



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA**  
**FACULTAD DE MÚSICA**

**EL TECNO DEL SUR: REFLEXIONES SOBRE LA TECNOCUMBIA EN  
ECUADOR Y SUS IMPLICACIONES METAFÓRICAS EN EL CONFLICTO  
SOCIAL**

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:  
JAIME DAVID YÉPEZ VALENCIA

TUTOR PRINCIPAL::  
DRA. MARÍA JOSÉ ALVIAR CERÓN  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO

JULIO 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>Planteamiento del problema</b> .....	<b>4</b>
<b>Preguntas de investigación</b> .....	<b>5</b>
<b>Hipótesis</b> .....	<b>5</b>
<b>Objetivos</b> .....	<b>6</b>
Objetivo general .....	6
Objetivos específicos .....	6
<b>Estado del arte y marco teórico</b> .....	<b>6</b>
<b>Metodología, interlocutores y contenido</b> .....	<b>15</b>
Metodología.....	15
Interlocutores y contenido.....	18
<b>EL TECNO EN LA NACIÓN: LAS OTRAS MÚSICAS EN LA MÚSICA ECUATORIANA. DESARMANDO LOS CONVENCIONALISMOS/NACIONALISMOS</b> .....	<b>22</b>
<b>Nación, folclore y popular: los discursos que anteceden</b> .....	<b>23</b>
Música y nación: música nacional.....	23
¿Música protegida? Música folclórica .....	27
Música para todos: música popular .....	31
<b>El “futuro” sonido de los Andes: las músicas que “rompieron” las tradiciones</b> .....	<b>33</b>
El techno al sur de Detroit.....	33
De la chicha a la rockola: la antesala de una revolución musical.....	38
La tecno-cumbia .....	40
<b>ARTISTAS – ESCUCHAS – AUDIENCIAS: LA GENEALOGÍA DE LA TENSIÓN</b> .....	<b>45</b>
<b>La tecnocumbia desde los artistas: ¿quién la hace y a quién se dirige?</b> .....	<b>46</b>
De una tecnocumbia “mestiza” a una tecnocumbia indígena: alcances y distinciones desde los relatos de dos artistas indígenas.....	53
La tecnocumbia: más allá de la sexualización de los cuerpos .....	60
<b>Audiencias, tensiones y mediaciones</b> .....	<b>62</b>
Audiencias y tensiones.....	62
De la (inter)mediación a la mediación: en busca del consenso .....	69
<b>LA TECNOCUMBIA O EL SONIDO DE UNA METÁFORA: UN FENÓMENO SOCIOCULTURAL EN PERPETUA (DES)ARTICULACIÓN</b> .....	<b>75</b>
<b>Desdibujando la desdicha y haciendo frente a la desigualdad</b> .....	<b>76</b>
<b>El pueblo clamando por sus ídolos</b> .....	<b>81</b>
<b>Muevan las industrias: popularizando las músicas nacionales y reconfigurando el     negocio musical</b> .....	<b>84</b>
<b>Tecno-cumbia: de los prefijos y los sufijos a las profundidades de un meta-espacio</b> .....	<b>92</b>
<b>REFLEXIONES FINALES</b> .....	<b>98</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>104</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>109</b>
<b>Referencias de fotografías</b> .....	<b>109</b>
<b>Referencias de ilustraciones</b> .....	<b>110</b>

### Planteamiento del problema

Siempre sentí una gran pasión por el poder de congregación que las músicas populares ejercen sobre las ciudades y sus dinámicas: Detroit y el techno; Chicago y el house; Leeds, Manchester y Sheffield con el post-punk, synthpop y el sonido Madchester, respectivamente; Berlín con el krautrock; Jamaica con el reggae y una América Latina unida por una cumbia diferenciada por sus formas de vida y la multiculturalidad de cada nación. La tecnocumbia en Ecuador es una de las expresiones musicales con mayor popularidad y alcance de escucha, nutriéndose del albazo, del pasacalle, del sanjuanito, de la bomba, incluso de la marimba esmeraldeña, esto hablando en términos netamente rítmicos y sonoros. Ahora, sin dejar de lado la tradición oral, una que se acerca a nuestra objetivación del romanticismo, la picardía y la celebración (a veces un tanto exagerada) de las desventuras y la adversidad, esa misma tecnocumbia se convierte en una compleja manifestación sociocultural que puede ser abordada en distintos frentes que detallaré a lo largo del desarrollo de esta investigación.

Recuerdo con claridad aquella crisis de 1999, cuando el sistema financiero de Ecuador sufrió un colapso que propició el cierre de bancos, la adopción del dólar como moneda oficial y el posterior golpe de estado que por casi una década extendió la inestabilidad política y un éxodo migratorio de más de un millón de personas huyendo hacia Europa y Estados Unidos para buscar mejores condiciones de vida. Ese fue el estallido de esta música que retrató con éxito comercial el dolor de la separación familiar, ese éxito comercial devino en un contingente de himnos bailables que buscarían eludir aquel sufrimiento, transformándolo en fiestas populares dentro y fuera del territorio, otorgando a sus representantes la condición de ídolos del pueblo y a sus respectivas audiencias el gozo tan necesario en el sosiego de los tiempos que transcurrían. Sin embargo, artistas, gestores y audiencias son atravesadas por peculiaridades que se desprenden de ese ejercicio de hacer y escuchar una música que ha venido de previos procesos de significación y resignificación. Éste es el punto de partida que trasciende el plano artístico de la tecnocumbia ecuatoriana y la convierte en un cauce por donde discurren hechos, teorías y conflictos que nos dibujan algunas ideas más concretas de lo contrastante que puede llegar a ser un fenómeno musical en un pequeño país de Sudamérica.

1999 fue un año de dicotomías en Ecuador, un año de familias rotas y de artistas popularizando una música de baile que se reproducía en las calles de ciudades fracturadas, sitios que siempre

buscaban una identidad sonora capaz de congregarnos, algo que, visto desde un apartado generalista e inconsciente, la tecnocumbia supo materializar. Una música que tomó fuerza de la globalización y de un sinnúmero de realidades sociales, de maneras de hacer y (posiblemente) percibir la música sin prejuicios. El poder de congregación que esta cumbia “futurista”<sup>1</sup> ejerce en distintos sectores del país nos permite evidenciar los acercamientos a esta música desde audiencias disímiles, gente con distintas posiciones, privilegios o apegos culturales. De hecho, tengo múltiples recuerdos de haber asistido a celebraciones en las que la tecnocumbia es el as bajo la manga de DJs y orquestas, una suerte de manifestación social, cultural e incluso económica que toma forma en las distintas localidades bajo el amparo de agrupaciones, solistas cantando sobre una pista o simples equipos de audio reproduciendo discos caseros con una selección de lo mejor de esta fusión de ritmos ecuatorianos con elementos electrónicos de ese techno que se construyó en las ruinas de una ciudad derrumbada por la industria.

### **Preguntas de investigación**

¿De qué manera la tecnocumbia se ha ido convirtiendo en un medio de expresión popular y, a su vez, de continuas reformulaciones sociales en Ecuador? ¿Cuál es el papel de la tecnocumbia en las dinámicas de posición y lucha social y cómo es que esta música atraviesa a distintos sectores sociales?

### **Hipótesis**

En la adaptación de algunos elementos del techno a la música tradicional ecuatoriana, distintas voces encontraron un discurso disruptivo a las prácticas musicales habituales, generando un movimiento similar al ocurrido en la Ciudad del Motor y poniendo en evidencia otras estructuras artísticas que subyacen a una manera particular de hacer música y de instaurarlas en distintas audiencias hasta llegar a generar dinámicas de posición y lucha social. La tecnocumbia es reconocida como un fenómeno cultural que llegó a posicionarse en múltiples espacios de escucha sin someterse a procesos de validación (en algunos casos). Aquella música parte de una necesidad de los mismos artistas de apropiarse de una determinada construcción

---

<sup>1</sup> En el segundo apartado del segundo capítulo haré una exploración de la relación del techno de Detroit, un género musical asociado al futurismo, con la tecnocumbia ecuatoriana. De esta relación parte esta forma de enunciación que planteo en estas líneas.

de música nacional para convertirla en un lenguaje popular que trascienda los hermetismos de ciertas audiencias y otorgue una nueva significación a un cancionero que lucha por perdurar al paso del tiempo y a los constantes cambios sociales como aquellos suscitados en la misma Crisis del 99 y en esos hechos que se impusieron como la génesis de esta importante expresión musical.

## **Objetivos**

### *Objetivo general*

Desarrollar una investigación que indague la profunda relación de la tecnocumbia con las dinámicas de posición y lucha social, su interacción y su mutua influencia.

### *Objetivos específicos*

- Presentar un documento que, al escuchar las voces de artistas y gente vinculada al sector musical, sirva como herramienta para indagar las varias problemáticas que atraviesa Ecuador a la hora de consolidar sus diversidades culturales.
- Evidenciar los testimonios de las voces, en momentos silenciadas, de los creadores y principales participantes de la escena de la tecnocumbia en Ecuador y sus aportaciones al desarrollo de una cultura popular local.
- Indagar, desde el pensamiento crítico, las posibles demostraciones de rebeldía de las voces de las periferias, las resignificaciones de un sentido nacional y las músicas populares como formas de expresión colectiva y de reconstrucción del tejido social.
- Poner en contexto y problematizar los fenómenos de aproximación a la tecnocumbia de audiencias consideradas como ajenas a la escena.

## **Estado del arte y marco teórico**

Para empezar, revisando el texto *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Johnson (1980), me surgió la interrogante en torno al techno y al uso del término como un prefijo metafórico con capacidad de moldear y brindar otros significados a un género musical, “tecnificándolo” en un sentido artístico-estético y complejizando su significado en un sentido social. Ese “tecno” que compone la palabra tecnocumbia podría terminar de constituir una muy acertada versión

del techno adaptada a un imaginario más propio de nuestro contexto, uno similar en luchas socio-raciales, pero que de forma práctica funciona como una antítesis en cuanto a la corriente musical nacida en Detroit y a la forma en la que ese sonido se instauró en otras geografías como en Alemania, por ejemplo. Esta articulación de conceptos, que va de la mano de la cotidianidad, constituye lo que estos autores mencionan como la definición de nuestras realidades y este sistema conceptual puede ser visto como metafórico:

Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano, hasta los detalles más mundanos. Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas (Lakoff & Johnson, 1980, pág. 39).

Pero entonces, ¿qué es la tecnocumbia y cómo se forma para adquirir, de manera detallada, esta dimensión metafórica más allá del prefijo? Al tratarse de una investigación que gira en torno a este género musical, debo señalar, de manera descriptiva, que la tecnocumbia es un género ampliamente difundido en América Latina y que toma como posible punto de partida, incluso para llamarse de esta forma, a la canción de 1994 de Selena titulada [\*Techno Cumbia\*](#). En un artículo de Ramiro Burr publicado en la revista Billboard, se menciona que «durante su apogeo, Selena estableció una de las primeras plantillas para las fusiones pop-cumbia-*rap* con su éxito "Techno Cumbia", producido por A.B. Quintanilla para el tour de force *Amor Prohibido* de 1994» (Burr, 2003, pág. 23).

De esta manera, transportándonos al contexto ecuatoriano, géneros como el albazo y el sanjuanito constituyen esa fusión musical que dio origen a la tecnocumbia al mezclarse con instrumentos electrónicos y, en este contexto, hablando de puntos estéticos similares con el techno, pero en cierto sentido contrastantes, Juan Mullo Sandoval<sup>2</sup> (2009) en su libro *Música Patrimonial del Ecuador* menciona el efecto de “desvirtuación” en las melodías antiguas (heterométricas) que ejercieron los compositores y productores al adaptarlas a la tecnocumbia en compases binarios. También, el autor apunta a un proceso de occidentalización y modernización de los ritmos y melodías indígenas, así como a una binarización de la música

---

<sup>2</sup> Juan Mullo Sandoval es un reconocido escritor, etnomusicólogo y compositor quiteño. Ha escrito libros que han sido publicados en España, México, Cuba y Colombia. Recientemente, en 2021, recibió la condecoración de la Asamblea Nacional de la República del Ecuador "a la carrera educativa y cultural".

nacional mestiza que sirve a la estructura de baile (Mullo, 2009, pág. 78). Estas lógicas de mestizaje, según el mismo autor, podrían encajar en un proceso de occidentalización promovido por grupos políticos asociados a una identidad global latinoamericana. Todo este desarrollo que inicia en las décadas de los sesenta y setenta toma como punto de partida la modernización del Estado ecuatoriano, la migración a los centros urbanos, la industrialización, el boom del petróleo, la Reforma Agraria, el auge de los medios masivos de comunicación, el crecimiento tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo en un contexto especialmente enfocado en los sectores indígenas, en los cambios en la base de su economía de corte campesino y en su cultura.

Dentro de todo este contexto, creo que es necesario denotar que la idea de los géneros musicales o categorizaciones tiene una estrecha relación con la división de clases, resaltando que las músicas populares en Ecuador, desde sus inicios, siempre fueron vistas con recelo desde las élites culturales. En el siglo XIX, menciona Juan Mullo Sandoval, los bailes de salón (minué, cuadrilla, vals, mazurca ...) practicados por la oligarquía criolla, respondían a esta división y a un proceso de secularización de la sociedad republicana y su separación del dominio de las artes religiosas hacia finales de la Colonia y comienzos de la República (Mullo, 2009, pág. 30). Y continúa haciendo mención que esta sucesión de hechos promovió una esfera que impulsó la difusión de una “música aristocrática” (posteriormente se denominaría “música nacional”) que buscaba diferenciarse de la “música indígena” (Mullo, 2009, pág. 30). Podemos decir que estos procesos de absorción musical o transculturación llevan instaurados en Ecuador incluso antes del régimen español, pero, desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, estas transferencias entrarían en una forma de mestizaje sonoro de géneros musicales europeos, estadounidenses y latinoamericanos.

Ahora bien, remontándose a años más recientes que preceden a mi objeto de estudio, particularmente al cierre de la primera década del siglo XXI con la publicación de *Música patrimonial del Ecuador* (2009) y, desde lo que Juan Mullo Sandoval menciona como “los sectores sociales marginales”, emergen discusiones sobre una escena que podría entenderse como uno de los antecesores directos de la tecnocumbia ecuatoriana, una música que también fue rechazada por la clase alta y que reflejaba una identidad sonora influenciada por el éxito de [Julio Jaramillo](#). Este hecho incitó a que parte de la música popular tradicional se incline a convertirse en lo que se conoce como música rockolera, algo que incluso llegó a transformar a

los pasillos en una suerte de estilo “arrabalero” que toma como referencia a [Olimpo Cárdenas](#)<sup>3</sup> (Mullo, 2009, pág. 75). Este género, la música rockolera, deja a un lado el tinte tradicional, indigenista y romántico de la historia musical del país para dar un giro hacia una visión más urbana, ecléctica y cotidiana que otorga una particularidad interpretativa con capacidad de fundirse con ese otro fenómeno surgido en Perú, la denominada música chichera.

Otro aspecto en el cual confluyen estas corrientes es en las temáticas que se manejan en sus letras: abandono, traición, conflictos amorosos, marginalidad y desarraigo. Desde aquí, Ecuador y Perú tendrán una historia paralela en cuanto al auge de estas músicas y el nacimiento de la tecnocumbia. Ya para el cambio de siglo, y de acuerdo con testimonios de los propios músicos encasillados en la música rockolera como [Segundo Rosero](#), el paso a la tecnocumbia se da debido al crecimiento en la aceptación del público a este nuevo ejercicio que nace del *tex-mex*, la cumbia colombiana, el propio género hecho en Perú, la interculturalidad, la crisis de 1999 y una tecnificación instrumental asociada a una manera más “formal” de hacer música fundamentada en la estandarización binaria de las heterométricas indígenas.

