

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

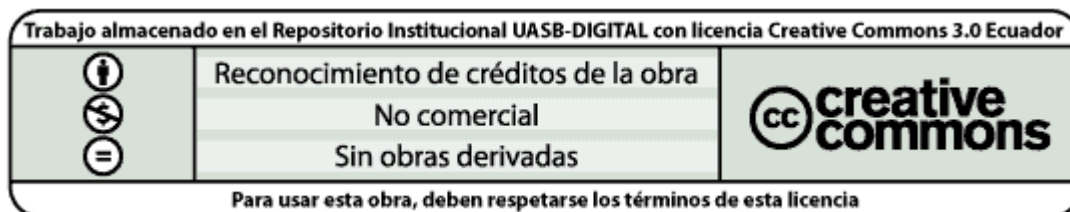
Mención en Políticas Culturales

La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males

Autor: Jorge Danilo Castillo Jácome

Tutor: Ariruma Kowii

Quito, 2015



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Jorge Danilo Castillo Jácome, autor de la tesis intitulada “La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 25 de septiembre de 2015

Firma:.....

Resumen

Enrique Males es un músico kichwa Imbaya autor de una musicalidad con una dimensión espiritual y política que llaman a la sensibilidad y conciencia del ser humano desde la cultura y la sabiduría andina. Su arte se constituye en un referente cultural del país, al proyectar una sonoridad ancestral andina en el espectro sonoro contemporáneo, empleando instrumentos musicales que han viajado a través del tiempo para conformar un canto propio que identifica dignamente y con integridad al pueblo indígena.

El presente trabajo pretende determinar los aportes del canto de Enrique Males en los ámbitos de lo cultural, lo social, lo político y lo espiritual; mediante un acercamiento desde los Estudios de la Cultura a su carrera musical.

La investigación empleó metodológicamente el análisis bibliográfico y discográfico. En el trabajo de campo se empleó la entrevista en profundidad y la descripción etnográfica. La observación participante fue importante en las presentaciones del cantautor.

El canto de Enrique Males es un canto comprometido con la lucha social e histórica de su pueblo. Debido a la discriminación y el racismo que ha palpado personalmente, su música aclama a la rebeldía y al levantamiento de un pueblo milenario por la transformación de un sistema excluyente, por la insurgencia ante una colonialidad impuesta, por el respeto a la vida, y por los derechos universales de la humanidad.

Su práctica musical está cargada de un simbolismo que mantiene un sentido ritual y ceremonial. La espiritualidad que proyecta hace referencia a la cosmoexistencia y cosmoaudición del mundo andino; en el cual la música es un canal de comunicación y de interrelación entre el mundo exterior e interior del sujeto, entre la naturaleza y el ser humano. Su canto reafirma una manera de ser, de estar, de pensar y de sentir desde la diversidad; proveyendo de elementos constructores de identidad. Sus composiciones revitalizan la cultura andina permitiendo un ejercicio de interculturalidad musical, generando un espacio de resistencia ante un intento homogeneizante de una cultura etnocentrista.

Palabras clave: música andina; espiritualidad; identidad; resistencia; colonialidad; interculturalidad

La noche tiene un secreto y mi corazón lo sabe, me
lo contó una guitarra, hondo jahuel de saudades.

Atahualpa Yupanqui

Agradecimiento

A Enrique Males por abrir las puertas de la sabiduría de su canto.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Introducción	
Capítulo I: El carácter espiritual y social de la música	
1.1 La música como producción social y simbólica	12
1.2 Al principio era la palabra, el ritmo, el sonido	16
1.3 La espiritualidad en la Modernidad	19
1.4 La espiritualidad en el mundo andino y su “cosmoaudición”	24
Capítulo II: Como un caminante. La experiencia musical y la dimensión política de Enrique Males	
2.1 Sus inicios. Paisaje y tradición	31
2.2 La canción popular	35
2.3 La poesía es un arma cargada de futuro	37
2.3.1 La nueva canción latinoamericana	39
2.3.2 La lucha social de los movimientos indígenas en el Ecuador	46
2.3.3 Ñanda Mañachi y Enrique Males	49
2.3.4 A la lucha campesinos	51
Capítulo III: Amauta del canto y la armonía. La dimensión espiritual de Enrique Males	
3.1 Sonidos inmemoriales. Ñaupamanta Kaynamanta Kunankaman	56
3.2 Levantamiento indígena nacional de 1990	58
3.3 Hierofanías sonoras	60
3.3 Cantos de sanación	63
3.4 La herencia. El trabajo de la memoria	69
Conclusiones	74
Bibliografía	
Anexos	

Introducción

La música es una de las expresiones culturales más antiguas y diversas que existen en los grupos humanos. Puede servir como un elemento de análisis para la comprensión de las relaciones sociales del individuo con su entorno y con su subjetividad. Como todo arte, la música responde a un contexto de espacio y tiempo en el que el individuo ejerce su actividad. Algunos factores relacionados con lo social, cultural, histórico, geográfico, religioso, entre otros, provocan en las personas la necesidad de la producción de símbolos, significaciones y signos a través de sus manifestaciones artísticas. Una vez expuesta la manifestación musical, se generan dinamismos sociales; entre ellos, una muy importante es la construcción de la identidad a nivel individual y colectivo, para la reafirmación de una cultura determinada.

En el mundo andino el sonido fue un componente muy importante en el campo de lo espiritual, lo ritual, lo místico y lo ceremonial. En las sociedades tempranas, se emplearon los cantos, la música y la danza para aclamar a los dioses por sus favores, ya sean de fertilidad, de buena cosecha, de abundancia de animales de caza, y por favores curativos. Desde sus orígenes, la música se vislumbró como una puerta abierta para la manifestación del alma. Lastimosamente a lo largo del tiempo, y desde una mirada homogeneizante occidental, donde todo debía encasillarse en el marco de la razón instrumental, muchas de estas expresiones perdieron su valor, fueron excluidas, y se las percibió como expresiones folclóricas, desde una visión paternalista, *exotizante* e ilusoria de la cultura.

Enrique Males es un músico kichwa imbaya nacido en la comunidad de Quinchuquí en la provincia de Imbabura, que propone una musicalidad contemporánea imbricada de elementos culturales del mundo andino. La tesis central de este trabajo plantea que el canto de Enrique Males revela una dimensión espiritual y política que ha ido madurando a lo largo de su trayectoria como artista. Dichas dimensiones convocan a la sensibilidad y a la conciencia del ser humano desde una sabiduría ancestral andina. Desde este planteamiento la pregunta central es: ¿Cuál es el aporte musical, espiritual y político del canto de Enrique Males?

La preservación, difusión y el estudio serio de las manifestaciones culturales de un pueblo es vital, al ser consideradas registros vivos de conocimientos e imaginarios contruidos a lo largo del tiempo por las sociedades; ellas permiten la revitalización de la cultura, su resistencia e insurgencia ante discursos hegemónicos de poder, conocimiento y representación. En ello consiste la importancia social del presente trabajo de investigación, pues el canto y la armonía de Enrique Males es un referente cultural del pueblo latinoamericano. El trabajo realizado con la memoria de las comunidades indígenas, su pensamiento crítico y político; y la labor creadora e interpretativa de los instrumentos musicales andinos han contribuido de una manera inconmensurable a la construcción de una identidad actual del ser andino. Es importante entonces la visualización y difusión de su obra.

En lo académico, el presente estudio pretende ser un aporte a los Estudios de la Cultura del país a través del estudio de la experiencia del cantautor imbabureño. Las distintas etapas del artista permiten el análisis de conceptos como identidad, otredad, cultura, interculturalidad, colonialidad, resistencia, espiritualidad, memoria, entre otros; elementos socioculturales que se encuentran en un actual debate en los espacios académicos, artísticos y sociales del país. La reflexión en base de la experiencia de Enrique Males permite la comprensión de su arte como una manifestación cultural que se construye dialécticamente y que responde a los procesos sociales e individuales en su respectivo momento.

Finalmente el presente trabajo de investigación procura contrarrestar de una manera mínima, a través de un pequeño homenaje, la deuda de la sociedad ecuatoriana para con su talento y creatividad que han dotado de una gran riqueza al espectro sonoro del país.

El objetivo principal del siguiente trabajo es determinar los aportes del canto de Enrique Males en los ámbitos de lo cultural, lo social, lo político y lo espiritual; mediante un acercamiento desde los Estudios de la Cultura a su carrera musical. Para ello se analizó su propuesta artística a lo largo de su trayectoria, cavilando en la producción simbólica y de sentidos que generan los elementos constitutivos de su arte: sonoridad, líricas, vestimenta, performatividad, instrumentos musicales, entre otros.

En lo espiritual, la música de Enrique Males abre una puerta hacia lo trascendental del ser humano, hacia el regocijo del misterio de la vida. Sus líricas y su armonía llaman al enaltecimiento del ser y a su búsqueda ontológica. Su sonoridad

refleja una espiritualidad propia de la cosmoaudición¹ de los pueblos andinos, integrando al ser humano en el entramado cósmico al cual pertenece. Su canto aclama al equilibrio de los mundos externos e internos del runa andino a través de un sentido ritual y ceremonial, que se manifiesta simbólicamente en los elementos que emplea en su arte: instrumentos musicales, vestimenta, sonidos, etc. Su música es un canal de comunicación entre el sujeto y la naturaleza; entre el Ser y el Todo.

En lo político emplea su música como un mecanismo de denuncia al atropello, el racismo y el irrespeto que enfrentan los indígenas hasta la actualidad. En su experiencia de vida ha sido testigo de la cruel discriminación a la que su gente ha sido sometida. Esto provoca consecuentemente que en un momento, su canto se comprometa con la lucha social e histórica de su pueblo. Su canto invita a la rebeldía en contra de un sistema inhumano que legitima la explotación y exterminio de la otredad. El trabajo de la memoria y el imaginario desde el mundo kichwa consigue un espacio de *resistencia* e *insurgencia* que impugna al poder. Su práctica artística comprende un ejercicio de interculturalidad musical que deviene en un accionar decolonial, interpelando al intento de homogenización de una cultura etnocéntrica.

La investigación tomó los siguientes recursos metodológicos: la entrevista en profundidad al músico Enrique Males, quien ha compartido generosamente una gran sabiduría obtenida a lo largo de su experiencia de vida, dotando de información valiosa para su análisis y ordenamiento. El contacto personal con el músico ha permitido ir más allá de las preguntas y de la observación participante. Ingresar en el mundo de Enrique Males requiere de la activación de todos los sentidos, obviamente enaltecendo el auditivo; y por qué no, un ejercicio de sensibilidad, emotividad y participación activa por parte del investigador en la percepción de su arte en sus presentaciones.

El análisis de la discografía del cantautor ha sido imprescindible, pues los trabajos fonográficos representan hitos en la carrera musical de Enrique Males, y son una fuente invaluable de conocimientos con respecto a la cultura andina. Destaco el documental *Enrique Males... lo esencial* producido por el cineasta Carlos Naranjo (2009), como una fuente valiosa por el carácter exhaustivo con que trata a su autobiografía.

¹ La cosmoaudición andina hace referencia a la musicalidad intrínseca y vital en la cotidianidad del ser humano en los Andes; en la cual el sonido constituye un canal de interrelación entre el individuo y el cosmos. El empleo del sentido auditivo es necesario para una manera de percibir el mundo.

Libros, artículos de periódicos, revistas y textos digitales que hablan del artista aportaron de una manera complementaria en el entendimiento de su trayectoria y cronología musical.

Se realizó además una investigación bibliográfica de autores que han profundizado en la relación existente entre la música, la sociedad y la espiritualidad. El análisis bibliográfico mantuvo un enfoque interdisciplinario para abarcar de una manera holística e integral las categorías conceptuales de los Estudios de la Cultura en la experiencia de Enrique Males.

El trabajo está estructurado en tres capítulos. El primer capítulo cimienta los presupuestos teóricos que fundamentan a la música como una producción social y simbólica, dotándola de un carácter social y espiritual desde sus orígenes. Analizo la relación antagónica entre la espiritualidad y la Modernidad. Finalmente aterrizo en la espiritualidad del mundo andino y su cosmoaudición, conformándose como espacios de insurgencia, de reflexión y de esperanza para el desarrollo de la conciencia del ser humano.

El segundo capítulo realiza un análisis de la dimensión política del canto de Enrique Males a través de un recorrido cronológico por las distintas etapas que provocaron una reflexión y autoconocimiento en el cantautor imbabureño. Su musicalidad se ha forjado en una larga trayectoria recorrida por diversos parajes geográficos e históricos, los mismos que han sabido brindar las piezas del rompecabezas para la conformación del cantautor que conocemos ahora.

En su caminar experimentó con varios géneros musicales; pero esencialmente, desde los años setenta da un giro a la concepción de su música. La influencia de la nueva canción latinoamericana de contenido social y protesta, el aprendizaje profundo de su experiencia al formar parte de la agrupación Ñanda Mañachi y el influjo subjetivo de la altiva lucha social de los movimientos indígenas del país provocan en su interior una revalorización de sus raíces, de su identidad y de su cultura; despertando un canto consciente y comprometido con la lucha social de su gente.

El tercer capítulo puntualiza que el ámbito espiritual de Enrique Males es producto de una conciencia que madura a través de una serie de experiencias musicales, personales y sociales. En la década de los 80 realiza una investigación recóndita de los sonidos e instrumentos musicales precolombinos con piezas arqueológicas milenarias, llevándole a la obtención de una sabiduría musical con respecto a las connotaciones culturales y los usos comunitarios de ciertos

instrumentos; así, el artista retoma su utilización y los hace parte de su repertorio y experiencia artística. Por otro lado, el impulso de la cultura dentro de los planteamientos de los movimientos indígenas permitió visibilizar de mejor manera las manifestaciones y representaciones culturales del mundo andino. La espiritualidad andina se proyectó como un accionar que transgrede las limitaciones de un sistema social etnocentrista. En ese entorno Enrique solidifica el carácter espiritual de su canto.

Enrique Males no ha sido en esta investigación un objeto de estudio ni un sujeto para usurpar conocimiento; más bien lo comprendo como un actor cultural, social y político ferviente y activo, comprometido con una lucha histórica de su gente. Su música apela a lo social como a lo espiritual; e interpela las estructuras políticas injustas, pues emplea a la música como un mecanismo de denuncia del atropello, el racismo y el irrespeto que enfrentan los indígenas hasta la actualidad. Invoca a lo tangible y a lo intangible. A las colectividades como a la individualidad del ser. Su música es un elemento generador de identidad, y por qué no una práctica cultural que encaja dentro los parámetros del patrimonio cultural inmaterial del país.

Capítulo primero

El carácter espiritual y social de la música

1.1 La música como producción social y simbólica

El ser humano se diferencia del resto de seres vivos por el desarrollo de conciencia. Conciencia que aborda distintos aspectos como: lo existencial, lo social, lo cultural, lo natural y lo espiritual, los mismos que, a su vez, se encuentran en una interacción constante. En el aspecto existencial, y gracias a la reflexión, el ser humano se comprende como un ser vivo llegando, a través de un proceso racional, emocional y sentimental; a discernir cualidades de identidad, alteridad, origen, pertenencia, entre otras. Se plantea interrogantes como: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Por qué estoy aquí? ¿Hacia dónde voy? Preguntas que han perdurado por miles de años en su proceso evolutivo hasta los tiempos actuales.

El ser humano es un ser social por naturaleza y ha tenido que atravesar un largo trayecto en el desarrollo de su conciencia social y cultural a través del tiempo; es lo que Levi-Strauss propone como el paso de lo crudo a lo cocido; es decir, el paso de la naturaleza hacia la cultura (Levi-Strauss 2002). Podríamos emplear al fuego como un símbolo que, en el mito de Prometeo, permite a la humanidad el acceso al conocimiento. El ser humano se alimenta del fruto del árbol del bien y el mal, adquiriendo conciencia de su existencia. La visión consciente de la vida le permite descifrar y descubrir significaciones en una realidad que se expresa a través de símbolos y que se transmiten socialmente.

La cultura se va desarrollando sobre la base de las relaciones sociales del individuo con su entorno material, social y espiritual; relaciones que le permiten la satisfacción de sus necesidades materiales, así como el desarrollo de sus habilidades psíquicas (mentales, emocionales y sentimentales), y características culturales. De ahí que las representaciones y manifestaciones culturales no se rigen solamente a un carácter individual, sino a la influencia determinante de los factores sociales a los que se circunscriben. La vida del ser humano en la sociedad es vital; aunque esto genere espacios de conflicto, su modo de organización es muy importante para la determinación de su calidad de vida.

Por otro lado, la conciencia natural siempre estuvo presente desde el origen de todas las culturas. El hombre y la mujer provienen de la naturaleza, y en ella han vivido y se han desarrollado. Aunque en su momento, la razón ilustrada en la Modernidad pretendió situar a la naturaleza por debajo de la humanidad, colocando al ser humano como amo y gobernante de la Tierra, nunca dejó de depender de ella. Por el contrario, el hombre necesita de los elementos naturales: del fuego, del aire, del agua, de la tierra; de la luz, del calor, de los minerales, animales y plantas para su subsistencia. El equilibrio que mantenga el ser humano con la naturaleza repercute directamente en su forma de vida.

Así pues, la espiritualidad comprende una toma de conciencia de los aspectos anteriores de una manera holística e integral. El ser humano se percibe como parte de un cosmos que tiene leyes, que a través del tiempo, ha tratado de descifrar. El ser humano es un grano de arena en medio de una estructura material e inmaterial, expuesta a la influencia de fuerzas externas e internas con las cuales ha de relacionarse mediante la espiritualidad. Los saberes que han desarrollado las culturas originarias han estado orientadas al mantenimiento de un equilibrio entre el macrocosmos (multiverso²) y el microcosmos (ser humano). Dichos saberes han influido en el accionar de sus sociedades. La espiritualidad incurre en el nivel de conciencia de la interacción entre el pensamiento y el accionar del ser humano, retomando el ámbito emocional y sentimental, para lograr una armonía entre el mundo material e inmaterial que le rodea.

La espiritualidad es “una forma particular de construir sentido en el territorio del vivir, consiste en formas distintas de sentir, de pensar, de hablar y de actuar en el mundo” (Guerrero 2011, 22). La espiritualidad integra al ser humano a un sentido cósmico, sustrayéndolo de su visión antropocéntrica. El individuo forma parte de un Todo, y se ve rodeado de entidades naturales como ríos, montañas, animales, plantas, etc., con las cuales tiene una conexión tanto física o externa, como subjetiva o psicológica (psiquis proviene de alma), y donde afloran pensamientos, emociones y sentimientos.

² El universo es un campo tan vasto que en la actualidad, a través de la física cuántica, se ha propuesto la posibilidad de universos paralelos, es decir, la existencia de un “multiverso”. Esto implica la ruptura de un discurso hegemónico político y cultural, abriendo las puertas a la diversidad de mundos naturales y simbólicos de los pueblos.

Todas las comunidades, independientemente del espacio y tiempo histórico, han generado manifestaciones y representaciones culturales, mediante ceremonias y rituales, como una manera de relacionarse con las fuerzas naturales o superiores así consideradas. Una de las características fundamentales de las culturas ha sido la construcción de universos simbólicos e imaginarios que han posibilitado la legitimación de la relación entre los individuos y su mundo (Guerrero 2002, 77).

El ser humano siempre tuvo una necesidad de relacionarse con su exterior y su interior; como una forma inherente de continuar con su crecimiento. Para ello empleó un método que es creador y que no desemboca en un conflicto insoluble: La relación espontánea hacia los seres humanos y la naturaleza. Esta relación “une al individuo con el mundo sin privarlo de su individualidad” (Fromm 1947, 48)

Mucho más allá de las creencias de una persona, la cualidad de relacionarse con su entorno de una manera ontológica, ritualista y simbólica se instaura, pues queda claro que el ser humano forma parte de un entramado natural, cultural y social. Esta manera de relacionarse, lo quiera o no, mantiene una connotación de religiosidad, pues está imbricada de una herencia cultural proveniente desde los pueblos originarios³ (Eliade 1981, 126).

La religiosidad, según Mircea Eliade (1981), es una forma de entender la vida a través de la existencia de una realidad absoluta, *lo sagrado*, que trasciende este mundo, pero que a su vez se manifiesta en él. El ser humano es un hombre religioso innato: *homo religiosus*, que está abierto al conocimiento de la naturaleza y de sí mismo, mediante experiencias que podrían llamarse “cósmicas” que le permiten participar de la sacralidad del mundo.

Este vínculo ontológico, entre el Ser y el Todo, se ha expresado históricamente a través de las artes y esencialmente a través de la música. La música se origina como una producción simbólica de los pueblos, que permite una interconexión con la espiritualidad del ser. La música al igual que la espiritualidad se genera sobre la base de una construcción social, cultural e históricamente situada.

A pesar de que en algún momento se planteó el divorcio de la música y su entorno social, identificando a la creación artística como una actividad de carácter individual, las Ciencias Sociales a través de los estudios antropológicos, sociológicos,

³ “El hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgadas de sus significados religiosos. Haga lo que haga, es heredero de estos. No puede abolir definitivamente su pasado, ya que el mismo es su producto” (Eliade 1981, 126).

económicos, políticos, filosóficos, históricos, etc., sostienen que la música es una experiencia tanto individual como colectiva; por este motivo las relaciones entre la expresión musical y la sociedad en la que ésta se genera, son determinantes e influyentes en la creación y desarrollo de las composiciones musicales. La lengua musical ineludiblemente tiene connotaciones de su tierra y de su gente (Devoto 1980).

