levantan la voz desde una comunidad basada en el respeto, la sororidad y vínculos afectivos seguros.

Para concluir la sección sobre derechos de las mujeres desde la perspectiva de la identidad étnica, se debe reconocer que esta violencia estructural y patriarcal histórica ha generado procesos de doble discriminación en estos sujetos, primero por ser mujer y segundo por la condición étnica. Esta doble opresión se manifiesta en dinámicas de poder de la vida cotidiana, presentes en las relaciones sexo-afectivas y en las instituciones que regulan la vida social.

El derecho a una vida libre de violencia aún es un objetivo por cumplir, ya que las prácticas de violencia intrafamiliar, al interior del matrimonio o la pareja, continúan normalizadas tanto en las comunidades indígenas como por fuera de ellas. A esto se suma la violencia institucional ejercida sobre los cuerpos de las mujeres y mujeres indígenas por parte de la Iglesia y el Estado, desde la época colonial hasta el presente. Esta violencia disciplinó sus cuerpos y también intentó borrar sus lenguas y espiritualidades.

Por otro lado, los derechos de autonomía, libertad y emancipación de las mujeres están ligados a su capacidad de agencia y poder de decisión sobre su vida. El empoderamiento al que se convoca desde las canciones implica una resistencia activa contra las múltiples dimensiones de opresión que se vive entre mujeres indígenas y no indígenas. En este sentido, los derechos de las mujeres indígenas, tanto individuales como colectivos, encuentran respaldo en el marco constitucional y legal, pero su fuerza radica en sus propias formas de resistencia, cuidado e independencia.

Capítulo 5: Revalorización identitaria a través del rap kichwa

En este capítulo se responde al último objetivo de la investigación, el cual busca analizar de qué manera el rap kichwa podría pensarse como una estrategia para la valorización o revalorización de la identidad de los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura. Para ello se utilizaron las entrevistas que se realizaron con aquellos jóvenes indígenas que tienen afinidad por esta música y dos entrevistas a los artistas, una de realización propia y otra extraída del medio digital. En sus testimonios se han identificado tres argumentos importantes que responden al objetivo de este capítulo: (1) la reapropiación y revalorización de la cultura kichwa a través de los contenidos de las líricas, (2) la revitalización de la lengua por medio de la música; y (3) la hibridación musical como un símbolo contemporáneo de revalorización identitaria kichwa otavalo. A continuación, se desglosará cada uno de estos ejes.

1. La reapropiación y revalorización de la cultura kichwa a través de los contenidos de las líricas

Como se ha visto en el capítulo anterior, las letras de las canciones persiguen temáticas que afianzan la identidad étnica, por un lado, está la visibilización o reivindicación de marcadores culturales como la lengua, vestimenta, festividad, naturaleza y familia. Por otro lado, las canciones presentan un carácter denunciativo que reivindican los derechos culturales como la lengua, los derechos laborales como el salario digno o los derechos de las mujeres como una vida libre de violencia. En este sentido, el rap kichwa favorece la afiliación de los jóvenes con el mundo andino, ya que maneja códigos específicos, símbolos y lenguajes que son propios del contexto cultural habitado.

De aquí que los jóvenes escuchas señalen que en las letras de las canciones pueden encontrar formas de apropiarse o reapropiarse de la cultura, así como lo explica Jordi:

en los temas de rap kichwa yo he visto que ellos [los artistas] también hablan sobre la comunidad, cómo es la vivencia de los kichwas y cómo estos logran, por así decirlo, darse a conocer, ¿no? Por ejemplo, en muchos temas [de rap] kichwa se habla sobre la cosecha, sobre la siembra, se habla sobre el inti raymi. (comunicación personal, 18 de julio del 2024).

De modo similar, Tommy apunta: “las letras no solo son por rimar, sino que tienen un significado fuerte y tienen un significado que se asocia con bastantes personas de aquí en Otavalo [...]” (comunicación personal, 6 de junio del 2024).

A grandes rasgos, lo que comunican es que el rap kichwa tiene la intención de mostrar la cultura de forma situada, no es la cultura indígena en general, sino que son los símbolos, prácticas o costumbres propias del pueblo kichwa otavalo. Además, Narciso, otro de los entrevistados, alega que esta música funciona también como un medio para aprender la cultura:

Bueno, así culturalmente hablando, digamos [sobre] las tradiciones, costumbres indígenas, no me han enseñado mis papás porque ellos tampoco vivieron eso. Ellos vivieron en un contexto bastante cristiano y a mí me criaron así, entonces yo no sabía nada de eso y el rap en kichwa fue como un acercamiento interesante que sí [tenía] todas las tradiciones y todo eso [...] [en] las letras en kichwa pude encontrar maneras que tal vez sean más interesantes [de aprender la cultura]” (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Así pues, aspectos culturales que quizás no fueron parte del proceso de crianza, tienen la posibilidad de ser identificados e incluso aprehendidos por la juventud a través de las canciones. Por otra parte, las líricas también motivan al empoderamiento y orgullo sobre la identidad cultural indígena, esto lo muestra Tamia en la entrevista:

[El rap kichwa] me ha gustado más por la letra porque [...] incentiva a que [...] los indígenas no nos sintamos inferiores a clases [dominantes] [...] ellos tratan como que de incentivar a que estos jóvenes salgan de su zona de confort y también luchen por sus derechos. Es como que te inspiran, a mí me gusta. [...]. (comunicación personal, 16 de mayo del 2024).

El rap kichwa emplea versos que invitan a cuestionar las dinámicas de opresión, es decir, la música se convierte en la voz de una conciencia juvenil preocupada por el reclamo de los derechos muchas veces vulnerados desde el sistema dominante y de forma estructural. Esta denuncia artística cobra sentido en el contexto ecuatoriano, donde, a pesar de que la nueva Constitución rompió con los paradigmas del viejo Estado-nación basado en la monocultura, la declaración del plurinacionalismo y la interculturalidad aún se plantean como objetivos a cumplir; los cuales tienen el fin de proteger y promover institucionalmente los derechos

culturales y colectivos de los pueblos y nacionalidades. No obstante, estas comunidades históricamente vulneradas continúan con sus luchas, reclamos y demandas, culturales, identitarias, laborales y demás, en cualquier escenario político.

En este marco de reivindicaciones constantes, Crash uno de los entrevistados, indica que el rap kichwa, a través de sus letras, hace referencia a aspectos de discriminación o marginalización que han enfrentado los pueblos y contra los cuales han tenido que luchar:

El rap kichwa habla de muchos temas, uno es la discriminación, también la lucha de los pueblos, las vivencias de cada uno en general, [...] varias canciones en sí del rap kichwa comparten el hecho de la lucha, la lucha como tal de cómo los pueblos que siguen buscando, qué será, ¿equidad? [...] pero también [habla sobre] las vivencias de cada uno [...] Algunos cuentan también historias ancestrales, se podría decir, cosas así. [...] a mí me gusta eso, que se pueda ver un nuevo punto de vista del rap, del [género] urbano. (comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

Los entrevistados reconocen que el rap kichwa resalta la denuncia de los pueblos, visibiliza las injusticias sociales a la vez que se crea una memoria sobre su lucha y resistencia. Lo que se revela en el testimonio es una lectura política, pero también sensible sobre la historia colectiva, las vivencias personales y una crítica sobre las condiciones que aún impiden alcanzar la equidad. Al destacar que las canciones cuentan historias ancestrales junto con experiencias propias y cotidianas muestra que el rap kichwa opera en una temporalidad compleja, donde el pasado y presente no son bloques aislados, sino que están conectados como parte de un ciclo, al igual que lo macro y lo microsocio: sus luchas colectivas y vivencias personales.

Por otra parte, de acuerdo con los siguientes entrevistados, en las letras de las canciones también se recupera el orgullo por la pertenencia étnica. En concreto, Runsta se refiere al sentido de empoderamiento que le genera un verso de la canción *Más Runas que Nunca* de Inmortal Kultura:

[la frase] *hoy hemos vuelto más runas que nunca* [...] te hace apoderarte ¿cachas?, es como que me he olvidado tantas veces, he entregado mi pureza tantas veces, y me he olvidado de lo que soy, solo para adaptarme a este mundo enfermo, y que vengan y te digan: más runas que nunca, es como que tengo que volver a mis raíces y sentirme

orgullosa de lo que soy, y ser más runa de lo que he sido nunca. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

De la misma manera, Crash se refiere a este verso como un impulsor y catalizador para apropiarse del ser indígena:

[la frase] *más runas que nunca* [...] me llega en el corazón [...] siento que me llega mucho porque, como dije, hace mucho tiempo, pues, de cierto modo, intenté poner a un lado a todo lo que soy. [...] me sentí un poco decepcionado de mí mismo por no haber podido afrontarlo de otra manera el cómo era. [...] no me sentía digno de ser indígena. Entonces, bueno, luego de ver tantas cosas, de aprender muchas cosas, de tener más herramientas, pues, empiezo a volver de nuevo. Poco a poco empiezo a conocer más de mi cultura, porque créeme, estaba muy perdido, no sabía casi nada. Es más, el kichwa lo sabía por mis padres, pero como tal hablar no podía. O sea, ya creo que hubo un boom en la pandemia en donde me hizo reflexionar de muchísimas cosas. Y ahí fue cuando dije no, o sea, yo soy esto de acá [...]. Y de esa forma también creo que fue que llegué a escuchar el rap kichwa y dije, wow, sí, es mío, soy de aquí. Fueron varios factores que hicieron [...] que sea yo, la persona que soy y no fingir ser otra persona para encajar [...]. (comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

Los dos entrevistados encuentran en la frase un impulso para reconectarse desde el orgullo y los afectos con su identidad indígena, la cual se ha visto anulada o disimulada, muchas veces, con la intención de encajar en la cultura dominante blanco-mestiza. Se proyecta un sentimiento de empoderamiento y reafirmación que ocurre posterior a un proceso de distanciamiento o negación del componente étnico. Este verso tiene un efecto de catalizador emocional que les permite a estos jóvenes asumir su ser indígena en lugar de aparentar otra identidad o borrar su origen.