Pero, si la tecnocumbia nace de una lógica marginal, ¿cómo llega a consagrarse como un género de posible aceptación masiva, capaz de convertir a sus exponentes en figuras masivas y mediáticas? ¿Qué hace que la gente, aparentemente, en todos sus estratos, se identifique con ese sonido y con sus letras? Tal vez, en una primera mirada, aquello que diluyó la frágil estructura social en un Ecuador ahogado en una profunda crisis que se gestó por casi una década y que concluyó con la instauración de un feriado bancario, el caos del sistema financiero y el posterior cierre de 17 bancos y más de 40 instituciones financieras. La llamada Crisis del 99 ocasionó un fenómeno de emigración masiva (cerca de 3 millones de ecuatorianos), suicidios y una tasa de desempleo que llegó al 65%. Bajo este contexto, sería fácil decir que un cancionero arraigado a un panorama completamente negativo llegaría a calar masivamente en un territorio que necesitaba una válvula de escape y que, de cierta forma, la encontró en los ritmos y en las inquietantes líricas que reflejaban la tensión de todas las consecuencias sociales que trajo consigo aquella debacle económica y financiera. De cualquier forma, no hay que dejar a un lado la particularidad conflictiva de la tecnocumbia y que, tal como se ha apuntado en los primeros párrafos de estos antecedentes, las músicas populares en Ecuador suelen estar sometidas a procesos de escrutinio desde las élites culturales.

---

<sup>3</sup> Originario de Vinces, provincia de Los Ríos, Olimpo Cárdenas fue un reconocido intérprete ecuatoriano que recorrió con su repertorio desde boleros hasta yaravíes. Se lo llegó a considerar, al igual que a Julio Jaramillo, uno de los grandes del pasillo.

En este punto veo bastante práctico abordar los dos opuestos escenarios por donde transita mi objeto de estudio, la “música popular ecuatoriana” y lo que se ha venido llamando como “música nacional”, una corriente que, en el texto *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador* de Ketty Wong<sup>4</sup> (2013), se asocia a formas particulares de hacer música y de consumirla. En su investigación, la autora utiliza estas categorizaciones para subrayar los varios géneros producidos y consumidos por los sectores populares en Ecuador, refiriéndose a la música popular ecuatoriana, frente a esa música nacional atravesada por el elitismo como el pasillo, los albazos y los pasacalles (Wong, 2013, pág. 180). Entonces, según estas categorías, ¿se podría decir que mi investigación circula entre una “música elitizada” y otra “subalternizada”?

Ese diálogo o, mejor dicho, ese conflicto, desde mi punto de vista, ha generado estas nuevas formas de expresión y una distintiva visión-audición del mundo que surge en sí desde esta especie de disputa que se plasma en una música que se contrapone a las particulares apropiaciones de sectores específicos y que, sin embargo, se inclina a dar una representatividad a colectivos y audiencias marginadas. Desde aquí, fácilmente se empiezan a distinguir los planteamientos de Lakoff y Johnson respecto a la creación de estructuras conceptuales que definen nuestras realidades cotidianas, nuestros pensamientos y experiencias.

Por ejemplo, es interesante que, en el caso peruano, la tecnocumbia haya sido acogida por todas las audiencias cuando entró al mercado siendo una escena musical proveniente de la cultura criolla costeña, caracterizado por la “desandinización” (el abandono del huayno de la Sierra central), la sensualidad de sus exponentes mujeres, la globalización y la masividad en los medios de comunicación (Tantaleán Pinilla, 2016). La supuesta masiva aceptación del género y su presencia en diferentes estratos sociales tendría su ruptura cuando se empezó a teñir de un tono andino (volviendo a lo que trataba de evitar) y por ende de una connotación negativa; de esta forma, la línea peruana que separa la tecnocumbia de la música chicha se desvanece y esa apertura inicial pasa a convertirse en una restricción y discriminación expresada en burlas y sanción social (Quispe Lázaro, 2014, pág. 5).

Este panorama, similar al contexto ecuatoriano, me hace pensar, ¿qué problema tiene esa “andinización”? ¿Qué asociamos a los Andes? Y, no menos importante, ¿qué tecnocumbia aceptamos la mayoría de las audiencias? Tal vez, para responder estas preguntas, sea necesario

---

<sup>4</sup> Ketty Wongs es profesora de musicología y etnomusicología en la Universidad de Kansas, impartiendo clases de historia de la música europea, latinoamericana y culturas del mundo.

profundizar en algunas ideas en torno a la racialización más que a la clase porque, al parecer, la segregación de un estilo de música específico tiene mayor asociación con un concepto racial que de posición económica. O, quizás, este cuestionamiento se integre mejor al reconocimiento de una estructura permanente de enclasmiento y racialización, las clases y las razas articulando divisiones en ese modelo global de la actual colonialidad del poder que Anibal Quijano describe a la perfección como “la producción de nuevas identidades históricas y categorías básicas de las relaciones de dominación” (Quijano, 2014, pág. 757).

El fenómeno de “andinización” y rechazo de la tecnocumbia cae en un interesante apartado de discriminación socio-racial y posterior exclusión, una problemática instaurada por el colonialismo/capitalismo de una industria musical que instaura pautas de consumo en función de sus intereses y que puede posicionar de ciertas formas al indígena andino como un producto a ser comercializado en un mercado mayoritariamente dirigido a blancos y mestizos, validando sus cosmovisiones de maneras exotizantes o bajo representaciones blanqueadas. Aquí, la clase queda en un segundo plano como factor determinante para subordinar a un artista, sin embargo, creo que debo ahondar más en estas lógicas raciales que construyen un sinnúmero de cuestionamientos relacionados a la validación de la música dependiendo del color de piel de quien la haga.

En esta línea, Ana María Ochoa plantea algunas variables determinantes posteriores al nacimiento de la “música del mundo” que influyen en la estructuración de estas relaciones de dominación: por un lado, desde un punto de vista positivo, la diversidad sonora; el surgimiento de nuevos procesos de indigenización; y la construcción de alternativas para culturas desposeídas a través de la movilización sonora. Mientras que desde una perspectiva contraria se teme al incremento de las relaciones de desigualdad entre productores del primer mundo y músicas del tercer mundo; y problemas de apropiación musical y de hibridaciones desiguales al momento de intentar adquirir una definición estética, ideológica e incluso económica (Ochoa, 2003, pág. 34). Es importante reconocer la importancia del nacimiento de la categoría “música del mundo” para promover la escucha de la diversidad sonora del planeta, aunque, como Ana María Ochoa lo menciona, esta categorización nos condujo a la producción de ciertos problemas relacionados a un consumo musical regulado por una lógica de negocio de la música que, hay que reconocer, en un país como Ecuador tiene sus matices por no ceñirse

del todo a las regulaciones de un mercado estructurado por grandes compañías discográficas y/o sellos independientes<sup>5</sup>.

En la búsqueda de respuestas a algunas interrogantes, temo decir que momentáneamente se han generado otras y, en un sentido primario, desde la teoría, me gustaría tratar de responder ésta: ¿desde qué sectores provendría un rechazo a la tecnocumbia en Ecuador y a qué se podría deber dicha manifestación? En el apartado anterior se menciona que este género, al menos en Perú, tuvo una acogida inicialmente masiva y que, eventualmente, pasó a un estado de segregación racial y social que Gonzalo Portocarrero problematiza como un entrecruce entre sensibilidad estética y racismo impregnado, es decir: “lo estético sería un motivo que escondería una apreciación claramente racista detrás de él” (Portocarrero, 2007, pág. 12). Aquí, estimo conveniente puntualizar un proceso de segregación hegemónica, si bien la tecnocumbia se masificó cuando fue expuesta por artistas con ciertas características, empezó a perder su valor cuando fue retratada por artistas que ya no representaban los cánones de una industria excluyente. Quizás, es oportuno recorrer como una guía las líneas que Ana María Ochoa escribe acerca de la transculturación sónica en América Latina, algo que nos puede servir para encontrar ciertas respuestas; en ese sentido, en su artículo de 2006, la autora menciona lo que podría ser un interesante punto de partida para entender estos procesos de aceptación y posterior rechazo. En primer lugar, dentro de lo que aquí se nombra como “procesos de recontextualización”, intervienen “intereses, discursos y prácticas de lo que históricamente se han considerado músicas tradicionales al lado y a menudo en interacción con el surgimiento de nuevos géneros musicales populares” (Ochoa, 2006, pág. 805).

Desde aquí, estimo que esos intereses, discursos y prácticas están sujetos a formas determinadas de asimilar estas músicas en función de nuestras proveniencias y de cómo hemos sido criados; de esta forma, estas músicas a las que llamamos populares no hacen más que partir de nuevas formas de lenguaje y de interpretación, pero que lamentablemente tienden a caer en lecturas de invalidación y de mal gusto, asociándolas a la clase baja y vulgar (Ochoa, 2006, pág. 806). Para soportar más esta orilla teórica, creo preciso recurrir a las puntualizaciones de Aníbal Quijano sobre una “teoría histórica de la clasificación social” en la que se proponen procesos a largo plazo de disputas de control y posteriores configuraciones de patrones de

---

<sup>5</sup> Uno de los resultados de la crisis de 1999 en Ecuador fue la desarticulación de la industria musical. En los últimos años de aquella década, todas las casas discográficas que tenían oficinas en el país decidieron cerrar y ya para el año 2000, todo el negocio de la música se manejaba en un contexto de informalidad que abordaré en los próximos capítulos.

distribución de poder centradas en relaciones de explotación-dominación-conflicto entre la población (Quijano, 2014, pág. 289).

En esta misma línea, la articulación del concepto de poder se da en un complejo espacio social, uno que no termina de estar del todo articulado en los términos que el mismo Quijano plantea: trabajo, naturaleza, sexo, subjetividad y autoridad. Como resultado a estos postulados, propongo las siguientes interrogantes y una posible respuesta: ¿cómo en una industria musical ecuatoriana que nunca llegó a consolidarse<sup>6</sup> pueden existir roles de control de trabajo, sexo, subjetividad y autoridad? O, en otras palabras, ¿cómo se plantea una clasificación social si en la práctica no existen esas mallas de relaciones de explotación-dominación-conflicto transformadas en relaciones de artistas y discográficas disputando el control del trabajo y la producción? La respuesta: considerando que en la cadena de producción no existen demasiados intermediarios, esta disputa se da de forma directa entre los propios artistas y productores, sus respectivos privilegios, y las audiencias con sus respectivos procesos de valoración.

Sumada a estos mismos planteamientos, la perspectiva teórico-metodológica de Pierre Bourdieu interpretada por Gilberto Giménez me conduce a distinguir esa cualidad estructurante y dinamizadora de los espacios sociales actuando como sistemas de posiciones sujetos a las distancias que generan esas líneas de clasificación descritas por Anibal Quijano: trabajo, género y raza (Quijano, 2014, pág. 312). Asimismo, parafraseando al Dr. Giménez, y completando la idea del sistema de posiciones, el valor de una posición está sujeto a la distancia que la separa de otras posiciones inferiores o superiores, otorgando a este concepto la característica de ser un sistema de “diferencias sociales jerarquizadas” (Giménez, 2002, pág. 6).

Pero ¿cómo llevamos estos conceptos al campo práctico de nuestro objeto de estudio? Previamente ya había mencionado ese valor metafórico de la tecnocumbia, incluso como un espacio social, y esto nos devuelve a esos centros de disputa conformados por artistas-productores y audiencias que han adoptado ese sistema de clasificación social en virtud de sus propios beneficios y preferencias, con la colonialidad del poder como su eje de función y

---

<sup>6</sup> Si bien no existen suficientes registros académicos que avalen esta afirmación, hay algunos artículos publicados en distintos portales digitales que sustentan el estado de la industria musical ecuatoriana, el de mayor rigor es uno publicado el 13 de enero de 2013 en Cartón Piedra, la revista de arte y cultura de Diario el Telégrafo. En este texto escrito por Javier López y titulado *La no industria musical en Ecuador: hacia la recuperación de un paciente terminal*, se explora el desarrollo del negocio de la música en el país desde mediados del siglo XX, delimitando aquellos hitos que complicaron la consolidación de una industria y la sumieron, de cierta forma, en la informalidad y en la carencia de un engranaje que articule y potencie el trabajo artístico nacional frente a los mercados internacionales (López Narváez, 2013).

articulación, en otras palabras, tanto artistas-productores (incluyendo sus procesos de creación-producción y asociación con otros artistas-productores similares) como audiencias (previamente ya clasificadas socialmente) generan grupos sociales diferenciados y jerárquicos en un estructura dinámica y heterogénea, contradictoria y conflictiva; como Quijano lo postula: “las relaciones de poder no son, no pueden ser, una suerte de nichos estructurales preexistentes, en donde las gentes son distribuidas, y de los cuales asumen tales o cuales características y se comportan o deben comportarse acordemente” (Quijano, 2014, pág. 313). Creo que también es preciso acotar que los artistas, por un evidente proceso de clasificación previa, llegan a tener un delimitante que ya condiciona su valor como artistas (separándolos de las características estéticas de su arte) y su posición en estas complejas esferas en conflicto.

Para terminar este primer acercamiento teórico, preciso enmarcar mi objeto de estudio en esta frase de Martin Stokes que encontré en un texto de Julio Mendívil:

La música está intensamente vinculada a la propagación de clasificaciones dominantes y ha sido una herramienta en las manos de los nuevos estados de los países en vías de desarrollo o, mejor dicho, de las clases que poseen la posición más elevada en esas nuevas formaciones (sociales) (Stokes, 1994).

Precisamente estas palabras, que complementan a la perfección las líneas de Quijano y Giménez, son capaces de contener esa inmanente relación de las músicas con sus territorios o, en términos más prácticos, con las construcciones de esos aparatos ideológicos llamados estados. Si bien la música y el territorio tienen un vínculo que de cierta forma se ha hecho cotidiano, funcional a la forma común de clasificar las músicas que escuchamos o de asociarlas a representaciones culturales específicas como en el caso de la tecnocumbia que se arraiga a un sentimiento de añoranza a nuestra tierra en el sentido de extrañar el hogar, la música, para el estado-nación, es un artilugio. Como lo menciona Julio Mendívil, “toda política cultural es, por naturaleza, normativa y, por tanto, excluyente de todo aquello que se aleja del canon establecido como válido” (Mendívil, 2020, pág. 98).

Esto último, como ya vimos en líneas previas, se ajusta perfectamente a los postulados de Ketty Wong y Juan Mullo Sandoval respecto a lo que encaja en la categoría de música nacional y a lo que se aleja de aquella vertiente purista para convertirse en la categoría antagónica: música popular ecuatoriana. Esto me lleva a retomar el trabajo de Mendívil, particularmente me dirijo a la idea que plantea de los aportes intelectuales y académicos, más allá de los gobiernos de turno, en la proliferación y perpetuación de estos discursos nacionalistas, un vuelco a mirar a aquellas músicas populares y tradicionales para transformarlas en emblemas y reminiscencias

de un pasado idealizado (Mendívil, 2020, pág. 98). Y, es aquí donde me cuestiono, ¿por qué los procesos nacionalistas, en todas sus esferas, no son capaces de abrazar las divergencias? Brevemente me entristece responder que quizás, y específicamente en el caso ecuatoriano, es porque para nosotros nunca existió una amenaza foránea real (un requerimiento para los nacionalismos) más allá del propio colonialismo en sí. Aquí, la amenaza somos nosotros, el otro, “aquel que no me representa” o “con el que no me identifico” y que por tal motivo no puede formar parte de un proceso que ha pasado a ser una lucha más individual, destinada a crear espacios y manifestaciones excluyentes, algo que se aleja totalmente de la colectividad y el respeto a las diferencias. Por ahora, para continuar con estas líneas, hago un cierre transitorio a esta entrega de antecedentes y teorías que dará paso al desarrollo de los elementos específicos que componen la estructura capitular de esta investigación.

## **Metodología, interlocutores y contenido**

### *Metodología*

Este trabajo de investigación etnográfica se fundamenta en la observación, la escucha y la recolección de hechos y algunos relatos subyacentes a mi objeto de estudio. En ese sentido, me gustaría resaltar que esta inclinación a la labor etnográfica puede verse como una búsqueda interior o un proceso personal de teorizaciones, análisis crítico y reflexiones en torno a una escena musical ecuatoriana en constante dinamismo, capaz de generar nuevas realidades para las personas que la componen y se involucran. Es importante mencionar que, para esta investigación, el término escena es utilizado como una categoría de delimitación de las prácticas asociadas a las distintas expresiones musicales, escena de la tecnocumbia, de manera específica. Esta delimitación, para fines prácticos, conglomerada a artistas, productores, gestores, audiencias y demás actores que forman parte y se interrelacionan en este entorno musical ecuatoriano.