Carlos Marx atiende el ámbito económico de las sociedades inscribiendo a las expresiones culturales dentro de la superestructura que, a su vez, se encuentra determinada por la base económica donde impera un modo de producción. Dentro de un sistema social de clases, las creaciones artísticas se encuentran determinadas, según Marx, por la clase social a la que pertenecen.

Por otro lado, Saussure analiza la influencia determinante del lenguaje en la formación del ser humano y en su accionar. Lenguaje que se transmite a través de signos ya sean gráficos o sonoros, y que interfluyen en las relaciones sociales de los individuos de manera consciente o inconsciente. Según el lingüista suizo, las expresiones artísticas se encuentran modeladas por el lenguaje, abriendo la puerta a su carácter social nuevamente.

Para Levi-Strauss el arte tiene una dimensión comunitaria, pues en sus estudios antropológicos observa que el arte tiene la capacidad de relacionar a los integrantes de una comunidad, creando lazos entre sí, conformando una estructura que nuevamente apela al ámbito social del individuo. La música esencialmente para Levi Strauss (2002) se presenta como una estructura que se materializa en quien la escucha, permitiendo el procesamiento del pensamiento mítico.

La música entonces es un producto social y simbólico, cuya materia prima que permite su creación, el sonido, también proviene de unas circunstancias históricas concretas. En el aspecto social, el sonido se transmite como un signo, tal como lo realizan los otros lenguajes. No es fortuito que a la música se la ha denominado como el lenguaje universal. Aunque algunos lingüistas se abstienen de considerar a la música como un lenguaje, lo que me interesa es confirmar que: “la música sí ejerce una acción comunicativa” (Ramírez 2004). También lo corrobora María Teresa Linares (1980, 73): “Las acciones que implican el producir lo sonoro entran en interrelación con la función social de la comunicación sonora en lo que constituye la música”. Si existe un ejercicio de comunicación, existen pues mensajes de manera explícita o implícita, que pueden constituirse, entre varios, en elementos reafirmadores de identidad y en componentes constructores de subjetividad en la psiquis humana.

1.2 “Al principio era la palabra, el ritmo, el sonido”

La música acompañó a la humanidad desde sus raíces. Está comprobado el uso de litófonos y otros elementos de golpeo durante el período glacial de Mindel, hace cuatrocientos mil años (Ramón 2008, 26); sin embargo, fueron las voces y gritos de los primeros hombres y mujeres los que expresaron los iniciales impulsos sonoros al tratar de imitar los sonidos de la naturaleza. Desde sus orígenes encontraron en el sonido el medio propicio para sublimar la materia. Su voz fue su proclama, en medio de su hábitat, para gritar a los vientos la afirmación de su existencia. Con sus gritos, silbidos, y rudimentales instrumentos litófonos, exteriorizaban sus estados anímicos, provocando espacios de catarsis, que la música nunca dejaría de abrazar. “Al principio era la palabra, el ritmo, el sonido” (Godoy 2012).

La voz dio rienda suelta a la palabra, que implícitamente estaba arraigada de musicalidad; a través de ella, las cosas se manifestaban. El canto hablado condujo a la música, por lo que ésta surgió como un desarrollo de la lengua; de ahí que algunas lenguas antiguas eran cantadas como el griego y el sanscrito (Ramón 2008, 76). Los sonidos al trabajar como símbolos se convirtieron en constructos de sentido, propiciando nuevas percepciones de la realidad e inéditas maneras de pensar. La música y la danza ritual abrieron el camino al desenvolvimiento del arte sonoro, precediendo a otros artes como la escultura y el dibujo (Rebatet 1997, 3).

El término *espíritu* proviene del latín *spiritus* que significa aliento o respiro, que hace alusión a la fuerza motriz de la vida. Este aliento de vida es el que genera las vibraciones sonoras empleando al cuerpo humano como caja de resonancia a través de su voz y silbido. El mismo aliento provoca el sonido en los aerófonos como flautas, silbatos y ocarinas, por lo que ciertas culturas milenarias han hecho la analogía del instrumento musical como un cuerpo que cobra vida al sonar. “Insuflar un instrumento musical era lo mismo que *animar*, dar alma” (Ramón 2008, 59).

Por consiguiente el sonido es vida y se origina de ella. La vida es la que canta y la que suena a través del cuerpo humano y a través de los instrumentos musicales. Las comunidades originarias emplearon además de instrumentos de viento, litófonos: materiales de choque como piedras, palos, huesos o las mismas manos; membranófonos: distintos tipos de tambores; idiófonos: variedad de sonajas, empleando semillas o piedras; y cordófonos o instrumentos de cuerda.

La palabra *música* podría venir del resultado de la contracción de *mundi cantus* que refiere al canto del mundo. Sin embargo, tradicionalmente se acepta la raíz del término griego *mousiké*, que precisamente significa el arte de las musas (diosas inspiradoras), suscitando el origen divino del arte sonoro. En el mundo andino, *música* se dice *taki*, en la lengua kichwa; y, su mitología corrobora su origen divino: Tuwamari, dios de la música, fue el encargado de construir los primeros instrumentos: una flauta, un wankar, un mangashimi y un pífano; en la *waka* consagrada a la vida. Ahí, junto a Pachakamaj y Allpamama generaron las primeras notas musicales “para regocijo de la vida” (Kowii 1993, 12).

La música creció con los lenguajes convirtiéndose en una forma de comunicación; por ello, algunos instrumentos tomaron el carácter comunicativo dentro de las comunidades, cumpliendo un rol social. La vitalidad de la música la llevo a hacerse presente en las distintas actividades de la cotidianidad del ser humano. El canto, la música y la danza confirmaron el marco espiritual para los acontecimientos de la existencia humana: el nacimiento de un bebé, el amor, el matrimonio, la cosecha, la fiesta, la muerte, etc. Las ceremonias y los ritos, por ende la música, han sido fundamentales en todas las culturas del mundo, al constituirse en canales de interrelación entre las fuerzas sublimes y el ser humano, entre lo inmaterial y lo material, entre el cielo y la tierra. La música, entonces, se comprende como “la técnica combinatoria de los sonidos que permite construir un espacio acorde con las necesidades espirituales y corporales del hombre” (Ramón 2008, 284).

La dimensión espiritual y social de la música no solamente se plasma en la interrelación del ser humano con su mundo exterior, sino también con su mundo interno. Según Federico Miyara (2001), el sonido consiste en el movimiento vibratorio transmisor de ondas que, propagado a través de medios elásticos, producen un estímulo sobre el sentido auditivo humano. Si entendemos a la música como el arte que surge de la combinación de sonidos y ritmos, es decir, como una secuencia de ondas en movimiento, entonces la música tiene directamente una afectación en el comportamiento humano, tanto individual como colectivo (Palacios 2004).

La música provee de una capacidad de abstracción y sensibilidad al ser humano que involucra tanto a su cerebro como a toda su corporeidad. Inclusive en el mundo occidental donde se ha pretendido el demérito de las características espirituales del ser humano en su proceso de mecanización, se ha corroborado la idea de la música y su afectación en el alma. Platón (2012), por ejemplo, proponía: “El sonido es un choque

transmitido hasta el alma, a través de los oídos, por intermedio del aire, del cerebro y de la sangre”; así, la función sensitiva de la música tiene un doble componente, tanto físico como espiritual. Carl Jung sostiene:

Cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierten en sucesos únicos cuya naturaleza última no puede conocerse. Por tanto cada experiencia contiene un número ilimitado de factores desconocidos (Jung 1976, 19).

En la ciencia actual, los más eminentes neuropsicólogos “han demostrado la relación entre el estímulo neuronal auditivo que se produce en la zona inferior cortical del cerebro y su transformación en una abstracción de orden espiritual” (Ramón 2008, 38). El sonido representa el lazo de unión entre lo perceptible y lo imperceptible, entre lo corpóreo y lo espiritual, de ahí que trabajando con el sonido se puede trabajar en el equilibrio y la salud psíquica y física del ser humano (Kumar 2005).

El tema de la vibración ha sido estudiado científicamente en las últimas décadas para la explicación de los fines terapéuticos de la música, lo que se conoce hoy en día como *musicoterapia*. Es importante establecer que el cuerpo humano se beneficia de la percepción de vibraciones sonoras específicas que promulgan su salud, y que pueden trabajar como herramientas de sanación en otros casos (Benenson 1991).

Desde tiempos inmemorables, los sonidos han sido empleados como herramientas que han permitido la obtención de efectos medicinales; así lo sostienen los libros sagrados de distintas culturas y religiones, en Asia, África, o en América como en el Popol Vuh de los mayas. El sufismo⁴, por ejemplo, plantea que el sonido puede emplearse para varios objetivos:

1. Para preparar al ser humano para contactar con la divinidad.
2. Para permitir que ese contacto fluya y permanezca constante.
3. Para recibir ciertas energías específicas que son necesarias para progresar en todos los niveles de la vida.
4. Para limpiar al ser y borrar los contenidos negativos de bajas frecuencias indeseables tales como el miedo, la violencia, la depresión, etc. (ALEF 2012).

⁴ El Sufismo es una corriente de espiritualidad de raíz islámica que pretende la trascendencia mediante un trabajo interior a través del conocimiento, sensibilización y purificación del sujeto. Ha sido definido también como el camino del amor o del corazón. El término “Sufi” entre otros orígenes se le atribuye a la palabra “pureza” y/o “sabiduría”.

La ciencia moderna ha comprobado la influencia de la sonoridad en el comportamiento del individuo, aunque las sabidurías de distintas culturas ya contemplaban esta relación con anterioridad. El mejor estudio de la influencia que tienen las vibraciones sonoras sobre el ser humano se denomina *Los mensajes del agua* de Masaru Emoto (2007), científico japonés quien, coloca vasos de agua frente a la influencia de música y palabras, provocando, a través de las vibraciones, la formación y la manipulación de cristales en el líquido.

Con el paso del tiempo, la música se ha desarrollado a la par con el ser humano para cumplir distintos roles en la sociedad. El arte sonoro, en su desenvolvimiento, adquirió funciones sociales y culturales, que han variado en los distintos momentos históricos y espacios geográficos de la humanidad, pero su connotación espiritual se ha mantenido.

El canto de Enrique Males es una muestra de que la dimensión espiritual no está solamente vigente, sino que es necesaria para el desarrollo de la conciencia del ser humano. El artista imbabureño propone a su música como una herramienta para la concientización de la humanidad. Además de la búsqueda estética en su sonoridad, el músico es consciente de la función social, política y espiritual de su arte; a través de ella coloca su grano de arena en el proceso de transformación que la sociedad actual requiere.

El carácter espiritual de la música no ha sido privilegio de una cultura determinada, sino que corresponde a una cualidad natural e inmanente del ser humano en su proceso de evolución y en su cotidianeidad. Lastimosamente, en su momento, la Modernidad pretendió anularla extirpando una parte innata y primordial de la composición del ser humano. Es lo que analizaré a continuación.

1.3 La espiritualidad en la Modernidad

Las ciencias sociales han segmentado al camino evolutivo del ser humano en distintos momentos históricos, para un análisis organizado de sus sociedades. La nomenclatura “oficial” proviene de un eje cultural occidental que ha colocado a Europa, y posteriormente a Norteamérica, como el fin de la teleología histórica (Dussel 1994). Sin embargo, el empleo de categorías como Edad Media, Renacimiento o Modernidad, se ha extendido a nivel global para referirse a una sociedad en un tiempo determinado.

Con la Modernidad hago referencia al momento histórico y social que inicia con la Conquista de América, como punto referencial,⁵ hasta los días presentes. La Modernidad es un proyecto en continua construcción que ha legitimado una estructura social, cultural, política y económica; y que pretende su expansión a lo largo del planeta, basándose en una manera determinada de pensar, es decir en una epistemología hegemónica.

La Modernidad se cimienta sobre la base de la *colonialidad*: “toda modernización adoptada proviene de un proceso de conquista e implica un cierto grado de imposición de la identidad cultural de una sociedad” (B. Echeverría 1995, 202). La conquista devastadora de América dio paso a un coloniaje ruin y saqueador, que permitió la acumulación originaria de capital para los ahora llamados países desarrollados. El conquistador se impuso sobre el conquistado no solamente de una manera militar y económica, sino eminentemente de una manera “cultural y espiritual” (Dussel 1994).

El coloniaje devino en una *colonialidad* tanto del poder (Quijano), del saber (Lander), del ser (Mignolo) y del sentir (Guerrero), que tuvo como objetivo la alienación del individuo, mediante la supresión de gran parte de su subjetividad. La espiritualidad en los pueblos conquistados se vio diezmada al imponerse una nueva manera de concebirse en el mundo. La anulación de la capacidad emotiva y sentimental del ser humano era necesaria para convertirlo en una máquina de trabajo. Para ello se implantó la universalidad de la razón, que proveniente de una cultura greco-romana, deslegitimó y descalificó al resto de maneras de ser, de pensar y de actuar

La Modernidad implantó desde el Siglo de las Luces a la razón instrumental como la única manera de acceder al conocimiento, y como la llave oficial para abrir las puertas de la llamada “civilización” que debía expandirse por todas las direcciones del planeta. Toda manifestación y representación simbólica que no se alineara a la razón ilustrada quedó determinadamente excluida del canon científico. El pensamiento occidental separó determinadamente a la filosofía de la religión, el saber del sentir, la teoría de la praxis imponiendo su “circuncisión greco-occidental” (Estermann 1998, 42).

⁵ Varios científicos sociales han tomado a distintos hechos históricos como hitos referenciales de los comienzos de la Modernidad. Se ha establecido a la Revolución Industrial o el Renacimiento como una de ellas. Yo mantengo la tesis de Enrique Dussel, que sostiene que la base de la Modernidad se da sobre una *colonialidad* que se concretó con la Conquista de América (Dussel 1994).

Bolívar Echeverría (1995) en su texto *Modernidad y capitalismo* condensa en quince tesis los estamentos filosóficos en la cual la Modernidad se sostiene; en su campo teórico encuentro fundamentos que confirman la imposición de la razón ilustrada sobre cualquier práctica espiritual.

Entre los rasgos esenciales se establece al *humanismo*, colocando al hombre (occidental por supuesto) como pieza primordial de la naturaleza, y como el encargado de llevar “la civilización” hacia el resto de culturas. Esta civilización se impone y “tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica” (B. Echeverría 1995, 159). Se supone una lucha constante entre el ser humano y la naturaleza, por lo que la razón es la herramienta oficial para someterla.⁶

El *racionalismo* moderno conduce al exterminio de la ritualidad y mistificación del ser para tener como objetivo principal el desarrollo de la facultad racionante. El ser humano debe convertirse en una máquina racionalizada, que genere una producción material con fines positivistas.⁷

Todo accionar debe conducir al *progresismo*, que consiste en la sustentación de un modo de historicidad, en el cual el proceso de innovación, es decir, la sustitución de lo viejo por lo nuevo prevalece (B. Echeverría 1995, 160). Se relaciona a lo viejo con lo atrasado y por ende defectuoso; mientras que lo nuevo surge como sinónimo de adelantado e insuperable; de esta manera, las prácticas y saberes (entre ellas las espirituales) de las culturas no occidentales se encasillan en lo caduco.

En la Modernidad temprana, haciendo referencia a la Revolución Industrial, las sociedades debían regirse por la vara del academicismo con el propósito fundamental de “producir”; posteriormente, con el avance del desarrollo tecnológico y científico, el objetivo principal de las sociedades sería el de “consumir” (Bauman 1999, 106). La motivación de la vida moderna es la satisfacción de la mayor cantidad de deseos individuales posibles en una vida fugaz y sin mayor sentido místico.

⁶ “Nuestra vida actual está dominada por la diosa razón, que es nuestra mayor y más trágica ilusión. Con ayuda de la razón, así nos lo creemos, hemos ‘conquistado la naturaleza’” (Jung 1976, 99).

⁷ “El hombre moderno no comprende hasta qué punto su ‘racionalismo’ le ha puesto a merced del inframundo psíquico. Se ha librado de la superstición (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendida por todo el mundo” (Jung 1976, 91).

El *consumismo* es el camino mediante el cual se puede obtener la tan anhelada felicidad. Inevitablemente el *individualismo* se imbrica en la forma de vida del ser humano pretendiendo extirpar el carácter comunitario y social de su existencia. La espiritualidad por otro lado, al promulgar la concientización de la interrelación del individuo con su entorno social y natural, estará totalmente descalificada de los supuestos modernos.

El *economicismo* mantiene una preponderancia vital en la Modernidad, pues es la doctrina que manifiesta la supremacía de los factores económicos en el desenvolvimiento de las sociedades. Es indispensable reconocer la importancia de la satisfacción de las necesidades materiales del ser humano; sin embargo, el problema se suscita cuando se anula a los otros tipos de realidades y de necesidades. Así el ámbito espiritual queda relegado a un segundo plano, por no subordinarse a los intereses mercantiles y económicos del mercado; y peor aún, en algunos casos, se ha manipulado “lo espiritual” a través de instituciones comerciales y religiosas, justamente para generar la codiciada renta económica.

Finalmente, el *logocentrismo* cataloga como “inferiores” a las distintas culturas que no desarrollaron la escritura como la conoce Occidente, pues se la considera como la única canalizadora de información científica y conocimiento legítimo. Las letras y las palabras de un lenguaje trabajan como símbolos, y por ende son constructos de sentido; pero, no son las únicas formas legibles de sentido, pues existe un sinnúmero de maneras de representar gráficamente un símbolo.

Distintas culturas han plasmado sus saberes a través de glifos, ya sea en piedra, cerámica, pintura mural, etc. o empleando otros sistemas como las quillcas o los quipus en el mundo andino. La espiritualidad retoma otras formas de expresión como válidas y determinantes en la construcción de significados e imaginarios de los pueblos. Se reemplaza la supremacía de lo visual (que es el caso de Occidente) con la validación del resto de sentidos: el tacto, el olfato, etc., y, en lo que concierne a nuestro trabajo, el oído.

Las tesis mencionadas han trabajado de una manera conexas como directrices que han pretendido la anulación de la espiritualidad del ser. El “desarrollo” promulgado por Occidente ha inyectado de universalidad y de funcionalismo incuestionable a estos enunciados como estandartes de la bandera de la “civilización” moderna.

Con el supuesto declive de los grandes relatos al final del siglo XX, sumado al incremento excepcional del desarrollo de la tecnología, la sociedad global ingresa a un período “posmoderno”. Personalmente considero que la Modernidad no se ha superado. Algunos científicos sociales proponen para los tiempos actuales la denominación de etapa moderna tardía (Giddens), moderna segunda (Beck), sobremoderna (Balandier), o Modernidad líquida (Bauman).

El posmodernismo supone la apertura y el respeto hacia todas las culturas con sus manifestaciones y representaciones; sin embargo, en la práctica se las sigue condenando a una periferia que rendirá cuentas a un centro establecido por el raciocinio occidental del “primer mundo” (Estermann 1998, 44).

Se revaloriza las prácticas espirituales y saberes milenarios de los pueblos ancestrales, pero bajo la sombra de una *multiculturalidad* que pretende el reconocimiento de las alteridades, siempre y cuando sean funcionales al sistema. La espiritualidad resurge en el campo cultural, pero sigue condenada a una posición secundaria o auxiliar en la vida del ser humano. Se la presenta de una manera descriptiva o con un enfoque “folclorista” para el deleite y turismo de las masas, pero se le niega la posibilidad de cambio que podría tener sobre los fundamentos teóricos de la Modernidad.

El etnocentrismo no se ha superado, y, por el contrario, se aplican políticas públicas desde los Estados, que cumplen con la aparente benevolencia de una “inclusión” que, tácitamente, consigue el exterminio de las alteridades, desembocando en la etnofagia y el etnocidio de los pueblos que no acepten subirse al tren del capitalismo demoledor. Las “dictaduras sin lágrimas” se ejercen ya no de una manera violenta o física, sino mediática y mental. Los medios de comunicación y entretenimiento, la industria cultural, junto con los sistemas de educación, mantienen el engranaje modernista, haciendo de la espiritualidad un elemento “ficcionario” o “alternativo”. La espiritualidad ayuda al ser humano siempre y cuando no lo distraiga de su trabajo, de su capacidad de producción y de consumo.

La espiritualidad surge como una respuesta política insurgente que pretende una sensibilidad distinta frente a la vida. Es una expresión de la “insurgencia simbólica” (Guerrero 2011, 26-27). Compromete al ser humano con el cuidado y respeto a la naturaleza. La espiritualidad es una fuerza transformadora de subjetividades que permite la descolonización del ser. Transmuta las estructuras

sociales proponiendo un horizonte civilizatorio y provee de una manera saludable de concebirse en el mundo.

La espiritualidad, entonces, sostiene su carácter político al reafirmar una manera de existencia en el mundo, enfrentando epistemes “universalizados” por discursos hegemónicos en la Modernidad, que han sido naturalizados en las sociedades a través de las instituciones gubernamentales, académicas, artísticas, comerciales, entre otras. En su experiencia de vida, Enrique Males sufre las prácticas discriminatorias de estas instituciones, y de una sociedad anegada por un centralismo cultural que se expresa en las relaciones humanas, cargadas de rechazo y racismo hacia el indígena. Él sabe y siente la necesidad de una insurgencia, que se concreta a lo largo de su vida después de algunas experiencias que le permiten tomar a la sabiduría del mundo andino como plataforma para su lucha.