Finalmente, los relatos de los jóvenes dejan ver que el rap kichwa opera como un espacio de elaboración emocional y simbólica. Las letras reivindican, enseñan y activan la relación con la etnicidad, que, en algunos casos, se creía adormecida o se hallaba silenciada. Por medio de las líricas existe la posibilidad de nombrar las luchas, demandas, reivindicaciones y aspectos de su pueblo a fin de enorgullecerse de su etnia.

El hecho de que se utilice el rap, un género asociado a lo juvenil, urbano y contemporáneo, permite que los jóvenes indígenas se sientan convocados desde un lugar que reconocen como

propio. La música no solo transmite mensajes, sino que crea un espacio de identificación en el que se resignifica lo indígena desde lo actual; los contenidos de las líricas son relevantes, pero también el lugar y la forma desde la cual se enuncian estos jóvenes: en una contemporaneidad y canalizada por la música.

El rap kichwa, además de recuperar marcadores culturales y afirmar la identidad por medio de sus letras, propone la configuración de una subjetividad indígena contemporánea. Es decir, otras formas en las cuales este grupo pequeño y específico de jóvenes escuchas construyen, sienten y piensan su identidad en el presente, desde su propia perspectiva y experiencia. La música permite articular un lenguaje que recoge historias de pérdida, y conflicto, pero también de agencia, empoderamiento y reconciliación.

2. Revitalización de la lengua por medio de la música

La lengua es uno de los factores más importantes para la valorización o revalorización de la cultura kichwa, ya que se trata de un cohesionador cultural primordial. A través de su uso se marca el territorio desde el cual se nombra la realidad vivida. Aunque, el kichwa lo hablan algunas poblaciones indígenas, el dialecto de los kichwa otavalo delimita y sitúa al grupo cultural que lo canta. Además, es la expresión de un kichwa moderno que al incorporarse en un ritmo contemporáneo y manifestar estéticas contemporáneas se vuelve actual.

La lengua, al ser el nicho que alberga las expresiones más profundas de la cultura y, por tanto, de la identidad, provoca que la reproducción y expansión de esta estimule la vitalidad y preservación de la memoria de un pueblo. Esta cuestión es explicada por Rodríguez y Magaña (2017)

[...] la revitalización no trabaja únicamente con la lengua que tenga pocos hablantes, sino que se encarga de la preservación de esa memoria colectiva que se encuentra amenazada por la coexistencia de una lengua hegemónica que la presiona para estandarizar y homogenizar a un conjunto de conocimientos (p. 283).

En este sentido, la revitalización lingüística es una estrategia de resistencia ante los procesos de diglosia⁶⁶ y de homogenización cultural. *Grosso modo*, la diglosia se refiere a la coexistencia jerárquica de dos lenguas dentro de un grupo social. Por ejemplo, en el contexto ecuatoriano, las lenguas indígenas han sido ubicadas en una posición de subordinación frente

⁶⁶ El concepto de diglosia tiene como su autor principal a Charles Ferguson en 1959, posteriormente, en 1967 es retomado por Fishman quien complejiza la definición del término (Hamel y Sierra, 1983).

al castellano, la lengua dominante asociada al poder institucional y prestigio social. Por otro lado, la homogenización cultural impulsada a través de modelos educativos uniformes, discursos nacionalistas excluyentes y otros, tiende a borrar las particularidades lingüísticas y culturales de los pueblos y nacionalidades que hacen parte del Ecuador.

Frente a este panorama desigual de poder, el uso del kichwa en el rap provoca que la lengua adquiera protagonismo y visibilización cultural y social. Se le atribuye valor como un símbolo de identidad (componente histórico y cultural de su comunidad étnica) y se muestra como un signo de diferenciación frente a la sociedad dominante. Agregando que, la apropiación del rap como fenómeno global favorece la hibridación de códigos lingüísticos (Cru y Flores, 2020). Esto permite la creación de nuevos sentidos de pertenencia que reflejan la incorporación de culturas múltiples y urbanas en estos jóvenes.

Por otra parte, los procesos de globalización, de acuerdo con los entrevistados, ponen en peligro la permanencia de la lengua. Así lo afirma Santi en la entrevista: “todas las tradiciones ancestrales como la lengua, la vestimenta y toda esa nota dentro de las comunidades de ley se está perdiendo por fenómenos como la colonización, globalización y todas las notas globales” (comunicación personal, 13 de mayo del 2024). Principalmente, en los grupos juveniles la asociación y reconocimiento étnico se ve en riesgo dado el contacto directo, permanente y frecuente con las culturas hegemónicas y no solo en el ámbito nacional, a lo que suma, la discriminación. Sobre esto, Rodríguez y Magaña (2017) proponen tres razones fundamentales por las cuales los jóvenes dejan de hablar la lengua:

[...] la primera es que los adultos, padres, han decidido no enseñarles la lengua materna a sus hijos por miedo de que ellos sufran alguna discriminación y para que tengan mejores condiciones de vida; la segunda es porque los más jóvenes se avergüenzan hablar su lengua por lo que niegan pertenecer a una etnia donde se hable alguna lengua materna distinta al español; la tercera es porque los jóvenes, al estar en contacto con las nuevas tecnologías de comunicación comienzan a simpatizar con las nuevas culturas e intentan imitarlas, lo que produce un cambio en la configuración cultural. Sin embargo, las nuevas tecnologías, si bien han ocupado un lugar dentro de la pérdida de la lengua, también es cierto que ha producido un efecto bueno en algunos grupos de jóvenes indígenas que ven en los procesos de aculturación una oportunidad para revitalizar su cultura y por ende su lengua. (p. 280).

Lo que interesa aquí son justamente los procesos de aculturación⁶⁷ que posibilitan la reapropiación de la lengua desde innovaciones culturales. En este caso, el rap kichwa se ha visto como una posibilidad metodológica para la enseñanza y el aprendizaje del kichwa en niños. Por ejemplo, Yuyak, cantante de la agrupación de Inmortal Kultura, en una entrevista señala:

Ha[y] personas que enseñan el kichwa con nuestras canciones a niños [...] vino una responsabilidad dentro de mí para conservar la lengua a través del [rap] con más razón [...] Aquí en Cotacachi hacíamos campamentos vacacionales con 100-150 niños una semana entera, tenía un poco de experiencia con niños, pero no sabía cómo ponerme a enseñar kichwa a niños. Entonces construimos una metodología desde el rap desde la música y los juegos, y fue loco porque aprendieron enseguida [...]. (Dímelo TV Podcast y Sandía, 20204, 27m26; 31m27).

El grupo de Inmortal Kultura no es el único que en el rap halla estrategias para la revitalización, también lo hacen los grupos de Runa Rap⁶⁸ y Mafia Andina. Esta última se afirma en la entrevista con Taki Amaru, quien dice: “Ese es uno de mis objetivos como Mafia Andina, que [las personas] van a querer aprender [la lengua] no solo acá en Ecuador, sino en otros países, y poder cruzar ese puente que siempre ha estado tan limitado y tan folclorizado” (comunicación personal, 27 de julio del 2023). Un argumento similar lo sostiene el historiador Arawi Ruiz, quien dice que: “las producciones artísticas en la lengua materna motivan a que los hablantes de dicho idioma continúen practicando y que quienes no lo son, se interesen en aprender” (Pirmicias, 16 de diciembre del 2023, p.1). En este sentido, se busca recuperar o reavivar la lengua no solo entre los kichwas o grupos étnicos, sino que a través del medio musical y su difusión mediática es posible su expansión hacia otras fronteras de grupos culturales y geográficos que no necesariamente se auto perciben o emparentan con lo indígena.

Los entrevistados también afianzan la perspectiva del rap kichwa como un instrumento para el aprendizaje, en particular Vicky señala:

⁶⁷ De acuerdo con Herskovits (1938) en 1934 la aculturación se definió como: la transferencia de elementos culturales de un grupo social de personas a otro. La aculturación ocurre cuando las personas están expuestas durante un largo periodo de tiempo a otra cultura diferente de la propia, es decir, permanecen en un continuo contacto e intercambio; sucede un proceso de relación recíproca, ambas culturas dan y toman. El término *aculturación* está excluido de las situaciones donde solo un aspecto de la cultura es transmitido.

⁶⁸ Estas afirmaciones se muestran con anterioridad. Véase capítulo 4, página 92.

Me gusta [el rap kichwa] porque la verdad como te digo no me han enseñado el kichwa y como que al momento de escuchar una canción, ya se te va a pegar una palabra, otra palabra. [...]Y más que todo, porque soy indígena y me hubiese gustado hablar así como los chicos hablan la [lengua] y me hubiese gustado cantar como los chicos cantan en kichwa. Se ve bonito, ¿no?, más que todo para no perder nuestra cultura. Como digo, yo no hablo bien el kichwa, [y] pues de pronto cantando, o sea, se me va a quedar algo en mi cabeza. (comunicación personal 24 de octubre del 2024).