Ahora, después de esta breve acotación y hablando particularmente del método en sí, la observación ha sido una herramienta anclada a mis años de espectador y a la posterior intervención de mi faceta de gestor dentro del sector<sup>7</sup>. Bajo estas precisiones, las observaciones

---

<sup>7</sup> Como gestor cultural he trabajado de cerca con varias escenas musicales de Ecuador. Asimismo, he sido parte de la planta docente de 2 instituciones de educación superior impartiendo asignatura de Gestión de la Música, este hecho me ha permitido involucrar en el estudio e investigación de la situación en varios períodos de la historia del país. Adicionalmente, en el rol de gestor, mantuve una estrecha relación con artistas y llegué a producir más de 50 conciertos, muchos de los cuales cuentan con un respaldo audiovisual disponible públicamente.

y vivencias tienen el potencial de convertirse en una gran cantidad de información y datos coyunturales funcionales para un meticuloso trabajo de análisis e interpretación respaldado por fuentes bibliográficas.

Por otro lado, la escucha y la recopilación de testimonios a través de entrevistas, conversaciones informales, un grupo focal y una búsqueda de comentarios y reacciones en espacios digitales serán los pilares para la sustentación de ese aparato de análisis y reflexión que pongo de manifiesto. Si bien ya he tenido acercamientos testimoniales, ninguno se ha materializado en algún formato grabado que me permita posicionar en los debidos detalles de una investigación rigurosa, que tome como base a grupos sociales determinados.

A continuación, me gustaría detallar algunas especificidades de un trabajo de campo que, reitero, se potencia con relatos e intervenciones de participantes de la tecnocumbia, gente que vivió desde adentro la explosión del género, su masificación, su denigración o validación, subjetivación e ineludible desarrollo:

- De noviembre 2021 a febrero 2022: en esta primera instancia del trabajo de campo se realizaron entrevistas a cinco de los más reconocidos artistas de tecnocumbia de Ecuador: Hipatia Balseca, Francisco Manobanda, Jaime Enrique Aymara, Nelly Janeth y Cecy Narváez.
- Durante el mismo período de tiempo se intentó entrevistar a Jordana Doylet (artista), Katty Egas (artista), Betty Lu (artista) y Aníbal Machado (agente y Gerente de La Herencia Musical, empresa que maneja a artistas y grupos de tecnocumbia como Tierra Canela), sin embargo, ninguna de estas entrevistas se pudo concretar por conflictos de tiempo y algunas respuestas contrarias al deseo de conversar acerca del tema.
- La intención de construir estos diálogos, lejos de crear generalizaciones desde las impresiones de los artistas, es dar un espacio en la academia a unas cuantas voces para que, desde sus diferencias, nos cuenten cómo viven la música y la tecnocumbia en particular.
- De julio 2022 a septiembre 2022: esta segunda instancia del trabajo de campo me condujo a hacer, en una primera etapa, una indagación en espacios digitales para encontrar algunas reacciones en torno a la tecnocumbia, sus artistas y, sobre todo, a cómo se la está consumiendo en estos últimos años. No me atrevería a decir que esta parte del trabajo es una etnografía digital ya que su alcance no está completamente ceñido a un estudio estricto de comunidades virtuales. Asimismo, para esta exploración

no se utilizaron herramientas de análisis de datos cualitativos, sino que se prefirió hacer una especie de observación participante con algunos internautas de sitios específicos. Por ejemplo, esta etapa me llevó a encontrar a un colectivo de líderes de opinión, los *Resentidxs Sociables*, que, usando a Facebook como su principal herramienta, armaron un podcast que debatía acerca del consumo de tecnocumbia en circuitos ajenos a los de su origen. Sus perfiles y publicaciones congregan a centenares de personas que interactúan y emiten comentarios y distintas reacciones que avivan la discusión a través de diferentes posicionamientos, en su mayoría favorables a las opiniones vertidas por estas figuras. En una segunda etapa derivada de esta exploración digital, armé un grupo focal en el cual compartimos ideas sobre la tecnocumbia, sus orígenes y su desarrollo. Este espacio reunió a Cristian Danilo, comunicador; Edgar Castellanos, músico, diseñador y gestor cultural; María Fernanda Silva, música y profesora de canto; Emilia Bahamonde, música e investigadora; Pablo Dávila, productor musical; y José Cruz, productor de eventos. Se intentó que los dos integrantes de *Resentidxs Sociables* con los que conversé previamente formen parte del grupo focal, pero desafortunadamente sus ocupaciones no permitieron su presencia. Sin embargo, el debate que generó este encuentro devino en algunos postulados que se plasman en el segundo y tercer capítulo de este trabajo.

- Por último, y no menos importante, como una estrategia transversal a esta investigación, mantuve conversaciones informales con amigos, gente cercana y conocidos. Estos diálogos sentaron una base para considerar las diferentes opiniones que se generan desde la escucha y visualización de la tecnocumbia ecuatoriana en sus distintos formatos y en sus distintos niveles de aprehensión por parte de gente que puede o no puede ser catalogada como audiencias. Todas estas interlocuciones ayudaron a dar forma al segundo capítulo de este texto.

En sí, como se ha podido apreciar a lo largo de este primer inciso metodológico, tanto la observación participante como la escucha han sido las técnicas base de un proceso investigativo que siempre ha estado latente en mis objetivos profesionales, considerando lo gratificante que es compartir las experiencias de formación y crecimiento de los artistas y de las audiencias. Muchos de los relatos y experiencias aquí documentados tienen un significado que debe prevalecer al paso del tiempo y a la muy posible falta de reconocimiento y sesgo interpretativo.

## *Interlocutores y contenido*

Para que este trabajo tenga un apartado más gráfico e interactivo, con fines didácticos, he decidido incluir una infografía que facilitará al lector a adentrarse en la música y en algunas referencias visuales que constituyen este recorrido investigativo. Cabe recalcar que los aportes de los artistas atraviesan, casi en su totalidad, los tres capítulos principales de esta investigación. Mientras que las opiniones recabadas en la búsqueda digital, la entrevista con *Resentidxs Sociables*, el grupo focal y las conversaciones informales constituyen gran parte de los capítulos dos y tres.

Con esta extensión de la metodología busco esclarecer cómo, en función de una búsqueda narrativa coherente, articulé esta tesis y dispuse del contenido a favor de que la lectura y el proceso personal, transversal a estas líneas, tengan el mayor rigor posible. Recomiendo hacer clic en cada parte de la infografía que tiene un cursor para acceder a contenido audiovisual adicional y, de la misma manera, a lo largo del texto se encuentran hipervínculos que enriquecen y expanden la experiencia. Las referencias de las fotografías se encuentran en una nota al pie al final de la infografía y en los anexos en la parte final.

# Interlocutores

## Artistas de Tecnocumbia



### **Hipatia Balseca**



Artista con más de 26 años de trayectoria, originaria de la provincia de Pichincha.





### Francisco Manobanda



Líder de Los Conquistadores. Artista con más de 38 años de trayectoria, originario de la provincia de Tungurahua.



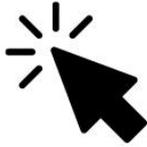
### Jaime Enrique Aymara



Artista con 35 años de trayectoria, originario de la provincia de Pichincha.



### Nelly Janeth



Artista con 18 años de trayectoria, originaria de la provincia de Chimborazo.



### Cecy Narváez



Artista con 23 años de trayectoria, originaria de la provincia de Tungurahua y radicada en Quito.



# Interlocutores

## Resentidxs Sociables Grupo Focal

### Resentidxs Sociables



Descripción de su página de Facebook: "Hartos ya de estar hartos, decidimos criticar para luego actuar. Vos calla ve hipster".



### Edgar Castellanos

Músico, diseñador y gestor cultural. Fundador e integrante de Mamá Vudú, banda con 30 años de trayectoria.



### Cristian Danilo

Productor radiofónico y audiovisual, gestor cultural, cocreador de la plataforma Polusonora.



### María Fernanda Silva

Docente y Jefa del Área de Canto en el Conservatorio Superior Nacional de Música del Ecuador.



## Emilia Bahamonde

Música, investigadora y gestora cultural, creadora de la plataforma Musexplat.



## Pablo Dávila

Músico y productor, fundador e integrante de Tonicamo, banda quiteña de synth-pop.



## José Cruz

Agente, gestor cultural y productor de eventos, ha vendido más de 120 conciertos en Estados Unidos/Europa y 600 conciertos en Ecuador.



<sup>8</sup> Esta infografía contiene las siguientes fuentes:

Fotografía 1: Hipatia Balseca. Fuente: Página de Facebook de la artista.

Fotografía 2: Francisco Manobanda. Fuente: Página de Facebook del artista.

Fotografía 3: Jaime Enrique Aymara. Fuente: Página web de Mis Bandas Nacionales.

Fotografía 4: Nelly Janeth. Fuente: Entrada web de Musexplat.

Fotografía 5: Cecy Narváez. Fuente: Página de Facebook de la artista.

Ilustración 1: Resentidxs Sociables. Fuente: Página de Facebook del colectivo.

Fotografía 6: Edgar Castellanos. Fuente: Perfil de Facebook.

Fotografía 7: Cristian Danilo. Fuente: Perfil de Facebook.

Fotografía 8: María Fernanda Silva. Fuente: Perfil de Facebook.

Fotografía 9: Emilia Bahamonde. Fuente: Perfil de Facebook.

Fotografía 10: Pablo Dávila. Fuente: Perfil de Facebook.

Fotografía 11: José Cruz. Fuente: Perfil de Facebook.

## EL TECNO EN LA NACIÓN: LAS OTRAS MÚSICAS EN LA MÚSICA ECUATORIANA. DESARMANDO LOS CONVENCIONALISMOS/NACIONALISMOS

Para entender este capítulo, considero preciso hacer unas cuantas consideraciones estructurales, sobre todo apuntando que el recorrido de apartados y subapartados está sujeto a una cronología y lógica narrativas que permitirán al lector adentrarse en algunos acontecimientos que promovieron la gestación de lo que hasta ahora se concibe como las distintas vertientes musicales hechas en Ecuador, refiriéndome a música nacional, música folclórica y música popular. En el caso del primer apartado y sus correspondientes tres subapartados, disecciono, de la manera más precisa posible, cómo se construyen aquellas tres categorías principales que sirven para articular una esfera musical ecuatoriana. De esta forma, este primer inciso nos sirve como una especie de antesala a la exploración de aquellas especificidades musicales que se tratan en un segundo apartado destinado a tratar el arribo de algunas sonoridades extranjeras al cancionero ecuatoriano, causando así un importante punto de inflexión tanto en las formas de hacer música como en su consumo y asimilación en las audiencias.

Tomando ese último hecho como línea de partida, en *El "futuro" sonido de los Andes* (segunda parte de este primer capítulo) me refiero, bajo una misma percepción cronológica, a las músicas consideradas como funcionales al nacimiento y proliferación de la tecnocumbia. En Ecuador, como iremos viendo a lo largo de este segundo inciso, la tecnocumbia sigue un camino de sincretismos musicales anclados a fusiones de la música chichera de Perú, la cumbia de Colombia y el techno de Detroit con algunos de los géneros de música nacional ecuatoriana. Por ejemplo, en 1989 apareció el tema [Marujita Marujita](#) de Ricardo Suntaxi y la Rumba Tres, uno de los primeros ejercicios que mezclaba en una pista de casi cuatro minutos de duración, por medio de instrumentos electrónicos y sin presencia de voces y letras, el espíritu festivo de un sanjuán tradicional andino con los aires caribeños de una cumbia. Posterior a creaciones como ésta, durante los años 90, en Quito y en Guayaquil, sobre todo, irían apareciendo oleadas de artistas y agrupaciones de tecnocumbia como [Patty Ray](#), Hipatia Balseca, [María de los Ángeles](#), [Margarita Lague](#), [Sharon la Hechicera](#), [Jazmín la Tumbadora](#), Cecy Narváez, Jaime Enrique Aymara, [Widinson](#), [Gerarado Morán](#), [Tierra Canela](#), [Las Chicas Dulces](#), [Magia Latina](#), [Dulce Veneno](#), Los Conquistadores, etc. La gran mayoría de estos artistas continúan vigentes y se han convertido en verdaderas figuras representativas del éxito de la música popular ecuatoriana dentro y fuera del territorio nacional.

Sin más que añadir a esta breve síntesis, doy paso a cada uno de los apartados que dan forma a este capítulo que tiene como fin hacer un recorrido puntual por una parte de la historia musical contemporánea de Ecuador.

## **Nación, folclore y popular: los discursos que anteceden**

### *Música y nación: música nacional*

Partamos entendiendo que la categoría música nacional, por el uso que se le ha venido dando, por ejemplo, en los estudios de Juan Mullo Sandoval y Ketty Wong, se vuelca, en gran medida, a reconocer aquellas músicas con raíces mestizo-indígenas que han creado un repertorio ecuatoriano funcional para las élites, es decir, dirigido, de preferencia, a una clase alta. En términos prácticos, aquí se incluyen géneros como el yaraví, el sanjuanito, el danzante, el yumbo, el albazo, el capishca, la bomba, el pasacalle y el emblema nacional por excelencia: el pasillo. Todos estos géneros tienen como instrumento principal a la guitarra y su importancia en la constitución de ese cancionero nacional<sup>9</sup>. De hecho, los mismos etnomusicólogos Juan Mullo Sandoval y Ketty Wong, en dos de sus textos que tengo como referencias para este capítulo, abordan ese carácter diferenciador y problemático que tiene la música nacional en una esfera social. En este punto es preciso extender una cita textual de *Música Patrimonial del Ecuador*:

El pensamiento ilustrado, la secularización de las artes y la cultura promueven un nuevo espacio de poder expresado en la mentalidad de sectores con acceso a una información cultural europea y la moda en general, quienes impulsan la difusión de una “música aristocrática”, la cual se diferenciaba notablemente de la música indígena o popular; éstos serían rasgos visibles de una clara división social que, sin embargo, vienen a ser formantes de la posterior denominada “música nacional”. Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación. Mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural (Mullo, 2009, págs. 30-31).

Asimismo, Ketty Wong (2013) saca a relucir el valor distintivo de la música nacional en su sentido más genérico y universal (algo como un sustituyente de lo que se podría denominar

---

<sup>9</sup> Juan Mullo Sandoval en su libro *Música Patrimonial del Ecuador* recoge los testimonios de Gerardo Guevara (reconocido compositor ecuatoriano de la generación de músicos nacionalistas) en torno a la guitarra nacional y la hipótesis de la importancia de este instrumento en la construcción de los géneros musicales cobijados por la categoría “nacional” (Mullo, 2009, pág. 205).

música ecuatoriana) frente a aquel dirigido a representar y englobar aquellas músicas canonizadas y estilizadas que resaltan ciertos sentimientos nacionalistas. En ese sentido, no cabe duda de que esta etiqueta se ve matizada por un proceso que inició el 13 de mayo de 1830 con la constitución de la República del Ecuador, una construcción nacional que se concretó entre los años 1900 y 1930, pero que constantemente se reconfigura con los cambios ideológicos de los gobiernos de turno, característica de la inestabilidad política del país<sup>10</sup> sobre todo a finales del siglo XX. Pero ¿por qué esa idea del nacionalismo no suele incluir a cualquier manifestación musical creada en la configuración de un estado-nación? Quizás porque esta configuración, como lo acota Mario Rufer (2012), se limita a elaborar un sentido que sirve a determinados conceptos-entidades y a la creación de discursos funcionales y búsquedas de significación. En otras palabras, cualquier otra música que no signifique algo para el estado y su concepto de nación, no encaja aquí.

Es evidente que esta abstracción de una posible cualidad universal de la música nacional, en el sentido de reconocer la distinción de formas y no desmerecer su importancia en la creación de identidades nacionales diversas y fortalecidas, ha propiciado la retórica de abrazar únicamente determinados géneros o representaciones artísticas como emblemas de un país, censurando o limitando cualquier manifestación que no se acerque a esta idea de música con valor homogeneizante. Y, en este último sentido, el trabajo de Ernest Gellner (2008) es de suma importancia para poner en contexto el porqué de este afán en los procesos nacionalistas sobre la cultura e incluso sobre la primera enseñanza. En su libro *Naciones y nacionalismo*, el autor hace una indagación bastante profunda a una cierta clase de orden social generalizado, causante de ese nacionalismo que él enfatiza “no está en la naturaleza humana”:

El grado de alfabetización y competencia técnica que se exige como moneda corriente conceptual en un medio estándar a los miembros de esta sociedad para tener posibilidades reales de empleo y gozar de una ciudadanía honorable plena y efectiva es tan elevado que no puede ser proporcionado por las unidades de parentesco o locales al uso. Sólo lo puede hacer algo similar a un sistema educativo ‘nacional’ moderno, una pirámide en cuya base haya escuelas de primera enseñanza con maestros adiestrados en las de segunda enseñanza, que a su vez hayan tenido maestros preparados en la universidad y guiados por los productos de escuelas graduadas avanzadas. Es esta pirámide la que fija el criterio para apreciar el tamaño mínimo de una unidad política viable. Ninguna unidad que sea tan pequeña como para no

---

<sup>10</sup> Desde 1992 hasta 2022, Ecuador ha tenido 11 presidentes en total, algunos no han llegado a completar ni siquiera un año de gestión como Abdalá Bucaram que estuvo en el gobierno por seis meses y Rosalía Arteaga por cinco días.

integrarse en la pirámide puede funcionar correctamente. No puede haber unidades menores (Gellner, 2008, pág. 52).