El canto de Enrique Males proyecta una espiritualidad que irrumpe políticamente el intento hegemónico de la Modernidad. Su planteamiento no surge desde la academia, ni abarca formalmente los conceptos académicos que aquí se postulan, pero sí parte de una conciencia política y espiritual que se proyecta en su praxis, en su canto y en su cotidianeidad.

El mundo andino constituye indudablemente un espacio de quiebre de la razón moderna en cuya espiritualidad se puede encontrar formas de resistencia y de vigencia de culturas milenarias que podrían dotar de una inconmensurable riqueza al desarrollo de la humanidad y de su conciencia.

1.4 La espiritualidad en el mundo andino y su “cosmoaudición”

El *mundo andino* hace referencia a la región geográfica de América del Sur que se encuentra influenciada por la cordillera de los Andes, comprendiendo el sur de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y parte de Argentina, con toda la pluriversidad cultural de pueblos y nacionalidades que en esta región residen y que la han habitado por tiempos milenarios.

En el mundo andino resulta imposible deslindar el carácter espiritual de la existencia del ser humano. Las actividades diarias del *runa*⁸ andino han estado imbricadas de sacralidad desde sus orígenes hasta la actualidad. En su concepción de

⁸ El término “runa” refiere al ser humano de los Andes, a la persona proveniente de la nacionalidad kichwa.

percibir el mundo nada se encuentra excluido de la interacción entre el ser humano y la naturaleza. En su cotidianeidad se manifiesta el *sami*, que corresponde al hábito de vida, y *sinchi* que refiere a la fuerza que lo mantiene y lo defiende (Tatzo y Germán 2010, 39). Ambas fuerzas que trabajan simbióticamente en la existencia del runa andino guardan una estrecha relación con el vocablo *spiritus* al que hice referencia anteriormente.

La espiritualidad andina mantiene perenne la importancia de la subjetividad del individuo. No denigra a la razón ni al desarrollo del pensamiento occidental, lo valoriza; pero, fisura su hegemonía al ubicar al corazón y a la conciencia como motores y guías del caminar del ser humano. El sentir va de la mano con el entender, por lo que la sabiduría andina no desliga el conocimiento de la experiencia subjetiva (Rodríguez 1999, 31).

En el mundo andino, la sabiduría está relacionada con la espiritualidad del ser, que solo se puede lograr en una armonía con el ambiente natural que nos rodea, y con nuestro interior. La armonía se puede alcanzar mediante la comprensión y el accionar consecuente en base a los principios que rigen la naturaleza.

Según Josef Estermann en su libro *Filosofía andina*, entre los principios fundamentales tenemos al *principio de relacionalidad* que sostiene que todo se encuentra conectado con todo. Las relaciones son de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo. El *principio de correspondencia* plantea que los distintos aspectos de la realidad se corresponden naturalmente de una manera armoniosa. La correspondencia se da entre el macro y microcosmos, y entre los tres mundos: hanan pacha, kay pacha y uku pacha. Como es arriba es abajo. El *principio de complementariedad* propone la inclusión de los opuestos en un ente completo e integral. Y, finalmente, el *principio de reciprocidad* confirma que a cada acto le corresponde como contribución complementaria un acto recíproco, lo cual conlleva a una ética que no se limita al orden humano sino también divino, es decir, una ética de dimensiones cósmicas.

Los principios denotados proveen de pautas sustanciales para comprender la espiritualidad en la forma de pensar y accionar del *runa* andino; aunque no necesariamente dichos principios se cumplen a rajatabla en la praxis de todos los integrantes de las comunidades andinas. No pretendo la idealización de una cultura de los Andes, pues está claro que existe un trecho entre la “idea” y la “praxis”; sin embargo, es necesario determinar las bases teóricas para una Espiritualidad que

siempre ha estado presente, no solo como producto de la cosmovisión, sino de la cosmoexistencia en el mundo andino (Guerrero 2011, 30). La cosmoexistencia trasciende una forma cognitiva de mirar el cosmos y avanza a la experiencia holística vivencial, en la cual se comprende como importantes todos los sentidos que nos permiten apreciar, percibir y sentir la vida.

La espiritualidad en el mundo andino enfatiza en el accionar del ser humano. No existe espiritualidad sin acción. Una acción con conciencia, sentida y responsable con las dimensiones repercusivas con su entorno. Una visión holística de la vida que no se resume en la satisfacción instantánea del deseo como promulga el credo comercial occidental, sino que atiende y aprende de la experiencia de los antepasados con su sabiduría, y prevé las condiciones de vida de los futuros habitantes de la Tierra. La espiritualidad rompe con la visión lineal y progresista del tiempo, para acudir a una concepción espiral, lo que permite otro gran quiebre de la epistemología imperante de la Modernidad.

El ser humano constituye un microcosmos en sí, por lo que la interrelación no se da solamente con el mundo exterior, sino consigo mismo. Hablo de un multiverso interior donde se conjugan emociones, sensaciones, sentimientos, pensamientos, imaginarios, memorias y anhelos que influyen en el comportamiento y en la fisiología del individuo. Son los fenómenos psíquicos que se manifiestan en la subjetividad del ser. La espiritualidad andina canaliza la búsqueda de la avenencia entre los mundos internos y los mundos externos.

En el mundo andino, la música representa una plataforma sólida que permite el asentamiento de identidades y de culturas milenarias. La naturaleza tiene sus sonidos y sus cantos que se complementan. El hombre observa, percibe y aprende de ella para la producción y reproducción de sonidos que se entrelazan para la conformación de marcos ceremoniales y rituales que abrazan contenidos de orden cultural, social y político.

La música en el mundo andino se yergue como una expresión vital de su espiritualidad. No se puede concebir a la música andina solamente desde su espectro sonoro, sino que inevitablemente se debe recabar en su función social y espiritual. La música es el arte que permite la materialización de lo sublime. A través del sonido se pretende la conexión entre lo terrenal y lo divino. La música y el canto promueven a la unión entre los pueblos y su entorno, constituyéndose el músico en un actor social que concatena las labores cotidianas con lo simbólico y celebrativo.

La música andina acompaña la vida diaria de las comunidades en todos sus aspectos: en el nacimiento, la educación, la religiosidad, el juego, el amor, el trabajo, la agricultura, la guerra, el dolor, la muerte, etc. No existe (o al menos no existía) dentro de la vida indígena, evento social sin la presencia de los músicos; de ahí que su importancia en tiempos anteriores se asemejaba a la de los curanderos y sabios de la comunidad. Lastimosamente esta tradición se ha ido reduciendo por el peso de la Modernidad.

La música andina, al igual que la cultura, no es estática, por lo que se ha modificado y diversificado a lo largo del tiempo deviniendo en una serie de ritmos y géneros que mantienen la capacidad de expresar los sentimientos, pensamientos, historia, memoria, cosmoexistencia, imaginarios e identidad de los pueblos. La música en los Andes resalta lo profundo del ser para propiciar la interconexión entre el *runa* y el cosmos, de ahí que se plantea una “cosmoaudición” inherente del ser andino (Ramírez 2004).

El *runa* andino forma parte de un mundo “vivo”, en donde todo se encuentra animado, en un constante flujo de energía y movimiento. Su literatura oral lo corrobora (Moya y Jara 2009). La relación espiritual no es privilegio del ser humano. Se expresa también en el resto de seres y elementos. Los cantos andinos enaltecen a las distintas entidades materiales e inmateriales de la naturaleza. No solo se aclama a la montaña sino a su Apu (espíritu). No es solo la planta, sino su elemental. El runa andino en lugar de pretender la dominación de la naturaleza pide su favor, a través del ritual, de la ceremonia, del arte y, por supuesto, de la música.

La música de los Andes tradicionalmente ha guardado una estrecha relación con la agricultura, pues las sociedades andinas al depender de la Madre Tierra para su subsistencia han hecho de la música un componente esencial en sus ceremonias y fiestas relacionadas con las cosechas. El calendario solar toma a los solsticios y equinoccios como fechas de transición entre los distintos períodos agrícolas, propiciando espacios sociales para la interpretación de cantos y sonidos que plasman la espiritualidad andina.

Finalmente, el carácter curativo de la música ha estado presente a lo largo de los pueblos andinos. En la *Sabiduría del cóndor* se expresa explícitamente: “De las artes, es quizá la música la que tiene más influencia sobre el alma. Toda manifestación sonora que viene del exterior actúa sobre el diencéfalo produciendo estados de armonía o desarmonía” (Rodríguez 1999, 41). Desde épocas antiguas, las sociedades andinas

han elaborado instrumentos musicales, especialmente aerófonos y membranófonos, los cuales, al ser interpretados, favorecían estados meditativos y contemplativos del ser. Los sonidos generados inclusive podían conducir a efectos catártico-curativos.

La espiritualidad se muestra en el mundo andino como una fuerza que ha permanecido y ha resistido al arrasamiento cultural desde tiempos milenarios. La lucha y la insurgencia de los pueblos andinos, histórica y vigente, no solamente ha sido por un reconocimiento material y territorial, sino también por su identidad y su cultura; por una manera de ser y de sentir, por una manera de concebirse en la vida, por una relación intercultural entre los pueblos. La espiritualidad andina se yergue como una de las banderas flameantes de esta lucha, y la música como uno de los principales medios de su expresión. El trabajo musical de Enrique Males proyecta a la espiritualidad andina en un acto de revitalización cultural. Se da cuenta con el tiempo de los rasgos identitarios como runa andino, e integra estos elementos en la performatividad de su arte, convirtiéndose en un gran referente y expositor de la música andina.

Hablar de la música en los Andes es hablar de la danza y el movimiento. Es hablar de la celebración y de la fiesta. Es hablar de la socialización del sonido. Es hablar de la experiencia interior del runa andino que echa raíces en la Madre Tierra. Es hablar del poder de la palabra. Es hablar de la nostalgia, de la alegría y del anhelo. Es hablar de lo terrenal y de lo divino. Es hablar de lucha y la insurgencia. Es hablar de belleza que se expresa en la cultura y en el arte. Es hablar en sí, del hombre y la mujer en el mundo andino.

El poema 1 del libro *TSAITSIK. Poemas para construir el futuro* de Ariruma Kowii (1993) brinda una puerta abierta a la dimensión espiritual y política de la música, la palabra y el canto en el mundo andino.

... Y Pachakamaj y Allpa mama
se unieron a Tuwamari,
juntos probaron cada una
de las notas
y cada uno tomó un instrumento;
Tuwamari el wankar y el pífano,
Pachakamaj la flauta,
Allpa mama el mankashimi
y cuando Pura mama
hizo el quinto movimiento
empezaron a tocar
kachullapis, kallpai takis...
Así brotó la primera melodía

era alegre, inquieta
endiosada de perfección.

... y antes de marcharse
Tuwamari les dijo:
La palabra es vida
vida es libertad, es paz,
armonía, reciprocidad;
el canto es igual que la palabra,
la palabra es la estrella,
la centinela de la libertad
y en tiempos de libertad
el canto de la primavera
debe ser tierno;
en invierno
el canto debe ser ardiente;
el canto debe fermentar las danzas
debe llenarse de fortaleza
de la energía de jawa, uku y kaipacha
debe ser principio o infinito
para evitar que el círculo , el semicírculo
se rompa, se divida
para que el ayllu no se individualice. (Kowii 1993)

Capítulo segundo

Como un caminante

La experiencia musical y la dimensión política de Enrique Males

Hablar de Enrique Males, es hacerlo no solamente de una figura importante de la música ecuatoriana, sino de un espacio y de un tiempo que corresponde a una parte de la historia de nuestro país. Implica referirse a una realidad social, con todas sus contradicciones, en la cual los pueblos originarios han tenido que resistir e insurgir a una discriminación feroz, proveniente de la colonia española, y que encontró su continuación en la República.

Las comunidades andinas históricamente han sido sometidas a una colonialidad que, mediante el etnocidio y la etnofagia, ha pretendido la usurpación y el exterminio de las prácticas y saberes de los pueblos ancestrales. Sin embargo, a lo largo de los más de 500 años de conquista, algunas de las manifestaciones y representaciones culturales del mundo andino han sabido resistir, insurgir y permanecer en la cotidianeidad del runa andino. La tradición oral, los mitos, las fiestas, las ceremonias, las artes, entre otros campos, han sabido transmitir y conservar algunos de sus elementos culturales. Enrique Males es un músico que ha sabido mantener viva la matriz mística y ancestral de la música andina en la contemporaneidad, convirtiéndose en un referente defensor de la cultura kichwa al enarbolar una lucha contrahegemónica a través de la apropiación de los significados y las significaciones sociales que se manifiestan en su arte.

Enrique Males ha atravesado distintas etapas a lo largo de su carrera musical: sus inicios en donde percibe la sociabilidad de la música en su comunidad (la década del 40 y 50); el período en el que formó parte de dúos y tríos que interpretaban la canción popular de gran auge en ese entonces (los 60); la etapa de la influencia de la nueva canción latinoamericana con un mensaje social y político (los 70); la musicalización de versos de poetas que manifiestan un código reivindicativo de los valores humanos (los 70); un tiempo de investigación e interpretación de los instrumentos musicales precolombinos (los 80); y, finalmente, la confirmación del sentido espiritual en su música sin dejar de lado el trabajo de la memoria y la identidad (los 90 en adelante).

Los distintos momentos del músico imbabureño no son excluyentes entre sí; por el contrario, se entrelazan y permiten un camino de reflexión sobre su identidad, sus raíces, su cultura, su forma de pensar, de vivir, de relacionarse con su entorno natural, en fin, su concepción de ser. En sus orígenes, su canto no estuvo comprometido con lo social, y tampoco imbricado de la espiritualidad que hoy se expresa en su canto. Al igual que el resto de profesiones, un músico se construye en el día a día, en el andar, y en la práctica. En su trayectoria musical se ha encontrado con experiencias que han despertado niveles de conciencia, tanto a nivel social, cultural y espiritual; lo que le conduce al constante replanteamiento de la concepción de su arte.

La reflexión y la autoconciencia de sus valores culturales y sociales han estado presentes en el desarrollo de cada período. También es evidente la influencia que algunos actores culturales, esencialmente musicales, han tenido sobre su desenvolvimiento artístico. Ningún artista es una isla, por lo que además del trabajo interior del músico, el contexto social al que se debe marcará una pauta importante en la práctica de su talento.

Soy un autodidacta de la música y de la vida, no tengo estudios académicos de ninguna clase, pero mi mejor aprendizaje lo conseguí en el transcurso de la vida, en los caminos y chaquiñanes que recorrí, en las enseñanzas de todos esos compañeros que frecuenté, de mi propia convicción, lucha y conciencia y de la fuerza de la Allpamama (Males 2009).

2.1 Sus inicios. Paisaje y tradición

Enrique Males es un músico originario de la comunidad de Quinchuqui. Nace en Ibarra el 29 de noviembre de 1942. Con sus cuatro hermanos tuvieron como madre a Carmen Morales, y a su padre Rafael Males, de quienes tiene un recuerdo entrañable y cariñoso. En su canción *Carmengulla, Rajuelgulla* (Males 2009) el cantautor expresa la presencia constante de sus padres en su memoria:

Ay mi madre querida, ay mi padre querido, ante este silencioso vacío, ay yo me estoy acabando.

Ay mi querida viejita, ay mi querido viejito, ay mi corazoncito los entrego, porque me dejaron solo, por qué es que se me fueron.

Carmelita vieja madre, Rafaelito viejo padre, están en mi memoria presentes. (Males 2009)

Desde su niñez pudo palpar, a través de su familia, de su comunidad, y de su caminar, la conexión directa con la Madre Tierra. El relieve geográfico de Imbabura, con sus montañas y lagos, propicia el espacio mágico para la espiritualidad del runa andino. Su comunidad, dedicada especialmente a la agricultura y al criadero de animales, afianza esa reciprocidad entre naturaleza y ser humano. El músico recuerda, como un pasaje preponderante de su vida, los caminos que cuando niño recorría, llevando animales por las montañas, como parte de su trabajo diario. Este pasaje se plasma en su canción *Como un caminante* del álbum *Mama Tierra, Mama Cacuango* (Males 2014)

Ya en ese entonces
muy de madrugada
como un caminante de toda una vida
se arriaba, se arriaba, cabrestos al hombro
cabritas, ovejas, los animalitos.
El trabajo diario de los viejos taitas
en aquellos tiempos ya me incentivaban
horas y más horas o días enteros
por todos los lados, con los pies cansados.
Quebradas adentro, entre chacareros
subía y bajaba por los chaquiñanes
con la sed a cuestras el calor inmenso
nos costaba tanto, llegar a la villa.
Con toda la magia de lo natural
reflejó en los campos, en los campos verdes
plantas sanadoras entre caminantes
chímbalos y chilkas chawarmishkikuna. (Males 2014)

La niñez de Enrique está impregnada de la interconexión con la naturaleza. En su memoria está el recorrido de los chaquiñanes acarreado ovejas, chanchos, chivos, etc., por los distintos poblados de Atuntaqui, Natabuela, Chaltura, Tanguarin, San Antonio, Caranqui, entre otros, para llegar al camal y al viejo mercado de Ibarra, donde esperaba a su padre y madre que terminen sus labores mientras él jugaba y comía. “Me sentaba al frente del mercado a comer un rico mote con queso mientras mis padres vendían las carnes en el mercado” (Males 2014). Como dato interesante, en el tema titulado *Yuracruz* (Males 1979) donde efectúa un ritmo tradicional de la provincia de Imbabura, se escuchan sonidos de animales como el cerdo, que hacen referencia a la actividad que realizaba Enrique cuando era niño arreando cerditos por las montañas.

Las circunstancias sociales por las que tuvo que atravesar provocaron la pérdida de su conciencia cultural como consecuencia de los atropellos, el racismo y la

discriminación por parte de la sociedad mestiza homogeneizante que pretendieron la invisibilización del indígena.

A la edad de 6 años ingresó por un tiempo corto a la escuela de los hermanos cristianos. Mediante el peso de la educación formal y la religión, espacios tradicionalmente “hostiles por excelencia” (Helguero 2006) le obligaron a cambiar su vestimenta y su cabello largo indígena por el de un mestizo, lo que significaba “mayor civilización”.

Los castigos fueron inhumanos, y, en alguna ocasión, recuerda el encierro en los calabozos tétricos de la institución educativa. A su corta edad no toleró más aquello que llamaban “educación” y desertó. Es así como a los 9 años, nuevamente con su cabellera y vestimenta indígena, comienza a trabajar con su Taita Rafael en el comercio de animales.

A su corta edad, Enrique tuvo que atravesar los pasajes oscuros de una sociedad excluyente y segregacionista que, lastimosamente, permanecería a lo largo de su vida. La discriminación se extendía más allá del capítulo de la escuela:

Muchas veces sentí el galopar de los caballos cuyo jinete era un mayordomo provisto de un gran acial con el que nos proporcionaba latigazos y puntapiés por el simple hecho de que detestaba a los indígenas y lo hacía por diversión y desahogo. Mis taitas también fueron masacrados, ensangrentados e insultados, en ese entonces la discriminación y el racismo era brutal (Males 2009).

Estos fragmentos revelan la naturalización de unas prácticas racistas muy acentuadas en la sociedad ecuatoriana del siglo XX. La colonialidad heredada desde los tiempos de la Conquista legitima el menosprecio, la burla y el exterminio de la otredad. La otredad en este caso es el indígena. Enrique Males siente la discriminación, le golpea y le afecta; para luego comprenderse como parte de una cultura que lleva el peso de la desestimación y el repudio de una sociedad prejuiciosa.

Recuerdo que en mi tiempo no podíamos andar por las veredas. Como indígenas teníamos que bajarnos de las veredas para darles paso a los que caminaban. Si no nos bajábamos nos insultaban, nos pegaban. Había gente que venía en bicicleta y nos quitaban los sombreros, los ponchos. Yo no podía caminar, sin el poncho me sentía desnudo, me iba a la plaza a sentarme hasta esperar que me devuelvan el poncho (Males 2014).

Estas experiencias representarían en la posterioridad un detonante para que a través de la música social pueda expresar consecuentemente un mensaje de denuncia del maltrato al indígena, y de reivindicación de los valores y la cultura de su pueblo.

A pesar de que la vida era dura, Enrique recuerda su infancia con una sonrisa, disfrutando de su inocencia a través de juegos infantiles, sanos e ingenuos; en un mundo de olores y sabores debido a sus actividades relacionadas con los animales y la naturaleza.

En su juventud, el cantautor aprende a interpretar la guitarra de manera autodidacta, hecho que no deja de sorprender, por la calidad de los sonidos, acordes, armonización y melodías que logra obtener de sus instrumentos. Para ese entonces, es la guitarra el único instrumento al que se dedica. En las fiestas sociales y familiares admiraba a los músicos de la comunidad que amenizaban con sus guitarras, bandolines y flautas. Enrique recuerda: “Mi abuelito tocaba tundas, vientos, la flauta travesera, de carrizo, para las fiestas del Inti Raymi (San Juan). Mi padre tocaba guitarra y cantaba. Mi hermano José, el bandolín y guitarra; en un trío hacía la segunda voz. Mi otro hermano también cantaba” (Males 2014).

