

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Marco António Roque de Freitas

**EN TIEMPOS DE GUERRA, CUALQUIER CULTURA ES TRINCHERA:
MÚSICA, MIGRACIÓN Y NEGOCIACIÓN IDENTITARIA DE UNA FAMILIA
OTAVALEÑA EN LISBOA**

Sebastián Andree Maldonado Aymar

RESUMO

Esta investigación etnográfica analiza el trayecto de una familia de indígenas otavaleños que reside en Lisboa desde hace 30 años, viviendo de su música y el comercio de artesanías traídas directamente desde el Ecuador. A lo largo de este tiempo, han transformado sus prácticas culturales, especialmente las musicales, en respuesta a diversas experiencias migratorias y a sus relaciones con otros migrantes, turistas y portugueses. A través de la observación participante en su puesto en Lisboa y de entrevistas realizadas en su barraca de trabajo en Rossio, se examina cómo la interacción con otras comunidades culturales en la ciudad ha influido en ciertos aspectos de su identidad. Recurriendo al concepto de esencialismo estratégico, se observa cómo la familia Morales ha utilizado aspectos de su identidad otavaleña, especialmente visibles durante sus presentaciones musicales, para satisfacer las demandas de un mercado globalizado que busca ‘experiencias auténticas’, a la vez que promueven algunas de sus tradiciones musicales de Otavalo en Lisboa. Los hallazgos destacan el papel de la música en la negociación de su identidad cultural, permitiendo que la familia prospere en un entorno multicultural.

PALAVRAS-CHAVE

Música andina, Autenticidad, Mercantilización Cultural, Esencialismo Estratégico, Globalización.

**IN TIMES OF WAR, ANY CULTURE BECOMES A TRENCH: MUSIC,
MIGRATION, AND THE IDENTITY NEGOTIATION OF AN OTAVALO
FAMILY IN LISBON**

Sebastián Andree Maldonado Aymar

ABSTRACT

This ethnographic study explores the journey of an Otavalo indigenous family who has lived in Lisbon for 30 years, earning a livelihood through their music and selling handicrafts sourced directly from Ecuador. Over the years, they have adapted their cultural practices, particularly their music, in response to various migratory experiences and interactions with other migrants, tourists, and Portuguese locals. Through participant observation at their stand in Lisbon and interviews conducted in Rossio Square, the dissertation investigates how interactions with diverse cultural communities in the city have influenced key aspects of their identity. Drawing on the concept of strategic essentialism, the research reveals how the Morales family has leveraged their Otavalo identity, particularly regarding their musical performances, to meet the demands of a globalized market seeking so-called ‘authentic experiences’, while simultaneously promoting elements of their Otavalo musical heritage in Lisbon. The findings underscore the crucial role of music in mediating their cultural identity, allowing the family to prosper in a multicultural environment.

KEYWORDS

Andean music, Authenticity, Cultural commodification, Strategic essentialism, Globalization.

INDICE

AGRADECIMENTOS	1
ANONIMIZACIÓN Y PSEUDONIMIZACIÓN	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO/ESTADO DEL ARTE	13
I. 1. Migración	13
I. 2. Identidad Cultural y Étnica	17
I. 3. La Creatividad	22
I. 4. El Turismo	25
I. 5. Esencialismo estratégico	28
CAPÍTULO II: DE LOS ANDES A OTAVALO: IDENTIDAD CULTURAL Y INDÍGENA EN EL ECUADOR CONTEMPORÁNEO	32
II. 1. Breve contextualización histórica de los Andes y sus prácticas culturales . 32	
II. 2. Contextualización actual del Ecuador	35
II. 4. Tradiciones culturales en Otavalo: el san juanito	40
II. 5. Tradición textil y artesanal	44
CAPÍTULO III: BIOGRAFÍA DE LOS OTAVALO DE ROSSIO	46
III. 1. Antecedentes y motivaciones para su migración	46
III. 2. Aruq: la influencia de las comunidades andinas y otras comunidades de migrantes	51
III. 3. Antecedentes musicales e influencias de la familia Morales	55
III. 4. Sus experiencias migratorias	57
III. 5. Espiritualidad y otras creencias	59
III. 6. El esencialismo estratégico en su adaptación migratoria	61
III. 7. Su vida durante y después COVID-19	63
III. 8. Historias de una Barraca en Rossio	65
CAPÍTULO IV: EL SONIDO DE LOS OTAVALEÑOS DE ROSSIO	70
IV. 1. Folclor Andino, Pop Andinizado y World Music	70

IV. 2. Análisis y contextualización de sus canciones y discos	73
IV. 3. Análisis de su disco <i>Native Spirit: American Indian Music</i>	77
IV. 4. Derechos de autor	83
IV. 5. Análisis de su Performance	85
IV. 7. Visión de Futuro: Fe, Autenticidad e Innovación	91
CONCLUSIÓN	94
BIBLIOGRAFÍA	99

AGRADECIMENTOS

Quiero agradecer sinceramente a mi coordinador, Marco, por su orientación, disponibilidad y paciencia a lo largo de esta maestría. A los hermanos Morales, por su amabilidad y amistad, que hicieron más ameno el trabajo de campo. A mi madre, por su apoyo incondicional durante todo el proceso. A Rafael, por sus consejos y las valiosas conversaciones que me ayudaron a estructurar este trabajo. También agradezco a Diego Estrada por la entrevista imprevista, que aportó significativamente al desarrollo de esta investigación.

ANONIMIZACIÓN Y PSEUDONIMIZACIÓN

Debido a su solicitud expresa, los nombres de todas las personas que intervinieron directamente en esta investigación han sido alterados.

INTRODUCCIÓN

Migré a Leiria en 2017 para estudiar mi licenciatura, y fue allí donde vi por primera vez a los hermanos Morales. Frente a la entrada principal de la Feria de Mayo de Leiria del 2018, escuché flautas que evocaban la música folclórica de Otavalo, con instrumentos electrónicos añadidos. Al hablar con conocidos, descubrí que eran de Otavalo y que habían migrado mucho antes que nosotros. Aunque al principio pensé que elegí su caso para mi tesis por mera curiosidad, como ecuatoriano sentí el deber de analizar sus prácticas culturales y documentar que algo significativo estaba sucediendo. Durante este primer encuentro en vivo, observé símbolos añadidos en sus vestimentas. Más tarde, en una clase de maestría en 2023, el profesor Pedro Roxo me ayudó a identificar estos elementos como ejemplos de esencialismo estratégico. En ese primer contacto con la performance de los hermanos Morales, experimenté cierta desconfianza y desaprobación debido a mi desconocimiento, en ese momento, de su historia y de la fluidez de la identidad cultural. Esto me llevó a cuestionar sus reinterpretaciones de las tradiciones otavaleñas sin comprender aún el proceso que justificaba esta transformación.

Años más tarde, en Lisboa, al interactuar directamente con ellos y profundizar en mi investigación y trabajo de campo, comprendí que en realidad me atrajeron debido a los procesos que compartíamos como músicos y migrantes ecuatorianos en Portugal. Aunque nuestras experiencias de adaptación fueron muy diferentes—yo migré como estudiante documentado y con apoyo familiar, mientras que ellos lo hicieron en una época de crisis, indocumentados y guiados únicamente por la fe de lograr subsistir en un entorno desconocido a través de su música—reconocer estas diferencias y similitudes fue crucial para la realización de este trabajo. Esta comunicación efectiva nos permitió discutir abiertamente las diversas dificultades que ellos han enfrentado a lo largo de los años en su adaptación como músicos y migrantes indígenas, en contraste con mi propia experiencia.

Para desentrañar su proceso histórico y cómo este influyó en sus decisiones creativas en las performances, este trabajo se enfoca en analizar la transformación de las prácticas culturales, especialmente las musicales, de esta familia de otavaleños que ha residido en Lisboa durante los últimos 30 años. A través de la venta de sus artesanías y de su música, han logrado subsistir en Portugal, operando desde su barraca desmontable en diversos sitios del país. Recurriendo a las herramientas del método etnográfico, como la

observación participante y la realización de entrevistas, y utilizando específicamente el modelo “subject centered ethnography” (Rice, 2003), pretendo explorar las diversas circunstancias a las que esta familia se ha visto expuesta en su trayecto en Europa, considerando su posición como migrantes, indígenas, músicos y comerciantes. Para esclarecer este proceso, considero fundamental el concepto de esencialismo estratégico de Spivak (1988), ya que proporciona un marco analítico que permite estudiar las implicaciones políticas, sociales, culturales y económicas de sus performances.

En este contexto, mi objeto de estudio se centrará específicamente en una familia anónima de otavaleños residente en Lisboa, enfocándome en sus prácticas culturales y performances musicales, así como en los momentos clave de su vida que han llevado a cambios en estas prácticas a lo largo de los años. El terreno de estudio será dinámico y abarcará todos los espacios donde realizan sus interpretaciones musicales y venden sus artesanías, en diferentes ciudades de Portugal. Sin embargo, prestaré especial atención a su barraca situada en la plaza de Rossio, en el centro de Lisboa, ya que este es su principal espacio de trabajo y un punto crucial para entender su interacción con el entorno socioeconómico y cultural.

Durante más de 30 años esta familia ha viajado en Europa, compartiendo la música folclórica del Ecuador y de los andes, además de acercar las artesanías que de otra forma solo encontrarían en un demorado viaje a América Latina a centenares de ciudadanos del viejo continente, pidiendo a cambio lo suficiente para poder comer u obtener los bienes básicos para subsistir y, en el mejor de los casos, unos pequeños lujos que les permitan escapar de lo cotidiano, como celulares de última gama o una camioneta de último modelo con la cuál trabajaban. Durante su trabajo como comerciantes, artesanos y músicos en diáspora, experimentaron diferentes fenómenos sociales relacionados a el choque identitario y cultural de Occidente con su persona, como indígenas latinoamericanos migrantes recién llegados a Europa. Por esto, la investigación del transcurso de vida de esta familia me parece indispensable para develar los distintos conflictos que esta y muchas otras familias de migrantes indígenas (y de otras categorías étnicas) tienen que sufrir durante su proceso de integración en diversos países europeos y, en este caso específico, en Portugal.

Partiendo de este enfoque, el proyecto tiene como objetivo principal aclarar y definir el papel de las prácticas musicales en la construcción identitaria de esta familia

ecuatoriana, originaria de Otavalo y ahora residente en Lisboa. Desde una perspectiva etnomusicológica y con el apoyo de un marco teórico relacionado con la migración, se pretende explorar específicamente los siguientes objetivos:

- Investigar y describir el proceso migratorio de estos otavaleños residentes de Lisboa, identificando los factores que los llevaron a establecerse en esta ciudad, su trayectoria en otras partes de Europa y las dinámicas de adaptación e interacción cultural que han experimentado.
- Analizar el papel de la música en la negociación de la identidad cultural de la familia otavaleña en el contexto de la diáspora, examinando cómo han mantenido y transmitido sus prácticas musicales a lo largo de las generaciones, y qué transformaciones han tenido sus expresiones culturales.
- Explorar las interacciones entre la cultura otavaleña y otros elementos culturales presentes en Lisboa, como las influencias musicales locales, influencias textiles y las nuevas experiencias adquiridas en el entorno migratorio, para deconstruir la relación de estos diversos elementos culturales en la práctica musical y artesanal de esta familia.
- Investigar los desafíos y oportunidades que la familia otavaleña ha enfrentado en la preservación y promoción de su música en un entorno cultural diferente, examinando factores como las barreras lingüísticas, raciales, étnicas, y las actitudes de las sociedades receptoras hacia sus prácticas culturales.
- Entender la influencia del turismo en las prácticas culturales de esta familia, así como los desafíos, oportunidades y experiencias que esta familia ha tenido en su relacionamiento con los turistas.

Pretendo, más particularmente, responder el siguiente conjunto de preguntas:

- ¿Cuáles son los valores y las ideas subyacentes en sus interpretaciones musicales y cuáles son los criterios de elección de repertorio?
- ¿Cuál es la conexión que existe entre las características añadidas a sus prácticas musicales y su migración a Europa?
- ¿Cuáles son los repertorios, categorías musicales e instrumentos predominantes en estos procesos y cuáles son los valores asociados a ellos? ¿Qué materiales culturales son “exagerados” y cuáles son “omitidos” durante la performance?

- ¿Existen dimensiones materiales pertenecientes a otras culturas andinas no otavaleñas que estos músicos añadieron a sus interpretaciones? Y si así fuera, ¿por qué recurrieron a tales referencias?

Para responder a estas interrogantes, emplearé distintos métodos en mi trabajo de campo para captar diversas perspectivas. Mediante el método etnográfico, me centraré en interpretar las simbologías y metáforas que surgen en el proceso. Aunque inicialmente puedan parecer fragmentadas y sin conexión, mi objetivo es reunir estos elementos a través de la observación e interacción directa con los interlocutores. Luego, mediante un análisis en relación con la teoría etnomusicológica y antropológica, buscaré revelar el significado subyacente de estas manifestaciones culturales.

Una herramienta importante postulada por este método es la búsqueda de patrones en las actividades diarias, cada actividad diaria carga una importancia diferente y transmite un significado único e individual. Reddy (1980) añade que el método etnográfico provee perspectivas muy útiles para el análisis de formas de control hegemónicas y las respuestas de la clase trabajadora. Al trabajar con individuos que han sido víctimas de racismo y segregación, este método nos permitirá deconstruir una serie de procesos que formaron su identidad en el pasado e influenciarán sus experiencias en el presente y en el futuro, procesos que se encuentran intrínsecos en los interlocutores de esta investigación.

Ya que me centraré en el caso específico de una pequeña familia de músicos migrantes, el estudio del individuo en la etnografía musical postulada por Jesse D. Ruskin y Timothy Rice (2012) será de gran utilidad para mi trabajo. En este texto los autores realizarán una esquematización de los diversos usos, categorías y la relación del individuo y las etnografías musicales, a través del análisis de libros de etnomusicólogos que abordan la temática en sus trabajos de campo. Los autores refieren que hay, por lo menos, cuatro factores que atraen a los etnomusicólogos hacia el estudio de músicos individuales. En primer lugar, en el trabajo de campo, se relacionan con músicos que a veces, pero no siempre, se encuentran entre los individuos más excepcionales de una comunidad musical determinada. En segundo lugar, están interesados en los efectos de la globalización en tales individuos. Tercero, los etnomusicólogos pertenecen a una subcultura que valora lo excepcional y valora el logro individual. En cuarto lugar, las intervenciones en la teoría y el método en las últimas décadas han llevado a los etnomusicólogos a resaltar la agencia

y la diferencia individuales, y reconocer sus propios roles en las comunidades musicales que estudian. Estos y otros aspectos discutidos en el texto serán una guía para el análisis de las prácticas musicales de la familia Morales, objeto de este estudio, desde una perspectiva etnomusicológica sobre migración, globalización y la transformación de sus prácticas musicales.

Para abordar preguntas de mis interlocutores en el trabajo de campo, como: “¿Dónde aprendiste eso?”, “¿Para qué usan esta canción?” o “¿Qué motivó ciertas decisiones creativas en su música?”, el libro *Shadows in the Field* (2008), editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley, será fundamental para interpretar estas inquietudes desde una perspectiva etnomusicológica contemporánea. Este enfoque, denominado “new fieldwork”, supera la recolección de datos—tradicionalmente central en la etnomusicología—para priorizar la interacción del investigador en contextos humanos significativos, ilustrando cómo la música puede ser una ventana hacia la comprensión de culturas y sociedades.

Para complementar el estudio del individuo y comprender las experiencias, tradiciones y prácticas musicales en el contexto migratorio de la familia de Otavalo, recurriré al texto de Rice (2004) titulado *Time, Space and Metaphor in the Musical Experience*. Según Rice, una etnografía musical que se centra en un individuo dentro de un espacio tridimensional se basa en tres aspectos clave: tiempo, ubicación y metáfora. En cuanto al tiempo, Rice distingue entre el tiempo cronológico e histórico y el tiempo experiencial o fenomenológico, argumentando que la música permite a los oyentes relacionarse con la temporalidad de manera compleja, sumergiéndose en experiencias dinámicas que evocan sensaciones y emociones personales. Respecto a la ubicación, se han propuesto dos enfoques para comprender el espacio. El primero, desde la geografía, concibe el espacio como multidimensional, real o percibido, fenomenológico y conductual, ideal y material, que puede visualizarse como un contenedor, red o cuadrícula. La segunda perspectiva, según Edward Soja (1989: 149), considera el espacio como una modalidad de vida social, una agrupación socio-temporal de actividades en torno a nodos geográficos específicos. Finalmente, la dimensión de la metáfora se refiere a las creencias sobre la esencia de la música, expresadas mediante metáforas que facilitan un acercamiento imaginativo y realista al conocimiento musical.

Por su cercanía a mi tema y por el enfoque en la vida del individuo en su investigación, la tesis de Leonor Losa (2019) con el título *Ser fadista é maior que ser cantor* será una guía importante en mi trabajo, por su propuesta de reflexión etnográfica a partir de la biografía de un músico en particular. Siguiendo las trayectorias de vida del fadista Ricardo Ribeiro, propone una perspectiva multidisciplinar y polifónica para el momento cultural y político actual. En su investigación, en cuanto narra la vida de este fadista, Losa irá a relatar los años de mayor transformación del fado, teniendo en cuenta sus sociabilidades, economías, dimensiones institucionales, orientación social, posicionamiento en la industria fonográfica, el papel de las políticas culturales y la configuración musical. Esta perspectiva es relevante para mi trabajo ya que podré aplicar los métodos y marcos analíticos con mis interlocutores, confrontando la manera en que imaginan y recrean sus prácticas musicales y la tradición de la música andina en contexto migratorio.

Otra técnica crucial para mi trabajo será el uso de entrevistas, tanto formales como informales. A través de esta metodología, podré obtener datos específicos, así como opiniones, experiencias personales y perspectivas únicas de mis interlocutores, quienes serán referidos a lo largo de la investigación como “los hermanos Morales”, un pseudónimo elegido por ellos mismos para preservar su anonimato. También, la observación participante será un método fundamental para tener una comprensión enriquecida sobre las prácticas musicales de esta familia, pues a través de esta tendré acceso a compartir una experiencia vivida con ellos y con la cuál podré descubrir el significado de los símbolos que escogen durante sus performances. Después de recoger toda la información que pueda durante el trabajo de campo, la comparación de los resultados que obtenga con otros trabajos similares será necesario para validar los hallazgos que consiga. Con esto, también podré ampliar el conocimiento existente sobre migración otavaleña y andina. Durante mi investigación encontré poca información relacionada con la migración de estos grupos desde una perspectiva etnomusicológica. Por lo tanto, la información obtenida puede tener un valor significativo para la disciplina y también resaltaré cuestiones y lagunas que podrían estudiarse en el futuro.

El libro *Moving Away From Silence* de Thomas Turino se centra la manera en que la música y la danza desempeñan un papel fundamental en la vida de las comunidades rurales andinas y cómo este papel se transforma en el contexto urbano de Lima, lo cual hasta la actualidad es probablemente uno de los casos de estudio más parecidos y

desarrollados sobre la cultura andina y la migración. Turino analiza algunos contextos en los que la música ayuda a los migrantes a mantener su identidad cultural y a lidiar con los desafíos y las tensiones de la vida en la ciudad y además aborda cuestiones más amplias relacionadas con la migración, la identidad y la negociación cultural. Turino argumenta que la música es una forma importante de expresión y resistencia cultural para los migrantes andinos, ayudándoles a navegar por su nueva vida en la ciudad y a mantener vínculos con sus raíces rurales. El análisis de lo “cotidiano” de estos inmigrantes andinos por parte de Turino presenta una perspectiva relevante para mi investigación sobre la importancia y el poder de la interpretación de dicha normalidad que oculta significados valiosos, una manera de investigar la realidad desde lo inconsciente.

Durante el paso de los meses, las charlas y las experiencias que hemos compartido, el trabajo de campo que dará forma a la etnografía realizada alrededor de estos hermanos se ha transformado poco a poco en una dinámica familiar y amigable, en la cual antes que nada se entabló una relación fraternal, horizontal y cálida, con un intercambio de información constante que tenía un gran valor para ambas partes. En esta experiencia, además de observar, hacer preguntas sobre su vida y su experiencia migratoria, apareció la necesidad de compartir partes de mi vida de las cuales ellos sienten interés, mi vida diaria, mi relación con otras personas y con mi propio transcurso en Europa y hasta detalles de mi carrera musical. Los detalles de mi vida, que siempre fueron recibidos con gran empatía y atención por su lado, generalmente son acompañados de algún comentario serio o sarcástico que resalte la cualidad de dicha historia y que al mismo tiempo me hacía entender que a pesar de la diferencia de edad, etnia o contexto social/económico en el que cada uno de nosotros migró, las semejanzas eran más relevantes que las diferencias.

Además, con su gran experiencia como músicos y migrantes en Portugal, me dieron varios consejos que han sido de gran utilidad en mi vida. Desde lo superficial, como la discusión de los mejores planes de internet para celular en la actualidad, gustos e influencias musicales, hasta consejos sobre cómo comenzar una carrera artística como músico de calle, los mejores espacios urbanos en dónde hacerlo, como también el estilo de música que según su experiencia funciona. También, me dieron consejos más específicos sobre cómo aprovechar mi experiencia en la técnica flamenca para mezclarla con música comercial y así recibir una mejor respuesta por parte de los transeúntes que me llegasen a escuchar en la calle. Por lo tanto, el hecho de convertirse en músico de calle es un tema mucho más serio que ha ido captando gradualmente mi interés a través de las

conversaciones y situaciones que ellos mismos experimentan como músicos de calle en la actualidad.

De mi lado, he compartido lo que escucho o leo sobre la situación actual del Ecuador, como noticias y acontecimientos relevantes que ellos tal vez no hayan escuchado debido a su distanciamiento con el país y su baja comunicación con la familia lejana que quedó allá. Al igual que ellos, he compartido mis influencias musicales y gustos personales. El intercambio de música en particular ha sido un tema muy relevante durante todo este trayecto: con el paso de los meses hemos ido descubriendo que diversos artistas y canciones han pasado por nuestras vidas de una manera similar, por lo que hemos podido recomendar mutuamente artistas, sonidos y canciones que llegaríamos a disfrutar, algo interesante y lógico de esto es que muchas de las canciones que ellos y yo conocemos han sido reinterpretadas por artistas conocidos de distintas décadas, lo que también deja en claro los diferentes acercamientos que artistas relevantes de cada década han tenido con la música folclórica andina, ecuatoriana y latinoamericana.

En los últimos meses, desde febrero del 2023 aproximadamente, comencé a llevar mi guitarra clásica con la cual pudimos tocar juntos. Después, llevé mi guitarra eléctrica y pedal de *loop*. La primera vez que llevé mi guitarra eléctrica se emocionaron, ya que hace varios años no tenían la oportunidad de tocar una guitarra eléctrica. Así, estuvimos varias horas tocándola y dijeron que sonaba bastante diferente a una guitarra clásica, por lo que aproveché para explicar brevemente su composición y como cambia el sonido a través de las pastillas que están incorporadas. Lo mismo sucedió con el pedal, aunque este precisaba una mayor cantidad de tiempo para dominar, por lo que no pudieron aprovecharlo inmediatamente, el hecho de llevarlo abrió la discusión sobre las oportunidades que este abría al tocar en la calle junto a una lluvia de ideas sobre canciones que podrían aprovechar este efecto de *loop*, abriendo paso a una observación sobre su proceso creativo al encontrarse con nueva tecnología y también demostrando la gran adaptabilidad que ellos tienen ante nuevas herramientas.

Con todo este intercambio de información, podría afirmar que ni ellos ni yo somos iguales a lo que fuimos antes de conocernos, convirtiendo esta experiencia en algo que alteró hasta cierto punto la forma en la que iremos a experimentar la música y demás aprendizajes en un futuro, aunque el mayor cambio seguramente fue de mi lado. Así he evidenciado, personalmente, cómo la etnografía facilita la transformación de todos los

elementos involucrados, lo cual implica necesariamente amplificar la voz de los sujetos de investigación mediante una práctica dialógica.

Los principales desafíos que enfrenté durante el transcurso del trabajo de campo con los hermanos de Otavalo estuvieron relacionados, principalmente, con diferencias morales, como nuestra espiritualidad, un tema recurrente en varias de nuestras conversaciones. La principal dificultad residía en que muchas de mis perspectivas se alejaban de su forma de pensar, lo que al inicio dificultó mantener la imparcialidad y evitar emitir juicios. Además, fue algo complicado que accedieran a participar en el estudio, incluso después de haber establecido cierta confianza, ya que a lo largo de los años han tenido experiencias negativas con personas nuevas, quienes terminaban aprovechándose de ellos. Por esta razón, aunque habían dado su consentimiento para que transcribiera nuestras conversaciones, desconfiaban de las entrevistas grabadas, hasta que discutimos sobre el anonimato, una propuesta que les resultó atractiva. Bajo esa condición, aceptaron que documentara nuestras charlas y, posteriormente, permitieron ser grabados bajo los pseudónimos de Juan Morales (el hermano mayor y protagonista de las entrevistas) y Amaru¹. Por otro lado, también participará Aruq², un otavaleño que, aunque no es familiar directo de los hermanos, vive y trabaja con ellos.

Finalmente, la presente investigación está organizada en cinco capítulos:

- El primer capítulo establece el marco teórico, presentando conceptos fundamentales como migración, identidad cultural, creatividad y esencialismo estratégico, los cuales sirven como base conceptual para los análisis posteriores.
- El segundo capítulo ofrece una contextualización histórica y cultural de Otavalo, destacando cómo esta comunidad ha preservado y adaptado sus tradiciones frente a eventos significativos en su historia y su relación con las políticas indigenistas en Ecuador. Esta sección proporciona una comprensión profunda de las “raíces culturales” de la familia Morales y prepara el terreno para examinar su proceso de adaptación en el extranjero.
- En el tercer capítulo, la tesis se enfoca en la historia personal de la familia Morales, explorando sus motivaciones para migrar, sus influencias

¹ Serpiente sagrada en la cosmovisión andina.

² Guardian de las montañas en la cosmovisión andina

musicales y sus experiencias de adaptación en Lisboa. A través de un enfoque biográfico, se revela cómo su espiritualidad y prácticas culturales han sido esenciales para mantener su identidad mientras navegan las complejidades de la vida como músicos migrantes indígenas en el mundo contemporáneo.

- El cuarto capítulo se centra en el análisis musical del repertorio de la familia, con un enfoque particular en su disco *Native Spirit*, el único que continúa a la venta en su barraca hoy en día. Aquí se estudian las influencias del folclor andino, el pop andinizado y la *World Music* en su música, abordando además los desafíos relacionados con las complejidades del mercado musical global. También se analiza las performances de los hermanos Morales en Lisboa, describiendo su entorno y explorando cómo utilizan la música y los símbolos culturales para representar el folclor andino en un contexto multicultural.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO/ESTADO DEL ARTE

En este primer capítulo se establecerá el marco teórico necesario para comprender la transformación cultural y musical de los hermanos Morales, abordando conceptos como migración, identidad cultural, turismo, creatividad y esencialismo estratégico. Se comenzará con el impacto de la migración en su vida, que no solo implicó un cambio geográfico, sino también una adaptación social y cultural que moldeó su identidad y producción artística. La identidad cultural se explorará como un elemento dinámico que se ajusta a nuevas realidades, enriqueciendo su identidad otavaleña y equilibrando la preservación de tradiciones con la adaptación a nuevas audiencias. Se contextualizará el concepto de creatividad, fundamental para entender sus estrategias de supervivencia, identificando a los agentes que han influido en su proceso creativo. Además, se analizará el turismo y su papel en la comercialización de su cultura, ya que las demandas de los turistas han llevado a los hermanos Morales a resaltar elementos considerados “auténticos”. Finalmente, se examinará el esencialismo estratégico, que explica cómo han incorporado aspectos de otras culturas indígenas americanas y adaptado su identidad para conectar con audiencias internacionales.

I. 1. Migración

La migración se refiere al proceso de desplazamiento de personas o grupos de individuos de un lugar a otro, ya sea dentro de un mismo país o entre diferentes países. Este fenómeno social implica el traslado de personas y los efectos que este movimiento tendrá tanto en los migrantes como en la sociedad de destino (Bohlman, 2011). Además, las Ciencias Sociales se encargan de estudiar los factores que motivan a ciertas personas a desplazarse, tales como aspectos económicos, políticos, sociales y ambientales, que varían según el contexto y determinan el tipo de desplazamiento de cada individuo. Añadiendo a lo anterior, Philip V. Bohlman (2011) afirma que este proceso es siempre político y que las expresiones estéticas que de él resultan también serán politizadas. El autor entiende los problemas relacionados con este fenómeno como competencias por un lugar, y resalta que el desplazamiento inicia cuando cierto lugar se vuelve inadecuado para vivir. Sugiere que, aunque este tipo de movilidad parece un problema moderno, las causas subyacentes, como las políticas y estéticas alrededor del fenómeno, tienen raíces históricas profundas.