Este pasaje precisa la importancia de un proceso general de homogeneización institucionalizado que parte desde el sistema educativo y que, en palabras de Gellner, sea capaz de “manufacturar seres humanos válidos y útiles” (Gellner, 2008, pág. 56). Ahora bien, transportando esto al contexto ecuatoriano, en el país, a partir de 1988 existe un “Sistema Nacional de Educación Intercultural Bilingüe” que garantiza el respeto de los conocimientos ancestrales y la incorporación de saberes de otras culturas; sin embargo, las condiciones de pobreza y desigualdad convierten a este sistema en un instrumento que precisamente institucionaliza las relaciones desiguales y de explotación. Por ejemplo, en su tesis doctoral, Milton Luna Tamayo (2014), Ex Ministro de Educación de Ecuador entre 2018 y 2019, señala las múltiples problemáticas de la EIB (Educación Intercultural Bilingüe), empezando por el alto índice de profesores monolingües; el creciente número de familias indígenas que abandonaban la idea de estudiar bajo este sistema para ceñirse al sistema hispano<sup>11</sup>; la propia pérdida de las lenguas nativas en las nuevas generaciones; la intervención centralizadora del Ministerio de Educación fortaleciendo una “Autoridad Educativa Nacional”; el escaso presupuesto asignado a la educación en sí y los malos entendidos dentro de las distintas asociaciones indígenas fueron algunos de los factores que detonaron esta estandarización de la educación dando como resultado la disputa entre homogeneización y diversificación (Luna Tamayo, 2014, pág. 311).

Ahora, para tratar de zanjar este apartado teórico acerca del nacionalismo y su contextualización en Ecuador, me gustaría referirme a lo que Gellner llama “sociedad industrial” y “sociedad agraria”, dos distinciones que matizan los procesos nacionalistas en Europa y en América, por ejemplo. En nuestro continente, y en el caso particular de Ecuador, aparecen dos factores que determinan la configuración de la disputa homogeneidad-diversidad, dos características de esa sociedad agraria que son difíciles de eliminar en nuestros contextos, incluso con la instauración de la industrialización: la cultura pluralista y las pequeñas unidades sociales. Estas manifestaciones toman forma en un término que quizás sea la clave del conflicto: el plurinacionalismo. Pero ¿cuál es la definición exacta de un término que podría

---

<sup>11</sup> En Ecuador existe educación fiscal, municipal y particular; dentro de estas categorías principales actúan los modelos laico y religioso, siendo este segundo aplicable únicamente al régimen privado; y, finalmente, existen los modelos hispano y bilingüe intercultural, el primero utilizado para enseñar a niños mestizos y afroecuatorianos, y el segundo utilizado para regularizar la educación de los pueblos y nacionalidades indígenas (Oviedo, 2018, pág. 31).

entenderse como contradictorio? Para mí, más allá de emitir un concepto, es prioritario entender su propio surgimiento en esas “sociedades agrarias”, y para esto, Salvador Schavelzon apunta:

Es desde las luchas anticoloniales de mayorías indígenas y campesinos desde donde nace un pensamiento político que invoca a quienes trabajan la tierra, pero carecen de lugar en las altas esferas de poder. Tanto en Bolivia como en Ecuador, como veremos, la idea de lo plurinacional surge de la fuerza política e intelectual quechua y aymara, con su crítica de la república liberal construida por una élite criolla que en 1825 (Bolivia) y 1830 (Ecuador) obtuvo la independencia política, pero mantuvo la admiración y dominancia de la cultura europea. Son estas poblaciones de alta densidad demográfica las que emprenden la lucha anticolonial asociándose a minorías étnicas y también cuestionando el nacionalismo, la bandera política que negaba sus orígenes (Schavelzon, 2015, pág. 73).

Bajo estos enunciados, el plurinacionalismo surge como una postura que busca el reconocimiento a la diversidad de las representaciones culturales de las llamadas pequeñas unidades sociales. En Ecuador, por ejemplo, de los 17.895.131 habitantes<sup>12</sup>, el 5,59% pertenecen a las 14 nacionalidades y pueblos indígenas que habitan las distintas regiones del país. Con el amparo del marco de un estado plurinacional, se supone que esta parte de la población junto a las otras minorías étnicas tienen la misma importancia que el resto; no obstante, en la práctica, son silenciadas y excluidas, al igual que sus músicas que terminan cayendo en territorios de banalización, exotización o en simplemente no producirse ni reproducirse fuera de sus sectores, algo que pasaremos a ver con más detalle en el siguiente apartado. Bajo esta misma línea, Ketty Wong en un artículo de análisis de 2011 titulado *La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*, fija una postura interesante en base a los estudios de Ronald Stutzman (1981) y Norman Whitten (1981), dos antropólogos que aportaron teorías acerca de los procesos de mestizaje en Ecuador. El texto cuestiona la ideología de la “nación mestiza”, un arma de doble filo si tomamos en cuenta que su retórica inclusionista no es suficiente para contrarrestar sus prácticas excluyentes en comunidades indígenas y afroecuatorianas, subrayando procesos de blanqueamiento étnico y cultural, además de un rechazo generalizado a nuestros orígenes prehispánicos.

Para abrir paso al siguiente apartado, considero importante destacar que en el caso de los artistas que entrevisté, ninguno se refiere a su música en sí con la etiqueta “música nacional”, todos hablan de “música popular nacional”, un indicador que me lleva a considerar ese

---

<sup>12</sup> Véase Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas (IWGIA): <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/estadisticas/>

indiscutible tránsito sobre la orilla popular de la música marcada por los procesos de resignificación de su propio valor dentro de las voces de los artistas que la hacen y la interpretan. En otras palabras, la música siendo utilizada para romper los cercos de los discursos nacionalistas, abriéndose paso a través de la pluralidad de las expresiones que muy injustamente han sido atrapadas en estos infames aparatos de validación e injusta apropiación. Ahora, temo evidenciar que, dentro del campo de los gestores y las audiencias, la categoría “música nacional” deja de circular del todo y se estanca en las concepciones que ya he puntualizado previamente, algo que Jaime Enrique Aymara, uno de los artistas de tecnocumbia más reconocidos del país, reitera en la entrevista que tuvimos:

Lamentablemente los artistas nacionales de la época de antaño, no puedo dar nombres porque no quiero herir susceptibilidades de nadie, sectorizaron cierta música nacional, por ejemplo: el pasillo, el bolero. Si hablamos de niveles sociales, se cree que de un nivel social medio para arriba escuchan música nacional como un pasillo, un yaraví, un albazo, y de la música popular que es la que nosotros hacemos, la escucha la clase social media para abajo, según lo que la gente dice, por eso la división. Quisieron minimizar la tecnocumbia hasta cierto punto, pero no se logró hacerlo.

Si bien el propio artista hace referencia a una época pasada, estas construcciones de la música nacional prevalecen y continúan haciendo mella en el ideario colectivo. De lo que no me cabe duda es que esta concepción de la música nacional se está aferrando a una temporalidad distinta, a esa escucha de la radio AM como lo menciona Edgar Castellanos Molina, músico y gestor cultural que entrevisté dentro de un grupo focal. Considero que el reconocimiento y la aceptación de esa temporalidad son esenciales para migrar a un modelo más pluralista en la escucha de nuestras músicas, una forma que llene de matices más allá de las radios locales y sea capaz de abrir los oídos intransigentes y las construcciones ideológicas de muchas audiencias.

### *¿Música protegida? Música folclórica*

Ahora, para este apartado, es preciso abordar el campo de la música folclórica, una categoría que se asocia a la anterior y que fue mencionada en entrevista por Francisco Manobanda del grupo Los Conquistadores y Nelly Janeth, artista solista. Ambos se introducen como artistas indígenas ecuatorianos y, dentro de este marco, creo que a esta etiqueta la antecede una muy precisa interrogante: ¿por qué los estilos mencionados en el apartado de música nacional, con evidentes raíces indígenas, no pueden ser agrupados aquí? O, en resumidas cuentas, ¿qué significa música folclórica? Si lo asociamos al contexto del estado-nación y a varias acepciones

académicas, como menciona Julio Mendivil, esta etiqueta tiene un carácter conservacionista y normativo (Mendivil, 2020, pág. 59), es decir que se ocupa de encerrar manifestaciones musicales provenientes de un pasado con prevalencia indígena. Tomando esto como punto de partida, tomo los tres postulados que Ana María Ochoa (2003) expone para determinar los estudios del folclore, sobre todo en el contexto latinoamericano: un impulso estético que nos remite a su origen en la oralidad y la pureza; un impulso social que lo vincula con la idealización homogénea de las clases populares campesinas; y un tercer impulso temporal que lo encierra en una tradición anacrónica, imposible de actualizarse. Estos postulados pueden coincidir con esa apreciación negativa del indígena contemporáneo que Ketty Wong articula en una de sus investigaciones sobre la música nacional: “Cabe destacar que la visión negativa del indígena contemporáneo está divorciada de la imagen guerrera del indígena del pasado, personificada en la figura de Rumiñahui, quien lucha heroicamente contra la invasión española” (Wong, 2011, pág. 179). Así, a mi entender, y también analizando las interlocuciones de las personas que componen mi trabajo etnográfico, a diferencia de la música nacional, la música folclórica, al menos en términos de ejecución, estaría más contenida a producirse y reproducirse en aquellos entornos étnicos ligados a su origen: poblaciones indígenas de la sierra del país<sup>13</sup>, específicamente. Y, siguiendo con esta idea, la música folclórica podría entenderse como el producto de los procesos de apropiación del estado-nación para convertirla en ese repertorio lleno de purificaciones y limitaciones: lo folclórico convirtiéndose en una suerte de contenedor étnico-temporal incapaz de medirse con la música nacional y sus particularidades más "universalistas" en la esfera aural ecuatoriana y en los círculos de músicos que la ejecutan.

Por el testimonio de estos dos interlocutores, esta música también está muy ligada a sus instrumentos y a otro término que se encuentra con regularidad: la fusión. En ese sentido, ¿acaso el folclore perdió ese valor puro del que se trataba previamente? Para ayudarnos con una respuesta, como lo apunta Richard Dorson, la música folclórica es un conjunto de realidades híbridas o una confluencia de ese conocimiento distante con la irrupción tecnológica de nuestros tiempos (Dorson, 2011, págs. 3-10). En términos prácticos, al conversar con Francisco Manobanda de Los Conquistadores, noto un deseo de incrementar el alcance de sus canciones al adaptar su repertorio a lo que él menciona como “música chicha” o “música pop nacional”, pero ese alcance, entiendo, no debe ser visto como una simple estrategia comercial.

---

<sup>13</sup> El 68,20% de las nacionalidades y pueblos indígenas se encuentran habitando la sierra, seguido de un 24,06% la Amazonia y sólo un 7,56% se ubica en la costa (IWGIA, 2022).

Francisco me cuenta que la gente apreciaba el convencimiento en su voz y su forma de expresarse, esa fue la principal motivación para generar ese cambio; el propio artista buscando la manera de expandir su repertorio, valiéndose de la fusión, del techno, de la música electrónica que tanto menciona, unificando esas categorías que en principio parecen disímiles y antagónicas. Y pienso, ¿acaso ese afán de proteger las tradiciones, en este caso proteger una idea de música nacional, terminó gestando un interesante proceso taxonómico que nos entregó al folclore como esta especie de música fosilizada incapaz de desarrollarse fuera de su cerco arqueológico? Y, en esa misma lógica, ¿por qué no pensar que ese ejercicio taxonómico terminó separando la música ecuatoriana en una música útil para identificar ciertos valores nacionales y otra música destinada a representar a las clases populares, a todo lo que no se ajusta a esa tradición encapsulada (música folclórica) y a su otra vertiente dinámica (música nacional)?

En otras palabras, lo que aquí quiero exponer es (más allá de la utilidad de las categorías como géneros musicales): la existencia de 1.) una música nacional dinámica, útil para los fines de artistas específicos que quieren resaltar en sus audiencias ciertos valores de tradición y sentimientos de patriotismo más que de ecuatorianidad; 2.) una música folclórica que, si bien se ajusta a la tradición, ya no puede ser ejecutada o al menos no la quieren hacer o no la mencionan si no pertenecen a un pueblo indígena; y 3.) una música intermedia, necesaria para experimentar y que se pueda “manchar” al contacto con el pueblo, esa música es lo que se conoce como música popular. En cualquier sentido, estas interrogantes y las categorías expuestas nos demuestran que esos significados que otorgan un carácter dinámico a la música nacional y embalsaman a la música folclórica son representaciones que incluso ponen en ciertas vitrinas a aquellas personas que se atreven a seguir haciendo folclore; es decir, vemos con ciertos lentes a los artistas folclóricos y relegamos sus canciones a formas de expresión caducas o, en el mejor de los casos, exóticas.

Afortunadamente, los artistas tienen claro el panorama y, en la praxis, tratan de evadir la mayoría de las pugnas y se enfocan en su trabajo. Por ejemplo, Nelly Janeth sigue usando la etiqueta folclórica en su música, de hecho, durante toda nuestra conversación no se refirió a ésta como tecnocumbia en ningún momento, prefiere llamar “chicha folklore” a esta vertiente de sus canciones atravesada por procesos de fusión y menciona que también continúa haciendo “música folclórica inédita”. En sus respuestas refiriéndose a este tema, percibo las mismas intenciones de Francisco Manobanda, sólo que aquí se manifiesta una separación de repertorios

entendida como una forma de diversificar su arte y tener distintas propuestas para distintas audiencias. En este mismo panorama, me llamó la atención las referencias de Nelly a lo que ella considera “música nacional”:

Si hablamos de música nacional elitista, hablamos de [Mariela Condo](#)<sup>14</sup>, [Sumak Bastidas](#)<sup>15</sup>, [Pacha Guillín](#)<sup>16</sup>, entre las que yo conozco. En sí, la música de ellas es escuchada por gente elegante, por decirlo así, gente preparada, gente que le gusta ese tipo de música, es una música relajante, ellos lo llaman jazz, casi no tengo nada de conocimiento de ese estilo, pero en sí, lo que he podido ver en los vídeos, los conciertos de estos artistas son en teatros, donde va gente de dinero ya que igual las entradas para asistir a los shows de ellos son costosas.

Para abonar a esta declaración, dentro de mis años de gestión, en efecto, he podido evidenciar esta inclinación de artistas indígenas hacia una corriente más estilizada de hacer música, alejándose de etiquetas populares y accediendo a espacios que artistas como Nelly Janeth no podrían acceder. Finalmente, aportando un poco más a esta concepción folclorista, me resuenan las palabras de Carlos Miñana Blasco que hacen énfasis a esta “idealización, embalsamación y consagración de la música por medio de los proyectos nacionalistas” (Miñana, 2000, pág. 3), algo que ya se había mencionado, pero que pone en evidencia que tal vez esta etiqueta, la de música folclórica, no dista mucho de la etiqueta “música nacional”; quizás, ambas son representaciones de una idealización, embalsamación, consagración y por supuesto, conflicto.

Como ya había apuntado previamente, sería fácil hablar de la música nacional como una categoría plena y estructurante, que de cierta forma unifique las representaciones musicales, independientemente de quien las haga y, cuando hablamos de música folclórica y música popular, nos lleve a entender ciertas particularidades de algunos cancioneros nacionales, más enfocados a sus formas de composición y a sus audiencias que acercándose a los conflictos y las disputas originarias de discursos instaurados desde otras temporalidades. Es así como estas taxonomías han sido capaces de proliferar una fragmentación que, más allá de los propios artistas y estudiosos de las músicas, se ha visto potenciada por las audiencias que, al fin de

---

<sup>14</sup> Mariela Condo es una artista que, al igual que Nelly Janeth, proviene de la provincia de Chimborazo. Haciendo una búsqueda de su música en plataformas como Apple Music o Spotify, aparece en la categoría “Músicas del Mundo” y en sus intervenciones, no se refiere a su arte como popular en ningún momento.