De la misma manera, Maisa indica: “[...] yo en mi proceso de aprendizaje del kichwa, o sea de que estaba intentando hablarlo fluidamente [...]siento que también [el rap] me ayudó muchísimo en ese proceso. [...] te ayuda como medio de aprendizaje”. (comunicación personal, 5 de agosto del 2024).

Así pues, la música se presenta como un medio para aprender o recordar ciertas palabras o expresiones en kichwa, y además aproxima a sus oyentes con la cultura. El aprendizaje mediante el rap es una forma de reconciliación con la lengua que desde la herencia colonial ha sido desplazada, silenciada o incluso motivo de vergüenza por los indígenas. Cuando la lengua aparece con la música se reescriben los códigos culturales de una forma atractiva para el grupo juvenil y desde allí se brinda la oportunidad de habitar la lengua con orgullo y sentido de pertenencia.

En una línea similar Narciso, en la entrevista, expresó:

[el rap kichwa] fue algo para concientizarme a mí mismo y revalorizar el kichwa, que yo hablara kichwa, porque como te digo, para mí era normal cuando era niño y no era algo valioso. Incluso, mi abuelita le llamaba yangashimi, así le decían antes, que significa lengua que no sirve o idioma que no sirve. [...] fue tanta la opresión que hasta a nosotros nos metieron en la cabeza de que ese idioma no servía. [...] [para mí] era como [que la lengua] no [tenía] importancia, siempre va a estar ahí, todo el mundo ya sabe, pero ya saliendo de mi entorno me di cuenta de que no todo el mundo sabía y de lo importante que era. [...] Y eso fue como un punto de quiebre para mí, para caer en cuenta de lo importante que era [...] que yo hable kichwa [...]. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

La música se traduce en una motivación para aprender o perfeccionar la lengua, incluso, se convierte en una forma de concientización y revalorización de la importancia de hablar el

idioma. El hecho de emplear el kichwa en la lírica ya habla de su pertenencia étnica, lucha y resistencia lingüística. Esta cuestión es reafirmada por Kiwar, quien opina que el rap kichwa “es como una nueva propuesta que revaloriza [la cultura] y sobre todo la lengua” (comunicación personal, 17 de mayo del 2024). En este sentido, de acuerdo con Costa (2010) “la revitalización aparece como un paradigma emergente por la necesidad de conservar la memoria histórica, que por la discriminación o globalización se ha difuminado entre los saberes de los jóvenes” (Rodríguez y Magaña, 2017, p. 284). Lo interesante aquí es que esta necesidad de preservación cultural no proviene de la desesperación de un grupo adulto preocupado por la pérdida de su identidad étnica, sino que es resultado de una inquietud e incluso un sentido de responsabilidad juvenil.

Cabe destacar que los jóvenes kichwas no son los únicos en América con una propuesta de revitalización lingüística en la música contemporánea, a ella también se suman: jóvenes quechuas como Liberato Kani o Renata Flores, con rap quechua desde el Perú, el fallecido artista Ukamau Y Ké con rap en lengua aymara desde Bolivia, los jóvenes mayas de Guatemala con su grupo de Hip Hop llamado Balam Ajpu⁶⁹, los Bro’s MC con rap en lengua guaraní desde el Brasil, o jóvenes tsotsiles, tsentales, zoques, mams y tojolabales de México con grupos de rock y ska (Rodríguez y Magaña, 2017), entre otros. Todos ellos, al igual que los artistas de rap kichwa, se sumergen en la tarea de revitalizar la lengua y su cultura originaria a través de expresiones musicales modernas.

Para terminar este argumento, oficialmente, el rap kichwa, no cuenta (aún) con un propósito de revitalización formal, es decir, no está anclado al nivel institucional. Sin embargo, como se ha explicado, recientemente parece ser uno de los objetivos a perseguir; acceder a los espacios del aprendizaje al interior de las aulas a modo de construirse como una propuesta de educación. De esta manera, la lengua puede proyectarse hacia la continuidad y reproducirse entre las próximas generaciones. El kichwa empleado en el rap se convierte en una forma de traer la lengua al presente, y, por ende, entrar en la modernidad incorporando un nuevo y actualizado kichwa.

⁶⁹Para su música emplean principalmente el idioma tz’utujil y el castellano, aunque también usan otras lenguas mayas como el quiché (k’iche’) y el kaqchikel (Pskowski, 2016, p.1).

3. La hibridación cultural en la música como un símbolo contemporáneo de revalorización identitario kichwa otavalo

Como punto de partida, cabe señalar que la hibridación es un proceso “*natural*” en el devenir de las identidades, especialmente para los jóvenes, ahora expuestos a una conexión más amplia con la diversidad social y cultural, así como a nuevas y cambiantes estéticas potenciadas por las TIC. Además de su exposición al cambio, los y las jóvenes transitan en el espacio de la liminalidad⁷⁰, un lugar indefinido, en donde no existe una delimitación clara sobre su rol en la estructura social, es decir, se encuentran en una situación transicional a nivel social. Por ello, por medio de diferentes recursos o aspectos culturales, políticos o sociales, procuran alzar su voz y así hacer visible su participación en la estructura social. Esto ocurre con el rap kichwa, aunque puedan parecer ajenos ciertos recursos que son empleados, es una manera de valorar o revalorizar su cultura por medio de la música.

En este contexto, el “yo” se halla en permanente conflicto y, en este proceso, intenta distinguirse de los demás, lograr reconocimiento entre los pares, y construir formas de autorepresentación. Así pues, la incorporación de este género musical constituye una manifestación de la disputa identitaria de los jóvenes, tanto individual como colectiva, sobre inventar maneras de enunciarse como sujetos con agencia o detenerse ante la incertidumbre y liminalidad.

La hibridación hallada en el producto del rap kichwa, no exento de tensiones en sus inicios, género reacciones negativas al interior de la comunidad; fue señalado como un producto de pérdida identitaria, pues se pensaba que transgredía la cultura o desafiaba los símbolos tradicionalmente asociados a lo indígena. Sin embargo, según Guerrero (2013) esta no es una manifestación de asimilación⁷¹ o pérdida de cultura, sino que se trata de “un proceso de readaptación que las propias condiciones de la cultura hacen posibles [por el] mundo globalizado, más interconectado [...] [que] también se expresa en los pueblos y nacionalidades indígenas y sobre todo en los jóvenes” (como se citó en Yumisaca, 2016, p. 54).

⁷⁰ Este concepto sobre la identidad juvenil como liminal, se explica con mayor profundidad en el capítulo 2: marco teórico, específicamente en la página 21.

⁷¹ La asimilación es el procesos de transformar aspectos de una cultura conquistada o absorbida en un estado de adaptación relativa a la forma de cultura dominante [...] [por ejemplo] cuando consideramos a los indígenas americanos en relación con su adaptación a la cultura europea es un problema de asimilación. (Herskovits, 1938, traducción propia, p. 7).

De acuerdo con Yumisaca Jiménez (2016) estas hibridaciones son más bien representaciones de nuevas culturas o de otras formas de hacer cultura. El rap kichwa puede ser entendido como “un nudo donde se juntan las vertientes culturales diferentes, el Hip-hop, el Sanjuanito, el idioma español, el idioma kichwa, [...] la reivindicación de lo runa; construyen un híbrido estilo musical que busca su lugar en el mercado [...]” (Yumisaca Jiménez, 2016, p. 60). Esto revela que, los jóvenes indígenas productores de esta música, no se opone a lo indígena, sino que lo reinterpreta creativamente, produciendo una cultura propia que desafía tanto los estereotipos hegemónicos como las lecturas tradicionales de lo indígena.

En esta misma línea, los testimonios muestran que el rap kichwa es una expresión musical que condensa este entramado de aspectos identitarios pero situados en el contexto indígena. Así, se convierte en un producto local desde el cual los jóvenes kichwas otavalo pueden reconocerse y crear una relación de pertenencia con la comunidad, pero también más allá de ella. Por ejemplo, el Tayta dice: “no le ponemos tanto como ritmo estadounidense o español, sino más lo andino, con su flautita y su quena. Yo pienso que eso me llamó mucho la atención. [...] [que] un ritmo así andino tenga un [beat box]” (comunicación personal, 23 de mayo del 2024). De modo similar, Jordi indica:

Utilizan instrumentos que son, o sea, nativos, por así decirlo, como las flautas. En algunos utilizan, por ejemplo, bandolines, utilizan quenenas. También utilizan, por ejemplo, para hacer el ritmo como más fuerte o más movido, como rondines. Además de que le meten una base o un beat, ¿no? Así a computadora que le queda locazo. (comunicación personal, 18 de julio del 2024).

Igualmente, Kiwar aporta que los sonidos andinos con la mezcla del beat se vuelven atractivos para los jóvenes en contextos indígenas:

Creo que la mezcla de los beats, o sea, de la parte como electrónica [...] con los instrumentos tradicionales, es una mezcla muy, muy interesante, y es genial, o sea, es divertido escucharlo. Y además [...] como indígena creo que siempre te trae también los sonidos tradicionales, el sonido de las flautas, o del bandolín, o de la guitarra, con las melodías que usualmente estamos acostumbrados en el contexto indígena, creo que obviamente eso nos llama también, y al estar mezclado con otra cosa le hace más interesante. (comunicación personal, 17 de mayo del 2024).