Cabe resaltar que en las comunidades de la provincia de Imbabura como Quinchuqui o Peguche de donde Enrique proviene, es una práctica muy común la presentación de los músicos populares en los distintos eventos de la sociedad. Es en ese entorno, tanto familiar como comunitario, donde Enrique Males toma interés y gusto por la música a la edad de 12 años aproximadamente.

El más profesional de todos fue mi hermano José, que formó un trío junto a don Manuel Pineda y don Segundo Cachiguango. El trío Esmeraldas. Se presentaban en circos, pequeños poblados y ciudades. Él fue el incentivo para iniciarme en la música. Con ellos aprendí a tocar a los 12 años. Ellos me llevaban a veces a los pueblitos, a las comunidades donde se presentaban. Me hacían llevar los estuches. (Males 2014)

Los pasajes de su niñez y su juventud le van confiriendo el carácter social de la música, al recordar cuán importante eran las melodías en las reuniones familiares y comunitarias en su pueblo. La música inevitablemente tiene el don de unir a las personas, y propicia un espacio de ritualidad en los eventos que marcan los hitos en la vida de un individuo como el nacimiento, la religiosidad, el enamoramiento, el matrimonio, las fiestas agrícolas, muerte, etc. El cantautor asevera: “Hacíamos grupitos con gente que no era profesional, de Peguche; familias y amigos

ensayábamos poquito, y nos presentábamos en las reuniones que se daban en ese entonces, o en las fiestas del Yamor. Yo tocaba guitarra y bandolín” (Males 2014)

Enrique logra plasmar la función social y ritual de la música y la fiesta en su disco *Quinchuquimanda Imbayacuna* (Males 1979), en donde evoca la música tradicional andina con grabaciones realizadas en Ibarra durante las vísperas de los inicios de las cosechas del maíz, en el campo del Tambo y en diferentes comunas de Imbabura. Un disco que abriga ritmos y sonidos coloridos que se emplean en:

Fiestas y ritos de música y danza vetusta, de tundas gruesas y cascabeles de rodillas, con tambores, flautas, violines y también arpas [...] para sembrar y cosechar, para trabajar en mingas comunales, para pasar cargos y priostazgos, para bailar San Juan y San Pedro, para curarse de dolencias, para celebrar matrimonios y casas nuevas, para erigir la capilla en la plaza, para nacer, para morir (Anaya 2011).

La presencia musical en su comunidad siempre fue muy importante. En aquellos tiempos, debido a las circunstancias de exclusión del mundo andino, las manifestaciones musicales se mantenían encerradas en el núcleo comunitario. Con mucha dificultad sus ritmos y melodías se expresaban fuera de la comunidad, ya que el sentido de “lo nacional” segregaba y desvalorizaba los registros culturales andinos. La herencia colonial reafirmada en el Estado-nación deslegitimaba el universo simbólico andino. Lo “culto” implicaba borrar el pasado andino para poder acceder al “progreso cultural” que ofrecía la Modernidad traída por Europa (Sierra 2005). En este contexto Enrique Males se desplazó a la ciudad de Quito e inicia sus primeras experiencias musicales con ritmos ajenos a su comunidad. Sin embargo, más adelante, cuando Enrique va desarrollando su conciencia cultural, su música sería de gran aporte para la transgresión de las barreras de la construcción tradicional de la identidad ecuatoriana, al visibilizar al mundo andino a través de su arte.

2.2 La canción popular

A los 20 años de edad, Enrique emigró a la ciudad de Quito donde encontró trabajo en un telar como aprendiz. Con el tiempo fue perdiendo sus costumbres, su lengua kichwa, su vestimenta, entre otros elementos, para ser aceptado por el mundo mestizo. Esta experiencia permite evidenciar una vez más que la colonialidad marca contundentemente la vida del cantautor. El racismo y la discriminación no se ejerce

únicamente a través de la violencia, sino entre otras maneras, a través de una “inclusión” que procura la eliminación de los rasgos identitarios la cultura otra.

En el proceso que realiza el sujeto en la construcción de su identidad surge la figura del “otro”, quien es necesario para marcar elementos de mismidad, pertenencia y/o diferencia; es decir que en función de la otredad el individuo puede concretar su identidad. Sin embargo la Modernidad erigida sobre la base de la Colonialidad ha implantado un rechazo al “otro”, al ajeno, al diferente, al extranjero; ubicándolo como peligroso e inclusive como enemigo, justificando su exterminio.

La cultura occidental y en particular la modernidad, ha considerado al sujeto, en su individualidad como medida de lo humano. Esa es una de las causas por la cual resulta difícil para el individuo aceptar al diferente, ya que la identificación con ese portador de notables diferencias, se hace riesgosa, en la medida que esta ajenidad, implica modificar la propia identidad erigida en ideal del sujeto y de la cultura de pertenencia (Mabel 2008).

El modelo de centralidad cultural que la Colonialidad ha implantado pretende una visión hegemónica y homogeneizante de la cultura y de la humanidad. En este escenario la *otredad* representa a la diversidad y alteridad cultural, tanto a nivel individual como colectivo, que difiere del modelo identitario uniforme implantado por la modernidad. Es vital entonces, la existencia de un proceso de insurgencia desde las culturas, que permita el reconocimiento de la riqueza de la diversidad, de la alteridad, de la pluralidad y la diferencia. Este proceso de insurgencia desde la cultura se plasmara en la vida de Enrique Males más adelante.

Enrique empieza a dar presentaciones artísticas con dúos y tríos. Entre los primeros dúos conformó “Los Dandis” (1962), con quienes interpretaba canciones de Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez, referentes del *rock and roll* mexicano, género musical de gran novedad para ese entonces. Posteriormente, con otro trío interpretó pasillos, albazos y boleros muy cotizados en la época de oro de la canción popular ecuatoriana y latinoamericana; canciones que tuvieron su auge desde 1930 debido a la difusión de las grabaciones fonográficas, la radio y el cine.

Con “El Trío Ecuador”, en 1969, formaron parte del Ballet Nacional Ecuatoriano gracias a Marcelo Ordoñez, su director. Con la música popular logra obtener reconocimiento y estabilidad económica. Sus presentaciones se dan en hoteles, restaurantes, coliseos y festivales. Realiza giras internacionales hacia Colombia, Chile y Estados Unidos. Comparte escenarios con artistas de la talla de Olimpo Cárdenas,

Armando Manzanero y Julio Iglesias. En el mismo año, recorre todo el país en una gira nacional como parte de la estampa de don Ernesto Albán “Evaristo 69”.

El camino transcurrido con la música había dado algunos frutos; sin embargo, la búsqueda interna y esencial del ser en el compositor estaba presente. En cierto momento Enrique recordaba: “No tenía seguridad de si me llenaba o no lo que hacía, simplemente me gustaba cantar” (Males 2009).

Todo final conduce a un nuevo comienzo. Al desintegrarse el trío, Enrique Males tuvo la oportunidad de continuar su camino como cantante solista. Su primera experiencia se da en el Hotel Quito, interpretando temas como Vasija de Barro, Atahualpa y Canción de los Andes. Aunque posteriormente volvió a formar un trío en Ibarra denominado “Los Tres del Sol”, su camino en solitario estaba marcado. El caminante seguiría haciendo camino al andar en su individualidad, sin dejar de rodearse de músicos y artistas de una inmensurable profesionalidad.

2.3 La poesía es un arma cargada de futuro

La humanidad ha expresado su pensamiento político de distintas maneras, y entre ellas la música ha sido un escenario muy importante para su difusión. Inclusive el artista, que se concibe a sí mismo políticamente como neutral, posee una percepción de la realidad que le rodea, y ante esa realidad toma una posición, un lugar de enunciación desde donde manifiesta su arte. La música ha sido uno de los canales de expresión, entre otros, de un mensaje político y social de los pueblos a través de los tiempos.

“La canción con ritmo, melodía y palabras, comunica sentimientos, concita la atención, llega a la sensibilidad e invita a la reflexión” (Peralta 2003, 13). La canción entre otros roles transmite ideas y pensamientos, teniendo la capacidad de generar niveles de conciencia social. La canción *per se* no es suficiente para la concientización de los grupos humanos, pero sí es un elemento que ha sabido contribuir en el proceso de conformación de las condiciones subjetivas para las transformaciones sociales.

Para los años 70, Enrique Males se afirma como un músico kichwa imbaya que refleja en su canto la problemática social a la que su pueblo ha sido sometido a través del tiempo. El carácter social del canto de Enrique Males es inmanente debido a la herencia de su cultura andina, pero se consolida políticamente gracias a las

experiencias personales y sociales que suceden en esta década. Sobresalen tres factores:

1. La determinante influencia de la nueva canción latinoamericana.
2. La experiencia musical y cultural con la agrupación imbabureña Ñanda Mañachi.
3. El trabajo de los movimientos políticos y organizaciones indígenas que colocaron a la cultura como herramienta y derecho, en su proceso de lucha social.

Enrique se consolida como un artista comprometido con la lucha indígena, que interioriza genuinamente las demandas de su gente al experimentar en carne propia la segregación y el racismo de una sociedad excluyente. Como todo músico, atraviesa un proceso de crecimiento que le permite consolidar su propuesta musical cargada de un mensaje social y político. Asertivamente, no cae en planteamientos puristas ni etnocentristas, sino que construye un espacio de reflexión de pliegue intercultural en el cual los derechos universales y trascendentales de la humanidad se manifiestan libremente.

A pesar de las circunstancias difíciles que atravesó en su vida como indígena, no derriba en las vibraciones bajas del rencor y el resentimiento. El músico renace constantemente en cada canción manteniendo una sensibilidad extraordinaria con el mundo que le rodea, enalteciendo los valores y sentimientos del ser humano de los Andes. Su arte es rebelde y firme, pero también tierno y amable en los momentos de admiración y elogio del milagro de la vida.

La estética musical que crea es de gran importancia al igual que su mensaje, propiciando un arte que no deviene en lo brusco ni en lo banal. Su trabajo tiene un sentido: el de generar conciencia social, política, cultural y espiritual en el público que accede a sus armonías. Como músico difunde una ideología de autovaloración, respeto y voluntad de crecimiento interno que practica en su cotidianeidad. La conciencia interna abre las puertas a la conciencia social. En la canción *Yuyaysapa Pumacha* Enrique musicaliza un llamado a la sabiduría del puma:

Sabio pumita
aliento de guerrero
coraje de valiente
dale a mi huahuito
sabio será como tú
su sola presencia

paralizará a todo el mundo
por favor señor puma
préstame tu mano
alcánzame tus garras
en las manitas de mi huahua
suavecito le palmearé
sabio guerrero será como tú. (Males 2009)

2.3.1 La nueva canción latinoamericana

La música satisface necesidades estéticas, pero también cumple con su rol social, cultural y espiritual. En lo social, la música ha acompañado al ser humano en su nacimiento, en su crecimiento, en su trabajo, en su amor de pareja, en las fiestas y celebraciones, en su ámbito espiritual, etc., y además en sus luchas por conquistas sociales desde tiempos milenarios. Los sonidos de los instrumentos iniciales con los gritos de arenga acompañaron a los pueblos en las batallas por sus familias, sus tierras y recursos naturales en los distintos espacios geográficos de la Tierra.

En la Europa medieval, los cantos que entrañaban las hazañas caballerescas tenían ya un marco político en su composición (Rebatet 1997). Los trovadores viajaban por los reinos de una manera legal o clandestina describiendo a su manera las realidades sociales. Con la terminación de las monarquías y la conformación del Estado-nación, a nivel mundial, aparece el género del canto patriótico que culmina con la creación de los himnos nacionales, con el objetivo de crear la subjetividad necesaria para las nuevas divisiones políticas que se realizaron (Devoto 1980). Y, finalmente, los procesos revolucionarios que se dan tanto en América Latina como en el resto de continentes generan una oleada de cantos que actúan como crónicas de la lucha social de los pueblos.

El siglo XX fue de grandes luchas políticas por las reivindicaciones sociales de los grupos excluidos por los Estados naciones. La Guerra Fría generó una serie de confrontaciones por el control geopolítico del planeta, suscitando una oleada de represión y violencia para quienes no se alinearan a las doctrinas de cualquiera de los dos bandos: capitalista o comunista.

Las ideas marxistas encuentran tierra fértil en los hombres y mujeres olvidadas y oprimidas por las políticas burguesas de los países latinoamericanos. Los obreros, estudiantes, artistas e intelectuales lideraron la vanguardia de la revolución socialista

en su momento. Las comunidades indígenas y afrodescendientes encontraron un eco en la lucha social de las organizaciones de izquierda y viceversa.

Dos hechos históricos tuvieron una influencia contundente en América Latina: la Revolución Cubana (1959) y el intento socialista de la Unidad Popular en Chile (1970). Con el objetivo de erradicar al fantasma comunista que crecía en los pueblos, se instauran dictaduras militares a lo largo del continente, patrocinadas por los Estados Unidos. Los Gobiernos de facto proscriben a los movimientos de izquierda y desatan una represión sanguinaria contra la población civil, convirtiéndose en responsables del genocidio de su propia gente.

En este contexto social surge en América Latina una forma de expresión musical que responde a su momento histórico, que se mantendrá por varias décadas y se extenderá a lo largo del territorio latinoamericano. Me refiero a la *nueva canción*, término que se acuñó en Chile a finales de los años 60. La nueva canción según Hernán Peralta es:

Un canto que invita a la reflexión del momento político y social que vive la sociedad... es un testimonio de la lucha popular, protesta por las injusticias, y propone un cambio y transformación de vida social. Es una canción sin fines comerciales. Los cultores de este género están al servicio de los trabajadores, obreros, campesinos, estudiantes y pueblo en general (Peralta 2003, 30-32).

La nueva canción es un canto de carácter social y político, que postula un posicionamiento ideológico de rechazo a la inhumanidad de los gobiernos y la perversión del poder. El canto social involucra un trabajo de conciencia en el ser y una empatía del músico con el resto de grupos humanos y su lucha histórica. La nueva canción trasciende el carácter estético de la música para convertirse en un arma de lucha contra la autoridad déspota y cruel. De ahí que muchos músicos latinoamericanos⁹ fueron perseguidos y sufrieron el exilio de sus países de origen por

⁹ Entre los principales representantes de la nueva canción latinoamericana tenemos a Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, León Gieco, Víctor Heredia, Facundo Cabral, Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Isabel Parra, Ángel Parra, Miguel Matamoros, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Sara Gonzáles, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Ernesto Cavour, Soledad Bravo, Nicomedes y Victoria Santa Cruz, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, los hermanos Mejía Godoy, Gabino Palomares, Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gloria Martín, Amaury Pérez, Carlos Puebla, Alfí Primera, José Carbajal el Sabalero, Katia Cardenal, Horacio Guaraní, Eduardo Meana, César Isella, José Larralde, Igñi Tawanka, Milton Nascimento, Manuel Monestel, Piero, Armando Tejada Gómez, Geraldo Vandré, Rómulo Castro, Tito Medina, Franklin Quezada, Guillermo Anderson, Danilo Cardona, etc. Entre las agrupaciones tenemos a Quilapayún, Inti Illimani, Cuarteto Zupay, Los Guaraguao, Illapu, Los Olimareños, Opus Cuatro, Los Jairas, Incas, Urubamba, Pedro y Pablo, Quinteto

la represión de las dictaduras. Algunos inclusive pagaron con su vida el canto insurgente que revelaban, el mayor ejemplo es Víctor Jara, cantor chileno torturado y asesinado durante el golpe de Estado por los militares en 1973.

La nueva canción toma elementos constitutivos de la *música folclórica* y la *música popular*, revitalizando ritmos y sonidos de las distintas culturas originarias de América Latina. Revaloriza los imaginarios de los pueblos ancestrales con la intención de reafirmar la vitalidad de una manera de ser. La nueva canción revitaliza, en cierto modo, el patrimonio cultural como una forma de resistencia de los pueblos (Linares 1980, 86).

La música “folclórica”, conocida también como música “étnica” o “auténtica” se relaciona con las representaciones culturales, junto con el imaginario ritual y mitológico de las comunidades donde se la interpreta. En ella se inscriben un conglomerado de mitos, ritos, ceremonias civiles y religiosas, la tradición oral, la danza y las celebraciones festivas. La música popular refiere a la expresión sonora procedente del pueblo (tomando este término en su connotación cualitativa y cuantitativa), y destinado a sí mismo. La masa de pobladores genera sus cantos y lo socializan masivamente a través del baile, la fiesta y, actualmente, los medios de difusión; manteniendo su vitalidad a través de su interpretación, la memoria y los pentagramas (Pauta 2007). Ambas categorías musicales no son rígidas ni excluyentes; por el contrario, interfluyen entre varias vertientes y variedades musicales impidiendo su homogenización. Lo que está claro es que ambas corrientes cimentaron las bases para dar paso a un nuevo canto comprometido con la lucha de los desposeídos: la nueva canción.

Las líricas de la nueva canción proclaman rebeldía, pero también intentan abrazar la belleza a través de las letras. En las palabras de Silvio Rodríguez, la nueva canción “es un intento poético de la guitarra más que desde el libro, cargada de una ideología que daba la práctica revolucionaria” (Sapiain 1979). El lenguaje de la trova

Tiempo, La Federación de Sonido Popular, Savia Nueva, Convite, Kin-Lalat, Yolocamba I Ta, Haciendo Punto En Otro Son, etc.

En España, el periodo de la lucha contra el franquismo (1936-1976), da la pauta para la musicalización de poemas de Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, y demás poetas de la generación del 27 quienes planteaban firmemente una postura antifacista. El movimiento español del canto social está en manos de Chicho Sánchez Ferlosio, Mikel Laboa, Paco Ibáñez, Carlos Cano, Elisa Serna, Mikel Laboa, Imanol y Labordeta, Juegos Reunidos, Los Sabandeiros, Nuevo Mester de Juglaría, Pi de la Sierra, Javier Krahe, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, Victor Manuel, Ane Belén, entre otros.

se convierte en una especie de código a través del canto legible por el pueblo. Se insta una manera de cantar: “Cantar opinando que es mi forma de cantar”, como diría Jorge Cafrune resaltando unas líneas del poema *Martin Fierro*.¹⁰

El trabajo de la nueva canción es el trabajo de todo un pueblo que toma como base la herencia de una trova antigua, levantando la música popular con un nuevo lenguaje social y poético. Carlos Mejía Godoy sostiene que el cantor “le canta a la naturaleza, al paisaje, al hombre, a sus inquietudes, a su dignidad. Luego la canción toma una posición de lucha y cumple su motivación como arma de combate” (Sapiain 1979).

En el Ecuador, como en el resto de Latinoamérica, la nueva canción surge como una expresión musical que se solidariza con la ideología de los movimientos y organizaciones de izquierda marxista. Los trabajadores, obreros, indígenas y campesinos, serán los portavoces de la nueva canción que responde al contexto histórico de lucha y contingencia social, comprometida con la propuesta de cambio y transformación de las estructuras y políticas del país.

El rock y el folksong anglosajón, productos de la contracultura, también fueron una referencia para las composiciones de algunos cantautores ecuatorianos. Aunque en su momento se pretendía una incompatibilidad entre la canción latinoamericana y el rock, por considerarlo como un mecanismo de alienación por parte del Imperialismo norteamericano, resultó indeleble la influencia que recíprocamente ambos géneros se inyectaron cuando la base común era la denuncia social y la crítica de un sistema.

A finales de los años 60 y comienzos de los 70, los jóvenes de la clase media universitaria vinculados con los movimientos y partidos políticos de izquierda, forjan la canción social como un reflejo de la nueva canción chilena. Las agrupaciones Inti Illimani y Quilapayún dan la pauta para que músicos y cantores ecuatorianos se involucren en la lucha social de los pueblos (Peralta 2003, 55).

La nueva canción tiene una gran influencia en la carrera musical de Enrique Males. El músico se nutre de la corriente de pensamiento que se manifiesta en el género musical con un sentido social y crítico. En corto tiempo se lo reconoció como uno de los mayores representantes de la nueva canción ecuatoriana. Es invitado por organizaciones sociales y políticas de izquierda en América Latina, sobre todo en Nicaragua, para participar en conciertos y festivales emblemáticos de la nueva

¹⁰ *Martin Fierro* es un poema escrito por José Hernández en 1872. Narra el carácter independiente, heroico y sacrificado del gaucho y su filosofía. Se lo considera como el libro nacional de la Argentina.

canción, compartiendo escenario con artistas de la talla de Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Isabel Parra, Alberto Cortés, entre otros. Con algunos de ellos entabla una relación de amistad que perdurará hasta nuestros días, entre ellos con el legendario Daniel Viglietti.

Enrique habla de su acercamiento con la nueva canción latinoamericana:

Fue en 1968 cuando por primera vez Inti Illimani llegó a Otavalo. Me invitaron para que participe en este acto, en el teatro Gabriela Mistral; allí vi por primera vez la ejecución de instrumentos como el charanguito, la quena, y escuché canciones de contenido social que, en ese entonces, pasaban desapercibidas. Me impactó la ejecución de estos instrumentos que eran nuevos para mí. Volví a ver a Inti Illimani unos días después, en el Normal de Uyumbicho, porque algunos familiares y amigos indígenas de la provincia de Imbabura estudiaban en ese normal (Males 2003).