<sup>15</sup> También proveniente de Chimborazo, Sumak Bastidas no se asocia a la categoría popular. Su música, si bien no se encuentra en plataformas de streaming, en entrevistas y en artículos escritos, la artista prefiere llamar a su música como “música puruhá.

<sup>16</sup> Yurak Pacha Guillín se suma a las artistas provenientes de Chimborazo, sus canciones no se encuentran en plataformas de streaming, pero hay menciones de su música dentro de la categoría ancestral y, además, tiene participaciones con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (El Universo, 2014). Estos dos detalles la podrían acercar a formas musicales más tradicionales.

cuentas, están constituidas por sujetos cognoscentes que generan sus propias realidades en torno a las músicas que escuchan y sus posteriores juicios de valor.

### *Música para todos: música popular*

Música popular, la etiqueta que atraviesa la totalidad de las respuestas de mis interlocutores y que bien podría tener dos distinciones: una primera y sencilla destinada a delimitar el valor mercantil del arte en cuestión y otra más compleja que se asocia a su pertenencia al pueblo, a todo aquello que no está delimitado por esos cuestionables valores de unificación nacional. Aquella construcción simbólica de lo que se quiere entender por cultura y, por lo tanto, la prolongación de ese discurso en el cual no tienen cabida las “músicas del vulgo” que no han sido históricamente aceptadas o, mejor dicho, adaptadas al proceso. Buscando un significado más profundo de música popular, parafraseo a María del Carmen de la Peza Casares, apuntando específicamente que es una forma de encuentro y de confrontación a ese discurso, al discurso nacionalista (De la Peza Casares, 2012, pág. 49). La música popular en muchos sentidos nace de los movimientos sociales, de las marginalidades, de las contraculturas, y resignifica el valor reduccionista de esa creación procesual hegemónica y homogénea del estado-nación para, de la misma forma, cambiar la configuración de esa misma nación en un sentido más amplio, en un sentido, tal vez, patriótico-popular destinado a esquivar el nacionalismo selectivo infundado por las élites y los poderes de facto. Pero, dentro de todo esto que parece ser un embrollo de construcciones y categorías musicales, desde lo que entendemos como música nacional, música folclórica y música popular, atraviesa un complejo proceso circunstancial que Martín Barbero delimita de la siguiente forma:

El proyecto del nacionalismo musical opera sobre un eje interior y otro exterior. Establecimiento de un “cordón sanitario” que separe nítidamente la buena música popular –la folklórica, esto es, la que se hace en el campo– de la mala, la comercializada y extranjerizante música que se hace en la ciudad. Y el exterior: proporcionar al mundo civilizado una música que reflejando la nacionalidad pueda ser escuchada sin extrañeza, música que solo podrá resultar de la “síntesis entre lo mejor del folklore propio y lo mejor de la tradición erudita europea (Martín-Barbero, 1987, pág. 187).

Habiendo hecho una demarcación de estas tres categorías (folclore, nacional y popular), esta importantísima aportación de Martín-Barbero (1987), escrita en su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, se transforma en una hoja de ruta que nos muestra que cada categoría previa debió existir para sostener el nacimiento de la música que aquí nos compete, esa música popular que incluso, en algunos países, como se menciona en

este mismo texto, fue legitimada por el ente estatal a través de las masas (Martín-Barbero, 1987, pág. 171). Desde aquí también se introducen a la ecuación los gobiernos populistas, pero, en Ecuador, ¿cuáles fueron los representantes de estas formas de gobierno que tienen como estrategia movilizar a los sectores marginados? En varios estudios del populismo en el país, se reconoce, particularmente, a los regímenes de José María Velasco Ibarra<sup>17</sup>, Abdalá Bucaram Ortiz<sup>18</sup> y Rafael Correa Delgado<sup>19</sup> como estas formas de gobierno. Velasco Ibarra, por ejemplo, fue el primer presidente identificado como populista en el país y, por sus cinco períodos en el poder, llegó a ser una figura esencial en la política por casi 40 años. En un estudio realizado por Flavia Freindenber (2014) se repasa su forma de gobierno y se menciona que la introducción de la política de masas en el país se dio gracias a él. Para el caso de Bucaram es preciso situarnos en aquella relación que ejerce la politización de la cultura de masas y los medios masivos, algo que nos lleva nuevamente a Martín-Barbero y a estas puntualizaciones:

Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación. Interpelación que venía del Estado pero que sólo fue eficaz en la medida en que las masas reconocieron en ella algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión” (Martín-Barbero, 1987, pág. 178).

Bucaram, en el poder, fue un presidente mediático, un hombre fanático del fútbol, alguien que comía con las manos en actos protocolarios y que llegó a grabar un disco junto a Los Iracundos titulado “Un loco que ama”, publicado en Ecuador a través de Fediscos<sup>20</sup>. Posterior al paso de una década de inestabilidad política, llega Rafael Correa amparado ideológicamente por el socialismo del siglo XXI de Hugo Chávez y masificando un discurso de profundo cambio social que se fundamenta en una revolución ciudadana y en el pueblo como agente de cambio. Este discurso y su principal figura, ampliamente difundidos y posicionados por un poderoso aparato estatal y comunicacional que se supo construir desde el primer día de gobierno, es la manzana de la discordia en un país que tiene un antes y un después de esta figura (Correa) en el imaginario colectivo. Si bien Abdalá Bucaram fue una figura altamente mediática, Rafael

---

<sup>17</sup> José María Velasco Ibarra gobernó Ecuador en cinco períodos distintos: de 1934 a 1935, de 1944 a 1947, de 1952 a 1956, de 1960 a 1961 y de 1968 a 1972, siendo este último período el único que llegó a completar.

<sup>18</sup> Abdalá Bucaram Ortiz llegó a gobernar el país desde el 10 de agosto de 1996 hasta el 6 de febrero de 1997, fecha en la que fue destituido por el Congreso Nacional del Ecuador aduciendo su incapacidad mental.

<sup>19</sup> Rafael Correa Delgado fue el presidente que logró romper la maldición de la ingobernabilidad en el país, después de una década de inestabilidad política en la que llegamos a tener siete presidentes distintos, Correa gobernó durante dos períodos que iniciaron el 15 de enero de 2007 y terminaron el 24 de mayo de 2017.

<sup>20</sup> Fundado en 1964 y cerrado definitivamente en 2017, Fediscos fue una de las empresas discográficas más importantes del país, llegando a ser una de las mejores equipadas de la región y publicando a artistas como Julio Jaramillo y Alci Acosta.

Correa se convirtió en el artífice de un propio movimiento ideológico, “el Correísmo”, una figura que terminó calando en el ciudadano común mestizo más que en aquel representante de los movimientos sociales y los sectores marginales. Este gobierno fue el que cada sábado en las llamadas “Sabatinas” instauró políticas desde una tarima, espectacularizando un nuevo-viejo nacionalismo que Mónica Mancero Acosta puntualiza de la siguiente forma:

El riesgo de una supuesta pulverización de la soberanía que acarrearía la plurinacionalidad, la falta de flexibilidad para “imaginar” —en el sentido que le da Anderson— un Estado plurinacional, y finalmente la visión dominante del mestizaje como articulador del Estado-nación ecuatoriano, han repudiado el proyecto de la construcción de un Estado plurinacional. Es en este contexto que el discurso nacionalista de Correa se posiciona. Dicho discurso no sólo enfrenta al enemigo externo, al otro, al imperio, a los organismos internacionales, sino también al enemigo interno, pero este enemigo interno no son realmente las oligarquías, pues ellas siempre han participado del proyecto del mestizaje; el enemigo interno pasó a ser el movimiento indígena, que puede hacer peligrar no sólo la idea de conformación de una nacionalidad mestiza homogénea, sino también una modernidad siempre esquiva (Mancero Acosta, 2017, pág. 329).

Esto me lleva a retomar las ideas que planteé al final del estado del arte cuando propuse al “otro” como el verdadero enemigo de un país más allá de pensar en un antagonista foráneo. Pero, bajo estas posturas, ¿cómo quedan esas manifestaciones populares que supuestamente provenían de la marginalidad? O, en el caso de artistas indígenas como Nelly Janeth y Francisco Manobanda, ¿acaso, por su condición de indígenas, su música no tiene la oportunidad de salir de ese cordón sanitario que apunta Martín-Barbero para ser llamada popular y poderse escuchar de forma masiva? Y, en vista de que el mestizaje es el símbolo que enarbola este nuevo proyecto nacional, puede ser evidente que esa “mala, comercializada y extranjerizante música que se hace en la ciudad”, la tecnocumbia, hecha por mestizos, tenga una capacidad innata para calar en los oídos de todos, sin importar sus condiciones sociales y/o económicas. En fin, esto es algo que indagaré con mayor precisión en los siguientes apartados.

### **El “futuro” sonido de los Andes: las músicas que “rompieron” las tradiciones**

#### *El techno al sur de Detroit*

¿Qué decir del techno aquí? Una palabra que sin la h deja de designar un género musical para convertirse en un prefijo evocativo y metafórico, pero, en ambos sentidos, ¿qué nos evoca y cuál es su significado a profundidad? Por una parte, la sola palabra nos lleva hacia la tecnología

como herramienta de producción y de una posible “modernización” de cancioneros; por otra, puede ser la puerta para enunciar un vendaval de presunciones: por ejemplo, enlazando las ideas de Raül G. Pratginestós (2018), el techno podría interpretarse como una abstracción de los ritmos de baile y, en esa dirección, esa abstracción sirvió para construir una música específica para la pista, dotándola de la versatilidad y de la chispa necesaria para detonar sus cualidades de congregación de audiencias y de hibridación con el resto de músicas nacionales, hablando en toda forma del término hibridación. Ese mismo techno que tejió una telaraña de músicos, DJs, clubes y, en general, una cultura de baile en sí, tuvo el mismo efecto al borrar una consonante y unirse como prefijo a la cumbia en Ecuador.

Una de las características presentes en las voces de todos mis interlocutores, incluso en aquellos que no se identifican con la tecnocumbia, es la de tener un DJ/productor a su lado y/o utilizar pistas en sus espectáculos para simplificar la puesta en escena y convertirse en las figuras centrales de las maratónicas fiestas en coliseos, plazas de toros y lugares públicos como canchas de fútbol de barrio o espacios centrales de ciudades y pueblos. Así como la chicha se alimentó de la new wave, el techno también lo hizo, incluso, sus estructuras rítmicas futuristas y algunas tribales se adhieren a polirritmias y completan este círculo de hibridación. Pero también, techno significa movilidad social, y nuestro tecno lo asimila, quizás sin siquiera necesitar una exploración de su pasado con “h”. Lo suyo era la urgencia de apoderarse de una música nacional excluyente para convertirla en su propia versión de este cancionero, haciéndolo más asequible para todos y con función de baile incluida, algo que su contraparte “nacional” no podía ejecutar por el uso que se le dio para teatros y espacios más “elegantes”; de hecho, Nelly Janeth, durante nuestra entrevista, me contó una curiosa anécdota que a continuación voy a citar:

Había una vez, en las típicas fiestas de carnaval, en una comunidad de Chimborazo que se llama Cacha, se presentaba Mariela Condo y también me presentaba yo y otros colegas cantantes. Me acuerdo que cuando Mariela Condo estaba cantando, y obviamente su música es muy bonita, tiene una voz hermosa, pero no es para el tipo de gente en el que estaba ya que a la gente, al público de Chimborazo, no les llama la atención ese tipo de música ya que en sí, como la gente popularmente dice, lo que ellos quieren es bailar, a la señora Mariela le dijeron “ya no, ya no porque no puedo bailar, no sé cómo se baila esa canción”. Yo supongo que, si yo fuera a cantar mi música en los conciertos que da ella, tampoco les va a llamar la atención, no sé. Entonces yo creo que sí existe la diferencia o la clase de música, donde hay música indígena para gente de clases sociales diferentes y la música para el público popular en sí. Al público al que yo me dirijo es al público popular, al que le gusta bailar, cantar...

En Ecuador y en Detroit, el baile y la música que lo promueve son dos ejes que articulan el movimiento social y la celebración colectiva y, en este punto, considero que, para entender mejor la razón de la inclusión del techno de Detroit en esta investigación, es preciso abordar brevemente cómo y bajo qué circunstancias emergió esta música en la Ciudad del Motor<sup>21</sup>. Dan Sicko (2010) escribía en su célebre obra *Techno rebels: los renegados del funk electrónico* que “el techno es una expresión de ideas complejas, paradójicas y delicadamente equilibradas que no siempre pueden comunicarse al público mayoritario. Al igual que el hip-hop, el techno representa una nueva forma de vivir, interpretar y distribuir la música” (Sicko, 2010, pág. 31).

Es difícil conceptualizar una música que se convirtió en algo sustancialmente metafórico; desde los múltiples posibles significados del techno y su asociación a distopías/utopías, hasta sus recorridos por el pasado, presente y futuro de la música de Detroit, este género se consagró como una de las piedras angulares de la denominada *dance music*. Además de haberse gestado a partir de un movimiento al interior de la comunidad afroamericana que buscaba alejarse de un pasado musical conservador y predecible que se había tomado la radio negra (Sicko, 2010, pág. 39), el techno está enraizado a un pasado popular, vinculado a la música disco, al soul, el R&B y a la new wave europea. Este género se empezó a moldear en tres importantes estadios que Sicko detalla con precisión de la siguiente manera: el primero, definido como la prehistoria del techno, va de 1978 a 1983 y se concreta en la consecución de fiestas organizadas por las juventudes negras de Detroit en el extrarradio. Si bien estas fiestas, en sus inicios, estaban caracterizadas por una división elitista entre el este y el oeste, las periferias fueron capaces de congregarse a los *preps*<sup>22</sup> y a los *jits*<sup>23</sup> en algo mucho más grande que trascendería en los próximos años.

El segundo estadio va de 1981 a 1989 y es definido como el momento en el que emergieron los primeros artistas del techno. Aquí, la radio y los tres de Belleville<sup>24</sup> fueron los cimientos para la estructuración del género y la creación de una escena local que pronto se expandiría de forma global. El tercer estadio va de 1988 a 1991, cuando inicia dicha expansión desde el nacimiento

---

<sup>21</sup> Durante la primera mitad del siglo XX, Detroit se convirtió en la sede de la industria automovilística, congregando a una gran cantidad de migrantes en torno a la producción de vehículos y dando como resultado un exponencial crecimiento económico en la ciudad hasta convertirla en la insignia capitalista de Estados Unidos.

<sup>22</sup> Término utilizado para referirse a los adolescentes de clase alta.

<sup>23</sup> Es un término con varias connotaciones. En este contexto, *jit* es utilizado para referirse a los adolescentes que se consideran mayores y extraordinarios y que se agrupan en cines y centros comerciales. Tanto *preps* como *jits* contendrían una lucha racial interna ligada a deseos aspiracionales.

<sup>24</sup> [Juan Atkins](#), [Derrick May](#) y [Kevin Saunderson](#), la triada de músicos estadounidenses que inventaron el techno de Detroit.

de la cultura rave en el Reino Unido. En un lapso de tres años y gracias a la conexión del techno de Detroit con el house de Chicago, un tipo de Birmingham llamado Neil Rushton descubrió el sonido de aquella ciudad en Michigan y se llevó consigo, a través del Atlántico, la música de Kevin Saunderson, Juan Atkins y Derrick May. De cierta forma, el techno y el house tienen muchos paralelismos, y uno de ellos es esa capacidad innata de generar simbiosis con otras músicas, ese fue el inicio, en Inglaterra, de las inmensas fiestas que trascendieron al club y que finalmente adquirirían el nombre de raves<sup>25</sup>. Por desgracia, a partir de este hito, el acid house (la variante inglesa del house original) y el techno serían injustamente considerados indisociables al consumo de drogas (éxtasis, específicamente).

