



De lenguas ancestrales y música urbana: hip-hop a través del kichwa. Los Nin, estudio de caso

Ñawpa shimikuna, llakta takiykunapash: hip-hop kichwa shimipi. Los Ninmanta yachakukrinchik

Ancestral languages and urban music: hip-hop through kichwa. The Nin, a case study

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes, Ecuador
luis.perez@uartes.edu.ec

Recibido: 21/ 8/2023
Aceptado: 10/10/2023

Resumen: Los Nin es una agrupación de hip-hop y música popular urbana formada en Otavalo, provincia de Imbabura, ubicada en la región sierra y norte del Ecuador. La principal característica de la agrupación es el uso de la lengua ancestral kichwa, dialecto derivado del quechua, que en el Ecuador es lengua oficial junto al español. Además, Los Nin han incorporado elementos de la música andina ecuatoriana, como instrumentos y escalas que le han permitido organizar un discurso musical que circula con facilidad en el país y que, en los últimos años, ha trascendido los aspectos locales para generar una escena translocal en donde se reconfiguran las nociones de identidad, territorio y ancestralidad. En el presente trabajo se analizan las prácticas musicales de esta agrupación, se vincula la teoría de las escenas musicales, la musicología para la producción musical, los Estudios Culturales y la etnografía. Algunos de los resultados han sido la configuración de un imaginario kichwa que trasciende fronteras a través de la migración ecuatoriana, y la reconfiguración de las nociones de interculturalidad, cultura de masas y música urbana en la región andina del Ecuador.

Palabras clave: hip-hop, Ecuador, kichwa, interculturalidad, música urbana.

Uchiyachishkayuyay: los Ninka kichwapi hip-hop takikkuna kanmi, paykunaka Otavalo llaktamanta, Imbabura markamantami kankuna, chayka punasuyu chichaypi Ecuador mamallaktapimi kan. Paykunaka kichwa shimipimi takin, chaymi paykunapa sinchi. Kichwa shimika quichuamantami shamun. Castilla shimi, kichwa shimipipash Ecuador mamallaktamanta shimikuna kan. Ashtawan, Los Ninka Antiwrkumanta uyay takikkunawan rurashka, shinami paykunapa takiykunaka kunan kunan anchayupakmi kan, paykunaka runa kawsaymanta, katary llaktakunamanta, ñawpa kawsaykunamantapashmi riman. Kay killkaypika, shuk hatun análisis nishkami rurashka kan, paykunapa takiy imalayata kakta, shinallatak mayhan takiy yachaykunata hapishka takiykunata rurankapak, mayhan yuyaykunawan takiykunata shinashka, imashpatak chayta shinashka, imashpatak shina rurashka, imashpatak chaykunata nishpa takiy, maymanta chay yuyaykunata llukshin, chayta tapurishkami kayta ruranchik. Wakin kichwa yuyaykunaka, raruman rishka rurakunamanta yuyay kan, imatak interculturalidad nishka, imatak Ecuador mamallaktamanta runakuna Antiwrku takiykunamanta yuyan, chaytami kaypi killkashkanchik.

Ashtawan killkashka shimikukuna: hip-hop, Ecuador, kichwa, interculturalidad, música urbana.

Abstract: Los Nin is a hip-hop and urban popular music group formed in Otavalo, Imbabura province, located in the highlands and north of Ecuador. The group is characterized by its use of the ancestral Kichwa language, a dialect derived from Quichua and which in Ecuador is the official language along with Spanish. Additionally, Los Nin has incorporated elements of Ecuadorian Andean music, such as instruments and scales that have allowed it to organize a musical discourse that circulates easily within the country, and that, in recent years, has transcended local aspects to generate a translocal scene where notions of identity, territory and ancestry are reconfigured. The present article includes analysis of the musical practices of this group, based on the theory of musical scenes, the musicology of musical production, cultural studies and ethnographic methods. Results include the configuration of a Kichwa imaginary that transcends borders through Ecuadorian migration, and the reconfiguration of notions of interculturality, mass culture and urban music in the Andean region of Ecuador.

Keywords: hip-hop, Ecuador, Kichwa, interculturality, urban music.

El kichwa es, junto al español y el shuar, uno de los idiomas ancestrales más hablados en el Ecuador, y lengua oficial, refrendada en el artículo 2 de la Constitución del país¹. Según el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE), en este país conviven catorce naciones y dieciocho pueblos indígenas. Se entiende como nacionalidad indígena a los habitantes milenarios de la nación, unificados por sus prácticas culturales, históricas e idiomáticas, con estructuras particulares de carácter jurídico y social. Los pueblos indígenas conforman un espacio colectivo e identitario que los distinguen de otros grupos sociales del país (Hermosa Mantilla 2014). Los movimientos migratorios internos y externos, han reconfigurado los rasgos identitarios que estaban en el núcleo familiar. Los jóvenes que han migrado a los grandes centros urbanos mantienen lazos afectivos a través del kichwa. Son diversos los territorios y las comunidades que tienen a la lengua kichwa como idioma, entre ellos, están los Karanki, Otavalo, Kayambi, Kitukara, Chibuleo, Tugurahua, Waranka, Saraguro, Puruhá y Kañari².

Cada comunidad tiene características particulares a nivel musical. Franco (2005), quien hizo estudios desde la etnomusicología en la región amazónica, ofrece información sobre los géneros musicales de esta área con abundante material fotográfico. Cachiguano (2010) ha estudiado la celebración del *Hatun Puncha-Inti Raymi*, agradecimiento de la cosecha, ejercicio ritual y sincrético que coincide, cada 23 de junio, con la fiesta católica de San Juan Bautista. Por otro lado, Turino (2008) se ha enfocado en la música ancestral andina y su incorporación a la *world music*.