Los entrevistados muestran la importancia de los instrumentos andinos (flauta, bandolín, quena) como representantes de su matriz cultura indígena. Es a través de su melodía híbrida que se traza un relato de identidad étnica con el cual los jóvenes se reconocen. Y es justamente esta reconfiguración musical lo que proporciona formas de reapropiación y autenticidad para los escuchas. En particular sobre este tema, Alex comenta:

[Me gusta] por el sentimiento de pertenencia. Porque es como wow, es rap en kichwa, es algo propio. No es algo que de repente voy a otro país y puedo encontrar algo así o puedo encontrar algo [así] en Spotify. Es como algo que sé que solo puedo encontrar aquí con mi comunidad. [...] también son muy creativos en el rap kichwa, en el ámbito musical, porque fusionan mucho la música andina y la música indígena propia con bases de rap. Entonces, es como todo es tan propio, es como, se siente como si es un rap que haya nacido aquí mismo. (comunicación personal, 18 de mayo del 2024).

El sentido del rap kichwa radica en la afirmación cultural y el arraigo territorial; a esto se suma el valor de su fusión musical, ya que se trata de una producción genuina que emerge desde la comunidad. La hibridación musical es también un reflejo de sus propios creadores, como jóvenes que se sienten parte de su contexto local, pero también están asociados a nuevas expresiones de identidad.

Esta mixtura estética, también tiene implicaciones emocionales en sus escuchas, dado que los jóvenes encuentran en ella un canal para reconectar con sus raíces de una forma actualizada. Santi indica que “el rap kichwa pongo cuando quiero acordarme de mis raíces, algo así. Es que no sé cómo decirte ese sentimiento, pero siempre hay un rato donde quiero escuchar algo andino [...] como para recordar, creo” (comunicación personal, 13 de mayo del 2024). Se evidencia una necesidad de acercamiento a la etnicidad a través de la música, no limitada al ámbito del folclor, sino mediante una expresión que permita proyectar una identidad vinculada a los dos mundos que habitan.

Esta conexión no solo ocurre entre mundo andino y globalización, sino que se presenta como una imbricación triple: primero, en el ámbito étnico encarnado en la lengua y los relatos de las costumbres y tradiciones que recogen las letras. Segundo, en el ámbito nacional, por el uso de la lengua castellana y el rap como vía de enunciación, muy popular entre los jóvenes urbanos. Tercero, por la globalización como ese fenómeno que permite la mixtura y la

transculturación⁷². En este sentido, los campos de hibridez que tiene lugar en el rap kichwa anuncian la posibilidad de mirar en él los brotes del proyecto político de la interculturalidad⁷³, ya que diferentes espectros culturales habitan en un solo producto musical. Esto es un reflejo más del mundo interconectado, en el que las identidades ya no se construyen desde un solo eje cultural, sino desde la coexistencia de múltiples referentes simbólicos.

Además, este carácter híbrido también deja entrever, que, ser indígena hoy ya no significa lo mismo que en el pasado, tampoco se reduce a un estereotipo como usar poncho, habitar el espacio rural, bailar el Inti Raymi o hablar kichwa, sino que es negociar y redefinir la identidad étnica sin que esto se convierta en un sinónimo de “volverse mestizo” o “amestizarse”. Es una forma de ejercer el derecho a la autorepresentación mostrando su capacidad de agencia, creatividad y su permanente tránsito en lo contemporáneo sin renunciar a su origen.

Para concluir, se identifica que esta música contribuye a procesos de valorización o revalorización cultural mediante la reapropiación de elementos culturales y lingüísticos por parte de los jóvenes kichwas otavalos. En este sentido, las temáticas de las canciones ofrecen referentes situados que posibilitan el reconocimiento con su identidad, muchas veces marginada por la cultura dominante. Se convierten en un canal político y afectivo desde el cual los jóvenes construyen una subjetividad indígena contemporánea que se enuncia desde su capacidad de agencia y transformación. Es un instrumento facilitador de los procesos de reconciliación con la propia historia, con las heridas de la colonización, con el silenciamiento generacional de la lengua y con las tensiones entre lo “ancestral” y lo moderno.

⁷² El termino transculturación aprecio en el campo estético para designar a objetos de arte transferidos de un patrimonio cultural a otro. [...] En América se puede ver el efecto de la transculturación a partir de las mezclas entre blancos, negros e indígenas reflejando sus éticas, sus pensamientos, formas de relacionarse y por su puesto en el arte. (Villalobos-Herrera y Ortega Salgado, 2012, p. 41)

⁷³ La definición de interculturalidad se encuentra en el Capítulo 4, en la página 114. Sin embargo se la incorpora en esta nota nuevamente. De acuerdo al Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador CODENPE (2011): En los espacios de las organizaciones e instituciones academias, la interculturalidad se debate como: el diálogo de culturas, diálogo de saberes, convivencia armónica entre pueblos y culturas de equivalencia. Sin embargo, la interculturalidad no es suficiente el discurso teórico, es la praxis de accionar. Por lo tanto, no se limita a la relación entre culturas, sino además a la relación entre culturas en conflicto que concurren en una estructura de poder configurada por los efectos de la colonia y de la modernidad. En consecuencia, la interculturalidad busca cambiar radicalmente sus estructuras para posibilitar el mejoramiento de las condiciones de vida culturales, sociales y económicas (p. 19).

Emplear el idioma kichwa resulta en una estrategia de revitalización, pensada incluso como una posibilidad de implementación pedagógica para fortalecer su reproducción en las nuevas generaciones de forma institucional. Además, este fenómeno musical revela un cambio en los modos que ocurre la transmisión cultural. A diferencia de las formas tradicionales centradas en la oralidad, el rap kichwa se transmite a través de plataformas de *streaming* como redes sociales o reproductores de música, integrando así los saberes y conocimientos kichwa otavalo dentro de la lógica digital y globalizada; lo cual comunica su carácter moderno.

Es pertinente reconocer, también, la capacidad de esta música para construir potenciales puentes transnacionales, debido a que puede articularse con jóvenes de la localidad y al mismo tiempo con jóvenes indígenas en el extranjero. Se establece un vínculo simbólico con el territorio de origen por los contenidos de la música y el uso del kichwa que refuerzan la afirmación identitaria.

Esta reconfiguración musical activa un ejercicio de interculturalidad que emerge de las prácticas y experiencias vividas, donde lo global no anula lo local, sino que lo amplifica. La interculturalidad aquí es una experiencia lírica y sonora, la cual permite que múltiples mundos coexistan y se pongan en diálogo dentro de una misma propuesta. En este proceso, los jóvenes no solo se reconocen como herederos de una cultura, sino como creadores de una nueva, que cuestiona, resignifica y transforma lo que significa ser indígena hoy en día.

Conclusiones

A continuación, se presentan las conclusiones de la investigación. Es importante reiterar que este estudio se llevó a cabo con un grupo reducido de jóvenes kichwas otavalos, por lo que no es posible establecer generalizaciones sobre los procesos de transformación en el conjunto de la juventud indígena.

Partiendo de esta premisa, como primera conclusión, apuntamos que, este grupo específico expresa su identidad étnica desde posicionamientos modernos, que ponen en disputa los estereotipos y esencialismos históricamente atribuidos al sujeto indígena. Es así que a través de los perfiles de los productores y consumidores del rap kichwa se evidencia el hecho de que las identidades que estos encarnan son múltiples y complejas, fortalecidas por un carácter cosmopolita heredado de sus ancestros minadalaes; mercaderes precolombinos que realizaban actividades de comercio en la zona andina.

En el transcurso de la investigación se demostró que tanto consumidores como productores manejan identidades híbridas. Sin embargo, este hecho no implica una pérdida de lo indígena, ni tampoco se trata de procesos de blanqueamiento⁷⁴. Al contrario, da cuenta de las posibilidades que emergen con el fenómeno de la globalización, en el cual, más allá de sus implicaciones homogenizadoras y reduccionistas, estas identidades étnicas hallan nuevas formas de resignificar sus sentidos de pertenencia, autorrepresentación y lazos juveniles, que fortalecen lo étnico desde códigos musicales, tal como ocurre en el Inti Jam. El Inti Jam es una propuesta cultural reciente que integra y promociona la música alternativa y/o experimental realizada principalmente por jóvenes indígenas.

Desafortunadamente, no fue posible analizar con profundidad esta escena cultural, como un sitio etnográfico móvil, debido a que surgió cuando la investigación ya se encontraba mayormente avanzada. Sin embargo, se reconoce su relevancia como espacio de producción y circulación de sentidos identitarios juveniles, en el cual se legitiman afectos, lenguajes y estéticas en una comunidad juvenil interesada por la innovación y reactivación de la cultura kichwa otavalo desde una mirada actual.

⁷⁴ Este concepto se explica en una nota incluida en el capítulo 3 página 51. De todos modos, se la explica nuevamente, parafraseando a Sánchez Arismendi (2023) el blanquimiento está relacionado con la idea de progreso, belleza y civilización que describe una posición social de privilegio basada en formas de vida o apariencias que son socialmente valoradas como superiores.

La segunda conclusión a la que se llega consiste en que la reapropiación de ritmos globales ha favorecido también la revitalización de la lengua. El uso del kichwa en el rap, no solo es una elección artística, sino también una vía educativa. Desde esta perspectiva, ciertos artistas han manifestado hallar en el rap kichwa una posible metodología pedagógica, para enseñar la lengua. En este contexto se abre la oportunidad de pensar en una estrategia institucional que impulse esta música como medio de aprendizaje, lo que le otorgaría mayor reconocimiento político y cultural.