Estos intercambios musicales, si bien nunca llegan a detenerse, es curioso cómo en cierto sentido llegan a ser irónicos; por ejemplo, cuando la cultura *rave* aterrizó en Estados Unidos, el techno finalmente empezó a abrirse paso en el país que lo vio nacer, quitando a Detroit del centro del mapa del género, relegando a sus pioneros al *underground* de la música y encontrándose con el hecho de que esta cultura ahora estaba orientada a las juventudes blancas norteamericanas. Pero, dentro de todo este periplo, ¿qué puesto ocupa el techno al sur de su lugar de origen y cómo fue asimilado en nuestras fronteras? Para responder estas interrogantes, me gustaría traer a colación una frase de Jorge Gonzáles, líder de [Los Prisioneros](#): “la única manera de que la música tecno entrara a Sudamérica era que Sudamérica entrara en ella”. Y, si bien en Ecuador no existe una merecida extensión de registros referentes a la música electrónica o al techno específicamente, algunos autores y gestores culturales han volcado sus intereses a difundir los trabajos ambientados en estas orillas.

Haciendo una necesaria indagación en algunos estudios fronterizos referenciales para estas líneas, Raúl R. Romero (2007) publica *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Este texto reúne información esencial que convierte al tecno en una cultura y la vincula al auge de una nueva clase media y el deseo de vivir en “modernidad” en Perú. El autor, como ya otros lo han expresado, niega la influencia del movimiento de Detroit sobre la tecnocumbia, sin embargo, añade que el uso del prefijo está sujeto a anteponerse a cualquier música que implemente instrumentos electrónicos (Romero, 2007, pág. 205). Asimismo, en Perú, acercándose más al techno en sí, me gustaría reconocer el trabajo de Luis Alvarado, director del sello Buh Records, uno de los referentes en América Latina en cuanto a experimentación y

---

<sup>25</sup> Inicialmente conocidas como rave-ups al principio de los setenta, estas fiestas de extensa duración estaban asociadas al soul norteamericano.

nuevos sonidos de la región. El sello, buscando preservar y dar a conocer la música techno que se hacía en Perú desde 1985 hasta 1991, lanzó en junio de 2022 la colección *Síntomas de techno: [Ondas electrónicas subterráneas desde Perú](#)* (1985-1991), este trabajo de investigación y curaduría podría ser el primer ejercicio de su tipo, es decir, la primera indagación consistente destinada a profundizar, 35 años después, las formas de techno que se hacían en el país andino, con o sin ninguna influencia de lo que se hacía en Detroit, algo que sin duda daría pie a otra investigación.

Por otro lado, hacia el norte, en Colombia específicamente, el periodista Christopher Tibble se remonta al año de 1984, cuando de la proyección de la cinta *Beat Street* nace la inspiración de varios DJs bogotanos, entre ellos, [DJ Fresh](#), [Gerard](#) y [Dani Boom](#). Los tres, junto a personajes como Luis Forero o Willi Vergara (locutores de radio), importan el sonido creado en Detroit y la cultura rave comienza a abrirse paso en el país cafetalero. De hecho, en varios artículos, incluyendo en el escrito por Tibble, se toma como hito la apertura en 1990 de Cinema, “una de las primeras discotecas de la escena electrónica bogotana” fundada por Gerard; asimismo, Dani Boom, en 1994, establece un circuito de fiestas clandestinas en la Candelaria, Monserrate y el norte de Bogotá (Tibble, 2014).

Ahora, con el foco en Ecuador, es muy difícil encontrar obras como las de Luis Alvarado o registros periodísticos como los de Christopher Tibble; sin embargo, debo resaltar la investigación y el trabajo de campo de Jérémie Voirol, un académico sueco que se ha dedicado a observar distintos aspectos culturales del Ecuador profundo. En 2006, Voirol publicó un valioso artículo titulado *Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador*. En este texto, el autor menciona que entre 1992 y 1993 se desarrollan las primeras fiestas *rave* en Montañita, una playa ubicada en la provincia de Santa Helena, gracias al bar Pelicano, propiedad de un español residente en Ecuador y una guayaquileña. Asimismo, Voirol apunta que esta cultura se expandió primero a Guayaquil y que en Quito apenas entró en 1996 de la mano de un canadiense y una inglesa que armaban *raves* en propiedades deshabitadas y haciendas a las afueras de la ciudad.

Algo sumamente destacable de los resultados de su investigación son dos precisiones; la primera funciona como una conjetura producida desde las respuestas de sus interlocutores y la segunda son esas propias respuestas. Vamos con la primera. Tratando de dibujar un perfil de las personas que escuchan techno, ambas concentradas en la clase alta, nacen dos categorías que Voirol nombra “tendencia fashion” y “tendencia auténtica”. La “tendencia fashion” está

constituida por gente que consume fiestas caras, posee códigos de vestimenta y está acostumbrada a pensar que un DJ internacional realiza la condición del evento ya que en Ecuador el techno que se hace está totalmente retrasado. Por otro lado, la “tendencia auténtica”, si bien parece loable en forma, en fondo, al igual que la primera, podría perder su validez al considerar que la autenticidad y esencia del género está en el techno europeo (Voirol, 2006, pág. 127).

Ahora, la segunda precisión es importantísima porque enmarca al techno y a sus audiencias en un campo de distinción y legitimidad frente a otras músicas y otras audiencias. Por ejemplo, entre líneas y en base a las interlocuciones, se puede percibir un rechazo hacia la música tropical, y aquí cito a dos personas entrevistadas en este trabajo: “la tecnocumbia es asquerosa, no hay ningún elemento artístico, está hecha en una fábrica, no tiene nada que ver con el tecno” – Agustín. “Es vulgar, repulsivo, cholo” – Johana. Dando continuidad a estas citas, el autor afirma que la tecnocumbia es escuchada por clases bajas, explicando que asistió a dos fiestas y que presenció a “jóvenes mestizos de piel morena” (Voirol, 2006, pág. 129) y, como complemento, contradictoriamente señala:

Más allá de esto, según los adeptos al tecno, la música electrónica es sinónimo de “apertura” mientras los otros estilos son “conservadores”, es una música vanguardista y actual (utiliza un instrumento de nuestra época, la computadora), mientras las otras son “obsoletas”. En esa lógica, el tecno transmite valores progresistas y modernos y propicia una apertura de la mente; el hecho de adherir a esta música es una forma contestataria frente a valores “tradicionales” de la sociedad ecuatoriana popular, considerada como conservadora (por sus valores religiosos cristianos, valores ligados a la sexualidad, a la música popular) (Voirol, 2006, pág. 130).

Estas observaciones son precisas para pasar a las preguntas que él mismo genera en las conclusiones de su artículo y, esencialmente, me gustaría referirme a ésta: “¿las clases populares van a apropiarse de esta música?”. Y a mí me gustaría responder con una pregunta retórica que trataré de explicar en los siguientes apartados: ¿acaso las clases populares ya no lo hicieron?

#### *De la chicha a la rockola: la antesala de una revolución musical*

¿Podría ser la chicha un sinónimo de tecnocumbia? No, precisamente. Tal vez es el género del cual se inspiró. En el estudio de Ketty Wong sobre la música nacional, el origen de la música chichera en Ecuador, y lo que posteriormente se conocería como chicha (su nombre más

común), se remonta a la década de 1970 cuando se dotó al tradicional sanjuanito de nuevos aires instrumentales y de un carácter de banda, distinguible por el predominio del sintetizador (Wong, 2013, pág. 164). De aquí parte esa idea de “tropicalizar” la música nacional que esta misma autora plantea, haciendo una analogía con el mismo género, pero en el país vecino, lugar de origen de la etiqueta “chichera”. En Perú, consecuencia de los movimientos geográficos a los centros urbanos (específicamente a Lima), se empezó a gestar esta suerte de música distinta, una fusión de la cumbia de Colombia, la guaracha de Cuba, el huayno de los Andes peruanos, el bolero, el rock y los sonidos de las corrientes de la new wave<sup>26</sup>.

Yendo al texto de Raúl R. Romero, por ejemplo, es interesante observar lo que el autor señala como el nacimiento de un nuevo mercado, con ventas incrementándose y una mayor presencia de intérpretes de música chicha, hechos emparentados con el surgimiento de una nueva generación de residentes andinos en la capital peruana, hijos de la primera ola de migrantes (Romero, 2007, pág. 202). Ahora, retomando el contexto ecuatoriano, la chicha fue el germen de lo que sería la tecnocumbia durante el cambio de siglo, diversificando su propuesta a través de lo que mencionaba en líneas anteriores: la creación de personalidades escénicas o figuras que transmitan lo que representan a su público (el auge de artistas que emergieron del pueblo). Desde estos hechos empiezan a nacer las coreografías, el uso de pistas y la presencia de DJs que reemplazan a las orquestas, además de los temas en las líricas que abordaban la añoranza y nostalgia ecuatoriana que se capitalizarían a una mayor escala con la migración causada por la crisis del 99.

Con respecto a la rockola, para fines prácticos, he decidido sintetizar dos categorías en estos párrafos, el bolero y la música rockolera (un género que básicamente funge como la respuesta idiosincrática del primero después de que este pasó a formar parte de ese repertorio de músicas purificadas por el estado-nación). Segundo Rosero popularizaba con su clásico *Bolero Rockolero* la música que llevaba la etiqueta “música rockolera”; en Ecuador, ambas músicas (el bolero y la rockola) sirvieron de ejercicio inicial para muchos artistas que antes de hacer tecnocumbia navegaban en las “turbias” aguas de estas músicas de cantina<sup>27</sup>. Tanto la música rockolera como la chicha y la tecnocumbia comparten público, el carácter de popular y el

---

<sup>26</sup> Ian Copeland, agente musical, acuñó el término que la prensa y la industria discográfica utilizaría para referirse a las nuevas corrientes musicales que surgirían a partir del punk, el rock y el pop a finales de la década de 1970.

<sup>27</sup> En Ecuador, la música rockolera es ampliamente conocida como música líquida por su relación con el consumo de alcohol. De hecho, es muy fácil encontrarse con listas de reproducción de música rockolera con esta etiqueta e incluso llegó a existir un programa de radio en FM que promovía el eslogan “sólo música líquida”.

desagradable estigma de ser una música de cholos<sup>28</sup>. Jaime Enrique Aymara es uno de los artistas que empezó su carrera haciendo boleros; de hecho, él me cuenta que se considera un bolerista de corazón ya que es la música que más le gusta cantar y lo señala de la siguiente forma en las líneas que incluiré abajo:

Ahora no se puede hablar de una diferencia (musical) porque la tecnocumbia o la música chichera (como la quieren llamar), la música del pueblo, la música de la gente la escucha todo el mundo, ya no es elitista, ya no es de clase media para arriba, si hay una fiesta, cualquiera que ésta sea, un matrimonio, una boda civil, eclesiástica, unos quince años de cualquier estatus económico o social, al final de cada fiesta siempre van a escuchar tecnocumbia, siempre van a escuchar música nacional, chicha o como quieran llamar a la música popular...

Estas precisiones pueden ser interpretadas como la perfecta convergencia de géneros o etiquetas para borrar dichos estigmas y articular una idea menos excluyente de un cancionero nacional o, tal vez, llamado con cierto acierto conciliador, ecuatoriano. Finalmente, para dar paso a la siguiente parte, me gustaría cerrar con la continuación del testimonio de Jaime Enrique, unas líneas que sin duda armarán una coherencia narrativa con todo lo que abordé acerca del baile en el apartado previo acerca del techno y su vinculación con la cultura de baile:

... pero siempre va a haber baile y es con el que se despiden, con el que se quedan hasta el otro día, con el que se acuerdan de sus deudas, de sus amores, hasta de sus amantes, como siempre digo de pronto en una presentación. Son cosas que nos hacen recordar porque son vivencias propias, el hecho de que sea música más popular no quiere decir que no tengan poesía, o sea tiene poesía, tiene una razón de haberse escrito, tiene un mensaje musical y por eso es por lo que logramos llegar a todo nivel. Ahora lo quieren sectorizar, pero no lo lograron en su totalidad porque los artistas que quisieron dividir la música nacional de la música chichera también hacían la música que nosotros cantamos, entonces ya todo se hizo un sólo nivel y, gracias a Dios, podemos compartir en un mismo escenario todo género musical y eso es lo más importante.

### *La tecno-cumbia*

Para conceptualizar esta categoría me gustaría retroceder hacia el concepto de música popular en las dos distinciones que apunté inicialmente: aquella que delimita un valor mercantil y aquella asociada a su pertenencia al pueblo y a esquivar los discursos nacionalistas y elitistas. Esta palabra (tecnocumbia), formada por un prefijo y por lo que podría considerarse como una

---

<sup>28</sup> Palabra de origen incierto que pretende calificar al mestizo inculto, a las personas no pertenecientes a la nobleza criolla y a los nativos de la costa ecuatoriana (Córdova, 1995, pág. 372).

extensa forma de hacer música en América Latina, puede ser usada sin problema como un sinónimo de música popular en Ecuador. Y es que su composición, la de la palabra y la del género en sí, se sujetan a un ecléctico y complejo proceso de globalización, modernización, transferencias culturales y adaptación de varios géneros y corrientes musicales. Asimismo, esta palabra está imbricada a su pertenencia social, a su capacidad de incorporar realidades socioeconómicas como la migración, las crisis económicas y el desasosiego; además, está sujeta a la creación de íconos culturales o figuras mediáticas con influencia incluso política.

En palabras de Francisco Manobanda, “es la música pop nacional”, y acaso, para estirar más ese concepto, ese “pop” podría interpretarse como industrialización, como música de gran alcance y que, además, a diferencia de la música nacional y de la música folclórica que tienen valores más tradicionales y proteccionistas, respectivamente, puede ser consumida y/o asimilada por cualquier tipo de persona, sin importar sus variables identitarias, gracias a esos procesos mediáticos anclados a las formas industrializadas de cultura. Refiriéndome a esta última afirmación, voy hacia los testimonios generados a partir de un grupo focal que organicé para indagar en algunos aspectos de la tecnocumbia desde la mirada de distintas personas, entre las que está José Cruz, un reconocido promotor musical quiteño.

José inicia una interesante discusión en torno a la ya mencionada industrialización, haciendo énfasis en que la mayoría de los artistas y grupos de tecnocumbia pertenecen a productores, es decir que aquellas figuras que nosotros miramos como artistas pasan a convertirse en un simple producto comercializable. Bajo estos mismos enunciados, se resalta que agrupaciones como Las Chicas Dulces<sup>29</sup> o Tierra Canela<sup>30</sup> salen de una cultura televisiva, asociada a los programas de concurso<sup>31</sup> transmitidos en señal abierta y se denota que la proliferación de estas propuestas se debe a una inexistencia de códigos en esta nueva industria musical<sup>32</sup> que decreció la calidad de la técnica con el afán de competir. Bajo estas lógicas meramente mercantiles, es importante considerar que este género es uno de los muchos hijos de la digitalización y que varios de sus productos bien podrían surgir del uso de formas alternativas de composición como la

---

<sup>29</sup> Una de las primeras agrupaciones femeninas de tecnocumbia. Se registra que su formación fue en 1995 a partir de la idea de la artista y empresaria ecuatoriana Lila Flores quien ahora ya no es parte del quinteto en escenario sino en su dirección (Mata, 2022).

<sup>30</sup> Al igual que Las Chicas Dulces, Tierra Canela fue una de las primeras agrupaciones de tecnocumbia en Ecuador. Ahora, formada por una cuarta generación de chicas, son consideradas como una de las favoritas del país.

<sup>31</sup> Los programas de concurso fueron, además de una catapulta para artistas de tecnocumbia, los espacios televisivos más vistos en Ecuador durante los años 90, liderando esta lista *La Feria de la Alegría* y *A Todo Dar*.

<sup>32</sup> Es prudente precisar que esta llamada nueva industria surge después del cierre de las principales discográficas en el país y es paralela al auge de la piratería y la proliferación del CD bajo este contexto de “ilegalidad” e informalidad.

implementación de instrumentos digitales, haciendo posible su creación únicamente por medio de programación musical.

En este punto, me gustaría referirme a una característica ineludible en la tecnocumbia que hace puente con lo visto en los anteriores apartados y que trasciende a ser simplemente una sencilla forma de entretenimiento conjugada con el baile. Así como el techno llegó a apropiarse de términos como trance y catarsis, la tecnocumbia no puede existir sin el baile (un punto en el cual todos mis interlocutores coinciden). Ambas manifestaciones son propias de las grandes expresiones populares y de los espectáculos que encarnan la esencia del estilo en directo. Creo que todos mis interlocutores tienen una impresión icónica de sí mismos y cada uno, en su medida, representan esa idea de una escena que redescubre y revaloriza lo nacional dentro de la conflictiva esfera musical, atravesada por la no-industria, la innegable transculturación y todo aquello que se ha teorizado dentro de las (des)purificaciones y demás circunstancias que transforman esas ordenaciones de sonidos locales. Hablando de Francisco Manobanda y Nelly Janeth, por citar un par de ejemplos, son artistas indígenas que, desafiando a una industria hegemónica, lograron encontrar esa voz que, además de cantar y entretener, es capaz de engranar comunidades, y esa es una victoria incluso de su audiencia, una mucho más receptiva y ajena a cualquier complejo preexistente. Esa audiencia indígena de la cual habla Nelly Janeth cuando le pregunto sobre su público, o el público popular y mayoritario que menciona Cecy Narváez: “nosotros cantamos a la mayor cantidad de gente de nuestro Ecuador que somos pueblo”.