Siglos después de la dispersión territorial y cultural a la que fueron sometidas las naciones indígenas con la llegada del hombre europeo, el Estado ha hecho esfuerzos para sistematizar la cultura ancestral. En el Ecuador se habla de la Educación Intercultural Bilingüe, tema recurrente en los aspirantes a la presidencia. Más allá del acontecer político, desde la academia se han generado estudios sistemáticos del kichwa, como el de Fonseca Caicedo et al. (2019), quienes estudian la memoria ancestral a través de cuentos y leyendas. También está el trabajo de Maldonado Ruiz (2004) quien, desde los estudios etnoarqueológicos, se enfoca en el imaginario kichwa de Otavalo; o la investigación de

¹ La población indígena supera el 1.1 millones de personas a nivel nacional. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC). Fuente: <https://www.iwgia.org>.

² Este texto es parte del proyecto: "(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance". Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

Hornberger y Coronel-Molina (2004) con datos demográficos y una aproximación desde los Estudios Culturales. En todo caso, la compilación bibliográfica de estudios etnomusicológicos del Ecuador se sustenta en enfoques antropológicos, acústicos, organológicos y simbólicos. Por el contrario, hay pocas publicaciones sobre las manifestaciones de música popular con referencia a lo ancestral.

A partir de lo anterior, nuestro trabajo parte del marco conceptual de los estudios de música popular y la emergente musicología para la producción musical, con el fin de aproximarnos a la estética sonora presente en las grabaciones de Los Nin, agrupación representativa del hip-hop en el país. Se considera el uso del kichwa, sus principales rasgos musicales y los procesos de producción de audio. Como creación comunitaria, esta iniciativa ha permeado a una nueva generación de kichwahablantes y conectado con otras audiencias. Se propone como hipótesis que Los Nin juegan un rol fundamental en la reafirmación y promoción de la identidad cultural kichwa en un momento de intercambio global. Como manifestación artística, la identidad kichwa de Los Nin trasciende fronteras geográficas y culturales al encontrar un público local e internacional.

El marco metodológico es un estudio cualitativo, con herramientas de la musicología para la producción musical (Juan de Dios Cuartas 2022; Caballero Parra 2022; Di Cione 2022, Zagorski-Thomas 2014). El objeto de estudio es el fonograma, pero se delimitó a las particularidades de la voz, el timbre, el texto y aspectos significativos del uso de tecnología del audio (Moylan 2020). El diseño de la investigación se complementó con una *netnografía* de la agrupación a través de los diversos videos en canales de YouTube, SoundCloud e Instagram. Para complementar lo anterior, se utilizó la entrevista abierta con diversos productores musicales, algunos vinculados directamente al género y otros, tan solo como especialistas en la elaboración de fonogramas. Por lo tanto, este estudio denota una metodología mixta focalizada en el fonograma. El análisis se centró en las características sónicas que posee una letra según Moylan (2020): sonidos de las palabras, tempo y ritmo, altura y dinámica, la combinación de todos los elementos anteriores en la performance y la instrumentación. Se presenta un estado de la cuestión sobre el hip-hop en el Ecuador, se vincula el género musical con la comunidad kichwahablante y nos adentramos en los aspectos que vinculan el kichwa con la producción musical de Los Nin³.

Hip-hop en Ecuador

Los kichwahablantes han migrado desde sus poblaciones de origen a los centros urbanos del Ecuador (Guayaquil, Quito, Cuenca), en busca de mejores condiciones de vida y acceso a la educación que, en su gran mayoría, es en español. Por otro lado, Ecuador ha sido un país en donde la migración ha generado un transnacionalismo que ha sido revisado por autores como Ordóñez y Colmenares (2019)⁴. En todo caso, en las migraciones internas y externas, el kichwa ha sido practicado por las generaciones nacidas entre 1960 y 1970, pero a partir de las generaciones de 1980 y 1990, ha habido un debilitamiento del uso de esta lengua. No en vano, estos grupos crecieron durante las migraciones más intensas que se dieron en el país, forzados por las condiciones de desigualdad social y económica, aspectos que se profundizaron con la crisis bananera de la década del sesenta

³ El autor tiene un conocimiento básico de la lengua kichwa. Para explorar los contenidos semánticos de las letras de las canciones se acudió al Centro de Escritura Académica y Traducción (CEAT) de la Universidad de las Artes; así como a asesorías con especialistas de las culturas ancestrales. La traducción del resumen del español al kichwa estuvo a cargo de Cristina Fernanda Cabezas.

⁴ Para profundizar en el contexto migratorio del Ecuador, con datos plausibles y un estudio analítico, véase Herrera et al. (2005).

y el colapso del sistema financiero entre 1998 y 1999. A partir de lo anterior, las comunidades de kichwahablantes se han organizado en redes internacionales con fines económicos y de reagrupación familiar. De esta manera, se han constituido centros de kichwaecuatorianos con un fuerte nexo en común: la lengua ancestral.

Como ha expresado González, “en América Latina no contamos con un cuerpo teórico suficiente sobre nuestras músicas populares” (2013: 104). Esta sentencia denota un mundo complejo y fértil para la musicología popular. Diez años después, la afirmación de González está vigente en el caso ecuatoriano. En un trabajo realizado entre 2021 y 2022 para la *Oxford Bibliography Online*, se determinó que la bibliografía sobre este tópico en el país era precaria (Pérez-Valero 2023). Sin embargo, los pocos trabajos sobre producción, mercados y consumos de la música popular son enriquecedores (Viteri 2021). También hay estudios que se aproximan a una historia local del rock y del heavy metal, géneros que gozan de popularidad en la región sierra del país (Ricaurte 1996; Ayala Román 2008), o ejercicios reflexivos y pertinentes sobre el fenómeno de la cumbia, conocida también en la región andina bajo el término “chicha” (Wong 2016)⁵.