Bohlman (2011) sugiere que hoy en día existen dos tipos de respuestas estéticas y políticas frente a los desplazamientos migratorios. La primera es una reacción xenófoba, que percibe a los migrantes como una amenaza para las tradiciones estéticas y políticas del lugar; la segunda es una postura de aceptación y celebración de la cultura de los migrantes, cuyo resultado es la creación de un espacio multicultural. Según el autor, estas dos respuestas conforman un amplio campo de políticas estéticas sobre los movimientos migratorios, y el reconocimiento de estas políticas en el ámbito estético permite una diversidad de respuestas sobre música y agencia cultural, o lo que él denomina “aesthetic agency”. Complementando esta perspectiva, Thomas Turino (1993) observa que muchos estudios etnomusicológicos centrados en la migración urbana, la “occidentalización” y otros escenarios de “contacto cultural”, han abordado mayormente la música y los procesos de transformación cultural. Turino sugiere que, si dejamos de concebir la “cultura” como un sistema rígido o una entidad fija, las nociones de “dinamismo cultural” y las tipologías de “cambio musical” pierden claridad y utilidad. En sus propias palabras: “Put simply, ‘cultures’ and ‘musics’ do not come into contact or change, people do” (Turino, 1993, p.12).

Para profundizar en la relación entre identidad cultural e inmigración en contextos urbanos, la *Revista Migrações 7*, coordinada por la musicóloga Maria de São José Côte-Real (2010), reúne una serie de trabajos académicos, notas y artículos de opinión que exploran la música como un factor clave en la deconstrucción de fronteras socioculturales. Esta publicación destaca la diversidad de enfoques estéticos, sociales y políticos sobre música y migración, ofreciendo ejemplos de cómo los procesos musicales pueden facilitar la inclusión, integración y adaptación intercultural en diversos contextos globales. En particular, el artículo de Côte-Real, “Reverendo Cidadania: Migração e Fado no Jogo de Identidades nos Estados Unidos” (2010, pp. 77-99), analiza la performance musical como un fenómeno humano multifacético y dinámico que involucra dimensiones físicas, estéticas, sociales y simbólicas. A través del análisis de las noches de fado entre migrantes portugueses en Newark, la autora compara esta práctica con la versión tradicionalmente llevada a cabo en Lisboa, revelando diversas estrategias empleadas por los músicos para preservar esta tradición en un contexto migratorio. En su texto, la visión de la tradición como una obligación cultural esencial para identificar y diferenciar un grupo de otras comunidades migrantes, junto con las identidades escogidas y la dinámica de los comportamientos expresivos musicales, proporciona una perspectiva valiosa para el

análisis de las performances de los hermanos Morales, enriqueciendo la comprensión de su adaptación cultural.

La construcción mediática ha llevado a la eliminación de los sujetos migrantes en la imaginación occidental respecto al lugar, la historia y la causalidad. Stokes (2020) señala que la problemática de la migración suele ser simplificada por los medios: los migrantes simplemente están ahí, “se mueven, es lo que hacen” (Stokes citando a Trilling 2019). Además, indica que los prefijos “en” implican direcciones de viaje, historias y futuros, pero, a pesar de recibir críticas sensacionalistas, estos aspectos después desaparecen en gran medida de los artículos periodísticos y los noticieros de televisión. Por ello, el autor sostiene que el impulso de los medios para localizar la historia humana y generar focos compasivos para la acción está, de manera perversa e irónica, vinculado a la creciente percepción pública de los migrantes como amenazas existenciales para la ciudadanía y la seguridad.

Stokes también destaca que el estatus de la actual crisis migratoria es un tema complejo y multidimensional. La mayoría de los estudiosos coinciden en que esta crisis es política, ya que los movimientos de población provocan un sufrimiento humano incalculable. El autor agrega que las crisis se definen por los momentos en que los poderosos sienten que sus intereses y su seguridad están amenazados, y su declaración normaliza estructuras subyacentes y generalmente invisibles de explotación y violencia (Stokes, 2020).

Para abordar la migración ecuatoriana hacia España, es crucial entender por qué este destino resulta especialmente relevante frente a otros, como Portugal. La ola migratoria ecuatoriana de los años noventa se dirigió principalmente a España, impulsada por la crisis monetaria de 1999, que llevó a muchos ecuatorianos a buscar nuevas oportunidades, generando además estigmas en la sociedad española hacia los migrantes de esa época.

La migración ecuatoriana a España ejemplifica bien las problemáticas relacionadas con este fenómeno. Tras la independencia de Ecuador y el fin de la colonización española, se consolidaron estructuras sociales que colocaron a la población

indígena en los niveles más bajos de la pirámide socioeconómica³. Aunque los índices de pobreza han variado desde el primer grito de independencia en 1809, el poder quedó en manos de los mestizos, quienes establecieron instituciones a su favor, mientras la población indígena quedó marginada. Con este contexto, las comunidades indígenas encuentran pocas opciones mejores que migrar, y el idioma convierte a España en una opción viable para muchos. Sin embargo, las barreras en las políticas migratorias europeas propiciaron grandes flujos de migración irregular, especialmente en la “estampida migratoria” de los años noventa (Ramírez & Ramírez, 2005), cuando también comenzaron los estudios nacionales sobre la migración ecuatoriana.

Añadiendo a lo anterior, Bustos (2019) señala que estas corrientes migratorias han sido rechazadas por diversos sectores de la sociedad europea, hasta llegar al punto de ser estigmatizadas por gran parte del sector político (tanto de gobiernos de izquierda como de derecha), así como por los medios de comunicación y ciertos grupos sociales occidentales. Esto se asocia con discursos de seguridad y control, además de representaciones estigmatizadoras de la sociedad ecuatoriana. La estigmatización resulta irónica al considerar el contexto completo de estos migrantes y su necesidad de trasladarse al mismo país que los empobreció en un pasado no tan lejano.

El análisis de la historia migratoria de Ecuador realizado por J. Ramírez (2021) identifica seis etapas clave, que van desde la migración temprana desde Guayaquil hasta la más reciente en 2021. Estas etapas incluyen la migración provocada por la crisis del cacao en la década de 1920 y la estampida migratoria de finales de los años 90, que afectó profundamente la economía y la estructura social del país.

En la década de 1920, la caída del precio del cacao y las plagas que afectaron el cultivo impulsaron la primera gran ola migratoria desde Ecuador hacia Estados Unidos, especialmente Nueva York (Ramírez, 2011). Esta migración estuvo liderada por los guayaquileños, que buscaban mejores oportunidades económicas en un contexto de crisis en la economía agroexportadora ecuatoriana. A mediados del siglo XX, la “crisis de los sombreros de paja toquilla”⁴ llevó a la emigración desde las provincias de Azuay y Cañar,

³ Según el Instituto de Investigaciones Económicas de la PUCE (Pontificia Universidad Católica del Ecuador) los ecuatorianos con los rangos de pobreza más altos para 2020 fueron los indígenas, alcanzando un 75,4% de la población de esa etnia, cifra que aumentó en el 2021, llegando al 78,6%.

⁴ Conocidos internacionalmente como *Panama hats*.

con muchos migrantes rurales dirigiéndose hacia ciudades como Chicago y Nueva York. Este fenómeno consolidó redes migratorias que, durante las siguientes décadas, serían una estrategia económica fundamental para las familias ecuatorianas afectadas por el estancamiento económico en el país. La migración masculina fue predominante en esta etapa (Ramírez, 2011).

El período de 1960 a 1990 vio un aumento significativo en la migración ecuatoriana, facilitado por cambios en las leyes de inmigración de EE.UU. y las crecientes crisis económicas y políticas internas en Ecuador. Este aumento migratorio estuvo marcado por el uso de nuevas rutas y por la consolidación de redes migratorias que ayudaron a los migrantes a establecerse en Norteamérica. A finales de los 90, la “estampida migratoria” fue resultado de la crisis bancaria de 1999 y la posterior dolarización, lo que provocó una migración masiva hacia España y Estados Unidos. Con la llegada del internet, los lazos entre los migrantes y sus familias en Ecuador se fortalecieron. Sin embargo, la crisis financiera mundial de 2007 desaceleró estos flujos migratorios, y muchos migrantes se vieron obligados a regresar al país debido a la falta de oportunidades en el extranjero (Ramírez, 2011).

La experiencia migratoria de los hermanos Morales se sitúa en el año 1994, un período caracterizado por una relativa estabilidad en los flujos migratorios ecuatorianos. Durante esta etapa, las políticas migratorias de España no habían sido aún endurecidas con el fin de restringir la entrada de ciudadanos ecuatorianos a Europa. Esta situación les permitió transitar por territorio español para posteriormente ingresar a Portugal y establecerse allí. En el año 1999, Amaru regresó temporalmente a Ecuador durante la crisis bancaria que azotó al país, el relató haber subsistido durante varias semanas con poco dinero (hoy equivale aproximadamente a 100 euros), monto que había logrado acumular en poco más de un día de trabajo en Portugal. Esta suma representaba, en términos de la antigua moneda ecuatoriana, un maletín repleto de sucres. Esta vivencia influyó decisivamente los hermanos Morales y su elección de permanecer de manera indefinida en Europa, consolidando así su estatus como migrantes.

I. 2. Identidad Cultural y Étnica

La identidad es un proceso social dinámico. A partir de la experiencia directa del trabajo de campo, se genera una comprensión más profunda de que las personas habitan

un mundo 'fragmentado' y 'desterritorializado', donde disponen de oportunidades sin precedentes para el desarrollo geográfico, económico, cultural y la movilidad social, desvinculadas de identidades y categorías étnicas.

Stuart Hall (2014) sugiere que existen al menos dos formas diferentes de abordar la identidad cultural. La primera se define en términos de colectivos formados a través de la historia, los ancestros y los significados atribuidos, señalando que nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que de ellas derivan. La segunda posición reconoce que, al igual que hay aspectos que definen una identidad cultural, también existen diferencias que constituyen lo que somos. Dicho de otro modo, Erik Erikson define la identidad como “the social context of individuals’ development” y “the moral and ethical implications of different forms of social organization for humankind” (Marcia, 2015, p. 936), insinuando que nuestras raíces, nuestra cultura y nuestra sociedad, determinarán mayoritariamente la perspectiva y la interpretación de los hechos o acontecimientos que se interpongan en nuestras vidas.

Con estas definiciones en mente, es más fácil visualizar la identidad no como un concepto estático, sino como un proceso: una característica personal y colectiva en constante transformación, aunque siempre condicionada de alguna manera por supuestas raíces ancestrales. En esta investigación, el uso del concepto de identidad tiene como objetivo comprender los procesos históricos que llevaron a mis interlocutores, los hermanos Morales, a su contexto actual, así como los esquemas identitarios que trajeron de su ciudad natal en contraste con las experiencias que han tenido en Europa, y más específicamente en Portugal.

Primeramente, resulta fundamental contextualizar el desarrollo y las repercusiones de esta categoría identitaria (y política) en el funcionamiento general de una sociedad. Para comprender la dinámica de la sociedad, es esencial analizar las implicaciones teóricas vinculadas a la observación de la construcción de identidades étnicas. Por esto, para asimilar con mayor facilidad por qué las identidades son construidas socialmente, hay que aclarar que, en este caso específico, al hablar de identidad se hará referencia a una categoría social, como nacionalidad, religión, status, etc., y en particular a una categoría social a la cual cada miembro, individualmente, siente afinidad de forma instintiva o lo ve más o menos como un atributo inalterable y

socialmente significativo. Es indiscutible decir que las identidades existen en nuestro mundo social y que generalmente son referidas como símbolos y referentes de cierta posición social y que son personificadas por individuos en un contexto social y cultural más o menos bien definidos, pero cabe aclarar que un solo individuo puede ser portador de múltiples identidades.

Fearon y Laitin (2003) señalan que las categorías sociales son etiquetas asignadas a un conjunto de personas y distinguen dos características que generalmente permiten identificarlas: existen reglas de membresía que determinan quién pertenece o no a esta categoría y la segunda es el conjunto de características – como su color de piel u otros atributos físicos, morales, status social, etc. – que se convierte en lo esperado de los miembros de dicha categoría, un comportamiento habitual – o en ciertos casos obligatorio – de dichos miembros en determinadas situaciones. Así, las identidades étnicas son definidas principalmente por las reglas y valores culturales, muchas veces asumidos como hereditarios de dicho grupo y su contenido compuesto de atributos históricos. Con esto en mente podemos dejar en claro por qué las identidades son construidas socialmente, ya que son consecuencia de la organización y/o acción humana.

¿Por qué existe la necesidad de aclarar y explicar que las identidades son construidas socialmente? Porque habitualmente las personas erradamente asumen que ciertas categorías sociales son naturales y que se forman de acuerdo con la naturaleza de las distintas “razas”, al mismo tiempo que refuerza las características atribuidas a ciertos grupos humanos, como si de características biológicas se trataran.

I. 2.1. Indigenismo

Para este trabajo, es fundamental clarificar el concepto de “indígena”, dado que constituye la principal categoría étnica atribuida y asumida por los Kichwa Otavalo. Comprender esta categoría es esencial para analizar las dinámicas culturales, sociales y políticas que rodean a esta comunidad. Según el autor Félix Báez-Jorge (1993), reconocido por sus aportes en el estudio de las culturas indígenas, el término “indigenismo” se define como:

Las políticas orientadas a promover el mejoramiento material y social de las comunidades aborígenes, instrumento propiciatorio de su integración sociocultural a las formaciones nacionales y añade que dirigidas a partir de

premisas teóricas e ideológica aportadas por el pensamiento antropológico, las políticas indigenistas expresan la preocupación de las instancias gubernamentales y jerarquías eclesiásticas por elevar los niveles de vida de los pueblos indios, imperativo civilizador que suplanta comúnmente los intereses étnicos al actuar compulsivamente (Báez, 1993, pp, 17).

Es necesario el análisis de los símbolos asociados al indigenismo. La intervención en el área por parte de los antropólogos permite el desarrollo de corrientes de pensamiento que faciliten la observación y entendimiento de la organización de las comunidades indígenas, y su consecuente acción social ante las jerarquías y políticas, que han sido negligentes con estas comunidades a lo largo de la historia. Aunque los movimientos indigenistas en Latinoamérica varían en contextos, su operacionalización siempre sigue cierta lógica; estos movimientos suelen tener como objetivo el uso de simbolismos y valores culturales imaginados como precoloniales y se emplean como herramientas de cohesión entre las diversas comunidades indígenas para alcanzar metas políticas que los favorezcan, o más precisamente, para eliminar las limitaciones y “leyes” arbitrarias a las que han estado sometidos.

El análisis del indigenismo en Ecuador permitirá comprender el contexto de las políticas indigenistas de las últimas décadas y sus impactos en las comunidades indígenas del país. Los Kichwa Otavalo, una comunidad con significativa influencia política debido a su impacto en otras comunidades indígenas y la presión que esto ejerce sobre el gobierno de turno, representan un caso de estudio especialmente valioso (a desarrollar en el capítulo II).

I.2.2. Negociación Identitaria

La idea de una cultura estática y que no es afectada por el paso del tiempo junto al imaginario de identidades fijas que surgen de ella, es producto de una discusión que fue sustentada por los medios de comunicación a lo largo de los años, que tiene sus raíces en ciertos enfoques antropológicos antiguos y desactualizados que categorizaban las culturas entre lo desarrollado y lo primitivo. Se asumía que éstas eran tradiciones atemporales que necesitaban ser estudiadas antes de que “desaparecieran” bajo las influencias de la modernidad y proyectaban estas ideas a los miembros de dichas culturas, enajenándolos del mundo “común”, simplificando su humanidad e identidad y convirtiéndolos en individuos exóticos cuyo valor recae solamente en la cultura que

representan a los ojos de los “otros”. En consecuencia, las políticas que determinan lo étnico, racial y otras clasificaciones identitarias derivadas de éstas, contribuyen al entendimiento de la esencialización étnica y/o identitaria como algo natural, puesto que continúan diferenciando a las minorías como los “otros” miembros que no pertenecen a la cultura dominante, o en las palabras de Ewing:

When we consider the temporal flow of experience, we can observe that individuals are continuously reconstituting themselves into new selves in response to internal and external stimuli. They construct these new selves from their available set of self-representations, which are based on cultural constructs. The particular developmental histories of these self-representations are shaped by the psychological processes [and the experiences] of the individual. As a result of these processes of self-reconstitution, an external observer may see shifts in self-presentation of which the participants in an interaction are unaware. These self-representations are accompanied by changes in other attitudes and in emotional state. (Ewing, 1990, p. 258)

Aclarando las implicaciones morales y estructuralistas asociadas al esencialismo, se entiende que la negociación identitaria es una herramienta disponible para cualquier ser humano, independientemente de su origen cultural, por lo que se procura responder cuáles son los factores que empujan a ciertos individuos a negociar o esencializar sus identidades. En el caso de las minorías étnicas, la respuesta es más visible. En su día a día, sus rasgos identitarios (algunos más difíciles de ocultar que otros, como el color de piel, la vestimenta, el lenguaje, el acento, etc.) pueden aumentar el riesgo de conflictos raciales, burlas o violencia étnica. Por lo tanto, exponer su identidad en la vida cotidiana puede no ofrecer beneficios significativos. En contraste, la selección consciente y temporal de ciertos rasgos identitarios y/o culturales puede proporcionar mayor seguridad en su presente, como lo ilustra claramente la representación mediática e internacional de Otavalo como destino turístico. Por ejemplo, el 3 de abril del 2024, el periódico nacional ecuatoriano *El Comercio* realizó la siguiente publicación:

Otavalo recibió la distinción de Rincón Mágico del Ecuador por parte del Ministerio de Turismo. Este premio reconoce la identidad cultural de los pueblos, como sus atractivos turísticos, actividades y servicios. La declaratoria fue entregada en un acto protocolario que se celebró en el Salón Municipal de la ciudad, el martes 30 de abril de 2024. Los cinco sitios que reconoce este homenaje son: la Plaza de Ponchos, la Plaza Cívica, los Instrumentos Andinos, Casa Muskuy, el pasaje Moreano con sus productores artesanales y la calle

Modesto Jaramillo. La alcaldesa de la ciudad, Anabel Hermosa, destacó la importancia de este reconocimiento: “Este es un paso importante para resaltar los encantos culturales y turísticos que nos distinguen, consolidándonos como un destino de renombre para visitantes nacionales e internacionales en busca de experiencias auténticas y culturales”, comentó (El Comercio, 2024).

Como se ha observado en otras comunidades indígenas de Latinoamérica, la fijación temporal de su identidad es promovida por el país al que pertenecen. El reconocimiento otorgado a Otavalo por su 'autenticidad' es consecuencia del turismo atraído por esta imagen 'auténtica' de indígena: vestimentas blancas, cabellera larga y sombreros. Estas características han sido utilizadas por los indígenas otavaleños durante muchos años, diferenciándose, como veremos a lo largo de esta investigación, de los otavaleños de Rossio, quienes mantienen únicamente la cabellera como símbolo indígena, mientras que sus vestimentas y otros aspectos se han adaptado a su entorno y gustos personales, los cuales están en continua transformación, al igual que cualquier otra identidad.

La identidad cultural, sumado al entendimiento de etnicidad como categoría identitaria será una herramienta clave para analizar cómo los hermanos Morales navegan la compleja red de significados y expectativas impuestas por su entorno, manteniéndose fieles a sus supuestas raíces mientras cambian artísticamente. De esta manera, la identidad cultural no solo actúa como un vínculo con su pasado, sino que también se manifiesta en las diversas influencias que han experimentado, impactando su proceso creativo y las distintas etapas de su desarrollo artístico.

I. 3. La Creatividad

Antes de abordar la discusión sobre la creatividad, es crucial destacar que este proceso no se limita exclusivamente al ámbito artístico. La dimensión creativa desempeña un papel significativo en los procedimientos científicos y en el desarrollo de las sociedades humanas; en situaciones donde nos enfrentamos a barreras sustanciales, la necesidad de adoptar una nueva perspectiva, previamente inimaginada, se vuelve imperativa para resolver cierto camino aparentemente sin salida, por lo que la capacidad creativa es una herramienta indispensable para la supervivencia y desarrollo en absolutamente todos los ámbitos, siendo la complejidad una variable relacionada a los atributos de cada sistema independiente (Abrisketa, 2011). Por esto, la creatividad sin

duda alguna es un elemento indispensable, sin el cual resultaría imposible realizar descubrimientos significativos que permitan el desarrollo de los humanos.

Añadiendo a lo anterior, Abrisketa (2011) señala que, al hablar generalmente del ser creativo, nos estaremos refiriendo a personas que son capaces de transformar la realidad que les rodea. La autora enumera ciertas características distintivas de las personas creativas, como la capacidad de adaptación, una personalidad compleja compuesta de polos opuestos, una pasión por el trabajo que ejecutan de manera desinteresada, así como una notable curiosidad, entre otros atributos. Aunque, desde mi punto de vista, el actuar de manera desinteresada no puede ser aplicado a todos los casos, dado que la necesidad, en ciertas situaciones, puede ser una motivación mucho más intensa que la pasión, por ejemplo, el notable desarrollo científico en las diversas guerras mundiales que nos ha dado más de un invento sin el cual no podríamos vivir de la forma en la que lo hacemos en la actualidad, como el Internet. Además, la habilidad creativa de estas personas puede prosperar en entornos que favorezcan su desarrollo, ya sea debido a la presencia de otros individuos creativos o a la acumulación continua de capital cultural (Bourdieu, 1970), el cual puede ser transmitido por su entorno familiar o por ciudades con una mayor inversión en el desarrollo cultural de su sociedad.

El estudio académico de la naturaleza del trabajo creativo ha ganado popularidad en los últimos tiempos, así como en la forma en que este mismo trabajo podría constituir una práctica que depende de las “virtudes” intrínsecas a él. El estudio de la creatividad ha sido importante no solo por mostrar cómo funciona la microorganización de este proceso en la producción cultural, sino también su dimensión normativa, es decir, la importancia ética del trabajo creativo (Banks, 2007, p.162). Considerando que la creatividad implica alguna forma de evaluación, en vista de que se requiere conocer las normas y límites del campo que se va a innovar durante el proceso creativo, es necesario establecer qué producciones culturales son “genuinamente creativas” y cuáles son meros productos que procuran un objetivo en específico, sea comercial o social, y aquí es donde el consumismo entra en el esquema y complica la evaluación sobre la producción social del valor y acreditación de la creatividad para cualquier artista en la actualidad. Generalmente, se ha romantizado a la creatividad, por parte de los receptores de determinado producto artístico y hasta por los mismos artistas, puesto que históricamente el proceso creativo ha sido visto como algo mítico y a todos los individuos que participan en éste como una especie

única y diferenciada del promedio, cuando debería ser visto como un proceso cultural más que como un acto heroico (Toynbee, 2003).

En el ámbito cultural, una de las perspectivas propuesta por el sociólogo Howard Becker (1982) señala que los nuevos productos artísticos aparecen únicamente mediante la interacción de artistas, colaboradores y las audiencias. El autor indica que cuando esta interacción se repite, la dinámica se solidifica y organiza al trabajo del artista y la respuesta de la audiencia, aunque aclara que el artista no está necesariamente consciente de dicho proceso.

Este sistema de reciprocidad puede ser vista fácilmente en mi caso de estudio, donde los hermanos de Otavalo transformaron las canciones que hacían tradicionalmente, bajo el consejo de su productor – el cual además de también ser migrante estaba mucho más dentro de la escena musical de Lisboa cuando ellos comenzaban a grabar sus primeros discos – direccionando la música folklóricamente andina, generalmente triste y melancólica, en un productoailable, más comerciable y muy bien recibida por los turistas y gente de la zona. Esto impulsó a los hermanos a continuar su proceso creativo en esa dirección, y de manera similar con el resto de sus discos, verificando así la estructura de producción-recepción señalada por Becker (1982), a la que llamó “momento editorial”, y definió como el instante en que el artista identifica sus opciones creativas y las selecciona según un criterio informal que, en este caso de la música, representa el “punto de audición de un oyente ideal” (Becker, 1982).

Instituciones como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, (2021) han delineado el uso de la creatividad en contextos urbanos, identificando ciertos factores y agentes que pueden, por ejemplo, aumentar el éxito de un músico en situaciones de crisis. El concepto de “Ciudades Creativas”, presentado en el marco “Cities, Culture, and Creativity Framework” de la UNESCO (2021), describe cómo las ciudades pueden aprovechar sus recursos, infraestructuras e instituciones para desarrollar industrias culturales y creativas que promuevan el crecimiento económico, la inclusión social y el turismo. Impulsores clave como el entorno digital, el capital social y las colaboraciones permiten a las ciudades transformarse en centros culturales dinámicos y sostenibles, generando beneficios sociales, económicos y espaciales. Además, el marco aborda los desafíos que enfrentan estas ciudades, especialmente en tiempos de crisis, como fue la pandemia de COVID-19, donde la cultura

y la creatividad demostraron ser fundamentales para revitalizar comunidades afectadas. La “economía creativa” es destacada como uno de los sectores de más rápido crecimiento a nivel mundial, al generar ingresos, empleos y exportaciones (UNESCO, 2021).

Este marco puede aplicarse también a productores culturales individuales, como los músicos, en tanto que los mismos factores que impulsan a las ciudades creativas pueden beneficiar a los artistas en entornos urbanos. El caso de los hermanos Morales en Lisboa ejemplifica cómo estos músicos migrantes han utilizado su identidad cultural y singularidad para integrarse con éxito en los mercados locales y globales, obteniendo reconocimiento y mejores oportunidades económicas. Aunque no estaban directamente familiarizados con el programa de la UNESCO, aplicaron intuitivamente varios de sus principios. Sin embargo, como veremos más adelante, hay áreas, como su presencia digital, que aún podrían mejorarse.

I. 4. El Turismo

En los últimos años, la investigación sobre el turismo ha emergido como una línea de estudio relevante para las ciencias sociales y humanas, proporcionando valiosas contribuciones al análisis de fenómenos contemporáneos. Este campo se ha centrado en aspectos como la movilidad, la producción y el consumo cultural, la formación de identidades, entre otros aspectos fundamentales del mundo contemporáneo. Es importante entender la influencia del turismo en la producción cultural ya que funciona como una industria productora de espacios, significados y experiencias.

Parte de este análisis incluye la comprensión del "turismo musical", una práctica con raíces en la industrialización y modernidad, que implica la experiencia del viajar y la música, sea en festivales o conciertos. Esta práctica, más allá del simple consumo de sonidos, explora la música como una vía para articular identidades, expresar rebeldía o conformidad, y conectar con otros en un contexto compartido e imaginado (Lashua, Spracklen, & Long, 2014). De manera similar, Stokes (1999) señala que el turismo musical es un sector en expansión, pero también subraya que existe un enfoque crítico hacia este fenómeno. Esta área, en sus múltiples manifestaciones, atrae a menudo a expertos en música y etnomusicólogos, quienes se enfrentan a dilemas éticos y profesionales al asumir roles de representación, interpretación, guía e incluso exposición. Dichos roles implican una compleja interacción entre la autenticidad cultural y los

intereses comerciales, lo que genera un espacio de debate sobre las implicaciones socioculturales del turismo musical.

En el caso de la familia otavaleña, esta influencia la llevó a transformar sus prácticas expresivas tradicionales. Por ejemplo, en una de nuestras conversaciones surgió el tema del primer disco, grabado con su productor mozambiqueño. Inicialmente, planeaban incluir repertorio tradicional ecuatoriano, como san juanitos y algunas canciones reconocidas del género andino, como “El condor pasa”. Sin embargo, el productor sugirió añadir una base instrumental másailable porque de esta forma iban a agradar más a su público, compuesto principalmente por turistas.

Este ejemplo demuestra que el turismo impulsa la comercialización de espacios y culturas, articulando empresas globales, instituciones, Estados, viajeros, trabajadores y residentes locales, los cuales participan en diversos procesos de imaginación social, configuración de representaciones culturales y prácticas de consumo que transforman nuestro entorno, la vida social y nuestras percepciones del mundo (Lopez & Marin, 2010). Como se ha señalado, “popular songs (...) reflect a particular geographic experience at a certain point in time, whereby both the producer and consumer of the songs engage with the landscape in ways that are reflected in the music and in our memory” (Keeling, 2011, p. 113). En la compleja experiencia del turismo, se establece un vínculo entre la realidad y la simulación, revelando una interacción ambigua entre el turista y el entorno que lo acoge. Como señala Stokes: “Situations of musical tourism are invariably bound up with a kind of semiotic anxiety that surrounds the question of representation: ¿is it real, or is this just a show?” (1999, p. 143).

Bajo este enfoque, la vivencia turística se puede ver dentro del ámbito de la simulación, mediante una suerte de engaño tácitamente acordado por el turista y el entorno que lo recibe. De este modo, el turismo se configura como una experiencia artificial que sirve para reafirmar la imagen del turista como un individuo enajenado, una noción que, según Lopez y Martin (2010), es objeto de críticas contundentes pero muy influyentes tanto en la sociedad como en los ámbitos académicos.