Instrumentos musicales como las quenenas, las tarcas, las chajchas, el charango, el triple colombiano, el cuatro venezolano, fueron difundidos por el trabajo de Inti Illimani, y otras agrupaciones de la nueva canción latinoamericana, provocando una gran impresión y acogida en la escena musical del Ecuador en aquellos años. Además del mensaje social, “la nueva canción nutrió de una riqueza instrumental a los países latinoamericanos” (Mullo 2009), pues las agrupaciones al viajar realizaban el intercambio de sonidos e instrumentos, propiciando el aprendizaje de la diversidad musical de los pueblos.

En 1969, Enrique fue invitado por la Embajada de Ecuador a Chile. Pero fue en su segundo viaje a Santiago en 1972 cuando tuvo el encuentro definitivo con la corriente de la nueva canción latinoamericana. El músico imbabureño viaja para dar un recital de música popular ecuatoriana en el Teatro Municipal de Santiago, e inclusive canta en La Moneda para el presidente Salvador Allende. Un cantor se le acercó a hablarle de la necesidad de un canto comprometido con los pueblos, que se nutra de temas que reflejen la problemática social, política y cultural vigente.¹¹ El acercamiento a la canción con contenido social le permite identificarse con el sentido de lucha e insurgencia de los pueblos a través de la música: “Había encontrado una de mis búsquedas. El silencio de inconformismo, impotencia y rabia que guardé desde mi

¹¹El artículo “Enrique Males, una vida de canto comprometido” del Diario *El Telégrafo* del 30 de junio de 2011 sostiene que pudo haber sido el propio Víctor Jara.

infancia lo transformé en un canto protesta, de reivindicación, es cuando tomo las riendas y grito: es allá a donde debo llegar, a un canto que salga desde mi sangre y mi memoria” (Males 2009).

Enrique se alimenta de la propuesta musical de Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, Violeta Parra, Quelentaro, Patricio Manns, entre otros músicos quienes plantean su arte en favor de un ideal de justicia social. La experiencia chilena genera un acto de conciencia en su concepción política. Las demostraciones sociales y culturales que realizaban los artistas, estudiantes y obreros, se impregnaron en su imaginario. El contundente involucramiento de los músicos en el proceso político chileno de la Unión Popular marcó una pauta en la concepción de su arte. Su música no volvería a ser la misma; la conciencia social se debía reflejar a través de ella.

Ahí entiendo lo de la música de contenido social, escuchando: ¡El pueblo unido jamás será vencido!, de Quilapayún; de Violeta Parra escuchaba por primera vez un Gracias a la vida; y, los cantos de Víctor Jara. Yo ya estaba en ese camino de transmitir un mensaje, pero no estaba tan claro. Sentía algo a través de mi canto, por toda mi vida de discriminación racial y la explotación que se vivía en ese entonces. Sin conocimientos políticos estaba haciendo mi trabajo social. Esto de Chile me ayudó a estar más definido, más claro (Males 2014).

Entre los grupos y cantautores referentes de la nueva canción ecuatoriana tenemos al grupo Jatari, Ilumán, el Trío Universitario de Loja, el grupo de Canción Protesta de la FEUE, luego denominado “Milton Reyes”; grupo Noviembre 15, Bandera Roja, Ulises Freire, Jaime Guevara, Huasipungo, Chumischasqui, Taller de Música, Pueblo Nuevo, Cantores del Pueblo, Grupo Víctor Jara, Camino y Canto, Illiniza, Uyari, Cayapuca, Juventud, Manos, Sandra Bonilla, Gloria Arcos, Sandra Martínez, etc. Enrique Males despunta en este movimiento artístico trabajando musicalmente con algunos de ellos.

La nueva canción ecuatoriana se expresó en espacios culturales y populares como universidades, teatros, cines y plazas de las ciudades del país, destacando entre ellas Quito, Cuenca, Guayaquil, Ibarra, Otavalo, Riobamba y Loja. Pero las “Peñas” abiertas en los años 70 y 80 conformaron un espacio notable para la difusión y esparcimiento de la nueva canción. En Quito destacó la peña “Jatari - Tambo” a cargo del grupo Jatari, que tomó como referente a la Peña de los Parra de Chile.

En Ibarra, la influencia de las peñas no se hizo esperar. “La peña de los males”, establecida por Enrique Males, se convirtió en un espacio cultural y político emblemático para la canción social ecuatoriana y latinoamericana. Instaurada en la

casa antigua de sus padres, ubicada en la avenida Mariano Acosta, “La peña de los males” se convirtió en un lugar simbólico para el trabajo político, cultural y social, en donde músicos ecuatorianos y latinoamericanos encontraron una puerta para la difusión de su arte.

Se contó con la presentación de grupos como Jatari, Libertad, Yavirac, y músicos como Ernesto Guerrero, Iván León, entre otros. La escena latinoamericana se expuso a través de Inti Illimani, Gabino Palomares, Amparo Ochoa y Soledad Bravo, quienes visitaron la Peña. Además del ámbito cultural, el espacio se dispuso para la discusión política de intelectuales de izquierda, artistas, activistas, obreros, etc., que se daban cita para tratar temas de la realidad social del país.

En cierta ocasión, una noche después de que hubo música en la Peña, recuerdo que llegaron unos cuatro señores y se sentaron a servirse unas bebidas. Me invitaron a que me integre con unas canciones. Yo empecé a tocar mis canciones con mensaje social. Después de algunas horas, los hombres me dijeron que pertenecían a las FARC. Y que estaban interesados en que yo vaya a cantar a los campamentos de la guerrilla mi música social. Claro que tenía que ir clandestinamente. Después de un tiempo de meditar la propuesta, yo acepté. Me dijeron la fecha y la hora en que iban a venir a mi casa en un carro, y que escucharía tres pitos en la noche. Fue como una película. Salí, y empezó la travesía. Intenté ingresar al campamento por tres ocasiones que fueron fallidas. A la tercera pude ingresar después de un recorrido arduo. Oír el río Magdalena era asombroso. Me tocaba caminar como 55 a 60 horas, casi sin parar. Una vez que llegué me recibieron los hombres que yo había encontrado en la Peña. Me dijo uno de ellos. Bienvenido al campamento en nombre del comandante Miguel. Así fui como unas 4 o 5 veces a cantar para los campamentos. Por mis ideales (Males 2014).

Las agrupaciones musicales de la nueva canción toman elementos culturales andinos para el ejercicio de su arte. Retoman el lenguaje de las comunidades originarias. En las presentaciones emplean el poncho como vestimenta. Interpretan instrumentos musicales andinos como la variedad de flautas y pallas dentro de los aerófonos, instrumentos de percusión como el bombo andino, idiófonos como las chajchas, y cordófonos como el charango. Se emplean instrumentos tanto locales como introducidos, especialmente de los espacios geográficos andinos. Se genera un ambiente de concientización de la identidad andina y latinoamericana que rebasa las fronteras nacionales.

La investigación musical permitió a los músicos andinos un ejercicio de comprensión de significados y significaciones relacionados con el uso comunitario de los instrumentos. De ahí que fue un gran aporte al enaltecimiento de la “cultura viva” para la permanencia de una memoria social (Mullo 2011).

Varios artistas de la nueva canción colaboran o son militantes activos de los partidos políticos de izquierda. Entre ellos está el Frente Amplio de Izquierda (FADI), relacionado con el Partido Comunista del Ecuador; el Movimiento Popular Democrático, (MPD) relacionado con el Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE); Liberación Nacional (LN), y el Partido Socialista Ecuatoriano (PSE).

El ejercicio artístico camina a la par con el accionar de los movimientos políticos; sin embargo, hubo músicos que no se afiliaron a ninguna agrupación política específica, pero que sí embanderaron los ideales de justicia social a través de sus canciones; este es el caso de Enrique Males que, a pesar de tener propuestas directas de partidos políticos para su afiliación, nunca lo hizo, pero siempre se mantuvo en una línea política e ideológica de reivindicación de los derechos políticos, sociales y culturales de su pueblo; de ahí que se relaciona con organizaciones como el Frente Amplio de Izquierda y el Partido Comunista; y, con organizaciones indígenas como la FICI, ECUARUNARI, posteriormente la CONAIE y la FENAIE, con quienes colabora en el ámbito cultural.

2.3.2 La lucha social de los movimientos indígenas en el Ecuador

La lucha histórica de las culturas andinas, en la década de los 60, trasciende el tema económico y logra posicionar al ámbito cultural dentro de sus postulaciones, al demostrar que la “sociedad nacional” se muestra sometiendo a las “minorías étnicas” y estas resistiendo. La *colonialidad* afianzada en el Estado-nación había legitimado un sistema político de discriminación y exclusión de grupos sociales como indígenas y afrodescendientes, por considerarlos “inferiores” e “incivilizados” (Jaramillo 2006). Con el tiempo se cultivó la idea de que la nacionalidad ecuatoriana era uniforme, o al menos debería serlo, por lo que se cimentó tácitamente el proyecto de que todos deberían aproximarse a lo unilateralmente denominado como “ecuatoriano”, para ello, todos deberían integrarse a la sociedad dominante (Ayala Mora 2011).

El contenido político de las organizaciones campesinas en la década de los 60-80 va de la propiedad de la tierra a la insurgencia desde las culturas indígenas, fomentando una revitalización de sus valores, saberes y prácticas; junto con el respeto a la autonomía de las nacionalidades. La condición de *campesino* que responde a un contexto económico avanza a la condición de *indígena* que responde a un contexto

cultural. Se propone el problema cultural en una situación de conflicto de intereses dentro la sociedad ecuatoriana. “El reconocimiento de la diversidad es un suceso político; que abre rutas más eficaces a la formulación de las demandas” (Andrade y Rivera 1991).

Aunque tiempo atrás, las comunidades indígenas ya incluían la necesidad de la defensa y afirmación de la tradición cultural, mediante la ampliación de la educación al campo, la economicidad mantenía su primacía en las figuras programáticas de los movimientos sociales, debido al lineamiento marxista de las organizaciones que lideraban la lucha social. “Unos y otros canalizaron las necesidades de los indígenas, hacia metas unilateralmente planificadas. Unos y otros ignoraron la cultura indígena” (Rodas Morales 2005, 68).

En su momento el *indigenismo*, a cargo de intelectuales y artistas progresistas, pretendió la denuncia de la situación de explotación del indígena proyectando una representación que resaltaba su dolor y sufrimiento. Aunque la intención de este movimiento fue altruista e implicó un progreso en la conciencia social del país, lastimosamente con el tiempo se llegó a comercializar con la imagen reprimida del indígena. “El indigenismo degeneró en una visión folclórica y oportunista que encubría la realidad en vez de denunciarla” (Rodas Morales 2005, 66).

Por consecuencia, había que replantear la representación del indígena no solamente en su condición de explotado, sino en el vigor de su cultura; en sus fiestas y celebraciones, en sus alegrías, en su ternura, en su resistencia e insurgencia, pero también en su creación, en su lenguaje, en sus artes, en sus sueños, en su cosmovisión y cosmoaudición. Era totalmente necesario la revitalización de las prácticas y saberes de los pueblos a través de sus propios actores como una muestra palpable de la vigencia de sus representaciones e imaginarios. Las artes toman nuevamente la importancia social y política de concebirse en la expresión natural y genuina de los pueblos.

Para ello, grupos organizados trabajaron por los derechos políticos y culturales de los indígenas y afrodescendientes. Hombres y mujeres (entre ellos Enrique Males) conformaron institutos y talleres que tenían como finalidad la investigación, difusión y socialización de las manifestaciones culturales de los pueblos, entre ellas la música andina.

El trabajo realizado por el pueblo kichwa en la Sierra ecuatoriana fue determinante. Resalta la labor del músico chimboracense Rosendo Aucancela; en Imbabura, músicos como Marco Tulio Hidrobo, Bolívar Ortiz, Segundo Guaña, Arturo

Mena y Arturo Aguirre, en 1958 conforman la agrupación “Los Corazas”, impulsando la música popular andina; y, esencialmente el grupo “Ñanda Mañachi”, dirigida por José Luis Fichamba, quien gracias al apoyo incondicional del francés Francisco Chopin, desde 1969, reúne a músicos originarios del pueblo de Peguche para convertirse en embajadores dignos del arte sonoro indígena a nivel mundial.

Además, en el trabajo cultural del norte destacan dúos como “Los Latinos”, tríos como “Los Imbayas”; grupos de danza como el conjunto Rumiñahui, grupos de música como el grupo “Indoamérica”, conjunto “Pucara” (1977), Peguche; grupo de música, danza y teatro “Obraje” (1981), Mushuk Wayra Wakamukun, instituciones como el Club Estudiantil Peguche; el Taller Cultural Causanacunchic que reivindican el arte, la música kichwa, y cuestionan el concepto de folclore por constituirse en una visión empobrecida de la cultura. En las palabras de Patricio Guerrero (2002, 72): “El acto folclórico es una mera usurpación simbólica que empobrece y distorsiona el significado y la significación del mismo (rito); su objetivo es agradar al público asistente, mas no encontrarse con las fuerzas hierofánicas que hagan posible que continúe el orden del cosmos y la vida”.

El 11 de agosto de 1961 se funda el Instituto Ecuatoriano de Folklore por la Junta General de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, institución que realizó un gran trabajo de recopilación de la música indígena dentro de las principales fiestas andinas ecuatorianas. Las fiestas populares se convirtieron en fuentes idóneas para la investigación musical al constituirse en espacios de resistencia de las manifestaciones culturales que han sabido mantenerse a través de generaciones en su práctica tradicional.

La Federación Indígena y Campesino de Imbabura (FICI) se constituye el 1 de mayo de 1974. En sus orígenes la causa principal era la lucha por la tierra. En 1975 se forma el Taller Cultural Causanacunchic con el objetivo de reivindicar los derechos culturales, lingüísticos y artísticos del pueblo kichwa. La FICI y el Taller Cultural Causanacunchic logran vincular a un sinnúmero de hombres y mujeres en el reconocimiento de los valores culturales kichwas. Enrique participa de este movimiento cultural.

El planteamiento de músicos e investigadores fue la revalorización de los instrumentos musicales andinos locales ecuatorianos; sin embargo, debido al *boom* de la música folclórica latinoamericana, se introdujeron instrumentos musicales de otros países andinos, especialmente de Bolivia. Instrumentos como el rondador, las

dulzainas, la hoja, el pingullo, el pífano, el bandolín, el guitarrón, etc., vibraron en una simbiosis musical con instrumentos como la quena, la zampoña, el charango y el bombo, los cuales se constituyeron en símbolos de la unidad latinoamericana (Mullo 2009).

La vinculación de los músicos ecuatorianos con los estudios musicales realizados en aquellas décadas permitió el enriquecimiento de su gama de instrumentos y sonidos, generando una riqueza inconmensurable en la calidad de las composiciones musicales.

Era vital que la música retomara su papel social en la comunidad como un arma de lucha de las demandas políticas. La música permitió la propagación y obtención de una conciencia social, política y espiritual de los pueblos indígenas y mestizos. En contraste al proceso de blanquitud y neocolonialismo propiciado por las clases dominantes, la cultura indígena afirmó su lucha política por las prácticas y saberes ancestrales de su gente. La *revitalización cultural* ha sido imprescindible, en la cual la comunidad y los actores sociales comunitarios se conforman en sujetos sociales, políticos e históricos (Guerrero 2002).

Este movimiento cultural logró que sus propuestas sean orgánicas y coincidan en la definición de conceptos como derechos culturales, derecho a ser pueblos, derecho a su conocimiento, a sus valores culturales a la dinamización y uso del idioma materno, etc. Estas posturas permitieron además que el discurso sea fundamentado en referencias culturales ancestrales, propuestas que al ser consideradas desde sus propios referentes, permitieron llegar a una manera más fácil a la conciencia de la población; en otras palabras, facilitó la reconstrucción de la memoria de las comunidades. (Kowii 2005)

2.3.3 Ñanda Mañachi y Enrique Males

En 1969, llega a Otavalo el músico francés Francisco Chopin quien impulsaría la reunión de músicos quichuahablantes de la provincia de Imbabura, especialmente de la comunidad de Peguche para la conformación de Ñanda Mañachi. La agrupación se conformó de músicos como Azucena Perugachi, Alfonso Cachiguango, Carlos Perugachi, José Luis Fichamba, entre otros, para consolidarse en más que un grupo, en una escuela musical (“Ñanda Mañachi” 2012); ya que ha convocado a tres generaciones de músicos, manteniendo vigente no solamente la música indígena del Ecuador, sino también las técnicas de construcción de los instrumentos tradicionales andinos, así como los rasgos identitarios de una cultura andina perenne. La agrupación formó una visión de comunidad y cultura a través de su arte, construyendo un estilo

propio y convirtiéndose en un referente de la musicalidad indígena a nivel local e internacional.

En 1978, Enrique Males forma parte del grupo Ñanda Mañachi donde interpreta música tradicional indígena y cantos kichwas. En este período tiene un reencuentro con sus raíces culturales andinas, por lo que lo concibe como un “período de enseñanza profunda” (Males 2009). Enrique comprendió que era el único que no podía comunicarse en su lengua nativa. Se sintió mal por haber perdido muchos valores culturales, y se cuestiona nuevamente su accionar personal y musical. “Ahí viene la conciencia, la autocrítica, de que como indígena había perdido mi idioma, ahí voy recobrando la identidad” (Males 2014).

En el proceso de integración con sus compañeros músicos se redescubre interiormente. Asimila el idioma kichwa como un paso decisivo en la conformación de su identidad andina. El Kichwa, lenguaje que había perdido en su juventud, es retomado para expresar su subjetividad, y conseguir la belleza que se enaltece en la poesía y en la música. Revaloriza el significado de la tierra, de la naturaleza, de la vida. Reconoce la importancia de la vestimenta tradicional que representa a una nacionalidad. Toma conciencia de la función social, cultural y espiritual del canto andino. Se abren las puertas para una reinserción en la espiritualidad andina. Comprende que la cultura es una herramienta en la lucha social de su pueblo. Musicalmente también se enriquece de los sonidos, ritmos e instrumentos locales y mestizos, provenientes de la tradición de las comunidades. Enrique afirma: “Con mucho respeto y reconocimiento recuerdo a esos valiosos músicos: don Juan Cayambe y su arpa; don Pedro Tugunbango y su bandolín; don Chilcañán con su violín; don Carlos Perugachi, joven violinista; y, las voces de Rosa Sandoval y Zoila Saravino” (Males 2009).

Para definir la identidad se deben determinar *rasgos diacríticos* (Guerrero 2002) dentro de la cultura que propicien el sentido de pertenencia. Entre estos rasgos diacríticos encontramos a la lengua, la historia, la vestimenta, la música, entre otros elementos que, indudablemente, Enrique involucra en su arte desde este período como elementos de mismidad y de diferencia.

Es así que a través de integrarme a los compañeros de Ñanda Mañachi voy asimilando el idioma kichwa que había perdido. Ahora podríamos decir que el kichwa mío no es fluido, pero puedo hablar pausadamente. Puedo escribir y componer

mis temas. Y entiendo perfectamente, eso sí. Incluso me he contactado con compañeros de Bolivia, de Perú, a través de su idioma (Males 2014).

Trabajos discográficos como *Música indígena del Ecuador* (Males 1983) y *La voz del hombre en quichua* (Males 1984) demuestran la influencia decisiva de su experiencia vivencial y musical con la agrupación Ñanda Mañachi, con quienes graba 2 LPs: *Ñanda Mañachi*, volumen 1 (Ñanda Mañachi 1978) y volumen 2 (Ñanda Mañachi 1979).

2.3.4 A la lucha campesinos

En este contexto social e histórico, con experiencias tanto personales como colectivas, Enrique se consolida como un cantor genuino que responde a la realidad de su pueblo; plasmando en sus siguientes trabajos discográficos sonidos, canciones y poemas encumbrados en el compromiso de la lucha social. Su trabajo musical lo conjuga con el trabajo social en comunidades indígenas a través de talleres, relacionándose con otros músicos de la misma corriente como el grupo Jatari.

Hernán Peralta en su texto *Nueva canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano* establece una tipología de canción según el contenido de sus líricas en: himnos y marchas, canciones obreras, canciones de lucha indígena y campesina, canciones de lucha estudiantil, canciones de defensa de los recursos naturales, canciones de líderes históricos y revolucionarios, canciones de procesos revolucionarios, canciones de personajes populares, canciones de unidad latinoamericana, y canciones antiimperialistas. Esta tipología se manifestará en el trabajo musical del músico imbabureño a partir de los años 70.

En 1972 graba el disco LP *Canto esclavo*, que suscita la canción del mismo nombre, compuesta por el célebre cantautor y escritor chileno Patricio Manns. La canción es una denuncia de la explotación y sufrimiento del indígena en América Latina, y el peligro de la continuación de este proceso. Entre algunos versos encontramos:

Quechua fue mi padre, maya
fue el padre de mis abuelos:
desde México hasta Arauco
hay un camino de muertos.
Soy el hijo de los hijos

de un esclavo de otro tiempo:
talvez también cuando crezca
sea esclavo el hijo nuestro.
Ay amor, cómo han teñido
de sangre las cosas nuestras:
la tierra que nutre al pan,
la rosa que ahoga la estrella,
el río de los barqueros,
el camino de la selva
los tristes sueños del indio,
la paz del indio en su tierra. (Males 1972)

En el mismo LP graba una de las canciones que se convertiría en un ícono de su repertorio musical: *Campesinos*. Aunque la autoría de la canción es anónima, Enrique Males es quien difunde y populariza el tema, especialmente en las comunidades rurales. *Campesinos* es una canción con un eminente mensaje político que invita a la rebeldía, a la conciencia, a la lucha y a la unión. Las organizaciones indígenas en ese entonces, que trabajaban conjuntamente con las organizaciones políticas marxistas, venían efectuando un trabajo arduo por el reconocimiento de las tierras que los campesinos habían labrado por generaciones. Prácticamente se convirtió en uno de los himnos de la lucha campesina.