La música juvenil y el rap en grupos étnicos y pueblos originarios, es según Haddad (2018), una representación cultural e identitaria de grupos étnicos. La autora se aproximó al “rap originario” en comunidades de la provincia de Buenos Aires. Por otro lado, Doncel de la Colina y Talancón Leal (2017) analizaron el movimiento de rap étnico en México, un estudio cualitativo de las canciones de Nueva República, y definieron el activismo artístico de comunidades indígenas en contextos urbanos globalizados. Otros autores han analizado la música de pueblos originarios y su práctica en contextos urbanos. González (1993) ha reseñado el proceso de criollización de la música mapuche con las manifestaciones musicales urbanas y ha definido los elementos musicales de carácter mapuche que se han asimilado en la música popular chilena. Por otra parte, Pérez de Arce (2007) ofrece un ejercicio teórico sobre estas músicas, afianza la idea y las nociones de lo primigenio, pero deja de lado las posibles implicaciones urbanas que ha presentado González (1993) y que, en esta línea, Martínez Ulloa (2002) concentra en las nociones de música indígena en los espacios urbanos habitados por los mapuches, con un estudio actualizado, en su momento, sobre las condiciones de los músicos en Santiago. En otros géneros, como el metal, Koplów Villavicencio (2022) analiza la escena metalera en Chile y la situación sociopolítica de los pueblos originarios. El autor evalúa las repercusiones sociales y musicales que se han producido en este género.

En Ecuador prevalecen los estudios sobre hip-hop desde enfoques antropológicos, sociales y la legitimación social de los colectivos que se identificaron con el hip-hop como manifestación no patrimonial. A finales de la década de los noventa, hubo en Quito un movimiento liderado por las agrupaciones Mugre Sur y Tzantza Matantza, quienes hacían referencia al movimiento indígena; sin embargo, la lengua kichwa no es relevante en estas bandas. Por otra parte, Alvear Montenegro et al. (2018), analizan el hip-hop local desde la teoría feminista y los estudios de género; mientras que Necpas Sánchez y Suárez Macías (2019) analizan testimonios de colectivos hip-hop desde una práctica social. Por último, Yumisaca Jiménez (2016) realizó uno de los primeros trabajos académicos dedicados a Los Nin, pero desde la noción de interculturalidad, concepto con amplio debate en el ámbito académico y político en el país (Gómez Rendón 2020). En estos trabajos, cuando hay un enfoque hacia la música, la discusión se centra en los textos, analizando a quienes o contra quienes se canta. La música queda a un lado. En este

⁵ Son abundantes los textos sobre Julio Jaramillo y el pasillo; temas que no son profundizados en el presente artículo por razones de delimitación temática.

trabajo, en cambio, nos aproximamos al sonido de Los Nin desde las propuestas metodológicas antes expuestas.

El hip-hop ha tenido en Ecuador un alcance inusitado. Con la crisis bancaria de finales del siglo pasado, el país quedó aislado de las grandes compañías discográficas que tenían sedes locales, como Warner Music y Sony Music. En este contexto, Sánchez Placencia (2020) identifica los inicios del movimiento musical hacia 1998, y lo asocia a los movimientos migratorios del momento y al auge de las tecnologías digitales. Específicamente, en la ciudad de Cuenca, el hip-hop y el rap tuvieron acogida en competencias interescolares de acuerdo con el formato *freestyle* de las batallas de gallos (Sánchez Placencia 2020: 22). El breakdance, el hip-hop y la cultura del grafiti, se acentuaron en las zonas urbanas durante la primera década del 2000⁶. El movimiento de música kichwa comenzó con producciones audiovisuales que definieron un contexto indígena, pero usando otras representaciones, en proceso de cambio (Farinango 2019). La representación visual se realizó con la intención de que circulara en el mercado glocal, para audiencias de habla kichwa en el extranjero.

De esta forma, el hip-hop en kichwa ha tenido una trayectoria ascendente en las dos primeras décadas del nuevo milenio. Según Andrango Cadena (2002) se consolidará hacia 2017, cuando las agrupaciones “se han posicionado en la escena musical al explorar tanto elementos de la cultura kichwa como la mestiza o extranjeras” (Andrango Cadena 2022: 38). Hubo una significativa repercusión en 2019, durante las revueltas civiles contra el gobierno del presidente Lenin Moreno, cuando diversas agrupaciones de Quito, encabezados por Los Nin, produjeron el videoclip de *Rikchari* / “Despierta” (Apak Otavalo 2019)⁷. Este audiovisual sintetiza las agrupaciones de hip-hop kichwa consolidadas en la escena local de la sierra ecuatoriana: Inmortal Kultura, MafiAndina, Runa Rap, Humazasas y Afrolmbaya. A partir de ese momento, nuevos intérpretes, como Dembes ABC y Darkzide también están en la palestra musical.

Los Nin: reivindicación y empoderamiento desde la producción musical

Los procesos migratorios en Ecuador han reconfigurado las relaciones sociales y económicas del país. Con el auge de la explotación bananera de 1950 hubo una migración relevante de indígenas que se incorporaron a las labores del campo. Entre 1960 y 1970 se promulgaron dos reformas a la ley agraria que desarticuló el poder que ejercían los terratenientes en la explotación de mano de obra indígena. De esta manera, a finales de 1970, un contingente indígena migraba a las ciudades incorporándose a trabajos precarios en el sector de la construcción o como vendedores ambulantes. Hacia 1990 se consolidó el Movimiento Indígena Ecuatoriano que conformará la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAE). A partir de allí, se inicia una década de reivindicaciones marcadas por coyunturas políticas particulares, como el levantamiento indígena de 1990, la marcha de la resistencia indígena de 1992, los levantamientos civiles de 1996 y 2000, que coincidieron con la destitución de los presidentes Abdalá Bucarán y Jamil Mahuad, respectivamente.