Esta perspectiva de la experiencia turística como una “simulación” puede ayudar a comprender el éxito alcanzado por la familia otavaleña en sus conciertos, éxito que se debe en gran medida a la incorporación de elementos culturales ajenos, como aquellos inspirados en las simbologías de los indígenas norteamericanos. Esta fusión cultural

refleja uno de los dilemas centrales del turismo musical, en el que el acto de viajar para escuchar (o ser escuchado) —en lugar de simplemente observar— genera una compleja danza de miradas que se construyen y se deconstruyen mutuamente. Así, la "mirada" y la teoría que la sustenta se convierten en herramientas clave para analizar cómo el turismo musical no solo consume, sino que también transforma y reinterpreta las culturas en escena (Stokes, 1999).

En el pasado, durante sus presentaciones armaban un tipi⁵ y una máquina de humo, con este equipo, sumado a las vestimentas que utilizan únicamente para sus *shows* (como una corona de plumas también inspirada en los nativos americanos y los ponchos tradicionales de Ecuador) creaban una atmosfera misteriosa, que juntaba mucha más gente durante las presentaciones de la que reúne en la actualidad. Sin embargo, debido a un robo, perdieron estos equipamientos. Todos estos elementos creaban una imagen aparentemente más “auténtica”, que se vendía bien entre los turistas de la zona.

En este contexto, el turismo musical se presenta como un fenómeno en el que los estilos musicales y las interpretaciones se transforman en herramientas para construir la autenticidad que los turistas buscan, a través del sonido y los símbolos visuales presentes durante las performances. Esta dinámica combina el consumo cultural con la recreación de lugares y tradiciones. Así, las industrias musicales y el turismo generan espacios en los que la cultura se ofrece como un producto, y los visitantes se aproximan a estas representaciones como experiencias únicas, aunque cuidadosamente diseñadas para cumplir con sus expectativas (Lashua, Spracklen, & Long, 2014).

El análisis del turismo en este trabajo explorará los matices de la influencia que este fenómeno ejerce sobre la comercialización del espacio y la cultura, así como sobre la identidad y la presentación de los hermanos Morales. Se fomentará una relación compleja entre autenticidad y simulación para cautivar al público, dirigiendo su performance hacia un nivel más asombroso ante los ojos de quienes los desconocen y construyen su percepción basada en la información disponible sobre lo que significa ser indígena.

⁵ Carpa usada por los nativos americanos en las llanuras.

I. 5. Esencialismo estratégico

Gayatri Spivak (1998) define al esencialismo estratégico como “la utilización estratégica de un esencialismo positivo que sirve a propósitos políticos claramente definidos” con el objetivo de alcanzar la integración de determinado grupo de individuos en un colectivo social. Añadiendo a lo anterior, Cécile Casen subraya la posición de Stuart Hall, que describe cómo un grupo social solo se convierte en fuerza social cuando es constituido como sujeto colectivo en el medio de una ideología unificada. Casen recuerda también la posición de Razmig Keucheyan (2014) sobre el esencialismo estratégico, defendiendo que la fijación provisoria de una esencia no significa que ésta sea artificial, pero sí que es estratégicamente útil, en la medida en que toda acción supone la formación de colectivos, y los colectivos acostumbran esencializar sus identidades. En contraste, Lee (2011) refiere que, aunque el análisis del esencialismo estratégico es útil por los beneficios políticos que otorga a los individuos que se socorren con esta herramienta, también pone en riesgo una confusión epistémica, la experiencia de la cultura, y el conocimiento sobre la cultura.

Lee (2011) describe que a menudo se tiene una comprensión esencialista sobre la cultura, especialmente en el caso de las culturas de países colonizados. Señala algunos aspectos esenciales a considerar en la representación de las culturas de ‘países en vías de desarrollo’: primero, la cultura es heterogénea; al hablar de ‘países’, se omiten las diversas regiones dentro de un país y las circunstancias individuales de cada cultura, como clase, raza, etc. Segundo, todas las culturas están en transformación constante, lo que contrasta con la imagen estática que anteriormente se tenía de las culturas de los países en vías de desarrollo. Por último, es necesario cuestionar las diferentes imágenes que se han creado sobre las culturas de los países en vías de desarrollo, ya que suelen estar corrompidas por la perspectiva colonial.

Gayatri Spivak discute las experiencias de los subalternos en su libro *Subaltern Studies*, en esta discusión tiene como objetivo reescribir la historia de la India *bottom-top*, desde la perspectiva de los subalternos, para desconstruir y desmistificar la narrativa de la versión imperialista. Elisabeth Eide (2016) menciona que Spivak compara la aplicación del esencialismo estratégico con la deconstrucción, señalando que, aunque se beneficia de la deconstrucción, no implica que esta sea deconstructivista. Esto significa que la selección deliberada de ciertos aspectos identitarios o culturales no equivale a una represión permanente de aquellos que no son resaltados. El esencialismo debe entenderse

como una estrategia política que ignora las diferencias internas de ciertos grupos, unificándolos para alcanzar un objetivo político en una sociedad donde están en desventaja.

En España, por ejemplo, se han documentado casos de esencialismo estratégico en el comercio de los otavaleños. Lourdes Morales (2007) señala que los emigrantes otavaleños utilizan su música y danzas para vender productos musicales, tratándolos como cualquier otra artesanía con la que comercian. La autora explica que en sus puestos ofrecen discos compactos, zampoñas, quenás, ponchos, bolsos, pulseras y otros artículos, al igual que en Otavalo. Además, menciona que en sus presentaciones musicales incorporan puestas en escena con un toque teatral, a través de las cuales comercializan música similar al “new age” enfocada en la relajación y la mística.

Desde otra perspectiva del esencialismo estratégico y su uso en la comercialización de la cultura andina, Flores (2007) señala que la identidad cultural indígena a menudo se ve reducida a una imposición política y racial, generalizando su imagen y obviando su diversidad, lo que perpetúa estructuras jerárquicas. Este proceso de homogeneización no solo minimiza la riqueza cultural, sino que refuerza las dinámicas coloniales de dominación. Además, cuando los beneficios de la comercialización de la “cultura indígena” se destinan a agentes externos, se priva a las comunidades de gestionar su propio patrimonio. En consecuencia, establecen un relacionamiento similar al que fue impuesto en la época colonial, con sistemas que subordinan a los pueblos indígenas. En las palabras de Spivak:

The usual analytical frame in which the impact of a colonial economy on the peasantry is studied is one of differentiation—the growth of different strata within the peasantry and the progressive increase in the differences between them in terms of incomes, assets and economic viability (Spivak, 1988, p. 389).

Así, el intento de adoptar una imagen a veces exagerada de grupos indígenas en occidente sería inútil si la sociedad en la que se encuentran no asumiera que estas características imaginadas son reales. Por lo que, con mi investigación intentaré responder cuáles son las posibilidades teóricas del esencialismo estratégico para el análisis de las prácticas expresivas inducidas por los movimientos migratorios en general y los otavaleños en particular.

Los migrantes calificados o con recursos económicos suelen recibir un trato más favorable, accediendo a mejores oportunidades y a condiciones de trabajo más dignas. En cambio, los migrantes no calificados o en situaciones de vulnerabilidad enfrentan trabajos manuales desgastantes y una mayor exposición a injusticias decurrentes de xenofobia. Estas diferencias en el trato están vinculadas a las estructuras sociales que perpetúan la desigualdad y la exclusión en función de la posición del migrante en el sistema económico. Por eso, el esencialismo estratégico se convierte en una herramienta que puede ser utilizada para navegar las complejas relaciones laborales y sociales en su nuevo entorno, mientras los migrantes buscan no solo sobrevivir, sino también proyectar una imagen que les permita integrarse y prosperar en un contexto ajeno. Con pocas opciones disponibles, la mercantilización de su propia cultura puede convertirse en una estrategia de supervivencia. Transformar su cultura en un bien intercambiable les permite obtener productos necesarios y lograr cierta estabilidad. En este contexto, la venta de artesanías, música y distintas expresiones culturales en territorios lejanos adquiere valor, tanto por el exotismo que se asocia a estos productos, como por los valores étnicos que se proyectan sobre quienes los comercializan.

Appadurai (1986) sostiene que el valor económico de un objeto depende de la distancia o dificultad que una persona enfrenta para adquirirlo, lo que implica que un objeto más valioso requerirá un sacrificio mayor, ya sea económico o en términos de tiempo. Para comprender el valor de un objeto, es necesario considerar sus formas, usos y trayectorias, ya que solo a través de este análisis es posible interpretar las transacciones humanas y los valores asociados a ellas. Con esto en mente, se puede ver que el uso del esencialismo por parte de los Otavaleños en sus presentaciones tiene beneficios para la venta de todos los productos que exhiben en su barraca, ya que, además de llamar la atención de un mayor público con vestimentas y artilugios, también pueden acomodar el precio a la rareza de los productos que venden, los cuales desde el punto de vista de los espectadores pueden llegar a ser mucho más valiosos por el exotismo asociado a sus vendedores. Así, aumentan la demanda de sus productos, la cual, según Appadurai (1986), emerge como una función de la variedad de las prácticas sociales y sus clasificaciones, que más allá de una emanación misteriosa de las necesidades humanas, son una respuesta mecánica a las configuraciones impuestas por la sociedad.

Por lo tanto, el uso del esencialismo estratégico en sus presentaciones termina siendo comparable a cualquier otra estrategia publicitaria cuyo objetivo principal es

aumentar las ventas de sus productos. Con relación a esto, durante nuestros primeros encuentros, les pregunté por el precio de sus discos, y Amaru respondió que cuestan 10 euros, pero que para los paisanos aplican un *fifty/fifty*, dejándolos a mitad de precio. Esta práctica informal no se limita únicamente a los discos, sino que se extiende a todos sus productos a la venta. Este descuento parece estar motivado no solo por la cercanía que sienten con otros ecuatorianos debido a la nacionalidad y el idioma compartidos, sino también porque el exotismo generalmente asociado a estos productos desaparece en presencia de compatriotas, lo que puede justificar la reducción de precio. Además, reciben un reconocimiento especial por parte de sus colegas ecuatorianos, quienes, a diferencia de otros grupos, no los confunden con indios americanos ni con otros pueblos indígenas de los Andes.

Este primer capítulo ha presentado los fundamentos teóricos necesarios para abordar el análisis de la transformación cultural y artística de los hermanos Morales en su contexto migratorio. A lo largo de la tesis, se retomarán y confrontarán estos conceptos teóricos con los datos obtenidos del trabajo de campo, que incluirán entrevistas, observaciones y análisis de sus performances. El objetivo es obtener una visión integral y estructurada de la transformación, no solo en su vida cotidiana, sino también en su práctica creativa, explorando cómo su performance se convierte en un reflejo de sus experiencias, desafíos y adaptaciones.

CAPÍTULO II: DE LOS ANDES A OTAVALO: IDENTIDAD CULTURAL Y INDÍGENA EN EL ECUADOR CONTEMPORÁNEO

En este segundo capítulo, se presenta un análisis introductorio de la comunidad indígena de Otavalo, sus acontecimientos históricos y su representación en algunas de sus prácticas culturales. El capítulo comienza con una contextualización histórica sobre el establecimiento de las comunidades indígenas en los Andes, destacando los sistemas sociales y económicos que influyeron en su desarrollo y permanencia a lo largo del tiempo. Después de esta contextualización, se exploran aspectos relevantes del Ecuador y la influencia de ciertos acontecimientos globales en las prácticas culturales de los Otavalo, para la posterior descripción y caracterización de la comunidad otavaleña en el contexto actual de Ecuador. Se analizan sus tradiciones culturales más representativas, sus prácticas textiles y el san juanito, haciendo énfasis en la relevancia de la música y el arte textil en la vida cotidiana de esta comunidad.

II. 1. Breve contextualización histórica de los Andes y sus prácticas culturales

Para entender el establecimiento de los diversos grupos culturales andinos, será necesario comprender su organización, explicar y caracterizar sus condiciones de desarrollo, especialmente el factor agroganadero, el cual, según Jurgen Golte (1987), es un factor clave en estas sociedades, por ser su principal medio de subsistencia. Aunque las condiciones de los Andes dificultaban esta práctica por las limitaciones relacionadas con la naturaleza en las altas montañas, Golte (1987) señala que estos grupos consiguieron encontrar estrategias para organizar la producción en el campo andino, implementado prácticas como la producción multicíclica. El autor agrega que la organización en los Andes, como centro de civilización, se basa en órdenes diversos de producción agroganadera y en sus consecuencias en la estructura social de estos grupos, aunque este conjunto será desarticulado con la conquista española. En definitiva, la historia compartida de estos grupos en los Andes, sumado a la vida en la naturaleza de la cordillera y la posterior violencia colonial, demuestran elementos similares en las identidades de estas culturas.

El concepto de “música andina” abarca las prácticas musicales de los diversos grupos culturales de los Andes, que incluyen tanto instrumentos tradicionales identificados durante el período del Imperio Inca, como otros que, con el tiempo, se han incorporado a esta categoría (Mendevil, 2017), incluyendo la zampoña, el charango, la guitarra, el bombo y las maracas, entre otros. En Ecuador, estas prácticas están asociadas tanto al folclore como al turismo, y han experimentado una resignificación de su uso ritual a lo largo de los años. Entre los géneros más representativos se encuentran el huayno, el carnavalito, el san juanito, la tonada, y el sukuri, cuyas letras evocan temas relacionados con la naturaleza, la nostalgia, las tradiciones y, en algunos casos, el indigenismo.

Un rasgo común de estos estilos musicales y de las comunidades indígenas que los producen (dentro de lo que se denomina “música andina”), es su habilidad para adaptarse al mercado internacional. A través de la incorporación de ciertos elementos de su música folclórica, como el uso de quenás o motivos tradicionales, dirigen sus composiciones hacia categorías musicales comercializables, como el *World Music* o el *New Age* andino. En este sentido, Diego Estrada (2024) señala: “si analizas la música andina de los años 90 en adelante, encontrarás mucho *New Age* andino. Existe un mercado que consume lo andino y es importante observar las diferentes líneas de consumo. Hay un consumo espiritual y un consumo identitario. Entonces, se convirtió en un espacio muy abierto al comercio” (Comunicación personal, 04/09/2024). Esto se refleja en fusiones musicales que buscan promover “raíces culturales” andinas reinventadas para ser comercializadas en la industria musical. Sin embargo, estas tradiciones musicales indígenas también manifiestan los conflictos históricos y la capacidad de adaptación frente a las influencias del mundo moderno (Mendevil, 2017).

Con todo, cualquier idea monolítica de “música andina” es poco clara y posiblemente servirá primariamente a intereses políticos, y propósitos representacionales y comerciales, ya que este amplio conjunto de instrumentos va a derivar en diversas prácticas musicales distintivas de cada país. La selección de repertorios por parte de los músicos andinos en contexto migratorio, junto a la selección de sus vestimentas durante sus performances, parecen apoyarse en los estereotipos que envuelven a esta categoría musical⁶. Mendivil (2017) refiere el concepto de “música incaica”, el cual debe ser

⁶ La etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco (2008, p. 13-14) define las categorías musicales como construcciones simbólicas ideológicamente sustentadas, cuyos significados son atribuidos a través de un

visualizado en sus dos definiciones opuestas, la primera señala que la música incaica son las prácticas musicales de los Incas durante su dominio histórico, la segunda indica que son las prácticas musicales de los pueblos andinos durante el siglo XX.

Mendevil (2017) también señala que, entre 1900 y 1975, las publicaciones académicas solían etiquetar estas prácticas como “música incaica”, aunque en la mayoría de los casos se referían a música indígena contemporánea. Esta visión colonial y subordinante proyectaba lo “incaico” sobre el presente, eclipsando la identidad de los pueblos indígenas que realmente producían esta música, así como las diferencias geográficas e históricas entre las prácticas musicales de los Andes. Al analizar los significados que transmiten las prácticas culturales indígenas andinas en la actualidad, es fundamental considerar la perspectiva de Estrada:

Con respecto al análisis de la música indígena, hay que tener un montón de cuidado. Porque hay una invención identitaria. Una invención que responde al mercado y que están muy lejos de las raíces de los lenguajes antiguos de la zona. Entonces, como tú me contabas, por ejemplo, hay mucho más el mostrarse y el performance que realmente discursos musicales antiguos, que son ya más puestos de mi escena, inclusive por eso te puedes vestir de Sioux, para mostrar cómo esta idea de antiguo pero los lenguajes musicales ya son otros. A nivel antropológico son interesantes porque nos muestran dinámicas culturales, pero si los quieres ver como con una cepa más histórica, ya hay que ponerlas en juego porque son algunos discursos muy, muy, muy contruidos en la actualidad (Comunicación personal, 04/09/2024).

Mendevi (2017) recuerda que los estudios sobre la música de los Andes surgen a finales del siglo XIX, por el creciente interés de occidente en los llamados “pueblos primitivos”. Al mismo tiempo, compositores académicos andinos con motivaciones nacionalistas hicieron recopilaciones de diferentes tradiciones indígenas que habían sido dejadas de lado y las empiezan a utilizar como base de sus composiciones. El resultado fue la formación de un colectivo andino imaginario, cuyas prácticas musicales fueron representadas como incaicas y culturalmente homogéneas, pero que fueron reorganizadas y transformadas por la influencia de la llamada “alta cultura” europea (Adorno & Horkheimer, 1944).

proceso interpretativo para el cuál contribuyen los músicos, audiencias, estudiosos, medios de comunicación, políticos, entre otros agentes.

II. 2. Contextualización actual del Ecuador

Ecuador, ubicado en la región noroccidental de América del Sur, es un país caracterizado por su notable diversidad geográfica y cultural. Su territorio, que abarca aproximadamente 283,561 kilómetros cuadrados, está dividido en cuatro regiones naturales: la Costa, la Sierra, la Amazonía y las Islas Galápagos, cada una con su propio clima, flora y fauna. Con una población estimada de 17.8 millones de personas hasta 2021, según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), el país alberga una composición étnica diversa. La mayoría de la población, un 77,4%, es mestiza, lo que refleja una herencia cultural que combina raíces indígenas y europeas. Además, Ecuador reconoce oficialmente 13 nacionalidades indígenas, incluyendo a los Chachi, Tsáchila, Awa, Epera, Cofán, Siona-Secoya, Quichuas amazónicos y andinos, Waorani, Zápara, Shuar, Achuar y Shiwiar, que habitan en diferentes regiones del país. A esto se suma la presencia significativa de pueblos afrodescendientes y montubios, así como entre 20 y 25 pueblos adicionales con identidades diferenciadas basadas en sus tradiciones culturales, realidades geográficas y reivindicaciones sociales (Aguirre Mendoza, 2008, citando al Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural, 2008b).



Imagen 1: Mapa mundi que destaca a Ecuador en color rojo.

Ecuador



Otavalo



Imagen 2: A la izquierda de la imagen se muestra el mapa de Ecuador dividido por provincias, mientras que a la derecha se destaca la ubicación de la capital, Quito, junto con la ciudad de Otavalo.

Esta diversidad étnica y cultural se manifiesta en una rica variedad de prácticas y expresiones culturales, entre las cuales la música folclórica ocupa un lugar destacado. Las diferentes regiones del país han desarrollado estilos musicales propios que integran influencias indígenas, africanas y europeas, creando un mosaico sonoro que refleja la complejidad multicultural del país. Estas expresiones musicales, además de evidenciar las influencias entre tradición, modernidad y el mundo contemporáneo, cumplen un importante papel en la construcción y afirmación de identidades colectivas en un país marcado por su diversidad.

En el contexto ecuatoriano, la música folclórica ha sido un elemento clave en la representación y negociación de las identidades indígenas y afrodescendientes. Como señala Alfredo Aguilar (2019), a finales de la década de 1980, el estudio de las prácticas musicales de los grupos étnicos de las periferias era prácticamente inexistente, resurgiendo tímidamente en los conciertos de música popular ecuatoriana a partir del año 2000. Este resurgimiento, fruto de la resistencia autónoma de las prácticas culturales de diversas minorías étnicas, especialmente de los Kichwa Otavalo, permite observar el proceso de negociación cultural en el que la música folclórica se convierte en un medio para imaginar y representar al indígena andino. Sin embargo, a menudo se hace desde una óptica que busca homogenizar su diversidad cultural para el consumo externo. En este sentido, el análisis de la música andina (o de las prácticas culturales de los pueblos

indígenas modernos en general) nos revela un espacio de disputa simbólica, donde las tradiciones se reconfiguran y reinterpretan en respuesta a las dinámicas socioculturales contemporáneas.

Un evento decisivo para visibilizar a las comunidades indígenas en Ecuador, como los Kichwa Otavalo, fue el primer levantamiento indígena, que comenzó el 28 de mayo de 1990. A través de la toma de la iglesia de Santo Domingo en el centro histórico de Quito, así como de varias plazas, calles y, en algunos casos, ciudades de la Sierra y la Amazonía, lograron paralizar el país. Este movimiento generó descontento principalmente entre los sectores urbanos y blanco-mestizos debido al alto nivel de organización alcanzado por el movimiento indígena (C. Martínez, 2007). Posteriormente, los acuerdos entre la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y el gobierno nacional pusieron fin a las movilizaciones, que se extendieron en las provincias del 6 al 12 de junio de ese mismo año.

Martínez (2007) señala que los diversos levantamientos posteriores que siguieron a éste y que lograron dificultar el establecimiento de ciertas reformas neoliberales en el país, tuvieron como consecuencia la redacción de una constitución en 1998, la cual reconoció el carácter multicultural de la nación ecuatoriana junto a los derechos indígenas. Con esto, la autora sugiere que el movimiento indígena ha democratizado en gran medida al Ecuador, dando lugar, junto a otros procesos indígenas, a la formación de una clase media indígena (Martínez citando a De la Torre, 2002 (1996)). Añadiendo lo anterior, el líder histórico y expresidente de la CONAIE, Luis Macas, señala que:

El proceso de reconstitución de los pueblos de la nación quichua del Ecuador, a no dudarlo, es uno de los procesos inéditos más importantes de los pueblos indígenas en América Latina, abre el espacio del reconocimiento a la alteridad de nuestras naciones desde la aceptación de la pluriculturalidad y de la interculturalidad y, además, cuestiona en lo fundamental la esencia misma del Estado, al mismo tiempo que evidencia el carácter real que tiene [éste] dentro de nuestra sociedad, esto es, como la imposición de una forma de dominación, de ejercicio del poder y de control social (citado por Bretón, 2022).

El levantamiento indígena de 1990 marcó, así, un punto de inflexión para el reconocimiento y visibilización de las comunidades indígenas en Ecuador. A partir de este evento, los pueblos indígenas, y en particular los Kichwa Otavalo, asumieron un rol más relevante en el ámbito político y social, reforzando su identidad y presencia tanto a nivel

nacional como internacional. Esta visibilidad generó un mayor interés por su cultura, lo que atrajo la atención del turismo hacia la comunidad de Otavalo. El creciente flujo de turistas no solo incrementó el reconocimiento de las prácticas culturales otavaleñas, sino que también incentivó su transformación. En diálogo con el mercado global y turístico, los Otavalo comenzaron a adaptar sus manifestaciones culturales, integrando elementos que hicieran su folclore más accesible y atractivo para los visitantes extranjeros (Estrada, 2024).

II. 3. Otavalo

Otavalo, una pequeña ciudad de aproximadamente 14,000 habitantes, se encuentra a casi 100 km de la capital de Ecuador, Quito, y es conocida por su rica tradición textil. Situada en la Sierra Septentrional a 2,565 metros sobre el nivel del mar, su población, compuesta en un 80% por indígenas, ha cultivado una fuerte identidad cultural centrada en la producción artesanal de alta calidad. A pesar de la modernización y las influencias externas, la cultura otavaleña se esfuerza por preservar sus costumbres tradicionales, como el uso de vestimenta típica y la cabellera trenzada, aunque estas prácticas se promueven principalmente con fines turísticos. Los otavaleños han adaptado sus técnicas comerciales y productos para satisfacer las demandas del turismo, lo que ha influido en la proyección de su imagen cultural.

Históricamente, Otavalo, que antes de la llegada de los incas era conocida como Sarance, mantuvo una fuerte unidad política que limitó el impacto del breve dominio inca. Con la colonización española, los habitantes de Otavalo fueron forzados a trabajar en los obrajes textiles bajo condiciones duras, lo que configuró su desarrollo económico en la colonia. Aunque participaron en los movimientos independentistas, el impacto de los sistemas coloniales opresivos, como el huasipungo (Icaza, 2007) y los obrajes (Cisneros, 1987), entre otros, dejó huellas profundas en la población indígena de la región. Tras la independencia de Ecuador, estos sistemas cambiaron de forma, pero las estructuras de desigualdad étnica persistieron (Altmann, 2022; Zabala, 2008).

Los obrajes de Otavalo, aunque inicialmente opresivos, eventualmente beneficiaron a los Kichwa Otavalo, quienes desarrollaron habilidades textiles que les permitieron posicionarse como artesanos altamente capacitados. Este desarrollo fue clave para la creación de una próspera industria textil que ayudó a la comunidad a adaptarse al

sistema capitalista emergente. En contraste, otras comunidades indígenas de Ecuador que fueron sometidas a la mita y el huasipungo no lograron el mismo éxito, perpetuando ciclos de pobreza debido a la falta de habilidades transferibles en la economía postcolonial (Kyle, 2000). En Otavalo, la comercialización de las artesanías ha sido un motor económico clave, con el famoso mercado de ponchos como centro de estas actividades, donde muchos Kichwa Otavalo dependen de las ventas para su sustento.

En la actualidad, Otavalo sigue siendo un centro económico y cultural, con tres grupos étnicos predominantes: indígenas, mestizos y, en menor proporción, afrodescendientes. El comercio de artesanías refleja los intercambios entre estos grupos, y la globalización ha influido en la tradición de sus técnicas y en la procedencia de algunos de sus productos ofrecidos. Según Radcliffe (2015), aunque la economía artesanal genera ingresos significativos, no siempre es suficiente para garantizar una vida digna debido a la volatilidad del mercado. En este contexto, los otavaleños, a lo largo de su desarrollo histórico, han recurrido a la idea de esencialismo estratégico (Spivak, 1988) para lucrar a través de su identidad cultural, presentándola de manera atractiva a audiencias globalizadas y adaptándose a las exigencias del mercado para mantenerse competitivos en la demanda de “culturas exóticas”.

El turismo ha desempeñado un papel importante en esta reconfiguración cultural, con los otavaleños ajustando sus productos y prácticas para satisfacer las expectativas de los turistas. La pandemia de COVID-19 exacerbó las vulnerabilidades de esta economía dependiente del turismo, lo que obligó a la comunidad a reconsiderar y adaptar sus estrategias comerciales (Scheyvens et al., 2021). Sin embargo, Otavalo no solo es un centro económico, sino también un referente en la lucha por los derechos indígenas en Ecuador. La comunidad ha sido protagonista en movimientos indígenas, como la referida Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), que ha desempeñado un papel crucial en la política nacional desde 1990, incluyendo su participación en el derrocamiento de dos presidentes (Yashar, 2005). Este compromiso ha consolidado a Otavalo como un símbolo de resistencia y adaptación cultural en el país, representando un microcosmos de las dinámicas que afectan a las comunidades indígenas de los Andes en un contexto globalizado.

II. 4. Tradiciones culturales en Otavalo: el san juanito

El san juanito es una práctica musical tradicional de Otavalo, con un ritmo en compás binario. Además, según Banning (1991), su relación con el estilo musical peruano, huayno, podría estar basada en el uso compartido de la escala anhemitónica-pentatónica y el ritmo. Este estilo musical se compone de dos o tres partes principales: el estribillo, el alto y el bajo. Los san juanitos “tipo 1” incluyen las tres partes mencionadas, mientras que los “tipo 2” solo constan del alto y el bajo. La melodía del san juanito, que puede estar en compás de 2/4 o 3/4, típicamente utiliza una escala anhemitónica-pentatónica o diatónica, y el ritmo es binario. El estribillo, generalmente instrumental, sirve como preludio e interludio, proporcionando un respiro entre las partes más dinámicas del alto y el bajo. Este estribillo se caracteriza por repetir frases cortas, usualmente cuatro veces, y se acompaña con el sexto grado de la tonalidad.

Banning (1991) describe que la instrumentación típica del san juanito incluye quenás, rondador, violín, guitarras, bandolines, arpa, bombo y chajchas. Los instrumentos melódicos, como las quenás, el rondador y el violín, predominan en las partes de volteada, mientras que el estribillo se acompaña principalmente de cuerdas y percusión. Sin embargo, como señala Estrada (comunicación personal, 04/09/2024), este conjunto de instrumentos representa únicamente el componente moderno de la práctica, ya que muchos de los instrumentos utilizados antiguamente hoy solo se encuentran en museos, como el del Instituto Otavaleño de Antropología. Este instituto conserva instrumentos históricos de Otavalo, como flautas transversales (1975), tunda grande (1980), requinto (1981) y arpa (1978), entre otros.