Por otra parte, como tercera conclusión se identifica que, el público convocado por esta música se conforma por académicos (en particular lingüistas debido a la dimensión de revitalización lingüística), y una juventud indígena con capital cultural, caracterizado por una sensibilidad artística. Esta última atribuida por el entorno familiar o educativo, que estimula el interés por propuestas musicales alternativas. De esta manera, se habla de una élite cultural, con acceso a educación superior y cultivo de distintos tipos de arte. Es importante recalcar también que los jóvenes pertenecen a dinámicas familiares ligadas a las actividades de comercio; y, además, están familiarizados con la movilidad internacional en estatus de legalidad.

La experiencia de movilidad se observa tanto en productores como consumidores kichwas lo cual invita a pensar que habitan el mundo desde una condición glocal, que abarca lo comunitario, lo nacional y lo internacional. Esta circulación triple configura aspectos de la identidad híbrida, atravesada por los intercambios culturales constantes que se reflejan en los sonidos y mensajes que genera la música.

En particular, el análisis de las temáticas de las canciones lleva a una cuarta conclusión: las líricas reivindican los reclamos culturales de los jóvenes kichwas otavalos, allí, se denuncian procesos de discriminación y opresión, al igual que reclamos de los derechos colectivos de los pueblos y derechos de las mujeres. A su vez, estas evocan las luchas históricas de los ancestros, cuyas demandas fueron marcadas como un triunfo institucional cuando se incorporaron en condición de derechos a la constituyente del Ecuador, en el marco del proyecto estatal de la interculturalidad y la plurinacionalidad.

En cuanto a las formas de lucha, se revela una transformación en los modos de expresarla, mientras que, en décadas pasadas, las protestas indígenas ocurrían a través de levantamientos o manifestaciones de gran tamaño, encabezadas por adultos. Hoy jóvenes con expresiones artísticas como el rap kichwa, también legitiman sus denuncias por medio de la música, en un escenario de violencia estructural y desigualdades persistentes. Aunque, estas formas de protesta no confronten directamente al poder estatal, son pronunciamientos juveniles, críticos y activos que evidencian inconformidades frente a las realidades sociopolíticas.

Estas letras no solamente denuncian, también relatan las historias de su pueblo, es decir, generan memoria social, en donde se resalta con orgullo sus prácticas, costumbres y cosmovisiones. Los mensajes invitan a los jóvenes a abandonar la vergüenza asociada al ser indígena, un legado de la época colonial que se mantiene hasta el presente, con el fin de reconciliarse con su identidad étnica, no desde el ideal de pureza, sino desde la reinterpretación y reconstrucción cultural juvenil.

En respuesta al objetivo general de esta investigación, que buscaba explicar de qué manera los y las jóvenes kichwa otavalo de Imbabura que producen y consumen rap kichwa, expresan aspectos de su identidad a través de la experiencia estética y los discursos de esta música se concluye que elementos de su identidad se expresan en las temáticas de las letras que abordan los derechos, memorias, vivencias y emociones relacionadas con el ser indígena. El uso de una lengua kichwa moderna empleada por propios sujetos kichwas modernos; los ritmos musicales que entrelazan lo local con lo global como expresiones de cosmopolitismo e interconexión lo cual muestra su carácter híbrido; y la apertura de estos jóvenes a explorar nuevas formas de brindarle continuidad a su cultura.

Como apreciación final, actualmente, asistimos quizás a procesos de mayor consolidación y proyección del rap kichwa. A pesar de que, su existencia data de aproximadamente 17 años, ha adquirido más fuerza en el presente debido a que se ha expandido en espacios internacionales, por ejemplo, la invitación de Runa Rap en el evento *Resonant Territories: sounds of shared Latin America* en 2025 organizado por Arts and Humanities Research Council (AHRC) en Manchester- Inglaterra, la Mafia Andina en el festival *Querétaro Experimental 2024* en México, Los Nin en el evento *Inti Raymi Chicago* en EE. UU. en el año 2023. Igualmente, están presentes en escenarios populares nacionales en las ciudades de Otavalo y Quito, en eventos organizados por los gobiernos locales, por ejemplo la inclusión de artistas de rap kichwa en la fiesta del Yamor en el año 2022, organizada por el cabildo de

Otavalo, el Quito Fest en 2024 o el Festival Solar en 2025 organizados por la alcaldía de Quito. La difusión del rap kichwa entra así en una fase más amplia, que no solo es relevante entre los jóvenes, sino que, contribuye a la legitimación de discursos de interculturalidad, inclusión y reconocimiento estatal hacia las juventudes indígenas.

Fuentes primarias

Comunicación personal con Vit Pak 11 de julio del 2024
Comunicación personal con Tommy 6 de junio del 2024
Comunicación personal con Maisa 5 de agosto del 2024
Comunicación personal con Kiwar 17 de mayo del 2024
Comunicación personal con Crash 18 de mayo del 2024
Comunicación personal con Alex 18 de mayo del 2024
Comunicación personal con Jordi 18 de julio del 2024
Comunicación personal con Tamia 16 de mayo del 2024
Comunicación personal con Runsta 17 de mayo del 2024
Comunicación personal con Santi 13 de mayo del 2024
Comunicación personal con Tayta 23 de mayo del 2024
Comunicación personal con Malki 20 de junio del 2024
Comunicación personal con Vicky 24 de octubre del 2024
Comunicación personal con Suarez 24 de marzo del 2024
Comunicación personal con Narciso 17 de mayo del 2024
Comunicación personal con Taki Amaru 27 de julio del 2023
Comunicación personal con Inti Rumiñahui 26 de julio del 2023
Diario de campo conversación con Amy Chalan 18 de agosto del 2023
Diario de campo conversación con Ñusta 29 de noviembre del 2023

Referencias bibliográficas

- Alaminos-Fernández, A. F. (2023). Muestreo y poblaciones en encuestas de opinión pública, en *Introducción a la investigación social mediante encuestas de opinión pública* (pp. 25-36). OBETS, Ciencia Abierta Instituto de Desarrollo Social y Paz, Universidad de Alicante
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/133158/1/Introduccion_a_la_investigacion_social_mediante_encuestas_de_opinion_publica_UA.pdf
- Alejos García, J. (2006). *Identidad y alteridad en Bajtín*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a4.pdf>
- Andrango Cadena, T. G. (2022). *Videoclips de música kichwa: representación, cambios culturales y comunitarios*. [Maestría, UASB].
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9256>
- Appadurai, A. (2001). Paisajes étnicos globales: apuntes e interrogantes para una antropóloga transnacional en *La modernidad desbordada Dimensiones culturales de la globalización* (pp. 63-79). Ediciones TRILCE y Fondo de Cultura Económica.
https://www.academia.edu/39088751/APPADURAI_LA_MODERNIDAD_DESBORDADA
- Archetti, E. (1992). El mundo social y simbólico del cuy. CEPLAES.
- Barba del Horno, M. (2020). Enfoques consensuales y conflictuales del capital: un intento de síntesis. *Revista de Ciencias Sociales*, 85, pp. 111-128.
<https://www.redalyc.org/journal/4959/495965265006/html/>
- Bari, M.C. (2002). La cuestión étnica: Aproximación a los conceptos de grupo étnico, identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas. *Cuadernos de Antropología Social* (16), 149-163. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913908002.pdf>
- Barth, F. (1976). Introducción en F. Barth (Ed.), en *Los grupos étnicos y sus fronteras la organización social de las diferencias*. Fondo de cultura económica. (pp. 9-48).
<https://dokumen.tips/documents/barth-f-1976-los-grupos-etnicos-y-sus-fronteras.html?page=1>
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica.
- BoomBapKillaz. (10 de octubre de 2021). *Runa Rap - Paywan / Rap Kichwa / Quechua*. [Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=6mqIs163fFQ&ab_channel=BoomBapKillaz

- BoomBapKillaz. (2 de octubre de 2019). @INMORTALKULTURA - *Mas Runas Que Nunca | Rap Kichwa / Quechua*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rkDtTg7le4I&ab_channel=BoomBapKillaz
- Bourdieu, P. (1972). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Prometeo libros.
- Bourdieu, P. (1997). *Meditaciones pascalinas*. Anagrama. <https://pdfcoffee.com/pierre-bourdieu-meditacionespdf-3-pdf-free.html>
- Bourdieu, P. (1998). *LA DISTINCIÓN Criterios y bases sociales del gusto* (trad. M'. Del Carmen Ruiz de Elvira). Editorial Taurus. (Trabajo original publicado en 1979). https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/La_Distincion-Bourdieu_Pierre.pdf
- Bourdieu, P. y Passeron, J-C. (2009). Juego serio y juego de lo serio en *Los Herederos los estudiantes y la cultura* (pp. 47-80). (Trad. M. Mayer). Siglo Veintiuno. (trabajo original publicado 2003). <https://socioeducacion.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/05/bourdieu-pierr-los-herederos.pdf>
- Bustos Sacoto, R.E. (2022). *Música y Culturas Híbridas: Manifestación y diálogo intercultural entre la Nacionalidad Kichwa-Otavaló y el Hip Hop. Caso: La MafiAndina y su Disco Puka Pacha*. [Tesis de licenciatura, UCE]. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/29716/1/UCE-FACSO-CCS-BUSTOS%20ROSA.pdf>
- Cadena-Iñiguez, P; Rendón-Medel, R; Aguilar-Ávila, J; Salinas-Cruz, E; De la Cruz Morales, F.R y Sangerman-Jarquín, D.M. (2017). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas* (8)7, pp. 1603-1617. <https://www.redalyc.org/pdf/2631/263153520009.pdf>
- Caillavet, C. (2000). *ETNIAS DEL NORTE Etnohistoria e historia de Ecuador*. ABYA YALA, IFEA, Casa de Velázquez. https://www.kichwa.net/wp-content/uploads/2011/03/Etnias-del-norte_Caillavet.pdf
- Canal Libre de Violencia. (18 de octubre de 2019). *LaMafiAndina - 'Warmi Hatari' | Mujeres sin violencia: ¡Así gana Ecuador!* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=d_bZ7wrTbvo&ab_channel=CanalLibredeViolencia
- Carlos Ríos, E. (2011). Capítulo IV Las jóvenes empleadas en la comunidad de Atápulo en *Juego de enamoramiento en el Ejido Identidades e imaginarios de las jóvenes de*