Entre 1998 y 2000 Ecuador vivió una de las peores crisis económicas de su historia y el país dolarizó su sistema bancario para frenar la crisis inflacionaria. A nivel político hubo continuos cambios de gobierno, no hubo estabilidad presidencial hasta la llegada de Rafael Correa en 2006. En medio de este contexto aparecen Los Nin. La agrupación inició

⁶ En la década de 1990 destacó el rapero Gerardo Mejía quien hizo carrera internacional, aunque en su propuesta no hay atisbos de música o referencia kichwa. Véase Sánchez Placencia (2020).

⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JdbZNeQ-Apo>

una escena musical local en la comunidad de Montserrat, en Otavalo, provincia de Imbabura, región sierra del Ecuador, al norte de Quito. En Otavalo predominaban las tradiciones musicales y artesanales de las culturas ancestrales que se extendieron en los procesos migratorios hacia Europa y Estados Unidos. Gradualmente, la escena local mutó a una escena translocal. El hip-hop ha sido un género de alcance global que se adapta a las necesidades expresivas locales, como lo han expuesto Mitchell (1996), Bjurström (1997), Condry (1999) y Bennett (2000). De esta manera, cada propuesta puede ser estudiada desde los rasgos que la distinguen, cada escena de hip-hop es única, puede cruzar fronteras con desigual alcance, aunque haya surgido de manera simultánea.

El grupo Los Nin se fundó en 2008. El proyecto ha sido liderado por Sumay Yaric Cachimael, cantante; con la participación del músico y productor Juan Daniel Proaño (Navarro Macías 2023). Desde el comienzo han reivindicado el kichwa, pues para ellos manifiesta “la realidad de los pueblos relegados del mundo que resisten ante los abusos de poder, su canto refleja toda la historia de su cultura milenaria que se niega a desaparecer en un mundo globalizado y de constante presión social”⁸. En Los Nin, la mezcla de géneros de la sierra ecuatoriana y el uso de instrumentos andinos, le otorgan rasgos que lo acercan al imaginario nacional, pero también ancestral. En la escena local se articulan a una audiencia mestiza y otra de kichwahablantes.

La agrupación cuenta con cuatro producciones discográficas: *Shinallami Kanchik* (2010), *Wambra Katary* (2017), *Kay Pacha* (2022) e *Ishkay Llakta* (2023). A partir de su primera producción y con la aparición de YouTube, Los Nin lograron difusión dentro y fuera del país, en especial en Nueva York, Barcelona y París, centros de asentamientos de migrantes ecuatorianos. La proyección internacional se consolidó a través de la escena virtual (Yumisaca Jiménez 2016: 66-67). Más allá de los elementos de ancestralidad e interculturalidad, el uso del sonido y de la voz remarcan una identidad. En las letras hay temas sociales, ancestrales, ecológicos, políticos, se habla del movimiento indígena y la modernidad confluye a lo largo de sus grabaciones (Méndez Montoya 2022).

La banda se caracteriza por el uso de textos en español y kichwa, ejercicio de hibridez cultural con alcances que van más allá de la cultura ancestral. En Los Nin confluye lo multicultural con una propuesta musical innovadora (García Canclini 1997). Con las plataformas digitales, las comunidades se conectan de manera glocal, al consolidarse en escenas virtuales (Bennett & Peterson 2004). Cada individuo expresa su identidad en entornos digitales, aunque esta difiera del mundo real. Al respecto, el multiculturalismo ha sido ampliamente estudiado (Phillips 2007, Lewis 2006), pues las personas que han emigrado reconfiguran una nueva identidad, ejercicio que deriva de posibles políticas de inmigración –como aprender otro idioma para integrarse al país de acogida–, formas de inclusión social y los niveles de diversidad cultural de la ciudad de acogida (Pasquet 2008). En este sentido, el kichwa es hoy parte de un contexto global y, en consecuencia, se asimila en la identidad individual que interactúa en el ámbito internacional. Esta relación que establecen los músicos con el entorno social es inevitable.

Lejos de una brecha cultural, hay una redimensión musical que confluye con la hibridación de las distintas músicas y sonoridades. Confluye el hip-hop, de carácter internacional, junto a manifestaciones musicales del Ecuador, combinación de elementos que generan otra propuesta. Como se explica más adelante, la identidad es una noción que se piensa y reformula a partir de la migración y la modernidad. Hay una memoria como colectivo cultural, pero también hay conciencia de la contemporaneidad. No se trata de negar una u otra, sino de cómo, a partir de la confluencia de los diversos elementos, se consolida un modo de hacer música y expresar una identidad. En Los Nin, la práctica

⁸ <http://www.losnin.com/>

musical se manifiesta de forma bidireccional, como lo plantea Subercaseaux (1989), proceso de transformación estética en el marco de nociones identitarias.

Desde la difusión en plataformas digitales, los ciudadanos mestizos e incluso de procedencia montubia –región costa–, se identifican con la música de la agrupación⁹. El hip-hop en Los Nin es un catalizador identitario y configura un imaginario de nación. Más allá de las contribuciones de origen afroamericano, el hip-hop genera una expresión multicultural, cruza lenguajes, fronteras geográficas, culturales y etnias. En los textos prevalecen los temas de la identidad ancestral, occidental y letras de protesta sobre el mundo poscolonial. En el contenido visual de videos como “Andesground” (2021) e “Identidad” (2009), Los Nin recurren a la imagen del Che Guevara, del Subcomandante Marcos y a los colores representativos de la bandera de las Naciones Indígenas del Ecuador. Reivindicación y empoderamiento se articulan con manifestaciones contemporáneas que hacen peso a los discursos hegemónicos occidentales. La propuesta artística dinamiza el contenido de las prácticas musicales urbanas asimiladas en una generación. Los Nin y sus seguidores han denominado el género como “hip-hop andino”, fusión de hip-hop con músicas de la sierra ecuatoriana, como el sanjuanito, el pasacalle y el uso de escalas pentáfonas que evocan al yaraví (Yumisaca Jiménez 2016). Por un lado, las grabaciones, videos y letras de las canciones mantienen viva la lengua ancestral, pero la combinación con el español es un síntoma de la realidad intercultural ecuatoriana.