Una característica destacada de los san juanitos es su estructura rítmica regular y repetitiva, que proporciona una base sólida para la danza, la cual se caracteriza por movimientos cortos del cuerpo, comenzando con las rodillas, y puede ser ejecutada en parejas, de cara a cara, con un contacto físico mínimo, principalmente sosteniendo las manos mutuamente. La melodía del san juanito tiende a moverse alrededor de notas centrales, creando una sensación de estabilidad. El alto y el bajo se distinguen por sus transiciones melódicas: el alto fluctúa alrededor de una nota alta, mientras que el bajo desciende progresivamente, creando un contraste dinámico en la pieza (Banning, 1991). ¿Se podría decir que el san juanito es una de las expresiones musicales contemporáneas más importantes de los Kichwa Otavalo? El etnomusicólogo ecuatoriano Diego Estrada, Director de Investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, explica que:

Es la más relevante porque es la práctica que más engloba comercio. Si te das cuenta, los san juanes se hacen ahora en todas las capitales del mundo. Entonces, hay un san juan con los migrantes otavaleños en Chicago, la comunidad en Barcelona hace su propio Inti Raymi o san juan. El san juan, históricamente, tenía que ver con otro tipo de práctica, pero ahora, al menos aquí en Otavalo, se ha vuelto un espacio de performance cultural. Si vienes a un Inti Raymi un 21 de junio, encontrarás que la mayoría de la gente en la cascada de Peguche, un lugar antiguo de práctica ritual, son turistas y personas de la capital (Comunicación personal, 04/09/2024).

El san juanito, como describe Estrada, ha experimentado una resignificación constante en la cultura Kichwa Otavalo. Originalmente vinculado a prácticas rituales y celebraciones tradicionales como el Inti Raymi y el San Juan, su valor simbólico ha cambiado con el tiempo. El san juanito, generalmente asociado a rituales comunitarios, se ha transformado en un producto cultural que los otavaleños han comercializado, especialmente en contextos migratorios y turísticos. Un ejemplo notable de esta transformación es el caso de los hermanos Morales, quienes han llevado el san juanito a escenarios en Portugal, presentando su música a un nuevo público. Esta adaptabilidad y aceptación en diversas culturas ha permitido al san juanito convertirse en un recurso valioso para atraer audiencias internacionales, subrayando la rentabilidad de su capitalización.

La canción “*Zapateando Juyayay*” de la famosa banda indígena *Los Jayak* es, sin duda, un claro ejemplo de cómo el san juanito, danza tradicional y canción de la región andina, ha sido reinterpretado para alcanzar una audiencia global. Con más de 80 millones de visualizaciones en plataformas como YouTube, esta pieza ha trascendido sus raíces locales, adaptándose al género de la *World Music*⁷, lo que ha permitido que su sonido se

⁷ La canción denota una clara intención de adentrarse en el *World Music*, utilizando instrumentos como bajo, guitarras y batería, pero incorporando elementos del san juanito moderno, como quenenas, charangos y chajchas. Musicalmente, se destacan motivos repetitivos hechos por quenenas que contrastan con las partes cantadas. En su video musical, se aprecian diversos elementos culturales representativos de las celebraciones contemporáneas de los kichwa Otavalo: vestimentas tradicionales, sombreros, faldas para el baile, collares, la figura del diablo huma y el baile circular, en el que todos los participantes del video bailan con una gran sonrisa. La letra narra las etapas del Inti Raymi, comenzando con la preparación de los ecuatorianos, tanto en el país como en el extranjero, mientras descienden del cerro hacia la plaza. Luego, el enérgico zapateo (nombre del baile) al ritmo de bandolines y guitarras marca el inicio del festejo, creando un ambiente de alegría y tradición. Se invita a todos los participantes, desde solteros y casados hasta personajes como los aruchicos y diablumas, a unirse a la celebración. Finalmente, se cierra con una despedida festiva, acompañada de la promesa de volver el próximo año.

ajuste a las expectativas internacionales. Este fenómeno refleja una tendencia más amplia en la música tradicional que se adapta a las demandas del mercado global, especialmente en el contexto del turismo cultural.

A medida que la performance cultural se convierte en una parte inseparable de la identidad otavaleña, surgen preguntas sobre las implicaciones de este uso estratégico del san juanito, tanto en su significado actual como en su transformación a lo largo del tiempo. Sobre este tema, Estrada comenta:

La gente antigua y vieja de las comunidades, sobre todo los mayores, ya no forman parte de estas prácticas rituales. Quedan fuera o van a buscar un espacio en el cual sea más una práctica ritual de lo cotidiano, yo creo que esa es una gran diferencia entre la ritualidad contemporánea, que es más enfocada al turismo y obtener dinero (Comunicación personal, 04/09/2024).

La procura económica aparenta ser una característica clave en el desarrollo de esta práctica. Sobre el significado del san juanito, Aruq – el tercero de los otavaleños que trabaja en la barraca en Rossio, aunque no es familia directa de los hermanos Morales, tendrá una sección en la que se discutirá su trayecto migratorio – nos dice que “los san juanitos son temas bailables, que se cantan más antiguamente cantándole al sol, al agua, a las estrellas, a la naturaleza” (Comunicación personal, 16/04/2024). Sin embargo, esta visión que engloba un contacto con la naturaleza contrasta con la realidad de la cultura que intenta representar, como expone Estrada:

Entonces, en los 80s (antes de las oleadas migratorias que llegarían a Otavalo a inicios de los 90s), el San Juan era importante porque era el tiempo de cosechar, pero también por la hibridación que se dio con la fiesta católica de San Juan Bautista. Era una fiesta que se celebraba a nivel local, pero también a nivel comunitario, como una práctica más cotidiana, ya que antes la agricultura era lo que regía la vida social aquí. Ahora, si ves las cifras, la producción agrícola en Otavalo es mínima, y la relación que tienen con el ciclo agrícola, con la tierra y en general con el ecosistema, está totalmente rota. Por eso es curioso que el Inti Raymi se haya convertido en el ícono de la comunidad, lo que aquí en el instituto, teóricamente, llamamos ‘derivación cultural’ (Comunicación personal, 04/09/2024).

El san juanito se ha convertido en un foco de análisis sobre la transformación y resignificación de las prácticas tradicionales de los otavaleños dentro de un contexto contemporáneo que abarca la presión del turismo y del capitalismo. Esta resignificación,

que responde a demandas externas, ha provocado una ruptura con significados anteriores, dificultando el rastreo histórico de su cambio. Sin embargo, como señala Estrada, es posible identificar ciertos hitos en este proceso:

Ya se cortó la raíz histórica (del significado del san juanito). Por ejemplo, los instrumentos que se tocan ahora están temperados; aquí, los instrumentos no se temperaban hasta los años 80. Ya no se tocan los vientos antiguos de la zona porque no suenan 'afinados' y se vuelven difíciles de tocar. Ahora se utilizan guitarras, bandolines, instrumentos mestizos que luego fueron apropiados por la parte indígena, dándoles una nueva significación, pero afinados a 440, con ritmos estandarizados y bombos, que antes la cultura indígena no utilizaba hasta los 2000 (Comunicación personal, 04/09/2024).

De esta forma, podemos observar cómo la tradición “ancestral” del san juanito, que atrae a turistas al Ecuador y cautiva a transeúntes en diversas capitales del mundo, es en realidad una construcción relativamente reciente. Su transformación ha sido una respuesta a la necesidad de ajustarse a las expectativas contemporáneas sobre la imagen indígena, manteniéndose al mismo tiempo reconocible según los estándares musicales modernos, un objetivo que ha logrado con éxito.

La resignificación de los instrumentos y las prácticas musicales no solo busca facilitar su aceptación y comercialización, sino que también responde a las preferencias del público, tanto local como internacional. Además, el uso de estas prácticas en rituales espirituales refuerza la imagen mística que rodea las tradiciones culturales de los otavaleños, como explica Estrada, “hay una delgada línea entre las prácticas musicales otavaleñas y la medicina alternativa, el uso de ayahuasca y otros tipos de prácticas espirituales” (Comunicación personal, 04/09/2024). Similarmente, Juan Morales ha dicho abiertamente que algunos de sus compradores de sus discos decían que era perfecto meditar con su música e inclusive conectar con la naturaleza al escuchar, demostrando el efecto interpersonal que por alguna razón se asocia a sus prácticas.

Como se detallará más adelante, la configuración comercial de las prácticas culturales, especialmente en lo que respecta al san juanito, queda claramente evidenciada en mi investigación. La familia Morales, al adaptar prácticas culturales — como la música folclórica andina — a un contexto migratorio, no solo preserva elementos de su identidad tradicional, sino que también refleja ciertos patrones de desarrollo vinculados a la dimensión performativa y comercial que los Otavalos han dado a los san juanitos a nivel

global. En su interacción con entornos multiculturales, los Morales han encontrado formas de negociar su identidad a través de la selección de música que eligen grabar y presentar. La elección del san juanito en diversas etapas de su producción responde a su éxito tanto en el mercado nacional como internacional, lo que los lleva a reproducirlo estratégicamente. Este proceso podría estar reflejando el uso consciente de un proceso de esencialismo estratégico, el cual considero que ha actuado como un motor fundamental en la dirección de desarrollo que sus prácticas culturales han llevado en las últimas décadas, tanto en el caso de los hermanos morales como en el de los otavaleños en Ecuador. La motivación económica o más específicamente la necesidad de adaptarse a las demandas del mercado, ha sido determinante en el proceso creativo de los Otavalo, dirigiendo la transformación de sus expresiones culturales hacia un enfoque “más comercial”.

II. 5. Tradición textil y artesanal

Históricamente, existieron mercados en Quito prehispánico, donde se realizaban intercambios entre indígenas. Hartmann (1971) y Salomon (1978) documentaron la existencia de auténticos mercados, conocidos como tiangués. Los Kichwa Otavalo, antes del dominio colonial, destacaban en el comercio regional y controlaban un mercado especializado en telas y pigmentos (Caillavet, 2000). Esta tradición ha sufrido resignificaciones debido al capitalismo moderno, que prioriza la producción masiva y la eficiencia cuantitativa en este proceso.

Hoy, la Plaza de Ponchos, emblemático centro de comercio de la ciudad de Otavalo, enfrenta una creciente desvinculación del significado de sus raíces históricas. Estrada comenta que “ahora, ya no se hace nada artesanal, todo se produce industrialmente” (comunicación personal, 04/09/2024). Este cambio ha transformado no solo la naturaleza de los productos, sino también la relación de los artesanos con su cultura, pues los diseños y técnicas tradicionales se han visto reemplazados por métodos industriales.

Aunque se promocionan como “auténticos”, muchos textiles son producidos industrialmente o importados, lo que ha afectado la calidad de los productos y la sostenibilidad de las prácticas tradicionales. Estrada enfatiza que “el 70% de los textiles que se venden en Ecuador provienen del contrabando, muchos de los textiles que vemos en el mercado provienen de Guatemala, Perú, Estados Unidos y, en menor medida, de

Turquía” (comunicación personal, 04/09/2024). Esto subraya las dinámicas de control sobre el mercado local y cómo esta práctica cultural se ha configurado en favor de un modelo de negocio que tuvieron que asimilar.

La presión del turismo y la globalización han resignificado la identidad otavaleña, transformando su cultura en un recurso económico. Estrada menciona que “el sistema sabe que aquí hay un espacio que explotar comercialmente y el indígena otavaleño lo supo aprovechar muy bien” (comunicación personal, 04/09/2024), indicando que la identidad cultural ha sido instrumentalizada principalmente para atraer a turistas y consumidores.

A pesar de los esfuerzos del Instituto Otavaleño de Antropología por preservar significados culturales, la industrialización ha creado dinámicas de explotación. Estrada destaca que “muchas de estas artesanías se compran aquí... a precios inhumanos, pero se venden en Europa a 15 o 20 dólares” (comunicación personal, 04/09/2024). Esta explotación refleja cómo los artesanos, que representan esta herencia cultural, a menudo trabajan largas horas por salarios bajos, mientras que los productos se venden a precios elevados en mercados internacionales, lo que exacerba la desigualdad económica en la comunidad local.

Este capítulo explora cómo las prácticas culturales de los Kichwa Otavalo revelan una compleja resignificación identitaria, adaptándose a las exigencias del sistema capitalista y el mundo globalizado. A lo largo de su historia, la comunidad ha demostrado resiliencia frente a la opresión, pero también ha optado por reformular el significado de sus prácticas en respuesta al capitalismo contemporáneo. Este contexto es crucial para entender cómo la diáspora ha influido en la identidad de los otavaleños en los mercados internacionales, como se ejemplifica en el caso de los hermanos Morales en Portugal. Durante más de 30 años, ellos han adaptado y resignificado sus prácticas culturales dentro del mercado cultural europeo, un proceso que se analizará en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO III: BIOGRAFÍA DE LOS OTAVALO DE ROSSIO

Mi primer encuentro con los hermanos Morales fue en la feria de mayo de Leiria en 2018. Había llegado a estudiar a Portugal en septiembre de 2017, así que aún conocía poco del país. Recuerdo estar caminando con amigos por la feria cuando escuché música que sonaba como folclore de mi país, pero con un ritmo más bailable y algunos instrumentos electrónicos añadidos. Intrigado, me giré para ver de dónde provenía la música y me sorprendí al ver a lo que parecían ser Otavaleños, reconocibles por sus artesanías y características como el cabello largo y su tono de piel. Lo que más me impactó fue ver sus llamativas vestimentas azules y una imponente corona de plumas. Años después, supe que vivían en Lisboa, presentando su música diariamente en las calles. Con el tiempo, descubrí que este era solo un pequeño segmento de una larga travesía.

Empecé a visitar su barraca en Rossio semanalmente, ganándome poco a poco su confianza. Al principio, fue Amaru, el hermano más joven y extrovertido, con quien más conversaba. Aunque no quiso participar formalmente en las entrevistas, siempre estuvo dispuesto a compartir sus historias. Fue él quien me presentó a su hermano mayor, Juan, más reservado, pero quien terminaría siendo el protagonista de la mayoría de las entrevistas y relatos que se presentarán a continuación. Casi un año después de nuestro primer encuentro, apareció Aruq, quien desempeñaría un papel diferente en el funcionamiento de la barraca y las performances, pero, al igual que los demás, siempre se mostró amable y dispuesto a compartir sus experiencias migratorias y de vida.

Actualmente, estos hermanos residen en Lisboa junto a sus padres. La madre viaja periódicamente a Ecuador para traer las artesanías que luego se venden. En total, son tres hermanos; uno de ellos está casado y vive aparte con su esposa e hijos. Este hermano es responsable de su negocio de mudanzas, en el cual todos participan de manera ocasional. No tuve la oportunidad de conocerlo personalmente. Aruq, por su parte, continúa en Lisboa. Gran parte de sus ganancias son para su hija, quien por ahora sigue en Otavalo.

III. 1. Antecedentes y motivaciones para su migración

Aruq fue el primero de este grupo en salir del Ecuador, y ha mantenido un estilo de vida como músico, comerciante y nómada durante varias décadas. Actualmente, apoya

a los hermanos Morales en la venta de artesanías y, de forma ocasional, en las presentaciones musicales, donde asume principalmente el rol de animador. Aunque no utiliza amplificación para su flauta, su participación en las performances se distingue por sus movimientos exagerados y expresiones marcadas, captando la atención del público. Durante cada actuación, es él quien se encarga de solicitar donaciones a los turistas que disfrutaban del espectáculo.

Aruq decidió emigrar debido a la complicada situación económica que enfrentaba en Ecuador, siguiendo el ejemplo de su hermano, quien ya se encontraba en el extranjero. Su motivación fue aprovechar el potencial de su identidad como músico indígena en un contexto migratorio, como él mismo relata: “No había trabajo, estaba estudiando, pero igual no tenía dinero para continuar estudiando por lo que tuve que buscar trabajo. Tenía un hermano que estaba por acá (Holanda) y pues ya, hablé con él y me dijo que mejor me venga acá para trabajar, él era músico y comenzamos a hacer música en las peatonales, en las ferias, así nos íbamos haciendo música tradicional” (Comunicación personal, 20/03/2024). La historia de Aruq y los hermanos Morales ejemplifica una tendencia histórica entre los ecuatorianos, especialmente aquellos pertenecientes a comunidades indígenas, que se ven obligados a migrar a países desarrollados en busca de mejores oportunidades debido a la precaria situación económica del país. En el caso de Aruq, la falta de empleo y las dificultades, agravadas por un sistema educativo desigual, lo llevaron a dejar Ecuador. Ni él ni los hermanos Morales lograron completar la secundaria.

En Ecuador, las oportunidades educativas varían considerablemente según la región y las condiciones económicas de cada familia. Las escuelas públicas, en muchos casos, se caracterizan por ofrecer una educación de baja calidad y operar en entornos inseguros, siendo la única opción para quienes no tienen acceso a alternativas mejores. Esta realidad refleja las escasas oportunidades de movilidad social para familias como la de Aruq y los hermanos Morales, quienes enfrentan barreras estructurales que limitan su desarrollo y acceso a una mejor calidad de vida.

La migración de Aruq y su hermano a Holanda, donde comenzaron a interpretar música tradicional en las calles y ferias, no solo ejemplifica la histórica búsqueda de nuevas estrategias de supervivencia por parte de las comunidades indígenas frente a un sistema que está configurado para dificultar su acceso a una vida digna, sino también el poder de las tradiciones culturales como medio para alcanzar estos objetivos en contextos

migratorios. La experiencia migratoria de Aruq será explorada más a fondo en la segunda parte de este capítulo, donde se analizarán con mayor detalle las implicaciones de la migración en su vida y en sus prácticas culturales, profundizando en cómo su identidad indígena ha influido en su trayectoria en el extranjero.

Juan Morales, el mayor de los hermanos, abandonó la secundaria siendo bastante joven, por lo que su único medio de subsistencia en Ecuador, al igual que el de su familia, era la venta de cortinas en una pequeña empresa familiar. Además, de manera secundaria, se dedicaba a la música y participaba en concursos que aportaban poca o ninguna ganancia. Sin embargo, su vocación musical era su mayor motivación para no desistir de esta actividad. Este interés por la música, junto con su curiosidad innata y las dificultades para conseguir empleo en el país, motivaron a Morales a emigrar desde muy joven, como él mismo relata: “La primera vez fue casi hace 30 y por curiosidad de conocer Europa y la segunda vez fue por la guerra (que) aconteció en el Ecuador, el año no lo recuerdo exactamente pero ya son más de 25 años, más o menos” (Comunicación personal, 29/03/2024).

Aunque dicha razón para la migración contrasta con datos históricos, ya que nunca hubo una guerra contra Perú, sobre esto, Estrada refiere: “No tiene ninguna cuestión histórica real, básicamente se dieron cuenta que había un mercado de venta de la identidad en el exterior. Guerra con el Perú no había, hubo la firma de la paz, de hecho, a finales del 95, si no estoy equivocado. Pero no hubo ningún conflicto bélico y peor en la zona norte. Todo lo que ocurría era en la frontera sur” (Comunicación personal, 04/09/2024). Dicho mercado de venta de identidad en contexto migratorio referido por Estrada está en sintonía con lo que nos dice Aruq: “En esos tiempos, al lugar que íbamos se asombraban de vernos así indígenas con ponchos, tocando, puestos sombreros y todas esas cosas, les atraía bastante y tenía muy buena acogida por parte del público” (Comunicación personal, 16/05/2024).

Ahora bien, no es nada reciente dentro de estas comunidades indígenas y andinas que muchos turistas se vean hipnotizados por las vestimentas coloridas y lo que representan estas comunidades, algo así como fósiles en vida de una sociedad pasada, discurso bastante acentuado por la representación que tienen en muchos medios de comunicación nacionales e internacionales. Bajo esta motivación, muchos miembros de las comunidades andinas han migrado a diferentes lugares del mundo, en un inicio dentro

de Latinoamérica, y posteriormente a Estados Unidos y Europa, especialmente a España, por la facilidad que se tenía en la década de los 90 para entrar como turista, cosa que muchos aprovecharon para quedarse dentro del país de forma permanente. La travesía de Juan Morales empezaría en esta oleada migratoria a Europa, como relata: “Primero llegué a Italia, siempre viví tocando música, haciendo conocer más que todo nuestros ritmos tradicionales y nuestras vestimentas a la gente, lo que era novedad aquí en Europa porque los que más viajaban eran nuestros antecesores, los peruanos y bolivianos, que tienen una música un poco diferente, los ritmos y los trajes” (Comunicación personal, 29/03/2024).

El joven Juan Morales migró para Europa con un grupo de músicos de su edad, tras haber escuchado en más de una ocasión el éxito que otras bandas andinas de bolivianos y peruanos han tenido en contexto migratorio, lo que lo motivó a aventurarse a un terreno que en ese entonces solo conocía por rumores. En estas épocas, la migración hacia estas zonas de Europa por parte de los indígenas andinos no era tan común como lo es ahora, por lo que el llevar todos los sonidos de su tierra y los colores de sus vestimentas funcionó muy bien desde el inicio, solo con la música consiguieron subsistir durante 3 años, pero no les bastó.

Este grupo de jóvenes otavaleños estaba bien preparado y plenamente consciente de lo que sería indispensable para su travesía. Como señala Juan Morales: “Nosotros ya teníamos una visión de cómo teníamos que movimentarnos (palabra en portugués que significa ‘ponerse en movimiento’), tenía que ser con coche propio, entonces éramos 6 elementos y ya de nuestro país trajimos una parte (del dinero para el carro) y calculamos para comprar un coche porque sin coche, ¿cómo? No hay forma. Teníamos vehículos propios” (Comunicación personal, 16/04/2024). La camioneta se convirtió en una de las herramientas más importantes en su día a día, y lo ha sido desde que llegaron. Este vehículo les permitió desplazarse entre países cercanos, facilitando el transporte de ellos mismos y sus instrumentos, lo que amplió el rango de público al que podían llegar y les ofreció la oportunidad de seguir explorando Europa. En realidad, la camioneta no solo fue un medio de transporte, sino también un elemento clave para su adaptación y crecimiento. Sin ella, la exposición que habrían tenido a las culturas de distintos países europeos habría sido mucho menor, al igual que las influencias culturales y el capital social (Bourdieu, 1986) que encontraron tanto en la cultura europea como en otras agrupaciones andinas que también comercializan su música y artesanías en mercados y ferias de los mismos países.

Actualmente, sin camioneta no hay trabajo, necesitan de ella para movilizar la barraca diariamente a Rossio y, por otro lado, en época de verano necesitan de esta camioneta para movilizarse a otras partes de Portugal u otros países, además de para dormir, ya que generalmente duermen dentro en época de ferias. Por esto, más que un simple transporte fue un impulsor de todos los objetivos que ellos tenían y tienen, convirtiéndola en un miembro indispensable durante su historia en Portugal y en Europa.

Con el éxito que iban obteniendo en su viaje, surgió la cuestión de la legalidad de su estancia en Europa. Esto llevó a Juan a preguntarse en qué país sería posible regularizar su situación. Él mismo lo relata así: “Como era migrante, era difícil sacar los documentos, como nosotros no tenemos vínculos con este país. En cambio, para los países que fueron colonia de Portugal era más fácil. Nosotros, entre comillas, pertenecíamos a España, pero a España no le interesaba legalizar ni dar oportunidad a ningún latino” (Comunicación personal, 29/03/2024). Aunque España parecía el destino ideal para cualquier latinoamericano debido al idioma y a la amplia comunidad de migrantes, las facilidades para obtener la legalización eran limitadas. Fue entonces cuando Portugal empezó a aparecer en su radar por primera vez como una posible alternativa para regularizar su situación.

Portugal, al facilitar la residencia temporal para migrantes y contar con un idioma similar al español, parece el destino ideal para la primera agrupación de Juan. Sobre sus motivaciones, nos relata:

La segunda o tercera vez que volvimos a Europa se abrió una amnistía, porque había muchas colonias, africanas más que todo, que querían los documentos. Estaban pidiendo una amnistía extraordinaria. Entonces como nosotros vimos que todo el mundo estaba yéndose allá (Portugal), no solo africanos, estaban yendo de todas las nacionalidades, africanos, chinos, de todos los puntos de Europa. Y entonces nosotros también hicimos la lucha para meter nuestros documentos y ver si éramos aceptados, un riesgo, pero decidimos correr ese riesgo y por suerte salió todo bien (Comunicación personal, 29/03/2024).

Gracias a esta “amnistía”, la primera agrupación de Juan Morales logró establecerse legalmente en Portugal alrededor de 1992. Sin embargo, esto solo marcó el comienzo de una larga lucha para poder hacer su música y vivir de ella de manera legal. Durante los primeros años, estuvieron buscando los lugares más adecuados en las calles de Lisboa para tocar su música, pero enfrentaron muchas dificultades. De hecho, fueron

multados en varias ocasiones por tocar en la vía pública. Su establecimiento legal en Rossio fue una batalla ardua, que, según Amaru, solo fue posible gracias a su resistencia y a su “fe en Dios”.

III. 2. Aruq: la influencia de las comunidades andinas y otras comunidades de migrantes

Durante una tarde de marzo de 2024, mientras realizaba trabajo de campo, tuve la oportunidad de conocer a Aruq, el otro Otavaleño migrante que llevaba casi un año trabajando junto a los hermanos Morales. Eran aproximadamente las 18:30, y él comenzaba a guardar las mercancías de la barraca en cajas. Mientras organizaba las artesanías, flautas y otros productos, me comentó que los hermanos Morales suelen ser bastante desordenados al guardar las cosas, ya que simplemente meten todo sin ningún tipo de cuidado, lo que, en los días siguientes, dificulta el montaje de la barraca. Que, con un aire melancólico, comenzó a relatar que antes tenía una barraca más grande y un carro más pequeño que la actual camioneta de los hermanos Morales, lo que abrió paso a la historia de vida de Aruq en los Estados Unidos. Aunque, por temas legales, debería pasar primero por Europa, como nos relata:

La primera vez que llegué a Europa era el año 1993, casi a mis 13 años. En ese entonces mi hermano mayor ya estaba 2 años en Holanda entonces me trajo. El trabajo de nosotros consistía en hacer música tradicional de Ecuador, me volví parte del grupo que éramos como 7 personas, todos amigos y primos ecuatorianos, ellos ya tenían un grupo y me integré a ellos, íbamos a las ferias, peatonales, todo alrededor de la música (Comunicación personal, 20/03/2024).

Aruq no tenía papeles, por lo que recurrió a su hermano mayor, el cual estaba casado con una holandesa con quién vivía en el mismo país. Su hermano le sugirió usar su pasaporte para poder cruzar el continente, Aruq aceptó con bastante recelo, ya que él y su hermano tenían una amplia diferencia de edad y no eran muy parecidos físicamente. En el aeropuerto, al llegar a Holanda, la única pregunta que recibió en inmigración después de que vieron la foto y su rostro fue de cómo él había conseguido un pasaporte holandés, a lo que respondió que estaba casado con una holandesa y le dejaron pasar sin mayor problema, él recalcó que todo esto fue antes del ataque a las torres gemelas.

Ya en Holanda, comenzó su carrera como músico, aunque al principio no sabía tocar ningún instrumento. Así lo relata: “En mi caso, me tocó aprender aquí, yo no sabía

mucho, entonces mi hermano o los amigos del grupo me iban diciendo que así se toca, y yo iba aprendiendo día a día. Como salíamos cada día, se me hizo un poco más rápido el aprendizaje. Esa era la ventaja, también teníamos el mismo repertorio, unos 30 temas que se repetían cada día” (Comunicación personal, 20/03/2024). Esto confirma una tendencia común entre los migrantes otavaleños: no es necesario ser músico antes de migrar; lo único indispensable es tener disposición, ya que existe un mercado que permite a los migrantes aprovechar su identidad cultural.

De manera similar, Estrada señala que este fenómeno no es exclusivo de los indígenas de Otavalo; incluso mestizos han logrado éxito en este ámbito, asimilando la performance de la identidad indígena. Según Estrada:

Hay una ficción alrededor de la construcción de la migración y del viaje. Yo conozco mucha gente mestiza, de las investigaciones que también he hecho, que viajaban vestidos de indígenas a Europa e hicieron mucho dinero. Era como un viaje de verano para intentar tocar. No eran músicos, aprendían algo en el camino antes de irse para vender la noción de una identidad antigua. Eran mestizos que se vestían como indígenas, hacían la performance del indígena y luego volvían con capital (Comunicación personal, 04/09/2024).

La oportunidad de dedicarse a la “música étnica” en un contexto migratorio resulta ser bastante rentable, especialmente para los indígenas andinos, presentándose como una opción más viable que quedarse en un país donde el trabajo es escaso. Además, el ambiente entre músicos indígenas parece ser bastante estimulante, permitiendo que aprendan en un entorno colaborativo dentro de un grupo más amplio. Su proceso de aprendizaje se vio facilitado por la práctica diaria y un repertorio fijo, que le permitió dominar rápidamente las piezas necesarias.