- Atápulo* (pp. 99-125). Ediciones ABYA YALA y FLACSO.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/125790-opac>
- Carrizosa Moreira, M.F. y Ortega Sierra, L.P. (2015). *Foto-reportaje de la importancia identitaria del uso de la trenza en los adolescentes del colegio Jacinto Collahuazo de la ciudad de Otavalo*. [Tesis de licenciatura, UPS].
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/9587/1/UPS-QT07451.pdf>
- Castilla, F., Burbano, C., Salazar, D. (2020). LA CHICHA, PRODUCTO GASTRONÓMICO Y RITUAL: CASO CHORRO DE QUEVEDO (COLOMBIA) Y OTAVALO (ECUADOR). *Turismo y Sociedad*, 26, pp. 205-224.
<https://www.redalyc.org/journal/5762/576262996009/576262996009.pdf>
- Celi Hidalgo, C. (2010). Capítulo I El gran discurso sobre la juventud: críticas y alcances. En *Juventud, discursos dominantes y voces resistentes: Análisis del Acuerdo Nacional por la Constituyente Juvenil*. (pp. 13-49). [Tesis de maestría, UASB].
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2753/1/T0899-MELA-Celi-Juventud%2c%20discursos.pdf>
- Célleri-Endara, D. (2011). Latín-A: Jóvenes indígenas (kichwa-otavalos) entre etnicidad, clase y género. *Boletín Científico Sapiens Research*, 1(2), pp. 13-16.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6181569>
- Cerbino, M; Chiriboga, C & Tutivén, C. (2001). *Culturas juveniles cuerpo, música sociabilidad y género*. Ediciones ABYA-YALA.
https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/425/
- Chalán Vacacela, A. (2023). Chapter 2- Dreaming with our Ancestors: A case study on Indigenous Youth and “Cultural Loss” en *Indigenous Futurisms: Kichwa Hip-Hop and Contemporary Cultural Activism in the Andes* (pp. 45-78). [Tesis de Licenciatura no publicada]. Harvard.
- CIDAP. (2019). *En Cotacachi, los Hijos del Sol zapatean con ira para que la tierra despierte*.
<http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1858/1/En%20Cotacachi%2C%20los%20Hijos%20de%20Sol%20zapatean%20con%20ira%20para%20que%20la%20tierra%20despierte.pdf>
- Coba Andrade, C.A. (1994). Persistencias etnoculturales en la fiesta de San Juan en Otavalo. *SARANACE revista del Instituto Otavaleño de Antrópologiacentro regional de investigaciones*, (22), pp. 13-36.

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9987/1/REXTN-SA20-01-Coba.pdf>

- CODENPE. (2010). Definiciones básicas sobre cultura, identidad, pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad en *Interculturalidad Serie: Dialogo de Saberes*, (pp. 13-19). <http://www.pueblosynacionalidades.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2023/03/interculturalidad.pdf>
- Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador. (s.f.). *Proyecto Político 1994*. <https://conaie.org/proyecto-politico/>
- Cortés Rivera, D. & Hernández, D. (2016). Juventud indígena en México. Una reflexión epistemológica desde la sociología de las ausencias. *Argumentos: revista de crítica social*, (18), 149-176. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6154363>
- Cru, J y Flores, J. (2020). Revitalización de lenguas indígenas a través de la música en México. *Enfoques* (11), pp. 163-182. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/19381/21245>
- Curi cachimuel. (6 de marzo de 2009). *Los Nin-Katary - Identidad - Video clip- Ecuador - Otavalo 2009*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7yLXfruOQAs&ab_channel=curicachimuel
- De la Torre, L. (2010). *¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad? Mester*, XXXIX, pp. 1-25. <https://escholarship.org/content/qt9m93c0fs/qt9m93c0fs.pdf?v=lg>
- Dember Abc. (12 de marzo de 2023). *Maypi - Dember ft Racher*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UX7OgIdXqno&ab_channel=DemberAbc
- Dilemas, Ideas & Vidas. (6 de febrero del 2022). *Episodio #35: SUMAY CACHIMUEL*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ibofvf37Tec&t=4229s&ab_channel=Dilemas%2CIdeas%26Vidas
- Dímelo TV Podcast y Sandia (2024). *Capítulo 6: RUNA RAP*. [Podcast]. Facebook. [Capítulo 6: RUNA RAP | Capítulo 6: RUNA RAP Esta noche nos encontramos con Jóvenes Kichwas de Peguche que hacen RAP | By Dímelo TV Podcast y Sandia| Facebook](https://www.facebook.com/dimelotv/posts/10159844444444444)
- Dímelo TV Podcast y Sandia. (2024). *INMORTAL KULTURA*. [Podcast]. Facebook. [INMORTAL KULTURA | Seguimos con INMORTAL KULTURA | By Dímelo TV Podcast y Sandia| Facebook](https://www.facebook.com/dimelotv/posts/10159844444444444)

- Dímelo TV Podcast y Sandia. (2024). *Podcast con DEMBER ABC*. [Podcast]. Facebook. [Podcast con DEMBER ABC | Esta noche nos encontramos con DEMBER ABC, un joven que hace Rap Kichwa. | By Dímelo TV Podcast y Sandia| Facebook](#)
- Durán, M. (2010). Sumak Kawsay o Buen Vivir, desde la cosmovisión andina hacia la ética de la sustentabilidad. *Pensamiento Actual- Universidad de Costa Rica*, 10 (14-15), pp. 51-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5897892>
- Eco, U. (2003). *Decir casi lo mismo la traducción como experiencia*. https://www.academia.edu/111588638/Eco_Umberto_Decir_casi_lo_mismo_La_traduccion_como_experiencia
- Escalante, Y. (2018). Usos y costumbres del peritaje antropológico. *Desacatos*, 57, pp. 72-81.
- Farinango Cabezas, L.F. (2012). Capítulo 2 El circuito de la música andina en la ciudad de Otavalo - Quito y la inserción de agrupaciones con propuestas musicales alternativas. En *Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina. Caso de estudio la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo*. (pp. 49-79). [Tesis de maestría FLACSO]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7368/2/TFLACSO-2013LEFC.pdf>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Traficantes de Sueños.
- Feixa, C. (2006). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(2), 1-18. <http://www.scielo.org.co/pdf/rllcs/v4n2/v4n2a02.pdf>
- Feixa, C. (2018). Culturas juveniles como perspectiva para analizar juventudes (1993-2018). *Revista Última Década*, 89-105. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362018000300089
- Fernando Cabezas, L.F. (2012). Capítulo 2 El circuito de la música andina en la ciudad de Otavalo - Quito y la inserción de agrupaciones con propuestas musicales alternativas. En *Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina. Caso de estudio la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo*. (pp. 49-79). [Tesis de Maestría FLACSO]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7368/2/TFLACSO-2013LEFC.pdf>

- Friedman, J. (1994). Globalización y localización en J. Friedman (Ed.), *Identidad cultural y proceso global* (pp. 162-183). Amorrortu editores.
- García Canclini, N. (1984). Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. *Revista NUEVA SOCIEDAD*, 71, pp. 69-78.
<https://rolandoperez.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/02/gramcsi-con-bourdieu-por-nestor-garcia-canclini.pdf>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. Grijalbo.
https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa.
<https://oibc.oei.es/uploads/attachments/123/garcia-canclini-nestor-diferentes-desiguales-y-desconectados-mapas-de-la-interculturalidad.pdf>
- Ger, G. y Belk, R. (1996). I'd Like to Buy the World a Coke: Consumptionscapes of the "Less Affluent World". *Journal of Consumer Policy* 19, 271-304.
https://www.academia.edu/4984293/Id_like_to_buy_the_world_a_coke_Consumptionscapes_of_the_less_affluent_world
- Gil García, F.M. (2017). La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes en C. Carranza Vera, A. Gutiérrez del Ángel y H. Medina Miranda (Ed.), *La figura de la serpiente en la tradición oral Iberoamericana*. Fundación Joaquín Díaz.
https://archivos.funjdiaz.net/digitales/actas/la_figura_de_la_serpiente2017.pdf#page=13
- Giménez, G. (2011). *LA CULTURA COMO IDENTIDAD Y LA IDENTIDAD COMO CULTURA*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, pp. 1-29.
<https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf>
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores Buenos Aires.
https://consejopsuntref.files.wordpress.com/2017/08/goffman_erving_la_presentacion_de_la_per.pdf
- Gómez García, P. (2006). La identidad étnica, la manía nacionalista y el multiculturalismo como rebotes racistas y amenazas contra la humanidad. *Gazeta de Antropología*, 22(2), 1-14. https://www.ugr.es/~pwlac/G22_02Pedro_Gomez_Garcia.pdf