Albacito me has pedido
sanjuanito te he de dar
campesino, campesino
campesino del arado
que bonitas tierras tienes
lástima que sean del amo.
Pero dime campesino
si esas tierras son del amo
como nunca lo hemos visto
trabajar en el arado.
Albacito me has pedido
sanjuanito te he de dar
a la lucha campesinos
a la lucha y a la unión
que nosotros somos muchos
y uno solo es el patrón. (Males 1972)

Aunque en su primera grabación, Males no quedó satisfecho por la calidad musical de la canción, se la volvió a grabar en posteriores trabajos discográficos. Con el tiempo sería uno de los temas más representativos en las demostraciones de las organizaciones sociales y recitales de solidaridad para con las comunidades. Inclusive se la interpretó en uno de los servicios religiosos del ilustre monseñor rojo Leonidas Proaño:

Alguna vez fui a visitar a mi amigo Leonidas Proaño, en Santa Cruz, un pueblito de Chimborazo, donde él tenía un centro de formación. Leonidas Proaño era originario de San Antonio de Pichincha, fue nombrado obispo de Riobamba y se fue para allá. Una vez allá tuvo problemas con la burguesía de la ciudad, porque vendía los instrumentos para dar misa, como el cáliz y otros objetos de oro para comprarles tierras a los compañeros campesinos de por allá. Así que fue entonces para Santa Cruz. Ahí había una capilla, y recuerdo que un día llegué con mi guitarra. Habían estado en plena misa. Monseñor era una persona bastante especial, él no utilizaba vestimentas religiosas, sino que daba la misa con su poncho y es así como estaba aquel día. En pleno evangelio, Monseñor dice: “Bueno hoy el evangelio no lo voy a dar yo, sino un compañero indígena que ha venido desde el norte, y lo va a hacer con su canto y con su guitarra”. Yo me sorprendí, pues me decía ¿y ahora que les digo? ¿Qué les canto?, ahí toqué la canción “Campesinos”. Y en plena iglesia todos los oyentes eran alzando sus brazos coreando la canción: ¡a la lucha campesinos! (Males 2014).

En 1978 expone el disco *Ya no somos nosotros*, abrazando composiciones de Violeta Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Ángel Parra, demostrando nuevamente la influencia de la canción chilena. Musicaliza poemas de Jaime Galarza,¹² con quien se vincula a través de un movimiento político consolidado en Imbabura.

Hay poetas que no me gusta su poesía, porque a veces caen en las palabras intelectuales, no se les entiende. El pueblo ni siquiera los lee o comprende. Lo de Jaime fue simple y muy claro. Con mucha fuerza. Con un contenido bien profundo. Leí todos esos libros del Festín del petróleo, los Piratas del golfo, ¿Quién mató a Roldós?, tiene muchos libros. Entonces me dije: este hombre es directo y fuerte. Por eso es que me hice amigo de él, comencé a estudiar sus obras, y decidí musicalizarlas. (Males 2014)

Con el tiempo Jaime Galarza sería uno de los principales poetas a los que el músico imbabureño abraza con su armonía. Entre los temas están: *Cantar primero* (Males 1978), *A la esposa* (Males 1978), *Compañera de sueños* (Males 1987), *Cantar de amor a la tejedora* (Males 1987), siendo *Canción Protesta* (Males 2006) y *Nuestra Guerra* (Males 2006) los escritos emblemáticos que pululan como crónicas de la resistencia y de los anhelos de todo un pueblo desposeído por el peso de un sistema económico social arrasador. La lírica de *Nuestra Guerra* dice:

Nuestra guerra
Esta es la guerra del pobre por el pan y por la estrella

¹² Jaime Galarza Zabala (1930) es un escritor, poeta, periodista y político cuencano cuya obra es contestataria al sistema establecido, y comprometido con la lucha de los pueblos excluidos. El *Festín del petróleo* es uno de sus libros más leídos en el Ecuador.

Esta es la guerra del Ciervo por su siembra
 Esta es la guerra de los pueblos míseros contra el imperio de la panza llena
 Esta es la guerra del hombre por el hombre
 La guerra de la paz contra la guerra
 Aquí hay sangre, y sangre y sangre,
 En nuestra dulce América
 Aquí mataron siempre los señores
 Los propietarios de hombres y de haciendas
 Los dueños del petróleo y del estaño
 Los dueños del carbón y las molindas
 Los dueños del café y del cacao
 Los dueños de las aguas y las hembras
 Aquí hay sangre y sangre y sangre
 La paz es letra muerta
 Aquí guerreamos cinco siglos
 En nuestra dulce América
 Guerreamos por más señas desde el día en que vinieron por mar
 Tres carabelas y ladrones,
 Nos cambiaron baratijas por el sol y la tierra
 Los echamos al fin
 Pero enseguida llegaron nuevos ladrones de otra lengua
 Vampiros democráticos
 Piratas de levita
 Buitres borrachos de sangre y de chequeras
 Infantes de marina a cuyo alado Pizarro es una pálida azucena
 América para los americanos nos dijeron
 Y se quedaron con América
 Por eso no han callado los tambores
 Y Bolívar galopa cual centella
 Artigas organiza la esperanza
 Cruza san Martín la cordillera y lanzando su voz huracanada
 José Martí convoca a la pelea
 Con sus barbas crecidas allá, arriba
 En los duros combates de la sierra
 Esta es la guerra de América latina por su suelo
 Su cielo y su bandera
 La guerra de los Andes orgullosos contra los rascacielos de brutal soberbia
 La guerra del jaguar voluntarioso contra los fabricantes de escopetas
 La guerra de las pampas indomables contra los calabozos y las rejas
 La guerra de los cóndores altísimos contra los bombarderos que la muerte llevan
 La guerra de los pumas naturales contra el coyote que del norte llega
 La guerra de los hombres por los hombres
 La guerra de la paz contra la guerra. (Males 2006)

Desde entonces el trabajo de musicalización de poemas y textos de distintos autores será una constante en el trabajo del músico imbabureño. En un futuro avanza de una poesía en kichwa, a una poesía Kichwa, tomando como gran referente al poeta imbabureño Ariruma Kowii y musicaliza varios de sus poemas: *Shimi Illak* (Males 2001), *Ñaupapachapika* (Males 2001), *Runa kay* (Males 1997), *Shamukpachaka Wañukrinmi* (Males 2014) y *Allpa mama ama wanuchun* (Males 2014). La

musicalización de un texto no deslinda el talento creativo que interviene en la combinación de armonías, melodías y ritmos con las líricas de una composición. Por el contrario, implica un trabajo de selección de versos colmados de un sentido que requiere el compositor para su mensaje, y estos a su vez ensamblarlos de una manera simbiótica con los sonidos a crear.

El sonido y la palabra son hermanos muy cercanos entrelazados desde sus orígenes. Hay quienes señalan como Zarlino que “no hay diferencia alguna entre los músicos y los poetas, pues la poesía contenía la música” (Vicente 2013).

Enrique ha musicalizado poemas de renombrados escritores y poetas como Jaime Galarza Zabala, Ariruma Kowii, Jaime E. López Cobo; y, de las legendarias dirigentes indígenas Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña. Insólitamente, su último proyecto discográfico por estrenar, comprende la musicalización de poemas escritos por distintos autores contemporáneos que se plasmaran en más de 20 canciones, reunidas en un álbum doble.

En 1987, se produce el disco *La poesía es un arma cargada de futuro*, constituyéndose en un referente de la nueva canción ecuatoriana. La canción que da el nombre al álbum, es un poema de Gabriel Celaya musicalizado por el legendario Paco Ibáñez; la versión de Enrique Males, sin duda, es una de las más distintivas y expresivas que se han dado en Iberoamérica. En su trayecto, Enrique ha demostrado su admiración por los cantores de un mensaje sencillo, directo y contundente. Entre ellos constantemente cita a Violeta Parra, Víctor Jara, Paco Ibáñez, Alfredo Zitarrosa, y su entrañable amigo Daniel Viglietti (Males 2014).

La dimensión política de Enrique Males ha sido explícita en su música y en sus letras. Su arte se ha convertido en una crónica del proceso histórico de los movimientos indígenas. Sus canciones expresan directamente su solidaridad con la lucha indígena y campesina; con la defensa de los recursos naturales y el respeto a la naturaleza; con la memoria, identidad e imaginarios de las culturas andinas; con el enaltecimiento de los líderes históricos y revolucionarios andinos y latinoamericanos; con la participación activa en los procesos transformadores de su país, con la apología a la unidad latinoamericana, con su oposición firme ante políticas hegemónicas de imperios económicos extranjeros; con el respeto a un ideal de justicia social y la correspondiente consecuencia de sus actos.

Capítulo tercero

“Amauta del canto y la armonía”

La dimensión espiritual de Enrique Males

En su diario caminar Enrique Males ha ido redescubriéndose y despertando una conciencia espiritual que siempre estuvo presente en el mundo andino, pero por razones históricas y sociales se vio aplacada y adormecida. El contacto con experiencias diferentes en cada década y personas en determinados momentos de su vida permitió un ejercicio de memoria e identidad que profundizó para los años 90, tanto en el ámbito social como espiritual. Su música expone una madurez tanto en su forma como en su fondo.

El desarrollo de su conciencia espiritual se nutre relativamente de dos experiencias musicales que Males sugiere: la integración y aprendizaje dentro de la agrupación Ñanda Mañachi en los años 70, y el trabajo con los instrumentos musicales precolombinos del Museo Pedro Traversari en los años 80. Adicionalmente, una tercera experiencia social: el levantamiento indígena realizado en 1990 tendría una contundente determinación en el salto a la dimensión espiritual de su música.

Al comienzo yo le puedo manifestar que había quizás una cierta ignorancia, porque no manejaba todo lo que es la espiritualidad, lo que es la Madre Tierra, lo que representa, el significado de los cuatro elementos, la vida. Con el trabajo de la Casa de la Cultura empiezo a desarrollar más el tema de la espiritualidad. Posiblemente fue un complemento que se dio con lo que estaba haciendo (Males 2014).

3.1 Sonidos inmemoriales. Ñaupamanta Kaynamanta Kunankaman

Con el motivo de la inauguración del Museo Pedro Traversari de la Casa de la Cultura de Quito, en la década de los 80, el profesor Edmundo Rivadeneira confía en Enrique Males como el encargado de conseguir el sonido de un conjunto de instrumentos musicales precolombinos y piezas arqueológicas, algunas de ellas milenarias, de antiguas culturas: Chorrera, Machalilla, Tolita, Cochasqui, Bahía, Valdivia, Tuncahuan y Manta. Entre los instrumentos se emplearon ocarinas, pingullos, pífanos, tundas, tundul, churos, bocinas, piedras volcánicas, silbatos, pallas de plumas de cóndor, y pingullos de la tibia del cóndor. El trabajo no pretendió ser un

estudio científico, musicológico ni teórico de las piezas; sino un estudio de experimentación sonora, en la cual la capacidad creativa del músico iría a encontrar una puerta abierta para un nuevo mundo de sonidos.

Enrique no era un experto en la materia, por lo que al comienzo se negó a realizar el trabajo, e inclusive sugirió a otros grupos que tenían mayor experiencia en instrumentos andinos. “Para mí era una propuesta demasiado grande. No era un experto en los instrumentos de viento, peor en la parte precolombina. Yo era un cantor de protesta, mi voz y guitarra nada más” (Males 2014).

Al regreso de un viaje a México, y debido a la insistencia de la propuesta por Edmundo Rivadeneira, y un antropólogo joven Vicente Mena, que trabajaba en el museo, Enrique fue invitado a conocer las piezas en 1982. “Fue una cosa misteriosa. Cuando entré a las bodegas del museo. Había una infinidad de piezas sueltas precolombinas. De todo. Sí fue algo misterioso lo que pasó, de repente dije sí, acepté la propuesta” (Males 2014).

Después de una selección de cerca de 78 piezas, el cantautor tuvo un período de un mes para darles vida. Sin conocimiento previo, pero con la intuición como su herramienta principal, aprendió a obtener sonidos extraordinarios de la diversidad de instrumentos musicales. Lúdicamente experimentaba con los vestigios musicales hasta poder extraer el sonido deseado. A veces acertaba, y otras no, pero siempre con el cuidado respectivo.

Yo les di el sonido a mi manera. Eran las energías del espacio, entre tantas piezas milenarias. Los silbatos, por ejemplo, no me fueron muy difíciles de entonar, porque hay algunos que estaban sonando como un quilico. Estoy conectado con la madre naturaleza. En el bosque constantemente estoy escuchando los sonidos, entonces estas piecitas se prestaban para entonar el canto de un pájaro que conozco, así se fueron dando las cosas (Males 2014).

Esta conexión con la naturaleza, a la cual Enrique hace referencia permite comprender la dimensión espiritual de su canto. La atención que presta a los sonidos ambientales, los elementos naturales, los animales y las personas responde a una cosmoaudición andina en la cual el sonido es una expresión de vida, un canalizador del vínculo entre el sujeto y su entorno. Enrique replica a través de los instrumentos musicales los sonidos que le rodean en su cotidianidad del campo y la montaña.

Ejecuté por primera vez instrumentos que guardan en sus orificios, en sus notas musicales, en su espíritu, mucha sabiduría, sentí gran respeto y me transporté

desde mi soplido y mi vientre dos mil años atrás, en donde están presentes las historias que nuestros viejos abuelos pelos color de cabuya nos contaron y nos dejaron (Males 2009).

Como resultado de este trabajo se publicó un disco en acetato que después fue complementado con canciones nuevas en el disco digital *Ñaupamanta Kaynamanta Kunankaman* (Males 1997). Esta experiencia representó un paso gigante en la conciencia espiritual del cantautor.

3.2 Levantamiento indígena nacional de 1990

El levantamiento que se inició el 28 de mayo con la toma de la iglesia de Santo Domingo en Quito apuntaló a la CONAIE como la institución que lideraba la lucha de los movimientos indígenas, anunciando un “levantamiento indígena nacional”. Entre las principales demandas de las movilizaciones se proponía la declaración de Ecuador como Estado plurinacional, la legalización de territorios de las nacionalidades indígenas, la solución a los problemas de agua y riego, una verdadera expulsión del Instituto Lingüístico de Verano, el reconocimiento oficial de la medicina indígena, la implementación de la educación bilingüe, precios justos a los productos campesinos y autonomía en su comercialización (Arias 2006).

El levantamiento duró hasta el 11 de junio, y se convirtió en un punto de quiebre en la historia del movimiento indígena, dando la pauta para el incremento del activismo político autónomo por parte de los indígenas en las siguientes décadas. Aunque no se tomaron en cuenta todas las demandas, el logro fundamental fue el del respeto a la existencia de los pueblos deviniendo en el reconocimiento a existir como *nacionalidades*; es decir, como “entidades históricas y políticas que tienen en común una identidad, historia, idioma, cultura propia y territorio en el cual han ejercido formas tradicionales de organización social, económica, jurídica, política y de autoridad” (Walsh 2009, 98).

Bajo un posicionamiento cultural-identitario se cuestiona el imaginario y el carácter establecido por el Estado-nación, abriendo una nueva etapa descolonizadora de la historia del país. La cultura toma un papel primordial en el trabajo sociopolítico del movimiento indígena. Se genera un auge en la visibilización y revitalización de las prácticas y saberes de los pueblos ancestrales. “El reconocimiento de los pueblos

indígenas como entidades culturales y políticas con identidad y derechos fue un gran avance en el Ecuador y en América Latina” (Ayala Mora 2011, 42).

De la propuesta de un Estado pluricultural, en los años posteriores se avanza a la idea de las relaciones interculturales entre los pueblos y nacionalidades del país. La interculturalidad remite a un proceso que permita una relación de equidad entre los grupos que conforman una sociedad. El proceso “va mucho más allá de la coexistencia o el diálogo de culturas; es una relación sostenida entre ellas. Es una búsqueda expresa de superación de prejuicios, el racismo, las desigualdades, las simetrías que caracterizan a nuestro país, bajo condiciones de respeto, igualdad y desarrollo de espacios comunes” (Ayala Mora 2011, 58).

El proceso intercultural es un proceso que no viene desde el Estado, sino que se construye desde la gente. Para ello, entre otras actividades es imprescindible “la construcción de modos y condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas” (Walsh 2009), que cuestionen disciplinas y estructuras dominantes y que busquen su transformación.

En este lineamiento se puede comprender que el trabajo artístico de Enrique Males constituye un ejercicio de “interculturalidad musical”. La labor que realiza en su búsqueda de sonidos ancestrales, investigación de los usos comunitarios de los instrumentos musicales andinos, la preocupación de fusionar ritmos, la revitalización de significados y significaciones de los elementos constitutivos de su arte cuyo simbolismo responde a una espiritualidad andina, y el trabajo de la memoria en el imaginario de su pueblo, hacen de la música de Enrique un ejemplo pragmático de un ejercicio de interculturalidad que no proviene de la academia, ni de la institucionalidad, sino de la cotidianeidad de la gente.

Enrique se relaciona con las entidades políticas que promueven la diversidad cultural como eje central de su praxis, participa de los levantamientos indígenas que se realiza en el país, y conoce de las demandas sociales y culturales de los movimientos. Pero es a través de su arte que coloca su grano de arena en el proyecto de interculturalidad de una sociedad distinta. Para ello la espiritualidad andina es una plataforma que le permite profundizar, entender y expresar, a través de su música, los lineamientos de una manera distinta de existir con respeto e integridad hacia la vida, y por ende hacia sí mismo.

3.3 Hierofanías sonoras

En 1995, Enrique conoce a la bailarina Patricia Gutiérrez, con quien comparte su vida; y, se permiten fusionar la música y la danza. Al trabajar juntos, se genera una conexión artística y mágica que marca un hito muy importante en su carrera musical. Desde entonces se fortalece una ambientación mística y espiritual en su puesta en escena a través de sonidos, vestimenta, escenario, fotografía, videos, instrumentos musicales y la danza etno-contemporánea. Patricia aporta de una manera contundente en la integración de la espiritualidad en el trabajo de Males, por manejar el carácter subjetivo, consciente, profundo y contemplativo del arte. El ensamble propuesto por el trabajo en conjunto de los dos artistas se expone en distintos espacios culturales a nivel nacional e internacional.

La espiritualidad en el artista se refleja conscientemente en la manera de concebir su existencia. En la interacción con su comunidad. En el respeto a la naturaleza y el deleite de su magia. En la responsabilidad y el compromiso por el cuidado y la preservación del planeta. En la sensibilidad del runa andino hacia el resto de seres que habitan la Madre Tierra, incluyendo los elementos que lo conforman. En la consecuencia de sus palabras con su práctica. En la reafirmación de su identidad kichwa como plataforma para su cosmoexistencia. En la afirmación y perseverancia de un camino artístico que promulga la libertad y la justicia en base a las leyes naturales que trascienden las estructuras humanas. En la conexión con el cosmos a través del arte. Para Enrique Males la espiritualidad se manifiesta en su vida y por consecuencia en su música.

Es a través de uno mismo, de todo lo que representa nuestra energía. Y con los instrumentos y sus melodías, que se dan a través de los cuatro elementos de la vida. El aire, por ejemplo, con una quena o una flauta se puede expresar; el agua, a través de unas chajchas, y también el palo de lluvia; la parte del fuego, siempre está en el escenario. Como digo, los cuatro elementos de la vida, se pueden expresar a través de todas estas piezas que he tocado (Males 2014).

La sensibilidad que se forma en el músico genera en sus líricas un mensaje de concientización y de respeto hacia el mundo que nos rodea. Enrique Males no deja de lado su mensaje social y de protesta, sino que realiza un complemento entre ambas corrientes. Lo espiritual y lo político van de la mano, pues no se puede abarcar lo uno sin lo otro. El respeto a la naturaleza implica también al respeto hacia las diversidades

que en ella se han formado; diversidades culturales y sociales con su genuino derecho a la vida y a su manera de ser, pensar y existir.

Males reseña a un mundo vivo y activo que mantiene una interconexión con el ser humano. Una concepción totalmente andina en la concepción del runa andino. El tema *Canto a tres voces*, con letra de Jaime López, expresa: “Canta el río, canta el viento [...], canta el trigal hacia tres voces. La vida andina canta alegre mi corazón” (Males 2007). La vida andina, la naturaleza, y su corazón unidos a través del canto. En otra canción denominada *Suelo andino* (Males 2007), el barro, la luz, la flor y el sol cobran vida entre cuerdas y vientos.

El peligro que corre la Madre Tierra con la contaminación proveniente de una manera de vivir del ser humano contemporáneo se pone de manifiesto en su álbum *Madre Tierra, Mama Cacuango* (Males 2014). En *La tierra entera*, Males cita el texto tomado del libro *Indignado* de Hernando Rojas: “Cuando hayas contaminado el último río, pescado el último pez y derribado el último árbol, cuando hayas contaminado la tierra entera, recién entonces y eso es grave, te darás cuenta que todo tu dinero no te servirá para comer, en absoluto no te servirá para nada” (Carta del Gran Jefe indio de Seattle al Jefe de Washington 1854 citado en Rojas 2012) .