Ahora bien, antes de cerrar este apartado y, por consiguiente, este capítulo, pongamos por un momento el foco en la cumbia, dejando de lado el prefijo. Una música que yo considero el sonido de la Patria Grande, un fenómeno presente en casi toda Hispanoamérica y, sin duda, uno de los más reconocibles resultados del mestizaje, de estos préstamos culturales. Sin embargo, esta música transcultural tampoco pertenecía del todo al territorio ecuatoriano sino hasta aparecer en las creaciones y en las adaptaciones en forma de fusión musical a finales del siglo XX durante esta gesta de “tropicalización” de la música nacional que generó su transformación y la supuesta “modernización” de nuestro repertorio. Tiendo a creer que el término “tropicalización” no termina de encajar con lo que se postula en algunos textos ya que “tropical” es una palabra que bien podría pasar por purificadora. Muchos artistas la usan para eludir su vínculo pasado con la tecnocumbia, por ejemplo.

Desde mi perspectiva, prefiero llamar a este proceso como la ruptura con los

convencionalismos/nacionalismos musicales, es decir, sacar de un estado “natural” a una música que ya tenía cierta significación. Y, en ese sentido, explorando un poco el marco referencial, lo que en los setenta se venía gestando como una promesa de engrandecimiento del estado con los beneficios del petróleo y la industrialización de los sectores estratégicos, no terminó de confluir con lo que consiguió la Reforma Agraria en la década pasada (ese retorno del campo y las tierras que se labraban a manos indígenas). Como era de esperarse, la falta de los medios de producción causó un fuerte éxodo urbano que ocasionó el surgimiento de esas músicas que antecedieron a la tecnocumbia: la música rockolera y la música chichera, ambas eran una especie de experimento proveniente de las clases populares que consistía en apropiarse de distintos géneros nacionales y combinarlos con músicas importadas. Hasta aquí, nada nuevo, pero aquello que para mí funciona como la ruptura con los convencionalismos/nacionalismos musicales puede ser visto como la desnaturalización de una música nacional y resultaría en la posible causa de una fragmentación socio-sonora o, en términos más prácticos, la desarticulación existente entre los artistas en relación a los géneros que ejecutan (sobre todo en estos enfrentamientos entre músicos tradicionales y músicos populares), sus procedencias (regionalismos) y la posterior transcendencia y magnificación de estas problemáticas en sus audiencias con sus ya incorporadas luchas socio-raciales, algo que exploraremos con mayor detenimiento en los siguientes capítulos.

Finalmente, tratando de hacer una síntesis que me permita explorar toda esa posible ramificación de significados con carácter metafórico, propongo que la tecnocumbia es 1.) una representación festiva de la tragedia y la desdicha; 2.) un instrumento para mitificar individuos; 3.) una suerte de masificación que congrega a las músicas nacionales; 4.) una campaña que impulsó el surgimiento de nuestra propia industria musical y 5.) un metaespacio social en constante (des)articulación, conflicto y ¿consenso? Pero, antes de indagar en cada uno de estos puntos en los dos siguientes capítulos, y pensando desde una posible perspectiva más conservadora que me abra el camino, ¿por qué esta música, con todas estas características, podría pensarse como un debilitamiento a la cultura nacional? ¿O, finalmente, es capaz de ser todo lo contrario, una forma de reafirmación de la ecuatorianidad y la pertenencia al país a través de sus capacidades de unificación social? Creo que las respuestas son ambiguas por dos motivos, el primero parte del hecho de que la tecnocumbia no es un género musical

propriadamente ecuatoriano, esto según dos de mis interlocutores<sup>33</sup>, testimonios adicionales a los textos existentes que estudian el tema y que vinculan su origen a México o Perú. Este hecho, pienso, según las convenciones aún vigentes del estado-nación, podría difuminar esa atribución de pertenencia y restaría valor a nuestros propios procesos identitarios. El segundo motivo contrastaría con el primero por la territorialización andina y la expansión de un sonido nómada que en realidad podría haber ido migrando desde el norte de América Latina para finalmente irse adaptado a la idiosincrasia de cada nación que pisa, construyendo una idea en común que podría musicalizar ese proyecto unificador bolivariano, otorgando a los artistas bajo mi estudio algo que considero una suerte de resistencia desde la voz que han ido construyendo desde sus posiciones en la historia.

---

<sup>33</sup> Como vimos en la introducción del capítulo, la tecnocumbia es un género musical que se ha diseminado a lo largo de toda América Latina, desestimando un lugar de origen específico. Sin embargo, en entrevista, tanto Jaime Enrique Aymara como Hipatia Balseca mencionan con total seguridad que la tecnocumbia no es un género ecuatoriano.

## ARTISTAS – ESCUCHAS – AUDIENCIAS: LA GENEALOGÍA DE LA TENSIÓN

La intención de este capítulo es adentrarnos de lleno en las impresiones y observaciones que salieron de mi trabajo de campo, así como en su análisis crítico. El primer apartado expone una construcción de lo que significa esta música desde la mirada de sus propios actores, recorriendo su vínculo con el propio género e indagando cuáles son sus audiencias, cómo las construyen, qué significa para ellos la música que hacen y cuáles son algunas de las dificultades que atraviesan. Esta delimitación es importante para dar paso a un segundo apartado que conlleva un mayor nivel de complejidad ya que, a través de varias conversaciones, un grupo focal y una búsqueda minuciosa en algunos rincones digitales como videoclips o publicaciones en Facebook, se busca contener las inagotables opiniones que se generan desde la tecnocumbia en las distintas personas que la consumen.

Este segundo apartado es, por demás, un meticuloso recorrido por voces que lideran opiniones y generan una producción de contenido simbólico en torno a la complejidad de un género que va más allá de una escucha estrictamente musical asociada al consumo. En contraste con las declaraciones de los artistas que, en gran medida, engloban un halo de pragmatismo en torno a la música, espacios como *Resentidxs Sociables*, un colectivo de personas que entrevisté, o comentarios como los encontrados en mi exploración digital, representan una importante fuente documental que convierten a la tecnocumbia en lo que planteo como un metaespacio social en constante (des)articulación, tensión y conflicto o, en resumidas cuentas, un campo de batalla que muy difícilmente tiene vencedores.

Estos dos apartados y sus indagaciones se convierten, junto a los antecedentes expuestos en el primer capítulo, en la genealogía de un conflicto que se abordará con detenimiento en la tercera parte de este trabajo de investigación, tomando en cuenta esa multiplicidad de significaciones que postulo sobre la tecnocumbia y buscando una forma de trascender las disputas hacia los terrenos de una coexistencia expresada por medio de la escucha, la libre diversificación de expresiones musicales y unas audiencias más entregadas al disfrute y defensa de la música y de sus intérpretes, sin caer en el pedregoso campo de los juicios de valor y las insinuaciones malintencionadas.

## La tecnocumbia desde los artistas: ¿quién la hace y a quién se dirige?

El público que asistía a los conciertos de MPE<sup>34</sup> era heterogéneo en edad, etnicidad y clase social. La mayoría de las personas tenían ocupaciones de bajos ingresos (empleadas domésticas, choferes de bus y vendedores informales), otros eran personas de las clases media y media-baja que normalmente no asistirían a un concierto en el Coliseo Julio César Hidalgo por el bajo prestigio social que tiene este lugar. La curiosidad por conocer a los cantantes de la tecnocumbia los lleva a involucrarse en este tipo de eventos. El público llegaba en parejas, en grupos o con sus hijos pequeños. Era frecuente observar familias extensas formadas por padres, hijos, abuelos, primos y otros parientes. Vecinos del barrio y compañeros del colegio o del trabajo llegaban también en grupo. Aquellos cuyas parejas estaban fuera del país llegaban solos o acompañados de sus hijos pequeños (Wong, 2017, pág. 138).

Esta cita es precisa para arrancar un capítulo que, en cierto sentido, en sus dos apartados, reúne diversos criterios que pueden resultar contrastantes entre sí a la hora de identificar a las audiencias que escuchan tecnocumbia desde el costado de los artistas y desde cómo las propias audiencias se identifican. Pero antes, es necesario poner en contexto la cita con el afán de profundizar en las aseveraciones que se plantean. El año del trabajo de campo de Ketty Wong, 2002; el lugar, el ya mencionado Coliseo Julio César Hidalgo, un bastión del deporte local y de la música popular del país. Construido en 1953 y ubicado en pleno centro de Quito, en el barrio La Tola, este recinto ha albergado gran parte de la historia de la tecnocumbia, llegando a ser uno de los ejes dinamizadores de la economía formal e informal del sector por este hecho. Yo mismo pude evidenciar esto porque viví en el barrio desde que tenía 8 años; a partir de esa edad pude ver en las afueras de la locación cómo la gente hacía fila para entrar a una gran cantidad de conciertos y festivales, aunque confieso que nunca llegué a presenciar uno desde el interior porque la ubicación en sí aún tiene la fama de ser una zona con altos índices delictivos<sup>35</sup>.

Ahora, entendiendo un poco mejor el contexto, me gustaría referirme a las ya mencionadas observaciones de Ketty Wong en su artículo, retomando precisamente sus planteamientos escritos entre paréntesis para ubicar demográficamente a la gente que escucha tecnocumbia: “empleadas domésticas, choferes de bus y vendedores informales”. Mi intención al analizar

---

<sup>34</sup> Ketty Wong usa extensamente el acrónimo MPE en sus trabajos de investigación para referirse a la Música Popular Ecuatoriana de forma general, abarcando varios estilos de música producida y reproducida dentro de los sectores populares.

<sup>35</sup> Yo dejé el barrio en 2013, a los 26 años, y hasta ahora es considerado uno de los sectores más peligrosos de la ciudad. De hecho, mi familia me cuenta que, pese a los indicios de gentrificación, el tráfico de drogas y los asaltos continúan. Una de las últimas noticias publicadas en un diario local, apunta que durante el primer semestre de 2022 aún existen disputas entre comerciantes formales e informales, asaltantes y traficantes de estupefacientes (Salazar, 2022).

estas líneas no es desestimar el trabajo de la autora, sino más bien, indagar en estas categorizaciones y en el porqué del estigma que ha arrastrado el género musical en el país. Si bien Kitty Wong amplía la imagen de la audiencia al mencionar que el público que escucha tecnocumbia es heterogéneo en edad, etnicidad y clase social, al apuntar estas tres profesiones (empleadas domésticas, choferes de bus y vendedores informales) está estructurando una muy limitada segmentación que podría irradiar imprecisiones en ambas direcciones, tomando en cuenta a los propios sectores sociales y a la música en sí, sobre todo al señalar que el Coliseo Julio César Hidalgo es un lugar de bajo prestigio social y que ese mismo contexto, expuesto de forma negativa, encierra a sectores económicos y profesiones específicos.

Por citar un ejemplo, en Perú, la tecnocumbia, según lo señalan algunos textos como el de Raúl Romero (2007) y Rodrigo Tantaleán (2016), se convirtió en una música de baile dominante, bienvenida en los círculos elitistas limeños gracias a la desandinización del género, la sensualidad de sus exponentes (en su mayoría mujeres), la globalización y el alcance de la música en los medios masivos. Pero ¿acaso el contexto ecuatoriano es muy diferente al contexto peruano siendo países vecinos? ¿Cómo se originó este imaginario, aparentemente colectivo que, en gran medida, asocia a la tecnocumbia con personas de bajos ingresos? A lo largo del capítulo anterior vimos cómo, desde un discurso que busca homogeneizar a la nación, llegó a instaurarse una categorización de nuestras distintas músicas, haciendo que muchas sean abyectas para las ideas de música legítima o música que respete las tradiciones del país. En primera instancia, ya vimos que la tecnocumbia no es una música propiamente originaria de Ecuador, pero ¿el hecho de que muchos artistas populares se apropiaran de ella y la hicieran parte de su repertorio no le otorga un nuevo significado que deberíamos considerar a la hora de emitir nuestras apreciaciones?

La misma Kitty Wong hace una interesante aportación en unas líneas que incluso podrían haber encontrado cuál es el posible origen de aquella denostación particular a la tecnocumbia, algo que también ha sido mencionado por varios de mis interlocutores y que iré sumando a lo largo de este apartado. Según la autora, “algunos periodistas y cantantes de clase media-alta, aseguran que los cantantes de tecnocumbia no tienen un sentido de originalidad porque su repertorio está formado básicamente por covers de tecnocumbias peruanas” (Wong, 2017, pág. 147). Y en líneas siguientes, menciona famosas versiones de canciones que hicieron populares a Jaime Enrique Aymara, Gerardo Morán, Widinson, Hipatia Balseca y Tierra Canela.

Pero, para adentrarnos en las opiniones de los propios artistas, el estudio de Wong y la idea generalizada de las motivaciones comerciales que mueven a los artistas a adaptar su repertorio a los sonidos de la tecnocumbia, nos sirven como punto de partida para la construcción de una imagen más acertada de quién hace esta música y a quién se dirige. Para fines prácticos, y citando a Gerardo Moran: “uno tiene que estar de moda. Si el público quiere pasillos, entonces grabamos pasillos. Lo que quiere el público es una orden para nosotros, lo que ellos nos dicen que hagamos es una obligación” (Wong, 2017, pág. 148). Y, más abajo, María de los Ángeles, otra popular artista del género dice: “muchos jóvenes no valorizan nuestra música. Yo comencé cantando música nacional. Gané un concurso de música nacional para aficionados, pero no podemos grabar esta música porque el público no quiere comprar los discos” (Wong, 2017, pág. 148).

Estas declaraciones detonan la posible respuesta a la pregunta que da título a este apartado, pero, para tratar de llegar a ella con precisión, primero abro una esfera testimonial a lo que ahora, 20 años después de la investigación de Ketty Wong, los artistas consideran su público. Para empezar, una de las primeras personas que entrevisté fue Hipatia Balseca, artista que, hasta la realización de estas líneas, tiene 26 años de carrera musical. Ella me cuenta que antes de hacer tecnocumbia, en su primer disco específicamente, interpretaba una colección de canciones de música popular nacional, básicamente ritmos ecuatorianos fusionados con géneros como el huayno de Perú, por citar un ejemplo. Posterior a este lanzamiento, cambia el rumbo de su trabajo y se vuelca de lleno hacia la tecnocumbia para seguir las tendencias:

Bueno, porque ya era la tendencia, digamos, en Latinoamérica. Creo que me parece que venía de Perú esta tendencia que como países vecinos estamos escuchando y siempre se intercambia la música y justamente por recomendación, porque escuchábamos que ya esta tendencia estaba gustando, dijimos: “tenemos que en este segundo CD tirarnos más a esta parte de tecnocumbia bastante tropical, pero a la vez con instrumentos sintetizados”. Y como de todo un poco porque digamos que hay la tecnocumbia peruana, la tecnocumbia mexicana o el *tex-mex* y todo eso en base a la fusión.

Hipatia, al momento de describir a su público, me cuenta que una de sus características ha sido atraer público joven y llegar mucho a los niños:

Mi público de hace 20 años, digamos que tenía 5 años, pues ahora ya tiene 20 años o entre ese promedio, así que me pasó mucho esto de que “yo de pequeña escuchaba tu música”. Por ejemplo, el último tema que gustó mucho a los niños es el tema [La Bomba](#) que tiene aproximadamente 7 años, entonces tengo videos de niños, bebés, de un año, de dos años, de tres años, supongo que ese público crecerá y seguirá

escuchando mi música o tendrá un seguimiento con mi carrera y los que ya iniciaron conmigo, envejecerán conmigo.