- Guerrero, D. (2011). UN RESUMEN COMPLETO DE EL CAPITAL DE MARX. *Cuadernos de Economía*, 30(55), pp. 275-280. <http://www.scielo.org.co/pdf/ceco/v30n55/v30n55a12.pdf>
- Guzmán León, N. (2020). *hiphAp: los elementos de la cultura hip hop desde las voces, lxs cuerpxs, la visualidad y el conocimiento de mujeres y su apropiación en espacios públicos-urbanos en la ciudad de Quito Historias de vida de María, Toofly, Ana Black Cano y Tachi*. [Tesis de Maestría, UASB]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7460/1/T3257-MEC-Guzm%C3%A1n-Hiph.pdf>
- Haboud, M. (2005). Quichua ecuatoriano: entre el poder simbólico y el poder real en H. Olbertz y P. Muysken (Ed.), *Encuentros y conflictos: bilingüismo y contacto de lenguas en el mundo andino* (Vol.14, pp. 13-38). Iberoamericana y Vervuert. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=272443>
- Hamel, R y Sierra, M. (1983). Diglosia y conflicto intercultural. *Boletín de antropología Americana*, (8), pp. 89-110. <https://www.jstor.org/stable/40977043?seq=2>
- Hernández Mejía, N. (2017). *Rap originario experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la ciudad de México*. [Tesis de Maestría, CIESAS]. https://www.academia.edu/40870793/RAP_ORIGINARIO_Experiencias_de_vida_y_pr%C3%A1cticas_est%C3%A9ticas_de_j%C3%B3venes_ind%C3%ADgenas_e_n_la_CDMX
- Herskovits, M. (1938). The Problem. En *Acculturation, the study of culture contact* (pp.1-32). J. J.AUGUSTIN PUBLISHER. <https://ia600701.us.archive.org/25/items/acculturationstu00hers/acculturationstu00hers.pdf>
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1998) La industria cultural. Ilustración como engaño de masas en M. Horkheimer & T. W. Adorno (Ed.), *Dialítica de la Ilustración* (pp. 165-212). Editorial Trotta. <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/ws3yrDqQvbm7P4pgdNpXwHb/?format=pdf&lang=es>
- Huracaya, S.M. (2015). Performativity, Performance, and Indigenous Activism in Ecuador and the Andes. *Comparative Studies in Society and History* (3)57, 806-837. <https://jstor.puce.elogim.com/stable/pdf/43908372.pdf?refreqid=fastly->

[default%3A974a59f74e0cfaaeffdc5e4fb301b26&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1](https://www.techniumscience.com/index.php/socialsciences/article/view/585/266)

- Illescas Reinoso, D y Acosta Damas, M. (2020). Hip Hop in Cuenca. Cultural Expressions, Elements and Identities. *Technium Social Sciences Journal* (8), 171-178. <https://techniumscience.com/index.php/socialsciences/article/view/585/266>
- Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2022). *Principales resultados: provincia Imbabura, cantón Otavalo*. <https://cubos.inec.gob.ec/AppCensoEcuador/>
- Ipiates Guerrero, J.J. (2022). *Análisis de los saberes ancestrales del Inti Raymi en la comunidad La Calera, cantón Cotacachi*. [Tesis de licenciatura, PUCE]. <https://repositorio.puce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/ae05c3c1-c60f-40a5-8e58-b2fd4bb98b84/content>
- Jaramillo, H. (1990). Indumentaria indígena de Otavalo. *Instituto Otavaleño de Antropología (IOA), SARANCE*, pp. 127-141. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9820/1/REXTN-SA14-08-Jaramillo.pdf>
- Jimbo Muenala, A.T. (2018). *Prácticas artísticas kichwas contemporáneas. Los Humazapas, revalorización cultural y fortalecimiento identitario en la juventud Kichwa Otavalo*. [Tesis de Maestría, UASB]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6045/1/T2536-MEC-Jimbo-Practicas.pdf>
- Kowii Alta, I. (2015). Capítulo 2 Del Runa Andino al Kichwa Otavalo. En *Construcción de la identidad en jóvenes Kichwa Otavalo a través de la producción musical: Los Nin*. (pp.30- 45). [Tesis de licenciatura, PUCE]. <https://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/bitstream/123456789/2836/1/Construccion%20de%20la%20Identidad%20en%20jovenes%20kichwa-otavalo%20%20traves%20de%20la%20produccion%20musical%20Los%20Nin.pdf>
- Kowii Alta, I. (2023). *Tinkuy ¿Enfrentamiento o transformación cultural?* Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9693/1/SM350-Kowii-Tinkuy.pdf>
- La Biblia de las Américas (LBLA). (s.f). *Levítico 15:19-33*. <https://www.bible.com/es/bible/compare/LEV.15.19-33>

- Loprena, C., Hernández, R. y Mora, M. (2018). Los retos del peritaje cultural. El antropólogo como perito en la defensa de los derechos indígenas. *Desacatos* 57, pp. 8-19.
- Madrid Tamayo, A. (2019). La construcción del Estado plurinacional ecuatoriano, más allá del reconocimiento constitucional: descolonización, autonomías e interculturalidad. *Antropología Cuadernos de Investigación* (22), 14-31. <https://cuadernosdeantropologia-puce.edu.ec/index.php/antropologia/article/view/203>
- Madrid Tamayo, A. (2019). La construcción del Estado plurinacional ecuatoriano, más allá del reconocimiento constitucional: descolonización, autonomías e interculturalidad. *Antropología Cuadernos de Investigación* (22), 14-31. <https://cuadernosdeantropologia-puce.edu.ec/index.php/antropologia/article/view/203>
- Maestre Sánchez, A. (2004). "Todas las gentes del mundo son hombres" el gran debate entre Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) y Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573). *Anuales del seminario de historia de la filosofía*, 21, pp. 91-134. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=989373>
- Maldonado Ruiz, G. (2004). Cap. III 3 Migración, movimiento de identificaciones. En *De la Imagen Etnoarqueológica de "Lo Indígena" al Imaginario del Kichwa Otavalo "Universal"*. (pp. 33-67). [Tesis de Maestría, FLACSO]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/636/5/TFLACSO-02-2004GMR.pdf>
- Martín-Barbero, J. (1993). *Industrias culturales: modernidad e identidad*. DOISSER (15), 9-20. <https://core.ac.uk/download/pdf/38977533.pdf>
- Mead, M. (1970). Capítulo 3 EL FUTURO Culturas prefigurativas e hijos desconocidos en *Cultura y compromiso estudio sobre la ruptura generacional* (pp. 95-125). Granica editor. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/42/2020/06/416698534-cultura-y-compromiso-Margaret-Mead-pdf-95-137.pdf>
- Méndez Montoya, V. (2022). *Erotismos y usos sociales en la corporeidad de las mujeres indígenas. Estudio de caso: la representación del cuerpo femenino en la indumentaria y cine de la cultura Kichwa Otavalo*. [Tesis de maestría, UASB]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9073>

- Ministerio del Ambiente, Agua y Transición Ecológica. (s.f.). *El cóndor andino, un emblema que vuela libre por cielo ecuatoriano*. <https://www.ambiente.gob.ec/el-condor-andino-un-emblema-que-vuela-libre-por-cielo-ecuatoriano/#:~:text=El%20c%C3%B3ndor%20andino%20es%20considerado,s%C3%ADmbolo%20emblem%C3%A1tico%20de%20nuestra%20naci%C3%B3n>
- Moraga González, M y Solorzano Navarro, H. (2005). Cultura urbana Hip-Hop Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *ULTIMA DÉCADA* (23), 77-101. <https://www.scielo.cl/pdf/udecada/v13n23/art04.pdf>
- Moreno Parra, M.S. (2002). *Identidades juveniles: un estudio de caso en dos colegios de Quito*. [Disertación de grado, PUCE].
- Munay TV. (29 de noviembre de 2021). *Entrevista a la rapera Taki Amaru*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uszNU3zhTi0&t=1s&ab_channel=MunayTV
- Muratorio, B. (2000). Identidades de mujeres indígenas y política de reproducción cultural en la Amazonía ecuatoriana en A. Guerrero (Ed.), *Etnicidades* (pp. 235-266). FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/43467.pdf>
- Olmos Aguilera, M. (2014). *Músicas migrantes la movilidad artística en la era global*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Orquesta sinfónica nacional del Ecuador. (2016). *YARINA SINFÓNICO CON MÚSICA ETNO CONTEMPORÁNEA*. https://www.sinfonicanacional.gob.ec/site/index.php?option=com_ohanah&view=event&id=689&Itemid=210
- OTV Televisión de Otavalo. (13 de enero de 2023). *Presentación del grupo DEMBER ABC*. [Archivo de vídeo]. Facebook. <https://www.facebook.com/OTVTelevisiondeOtavalo/videos/4337349333056084>
- Pacari Bacacela, S. (2024). *EL ARTE COMO MECANISMO DE REVITALIZACIÓN DEL IDIOMA*. Voces Azuay. <https://vocesazuayas.com/el-arte-como-mecanismo-de-revitalizacion-del-idioma/>
- Paredes Ortiz, I. (2014). Capítulo III Criminalización de jóvenes «hip-hoperos» y pandilleros en el sector rural en *Representaciones en tensión El cuerpo joven en los medios, la educación y el Estado* (pp. 55-72). Corporación Editora Nacional. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4037/1/SM163-Paredes-Representaciones.pdf>