Una vez superada la fase de aprendizaje para tocar en las calles, Aruq continuó su travesía. Al respecto, comenta:

Después de estar en Holanda tuve la oportunidad de irme a Estados Unidos y nos fuimos con un primo. Entonces allá igual, la primera vez, como nunca habíamos estado ahí, pensábamos que era el mismo sistema de trabajo como acá en Europa, pero la verdad ha sido totalmente diferente, desde el idioma (inglés) y la moneda. Ya no podíamos trabajar en peatonales porque allá casi no hay peatonales. No podíamos ir a ferias porque, como no hablábamos el idioma, tampoco sabíamos cómo había que aplicar para tener un espacio, entonces íbamos a los mercados semanales, en los cuales se vendía lo mínimo,

por lo que íbamos solamente para sobrevivir (Comunicación personal, 16/04/2024).

El cambio de Europa a Estados Unidos marcó un desafío inesperado para Aruq. Aunque habían logrado cierta estabilidad en Europa, el sistema estadounidense les resultó completamente diferente. Utilizando el pasaporte de su hermano, Aruq viajó a Estados Unidos con la esperanza de replicar su éxito tocando en las calles y en el transporte público. Sin embargo, las condiciones no eran las mismas, y el trabajo apenas les permitía cubrir lo básico: lograban comer y pagaban 300 dólares por un cuarto compartido en condiciones poco favorables.

En medio de esta difícil situación, Aruq y su primo decidieron adaptar música popular “del mundo”, a versiones instrumentales con los instrumentos andinos que tenían a mano. Sobre esta experiencia, Aruq comenta: “Nosotros llegamos entre dos, entonces nos dedicamos a tocar canciones contemporáneas, casi de todo el mundo, algunas en inglés, pero todas instrumentales. Con esas sabíamos defendernos allá, era algo novedoso para ellos porque las tocábamos con instrumentos andinos, la canción en inglés, americana, con instrumentos andinos, era un asombro para ellos” (Comunicación personal, 16/04/2024).

Esta estrategia de adaptar música comercial les permitió mantenerse unos meses, aunque con grandes dificultades. La precariedad económica y la falta de recursos reflejan una realidad común para muchos músicos migrantes que intentan establecerse en un nuevo país. Sin los medios necesarios para adquirir equipo o amplificación adecuada, tuvieron que buscar alternativas para sobrevivir y atraer algo de atención del público. Lo que cambiaría su situación sería la interacción cultural y cooperación con otros migrantes de la zona y antiguos conocidos de Europa, lo que les ayudaría a integrarse más fácilmente en este nuevo contexto, así nos relata Aruq:

Gracias a las amistades descubrimos cómo funcionaba la aplicación a las ferias y pudimos trabajar más fácilmente ahí. No eran solo ecuatorianos, de diferentes países, más que nada hispanos o latinos. Como en todo el mundo hay gente buena y mala pero tuvimos la suerte de conocer buenos amigos que igual acá en Europa les conocimos y nos volvimos a encontrar en U.S.A, y como ellos estaban allá (en U.S.A) más tiempo nos podían ayudar, sabían cómo se trabaja entonces nos extendían la mano, nosotros igual cuando encontrábamos a otra persona que lo necesitaba le extendíamos la mano (Comunicación personal, 16/05/2024).

Durante este periodo, Aruq conoció a un peruano que había logrado bastante éxito en Estados Unidos vendiendo discos de música andina en ferias. Este peruano dirigía una red de ventas en la que contrataba músicos migrantes indígenas para que interpretaran las canciones de sus discos. Les conseguía espacios en ferias de diversos estados, principalmente en Wisconsin y sus alrededores. Sin embargo, solo pudo conseguir un espacio para el primo de Aruq, por lo que Aruq tuvo que regresar a Holanda, aunque con la promesa de que, en un futuro incierto, también le conseguiría un lugar en las ferias.

Años más tarde, cuando Aruq tenía 24 años, recibió la tan esperada llamada del peruano, quien finalmente había cumplido su promesa y le consiguió un espacio en las ferias. Sin dudar, Aruq volvió a pedir el pasaporte de su hermano y regresó a Estados Unidos. Al llegar, el peruano lo acompañó el primer día de feria para enseñarle cómo funcionaba todo. Antes de que abrieran las puertas, le dio algunos consejos clave: primero, durante la performance, debía evitar mostrarse tímido o reservado; era crucial ser dramático, sentimental y expresivo. Segundo, cuando la gente se acercara a preguntar, debía señalar alguna de las siete filas de discos expuestos en la mesa, ya que la mayoría de las preguntas eran sobre en qué disco se encontraba la canción que acababan de escuchar. Ese día, Aruq y el peruano llevaron más de 100 discos, que se fueron agotando a medida que avanzaba la jornada. Mientras vendían, empezaron a guardar el dinero en cajas vacías, y al final del día habían separado 10 montones de billetes, cada uno con 1000 dólares, logrando un total de 10.000 dólares. Según Aruq, fue la mejor venta de su vida. El peruano le permitió quedarse con 2000 dólares por su trabajo, a lo que Aruq, sorprendido, aceptó.

A partir de ese momento, Aruq inició una etapa muy exitosa vendiendo discos y realizando performances en ferias por el estado de Wisconsin y más allá. Viajaba en un carro grande, donde, gracias a su habilidad organizativa, lograba meter una tienda más grande que las que usualmente utilizan los otavaleños en Rossio. Sin embargo, con el tiempo, el éxito de Aruq comenzó a decaer. Despilfarró parte del dinero en caprichos, viajes y ayudó generosamente a familiares que lo necesitaban. Aunque ya no conserva las ganancias de ese periodo, Aruq no se arrepiente de nada, afirmando que vivió al máximo todas sus experiencias.

En contraste con la experiencia de Aruq, la de los hermanos Morales en Portugal no ha sido tan positiva, especialmente en lo que respecta a su interacción con otros

migrantes. Esta situación ha generado desconfianza hacia la gente nueva que conocen, un sentimiento que incluso han transmitido a sus familias. Como relata uno de los hermanos: “Siempre le decimos a nuestros hijos que no digan lo que hacemos, dónde estudian y lo que estudian, la gente solo quiere saberlo por interés y desestiman nuestro esfuerzo. Especialmente los otavaleños, siempre con competitividad y envidia, tal vez está en los genes” (Comunicación personal, 26/04/2024).

Aunque en algunas ocasiones se han cruzado con peruanos o bolivianos dispuestos a ayudarlos en su trayecto por Europa, los hermanos Morales han percibido una fuerte competencia entre miembros de las comunidades andinas. Ha mencionado varias veces cómo compartir detalles sobre su trabajo con otros indígenas les ha traído problemas. Un ejemplo de esto ocurrió poco después de obtener los permisos para tocar legalmente en la plaza de Rossio durante el día. Decidieron no tocar todos los días, sino alternar, dejando algunos días libres. Sin embargo, descubrieron que, en esos días, otros grupos indígenas aprovechaban para ocupar su espacio y engañar a los policías, quienes suelen controlar a los músicos callejeros.

Según Juan Morales, este tipo de situaciones no solo dañó su reputación, sino que también afectó la percepción que el público tenía de su música, ya que estos otros músicos apenas sabían tocar y terminaban molestando a la gente que pasaba por la plaza. Juan, sin rodeos, afirma que entre los otavaleños hay mucha envidia, y que muchas veces hacen preguntas con el fin de sacar provecho. Además, en otras conversaciones, han comentado cómo algunos turistas y portugueses, en tono de broma, han comprado flautas en su barraca y dicho que irían a una esquina a tocar para “ganar dinero fácilmente.” Este tipo de comentarios, que ha escuchado en más de una ocasión, le resultan especialmente ofensivos, ya que simplifica el trabajo de los hermanos Morales e ignoran la trayectoria que ellos han tenido para conseguir vivir de su música.

III. 3. Antecedentes musicales e influencias de la familia Morales

Juan Morales fue el primero de su familia en aprender música folclórica de Otavalo, Ecuador, Perú, Bolivia y otras canciones conocidas de Latinoamérica, desarrollando su habilidad únicamente con su oído y una radio, mediante la cual escuchaba los éxitos del momento. Así comenzó a educarse a sí mismo en la música. A lo largo de los años, imitó el sonido y las técnicas de las flautas de pan, quenenas, guitarra e

incluso la voz, convirtiéndose en un hábil músico de estos instrumentos. Además, siempre se interesó en varios estilos tradicionales del Ecuador, en particular el san juanito. Así, Juan comienza la tradición musical en su familia, aunque no demora mucho tiempo en que su dedicación por la música se pase a sus hermanos, a los cuales comienza a enseñar lo que él iba aprendiendo. Con el paso de los años estos 3 hermanos comenzarían a tocar en conjunto, participando en concursos de bandas en Quito y tocando donde se les permitía hacerlo.

La asimilación de diversas prácticas musicales en contexto migratorio es un proceso común en los grupos culturales indígenas de los Andes, dado su pasado histórico y los esquemas identitarios compartidos. Las semejanzas entre las comunidades andinas se intensificaron con la llegada del Internet, el turismo y el aumento de la migración dentro y fuera de la región. Sin embargo, a pesar de las influencias mutuas, varios de los estilos musicales de los indígenas andinos han sido adoptados por diferentes grupos y, con el tiempo, se han transformado en una amalgama que combina influencias locales con elementos externos asimilados, esto sumado a los estándares de las industrias musicales, a los cuales ellos siempre apuntan para hacer viable su carrera musical. Lundberg (2010) señala que las cuestiones sobre el origen de las expresiones culturales a menudo son objeto de controversias políticas, ya que los derechos étnicos y nacionales están vinculados al derecho a preservar una cultura propia. Por esta razón, la música, la danza y otras formas culturales juegan un papel crucial como marcadores de la identidad de grupo. Desde un enfoque etnomusicológico, es fundamental comprender que la identidad musical no se define únicamente por los vínculos directos entre los músicos y las tradiciones que ejecutan, sino por las ideas, narrativas y representaciones que modelan esa relación. En otras palabras, la identidad musical es un constructo dinámico y negociado, influenciado por las formas en que los músicos entienden, presentan y articulan sus prácticas musicales dentro de contextos sociales, económicos y políticos.

En las largas conversaciones que hemos tenido en su barraca, el tema principal siempre ha sido la música. Rodeados de instrumentos andinos, a menudo les pedí que me enseñaran algunas técnicas básicas para tocar instrumentos como la flauta de pan o la quena, y siempre se mostraron amables y dispuestos a compartir su conocimiento. Durante estos intercambios, relataron cómo, en algunos de sus viajes, se encontraron con músicos andinos bolivianos. Quedaron impresionados por la habilidad de estos músicos, y al acercarse a pedir consejo para lograr ese sonido tan distintivo, se toparon con una

negativa. Según los hermanos Morales, esta falta de disposición a compartir secretos musicales es bastante común entre algunos músicos de los Andes. Por otro lado, la experiencia de Aruq en Estados Unidos contrasta con esta actitud. En su caso, las agrupaciones de músicos andinos fueron una fuente importante de apoyo en su proceso de aprendizaje de la música tradicional, mostrando una mayor disposición para ayudar a otros migrantes.

III. 4. Sus experiencias migratorias

El proceso migratorio de la familia Morales comenzó cuando un joven Juan Morales decidió migrar a Europa a inicios de los 90. Junto a cinco otavaleños más, emprendió su primer viaje a Holanda con la intención de verificar los rumores que circulaban sobre la apreciación que los europeos tenían por la música andina. Durante este periodo, Juan conoció a Aruq, cuya historia volvería a cruzarse con la suya en 2023.

En sus primeros días en Holanda, Morales y su grupo se empiezan a adaptar sus actuaciones a las limitaciones del entorno, tocando principalmente en plazas y calles. Según él mismo relata: “Tocábamos las músicas más tradicionales como los san juanitos, *El cóndor pasa*, *Moliendo café* de Colombia, una cumbia muy conocida que también tocábamos, *El caballo viejo*. Al principio, solo con voces, y hacíamos las melodías con vientos, con las quenas esas y cantando todos porque no había amplificación” (Comunicación personal, 26/04/2024). De esta forma, adaptan música popular latinoamericana a sus instrumentos.

Con solo sus voces, la primera agrupación de Juan Morales viajó a Holanda con el objetivo de intentar vivir de la música. A pesar de ser conscientes de las limitaciones tecnológicas y económicas que afectaban la calidad de sus presentaciones, se dedicaron a tocar en las calles, usando su tradición como único recurso. En ese momento, apenas lograban lo suficiente para cubrir sus necesidades básicas y continuar viajando, mientras perfeccionaban algunas de las canciones que tocarían en el futuro. Sin embargo, la falta de amplificación y de instrumentos adecuados limitaba sus actuaciones, problemas que con el tiempo fueron solucionando a medida que se establecieron como músicos en Portugal. Según Morales, “en cualquier lugar de Europa nuestra música y artesanías son bien recibidas” (Comunicación personal, 16/04/2024), lo que les permitió continuar viajando y estableciendo su presencia como músicos.

Juan Morales llegó a Portugal aproximadamente en 1992 junto al grupo de jóvenes músicos otavaleños. Continuaron su agrupación, tocando principalmente folclore latinoamericano, ecuatoriano y las canciones más conocidas de la “música andina”. Con el dinero que ganaron en diversas presentaciones juntaron lo suficiente para comprar una furgoneta, con la cuál pudieron moverse más libremente dentro de Portugal y así aumentar el rango de zonas donde podrían dar conciertos. Poco después de haber iniciado el éxito de esta banda, un portugués mostró mucho interés no grupo, y después de hacerse amigo de uno de los muchachos, comenzó a apegarse cada vez más a la banda, aparentando ser ingeniero de audio. Después de ganar la confianza de los demás miembros del grupo, terminó siendo elegido el mánager de la banda. Sin embargo, esta elección causó varios problemas dentro del conjunto, ya que el portugués era bastante dominante en la toma de decisiones, lo que generaba discusiones constantes entre los miembros. El hermano mayor expresó su profundo arrepentimiento por haber permitido que este portugués asumiera el control de la banda. Eventualmente, descubrieron que había estado robando parte del dinero ganado en las presentaciones, no solo a ellos, sino también a una banda de salsa que en ese momento también se encontraba en Portugal.

Sin embargo, el factor principal que llevó a la separación del grupo fue la llegada de las familias de algunos de los miembros, sumado al decadente éxito y las bajas presentaciones, que fueron consecuencia del pésimo manejo por parte del portugués. Este, además, formó una nueva agrupación andina en paralelo, integrada por músicos inexpertos. El hermano mayor concluyó que la falta de definición en el sonido de esta nueva banda causó desagrado entre el público local, lo que llevó a que decidiera suspender las presentaciones en vivo hasta poder recuperar la estabilidad y replantear los planes a futuro.

Esta experiencia lo llevaría a desconfiar de las ayudas externas, lo que lo impulsaría a buscar una mayor independencia en todos los aspectos. Esta decisión lo convenció de que sus hermanos también debían migrar, para poder tocar en la calle, juntos como familia, con confianza y seguridad. Con esto en mente, convence a sus hermanos de migrar a Portugal y ya habiendo conseguido dinero suficiente para la amplificación y los instrumentos para tocar en la calle, los hermanos comienzan en conjunto su vida musical en Portugal. Ahora enfrentarían nuevas limitaciones tecnológicas, como refiere Morales:

Primero, segundo, tercero... si demoramos unos 5 o 7 años, el problema no era la amplificación sino la fuente de energía, antes no existían estas baterías antes solo existían las industriales que hacían un ruido horrible, hacía demasiado ruido y no daba, entonces por eso creo que demoramos, ahora que salió este nuevo invento (la batería que usan ahora) nos reinventamos” (Comunicación personal, 29/03/2024).

La fuente de energía fue uno de los últimos obstáculos que los hermanos Morales enfrentaron antes de su establecimiento definitivo en Rossio. Encontraron una batería que funcionaba con gasolina, lo que les permitió alimentar un par de amplificadores, micrófonos y una mesa de mezcla. La adopción de esta batería no solo resolvió problemas técnicos, como el ruido y la falta de energía, sino que también mejoró la calidad de sus presentaciones, haciéndolas más atractivas para los turistas y, a su vez, más rentables para ellos. Este ajuste técnico representó una adaptación necesaria para seguir adelante en un entorno con nuevas exigencias. Juan Morales, al observar las necesidades del público en sus anteriores presentaciones y analizar quiénes acudían a sus conciertos, fue aprendiendo sobre la tecnología que les permitiría adaptarse y crecer. Con el tiempo, desarrollaron un estilo que los caracteriza hasta la actualidad, combinando el folclor andino tradicional con bases grabadas y un sonido reformado por influencias modernas, lo que les permitió revitalizar sus tradiciones en un contexto global. El análisis detallado de las diferentes etapas de su producción musical será abordado en el capítulo IV.

III. 5. Espiritualidad y otras creencias

La religión y la fe han sido sistemas fundamentales en la vida de los hermanos Morales. En varias ocasiones han expresado que, durante tiempos de crisis, lo único que los mantuvo a flote fue su fe en Dios. Durante una conversación en el trabajo de campo en Rossio, Amaru Morales mencionó que, en Otavalo, su cultura está estrechamente vinculada con las celebraciones religiosas, como bodas, bautizos y otros eventos de conocidos. Sin embargo, su madre, siendo cristiana, rechazaba por completo estas tradiciones, considerándolas pecaminosas según su fe. A pesar de esto, los hermanos Morales solo empezaron a interesarse más profundamente en el cristianismo después de llegar a Portugal.

Amaru relató que, aunque el éxito en la venta de sus mercancías y música le permitió alcanzar lo que creía desear en sus 20 años, como autos, alcohol y mujeres,

siempre sintió un vacío que no lograba llenar. Este sentimiento cambió cuando conocieron a algunos judíos en Rossio que viajaban desde Israel, compartiendo sus experiencias de fe. A partir de este encuentro, los hermanos Morales comenzaron a adentrarse en el evangelismo, religión que siguen hasta la actualidad.

En cuanto a temas de debate ético y moral contemporáneo, como el veganismo, los hermanos Morales los consideran modas pasajeras. Durante el trabajo de campo, al descubrir que yo era vegetariano, expresaron su opinión generalizada sobre quienes siguen un estilo de vida vegano, afirmando que muchas de estas personas priorizan a los animales sobre el sufrimiento humano, lo cual, según ellos, está moralmente equivocado. Su dieta está basada casi exclusivamente en carne, con poca variedad de vegetales. En su día a día, suelen consumir carne de res o pollo acompañada de arroz, sin otros acompañamientos. Esta dieta, junto con los valores que asocian al veganismo, explica su rechazo hacia este estilo de vida, además del marco de su propia religión, que se centra en la empatía hacia las personas, pero no aborda el animalismo.

Similarmente, cuando hemos discutido sobre el aborto, tienen una opinión conservadora sobre el asunto, sin tener en cuenta el bienestar de la mujer que cargará el hijo, pero sí el del feto. Aunque ellos justifican esta opinión similarmente al veganismo, diciendo que en la actualidad la juventud ya no tiene ningún tipo de empatía con los fetos. Ellos creen firmemente que los fetos tienen sentimientos y hablan de ellos como si se tratara de cualquier otro ser humano, lo que deja más claro por qué están en contra del aborto. Además, por la falta de educación formal, creen ciegamente en muchas de las tendencias de redes sociales en las cuales defienden esta misma perspectiva, y en la cual aparece “evidencia” de su opinión.

Continuando la conversación sobre espiritualidad, me contaron que ciertos videos que vieron últimamente grababan presencias oscuras. Por ejemplo, relató la historia de un motociclista que perdió el equilibrio y cayó en las llantas de un tráiler, después, cuando revisaron las cámaras de vigilancia del accidente, se pudo observar una sombra negra que pasaba, lo que Morales interpretó como una personificación de la muerte. Me contó la importancia de la Biblia para él, y aseguró que muchos mensajes encriptados de la Biblia revelaban acontecimientos y verdades del mundo moderno, pero que una persona promedio no podía interpretarlos, se necesita de un científico experto en el tema para poder entenderlo.

Estas creencias contrastan bastante con las costumbres que tradicionalmente han tenido los kichwa Otavalo. Después de una visita de campo, Juan Morales me invitó a tomar un café en un local cercano en el centro de Lisboa. Durante esta charla, Juan compartió una opinión que resonaba con la perspectiva de Burgos (1977) e Iturralde (1980) sobre cómo las celebraciones en Otavalo podían interpretarse como una continuación del colonialismo. Expresó su oposición a dichas celebraciones, señalando el compromiso social que implicaban para los miembros de la comunidad otavaleña. Según Juan, ser parte de la comunidad en Otavalo, entre otras cosas, significaba que, al ser invitado a eventos como bodas, bautizos o mingas por amigos o familiares, uno quedaba automáticamente obligado a devolver la invitación en el futuro. Utilizando este ejemplo, añadió que los otavaleños a menudo “desperdiciaban” el dinero en celebraciones y siempre estaban buscando ocasiones para emborracharse. Sin embargo, esta perspectiva parece estereotipada, ya que, según el INEC⁸, el grupo étnico que menos consume alcohol a nivel nacional son los indígenas.

Teniendo en cuenta que Juan y su familia tuvieron que huir de su comunidad y del país debido a la difícil situación que vivían — subsistiendo principalmente del comercio en un país en constante declive y enfrentando el racismo al que se veían obligados a acostumbrarse — se empieza a entender el sentido detrás de su rechazo a las costumbres en las que creció. Las tradiciones de Otavalo solo les traían problemas, deudas, compromisos y estancamiento social. Al migrar y observar las costumbres de su tierra como espectador, y no como participante, Juan identificó fácilmente que esas tradiciones eran perjudiciales para su familia. A esto se sumaba el hecho de que escapar de esas prácticas le había traído diversos beneficios políticos tanto a él como a su familia. Así, se puede comprender que, basándose en su experiencia de vida, Juan llegara a la conclusión de que esas costumbres eran negativas para él y para todos en Otavalo, lo que explica su rechazo a las tradiciones del grupo étnico al que perteneció.

III. 6. El esencialismo estratégico en su adaptación migratoria

Al interpretar una cultura distante, conocida solo a través de los medios o la cultura popular, la percepción se ve moldeada por categorías sociales que tienden a generalizar.

⁸ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de Ecuador.

Esta tendencia a la homogeneización es común, especialmente en el caso de grupos culturales que han sufrido violencia étnica. En esta generalización, se omiten diferencias y se enfatizan similitudes, como sucede con mi objeto de estudio: debido a su color de piel, vestimenta tradicional y la música que reproducen en su barraca, suelen ser confundidos con otros grupos andinos.

Este enfoque unificador puede ser útil como estrategia política temporal para enfrentar condiciones desiguales, pero debe ser utilizado con precaución. El esencialismo estratégico puede contribuir a derribar estructuras opresivas y reducir el sufrimiento, sin embargo, no debe permitir percepciones reductivas y atenten contra la dignidad humana (Eide, 2016).

En varias ocasiones durante el trabajo de campo, he presenciado esta confusión. Un ejemplo es el de un hombre que a veces pasa por su barraca y, desde la distancia, saluda a los otavaleños de manera irónica gritando “¡Machu Picchu!”. Su gesto suele ser recibido con poca simpatía; ellos, en respuesta, levantan la mano con indiferencia o simplemente lo ignoran, continuando la conversación o el trabajo con normalidad.

Por otro lado, hay personas que carecen de conocimiento previo sobre las culturas andinas. Es probable que asocien su color de piel y cultura con la de los indígenas americanos, debido a la mayor exposición mediática que estos últimos han tenido, influenciada por la relevancia global de Estados Unidos. Además, los otavaleños refuerzan esta idea a través de sus artesanías, que incluyen simbologías vinculadas a los indígenas americanos.

Por ejemplo, entre los productos traídos de Otavalo, como pulseras y atrapasueños, se pueden encontrar collares de madera tallada con la imagen de lo que parece ser un indígena americano, portando el tradicional sombrero con plumas. Este uso del “esencialismo estratégico” proviene de Otavalo, donde estos símbolos también se emplean en los mercados, vestimentas e incluso pipas. Un ejemplo claro de este uso estratégico de la identidad indígena por parte de los hermanos Morales se observa en su disco, también disponible para la venta en su barraca en Rossio, titulado *Native Spirit: American Indian Music*, el cual abordaremos en el próximo capítulo.

Durante los conciertos, la visión de los observadores no solo se ve influenciada por la carga de significados que los intérpretes incorporan en su actuación, sino también por los significados históricos asociados a los grupos étnicos, que se asumen en la

sociedad como verdades más que como relatividades. En este contexto, la música, especialmente la música folclórica, constituye un espacio particular que permite analizar o visualizar los matices de cierto grupo identitario.

La discusión sobre el esencialismo estratégico también nos lleva a reflexionar sobre dónde recae la agencia en la atribución y elección de estos significados. ¿Está en manos del observador, quien influencia a los grupos étnicos para producir una cultura reconocible para ellos? ¿O son los músicos quienes seleccionan estos elementos y símbolos para manipular de alguna forma a la audiencia y obtener beneficios sociales y económicos?

Con relación a los hermanos Morales, es crucial entender que los músicos desempeñan roles específicos dentro de una “obra étnica”, y los observadores les atribuyen una pertenencia étnica basada en las actuaciones que ofrecen, a menudo sin comprender la verdadera intención de los intérpretes. Así, mientras algunos han encontrado en la música folclórica un poderoso vehículo para reforzar la identidad colectiva, otros la han experimentado como un obstáculo en su búsqueda de reconocimiento individual.

El esencialismo estratégico también se ve en los objetos que adquieren, aunque tengan el dinero suficiente no se compran nada de lujo, ni siquiera celulares, porque a través de su experiencia han aprendido que el comprar algo lujoso para ellos les trae inseguridad. Por esto, tienen que esencializar su identidad no solo durante sus presentaciones, sino también en lo que representan como ciudadanos en Portugal. Compran celulares y ropa no muy cara, ya que en base a su experiencia el transmitir que son “indios exitosos” solamente les trae envidia y consecuencias.

III. 7. Su vida durante y después COVID-19

La pandemia de COVID-19 fue un golpe devastador para la industria de la música a nivel mundial. Los hermanos Morales, como muchos otros artistas, no fueron la excepción. Poco tiempo antes del inicio del confinamiento, habían grabado su último disco hasta 2024, pero antes de poder comenzar a venderlo como esperaban, llegó la pandemia. Aunque aún podían tocar en Rossio, el confinamiento impidió que el público se acercara a comprar, lo que hizo que su trabajo fuera en gran medida inútil durante esa época. Como expresó uno de los hermanos Morales, “todos estos años he vivido de la música tranquilamente hasta que llegó la pandemia, después de la pandemia se volvió

muy difícil, es muy difícil” (Comunicación personal, 16/04/2024). Ante esta situación, se vieron obligados a tomar sus primeras vacaciones desde su llegada a Portugal y pasaron esos meses de confinamiento en casa.

Lo que al inicio parecía ser una bendición por la calma que estaban consiguiendo en casa, ellos dicen que la industria cambió por completo durante esa época, en la cual el consumo de música se volvió más digital. Los hermanos Morales, al igual que muchos otros músicos de calle, ganaban su ingreso principal con la venta de sus discos en las calles, con la llegada de la pandemia perdieron esto y, después de la pandemia, los hermanos aseguran que nunca volvieron a vender discos al igual que antes, a diferencia de los cientos de discos que antes podían lograr vender en un solo día, ahora con suerte venden unos cuantos, si es que llegan a vender. Debido a su repentino enfrentamiento con la modernización, la falta de habilidades digitales de los hermanos Morales se hizo aún más evidente después de la pandemia. Este es un problema que todavía intentan resolver. Actualmente, están planeando la creación de un canal de YouTube y la compra de cámaras GoPro para grabar sus conciertos en Rossio. Su intención es publicar esos videos en redes sociales, con la esperanza de recuperar el éxito musical que alguna vez tuvieron.

Las crisis son oportunidades para reflexionar y cuestionar el estado de la sociedad. La inestabilidad expone fallas e incoherencias que, en tiempos de normalidad, estaban disimuladas (Martínez, 2007). Añadiendo a lo anterior, Martínez (2007), refiere a Greenhouse (2002): “Los grandes sistemas se revelan como amalgamas de improvisaciones y de agencia, y los proyectos sociales que de otra manera estarían latentes salen a la superficie”. En este contexto, las crisis no solo revelan vulnerabilidades, sino que también abren espacios para que surjan iniciativas y proyectos que, en otras circunstancias, permanecerían ocultos o reprimidos.

De manera similar, los kichwa Otavalo en Ecuador han experimentado las crisis globales de formas que impactan directamente su economía. La crisis consecuente del COVID-19, por ejemplo, casi eliminó la llegada de los principales compradores de sus artesanías, los turistas, mientras que las restricciones de movilidad afectaron negativamente a los hoteles y otras empresas de alojamiento, inutilizando también a las agencias de viaje. Esta cadena de eventos resultó en una reducción significativa de sus ingresos y un aumento del endeudamiento. Según Posso & Guadalupe (2024) el endeudamiento total de las empresas locales en el cantón de Otavalo creció en un 5.43%,

la financiación con obligaciones financieras aumentó un 20.63%, la rentabilidad bruta disminuyó en un 1.3%, y la liquidez cayó de 0.67 a 0.62, agravando la disponibilidad inmediata de recursos.