Creación comunitaria: la producción musical en Los Nin

Las nuevas tecnologías del audio obligaron a repensar los modos de producir música. El abaratamiento de equipos permitió la aparición de los estudios caseros de grabación (Bennett 2018; Espiga Méndez 2020). Los Nin se consolidan cuando el estudio de grabación tradicional comenzó una significativa tendencia a la baja. El estudio casero hace uso de sintetizadores, cajas de ritmo y secuenciadores que se conectan a una interfaz para grabar el sonido. De esta manera, el costoso condicionamiento acústico no es necesario para conseguir un audio óptimo. La tecnología digital abarató los costos de producción. El antiguo estudio de grabación, con sala de control, mesa de mezcla y variedad de micrófonos, se trasladó a un espacio íntimo dentro del hogar del productor. Los Nin surgen en la era de la autoproducción musical, “alternativa para músicos emergentes” sin presupuesto (Espiga Méndez 2020: 239).

Los equipos para iniciar la producción de una canción son mínimos: micrófonos de gama media, una interfaz y una computadora con software de edición de audio, como *Reaper*. Pero en Los Nin, el estudio casero es también estrategia de creación comunitaria. La composición, a través de la grabación y la tecnología, se realiza por medio del intercambio grupal, con decisiones tomadas en colectivo. Además, la producción casera no afecta la calidad del resultado final. Como se explica más adelante, los detalles de la posproducción, el uso meticuloso de *plug-ins* y el equilibrio de la mezcla, generan un audio con resultados profesionales al momento de su reproducción comercial (Navarro Macías 2023).

¿Cómo establecer categorías estilísticas en las producciones musicales de Los Nin? A lo largo de su recorrido musical, la agrupación ha pasado por distintos estadios estilísticos. Según la referencia taxonómica que propone Holzinger (2002), en *Shinallami Kanchik* (2010) confluye la categoría de integración, es decir, predomina el estilo urbano del hip-hop, está el kichwa y la música ancestral, pero el grupo no consolida un estilo

⁹ El Ecuador está dividido en cuatro grandes regiones geográficas: insular, costa, sierra y Amazonia. La distribución demográfica, las particularidades culturales y las actividades económicas son profundamente distintas en cada región.

particular: el disco es un ejercicio creativo que superpone estilos diferenciados entre sí. En esta primera producción hay rasgos que emulan el sonido estadounidense. No se trata de imitar un estilo, se hace una música a través de la grabación en *home studio*. Sin embargo, a partir de la intensa actividad de la agrupación, los ensayos y presentaciones en vivo, en *Wambra Katary* (2017) hacen fusión, entendida como una propuesta híbrida —esta fusión requiere un análisis detallado, que escapa a la extensión de este trabajo—. Sin embargo, la agrupación no se detuvo y más tarde estableció una hibridación emergente e innovadora (Holzinger 2002: 278). En las últimas producciones, como *Kay Pacha* (2022) y *Ishkay Llakta* (2023), hay un proceso destilado de la música y la producción musical. Se consolida un sonido propio, una estética ancestral, pero asimilada en el mundo moderno.

Más allá de una definición estilística y de género, Los Nin han incorporado a sus producciones instrumentos asociados al imaginario andino, como la flauta de pingullo, la quena, la caja y el charango¹⁰. Además, han incorporado en escena *beats* o pistas como añadido cosmético, con la sustancial participación de músicos. Esto es determinante en la producción de la agrupación. Los instrumentos son grabados sin aditivos especiales, se busca transparencia y, en la modificación del audio se hacen los cambios de compresión y se aplican filtros para optimizar el sonido en la mezcla, como se detalla a continuación.

En las grabaciones, los instrumentos andinos de cuerda son modificados de manera particular. El audio del bandolín y el charango son pasados por filtros para cortar la frecuencia por debajo de los 100 Hz, y los armónicos medios son sometidos a una ecualización sustractiva¹¹. De esta manera, el fonograma registra el brillo característico de estos instrumentos, obtienen presencia y claridad, pero sin opacar el resto de las fuentes de sonido. En los instrumentos de viento se identifican dos funciones por capas, según las categorías que ha expuesto Moore (2012): capa de textura melódica y capa de textura armónica-acompañante. Las líneas melódicas se duplican en octavas y unísonos, el equilibrio entre voz principal y voces secundarias es manejado en la posproducción (los efectos de *delay* y *reverb* las ubica en un segundo plano). Además, también se aprecia en los vientos una ecualización sustractiva y filtro de pasa altos. El sonido es dulce, por eso los ingenieros de mezcla cuidan el equilibrio de las frecuencias medias y, dependiendo del número de instrumentos que se utilicen, se refuerzan los armónicos medios.