- Penton Herrera, L.J. (2020). Un retrato de Carmen: Orgullosamente kichwa de provincia Saraguro. *Revista Andina de Educación*, 2(3), pp. 41-49. https://www.academia.edu/44288318/Un_retrato_de_Carmen_Orgullosamente_kichwa_de_Saraguro
- Pérez-Valero, L. (2023). De lenguas ancestrales y música urbana: hip-hop a través del kichwa. Los Nin, estudio de caso. *Contrapulso Revista latinoamericana de estudios en música popular*, pp. 40-53. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/214/92>
- Pinilla, A. (2018). EL INTI RAYMI (FIESTA DEL SOL). DE LA REVITALIZACIÓN A LA EIVINDICACION DE LA COSMOVISION DE LOS PUEBLOS/NACIONES ANDINAS EN MADRID. *Scripta Ethnologica*, vol. XL, pp. 85-114. <https://www.redalyc.org/journal/148/14858409004/14858409004.pdf>
- Primicias. (16 de diciembre del 2023). *El rap kichwa en Ecuador, un puente musical para unir generaciones*. <https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/rap-kichwa-ecuador-musica-nin-imbabura/>
- Pskowski, M. (2016). *Meet Balam Ajpu, a Mayan Hip-Hop Trio That Proves Indigenous Art Transcends Folklore*. Remezcla. <https://remezcla.com/features/music/balam-ajpu-profile/>
- Quecedo Lecanda, R & Castaño Garrido, C. (2002). *Introducción a la metodología de investigación cualitativa*. *Revista de Psicodidáctica*, 14, pp. 5-39. <https://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>
- Quichimb, F. (2022). REVITALIZACIÓN DE LENGUAS NATIVAS: REFLEXIONES A PARTIR DE LAS NARRACIONES DE ALGUNOS DOCENTES INTERCULTURALES BILINGÜES. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades Chakiñan*, 18, pp. 65-79. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/rchakin/n18/2550-6722-rchakin-18-00065.pdf>
- Radcliffe, S. (2000). Entangling resistance, ethnicity, gender and nation in Ecuador en J.P. Sharp, P. Routledge, C. Philo, y R. Paddison (Eds.), *Entanglements of Power: Geographies of Domination/Resistance* (pp. 164-181). Routledge London and New York.
- Reguillo, R. (2000). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educação*, (23), 103-118.

- <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/ws3yrDqQvbm7P4pgdNpXwHb/?format=pdf&ylang=es>
- Rodas, R. (2007). *DOLORES CACUANGO Pionera en la lucha por los derechos indígenas*. Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. https://www.academia.edu/27892543/Dolores_Cacuango_por_RAQUEL_RODAS
- Rodríguez, L y Magaña, J. (10 de diciembre de 2018). *Música, modernidad y cultura en el mundo tsotsil*. [Coloquio]. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online]. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/74500>
- Rodríguez, L y Magaña, J. (2017). Revitalización de la lengua y la cultura a través de la música. *Boletín Antropológico*, 35(94), pp. 274-294. http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/boletin_antropologico/article/view/20983/21921932778
- Romer, M. (2006). Algunos enfoques teóricos para el estudio de la identidad étnica individual en el medio urbano. *Dimensión Antropológica* 37, 127-150. <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp-content/uploads/04Dimen37.pdf>
- Roudometof, V. (2005) Transnationalism, Cosmopolitanism and Glocalization. *Current Sociology* 53(1), 113-135. <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0011392105048291>
- Roudometof, V. (2016). *Glocalization a critical introduction*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315858296/glocalization-victor-roudometof>
- Saldívar, J., y Hannerz U. (2016). Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares. Simbiótica. *Revista Eletrônica*, 3(2), pp. 97-105. <https://www.redalyc.org/pdf/5759/575967287008.pdf>
- Sammartino, G. (2015). *Los significados de los alimentos andinos locales en la Quebrada de Humahuaca. Un enfoque antropológico*. [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6025/uba_ffyl_t_2015_909002.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sánchez Arismendi, A. (2023). ¿Cómo hablar de blancura, blanquitud y blanqueamiento en el contexto latinoamericano? *Tabula Rasa*, 45, pp. 25-46. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n45/1794-2489-tara-45-00025.pdf>

- Sánchez, E. (2010). La antropología jurídica: mirada epistemológica en *El peritaje antropológico Justicia en clave cultural*, (pp. 23-42). Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ), GmbH, Cooperación Técnica Alemana, ProFis. <https://mia.giz.de/dokumente/bib-2010/gtz2010-0479es-peritaje-antropologico.pdf>
- Sassen, S. (2006). La formación de las migraciones internacionales. Implicaciones políticas. *Revista Internacional de Filosofía Política* (27): 19-20. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:filopoli-2006-27-37938CE5-086B-6191-7366-5BDBADF72E0E&dsID=formacion_de_migraciones.pdf
- Saunders, T. L. (2012). Black Thoughts, Black Activism: Cuban Underground Hip-hop and Afro-Latino Countercultures of Modernity. *Latin American Perspectives*, 39(2), 42–60. <http://www.jstor.org/stable/23238994>
- Seda-Irizarry, I. (2011). UN RESUMEN COMPLETO DE EL CAPITAL DE MARX de Diego Guerrero. *Revista Cuadernos de Economía*, 30(55), pp. 275-280. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47722011000200012
- Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45, pp. 5-10. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>
- Sökefel, M. (2013). Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology. *Current Anthoropology* 40(4), 417-448. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/200042>
- Suriani, F. (2023). Historia del rap Cultura hip hop y música de combate. *Estudios de teoría literaria revista digital artes, letras, humanidades*, 12(27), pp. 198-201. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6880/7108>
- Swanson, K. (2010). *Pidiendo caridad en la ciudad: mujeres y niños indígenas en las calles de Ecuador*. Ediciones ABYA YALA y FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/115906-opac>
- Tambaco Díaz, K.T. (2018). Cap. IV Reconfiguraciones socioculturales: emergencia de las denominadas pandillas juveniles en Imantag. En *Del territorio rural hacia las prácticas urbanas: territorios rurales indígenas configurados por identidades juveniles emergentes*. (pp. 56-81). [Tesis de maestría, FLACSO].

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/8623/2/TFLACSO-2015KTTD.pdf>

- Tauza, L. (2017). La fiesta del Inti Raymi en la construcción del Estado plurinacional en el Ecuador. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 33, pp. 1-15. <https://journals.openedition.org/alhim/5703>
- Torres, A. (2004). *El Espejismo de la Igualación: Comunidad, Clase y Etnia en la Emigración de los Kichwa Otavalo*. FLACSO. https://www.flacso.edu.ec/portal/modules/umPublicacion/pndata/files/docs/at_espejismo.pdf
- Turner, V. (1979). Betwixt and between: the liminal period in rites de passage en V. Turner (Ed.), *The Forest of symbols* (pp. 234-243). Coronell University Press.
- UNED Radio. (16 de noviembre del 2013). *Culturas híbridas 24 años después. Conversación con(...)*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=XziJDI7t-NY&ab_channel=UNEDRadio
- Van Meijl, T. (2010). Anthropological perspectives on identity: from similarity to differences, en M. Wetherell. y C. Talpade Mohanty (Ed.), *The SAGE Handbook of Identities* (pp. 63-81). SAGE. <https://libgen.is/book/index.php?md5=FE0718894E2502A3DE84CF2D90BD9AC5>
- Van Vleet, K. (2003). Adolescent ambiguities and the negotiation of belonging in the Andes. *Ethnology* 42(4), 349-363. <https://www.jstor.org/stable/3773834>
- Vásquez Arreaga, J.D. (2014). Cap. IV Procesos identitarios y representaciones en torno a la juventud en *Juventud indígena, adultocentrismo y migración internacional* (pp. 106-143). [Tesis de Maestría, FLACSO]. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/7485>
- Vera Toscano, M.P. (2006). *Educación e identidad: hacia una economía política de las practicas escolares*. [Disertación de grado, PUCE].
- Villalobos Herrera, Á y Ortega Salgado, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación. *Ra Ximhai, Universidad Autónoma Indígena de México*, 8(3), pp. 33-47. <https://www.redalyc.org/pdf/461/46123843003.pdf>
- WADE, P. (2003). REPENSANDO EL MESTIZAJE. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 273-296. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181009.pdf>

- Yañez Canal, C. (1997). Identidad Aproximaciones al concepto. *Revista Colombiana de sociología*, 3(2), pp. 27-34.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/8698/9342>
- Yapud, G. (2015). *PAWKAR RAYMI. TENSIONES Y CONFRONTACIONES DE CLASE, EDAD E IDENTIDAD A PARTIR DE LA MIGRACIÓN TRANSNACIONAL EN LAS COMUNIDADES DE AGATO Y PEGUCHE*. [Tesis para especialización, FLACSO].
<https://www.repositoriointerculturalidad.ec/jspui/bitstream/123456789/3993/2/TFL-ACSO-2015GRYL.pdf>
- Yumisaca Jiménez, E. (2019) *La interculturalidad en las bandas de fusión musical*. UASB.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7140/1/SM275-Yumisaca-La%20interculturalidad.pdf>
- Yumisaca Jiménez, E.R. (2016). *La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso; la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)*. [Tesis de maestría, UASB].
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5318/1/T2061-MEC-Yumisaca-La%20interculturalidad.pdf>