Las crisis en Ecuador abarcan múltiples dimensiones, incluyendo crisis económicas, políticas, sociales, ambientales y sanitarias. Durand (2011) sostiene que estas crisis deben entenderse como consecuencia de las erráticas políticas implementadas por el Estado a lo largo del tiempo en el contexto de la consolidación del modelo capitalista. Sin embargo, no se debe hacer una lectura mecánica entre crisis y migración. Las crisis, aunque son detonadores, deben ser entendidas como el contexto en el que los actores sociales desarrollan estrategias, movilizan sus redes y capitales económicos, sociales, simbólicos o étnicos, y despliegan iniciativas para enfrentar y recomponer sus condiciones de vida (Durand, 2011, p. 11). Esto puede llevar, en algunos casos, a negar, cambiar o maquillar su propia identidad.

Este enfoque sugiere que, aunque las crisis generan adversidades, también brindan oportunidades para la reinención, la movilización de recursos y la transformación de características identitarias. Los actores sociales, como los kichwa de Otavalo, no solo reaccionan ante la crisis, sino que la utilizan como un contexto para desarrollar nuevas estrategias que les permitan enfrentar las dificultades y adaptarse a las nuevas realidades.

III. 8. Historias de una Barraca en Rossio

Sobre su establecimiento legal en Rossio, ellos siempre fueron bastante cautelosos en la información que daban, especialmente temas burocráticos y económicos sobre el asunto. Lo resumían como “un proceso que demoró mucho tiempo y por el cual tuvimos que batallar años, muchos años” (Comunicación personal, 07/06/2024). Su establecimiento legal como músicos y vendedores en Rossio implicaría tener una estabilidad social y económica que hasta ese momento no habían tenido ni en Ecuador ni prolongadamente en Europa y que, al asentarse en Lisboa, finalmente podrían dejar raíces, creciendo personal y musicalmente además de crear lazos afectivos con algunos moradores de la ciudad y en el caso de uno de los hermanos, conseguiría una familia y un negocio de mudanzas.

Por eso, para esta familia, cumplir con los requisitos legales y obtener los permisos necesarios fue esencial en el proceso para poder operar dentro de la legalidad y evitar

sanciones que podrían afectar su estabilidad económica. Estos requisitos incluyen la presentación de una solicitud formal ante la Câmara Municipal de Lisboa, en la que deben detallar el tipo de actuación musical y los instrumentos que utilizarán, así como la ubicación deseada para sus performances y el espacio exacto que utilizarían de la acera, además, la presentación de documentos de identidad y, en algunos casos, una prueba de residencia en Lisboa es también obligatoria para completar este proceso. Tocar en la calle implica cumplir con normativas específicas que regulan el volumen de la música y los horarios permitidos para las actuaciones, con el fin de asegurar que esta actividad no interfiera con la vida diaria de los residentes locales. Sin embargo, estas reglas no siempre parecen estar bien planeadas, y en algunos casos, han resultado problemáticas para los hermanos Morales.

En varias ocasiones, durante el tiempo en que realicé mi trabajo de campo junto a ellos, el flujo de gente disminuía considerablemente debido al ruido de los diversos eventos que se llevaban a cabo en la Praça Dom Pedro IV y A Baixa de Lisboa. La música de los DJs ubicados frente a ellos opacaba los parlantes de los hermanos, que parecían juguetes en comparación con la potencia de los equipos de sonido de estos eventos. A los hermanos no les quedaba más que vender artesanías a los transeúntes, y aunque generalmente no se amargaban por la situación, obviamente los perjudicaba y no era una situación ideal para su música.

Otro problema bastante común para ellos es la llegada de grupos religiosos a la plaza, que con su enorme “parlante JBL partybox” silenciaban su música. En este contexto, los hermanos Morales se mostraban visiblemente más molestos, ya que dudaban de que estos grupos tuvieran permisos para tocar música a todo volumen y por tanto tiempo. Intentaron razonar con las personas a cargo del parlante, pero parece que fue en vano, ya que no estaban dispuestas a dialogar. Así, con un sabor amargo, tuvieron que acostumbrarse a esta situación, aparentemente no regulada por el municipio de Lisboa, lo que les impedía trabajar con normalidad en ciertos días.

Por otro lado, ya que la familia también se dedica a la venta de artesanías, tuvieron que requerir la obtención de una licencia de comercio ambulante. Este permiso no solo les autoriza a vender sus productos en la vía pública, sino que también implica estar registrados fiscalmente en Portugal, asegurando que sus actividades comerciales cumplen con las leyes tributarias del país. En algunos casos, particularmente cuando las artesanías

se promocionan como productos culturales específicos, puede ser necesario presentar un certificado de origen de los productos, lo que refuerza la “autenticidad” y el “valor cultural” de los artículos que venden. Con respecto a los trámites relacionados con sus artesanías, los hermanos comentan que tardaron mucho tiempo, no solo debido a la espera para obtener los documentos, sino también por el desconocimiento del proceso y las dificultades que entonces tenían con el portugués.

Este proceso burocrático no solo representa un reto administrativo para la familia otavaleña, sino que también es crucial en su adaptación y supervivencia en Lisboa. Aunque plantea diversas barreras, también le proporciona herramientas útiles a largo plazo, como el desarrollo de sus habilidades en portugués para asuntos burocráticos y el conocimiento inicial sobre el funcionamiento del sistema municipal de Lisboa en relación con las artes. Al cumplir con estas normativas y asegurar sus permisos, la familia puede operar dentro del marco legal, lo que les permite no solo evitar multas y conflictos legales, sino también mantener una presencia constante en las zonas más frecuentadas por turistas, como el centro de Lisboa.

La necesidad de cumplir con estos requisitos legales también pone en evidencia la importancia del esencialismo estratégico en su proceso de adaptación. La familia debe equilibrar su “autenticidad cultural” con las exigencias legales y las expectativas del mercado en Lisboa, lo que les obliga a ser flexibles y creativos en la manera en que presentan sus productos. Este equilibrio entre tradición y adaptación será fundamental para su éxito a largo plazo, ya que comenzarán a pensar en formas en las cuales puedan mantener su identidad cultural mientras se integran en un contexto económico y social distinto al de Ecuador.

Durante su tiempo en Rossio, los hermanos Morales han vivido una variedad de experiencias que reflejan una serie de desafíos que han tenido que enfrentar en su trayectoria. Este bullicioso y diverso espacio se ha convertido en un escenario central de su vida cotidiana, donde han enfrentado situaciones complejas. A lo largo de los años, han compartido historias de encuentros positivos y negativos que destacan su vida como músicos callejeros y vendedores de artesanías en este entorno multicultural. Las amenazas y los robos son recordatorios de las dificultades de la vida en espacios públicos, donde la vulnerabilidad y la inseguridad son constantes. A continuación, se presentarán algunas de

estas experiencias (incluyendo incidentes de robo) para ofrecer una visión más completa de su día a día en este emblemático lugar de Lisboa.

La primera no había ocurrido hace mucho: al descargar las artesanías y demás de su camioneta, en un momento de descuido, alguien robó el celular de Juan. Con cierto enojo, Juan reclamó que “aquí la gente ve y no dice nada”. Las otras dos historias fueron bastante parecidas, pero no robaron el celular de la camioneta sino de la barraca, cuando los hermanos se descuidaron por un segundo. Sugerí que probablemente había personas observándolos y esperando algún descuido de su parte; él estuvo de acuerdo y añadió que podrían ser “esos afros” – según sus palabras – que frecuentan la zona, o los vendedores de droga, aunque aclaró que no creía que fueran los gitanos, porque “ellos no son de ese tipo”.

Poco después de esta conversación, llegaron Amaru y Aruq a la barraca. Nos saludamos y, después de contarles mis últimas semanas, me contaron que el último fin de semana tuvieron que trabajar ya que desde el lunes hasta el viernes de la semana pasada había estado lloviendo. Durante su jornada laboral del sábado, estuvieron bastante tiempo trabajando y se quedaron en la barraca hasta las 22 horas tocando, ya que había mucha gente observando y el negocio estaba yendo bastante bien. La cantidad de gente con la que se encontraron ese día también estaba ahí debido a la feria que está al lado en la plaza de Rossio. Estas festividades aumentan el flujo turístico y les benefician bastante.

En medio de la conversación, apareció una persona con unas llamativas gafas amarillas de plástico, una chompa amarilla que denotaba su uso y un jean bastante gastado, que de milagro seguía en su cintura y con varias manchas que parecían ser de tierra. Se acercó bruscamente y comenzó a hablar en lo que parecía ser inglés, pero no podía entender nada más que una u otra palabra de lo que balbuceaba. Comenzó a hablar y nadie respondió nada; todos estábamos claramente incómodos, y poco después de ser ignorado, se fue. Esto abrió la conversación sobre la frecuente presencia de personas en situación de calle y toxicómanos que se acercaban para incomodarlos.

En una de estas historias, estaban tocando y en medio de la multitud había un hombre que parecía estar en situación de calle y ellos aseguraban que parecía drogado. Bailaba muy eufóricamente su música y comenzaba a incomodar al resto del público, por lo que Amaru tuvo que llevarlo a la fuerza (luego de pedirle varias veces y más amistosamente que se fuera) lejos de su barraca, pero él continuaba regresando e

incomodando a los hermanos y al público. Amaru lo volvió a llevar a la fuerza a la Praça da Figueira. En medio del forcejeo, apareció un venezolano, diciéndole que había estado grabando cómo Amaru agredía a este hombre, aparentemente sin ningún motivo. Mientras el venezolano los amenazaba con subir este video a las redes sociales, Amaru llamó a los policías de la zona que habían estado viendo lo ocurrido. Después de contar toda la historia a los oficiales, hicieron que el venezolano borrara los videos. Iván añadió que “esta es la realidad de ser artista de calle; la gente piensa que todo es bonito”. En la actualidad, para evitar cualquier conflicto, ellos ignoran a la gente problemática que se les acerca, a menos que sea necesario intervenir.

Después de eso, me contaron historias similares, aunque no tan graves. Por ejemplo, había un hombre en situación de calle que se sentaba frente a su barraca con su jauría, interrumpiendo el paso de la gente que se acercaba. Morales, utilizando engaños, lo alejaba lo más posible para evitar que continuara molestándolos. En una ocasión, le ayudó a trasladar sus pertenencias hasta Martim Moniz, y esa persona nunca regresó. Dado que su ubicación es en una zona tan central, la presencia de personas en situación de calle es bastante común. A menudo se sientan cerca de la barraca sin motivo aparente, por lo que ellos han aprendido a lidiar con este tipo de situaciones con el tiempo.

Las cuestiones musicales y performativas en esta investigación han sido deliberadamente pospuestas, ya que serán el enfoque principal en las próximas secciones. El objetivo de este capítulo ha sido establecer primero un contexto adecuado, para luego profundizar en cómo la música y la performance se entrelazan con la identidad y las dinámicas sociales que las rodean.

CAPÍTULO IV: EL SONIDO DE LOS OTAVALEÑOS DE ROSSIO

Este capítulo explorará el proceso de transformación de las prácticas culturales de los hermanos Morales, analizando cómo ciertos aspectos de su identidad se han entrelazado con el espacio multicultural en el que se han establecido, y el impacto de esta interacción en su música y presentaciones, especialmente en su último álbum, *Native Spirit*. Además, se narrará su evolución y adaptabilidad a lo largo de las distintas etapas de producción musical que han experimentado desde su llegada a Portugal hasta la actualidad. El capítulo también profundizará en las razones que motivaron a los hermanos Morales a incorporar elementos de otras culturas indígenas en su música, fusionándolos con sus tradiciones musicales otavaleñas. A lo largo de esta transformación, se examinarán las fusiones musicales que reflejan su capacidad de adaptación, así como el uso estratégico del esencialismo en sus presentaciones.

IV. 1. Folclor Andino, Pop Andinizado y World Music

Al analizar las características culturales que han influido en los esquemas identitarios transmitidos a través de la música de los hermanos Morales, es crucial considerar el impacto de sus viajes por Holanda, Italia y España. Estas experiencias han dejado huella en las influencias que adoptaron de las culturas que los acogieron temporalmente. Aunque no han declarado explícitamente que estas culturas hayan sido un referente directo en la transformación de su música, es razonable afirmar que pasar tiempo inmersos en una cultura ajena ha influido en sus decisiones creativas, tanto en lo que eligen añadir como en lo que deciden omitir. Este proceso de adaptación se puede comprender a partir de la idea de que quienes cruzan fronteras a menudo enfrentan un proceso lógico y recurrente de desidentificación, que implica la pérdida o el alejamiento de los lugares, vínculos y bienes que configuran su identidad (Agier, 2016).

Teniendo en cuenta la creciente interconexión de las expresiones culturales contemporáneas, la codependencia y fusión de lo global, lo local y sus lógicas diversas, se produce una mayor hibridación y reconstrucción del imaginario social, económico y político, lo cual, a su vez, se refleja en las prácticas musicales. El tiempo y el espacio afectan la constitución identitaria de cada individuo; las experiencias de migración en un mundo globalizado y la desterritorialización fragmentan y reconfiguran los matices

identitarios, influyendo en la forma en que los músicos reformulan su identidad (Ruskin & Rice, 2012).

En este proceso, los matices identitarios que los músicos intentan plasmar en sus obras pueden ser diluidos al orientar el proceso creativo hacia las convenciones de un producto comercial. La industria cultural estandariza las técnicas de producción para maximizar eficiencia y rentabilidad, lo que lleva a una homogenización de los sonidos y estilos (Adorno & Horkheimer, 1944). En este contexto, la “identidad” del músico — sus rasgos culturales distintivos — se convierte en algo “ilusorio” (Adorno & Horkheimer, 1944), pues lo que podría distinguir a su obra tiende a diluirse en favor de un producto que refleja los gustos y expectativas del público general, lo que Adorno y Horkheimer llaman “lo universal”. Desde finales de los años 80, el enfoque sobre la relación entre procesos mundiales de homogenización cultural ha gozado de gran discusión en las ciencias sociales, donde se exploran tanto las ventajas de la estandarización para la comunicación global, como las críticas que señalan su efecto en la invisibilización de la diversidad cultural y las demandas identitarias de los grupos étnicos (Célleri & Jüssen, 2012). Sobre esto, Juan Morales describe su entendimiento sobre la presión del mercado en la transformación y/o adaptación en su propia música:

Sabes, en la música hay épocas, así como con la ropa de moda. Hubo una etapa en la que la gente, los clientes, como veían que nosotros tocábamos la quena y los instrumentos de viento haciendo la melodía más bonita pero generalmente la música era siempre cantada. Pero la gente, como nos veía a nosotros indios ellos decían que no les gusta escuchar cantado en español, ellos quieren que cantemos en su idioma o solo instrumental. Entonces ese era el reto que nos ponían a nosotros y de ahí ahora imagínate, teníamos que buscar música instrumental para que le guste a la gente y estaba difícil (Comunicación personal, 26/04/2024).

En este dialogo, la influencia externa en la identidad de Juan Morales se refleja en la presión de los oyentes sobre su proceso creativo. Consciente de su posición en una sociedad distinta, y alejada de los cánones de su propia cultura, Morales acepta estas expectativas y elige modificar la interpretación tradicional de sus canciones, reemplazando el canto por otro instrumento melódico. Así, la música demuestra su valor en el proceso de integración del músico migrante, ofreciendo posibilidades de adaptación para presentar una expresión acorde al contexto. De este modo, Morales realiza un

intercambio, una negociación consciente entre ambas culturas, en la que adapta un elemento expresivo de su estilo musical para ser reconocido en la cultura que lo acoge.

Juan Morales también menciona la influencia de músicos nativos americanos como un factor clave en su transición hacia la música instrumental. Según Morales:

Apareció una fusión por parte de un indio norteamericano que comenzó a hacer melodía con las flautas y entonces, inspirados en eso, comenzamos a expandir el repertorio. Otra época, como la gente nos dio esa idea, que querían solo oír las flautas, comenzamos a pensar: ¿cómo podían oír la música de flautas si no había nada [...] que les llame la atención? Porque generalmente la música instrumental en esos tiempos era solamente para rellenar el disco. No había trabajos hechos a fondo (Comunicación personal, 07/06/2024).

Este cambio refleja una reevaluación del papel de los instrumentos de viento andinos en sus presentaciones. Durante esta etapa de transición, influenciados por la decisión de instrumentalizar su música tradicional y añadir canciones de los nativos americanos, los hermanos Morales comienzan a considerar el uso de otros símbolos culturales en sus performances, tanto para mejorar el impacto visual como para atraer mayor interés del público. Juan Morales, consciente de la aceptación que esta decisión podría tener entre el público portugués y guiado por los consejos de productores latinoamericanos, orienta su proceso creativo hacia versiones exclusivamente instrumentales. Alrededor de 1998, comienzan a interpretar temas con flautas de pan y quenás para reemplazar la voz, una práctica que, según Juan Morales, aún no era común en ese momento. En esta etapa, se observa una negociación cultural, en la que se omiten las letras y se busca transmitir nuevos sentidos a través de la música, el vestuario y la performance. Morales comenta:

Después, por el norte, otros grupos comenzaron a hacer músicas de los Beatles, así las más conocidas con estos instrumentos. Ahí vinieron otros años de moda, de música contemporánea, pero con nuestros instrumentos. Eso duró bastante tiempo. Es como si hubiéramos hecho el tema *Sounds of Silence* y le metimos guitarras y charangos. Después, como éramos pocos elementos, comenzamos a innovar, entraron los fondos musicales y las pistas, esta fue otra de nuestras eras (Comunicación personal, 07/06/2024).

En esta última etapa, los hermanos Morales continuaron creando versiones instrumentales, pero, a diferencia de las anteriores, ahora recurren a la música pop estadounidense o a cualquier canción popular que les guste, adaptándola a su estilo.

“Andinizan” estas canciones, reemplazando elementos sonoros de la música pop por características del género andino moderno, como el uso de flautas de pan o queñas para reinterpretar la melodía. Este proceso se vio facilitado por el desarrollo de nuevas tecnologías, que les permitieron producir versiones de mayor calidad y añadir efectos que hacían más reconocibles las canciones originales.

IV. 2. Análisis y contextualización de sus canciones y discos

Al establecerse en Rossio, los hermanos Morales decidieron inmortalizar las canciones clásicas del repertorio latinoamericano, incluyendo cumbia, san juanitos, huayno, y otros estilos interpretados por músicos migrantes de los Andes, mediante la grabación de un disco. Su objetivo principal era crear productos musicales para vender durante sus presentaciones, ya que los discos eran una de las fuentes más importantes de ingresos entre los músicos callejeros. Por esta razón, tanto la calidad de la grabación como la selección del repertorio eran fundamentales para el éxito de esta iniciativa. Morales recuerda:

Por ahí en el 2001 grabamos con unos portugueses que buscamos a través de contactos, pero era difícil porque estos manes no conocían nuestra música y no saben cómo es el sonido. Sin experiencia gastamos bastante plata. Grabamos unas 15 la primera vez, todo andino, siempre el *Cóndor pasa*, el *Pururú*, etc. (...) Alguien que sea de Latinoamérica ya tiene los tiempos más o menos conocidos, acá no saben nada, desde 0. (...) Ellos no añadieron nada (Comunicación personal, 29/03/2024).

La inexperiencia de los productores portugueses en música andina resultó en una calidad de audio inferior a lo que los hermanos Morales esperaban. Sin embargo, lograron grabar las canciones que dominaban, y aunque el resultado no fue perfecto, la recepción del disco fue positiva entre su público. Este éxito inicial los motivó a grabar un segundo disco, con un enfoque similar, pero esta vez incorporando un bajo y un teclado, elementos que los adentraron en el *world music*. Esta etapa marcó su incursión en la grabación musical, donde comenzaron a experimentar con instrumentos que también estaban siendo adoptados por otros músicos de Otavalo dentro de esta tendencia, junto a algunos clásicos de la música popular latinoamericana. Morales también explica cómo adaptaron su música a los gustos del público europeo:

Aquí manda lo que le gusta a la gente, a nosotros nos puede gustar tocar san juanitos, o música de nuestro país, pero aquí no funciona, es gente que ha pasado muchas guerras, esta gente quiere música para meditar, para descansar, música ambiente, y eso fue lo que hemos hecho la mayoría de músicos que nos hemos quedado acá, perfeccionar nuestra música, sea más instrumental para que aprecien los manes, porque el europeo quiere apreciar es los instrumentos y más que nada quieren apreciar es las flautas, las zampoñas (Comunicación personal, 18/05/2024).

Gracias a una notable capacidad de adaptación, su repertorio se ha diversificado para no solo incluir música tradicional de su país, sino también versiones instrumentales de canciones populares internacionales. Esta fusión de estilos refleja la fluidez demuestra la habilidad de Juan Morales para capitalizar su identidad cultural mientras la hace accesible y atractiva a una audiencia diversa, utilizando una estrategia que les permite subsistir como migrantes en un mundo globalizado con relativa estabilidad. Juan Morales recuerda:

Como nosotros ya sabíamos esto, comenzamos a grabar los clásicos internacionales, de Marc Anthony, de esa morena Houston. Las canciones más conocidas las hacíamos instrumentales y eso vendía. Esto fue por el 2002, poco después del primero. Este ya tenía percusión y más instrumentos, que hicimos con un venezolano que nos ayudó bastantísimo. El man metió la parte de los teclados y los bajos. Los ritmos que le poníamos eran como los boleros, las baladas. Hasta ahora tocamos estas músicas que no pasan de moda, y para que parezca más latino, le poníamos siempre guitarra, charango y vientos, más sonidos de las chauchas y del agua para que identifiquen rápido que es música de otro país. Como *Feeling*, *Bésame mucho*, *El cóndor pasa*, *La chiquitita*, todas esas (Comunicación personal, 07/06/2024).

La estrategia de comercializar música popular a través de versiones instrumentales andinizadas de clásicos comerciales refleja una clara comprensión del mercado, particularmente del *Latín Boom*⁹, y la necesidad de integrarse en estas tendencias para sobrevivir.

⁹ Es importante referir que en este tiempo sucedió el denominado *latín boom*. Relacionado con el auge de la música latina en los Estados Unidos y en otros mercados internacionales a principios de los 2000, este fenómeno fue impulsado por artistas como Ricky Martin, Shakira, Jennifer Lopez y Enrique Iglesias, quienes popularizaron el pop latinoamericano al romper barreras lingüísticas con sus producciones en inglés. Autores como Cepeda (2000), refieren que el *Latín Boom* está entrelazado con estrategias de comercialización que buscan capitalizar el poder adquisitivo de la creciente comunidad latina en Estados Unidos.

Desde otra perspectiva, se puede observar el proceso de mercantilización de su identidad, visible en el uso de su “esencia”, materializada en la selección de sus instrumentos, y la suma de canciones pop contemporáneas en su repertorio para captar al público. Este fenómeno ilustra cómo la cultura, al convertirse en un producto de consumo, se ve atrapada en las reglas del mercado, de tal manera que el intercambio de significados y símbolos culturales es reducido. Como argumentan Adorno y Horkheimer (1944), la cultura se consume de forma tan automatizada que se diluye en un uso superficial y, al integrarse con la publicidad, se convierte en un producto que simula competencia mientras obedece a una lógica económica que banaliza y homogeneiza sus elementos.

Tras esta etapa, los hermanos Morales adquirieron los instrumentos y equipos necesarios para realizar grabaciones por su cuenta, en su propia casa. En las palabras de Juan Morales: “De esos de flauta grabamos tanto como la música folclórica, a lo mejor unos 7 u 8 (discos) de flauta de pan, pero de ritmos internacionales tenemos un montón. Teníamos en el computador y el peruano que tenía esto se volvió al Perú, perdió todo, vendió todo y no pudimos recuperar las pistas, los fondos musicales” (Comunicación personal, 29/03/2024).

La pérdida de las pistas subraya la vulnerabilidad de los músicos migrantes ante circunstancias imprevistas. Esta fragilidad se refleja en varias entrevistas, donde se menciona la dispersión de grabaciones en dispositivos y la dificultad para gestionar la tecnología de manera adecuada. Las colaboraciones transnacionales, como las realizadas con músicos peruanos y venezolanos, han sido esenciales para la creación y difusión de su música en la diáspora. Sin embargo, estas alianzas, aunque enriquecedoras, también son frágiles y susceptibles a cambios abruptos, lo que complica la preservación y organización de su producción musical. Morales recuerda, a este respecto:

Como a la gente le empezó a gustar otra vez los san juanitos, comenzó a salir la música del Ecuador otra vez a brillar, y nosotros comenzamos otra vez a grabar... esta fue la última época. Los volvimos más bailables, comenzamos a ponerle los tambores de los turcos y de los africanos. Para este entonces ya teníamos nuestro estudio, ya hacíamos todo en la casa, ya compramos el bajo, las guitarras, el teclado, todo, solo íbamos a grabar las flautas. Ahí ya fue más fácil. Hacíamos la música del Ecuador mezclada con esa que dicen de meditación. Es música que no tiene mucha percusión, no tiene percusión seguida, solo un tambor que no golpea mucho, algo espiritual, misterioso. Marcando una vez por compás o cada dos... y el bombo se llena así *pumm...*

Porque cuando no tiene percusión, el bombo se aprecia mejor, les gusta (Comunicación personal, 29/03/2024).

Con el resurgimiento de los san juanitos (más o menos en 2015), los hermanos retomaron este género tan comerciable y que tanto apreciaban. Con la experiencia acumulada a lo largo de los años, iniciaron su última etapa de producción hasta la actualidad. Ahora, con los equipos necesarios y una comprensión más clara de su papel como músicos en Lisboa, supieron cómo adaptar los san juanitos para hacerlos comercialmente atractivos. La llamada “música de meditación” refleja los comentarios que recibieron de su público y la información que obtuvieron de Internet, particularmente de plataformas como YouTube, donde descubrieron la popularidad de canciones instrumentales con flauta y percusión suave para relajación, sumado a la mística que dicho estilo asocia a sus músicos y sus instrumentos. Gracias a esta interacción con su audiencia, y su clara comprensión de su posición en el mercado globalizado, los hermanos Morales orientaron su proceso creativo hacia una combinación de sus expresiones culturales tradicionales y las demandas contemporáneas. Sobre este tema Morales también destaca:

Esos fueron los últimos proyectos que hicimos porque la gente, como andaba con estrés, decía que quería música para descansar. Después nos dimos cuenta del potencial con los camioneros e hicimos unos dos discos de música ecuatoriana y boliviana para ellos, porque eran los que nos compraban los discos para no dormirse en la carretera. Por eso (re)comenzamos a tocar san juanitos, como que volvieron (esto alrededor del 2015) a la moda (Comunicación personal, 07/06/2024).

Tras participar en numerosas ferias a lo largo del país, los hermanos Morales comenzaron a identificar distintos grupos de personas que asistían regularmente a sus presentaciones. Uno de los grupos que más les llamó la atención fueron los camioneros, quienes, debido a su constante movilidad, coincidieron con ellos en varias ocasiones. Estos camioneros encontraron en la música instrumental de los hermanos un acompañamiento ideal para sus largos viajes: una música lenta pero alegre, perfecta para mantenerse despiertos sin generar estrés. Al entender esta necesidad, los hermanos decidieron componer canciones específicamente pensadas para ellos. Sin embargo, poco después, la pandemia del COVID-19 paralizó por completo el trabajo de los hermanos, un golpe que tuvo consecuencias a largo plazo y del que aún no logran recuperarse completamente.

IV. 3. Análisis de su disco *Native Spirit: American Indian Music*

Su disco “Native Spirit” realizado alrededor del 2014 entra en su tercera y última etapa de producción, donde retoman el arreglo de los san juanitos modernos, añadiendo instrumentos como bajo y sintetizador. Todos los arreglos fueron realizados por Juan Morales y grabados en su estudio en casa. Es importante señalar que este disco es el único que lograron conservar; los demás quedaron con sus productores, con algunos de los cuales ya no tienen contacto. Otras canciones y discos están guardados en sus teléfonos celulares o en otros dispositivos que conservan en casa. Hablamos sobre la posibilidad de transferir este material a un formato que pudiera ser reproducido en mi computadora, ya que ellos no tienen una, pero nunca se concretó.



Imagen 3 y 4: Fotografías del disco Native Spirit, que continúa a la venta en su barraca en Rossio. Sus números telefónicos y correo electrónico han sido ocultados debido al anonimato requerido.