Desde el análisis de la grabación, la voz y el texto están indisolublemente asociados al contorno melódico, características vocales del intérprete, inteligibilidad y estilo. Estos aspectos se relacionan con el contenido de la letra a nivel semántico y metalingüístico, es decir, con la estructura, su versificación, su retórica; así como el significado de la letra: a qué o quienes le canta, si el escucha asimila su significado de manera literal o lo carga de nuevos significados y, un aspecto central: con el sonido de la voz (Moylan 2020; Moore 2012). La voz tiene el rol principal, capta nuestra atención, canaliza las emociones y envía el mensaje. En las grabaciones de Los Nin, la voz domina el campo estéreo de la mezcla, está en primer plano, construcción sónica que se consolida a través de la ecualización, compresión del audio¹² y efecto de *reverb* que evoca un espacio reducido.

Al respecto, en kichwa hay veinte tipos de grafía que se dividen en diecisiete consonantes y tres vocales: a, i, u. No están las vocales e-o. Esto marca una diferencia importante con respecto al español o el inglés, idioma asociado al hip-hop. Además, está

¹⁰ Este último, no pertenece a la cultura ancestral ecuatoriana.

¹¹ La ecualización sustractiva es parte del proceso de posproducción, consiste en atenuar determinadas frecuencias con la finalidad de obtener un equilibrio en la mezcla (Owsinski 2017).

¹² Uno de los compresores digitales más comunes en el hip-hop es el CLA-76 de Waves Audio. Su principal rasgo es generar un sonido cálido que emula a un compresor analógico.

la incorporación de la ñ, que no existe en inglés, y los sonidos de las vocales sh [sha] y ts [tsa] que a nivel fonético enriquecen la sonoridad idiomática. Moylan (2020) y Moore (2012) han destacado que el sonido vocal demarca una cultura. Es un punto de inflexión en el que Los Nin se acercan a un nicho que está entre lo original y la demarcación cultural. Original en lo que se refiere al contexto internacional del género, circulación y estilo. Con demarcación territorial, cultural y simbólica estamos pensando en la cultura kichwa ecuatoriana.

Original	Traducción
Kayka rap kichwami killkanchik con fundamento	Esto es rap poesía se escribe con fundamento
Esencial como la música lo es el instrumento	[Igual en español]
Ñucanchi shimipi apamunchi conocimiento	Con versos que aportan al conocimiento
Shinllita kapary y convoca al levantamiento	Con una sola voz convoca al levantamiento

Tabla 1: fragmento de “Andesground” de Los Nin.

La alternancia de textos en kichwa y español sintetiza el mensaje multicultural enviado a través de los soportes tradicionales del hip-hop, como la grabación, el video y la *performance* del concierto. El texto define una cosmogonía, demarcación social y cultural. Además, el cantante da continuidad a esa narrativa. Como ha expresado González (2013), el solista no es solo vocalidad, es también manifestación corpórea del sonido, parte esencial del espectáculo y, en el caso de Los Nin, figura representativa de una cultura ancestral. Es metáfora, expresión y denuncia. Cuerpo y voz que denuncia un sistema a través de la música, el movimiento y los códigos del vestir. Por ejemplo, en el videoclip de “Katary-Identidad”¹³, en una secuencia, el intérprete viste a la manera tradicional de los andes ecuatorianos, camisa con bordados multicolores que se asocian a las naciones indígenas; luego, aparece con una camiseta del EZLN –Ejército Zapatista de Liberación Nacional– con las palabras “Democracia, Libertad, Justicia”; además, usa trenzas que se aproximan al imaginario afroamericano del hip-hop y en algunos casos a referencias culturales andinas. Son múltiples las interpretaciones que se pueden hacer de este video, pero nos interesa el resultado musical: se hace hip-hop con un rasgo identitario particular.

Identidad y autoafirmación

En cuanto a la métrica, las canciones de Los Nin se pueden sintetizar en versos pareados, con extensiones variables entre versos dodecasílabos (12 sílabas), alejandrinos (14 sílabas) y hexadecasílabo (16 sílabas). Aunque en el ejemplo siguiente, aparece un pentadecasílabo (15 sílabas), que no es utilizado con frecuencia en español:

Texto	rima	medida
Déjame contarte lo que alcanzo a ver desde aquí arriba	a	16
Acompañado de un rico clima que antes ni sentía	a'	16

¹³ Los Nin (2009) “Katary-Identidad”. Canal: Curi Cachimuel, subido el 6 de marzo de 2009. [Consultado: Marzo 1 de 2023] Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7yLXfruOQAs>

Desde donde puedes oír el sonido del viento	b	14
El vaivén de las ramas y apreciar sus movimientos	b'	15
¡Ey! Y no es solamente eso de verdad	c	12
Si cierras los ojos y escuchas también te sorprenderás	c'	16

Tabla 2: fragmento de “Montserrat” de Los Nin.

El fragmento de “Montserrat” (tabla 2) es una muestra de la métrica de los textos. Cada frase es asimétrica y tiene rima asonante. La rima articula el discurso, posee musicalidad y ritmo. Esta manera de organizar la prosodia es definida por Addanki y Wu (2013) como “esquema de rima no supervisado”, es decir, se identifica el esquema métrico del hip-hop a partir de la segmentación entre versos, con estructuras particulares en cada canción. Los Nin utilizan con frecuencia estrofas de dos versos, cada una con rima en el siguiente verso de manera asonante, práctica común en el hip-hop.

A partir de la composición lírica y musical, hay en las grabaciones un ejercicio de autoafirmación identitaria en el marco de una mixtura sónica compleja. A nivel musical, confluyen elementos ancestrales y música urbana. El resultado de la producción y el impacto que ha tenido la agrupación en las redes sociales permite dilucidar códigos de la comunidad kichwahablante. Hay una identidad ancestral, pero las grietas impuestas dentro de la cultura occidental contemporánea, consolidan un género musical urbano con profundos cambios en su propuesta. Como resultado estético de la grabación, el kichwa es central en toda la producción, es un elemento que coacciona la lengua ancestral y las nuevas generaciones. La confluencia de música ancestral y urbana ha permitido la integración de un imaginario urbano del hip-hop. El resultado de la hibridación de Los Nin es complejo. Por un lado, a nivel organológico están los instrumentos ancestrales con música electrónica; por otro, la lengua consolida una escena musical que se ha sedimentado a nivel internacional en el seno de las comunidades kichwahablantes en el extranjero.