En los temas *Allpa Mama Ama Wañuchun* (Males 2014), y *Shamukpachaka wañukrinmi* (Males 2014), Enrique musicaliza la letra del poeta imbabureño Ariruma Kowii:¹³

El mañana está en peligro
las entrañas de la tierra se están intoxicando
los bosques están perdiendo su vitalidad
los ríos contaminados miran con amargura y tristeza
el mañana está en peligro
el mañana depende de nosotros
es fundamental recuperar nuestra razón de ser y despertar nuestra conciencia
el mañana está en peligro. (Males 2014)

La espiritualidad comprende una responsabilidad en el accionar del ser humano. Consiste en prever las consecuencias de sus actos, especialmente en la manera de obtener sus bienes materiales. La espiritualidad coloca al individuo como un ente activo en las transformaciones geológicas del planeta. La espiritualidad una

¹³ Ariruma Kowii (Otavalo 1971) es un escritor, poeta, catedrático y dirigente indígena ecuatoriano de la nacionalidad kichwa. Considerado como uno de los poetas más importantes de la poesía kichwa.

vez más, no anula al individuo, sino que por el contrario, reivindica su papel no único, pero sí determinante en la protección y cuidado de la naturaleza.

Recordemos que los elementos naturales no son entidades pasivas ni inertes, son fuerzas vivas que acompañan al ser humano en su camino evolutivo, tanto físico como espiritual. De ahí que Enrique realiza una apología constante a los elementos naturales en varias de sus composiciones. Por ejemplo, se exhorta al espíritu del agua sonorizando las líricas de Lucila Lema¹⁴ en *Kayachini*:

Te convoco!,
ser de la cascada, de los bosques y la cueva de piedra
¡te llamo!
Espíritu del agua
¡te nombro!
Dueño de la lluvia
gran Imbabura,
corazón gigante,
samay de la existencia. (Males 2009)

Y en *Yaku Mama*:

Madre agua.
Pasa su sombra,
en sábana de flores,
a lo lejos su eco,
nombra dioses hombres,
y diosas mujeres,
sangra de la madre,
renacida en el vientre de la tierra. (Males 2009)

Dentro de la espiritualidad de Enrique quiero resaltar nuevamente el proceso de creación en su trabajo, pues involucra en gran parte un trabajo subjetivo conectado indescritiblemente a su intuición. Quizá Jung hablaría de un trabajo de *individuación* que le permite la exploración de sus mundos internos (Jung 1976), sacando a flote sus pensamientos, emociones y sentimientos.

En más de una ocasión el cantautor ha percibido experiencias creativas bastante interesantes, como aquella melodía que le surgió en un sueño, y luego al despertar se la dedicó a un pequeño compañero de su lugar de residencia en Pucahuaico: un sapito.

¹⁴ Lucila Lema (Otavalo 1974) es una escritora, poeta, periodista, comunicadora y gestora cultural cuya obra se ha orientado al fortalecimiento de la identidad cultural de los pueblos y nacionalidades indígenas. Su trabajo poético y periodístico ha obtenido reconocimientos internacionales y publicaciones en instituciones como la UNAM de México y UNICEF.

La composición se llama *Sapito timbalero*.¹⁵ Es conocido en la historia de la música universal que distintos compositores han obtenido sus destellos de creación artística en sus sueños, lo que demuestra la interconexión mística entre los compositores y el inconsciente.¹⁶

Cito dos ejemplos clásicos en distintos géneros musicales: *El trino del diablo* es una sonata para violín compuesta por Giuseppe Tartini, según el mismo autor, después de que el diablo habría tocado esa sinfonía en un sueño. De igual manera, el famoso riff de guitarra de la canción *Satisfaction*, del músico Keith Richards, surgió en un sueño; al despertar, la grabó en una casetera sin saber que luego se convertiría en una de las canciones más legendarias de los Rolling Stones.

La conexión que tiene Enrique con el cosmos va más allá del inconsciente, y abarca su entorno social y natural. Gracias a su sensibilidad se propician espacios creativos que le permiten, por ejemplo, la réplica de sonidos de animales a través de los instrumentos musicales, o simplemente la resonancia profunda que realiza con su voz generando un ambiente de vibraciones que provocan una experiencia sensorial diferente en quien lo escucha; sonidos interpretados a voluntad provenientes de la influencia de los cantos ancestrales y de los encuentros con culturas diversas en sus viajes.

En la actualidad, además de emplear instrumentos andinos precolombinos y contemporáneos, extenderá su instrumentación musical al investigar y experimentar con instrumentos de culturas variadas del mundo como el diyiridú australiano, piezas africanas, el cuenco tibetano y el berimbau del Brasil, que constan en sus últimas grabaciones, consiguiendo una carga sonora que invitan a estados de contemplación y meditativos.

3.4 Cantos de sanación

Enrique Males conoce del efecto catártico que puede lograr a través de sus sonidos, por lo que constantemente se encuentra en un proceso de experimentación de

¹⁵ Sapito timbalero. Letra y Música: Enrique Males. Álbum: Las huellas de Tránsito Amaguaña. Quito, 2011.

¹⁶ “Muchos artistas, filósofos y aún científicos deben algunas de sus mejores ideas a las inspiraciones que aparecen súbitamente procedentes del inconsciente. El inglés Robert Louis Stevenson había pasado años buscando un argumento que se adoptará a su ‘fuerte sensación del doble ser del hombre’, cuando la trama del Dr. Jekyll y Mr. Hyde se le reveló repentinamente en un sueño” (Jung 1976, 35).

instrumentos y eufonías para sus composiciones. La gracia y el beneficio de las corrientes sonoras por él generadas han sido palpables por su público oyente, por lo que en más de una ocasión lo han comprendido como un “shamán” de la música. Sin embargo, es necesario aclarar que no existe la mínima intención, ni por parte del músico ni mucho menos por el autor de este texto, de considerar el trabajo del cantautor como “shamánico”.

Yo tranquilamente hubiese podido explotar mi imagen. Me hubiese ido genial económicamente, pero no. Por ejemplo, alguna vez un dirigente nos llevó a Saraguro a Patricia y a mí. En Loja, nuestros trabajos serían en unas montañas sagradas, en unas cuevas, y tuve la sospecha. Le pregunté al dirigente:

–Compañero, ¿cómo vine aquí? ¿Como cantor, como músico o como shamán?

–Compañerito, me dijo. Como shamán, como es usted.

–Le dije: No compañero, yo no soy shamán. Yo soy músico. En ese entonces tenía ya 30 años de músico. Siempre he sido músico, moriré siendo músico. Nunca he sido shamán, por favor no me compare (Males 2014).

Firmemente, y sin decaer, Enrique Males ha sabido sostener que es un músico y nunca un shamán. Con toda la tergiversación y mercantilización que se ha dado alrededor de los curanderos a nivel mundial, y a pesar de que otros artistas se han prestado para la apropiación de categorías como shamanes y brujos, Enrique ha sabido sostener con decisión la dignidad, tanto del indígena como del músico, y, por ende, respetar el trabajo de los verdaderos *yachaks* que se han preocupado por dedicarse a una vida de preparación, de conocimiento y de conciencia en el mundo andino.

En otra ocasión en Catequilla, hubo un congreso de shamanes, que vinieron de México, Perú; de aquí del Ecuador llegaron de Riobamba, de Calderón. Un día domingo había que realizar un primer acto a mediodía con una paila de oro que tenía que prenderse con los rayos del sol. Así comenzaba, pero lastimosamente no se dio la danza ni la música, porque no había corriente eléctrica, después el fuego de la paila no se dio porque estaba nublado. No había sol. De ahí el compañero me pidió que cantara a capela. Entonces, preparé las cosas, y salí con la quipa, y coincidió con que las nubes se abrieron y llegó el sol. Hice mis cantos, mi música de viento. Terminé y me fui. Cuando estaba arreglando mis instrumentos, llegó alguien y me dijo:

–Maestro, queremos que nos haga la limpia.

–¿Cómo así?

–Es que usted es un maestro.

–No, le dije. Yo no soy shamán. Vean, ahí están los shamanes.

–Nooooooo, dijeron, ellos no saben.

Yo me reía no más (Males 2014).

Es importante señalar que la dimensión ética del músico ha sido muy fuerte, pues a pesar de las vicisitudes en su oficio, Enrique ha sabido mantenerse leal y

consecuente con sus ideales de justicia, libertad y respeto para su pueblo. Su lineamiento ideológico se ha hecho presente inmutablemente en su arte y en su carrera a pesar de las consecuencias económicas que su posicionamiento político acarrearaba. El sentido de su música y de sus líricas, desde que despertó su conciencia social y espiritual como músico, no ha respondido a las condiciones del mercado ni a la fetichización de las industrias culturales.

No estoy de acuerdo con los músicos que están explotando la imagen del indígena en Europa, o en otras partes del mundo; que no transmiten nada, no dan nada, solo piensan en la parte comercial. Lastimosamente, la gente no tiene conciencia de lo que están representando, lo que están haciendo, son réditos económicos lo que buscan y así ha sido (Males 2014).

De regreso a la espiritualidad, Enrique recuerda que en su infancia el catolicismo ya formaba parte de su entorno cultural; pero, a la par, también se mantenían prácticas espirituales propias de las culturas andinas que provenían de una sabiduría transmitida por sus padres, por sus abuelos, y que formaban parte de la vida misma. “Mis padres, sin ser shamanes (no sé de dónde sale ese término shamán, porque en la época de mis padres cuando era niño, no era pues, no se oía el término), mi mamá, mis abuelitos hacían las limpias, saneamiento de la casa, del espacio, del individuo” (Males 2014).

Aunque existían los *yachakcuna* en las comunidades, como en Illumán¹⁷ por ejemplo, la relación era directa entre el runa andino y la Madre Tierra, mediante su trabajo, los elementos naturales, los animales, las plantas, etc. “No era necesario de un brujo para hacer la limpia” (Males 2014).

La espiritualidad es intrínseca de todos y cada uno de los seres humanos. Sin desmerecer el trabajo de los verdaderos *yachakcuna* como hombres y mujeres sabias de las comunidades, la ritualidad en el mundo andino no es exclusivo de un grupo social específico, sino que es propia del accionar cotidiano del sujeto, que, a través de conocimientos milenarios, ha sabido obtener provecho y beneficio de los elementales de la naturaleza.

Desde aquellos tiempos, Enrique reconoce la conexión directa con la naturaleza, el trabajo serio de los taitas y mamas con su ritualidad y el beneficio que

¹⁷ Comunidad de Imbabura reconocida tradicionalmente por la actividad sanadora de los *yachaks*.

brindaba la Madre Tierra a través de las plantas medicinales. La canción *Cocacha santa remedio* hace una alusión a los poderes curativos de la “hojita de coca”, que actúa con sus energías benéficas en la salud del organismo humano: “Hojitas de coca, santa remedio, tanteadora de suertes, siempre noche y día, estás dándome, mucha fuerza y mucha vida, hojitas de coca, para los cólicos, santa remedio, hojita de coca para el dolor de muela, santa remedio, para el dolor de corazón, también santa remedio” (Males 2009).

El cantautor guarda un respeto inconmensurable a la sabiduría transmitida por sus ancestros, por lo que propone la revitalización de los saberes andinos como una ruptura del lineamiento del *progresismo* que condena a los pueblos antiguos al primitivismo. La espiritualidad permite la canalización de la gran sabiduría de los pueblos milenarios hacia los pueblos contemporáneos para que puedan nutrirse como un complemento para su mejor desenvolvimiento. Algunos temas de Enrique permiten esa canalización, entre ellos: *Legado Sioux* (Males 2009), *Taita Inti* (Males 2001), *Entre valdivias y danzantes* (Males 2001).

Si no somos dueños de la frescura del aire,
ni del fulgor del agua.
¿Cómo es posible que ustedes se propongan comprarlos?
Mi pueblo considera que cada elemento de este territorio es sagrado
Cada pino brillante que está naciendo.
Cada grano de arena en las playas de los ríos, los arroyos.
Cada gota de rocío entre las sombras de los bosques
Cada colina y hasta el sonido de los insectos
Son cosas sagradas para la mentalidad y las tradiciones de mi pueblo
Las flores que aroman el aire son nuestras hermanas
El venado, el caballo y el águila también son nuestros hermanos
Los desfiladeros, los pastizales húmedos
El calor del cuerpo del caballo o del nuestro, forman un todo único. (Carta del Gran Jefe Seattle al presidente de Estados Unidos 1854 citado en Males 2009)

Parte del respeto a las culturas andinas consiste en la revalorización de las actividades y oficios tradicionales que se han generado en los pueblos como los danzantes y músicos, las parteras, las hierberas, los *yachaks*, etc. De ahí que se puede comprender la crítica que realiza el cantautor a la tergiversación y apropiación de dichas actividades con fines comerciales. Pero, por otro lado, también realiza una apología al trabajo de los *yachaks* serios y genuinos. Las composiciones *Naten 1 y 2* (Maikiua) / *Zumo de tabaco* (Males 1997), encumbran el trabajo de un *yachak* que aclama a los espíritus de las montañas, mediante el empleo de elementos naturales y sonidos para un ritual de purificación y sanación.

El canto siempre sirvió como canal entre los mundos, por lo que los curanderos lo han empleado en sus rituales a lo largo de la historia (Cristóbal 1996). Enrique Males considera que sus presentaciones se realizan de una manera ceremonial, empleando seriamente una ritualidad en sus actuaciones. La ritualidad comprende una forma de acción en la cual se generan componentes como “lo santo, lo sagrado, lo numinoso, lo oculto y lo divino” (Rappaport 2001, 52).

Podría considerarse una ceremonia artística, en la cual la vestimenta, los instrumentos, los sonidos y las voces, la música y la danza, se complementan para generar un espacio de hierofanía y sacralidad. La hierofanía es algo sagrado que se nos muestra; es la manifestación de las realidades sacras a través de actos, objetos o procesos; según refiere Mircea Eliade en su texto *Lo sagrado y lo profano* (1981, 10-11). En el caso de Enrique, la hierofanía se presenta a través de su canto y performatividad.

Los elementos naturales se muestran en el escenario: el fuego que acompaña al músico en su espectáculo, el maíz y otros granos se presentan como indicadores de la bondad de la tierra, el viento se revela a través de los instrumentos. La búsqueda inextinguible del ser se dilata durante el tiempo que dura su arte, y logra transmitir ese afán ontológico propio del ser.

Los instrumentos musicales que interpreta están cargados de un simbolismo andino y de una ritualidad ancestral. Ahí tenemos: el churo o caracol empleado desde tiempos milenarios en los Andes ecuatorianos en ceremonias relacionadas con la fertilidad y las cosechas. Las ocarinas con su sonoridad que ha viajado a través del tiempo, reconocidas como unos de los primeros aerófonos andinos. El pingullo con el tambor que todavía van de la mano en los funerales de las comunidades kichwas contemporáneas. Las distintas flautas de caña y/o de madera, y esencialmente las pallas, que acompañaron infaliblemente al runa andino en la sacralidad de su cotidianeidad. Como instrumentos cordófonos mestizos, dispone de la guitarra y la sextina que propician una armonía “sacro-andina” en su canto a la vida.

Los instrumentos musicales, sus sonidos, la vestimenta del cantautor y la disposición de su escenario, generan una simbología que permiten la reordenación y comprensión de los sistemas naturales de la población andina. Con respecto a la simbología Rappaport sostiene:

La humanidad es una especie que vive y que solo puede vivir en función de significados que ella misma debe inventar. Estos significados e interpretaciones no solo reflejan o aproximan un mundo que existe con independencia, sino que participan en su propia construcción. Los mundos donde viven los humanos... están contruidos con cosmologías, instituciones, reglas y valores concebidos simbólicamente y determinados mediante expresiones performativas (Rappaport 2001).

Temas como el *Canto del Taita*, *Voz de águila*, o *Cuencos* de su trabajo *Rumiñahui Jatun Apu* (Males 2006), son una muestra musical ferviente del *collage* de sonidos, voces y cantos que transmiten espiritualidad, magia y fortaleza a través de sus armonías que invitan al público a un viaje por el tiempo y el espacio.

Enrique Males es un cantautor que habita en la “Casa del Viento”, nombre que le ha asignado a su lugar de residencia en Pucahuaico en la provincia de Imbabura, y que se ha convertido en un centro cultural; en el cual, junto con su compañera Patricia Gutiérrez, imparte talleres de música y danza para niños, niñas y adolescentes de las comunidades cercanas.

Enrique es portavoz de un canto ancestral de reflexión y espiritualidad que el ser humano necesita con urgencia. A través de su arte, pretende aportar con un granito de arena a la revalorización y liberación del sujeto, cuyo pensamiento y accionar lastimosamente se encuentran esclavizados por el imperio del consumismo. La espiritualidad brota como una herramienta útil y transformadora del ser universal, capaz de generar un equilibrio en la relación entre la naturaleza y el individuo. La espiritualidad recae en el sentir, en el pensar, y sobre todo en el accionar, lo que implica un proceso práctico, real y contundente en la vida.

Enrique Males ha sabido plasmar la espiritualidad en su música y en su cotidianeidad de una manera consecuente, imprimiendo una constante lucha consciente por un mundo más justo y equilibrado. Debido a la sabiduría que ha desarrollado con su arte, y a la conciencia espiritual que maneja, se ha convertido en un justo merecedor de la denominación: “El Amauta del canto y la armonía”.

La denominación, según el mismo Enrique, lo atribuye a su amigo cantautor y antropólogo Patricio Guerrero¹⁸ (Males 2014). El título se enaltece en el año 2009 en su disco *Enrique Males, Amauta del canto y la armonía*, que consagra sus 40 años de canto comprometido con la vida. En el extiende los sonidos milenarios de las

¹⁸ Patricio Guerrero Arias (Latacunga, 1954) es un músico cantautor, escritor y antropólogo. Docente en la Universidad Politécnica Salesiana y en la Universidad Andina Simón Bolívar. Su obra se ha enfocado en proponer y desarrollar una antropología comprometida con la vida que se concreta a través del *Corazonar*.

comunidades kichwas y de mujeres secoyas. El pronunciamiento histórico del jefe Sioux se manifiesta como introducción al disco. Un trabajo completo que le hizo acreedor del Premio Internacional Cubadisco¹⁹ 2011, otorgado por el Instituto Cubano de Música y el Comité Permanente de la Feria Internacional Cubadisco.

En las últimas décadas, Enrique continúa con la difusión de su arte en distintos países de América Latina como Costa Rica, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Guatemala, México, etc.; en Europa, en países como Italia, Francia, España, Turquía. Se convierte en un músico que propone una representación digna del indígena ecuatoriano, cristalizándose en un embajador cultural de la nacionalidad kichwa a nivel mundial.

3.5 La herencia. El trabajo de la memoria

En 1970, Quilapayún graba la cantata denominada *Santa María de Iquique*, compuesta por el músico chileno Luis Advis. La Cantata fue un homenaje a los trabajadores del salitre que por realizar una huelga fueron asesinados en la Escuela Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907 por las fuerzas armadas chilenas del Gobierno de Pedro Montt. En el Ecuador, en 1983, el grupo Jatari, dirigido por Patricio Mantilla, realiza el trabajo discográfico *Daquilema, crónica cantada*, que conmemora al líder indígena ecuatoriano que se rebeló en diciembre de 1871 en contra del régimen de explotación del gobierno de García Moreno. La rebeldía la defendió con su vida. Fue crucificado y asesinado el 8 de abril de 1872.

La Cantata de Daquilema marcó una nueva senda para la composición de los temas musicales de la nueva canción en el Ecuador. La Cantata abrió el camino para que músicos latinoamericanos conmemoren hechos históricos a través de la música, con el objetivo de fortalecer una memoria colectiva en los pueblos. “La música, el canto y la danza son un espacio donde el subalterno es autónomo y libre para expresar su subjetividad” (Helguero 2006). El trabajo de la historicidad y memoria de los pueblos, a través de la música, impugna a los opresores quienes detentan el poder, constituyéndose en espacios de resistencia e insurgencia.

¹⁹ CUBADISCOS es un importante galardón del mundo, que se da en la Feria Internacional más importante de la industria discográfica de la música cubana. El comité está conformado por musicólogos, críticos, directores de programas musicales de radio y televisión, periodistas y directores de revistas especializadas. Cada año se dedica a un país y a un género musical, y además rinde homenaje a personalidades y artistas con una destacada labor creadora en el campo de la música cubana.

En este contexto, el ejercicio libre de las prácticas culturales es un acto político que reivindica la vitalidad de un pueblo. Dichas prácticas corresponden a procesos que “son constitutivos de una política de diferencia” (Estévez 2008). El mantenimiento de los sonidos ancestrales reafirma la vigencia de un imaginario colectivo que propone una manera de vivir. Las manifestaciones y expresiones culturales que se han mantenido a través de la tradición oral comprenden una herramienta de lucha política en contra del intento de homogeneización por parte de una cultura etnocéntrica.

El campo cultural es un campo de conflicto y un escenario de lucha de sentidos, en el que tradicionalmente un grupo humano se ha colocado en el centro para determinar lo “nacional”, lo “culto” o lo que debe mantenerse como “válido” en un contexto de superioridad sobre la otredad. Dicho centro trata a la periferia como atrasada, no moderna, e inclusive como “menos gente”, es decir, menos civilizada.