La portada delantera del disco presenta únicamente el título *Native Spirit: American Indian Music*, sobre un fondo azul oscuro salpicado de puntos blancos que evocan la imagen del espacio. En la parte trasera, se encuentran las canciones numeradas en el centro, mientras que en la esquina inferior izquierda aparecen los datos de contacto: número de teléfono y correo electrónico. En la esquina superior derecha, están los contactos de la empresa de mudanzas de su otro hermano, quien no participa actualmente en sus presentaciones ni en la venta de artesanías, pero con quien comparten el negocio de las mudanzas.

En el análisis de la forma de la canción, utilizaremos letras para identificar y diferenciar las distintas secciones musicales:

- **A, B, C:** Estas letras representarán las diferentes secciones de la canción, señalando cambios o contrastes significativos en la estructura musical.
- **I:** Esta letra indicará una sección instrumental que se repite a lo largo de la pieza, diferenciándose de los bloques principales de la canción.
- **O:** Utilizaremos esta letra para señalar un segmento de salida, es decir, una sección que prepara o introduce el final de la canción.
- **P:** Esta letra denotará un preludio, estableciendo un segmento de paso antes de que comiencen las secciones principales.

Junto a Diego Estrada, director de Investigación del Instituto Otavaleño de Antropología (Comunicación personal, 04/09/2024), escuchamos alguna de las canciones del disco, en las cuales destacó la gran influencia de bandas electrónicas como Evangelist y Enya, las cuales parecen haber tenido importante acogida en los músicos Otavalo de los 90. Estrada también nos dice que *Candanmalla* originalmente tiene otro nombre, esta es una versión propia de los hermanos Morales del san juanito tradicional que ocupa el nombre de *Ñucallacta*. Sobre *Churay*, refiere que la pista es un san juanito moderno, donde el grito “Churay” es utilizado por los músicos más antiguos para señalar el comienzo de la vuelta clásica otavaleña.

Sobre *Intiwatay*, Estrada dice que está fuertemente influenciada por el estilo psicus, caracterizado por el uso de instrumentos de la cultura Aymara, como la quena, que, aunque es icónica de esta tradición, no forma parte de la música “original” de Otavalo. De hecho, la quena no se integró a la música otavaleña hasta la década de los 80, cuando los músicos migrantes comenzaron a apropiarse de este instrumento, cuyos adornos melódicos son comúnmente utilizados por músicos peruanos. El estilo de *Intiwatay* se inscribe en la corriente del *new age étnico* y la *world music*, donde la melodía se adapta fácilmente a cualquier instrumento, ya que su estructura pentatónica puede incorporar sonidos de diferentes culturas.

Esto hace que la melodía funcione igual de bien si se utiliza un arpa, un instrumento mexicano o la pentafonía de otra región andina. En la canción, los elementos electrónicos juegan un papel crucial, con el uso de sintetizadores que crean una atmósfera envolvente. Aunque la melodía se distingue por los instrumentos seleccionados, como la quena, el sonido en general no tiene una base local específica, ya que la fusión electrónica la adentra más en la categoría de *world music* o, por otro lado, demuestra la influencia de la

globalización, la cual implica nociones de cambio y transformación social (Stokes, 2004), más fácilmente observable en esta selección de instrumentos.

La categoría *world music* agrupa expresiones musicales de diversas culturas del mundo, refiriéndose especialmente a aquellas que han sido históricamente excluidas del canon de la música occidental. En este sentido, Connell y Gibson (2004) señalan que *world music* actúa como metáfora y agente de transformación cultural y económica a nivel global, buscando aumentar el atractivo de ciertas expresiones culturales de grupos étnicos, quienes no suelen ser los principales beneficiarios de este proceso. Así, se producen y difunden discursos sobre lo “global” y lo “local”, generando conexiones con lugares y culturas específicas (Connell & Gibson, 2004).

De manera similar, Martin Stokes (2004) explica que esta categoría surgió inicialmente para promover música de regiones fuera de América del Norte y Europa Occidental, incluyendo también música folclórica de estas zonas para su comercialización global. Estas categorizaciones enfrentan valores como autenticidad frente a artificialidad, lo serio frente a lo trivial y lo verdadero frente a lo falso, distinciones que prevalecen en los discursos de académicos, periodistas, intérpretes y consumidores. Es fundamental reconocer que estas distinciones representan principalmente una “visión occidentalizada del mundo” a través de la categorización de la música de los “otros”, quienes no pertenecen al mainstream occidental (Freitas, 2024; Spivak, 1988).

Este fenómeno se inscribe en el contexto del concepto “cosmopolitismo”, que trasciende fronteras nacionales y étnicas, promoviendo una experiencia compartida e interconectada (Agier, 2016). El cosmopolitismo implica una interacción entre diversas culturas donde las fronteras no solo se multiplican, sino que también se vuelven más frágiles, lo que genera un diálogo continuo entre ellas (Agier, 2016). Así, *world music* no solo integra elementos de distintas tradiciones, sino que también facilita una interconexión que pone a prueba las relaciones con los “otros” (Spivak, 1988), generando experiencias de alteridad y diversidad (Agier, 2016). Este cosmopolitismo se manifiesta de manera particular en el contexto migratorio, donde los migrantes, como señala Glick, (1995), están enraizados en más de una sociedad, y su vida transnacional atraviesa la experiencia cotidiana. Por otro lado, Tarrus (2002) ha explorado el “cosmopolitismo migratorio”, en el cual se observa que los migrantes forman sus propias redes y territorios, creando un sentido de comunidad que desafía nociones tradicionales de identidad.

Volviendo a la caracterización de las canciones del disco, Estrada comentó que *Solamente un Amor*, fusiona elementos de la cumbia y el san juanito, con un enfoque en el bajo y la percusión característicos de la cumbia. Aunque la estructura sigue la forma de un san juanito, principalmente en su “vuelta” hacia la tonalidad mayor, el carácter rítmico y melódico pertenece a la cumbia. La base pentafónica y los elementos de otros géneros se combinan para crear un híbrido musical. La estructura tonal típica es E que modula a G, marcando el retorno característico del san juanito, pero en esencia, sigue siendo una cumbia.

En lo referente sobre *Inca Puriñan*, Estrada relata que la pista está fuertemente influenciada por el estilo Evangelist, que combina lo místico y lo electrónico. Las influencias principales provienen de una fusión de música *new age* con instrumentos folclóricos, como las quenás y zampoñas. Este estilo, popular en Otavalo en los años 90, representa una mezcla de lo espiritual con lo folclórico, creando un sonido electro-místico que refleja las influencias globales en la música local.

En cuanto a su versión de *El Cóndor Pasa*, Estrada nos dice que tiene un carácter “místico” y está adaptada a un compás de 4/4, mientras que la versión original se ejecuta en 6/8, más cercana al ritmo del huayno. Aunque la canción fue originalmente mestiza, compuesta a inicios del siglo XX, su interpretación en esta versión se aleja del huayno tradicional. Un detalle interesante ofrecido por Estrada es que un rollo de pianola con la partitura de esta canción fue encontrado en Ecuador en 1920, y en algún momento también fue adaptada como música de iglesia en Ecuador. A pesar de sus orígenes mestizos, en esta interpretación la quena toma un papel protagónico, pero la pieza no sigue el ritmo ni las características del huayno tradicional, ofreciendo una versión asociada a nociones de introspección, espiritualidad y mística.

El Condor Pasa es considerado como la pieza más representativa de la música andina (Aguilar, 2014) por los diferentes usos y resignificaciones que la canción ha tenido por diferentes músicos andinos, siendo registrada en diferentes países y adaptada a distintos estilos a lo largo de los años¹⁰. *El Cóndor Pasa* surge en un contexto de debate

¹⁰ Como en 1933 cuando Daniel Aloma registra la canción en Estados Unidos, o el grupo “Los Siderali” de Ayacucho, que tocaron y grabaron *el cóndor pasa* como surf rock en 1969 o la versión de rock psicodélico de 1973 del grupo cuzqueño “trébol”. Por otro lado, de la zarzuela, El dúo Simon & Garfunkel, utilizó la melodía transformada por los grupos de músicos latinoamericanos que circulaban en Europa en los 60, y le puso letras en inglés, popularizando la canción bajo el nombre de *If I Could*. Trébol aprovechó el momento favorable a la música creó Simon con el uso de melodías e instrumentos andinos para ponerle letra en

sobre el mestizaje en el Perú a principios del siglo XX. El guión original de Julio Baudouin de 1913, que sería la inspiración para el arreglo musical de Daniel Alomía, narra la explotación y el sufrimiento de los indígenas peruanos por parte de las compañías mineras extranjeras. Esto abrió el debate del mestizaje como una herramienta para imaginar el futuro del país, como un proceso cultural que podría superar la violencia histórica contra las poblaciones indígenas. En este marco, al estreno de la zarzuela *El cóndor pasa* es asociado a la reivindicación de lo mestizo como un componente central en la construcción de la identidad nacional peruana (Cortez, 2014).

A continuación, se presenta una tabla con las 16 canciones del disco *Native Spirit*, que detalla las descripciones musicales y estructurales de cada pista. Cada canción refleja una fusión de instrumentos de la “tradición moderna andina” con influencias electrónicas y del *world music*.

PISTA	FORMA	RITMO	TEXTURA	ESTILO	INSTRUMENTOS
1. Solamente un Amor	AABAABAABA	Cuaternario, a veces cambia a binario	Homofonía con octavación entre flautas	Chicha/Cumbia	Flautas, bajo, sintetizador, percusión electrónica
02. Inca Puriñan	A A B C A A B C A A A C	Binario. Simples.	Monofónica	New age étnico/ world music	Bombo, sintetizador, guitarra, flautas, quena
03. Condor Pasa	I AABBAABBAA Out	Cuaternario	Homofonía, dos flautas se turnan la misma melodía entre compases, un synth de fondo tocando la tónica siempre	New age étnico/ world music	flautas, percusión electrónica añadida, palmas, bajo, sintetizador, experimentación con efectos como delay y reverb
04. Candanmalla	I A B I A B A I A B	Binario.	Heterofonía, con octavación de flautas. En algunas secciones la melodía la hace el charango	San juanito moderno	bajo, charango, chajchas, percusión, electrónica flautas, quena
05. Intiwatay	I AAA BBB AAA BBB AAA BBB	Cuaternario	Heterofonía en ciertas secciones, homofonía en otras cuando solo toca una flauta	New-age étnico/ world music	Heterofonía entre piano y flauta, uso de efectos, percusión electrónica, sintetizador, bajo
06. Linda y Bella	I AA BB P AA BB P C AA BB P AA BB P C AA BB P AA BB	Cuaternario	Homofónica con octavación entre flautas y sintetizador	San juanito moderno	Sintetizador haciendo melodías a ratos, flautas, bajo, bombo o percusión electrónica grave

quechua a la canción. “Garay” por su lado, incorporó instrumentos musicales andinos y utilizó una lengua y cultura subordinada en la diglosia lingüística y cultura peruanas (Aguilar, 2014). Inclusive, el otavaleño Leo Rojas ganó la final de *Das Supertalent* (la versión alemana de *Got Talent*) en 2011 interpretando *El Cóndor Pasa*, durante dicha interpretación se encuentran simbolismos más cercanos a los sioux que a los de otavalo, como su vestimenta y el cabello largo, pero sin sujetar y elementos musicales similares a los de los hermanos Morales; una pista grabada con percusión electrónica y sintetizador.

07. Alma Andina	AA B AA B P AA B AA B	Cuaternario	Heterofonía	San juanito moderno	Flautas, bajo, charango para llenar, batería
08. Anakuy	I AAA P BB AA B AA P BB P AA B P	Binario	Principalmente monofónica con momentos de heterofonía	San juanito moderno	Flautas, charango, percusión electrónica
09. Apukunawan	I AAA BB AA P AAAA BB AA BB AA O	Cuaternario	Heterofonía	New-age étnico/ world music	Flautas, guitarra eléctrica, percusión electrónica, sintetizador
10. Bombom	I AA I AA I B AA I B A (repite 4 veces)	Ternario. simple	Homofonía con octavación entre flautas	San juanito moderno	Guitarra eléctrica, flautas, percusión electrónica, quena
11. Andes Flower	I AA B AAA C AAAA B AAA C	Cuaternario	Homofonía con octavación entre flautas	San juanito moderno	sintetizador, flautas, percusión electrónica
12. Karullacta	A(6 veces) B A (6 veces) B A (6 veces) B A (3 veces)	Cuaternario	Homofonía con octavación entre flautas	San juanito moderno	Flautas, quenás bajo, sintetizador para melodías
13. Inka Son	I AA BB AA BB P AA BB AA BB P C AAA	Cuaternario	Homofonía con octavación entre flautas, heterofonía a ratos con el sintetizador haciendo la melodía solo	New-age étnico/ world music	Quenas, Flautas, bajo, sintetizador, percusión electrónica
14. La Florsita	Ins A (repite 8 veces) B A(8 veces) C (3 veces) A (8 veces)	Binario	Polifonía	San juanito moderno	Flautas, charango, chajchas, highhats, voz, sintetizador
15. Watch Over My Dreams	A B A B C C A A	cuaternario	Homofónica con octavación entre flautas y sintetizador	New-age étnico/ world music	Sintetizador, percusión electrónica, flautas, quena
16. Churay	A B C D A F E E F A B C A A A	Cuaternario	homofonía con elementos de heterofonía.	San juanito moderno	Flautas, bongoes marcando el ritmo junto al bajo, un charango arpegiando la armonía

Cuadro 1: El cuadro anterior presenta una clasificación de las canciones de su disco *Native Spirit*, por estructura, estilo musical, ritmo, instrumentos y textura.

La mayoría de las composiciones siguen formas AABA o AABB, predominando las estructuras repetitivas, favoreciendo la accesibilidad y la familiaridad, sin necesidad de complejidades formales que puedan desviar la atención del público. Este enfoque es intencional en la obra de Juan Morales, quien siempre buscaba que sus arreglos fueran “simples y con sentimiento”.

El uso predominante de ritmos cuaternarios y binarios se traduce en patrones estables, predecibles y fácilmente reconocibles. La elección de estos ritmos garantiza que las piezas mantengan una regularidad, especialmente en géneros que dependen de una base sólida para el baile y la participación colectiva. La inclusión de un único ritmo

ternario introduce una variación dentro del conjunto, pero no altera el enfoque general en la tendencia rítmica del disco.

En cuanto a la textura, la homofonía, y específicamente la octavación entre flautas, se presenta como el recurso predominante. Esta decisión estructural permite que una melodía principal destaque claramente, acompañada por un soporte armónico o rítmico de bajo impacto, asegurando que el foco se mantenga en la textura melódica de las flautas y quenás. Aunque hay momentos de heterofonía y monofonía en algunas piezas, el uso de estos elementos es limitado, evitando que la textura se perciba demasiado densa o compleja para el oyente. El uso controlado de la heterofonía sugiere un deseo de agregar variación sin perder la claridad melódica.

Los estilos san juanito moderno y New Age étnico/world music predominan. El san juanito moderno también puede ser categorizado dentro de la *World music*, gracias a la combinación de instrumentos tradicionales asociados con los san juanitos y elementos más electrónicos. Por otro lado, el *New Age étnico* tiene un enfoque funcionalmente más atmosférico, explorando formas sencillas y repetitivas que permiten el uso de efectos electrónicos y sintetizadores para crear un ambiente sonoro, ideal como música de fondo para los transeúntes.

La combinación de instrumentos modernos andinos, como flautas, quenás y charangos, junto con sintetizadores y percusión electrónica, responde a una tendencia de adaptación al mercado del *world music*. Gracias a los sintetizadores, se facilita la producción y se amplían las posibilidades sonoras sin incurrir en gastos adicionales, permitiendo introducir texturas y efectos que simplifican la estructura sonora sin afectar la rítmica o la melodía. La percusión electrónica reemplaza o complementa a la percusión acústica tradicional, ofreciendo mayor control sobre la producción del sonido y flexibilidad en la mezcla, lo que resulta práctico para adaptarse a diferentes entornos de grabación y audiencias.

IV. 4. Derechos de autor

A medida que profundizaba en los discos y las historias que los rodean, noté que Juan Morales mantenía cierta distancia de las plataformas digitales, las cuales, según ellos, solo lucraban de los artistas. Aunque son conscientes del crecimiento de estas plataformas y de su importancia para los músicos en la actualidad, se ha resistido a

compartir sus arreglos de canciones tradicionales y, especialmente, sus composiciones originales. Estas últimas se mantienen cuidadosamente guardadas hasta que puedan registrarlas de la manera que ellos desean:

¡Por eso mismo no he lanzado ninguna de mis canciones originales! Nosotros preferimos sacar la música más tradicional posible. Las canciones propias necesitan más trabajo, y es mejor lanzarlas junto con un video para que nadie te las pueda piratear, porque ya queda claro de quién es la original (Comunicación personal, 07/06/2024).

Esta declaración de Juan Morales manifiesta su perspectiva del funcionamiento de las industrias musicales, especialmente en el contexto de los desafíos que enfrentan los músicos independientes y migrantes ante potenciales robos de autoría. Su enfoque en lanzar únicamente música original a través de videos musicales responde a una estrategia de defender una cierta “autenticidad” y control de la narrativa, donde el acto de aparecer en los videos no solo legitima su autoría, sino que también personaliza y humaniza su música, haciendo más difícil que otros se apropien de ella sin su consentimiento.

A pesar de la existencia de instituciones sólidas en su país de residencia, como la Sociedad Portuguesa de Autores (SPA), una cooperativa fundada en 1925 dedicada a proteger los derechos de los autores y garantizar una compensación justa por su trabajo creativo, Morales me ha comentado su desconfianza total hacia estas entidades. La SPA, que gestiona los derechos de autor en diversas áreas artísticas, ofrece una estructura legal para proteger a los creadores; sin embargo, la desconfianza de Morales hacia tales organismos refleja una preocupación más profunda sobre el funcionamiento general de dichas instituciones.

También le he sugerido el uso de plataformas como SoundExchange o SafeCreative para proteger sus derechos de autor y asegurar ingresos por su música, pero Morales siempre mostró escepticismo. Esta actitud puede reflejar una desconfianza generalizada hacia los sistemas institucionales y burocráticos, que a desde su perspectiva a menudo se perciben como inaccesibles o ineficaces, especialmente para aquellos que vienen de contextos de migración. En su lugar, Morales confía en la visibilidad directa y en el poder del video musical como medio de protección y difusión, lo que demuestra una visión pragmática y adaptativa frente a las realidades del mercado musical contemporáneo. Aunque dicha visión contrasta con la realidad, ya que esto no es suficiente para garantizar la protección legal de su contenido. En el caso de YouTube, la protección contra la piratería no es automática. YouTube permite a los creadores presentar

denuncias por infracción de derechos de autor, pero para que estas sean válidas, es necesario proporcionar información de contacto para demostrar que la obra está registrada bajo su nombre. Si las canciones de Morales no están registradas en plataformas como la SPA, SoundExchange o SafeCreative, su capacidad para defender su autoría en una disputa legal podría verse limitada.

Hasta ahora, Morales ha optado por lanzar discos compuestos únicamente de versiones propias o *covers* de canciones tradicionales, principalmente por el miedo a que sus composiciones originales sean apropiadas sin su consentimiento. Esta decisión, aunque le ha permitido mantenerse activo como músico, también lo ha restringido creativamente, impidiéndole mostrar su propio trabajo original al público. Su dependencia de estas estrategias informales, propias de su trayectoria como músico callejero, como lo podría ser la publicación de sus videos para legitimar su autoría, le ofrece cierta visibilidad, pero lo deja vulnerable ante la competencia y el riesgo de apropiación indebida de su trabajo, un temor recurrente en su carrera.

Este análisis resalta cómo la falta de educación en derechos de autor y tecnología puede frenar el desarrollo de músicos independientes, subrayando la importancia de una formación adecuada que les permita navegar con éxito en un mercado digital en cambio rápido. Para músicos como él, acceder a estas plataformas y adquirir los conocimientos necesarios no solo protegería su obra, sino que también abriría nuevas oportunidades de crecimiento y consolidación en el ámbito musical internacional. Esto podría traducirse en una mayor estabilidad económica y reconocimiento fuera de su país natal.

IV. 5. Análisis de su Performance

Ubicados en la intersección entre Praça Dom Pedro IV y Baixa de Lisboa, los hermanos Morales dedican su día a día al enriquecimiento de la zona con su música y cultura. Llegando todos los días aproximadamente a las 10am, ellos estacionan su camioneta en el cruce de las calles de la Praça Dom Pedro IV y la Rua de Amparo, rápidamente ambos hermanos salen y empiezan a sacar las cajas con las mercancías, la sombrilla, la batería que les dará la energía para el equipamiento de sonido, los estantes de micrófono, un gran baúl lleno de flautas, mesas y otros estantes que les permiten exponer los artefactos que tienen a la venta de la forma más ideal.

Demoran aproximadamente 10 minutos en sacar todo el equipamiento y durante todo el proceso están vigilantes de la camioneta, ya que no sería la primera vez que alguien les roba algo de la puerta del conductor mientras se encuentran haciendo esto. Después de sacar todo de la camioneta se separan con brevedad, generalmente es Juan Morales quien conduce la camioneta hasta un estacionamiento cerca de la rotonda de la Marqués de Pombal, mientras que Amaru y Aruq comienzan a montar la barraca. Usualmente, cuando Juan regresa ya está todo preparado para el comienzo de su jornada laboral. Dependiendo del clima y el flujo de gente, harán varias sesiones cortas en dónde presentarán entre 5 a 8 canciones en donde dependiendo de la cantidad de gente que les preste atención y las ventas que consigan decidirán acortarla o alargarla.

Bitácora de una de estas sesiones el 22/05/2024: A las 11:00 AM, la base grabada comienza a sonar suavemente a través de los parlantes, marcando el inicio del espectáculo. Los hermanos Morales, con sus flautas en mano, inician la melodía que rápidamente envuelve el ambiente. No pasa mucho tiempo hasta que los turistas que caminan por la zona se detienen, atraídos por el sonido. Sus rostros se iluminan con sonrisas de sorpresa y disfrute, algunos con cámaras en mano, otros simplemente se quedan allí, escuchando. Aruq, con su carisma habitual, se apresura a colocar la caja frente a la barraca, listos para recibir el apoyo de quienes se sienten atraídos por el espectáculo. Mientras los hermanos Morales continúan tocando, Aruq toma la delantera en el aspecto comercial: respondiendo preguntas, interactuando con los turistas y destacando las artesanías que adornan la barraca.

Durante la segunda canción, la dinámica empieza a cambiar. Aunque la música sigue siendo la protagonista, algunos de los turistas, ya con la vista puesta en los productos, comienzan a moverse más cerca de la barra de artesanías. El ambiente se vuelve un tanto más fluido, con un leve murmullo en el aire mientras se intercambian comentarios y preguntas sobre los artículos en exhibición. Alrededor del espectáculo, se pueden ver algunos trabajadores de la zona que se toman un merecido descanso. Se quedan cerca, algunos se sientan en las cercanías, disfrutando de la música mientras se hidratan. La escena es relajada y apacible, como una especie de oasis en medio de la rutina diaria.

Entre los turistas, no falta quien se detiene con una expresión de asombro, cautivado por los sonidos. Algunos parecen fascinados, como si fuera la primera vez que

escuchan música en vivo o este tipo de melodías. El ambiente se vuelve cada vez más envolvente, la música fluye sin prisa y las ventas siguen su curso.

Cuando los hermanos Morales comenzaron a interpretar la tercera canción, la reconocí al instante: “Imagine” de John Lennon. Fue un momento especial, una pieza muy conocida que, al menos en teoría, debería haber captado la atención de todos de inmediato. Sin embargo, algo curioso ocurrió. A pesar de lo familiar que es la canción, la respuesta de la gente no fue la que esperaba. Nadie se acercó más, y los billetes en la caja no aumentaron. Lo que sí noté fue que varios adultos, al escuchar las primeras notas, voltearon a ver con una sonrisa en el rostro. Sin embargo, tras unos segundos, muchos de ellos se dieron la vuelta y siguieron su camino, como si la presencia de la melodía fuera un breve momento de reconocimiento, pero no suficiente para hacerlos quedarse.

La cuarta canción fue el soundtrack de *La Misión*, y al igual que las anteriores, el intenso sol hizo que la mayoría de la gente no se detuviera a escuchar, aunque nadie pasaba sin echar al menos un vistazo. Algunos sonreían al reconocer la melodía, mientras que otros grababan un fragmento del espectáculo. Durante estas últimas canciones, no hubo nadie que se acercara a ver las artesanías ni dejara alguna moneda. Los que más tiempo se quedaban observando eran los peatones atrapados en el semáforo antes de cruzar, o los conductores de tuk tuk, quienes, al estar detenidos, prestaban especial atención al *show*.

La quinta canción fue su versión del soundtrack de *Braveheart*, y, como en varias de las ocasiones en que los he visto actuar, esta pieza siempre parece captar más la atención de los transeúntes. Su carácter épico y místico se ajusta perfectamente a la energía de la performance de los hermanos, y la fama de la película seguramente contribuye a que muchos se detengan a escuchar, aunque la mayoría solo se quede por un breve momento. Fue durante esta canción que un niño, junto a su madre, fueron los primeros en hacer una contribución monetaria durante esta sesión. En la última pieza, la canción principal de *Gladiator*, la atención de los turistas disminuyó aún más; algunos se acercaron brevemente, pero sin mucho interés, y no hubo contribuciones. A lo largo de esta sesión, no interpretaron ningún tema original, y los san juanitos solo se escucharon al final, como música de fondo para los transeúntes que pasaban sin detenerse.

El repertorio siempre es seleccionado en el momento por Juan Morales. En otras sesiones, he registrado el uso exclusivo de folclore andino, predominando principalmente

san juanitos, huaynos peruanos y, con menor frecuencia, *chacareras*. Durante el trabajo de campo, nunca tuve la oportunidad de escuchar composiciones originales de Juan Morales, posiblemente porque no las ha grabado en estudio, y ellos solo tocan canciones para las cuales tienen una pista grabada en el celular que reproducen durante las interpretaciones.

IV. 6. Esencialismo Estratégico en su Performance

Durante uno de sus tours por Europa, en una ciudad de la cual ya ni recuerdan el nombre, los hermanos Morales presenciaron por primera vez una performance que ejemplifica lo que Spivak (1988) denominaría ‘esencialismo estratégico’. Al ver a unos indígenas peruanos en una feria, Juan Morales relata que inicialmente fue atraído por la imagen llamativa de un músico indígena con una corona de plumas, un detalle inusual que destacaba en su vestimenta. Sin embargo, al acercarse, se dieron cuenta de que este músico apenas tocaba la flauta sobre una pista de interpretación pregrabada.

Esta representación estaba cargada de simbolismos indígenas mezclados, utilizados para hipnotizar a los oyentes y atraerlos con su exotismo, lo que aumentaba las ventas. Connell y Gibson (2004) explican que “una estética de exotismo ha permeado la mirada occidental en la mercadotecnia y el consumo del world music y otros géneros como la música new age y la música dance, reforzando esta tendencia de comercialización para llenar la necesidad de lo ‘exótico’ en el mercado cultural occidental” (Traducción propia, 2004, p. 344). Esto ayuda a entender el éxito de la actuación del peruano, y cómo, mediante una representación estratégicamente esencialista, construyó una imagen comercial de lo indígena.

Esta experiencia dejó pensando a los hermanos Morales, quienes notaron que el músico ganaba una considerable cantidad de dinero gracias al disfraz que usaba. Después de reflexionar, decidieron adaptar su propia puesta en escena a esta imagen de indígena americano, para la cual solo necesitaban la vestimenta adecuada. Esta etapa de su vida, en la que comenzaron a disfrazarse con fines teatrales, coincide con la segunda etapa de producción de sus discos, cerca del 2010. En este periodo, además de realizar sus propios arreglos de “música comercial”, empezaron a desarrollar también la teatralidad de su performance.

Añadieron a su presentación un tipi, un sombrero de plumas y una máquina de humo, elementos que, junto a su selección de canciones, lograban captar con mayor eficiencia la atención de los transeúntes. Estos nuevos elementos se sumaron a los accesorios tradicionales de los kichwa Otavalo, como ponchos y pulseras, mientras aprovechaban características físicas compartidas con algunos nativos americanos, como el color de piel y la cabellera larga. Esta fusión cultural temporal refleja una postura antiprimordialista, reforzando que las identidades étnicas, lejos de ser fijas o inmutables, se construyen y se transforman en función del contexto. Desde esta perspectiva, las identidades de grupos étnicos, como los kichwa Otavalo y los nativos americanos, podrían incluso percibirse como una sola, por ejemplo, “tribus de las Américas” o un “gran colectivo indígena”. Así, no solo el contenido de las categorías sociales cambia, sino también los límites entre ellas, los cuales pueden adaptarse y diluirse en distintos entornos (Fearon & Laitin, 2000).

De este modo, utilizando estratégicamente aspectos culturales de un grupo étnico físicamente similar, pero de un contexto muy diferente, los hermanos Morales lograron una puesta en escena que integraba sus canciones tradicionales con otras piezas —como *Watch Over My Dreams* y *Amazing Grace*, que tocan frecuentemente—, adaptándose a un contexto específico y ampliando su alcance en un colectivo étnico más fácilmente reconocible por el público portugués y los turistas.