Los Nin asumen una postura crítica desde la música en la era postcolonial. Transfiguran un imaginario que cruza a jóvenes de distintas procedencias étnicas y sociales y se encuadran dentro del circuito global del mercado de la música popular. La hibridación estilística en sus producciones es el resultado de la sedimentación de prácticas urbanas, condicionadas por la reconfiguración geopolítica y tecnológica actual. La agrupación se ha incorporado al imaginario juvenil, tensiona las distintas categorías de hibridación que ha propuesto Holzinger (2002) y que merece otro trabajo sobre los aspectos de apropiación cultural.

El kichwa en la agrupación de Otavalo coincide con el cambio en los modos de producción musical. Al no estar sometido a las exigencias de una corporación y tener sus propios equipos de grabación, poseen libertad una creativa que es evaluada a través del sentido de pertenencia comunitaria. Por este motivo, la consolidación estilística ha coincidido con la era del audio digital, las plataformas streaming y la debacle de la hegemonía de los grandes sellos discográficos. El uso de equipos caseros se ha refinado, los múltiples *plug-ins* que emulan la calidez de un sonido acústico en la grabación están al alcance de un click. Los Nin conocen las técnicas y las herramientas de su contemporaneidad, se valen de ellas para optimizar su interpretación y bañar de identidad propia un estilo translocal. La virtualidad ha sido el medio para expresar una cultura y una lengua ancestral.

Conclusión

El hip-hop ha sido expresión y ejercicio crítico de identidad para las nuevas generaciones. En las grabaciones de Los Nin, la hibridación involucra la lengua ancestral, la influencia de la modernidad, el mundo mestizo y la producción industrial de música. Entre los aspectos destacados se encuentra la mezcla de idiomas kichwa y español, la incorporación de instrumentos andinos que conectan con el imaginario de la identidad latinoamericana, como el uso del charango y flautas de pingullo. En general, el repertorio de la agrupación tiene fuertes raíces locales, pero es consumido a nivel internacional por la diáspora migrante. Los Nin hacen hip-hop fusionando elementos de la sierra ecuatoriana e insertándolo en un circuito que también circula en otras ciudades, como Nueva York o Madrid, donde la migración ecuatoriana es significativa. La agrupación opera como una entidad con fines de lucro: organiza conciertos y vende boletos a través de su sitio web, marcando así una transición desde la escena tradicional de hip-hop callejera y alternativa a una empresa más comercial.

Aunque la producción en entornos académicos ha crecido en los últimos años, la falta de publicaciones sobre este tema en Ecuador significa que la información circula entre especialistas. Es esencial explorar el impacto de estas músicas dentro de la comunidad kichwahablante, observando cómo interactúan, se asimilan y se difunden desde una perspectiva tanto identitaria como artística y musical.

Bibliografía

- Addanki, Karteek y Dekai Wu. 2013. "Unsupervised Rhyme Schema Identification in Hip Hop Lyrics Using Hidden Markov Models" en *Statistical Language and Speech Processing*. International Conference on Statistical Language and Speech Processing Berlín: Springer-Verlag Edition: 39-50.
- Alvear Montenegro, Mariana Elizabeth y Abigail Daniela Soria Chunchir. 2018. "Hip-hop ecuatoriano contra la violencia hacia la mujer. Estudio de caso: Rima Rojas en Venus". Tesis de Licenciatura, Universidad Central del Ecuador.
- Andrango Cadena, Tania. 2022. *Videoclips de música kichwa. Representación, cambios culturales y comunitarios*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.
- Ayala Román, Pablo. 2008. *El mundo del rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. Londres: Macmillan.
- Bennet, Andy y Richard Peterson, eds. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Samantha. 2018. *Modern Records, Maverick Methods*. Nueva York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Bjurström, Erling. 1997. "The Struggle for Ethnicity: Swedish Youth Styles and the Construction of Ethnic Identities", *Young Nordic Journal of Youth Research*, 5: 44-58.
- Caballero Parra, Carlos. 2022. "La tecnología de audio y su influencia en el auge de la música tropical colombiana de los años sesenta y setenta a través del rol creativo del productor musical", *Revista Argentina de Musicología*, 23/2: 13-33.