Es aquí donde radica la importancia del registro, la investigación, la demostración, y la difusión de las prácticas culturales de un pueblo, como un proceso de descolonización y de oposición a las alocuciones hegemónicas de representación, poder y conocimiento. “De allí que lo sonoro, en su uso, adquiera las dimensiones de un campo de resistencia cultural desde el cual es posible reevaluar discursos como el desarrollismo y posdesarrollismo” (Estévez 2008). El desarrollismo es un enfoque de inspiración norteamericana que asienta la idea del tránsito necesario de lo “tradicional” a lo “moderno”, legitimando una vez más el orden colonial con su heroica misión “civilizatoria” (Rivera Cusicangui 1987).

El trabajo discográfico *Allpamanta Kausaimanta* (Males 2001) consigue inyectar de una energía contemporánea a los sonidos milenarios que provienen del espíritu andino. No existe un rescate de las eufonías ancestrales, sino una continuidad y una *revitalización* del espectro sonoro ancestral que se ha manifestado por generaciones a través de los músicos anónimos de los distintos tiempos.

Males es un compositor que mantiene viva la llama de una riqueza musical que, en el arrasamiento cultural de la Conquista, la Colonia, y el Estado-nación, quiso ser apagada; pero, se mantuvo en la cotidianeidad y espiritualidad de las personas. Males toma la batuta, y lo hace responsablemente al conservar el sentido de la música que ha heredado de los taitas y mamas de su pueblo. Temas como *Memoria del Taita* (Males 2001), *Ñaupamanta Kainamanta* (Males 1997), *Naupapachapika* (Males 2001), *Comunicando comunicantes* (Males 2011) y *Ari Yarina* (Males 2001) nos trasladan a cosmoaudiciones presentes en la territorialidad de los Andes.

Entre sonidos inmemoriales
comunicando comunicantes
marcando el canto, marcando el tiempo
comunicando comunicantes
Milenaria valdivia barro
pututukuna kipakunaguan
sonajakuna tuntuykunapish
marcando el canto, marcando el tiempo
Entre pingullos y largas tundas
pifanokuna chacchacunaguan
bocinakuna bombokunaguan
comunicando comunicantes. (Males 2011)

En sus últimos trabajos, plasma un canto comprometido con la memoria y el imaginario del pueblo kichwa realizando un homenaje a los líderes históricos de su pueblo con la trilogía: *Rumiñahui Jatun Apu* (Males 2006), *Las huellas de Tránsito Amaguaña* (Males 2011) y *Madre Tierra, Mama Cacuango* (Males 2014). Estas sinfonías son un elogio a los tres símbolos de la lucha indígena que han personificado la fuerza y el ímpetu de la resistencia, insurgencia y rebeldía de una cultura milenaria. Tres líderes que han dirigido valientemente el esfuerzo de hombres y mujeres por el ideal de la emancipación y justicia. El trabajo de la memoria a través de su música permite un ejercicio de identidad que, a su vez, cimienta las bases para la construcción de horizontes políticos por alcanzar. Si un pueblo sabe de dónde viene, tendrá más claro su norte.

Las canciones de estos discos destellan el valor y el coraje de la mujer en el trabajo político con las comunidades. Esencialmente en el siglo XX, el rol político de mujeres como Tránsito Amaguaña y Dolores Cacuango fue decisivo en la organización y liderazgo de los movimientos indígenas. Los versos de *Warmicuna* enaltecen a la mujer guerrera y su presencia transcendental en el camino de la liberación:

Warmi, warmi kay
Warmi pacha, warmikuna
Juyayay
Por la Tierra, por la vida
Por la dignidad del pueblo. (Males 2011)

En canciones como *La unidad* y *Como trigo y quinua*, Enrique musicaliza textos de la propia líder indígena Tránsito Amaguaña:

La unidad es como la mazorca
Si se va el grano,

se va la fila
Y si se va la fila
La mazorca se acaba (Males 2011)

En *Muertos iremos* se evidencia la valentía y la firmeza de Mama Tránsito:

Así vengan militares
No no hemos de correr
Así vengan militares
Muertos!
Muertos iremos todos (Males 2011)

Su musicalidad trasciende el intento de una recuperación histórica de los movimientos indígenas para llegar a la remembranza de la *historia mítica*. La historia mítica es una columna fundamental en el pensamiento histórico andino, ya que el mito “funciona como mecanismo interpretativo de las situaciones históricas, sobre las cuales vierte sanciones éticas que contribuyen a reforzar la conciencia de legitimidad de la lucha india” (Rivera Cusicangui 1987).

La sociedad andina continúa reafirmando su vínculo con el pasado a través del mito y del ritual, a través del arte y de la música. La música de Enrique Males defiende un modo de pensamiento y una visión de la historia generada por los propios actores en su experiencia vital en el mundo andino. Mamani corrobora que “el pasado no es inerte, no está muerto y no se lo deja a atrás. Es a partir precisamente de ese pasado que se puede alimentar la esperanza de un futuro libre, para que el pasado pueda ser regenerado en el futuro” (Mamani 1992).

Pero la sangre
pero la herencia
han de coger los ayllus
los maizales y sus sembríos
cosechará el pueblo. (Males 2011)

En la actualidad, Enrique se mantiene en un trabajo constante de creación musical propiciando el medio artístico para la difusión de su mensaje de concientización universal. Es un músico que sigue activamente en escena y en el estudio imprimiendo las creaciones que surgen de su alma con un fin trascendental: el de generar mayor conciencia social, cultural y espiritual en la humanidad.

La sabiduría se encuentra en el interior de cada uno de nosotros, por lo que es necesario un despertar de la conciencia. La espiritualidad canaliza el proceso de

renacimiento convirtiéndose en una herramienta más para la transformación social y política que requiere urgentemente la humanidad. De ahí que, como sostiene la sabiduría de los indios Pueblo, “la espiritualidad es la forma más elevada de la conciencia política”.

En las palabras de Enrique: “No canto para hallar un reconocimiento, la música para mí es todo. Voy a dar todo y me moriré con ella. Creo que mi voz aún está vigente y pienso que voy a seguir cantando a la vida, al trabajador, al obrero, al campesino y a la mujer del mundo” (“Enrique Males” 2011).

Conclusiones

- Enrique Males es un músico kichwa imbaya, autor de una musicalidad que se constituye en un referente cultural del mundo andino, generando un cúmulo de aportes en los ámbitos de lo cultural, lo social, lo político y lo espiritual desde su arte.

- La musicalidad de Enrique desde un análisis político y académico constituye una práctica *decolonizadora* que interpela radicalmente a la *colonialidad* implantada por la Modernidad. La espiritualidad reflejada en su música cuestiona en términos éticos y políticos a una epistemología moderna que legitima un discurso hegemónico de universalidad con respecto a una sola manera de ser, de pensar, de sentir y de vivir. La insurgencia se da desde la sabiduría y estética del mundo andino.

- El espectro sonoro del Ecuador y de los Andes se ha enriquecido con la música concebida por Enrique a través de una instrumentación andina, tanto indígena como mestiza, permitiendo que una sonoridad se revitalice en la contemporaneidad. Enrique no rememora una música del pasado, Enrique crea y mantiene un sentido en la música que, si bien viene desde tiempos históricos, se mantiene vigente mediante las prácticas de los actores sociales y culturales de las comunidades a través de los tiempos. La música es una expresión genuina de una cultura viva, por lo que el canto de Enrique no representa un proceso de rescate sino de *revitalización cultural*.

- La *espiritualidad* se manifiesta holísticamente en la música de Enrique, haciendo referencia a la cosmoexistencia del mundo andino, en el cual el runa se concibe como parte de un todo, como un sujeto integral de la naturaleza, hacia la cual debe respeto, agradecimiento y vehemencia. El ser humano debe procurar un balance tanto con el mundo exterior como su mundo interno. Esta armonía se proyecta a través de la frescura de la *cosmoaudición* andina, en la cual el canto y la melodía tienen un sentido ritual, ceremonial y festivo; y, trabaja como canal de comunicación entre los mundos externos: hanan pacha, kay pacha, uku pacha, y los mundos internos: cuerpo (pensamientos, emociones, sentimientos), alma y espíritu.

- Los elementos que emplea en su arte, entre ellos los instrumentos musicales, la vestimenta, los sonidos, el escenario, el lenguaje kichwa de su canto, etc., se constituyen en *rasgos diacríticos* de “mismisidad” y de diferencia que propician un sentido de pertenencia. Es decir, que se constituyen en elementos constructores de identidad.

- Dichos elementos constitutivos están impregnados de un *simbolismo* que pregonaba una ritualidad andina, en la cual tanto el músico como el espectador conoce, vive y siente el sentido ceremonial y espiritual de su canto.

- Enrique Males trasciende del canto en kichwa a un *canto kichwa*, en el cual la cultura andina con su lenguaje originario deslumbran una manera (otra) de comprender a la palabra y al sonido, en su importancia estética, social, política y espiritual.

- La identidad del pueblo kichwa se socializa a nivel mundial a través de sus presentaciones internacionales, cobrando un reconocimiento como un representante digno del indígena ecuatoriano. Supera los límites del folclore y cuestiona los intereses del mercado cultural y consumista, para generar una representación desde el propio indígena, desde su historicidad y desde la vitalidad de su cultura.

- Logra situar al Ecuador en la palestra musical mundial con composiciones que demuestran una calidad en su fondo y en su forma, en su armonía y en sus líricas, con contenidos que invocan a la sensibilidad y concientización de la humanidad.

- Enrique Males es un gran representante de la Nueva Canción en Ecuador. Es responsable de una versión genuina y auténtica de la canción indígena, con un planteamiento ideológico y político comprometido con la lucha social e histórica de su gente. Compromiso pragmático que lleva desde los escenarios a la cotidianidad de su vida, solidarizándose con los movimientos sociales y su activismo político en la reivindicación de los derechos de los pueblos excluidos.

- El canto de Enrique Males es una crónica de las condiciones de vida del indígena ecuatoriano. Refleja una realidad social del país, en la cual el racismo y la discriminación hacia las otredades se mantienen de manera vigente hasta los

tiempos actuales. Su experiencia de vida como indígena le permite palpar en carne propia la exclusión y segregación por parte de la sociedad ecuatoriana.

- La labor que realiza en su búsqueda de sonidos ancestrales, investigación de los usos comunitarios de los instrumentos musicales andinos, la preocupación de fusionar ritmos, la dimensión simbólica de su arte y el trabajo de la memoria en el imaginario de su pueblo, hacen de la música de Enrique un ejercicio de *interculturalidad musical* que no proviene de la academia ni de la institucionalidad, sino de la gente.

- El trabajo de la historicidad y memoria de los pueblos a través de la música de Enrique Males impugna al poder, constituyéndose en un espacio de *resistencia e insurgencia*. El subalternizado es autónomo y libre para expresar su subjetividad, manteniendo la tradición oral como una herramienta de lucha política en contra del intento de homogeneización por parte de una cultura etnocéntrica.

- Enrique va tomando varios elementos a lo largo de su carrera que van provocando en su interior un despertar de la conciencia. Su trayectoria es un camino de aprendizaje que se concreta en su edad madura, en una sabiduría propia de un amauta; sabiduría que abraza el ámbito social, político y espiritual que se refleja en un canto comprometido con la vida.

- A pesar de las limitaciones económicas de ejercer la música como estilo de vida, de forma responsable y con un sentido integral y profundo del arte, Enrique ha sabido mantenerse leal y consecuente a su lineamiento artístico. No ha caído en las banalidades del mercantilismo, del consumismo ni del folclorismo. Tanto en Ecuador como en otros países, donde ha residido, ha demostrado la dignidad y la sobriedad de su identidad, de su cultura y de su música.

- Enrique es un músico que forja su carrera desde abajo, construyéndose en el diario caminar a lo largo de su carrera. Los distintos espacios y momentos históricos generan una reflexión para su autovaloración y autoconocimiento. Enrique es una muestra de la búsqueda del ser a través del arte. De ahí que se consolida como un referente musical para otros artistas del sonido.

- Enrique es un artista genuino, responsable de una vasta trayectoria y larga producción musical que mantiene una calidad humana, demostrando una integridad y humildad en sus relaciones sociales. El cantautor es un guerrero de la música, que lucha con un corazón abierto y libre tendido al sol.

- Metodológicamente realicé un trabajo investigativo holístico, en el cual abarqué varios métodos y técnicas científicas como la entrevista, el análisis bibliográfico y el análisis de la discografía del cantautor. Sin embargo, la relación con el músico trascendió los niveles académicos para llegar a un ámbito humano y social. De una manera coloquial, Enrique compartió sus conocimientos, memorias y experiencias, dejando a un lado el formalismo, y manteniendo una relación horizontal abierta de amigo a amigo.

- En lo personal Enrique me brindó una enseñanza de vida. Una nueva percepción no solamente de la música, sino del ser humano y de la vida. Esta nueva percepción ya la venía desarrollando por distintas circunstancias anteriores, pero se concretó en la convivencia por algunos días en la montaña con el cantautor, lo que me permitió llegar a conocer al ser humano, y no solamente al músico. La consecuencia de sus pensamientos, sentimientos y emociones, con su obra y accionar es inquebrantable. La firmeza de su ideal mantiene encendida la llama de la esperanza. El trabajo del artista por un sentido y contenido en su canto provoca una fe en la humanidad, en su manera de relacionarse con el mundo y en su lucha por tiempos mejores.

Anexos

Discografía completa

1969	Disco con el Trío Ecuador. Ballet Nacional Ecuatoriano
1972	Lamento Indio IRT de Chile LP
1973	Canto esclavo
1973	Danzas del Pucará
1978	Ya no somos nosotros
1978	Ñanda Mañachi 1
1979	Ñanda Mañachi 2
1979	Quinchuquimanda Imbayacuna
1983	Música indígena del Ecuador
1984	III Festival de la Nueva Canción Latinoamericana Junto A Silvio Rodríguez, León Gieco, Óscar Chávez, Inti Illimani
1984	La voz del hombre en quichua
1984	Equateur Sumatra Argentine con el grupo Pakunga. Montoire, Francia
1984	La Nueva Canción Latinoamericana
1987	La poesía es un arma cargada de futuro
1988	15 Ans do Festival Montoire, Francia
1992	Quinientos años de resistencia indígena, popular y negra
1993	Música con instrumentos precolombinos
1997	Ñaupamanta Kausaimanta
2001	Festival Montoire, Francia
2001	Allpamanta Kausaimanta
2003	Miracle of the Life, Alemania
2005	Aporte musical, Altiplano de Chile
2006	Rumiñahui Jatun Apu
2007	Semillas de identidad
2009	Enrique Males, Amauta del canto y la armonía
2009	Documental Enrique Males... lo esencial
2011	Las huellas de Tránsito Amaguaña
2014	Madre Tierra, Mama Cacuango

Bibliografía

- Alef, Instituto. *Zhikr. El poder del sonido*. <<http://www.sufismo.com>>. 2012.
- Andrade, Xavier, y Fredy Rivera. «El movimiento campesino e indígena en el último período: fases, actores y contenidos políticos.» En Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, 11: 257-281. Quito: Grijalbo, 1991.
- Arias, Custodio. «Ascenso y crisis del movimiento indígena ecuatoriano: 1990-2006.» *Investigaciones Sociales*, 217-234. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2006.
- Ayala Mora, Enrique. *Interculturalidad. Camino para el Ecuador*. Quito: FENOCIN, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *La Globalización*. México : Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Benenzon, Rolando. *Teoría de la musicoterapia*. Buenos Aires: Mandala, 1991.
- Cristóbal, Claudius. «El canto como canal o vía comunicativa entre los mundos.» En Max Peter Bauman, edit. *Cosmología y música en los Andes*, 439-449. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Devoto, Daniel. «Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales.» En Isabel Aretz, edit. *América latina en su música*, 20-34. París: Siglo XXI editores, 1980.
- Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. La Paz: Plural , 1994.
- Echeverría, Bolívar. *"Modernidad y Capitalismo" en Las Ilusiones de la Modernidad*. México: UNAM, 1995.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama / Punto Omega, 1981.
- Emoto, Masaru. *El milagro del agua*. México: Santillana Ediciones, 2007.
- "Enrique Males, Una vida de canto comprometido". *El Telégrafo*. 30 de junio de 2011.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- Estévez, Mayra. *UIO-BOG Estudios sonoros desde la región andina*. Quito: Trama, 2008.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós, 1947.
- Federación Indígena y Campesino de Imbabura, FICI. *¿Quiénes somos?* <<http://fici.nativeweb.org/>>.
- Godoy, Mario. *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.

- Guerrero, Patricio. «Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política.» *Alteridad*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, 2011.
- . *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Helguero, Lorenzo. "La música como resistencia" en *Los ríos profundos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Jaramillo, Pío. *El Indio Ecuatoriano*. Quito: UNAP, 2006.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1976.
- Kowii, Ariruma. «Cultura Kichwa, interculturalidad y gobernabilidad.» *Aportes Andinos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- . *TSAITSIK, Poemas para construir el futuro*. Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, 1993.
- Kumar, Parvathi. *El sonido. La clave y su aplicación*. Barcelona: Dhanishta, 2005.
- Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Linares, María Teresa. «La materia prima de la creación musical.» En Isabel Aretz, edit. *América Latina en su música*. París: siglo XXI editores, 1980.
- Mabel, Ines Falcón. «Anotaciones sobre Identidad y "Otreidad".» *Revista electrónica de Psicología Política*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis, 2008.
- Males, Enrique, músico y cantautor ecuatoriano, entrevistado por Jorge Castillo. Pucahuaico, 1-9 de agosto de 2014a.
- Miyara, Federico. «El sonido, la música y el ruido.» *Tecnopolitan*, 2001: 1-5.
- Moya, Ruth, y Fausto Jara. *Taruka La venada. Literatura oral Kichwa*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador, 2009.
- Mullo, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Mullo, Juan. «Reflexiones sobre el patrimonio sonoro ecuatoriano.» En *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía.*, de Santiago Cabrera, 45-49. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2011.
- Naranjo, Carlos. *Enrique Males... lo esencial*. Videocreación documental. Quito, 2009.
- "Ñanda Mañachi". *Diario El Norte*. 15 de marzo de 2012.
- Palacios, José Ignacio. «El concepto de Musicoterapia a través de la historia.» *Revista Electronica de LEEME*, 1-18. Rosario: FCEIA, 2004.
- Pauta, Diana. *Expresión cultural a través de la música andina en la sierra ecuatoriana*. Cuenca: Universidad del Azuay, 2007.

- Peralta, Hernán. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Platón. *Obras selectas*. Madrid : EDIMAT LIBROS S.A., 2012.
- Ramírez, Juan. «El Sonido Numinoso. Música Ritual y Biología.» *Convergencia*, 81-97. Toluca: Universidad Autónoma del estado de Mexico, 2004.
- Ramón, Andrés. *El Mundo en el Oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Rappaport, Roy. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University, 2001.
- Rebatet, Lucien. *Una Historia de la Música*. Barcelona: Ediciones Omega, 1997.
- Rivera Cusicangui, Silvia. «El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia.» *Temas Sociales*, número 11. La Paz: IDIS/UMSA, 1987.
- Rodas Morales, Raquel. *Dolores Cacuango. Gran líder del pueblo indio*. . Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.
- Rodríguez, Germán. *La sabiduría del Kóndor. Un ensayo sobre la validez del saber andino*. Quito: Abya-yala, 1999.
- Rojas, Hernando. *Pura Vida. Indignado*. Quito: La imprenta, 2012.
- Sapiain, Claudio. *Canto Libre*. Videocreación documental. Quito, 1979.
- Sierra, Natalia. «Ecuador un país de colores, quenás y tambores.» En *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional*., de Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 61-78. Quito: Global Graphics, 2005.
- Tatzo, Alberto, y Rodríguez Germán. *La visión cósmica de los andes*. Quito: Abya-Yala, 2010.
- Walsh, Catherine. «Hacia una comprensión de la interculturalidad.» *Tukari*, 6-7. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009

Discografía citada

- Males, Enrique. *Allpamanta Kausaimanta*. Quito. 2001.
- Males, Enrique. *Amauta del Canto y la Armonía*. Quito. 2009.
- Males, Enrique. *Canto esclavo*. Quito. 1972.
- Males, Enrique. *La poesía es una arma cargada de futuro*. Quito. 1987.
- Males, Enrique. *La voz del hombre en quichua*. Quito. 1984.
- Males, Enrique. *Las huellas de Tránsito Amaguaña*. Quito. 2011.
- Males, Enrique. *Madre Tierra, Mama Cacuango*. Quito 2014.
- Males, Enrique. *Música indígena del Ecuador*. Quito. 1983.
- Males, Enrique. *Ñaupamanta Kaynamanta Kunankaman*. Quito. 1997.
- Males, Enrique. *Quinchuquimanda Imbayacuna*. Quito 1979.
- Males, Enrique. *Rumiñahui. Jatun Apu*. Quito. 2006.
- Males, Enrique. *Semillas de identidad*. Quito. 2007.
- Males, Enrique. *Ya no somos nosotros*. Quito. 1978.
- Ñanda Mañachi. *Ñanda Mañachi 1*. Quito. 1978.
- Ñanda Mañachi. *Ñanda Mañachi 2*. Quito. 1979.