Por otro lado, en una conversación con Aruq, le pregunté su opinión sobre la apropiación de los simbolismos de los nativos americanos, a lo que respondió que no le daba demasiada importancia, ya que había observado esta práctica desde hace muchos años. Sin embargo, relató que en Estados Unidos esta apropiación no era común debido a un respeto cultural hacia los pueblos nativos. Aruq comentó:

En ese entonces, yo estaba en Estados Unidos. En Europa estaba mejor, como aquí no saben de los nativos americanos, o indios americanos como los conocen, acá sí era novedoso vernos así, con la cara pintada, sombreros de plumas y cosas así nativas. Era novedoso acá. En cambio, en EE. UU., como allá los nativos americanos son de ahí, no podíamos hacer eso porque era casi como burlarnos de los nativos que son de allá. Claro, podías hacer su música, pero disfrazarte y eso no, porque para ellos esas cosas son muy valiosas y serias. Incluso pintarse la cara tiene muchos significados, por lo que no podías hacer eso (Comunicación personal, 16/04/2024).

La reflexión de Aruq sobre la apropiación de simbolismos de los nativos americanos y su contraste con la situación en Estados Unidos introduce una discusión relevante sobre la ética y la autenticidad en la apropiación cultural. Mientras en Europa la lejanía con la cultura de los nativos americanos permitió esta práctica sin controversia, en Estados Unidos, donde la cultura y los símbolos nativos son bien conocidos y respetados por su historia y su impacto en la vida cotidiana, la misma práctica podría ser vista como irrespetuosa. Según Henderson (2009), la “autenticidad” no solo implica la fidelidad en la representación cultural, sino también el reconocimiento y respeto de los derechos de las comunidades de origen sobre su patrimonio cultural. Además, Bohlman (2011) sugiere que la “autenticidad cultural” depende de la “autonomía estética”, una convicción de que ciertos elementos culturales tienen un valor intrínseco y objetivo que va más allá de su interpretación externa.

El uso del esencialismo estratégico, en el caso de los hermanos Morales, resalta un problema ético relacionado con los estereotipos sobre las diferentes categorías indígenas y la falta de difusión de los simbolismos específicos de cada grupo, lo que facilita su generalización. Así, la posibilidad de que estos hermanos indígenas de Otavalo utilicen símbolos de un grupo distante sin ser cuestionados, y además sean felicitados y obtengan mayor rentabilidad económica, abre un espacio para discutir la ética de este proceso y cómo esta práctica difiere de la apropiación.

El esencialismo estratégico permite que los grupos subalternos adopten temporalmente representaciones unificadas para desafiar poderes hegemónicos, lo cual implica que esta apropiación temporal de elementos culturales puede verse no solo como una estrategia económica, sino también como un ejercicio de agencia subalterna (Spivak, 1988). Esta práctica, por lo tanto, no solo afecta a quienes la emplean, como los hermanos Morales, sino también a una sociedad que los escucha y premia, validando este comportamiento.

La apropiación cultural y el esencialismo estratégico, aunque ambos involucran el uso de símbolos culturales ajenos, difieren significativamente en términos de control, intención y resultados. Marcus y Fischer (1986) discuten la apropiación cultural como un fenómeno que emerge en contextos de poder desigual, donde las culturas dominantes se apropian de símbolos, prácticas o artefactos de culturas subordinadas, a menudo trivializando o descontextualizando su significado. Esta apropiación en un contexto de

desigualdad impide que las culturas subordinadas puedan reclamar su voz en la representación de sus tradiciones.

Por otro lado, el esencialismo estratégico es una táctica consciente utilizada por comunidades para resaltar ciertos aspectos de su identidad cultural y así lograr visibilidad, reconocimiento, estabilidad económica u otros objetivos políticos específicos. Aunque los hermanos Morales no son nativos americanos, la estereotipación global hacia comunidades indígenas dificulta el reconocimiento de estas culturas de forma individual, agrupándolas en un colectivo homogéneo debido a la percepción de exotismo que generan su vestimenta, tradiciones y color de piel. En este contexto, el esencialismo estratégico puede ser interpretado como una herramienta contra la opresión y en favor de derechos judiciales o sociales, además de servir para resistir a teorías y discursos que limitan a los grupos a categorías restrictivas (Eide, 2016).

IV. 7. Visión de Futuro: Fe, Autenticidad e Innovación

Juan Morales expresa una visión optimista sobre el futuro de su música, enfatizando la importancia de la fe en la carrera artística: “Para el futuro hay que tener fe y esa fe hay que tener en conjunto, imagínate que hiciéramos un grupo, yo veo con fe que, pese a todas estas dificultades, van a sobresalir los artistas que son buenos, los buenos sin importar” (Comunicación personal, 07/06/2024). Según Morales, los artistas verdaderamente talentosos prevalecerán a pesar de las dificultades, porque su dedicación a la música no está impulsada por el dinero, sino por una “auténtica pasión”. Para él, el éxito no radica en seguir tendencias, sino en ofrecer algo genuino y original, afirmando que “el que es músico bueno, porque quiere y no porque le paguen ni por monedas... lo haces con todo lo que sabes para que la gente te vea” (Comunicación personal, 07/06/2024). Este compromiso con una idea de autenticidad se refleja en su deseo de mantener viva la tradición musical otavaleña, adaptándola al contexto global.

Morales también critica la tendencia en Ecuador de imitar estilos musicales extranjeros en lugar de desarrollar una identidad propia, señalando que “en Ecuador la gente solo copia a otros países” (Comunicación personal, 07/06/2024). Al promover la innovación en la música ecuatoriana, Morales y su familia defienden un enfoque que evita la simple imitación de influencias externas. Sin embargo, resulta irónico que la adaptabilidad de la identidad cultural de los otavaleños, incluida la de su propia familia,

se base en gran parte en la misma imitación que Morales critica, habiéndola integrado en su proceso. Esto contrasta con el uso del esencialismo estratégico en su desarrollo como músicos y sugiere que Morales asocia una connotación negativa a la asimilación de otras prácticas culturales. He conversado con ecuatorianos que, al ver esta puesta en escena de los otavaleños, se sienten ofendidos, argumentando que no “respetan” sus propias raíces culturales. Ahora el lector se podría preguntar: ¿Y los indígenas norteamericanos, no podrían pensar lo mismo sobre lo que la familia Morales hace con su cultura?

Además, la mención de plataformas digitales como YouTube subraya su comprensión del papel crucial que juegan las nuevas tecnologías en la promoción de la música: “Imagina que subes una música al YouTube, y que en Ecuador pega, porque allá a la gente no le gusta componer” (Comunicación personal, 06/07/2024). A pesar de haber mantenido cierta distancia con estas plataformas en el pasado, los hermanos Morales reconocen que estas son esenciales para llegar a audiencias más amplias y difundir su arte a nivel global. Esta combinación de tecnología y tradición les permite conectar con personas de diferentes culturas, expandiendo así su presencia en las industrias musicales. Aunque su enfoque se centra en una idea de “autenticidad”, también reconocen la importancia de las oportunidades comerciales, como vender CDs y obtener contratos: “Es una plata extra que te sale” (Comunicación personal, 06/07/2024), menciona Morales refiriéndose a la posibilidad de comercializar su música. Estos logros, sin embargo, no son un fin en sí mismos, sino un medio para continuar creando y compartiendo su música.

A pesar de que muchos músicos otavaleños se concentran en la música tradicional de su provincia, Morales insiste en la necesidad de crear algo que resuene a nivel nacional: “Ahí tienes que tener algo que le guste al país entero” (Comunicación personal, 07/06/2024). Esta perspectiva pragmática sugiere que, si la producción artística se realiza con integridad y esfuerzo, surgirán oportunidades significativas, como convertirse en un símbolo cultural de la nación.

En síntesis, este capítulo contextualizó la transformación de la producción sonora y performativa de los hermanos Morales, la cual reflejó la complejidad de la hibridación cultural en un contexto migratorio globalizado. Inicialmente motivados por los rumores sobre el éxito de la música folclórica otavaleña en el exterior, fusionaron sus raíces indígenas con elementos de World Music y música pop, logrando un exitoso ingreso en el mercado cultural de Lisboa y Portugal. Esta hibridación, visible en su disco donde los

san juanitos se mezclan con el *World Music* bajo la etiqueta de Native Music, es una manifestación clara de este proceso. Además, la discusión sobre los derechos de autor ha puesto de relieve algunas limitaciones en su crecimiento artístico, lo que podría convertirse en un área de mejora en el futuro.

Finalmente, sus experiencias en otros países fueron clave para comprender el uso de lo ‘místico’ y lo ‘dramático’ en sus performances, dos elementos esenciales para satisfacer las expectativas del público occidental. El turismo desempeñó un papel crucial en este proceso, fomentando tanto el desarrollo como la exageración del exotismo en sus interpretaciones. Inspirados por el éxito de otros artistas indígenas que emplean el esencialismo estratégico, los hermanos Morales incorporaron símbolos nativos americanos en su vestimenta con el fin de atraer la atención de los turistas y responder a la demanda de ‘autenticidad’ en Lisboa. Por último, su barraca en Rossio ha creado un espacio de interacción cultural entre migrantes, locales y turistas, consolidándose como un punto de conexión entre diversas identidades y utilizando su música para establecer vínculos entre culturas.

CONCLUSIÓN

Grupos de gitanos religiosos pasan cantando mientras saludan a los hermanos Morales. En una ocasión, mencionaron que sabían tocar flamenco, lo que derivó en un intercambio musical en el que tocamos juntos por tangos y bulerías. Diariamente, los hermanos interactúan con grupos de brasileños que se ganan la vida haciendo Capoeira en la calle; pasan tocando, cantando y riendo, intercambiando frases que demuestran la familiaridad que han desarrollado. Poco después, suelen llegar turistas que les piden indicaciones, principalmente hacia el tranvía 36 en Martim Moniz o la estación de tren cercana. A lo largo del día, los hermanos también conversan con los ancianos del barrio, con quienes han generado una gran cercanía tras tanto tiempo compartido. En ocasiones, incluso se sientan juntos en la barraca, resguardándose del sol mientras intercambian confidencias sobre sus problemas amorosos.

El papel de los hermanos como mediadores culturales es indiscutible, abriendo la puerta a nuevas perspectivas sobre las relaciones multiculturales en Lisboa. Al ubicarse en un lugar tan concurrido como Rossio, la familia Morales se convierte en un vehículo de interacción clave para otros migrantes, quienes a menudo los reconocen por su música, su idioma o las artesanías que venden. Su personalidad afable es crucial, ya que tanto turistas como migrantes se acercan a ellos para pedir indicaciones o iniciar conversaciones. Esta habilidad para generar conexiones a través de la música y la interacción personal facilita su integración en la comunidad, permitiéndoles mantener una red de contactos tanto locales como internacionales, lo que enriquece su experiencia migratoria. Además, la familia establece relaciones con otros artesanos callejeros, con quienes a menudo coopera, intercambiando artesanías, alimentos o incluso ofreciendo refugio momentáneo bajo el sol.

De hecho, el presente estudio etnográfico ha permitido comprender cómo las dinámicas migratorias influyen en la identidad cultural y en las prácticas musicales en contextos transnacionales, tanto para esta familia de indígenas migrantes como para otros grupos con quienes han compartido su vida, cultura y tradiciones. Desde una perspectiva teórica, esta investigación se fundamenta en la idea de que la identidad cultural no es estática, sino un proceso dinámico y en constante negociación, especialmente en contextos migratorios. Basado en las teorías de Stuart Hall, se observa cómo la familia Morales ha utilizado elementos de su identidad otavaleña no solo como una estrategia de

diferenciación, sino también como una vía para integrarse y posicionarse exitosamente en el mercado cultural de Lisboa. Esto les ha permitido participar en diversos espacios culturales, como fiestas de tunas, celebraciones de la ciudad e incluso una breve aparición en una película portuguesa como músicos de fondo.

El concepto de esencialismo estratégico, propuesto por Gayatri Spivak, ha sido fundamental en el análisis del uso que esta familia ha hecho de su identidad en un entorno migratorio, seleccionando conscientemente aspectos de su herencia cultural y descartando aquellos con los que ya no se identificaban o que ya no les resultaban útiles. No obstante, esta estrategia también ha planteado desafíos, generando una tensión entre nociones de “autenticidad cultural” y la necesidad de adaptarse a un nuevo contexto cultural y económico.

Asimismo, el estudio demuestra que la música, como práctica cultural, ha sido un medio clave para negociar los constructos identitarios en la diáspora. La familia ha adaptado su repertorio y actuaciones para resonar con sus gustos personales, la tradición otavaleña y andina, así como con las influencias del entorno portugués y del mercado global. Este proceso de andinización e hibridación musical, analizado desde enfoques etnomusicológicos, refleja tanto las dinámicas de preservación cultural como las estrategias de adaptación a nuevas realidades sociales y económicas.

Los principales valores asociados a sus actuaciones incluyen la eficiencia, observable en cómo priorizan la selección de repertorio con canciones como el pop andinizado y los san juanitos, géneros que saben que agradan al público, adaptando continuamente su repertorio a estas preferencias. También destaca la productividad, que se manifiesta en el uso de varias canciones internacionales que pueden interpretar con los instrumentos disponibles, además de la grabación de pistas para reemplazar a los miembros ausentes. La resiliencia es evidente en cómo, a lo largo de su trayectoria y bajo diversas presiones, han logrado adaptarse junto con su repertorio y puesta en escena. Finalmente, la adaptabilidad ha sido también un valor clave, reflejada en la selección de canciones en diferentes épocas y, más recientemente, en su capacidad para reaccionar ante la caída en las ventas de discos, centrándose en la venta de artesanías para subsistir mientras planifican su próximo paso musical.

Además, su uso del esencialismo estratégico se justifica por la búsqueda de beneficios sociales y económicos vinculados a estos mismos valores en sus actuaciones.

Algunas particularidades de sus presentaciones se asemejan a tendencias contemporáneas de otros músicos otavaleños, como el uso de pistas grabadas con sintetizadores, bajo y charango. Aunque Aruq es quien más recurre a la dramatización, Amaru también incorpora estos elementos en algunas canciones, lo cual es habitual en las actuaciones otavaleñas. Un rasgo distintivo, influenciado por sus preferencias personales, es la integración de bandas sonoras épicas de películas dramáticas en sus presentaciones. Esta selección de canciones y el cambio en la indumentaria están vinculados a su migración, ya que, de haber permanecido en Otavalo, probablemente habrían optado por san juanitos modernos y vestimentas más fieles a los patrones tradicionales, que tienen buena venta entre la población local y turística del Ecuador.

Las categorías predominantes en su repertorio han experimentado cambios significativos a lo largo del tiempo. Entre 1995 y 2001, se centraron en interpretar éxitos de la música popular latinoamericana, incluyendo cumbia, bolero, san juanitos, huayno y canciones representativas de una concepción de “música indígena andina”, como “El cóndor pasa”. Posteriormente, entre 2000 y 2010, el enfoque principal se desplazó hacia la música pop, creando versiones instrumentales de canciones conocidas. Estas versiones incorporaban sus instrumentos principales: flautas de pan de diferentes octavas y quenás, complementados ocasionalmente con chajchas y charangos. Este conjunto lograba evocar la “ancestralidad” y “espiritualidad” asociadas a estos instrumentos, así como a la mistificación de los indígenas que los utilizan. Además, empezaron a utilizar pistas con sintetizadores y percusión electrónica para complementar los arreglos y hacerlos más bailables, añadiendo ritmos sincopados, lo que también les permitía catalogarse dentro del *World Music*. Desde principios del siglo XXI, un elemento ausente en sus presentaciones es la voz —tradicionalmente protagonista en estos estilos musicales—, optando exclusivamente por versiones instrumentales en todo su repertorio. Esta decisión responde, en parte, a las sugerencias de su audiencia, que no encontraba atractivas las melodías cantadas en un idioma desconocido para ellos.

También se ha identificado cómo la visión de los hermanos Morales sobre sus prácticas musicales está influenciada por el rol que los indígenas otavaleños deben asumir en Ecuador, un rol marcado por las políticas indigenistas y las representaciones mediáticas que tienden a esencializar y simplificar su cultura para el consumo turístico. Desde un punto de vista ético, la transformación y adaptación de sus prácticas culturales para sobrevivir en un mercado con pocas opciones refleja la necesidad de capitalizar su

identidad, buscando maximizar sus ganancias de cualquier manera, incluso resignificando sus tradiciones con tal de alcanzar un mayor éxito.

Además, los hermanos Morales supieron aprovechar la infraestructura urbana de Lisboa al establecerse en un punto tan turístico como Rossio, un lugar estratégico que no solo les proporcionó visibilidad ante un público internacional, sino que les permitió crear capital social, un recurso esencial en su trayectoria (Bourdieu, 1986). Al establecer conexiones tanto con locales como con turistas, los hermanos Morales crearon una red de contactos que impulsó su integración y consolidación en el entorno cultural de la ciudad. Este capital social se convirtió en un activo clave para acceder a nuevas oportunidades y una mayor legitimación de su labor en el contexto urbano.

Sin embargo, la falta de aprovechamiento de impulsores como el entorno digital pone de manifiesto las limitaciones en su crecimiento. En un mundo cada vez más digitalizado, donde las plataformas en línea son esenciales para la difusión cultural y la comercialización artística, la ausencia de una estrategia digital ha restringido su capacidad para alcanzar audiencias más amplias y explorar nuevas oportunidades. A pesar de su éxito local, no han capitalizado el potencial de estas plataformas, y sus antiguos CD's, que en su momento les permitieron difundir su música, han quedado obsoletos frente a las nuevas tecnologías, que ni siquiera cuentan con ranura para reproducirlos. El uso del entorno digital no solo les permitiría superar las barreras actuales, sino también continuar con su estrategia de esencialización cultural de manera más efectiva en un mundo interconectado. De hecho, el éxito de los hermanos Morales, sin conocimiento directo del programa *Creative Cities* de la UNESCO, el cuál categoriza a los agentes que permiten el desarrollo de productores culturales en contextos urbanos, resalta la aplicabilidad de estos principios para una integración exitosa en la ciudad. Su capacidad de aprovechar su singularidad, junto con el uso estratégico de la infraestructura urbana y la creación de capital social, les ha permitido adaptarse y prosperar en Lisboa.

Por último, esta disertación realiza una contribución significativa a los campos de la etnomusicología y los estudios migratorios al ofrecer un análisis detallado y crítico sobre cómo las identidades culturales son negociadas y transformadas en contextos migratorios. En particular, las experiencias de la familia Morales no solo ilustran los desafíos inherentes a la migración, sino también las oportunidades para reimaginar y reconstruir identidades en un mundo globalizado. El uso del esencialismo estratégico por

parte de los Morales no solo les permitió adaptarse y prosperar, sino que también abre nuevas perspectivas para entender cómo los otavaleños y otros grupos migrantes emplean su identidad cultural como un recurso tanto social como económico. Este estudio de caso ofrece una mirada profunda a las tensiones entre la autenticidad cultural y las exigencias de adaptación en los mercados globales, proporcionando nuevas perspectivas sobre las prácticas culturales de los Kichwa Otavalo y las dinámicas de identidad cultural tanto en Ecuador como en la diáspora.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrisketa, O. (2011). Azar y creatividad son cuestiones de método. *Ankulegi: Revista de Antropología Social*, 15, 47–56.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica de la Ilustración* (3ª ed.). Madrid: Editorial Trotta.
- Agier, M. (2016). Nova cosmópolis: As fronteiras como objetos de conflito no mundo contemporâneo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31(91). <https://doi.org/10.17666/319103/2016>
- Aguirre Mendoza, Z. (2008). Diversidad étnica-cultural del Ecuador. *Revista Estudios Universitarios*, 162–173. ISSN 1390-4167.
- Aguilar, U. J. (2014). El cóndor pasa... Apropiações y reapropiações musicales en globalización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 73–86.
- Altmann, P. (2022). El saber propio como emancipación: El yachay tinkuy entre sociología y movimiento indígena en el Ecuador. *Revista Sarance*, 49, 146–164.
- Appadurai, A. (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>
- Báez-Jorge, F. (1994). Antropología e indigenismo en Latinoamérica. *Sociedad y Utopía: Revista de Ciencias Sociales*, 5, 59–76.
- Banning, P. (1991). El Sanjuanito o San Juan en Otavalo. *Revista Sarance*, 15, 195–218.
- Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230288713>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bretón Solo de Zaldívar, V. (2022). *Indianidad evanescente en los Andes de Ecuador*. Quito: FLACSO Ecuador; Ediciones Universitat de Lleida..
- Bohlman, P. (2011). When migration ends, when music ceases. *Music and Arts in Action*, 3(3), 148–165.
- Bourdieu, P. (1970). *La reproducción: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Les Éditions de Minuit.

- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Greenwood Press. 241–258.
- Burgos, H. (1997). *Relaciones interétnicas en Riobamba* (Edición original publicada en 1970). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Caillavet, C. (2000). La integración de la etnia otavalo en el mercado colonial. En *Etnias del norte* (1). Institut Français d'Études Andines.
- Castelo-Branco, S. (2008). A categorização da música em Portugal: Política, discursos, performance e investigação. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 12, 13–29.
- Célleri, D., & Jüssen, L. (2012). Solidaridad étnica y capital social: El caso de los comerciantes migrantes kichwa-otavalo en Madrid y La Compañía. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, (36), 143-168.
- Cepeda, M. E. (2000). Mucho loco for Ricky Martin; or the politics of chronology, crossover, and language within the Latin(o) music “boom.” *Popular Music and Society*, 24(3), 55–71.
- Posso, C., & Guadalupe, K. (2024). *Impacto financiero generado por la pandemia COVID-19 en el sector turístico del cantón Otavalo período 2019-2020* [Tesis de maestría, Universidad Técnica del Norte]. Repositorio Digital Universidad Técnica del Norte.
- Connell, J., & Gibson, C. (2004). World music: Deterritorializing place and identity. *Cultural Studies Review*, 28(3).
- Cortez, E. E. (2014). Mestizaje y revolución en “El cóndor pasa...” de Julio Baudouin. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 39–55. <https://doi.org/10.2307/43855149>
- Durand, J. (2011). Ethnic capital and relay migration: New and old migratory patterns in Latin America. *Migraciones Internacionales*, 6(1), 61–96.
- Eide, E. (2016). Strategic essentialism. En *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. Wiley. 1–2. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss554>

- El Comercio. (2024, abril 30). Otavalo recibió la distinción de Rincón Mágico del Ecuador. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/otavalo-nuevo-rincon-magico-ecuador.html>
- Marcia, J. E. (2015). Erikson, Erik Homburger (1902–94). En J. D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2da ed). 934–937. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.61031-0>
- Ewing, K. (1990). The illusion of wholeness: Culture, self, and the experience of inconsistency. *Ethos*, 18(3), 251–278.
- Fearon, J., & Laitin, D. (2000). Violence and the social construction of ethnic identity. *International Organization*, 54(4), 845–877.
- Flores B., L.-G. (2000). *Migración e identidad: La experiencia de vida de los Kichwas Internacionales* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. Área de Estudios Sociales y Globales.
- Flores, M. (2007). La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible. *Revista Opera*, 7, 35–54.
- Freitas, M. R. (2024). Between war, politics, and “something nice back home”: Uncovering the first Mozambican experiences within the “World Music” market (1987–1994). *Yearbook for Traditional Music*, 1–27.
- Garz, G., & Cooley, T. (2018). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Golte, J. (1987). La racionalidad de la organización andina. *Colecciones Mínimas*, 36, 17–46.
- Glick Schiller, N. (1995). From immigration to transmigrant: Theorizing transnational migration. *Anthropological Quarterly*, 68(1), 48-63.
- Hall, S. (2007). Cultural identity and diaspora. In *Identity: Community, Culture, Difference*. 222-237.
- Icaza, J. (2007). *Huasipungo*, 5 (Edición del Dr. Manuel Corrales Pascual). LIBRESA.
- Iturralde, D. (1980). *Guamate: Campesinos y comunas*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.

- Keeling, D. (2011). Iconic landscapes: The lyrical links of songs and cities. *Focus on Geography*, 54(4), 113–125.
- Kyle, D. (2000). *Transnational peasants: Migrations, networks, and ethnicity in Andean Ecuador*. The Johns Hopkins University Press.
- Lashua, B., Spracklen, K., & Long, P. (2014). Introduction to the special issue: Music and Tourism. *Tourist Studies*, 14(1), 3-9. <https://doi.org/10.1177/1468797613511682>
- Lee, E. S. (2011). The epistemology of the question of authenticity, in place of strategic essentialism. *Hypatia*, 26(2), 258–279.
- Lopez Santillan, Á. A., & Marin Guardado, G. (2010). Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: Una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura. *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 31. 219–260.
- Losa, L. (2019). *Ser fadista é maior que ser cantor: Intersubjetividade, voz e ethos da memória* (Tesis de doctorado, FCSH: DCM).
- Lundberg, D. (2015). A música como marcador de identidade: Individual vs coletiva. *Revista Migrações*, 7.
- Maria de São José Côrte-Real (org.), 2008: *Revista Migrações 7*. Número Temático. Música e Migração. Lisboa.
- Martínez Novo, C. (2007). Antropología indigenista en el Ecuador desde la década de 1970: Compromisos políticos, religiosos y tecnocráticos. *Revista Colombiana de Antropología*, 43.
- Mendevil, J. (2017). Cosa de hombres: Sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: Iberico-American Music Review*, 2(2).
- Pareja, A. (1933). *El muelle*. V9. Bolívar. Quito
- Radcliffe, S. A. (2015). Dilemmas of difference: Indigenous women and the limits of postcolonial development policy. *Duke University Press*.
- Ramírez, G. J. (2021). Un siglo de ausencias: Historia incompleta de la migración ecuatoriana. *MASKANA*, 12(2), 47-64.
- Reyes, A. (1999). From urban area to refugee camp: How one thing leads to another. *Ethnomusicology*, 43(2), 201-220.

- Rice, T. (2004). Time, space, and metaphor in the musical experience. *Ethnomusicology*, 47(2), 151-179.
- Reddy, W. M. (1980). Ethnographic method. *History Workshop*, (10), 216-217.
- Ruskin, J. D., & Rice, T. (2012). The individual in musical ethnography. *Ethnomusicology*, 56(2), 299-327.
- Obrajes. Cisneros, H. J. (1987). Apuntes sobre la artesanía textil de Otavalo. *Revista Sarance*, (11), 11-20.
- Scheyvens, R., Carr, A., Movono, A., Hughes, E., Higgins-Desbiolles, F., & Mika, J. P. (2021). Indigenous tourism and the sustainable development goals. *Annals of Tourism Research*, 90. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2021.103260>
- Spivak, G., & Guha, R. (1988). Selected subaltern studies. Nueva York: Oxford University Press.
- Stokes, M. (1999). *The World of Music*, 41(3), 141-155.
- Stokes, M. (2004). Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47-72
- Stokes, M. (2020). Migration and music. *Music Research Annual*, 1, 1-29.
- Tarrius, A. (2002). Des transmigrants en France: Un cosmopolitisme migratoire original. *Multitudes*, 49, 42-52.
- Toynbee, J. (2003). Music, culture, and creativity. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Turino, T. (1993). *Moving away from silence*. The University of Chicago Press.
- UNESCO. (2021). *Cities, culture, creativity: Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. UNESCO Digital Library.
- Vaca Bustos, L. M. (2019). *La inmigración ecuatoriana en España en las últimas tres décadas: Una perspectiva jurídica y sociológica referente a los conflictos de integración* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Derecho].

Yashar, D. J. (2005). Ecuador: Latin America's strongest indigenous movement. En *Contesting citizenship in Latin America: The rise of indigenous movements and the postliberal challenge*. Cambridge University Press. 85–15.

YouTube. (n.d.). Copyright on YouTube: Making claims. *YouTube*. https://www.youtube.com/intl/ALL_es/howyoutubeworks/policies/copyright/#making-claims

Zabala, M. del C. (2008). *Pobreza, exclusión y discriminación étnica y racial en América Latina y el Caribe*. CLACSO y Editorial Siglo del Hombre.

Lista de entrevistas

Estrada, Diego. (2024, septiembre 4). Entrevista realizada en el Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.

Morales, J. (2024, marzo 29, abril 26 & junio 7). Entrevistas realizada en Rossio, Lisboa.

Aruq. (2024, marzo 20 & abril 16). Entrevistas realizada en Rossio, Lisboa.

Imágenes

Imagen 1: Mapa político de Ecuador. *Reimpreso de "Mapa de Ecuador,"* por Mapamundi Online, 2024, recuperado de <https://mapamundi.online/america/del-sur/ecuador/>

Imagen 2: AioPhotoz. *Mapa de Ecuador*. Recuperado de <https://www.aiophotoz.com/mapa-de-ecuador-2811528-vector-en-vecteezy-images-and-photos-finder/bWFwYS1kZS11Y3>