- Cachiguano, Luis Enrique. 2010. *Yaku-mama. La crianza del agua: la música ritual del Hatun Puncha-Inti Raymi en Kutama-Otavaló*. Otavaló: El Taller Azul.
- Condry, Ian. 1999. "The Social Production of Difference: Imitation and Authenticity in Japanese Rap Music" en *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*. Heide Fehrenbach y Uta Poiger, eds. Providence: Berghan Books: 166-184.
- Di Cione, Lisa. 2022. "Musicología de la producción discográfica" en *Revista Argentina de Musicología*, 23/2: 3-12.
- Doncel de la Colina, Juan Antonio y Emmanuel Talancón Leal. 2017. "El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano", *Andamios*, 14/34: 87-111.
- Espiga Méndez, Pablo. 2020. "La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional", *Cuadernos de Etnomusicología*, 15/2: 226-246.
- Farinango, Luis. 2019. "Estrategias de representación en el videoclip de la música andina en YouTube. Caso Imbabura-Ecuador" en *Perspectivas imagéticas*. Aveiro: Ría Editorial, 235-261.
- Fonseca Caicedo, Adriana Magally y Oliver Gérard Ángel Méric. 2019. "Rescate del patrimonio cultural inmaterial, cuentos y leyendas Kichwas de la provincia de Pastaza, Ecuador", *Revista Científica Ecociencia*, 6/3: 1-17.
- Franco, Juan Carlos. 2005. *Sonidos milenarios: la música de los secoyas, a'l huaorani, kichwas del Pastaza y afroesmeraldeños*. Quito: Petroecuador.
- García Canclini, Nestor. 1997. "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales" en *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 3/5: 109-128.
- Gómez Rendón, Jorge, ed. 2020. *Interculturalidad y artes. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- González, Juan Pablo. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche", *Revista Musical Chilena*, 47/179: 78-113.
- . 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Haddad, María del Rosario. 2018. "El 'rap originario' como práctica cultural entre jóvenes y niños Qom", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 27/1: 17-31.
- Hermosa Mantilla, Hernán. 2014. "El neoconstitucionalismo andino. Estudio comparado de las Constituciones de Ecuador 2008 y Bolivia 2009 a la luz del Convenio 169 y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas", *Universitas. Revista de ciencias sociales y humanas*, 12/20: 151-182.
- Herrera, Gioconda; María Cristina Carrillo y Alicia Torres, eds. 2005. *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: Flacso.
- Holzinger, Wolfgang. 2002. "Towards a Typology of Hibryd Forms" en *Songs of the Minotaur-Hybridity and Popular Music in the era of Globalization*. Münster: Lit verlag: 255-296.
- Hornberger, Nancy H. y Serafín M. Coronel-Molina. 2004. "Quechua language shift, maintenance and revitalization in the Andes: the case for language planning", *International Journal of Sociological Language* 167: 9-67.

- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2022. "Puzzles sonoros y construcciones tímbricas: hacia una categorización de los parámetros de análisis de una producción discográfica", *Revista Argentina de Musicología*, 23/2: 34-51.
- Koplow, Jan. 2022. "Aproximación a la relación entre la escena metalera chilena y los pueblos originarios Mapuche, Selk'nam y Kawésqar", *Contrapulso*, 4/2: 78-93.
- Lewis, Richard. 2006. *Multiculturalism Observed: Exploring Identity*. Bruselas: Brussels University Press.
- Maldonado Ruiz, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros. De la imagen etnoarqueológica de "lo indígena" al imaginario del kichwa otavalo "universal"*. Quito: Abya-Yala.
- Martínez Ulloa, Jorge. 2002. "La música indígena y la identidad en los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos", *Revista Musical Chilena*, 56/198: 21-24.
- Méndez Montoya, Vanessa Paola. 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, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- . 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Londres: Ashgate.
- Moylan, William. 2020. *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge.
- Navarro Macías, Bryan Darío. 2023. "Análisis descriptivo del hiphop kichwa en el Ecuador". Tesis de Licenciatura, Universidad de las Artes.
- Necpas Sánchez, Luis Enrique y Gina Yolanda Suárez Macías. 2019. "Hiphop, hegemonía, contrahegemonía, cultura, contracultura, colonización cultural, descolonización cultural, empoderamiento popular". Tesis de Licenciatura, Universidad de Guayaquil.
- Ordóñez, Juan Thomas y Fabio Andrés Colmenares. 2019. "Tres generaciones del transnacionalismo kichwa-otavalo", *Migraciones internacionales*, 10/1: 1-15.
- Owsinski, Bob. 2017. *The Mixing Engineer's Handbook*. BOMG Publishing.
- Phillips, Anne. 2007. *Multiculturalism Without Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Pérez de Arce, José. 2007. *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Pérez-Valero, Luis. 2023. "El Pacto y el Tamunangué's Now (1990): humor, música y resignación de una escena local" en *Escenas Diversas: drama, humor y música*. Pablo Alejandro Suárez Marrero, ed. Delaware: Vernon Press: 133-151.
- Ricaurte, César. 1996. *Cuando te ves en el espejo, cuéntame, ¿qué ves? Apuntes para una historia del rock en el Ecuador*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Cultural.
- Sánchez Placencia, Angelita Mercedes. 2020. *Heavy Metal y Rap en Cuenca, Ecuador*. Cuenca: Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.
- Subercaseaux, Bernardo. 1989. "Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el diálogo intercultural", *Diálogos de la comunicación* 23: 1-11.
- Turino, Thomas. 2008. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Ithaca: Cornell University Press.

- Viteri, Juan Pablo. 2021. “Las paradojas de la distribución digital: el caso de la música independiente ecuatoriana” en *Los trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en el Ecuador*, Pablo Cardozo, editor. Guayaquil, UArtes: 227-266.
- Wong, Ketty. 2016. “The Ecuadorian Popular Music Scene in Quito: Contesting the National Imaginary” en *Made in Latin America*, Julio Mendivel y Christian Spencer, eds. Nueva York: Routledge: 89-98.
- Yumisaca Jiménez, Eduardo Ramón. 2016. “La interculturalidad a través de la fusión musical. Dos estudios de caso: la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hiphop Los Nin (hiphop andino)”. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes discográficas

- Los Nin. 2010. *Shinallami Kanchik*. Otavalo: Independiente, EP.
- . 2017. *Wambra Katary*. Otavalo: Independiente, CD.
- . 2022. *Kay Pacha*. Otavalo: Independiente, CD.
- . 2023. *Ishkay Llakta*. Otavalo: Independiente, CD.

Fuentes audiovisuales

- Apak Otavalo. 2019. “Rikchari” / “Despierta”.
<https://www.youtube.com/watch?v=JdbZNeQ-Apo>
- Los Nin. 2021. “Andesground”. <https://www.youtube.com/watch?v=q8tlv1FaAH4>
- . 2009. “Identidad”. <https://www.youtube.com/watch?v=7yLXfruOQAs>