De manera similar ocurre con la artista ambateña Cecy Narváez, cuya carrera profesional arrancó en 2003. A pesar de que la artista se tituló en Química y Biología, decidió dedicarse a la música una vez que su tema [Corazón de piedra](#) obtuvo reconocimiento nacional. Por aquel entonces, la tecnocumbia era el género popular más importante en los medios masivos, esto la motivó a inclinarse por esta tendencia. Previamente había incursionado en la música nacional, interpretando pasillos y vales con guitarra, decidiendo hacer este cambio estratégico considerando a la tecnocumbia como: “un género llamativo, un género bonito, atractivo, agradable al oído a nivel popular”. Cecy Narváez también mencionó que la música popular es un fenómeno intergeneracional que atraviesa a diferentes sectores de la población:

... el género popular llama la atención, mueve masas, entre el público, diría yo, hay personas entre los 15 y 40 años, pero cuando grabé la canción [Sentada en un bar](#) pasó algo diferente, es una bomba, créame que esa canción llegó a todas las edades, a todo el público y a todos los estratos sociales existentes aquí en nuestro país, a todo nivel, a toda situación en el ámbito cultural, económico de nuestra población. Es decir, fue un tema que no tuvo limitaciones ni en edad ni en sexo ni condición económica, pero, cuando grabé la canción la [María Chun Chun](#), es un tema netamente popular, y este tema se enraizó primero en los niños, fue algo muy diferente a lo que estaba acostumbrada porque cuando tenía la oportunidad de ir a mis eventos, los primeros que pedían esta canción eran los niños...

Del mismo modo, al conversar con Jaime Enrique Aymara (quien comparte la inclinación hacia la tecnocumbia por considerarla un género musical comercial y accesible para toda la población), él me cuenta que logró cosechar éxito con el tema [Mi linda muchachita](#) gracias a la ayuda de su amigo Segundo Rosero. Según Jaime Enrique, al principio, cuando la tecnocumbia se popularizó, la gente pensaba que sería un fenómeno pasajero. Sin embargo, en la actualidad, artistas de otros géneros como el pop, el rock y la balada buscan fusionar sus estilos con la intención de captar más público. Al igual que Cecy Narváez, Jaime Enrique coincide en que su audiencia proviene de distintas generaciones; de hecho, todavía es conocido como “El ídolo de las quinceañeras”, un pseudónimo con el que fue apodado por el locutor de radio Armando Heredia a finales de los años 80.

... tengo seguidores de todas las edades. Cuando llego a una presentación, de pronto los papás están con sus niños, se acercan y me piden autógrafos, pues ellos cantan mis canciones. Hay una canción que tiene

más de 27 millones de vistas en YouTube, se llama [He Sentido Amor](#)<sup>36</sup> o la conocen como *Corazón Tun Tun* y los niños cantan esta canción. Además, me contratan para bodas, para quince años, me pusieron el seudónimo de “Ídolo de las quinceañeras” hace 35 años que empecé a cantar y hasta ahora funciona porque casi siempre me contratan para esas fiestas.

Esta prolongación intergeneracional del público de la tecnocumbia es coincidente en las voces de varios artistas y puede mostrarnos un interesante indicador que hace referencia al trabajo, tal vez indirecto, de creación de públicos de los artistas y que, por añadidura, nos remite a ese alcance masivo que esta música es capaz de captar. Pero, desde una perspectiva más crítica, dentro de todas estas descripciones de artistas y lo que ellos consideran sus audiencias, ¿cuál fue la principal motivación para que un puñado de personas decida hacer esta música de la noche a la mañana? De entre todas las respuestas salen palabras como “seguidores”, “masas”, “tendencias”, “moda” y “consumo”. Estos términos, en efecto, pueden orillarnos a pensar que una motivación comercial es el núcleo de esta transformación de repertorios y sonoridades, pero también podría entenderse como el despegue de una música y de un sector cultural que necesitaban fortalecerse desde lo popular en su sentido de escapar a un cancionero nacional purista y/o homogeneizado, partiendo de un posible impulso de convertirse en la resistencia de esas luchas culturales de dominación y poder.

De hecho, es preciso volver a aquello que María de los Ángeles dice en relación con la música nacional y el suscitado desinterés de la gente por comprar discos de esta música. Esto, para mí, puede ser el resultado de una importante transición cultural que ya se venía viendo en algunos estudios: pasar de perseguir la pureza en nuestras músicas a abrir el campo al fenómeno del omnivorismo<sup>37</sup> en el consumo, una práctica que, como veremos más adelante desde la presentación de algunos datos empíricos, se ha convertido en una tendencia generalizada e impulsada por las clases dominantes.

Asimismo, indagando en el fenómeno que supone la apertura de los medios masivos hacia la tecnocumbia, además del impulso innato que ésta obtuvo al generar esa propia industria musical que se salía de las ordenanzas multinacionales y que coqueteaba con la informalidad, e incluso con la piratería, podría decirse que los niños y niñas, audiencias que tanto son citadas en las interlocuciones y que crecieron escuchando esta música, ahora, no son ajenas a estos

---

<sup>36</sup> Aparentemente la versión del vídeo que tenía esa cantidad de visualizaciones ya no está disponible en YouTube. La versión actual cuenta con casi 600.000 reproducciones.

<sup>37</sup> El concepto de omnívoros culturales se origina en los estudios de la distinción de Pierre Bourdieu y, en gran medida, es atribuido, en su perspectiva sociológica, a Richard Peterson y a sus postulados del interés de las clases medias y altas en las formas culturales de las clases populares.

cancioneros y sus hábitos de consumo pasaron por ese proceso de ruptura con la homogeneización de nuestras músicas, llegando a no tener problemas con una escucha más libre de prejuicios y transmitiendo esas reproducciones a sus descendientes, en el caso de tenerlos o, al menos, a sus círculos cercanos de familiares y amigos. Estas transmisiones serían esenciales para entender de mejor forma algunos de los hechos que se presentarán a lo largo del siguiente apartado más enfocado en las audiencias. Es importante recordar que la explosión de la tecnocumbia inició en 1999, es decir que los niños que escuchaban esa música, ahora están entre los 25 y 35 años.

Por otro lado, saliendo de este análisis generacional, un detalle importante a resaltar de mis conversaciones con estos artistas, como ya se ha mencionado en apartados previos, es la percepción que tienen de esa separación entre las músicas populares y la música de la alta cultura, de nuevo se presentan esas luchas culturales de poder y dominación, esta vez manifestadas desde las percepciones de los artistas. Este proceso, que evidentemente se origina desde los mismos creadores para después saltar a intermediarios y audiencias, quizás, se convierte en una forma de segregación que permea las relaciones sociales, las jerarquiza, y hace que intervengan aparentes diferencias entre lo oral y lo letrado, algo que la investigadora ecuatoriana Mayra Estévez Trujillo (2008) hace mención en su libro *Estudios sonoros desde la Región Andina UIO-BOG*:

La producción simbólica dominante, inscrita en lo letrado, se estableció como el referente de la “alta cultura”, constructo desde el cual se determinó la oralidad de lógicas otras de saber, hacer y poder, las mismas que serían inscritas como “cultura popular” (Estévez Trujillo, 2008, pág. 43).

Haciendo uso de conceptos y teorías de varios autores, Mayra Estévez Trujillo nos lleva a la década de los sesenta para problematizar unos “constructos de alta cultura y de cultura popular circundantes” que, si bien sostienen una investigación dirigida a la experimentación sonora, nos sirven para volver a aquellas estructuras del estado-nación y a lo que la misma autora plantea como “la cultura popular como el OTRO necesario para establecer la diferencia entre civilizado / incivilizado; letrado / oral; desarrollado / subdesarrollado” (Estévez Trujillo, 2008, pág. 52). Abordando de una forma más empírica estas premisas, Jaime Enrique Aymara manifiesta que existen artistas que reniegan de la tecnocumbia, sobre todo cuando se trata de personas que han tenido una mayor formación musical. Uno de estos casos es el de [Jordana Doylet](#), ex integrante del grupo Kandela & Son, quien es además profesora de canto y artista plástica. [Kandela & Son](#) es una agrupación guayaquileña con cantantes femeninas itinerantes

que, si bien fue un referente de la tecnocumbia en sus inicios, en la actualidad se ha desvinculado del género incursionando en el reguetón. Esa desvinculación también pasó con Jordana, quien conformó la agrupación Las Tr3s, luego de su salida de Kandela & Son. La propuesta musical de Las Tr3s se etiquetó bajo la impronta de música tropical, sin embargo, sus canciones abarcan géneros tan variados como: chachachá, merengue, salsa urbana, pop, balada, entre otros. El tema de Jordana surgió porque cuando empecé a buscar a mis interlocutores durante el trabajo de campo, quise acercarme a ella y se negó a ser entrevistada cuando le mencioné que trataríamos sobre la tecnocumbia, diciendo que ella no hace ese género sino música tropical para inmediatamente cortar el contacto. Al respecto del posible desprecio de la artista hacia la tecnocumbia, Jaime Enrique Aymara añade lo siguiente:

... no entiendo el por qué si ella nació en un grupo muy popular, en un grupo que luego quisieron hacer... Loli Ochoa que es la dueña del grupo quiso llevarle un poco hacia la élite y mejor se fue para abajo porque el grupo ya no existe, lamentablemente porque era uno de los grupos que más trabajaba en ese tiempo y le contrataban en todo lado y a veces compartíamos escenario porque simplemente era un grupo popular que quería hacer algo diferente pero no le funcionaba, al final, terminaban haciendo chicha, haciendo música popular, haciendo tecnocumbia y repitiendo canciones que a lo mejor ya no se escuchaban o que vienen de artistas internacionales, pudiendo hacer canciones que ellas grababan, simplemente por querer hacerse elitistas salieron perdiendo y eso fue lamentable.

Esto me hace considerar la cantidad de fenómenos que producimos como artistas desde los mismos procesos de consumo frente a la creación y de nuestras propias identificaciones y validaciones musicales, más allá de las intenciones meramente comerciales que tengamos como creadores. Para indagar en esto, retomo las ideas de Mayra Estévez Trujillo citadas previamente en torno a lo oral y lo letrado para introducir lo que propone De Certeau (2000) sobre el acercamiento a lo popular, sosteniendo que la aproximación a esta esfera (popular), si bien ha tratado de reprimirse, también es pasada por alto con la intención de conocerla, desembocando en una postura de acercamiento intelectual-letrado que reproduce esta acción de forma inconsciente y se vuelve incapaz de observar a lo popular bajo una lógica integral:

El lenguaje producido por una categoría social dispone del poder para extender sus conquistas hacia las vastas regiones de su medio ambiente, "desiertos" donde parece no haber nada tan articulado, pero cae en las trampas de su asimilación a causa de un berenjenal de procedimientos que sus victorias mismas vuelven invisibles al ocupante. Por espectacular que sea, su privilegio corre el riesgo de sólo ser aparente si solamente sirve de marco a las prácticas testarudas, astutas, cotidianas que lo utilizan. Eso que se llama "vulgarización" o "degradación" de una cultura sería entonces un aspecto caricaturizado y parcial del desquite que las tácticas utilitarias cobran sobre el poder dominante de la producción. De todos modos,

el consumidor no sabría identificarse o calificarse conforme a los productos periodísticos o comerciales que asimila: entre él (que se sirve de ellos) y estos productos (signos del "orden" que se le impone), hay una distancia más o menos grande del uso que hace de ellos (De Certeau, 2000, págs. 38-39).

Este análisis del consumo de De Certeau nos sirve como una construcción que delimita nuestras propias convenciones de las esferas en las cuales estamos dispuestos a crear y consumir, hablando desde la postura de un artista. Tal vez, en nuestros papeles de consumidores nos sea más fácil admitir que podemos consumir aquello que como creadores no estaríamos dispuestos a hacer. Ahora, tratando de adaptar estos postulados a los hechos de la tecnocumbia, se podría decir que, por unanimidad, los “artistas de oído” (como dice Jaime Enrique Aymara) no tienen reparos en inclinarse a hacer aquellas músicas que otros artistas con estudios llegan a despreciar. Esta hipótesis se respalda con las voces de los cinco artistas que entrevisté (los cinco son artistas empíricos) y se suman a algunas afirmaciones existentes en el medio que vinculan a la tecnocumbia con prácticas interpretativas que evaden la preparación académica desde los representantes y/o productores para resaltar las cualidades naturales de los cantantes principalmente y mantener una posible estética vocal. Este caso, nuevamente, podría entenderse como un efecto de resistencia a los ejercicios canónicos de una corriente de música más tradicional, pero, indudablemente, si la práctica es impuesta por un intermediario y no por un artista, se podría caer en un riesgo innecesario que abre las luchas de poder a esferas de dominación entre productores y productos sin capacidad de generar sus propias condiciones para hacer una música que en principio buscaban hacer para ganarse un espacio en las audiencias y en la historia musical de un país.

*De una tecnocumbia “mestiza” a una tecnocumbia indígena: alcances y distinciones desde los relatos de dos artistas indígenas*

¿Por qué tildar de “mestiza” a la tecnocumbia de algunos artistas? Tal vez, desde la practicidad, es un intento por buscar una forma de categorizar a una música hecha por personas con características similares, con todos los problemas que esto pueda conllevar. En este punto es determinante aclarar que entre los tres primeros interlocutores que, en gran medida, se abordan en el apartado anterior (Hipatia Balseca, Jaime Enrique Aymara y Cecy Narváez) y los dos que iré abordando en estas líneas, existen distintas impresiones de lo que significa hacer música en Ecuador y a quién se están dirigiendo con ella. Para empezar, Francisco Manobanda y Nelly Janeth no dudan en enunciarse como indígenas. Con esto, no quiero decir que estos tres primeros artistas tengan algún tipo de problema con esta etiqueta, simplemente ellos no se

identifican con ningún grupo étnico por lo cual podrían considerarse personas mestizas. Y, más allá de esta afirmación, se debe apuntar que el mestizaje, así como está escrito en algunas líneas del primer capítulo, es una estructura que aún no se ha vuelto a edificar desde una base que difiera con aquella concepción hegemónica de la “nación mestiza” como símbolo de identidad nacional e imposición de las élites ecuatorianas para homogeneizar al estado. De hecho, para sustentar estos posicionamientos, Martha Traverso Yépez (1998), autora de la *Identidad Nacional en Ecuador: un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*, nos entrega una serie de argumentos obtenidos en un vasto trabajo etnográfico que vislumbran lo profundamente arraigado que está el mestizaje en las formas de reconocerse y enunciarse:

Creo que la población mestiza es la salvación de este país, como es la salvación de cualquier país, debe ser la salvación de este país... incluso creo que... todo ese movimiento indígena... admirables, de los otavaleños y todos esos... sobre todo de los otavaleños, ese movimiento indígena no es tan indígena en realidad, culturalmente sí, pero racialmente no... la mayor parte de los otavaleños son en realidad mestizos, ahí no hay sangre indígena pura... lo que hay es la conciencia cultural, creo que el mestizaje es la salvación... (Traverso Yépez, 1998, pág. 210).

Afirmaciones como éstas recorren la gran cantidad de respuestas que la investigadora obtuvo durante sus recorridos y son líneas que no hacen más que servir como una apología del mestizaje y, como la autora escribe, “una dinámica de la movilidad social ascendente, deseada con mucha ansiedad por aquellos mestizos que intentan superar el rechazo social de la clase hegemónica a través de una mejor posición en la escala económica y social” (Traverso Yépez, 1998, pág. 210). Problematizar el mestizaje tal como está concebido dentro de la tecnocumbia es necesario porque, como veremos a continuación, las posibilidades, los estigmas y las audiencias en una tecnocumbia indígena es diferente a aquella que está hecha por esta corriente más monoétnica, por decirlo de alguna forma.

A partir de aquí, iré armando un ejercicio de contraste con las opiniones de las figuras de mis dos interlocutores indígenas, Francisco Manobanda y Nelly Janeth, dos reconocidos artistas que con sus respuestas ayudaron a formular gran parte de los apartados de música nacional, música folclórica y música popular desde su visión, una que podría sentirse en cierto sentido más liberadora. Francisco Manobanda, por ejemplo, posee un inspirador halo de optimismo en sus respuestas y coincide en su incursión en la música popular nacional o música chicha con los otros tres artistas de los párrafos anteriores, además de Nelly Janeth, pero, resaltando que, por el convencimiento de su voz sobre la gente, decidió cambiar la música folclórica por la música pop nacional. Estas declaraciones firman una posición que siento invaluable por cuanto

el artista nace de una construcción colectiva, de su voz haciendo efecto en su comunidad y, como ya he mencionado, rompiendo los rígidos esquemas de las construcciones musicales que continuamente se modifican bajo las mismas dinámicas amparadas por la hegemonía que ya se ha indagado.

Francisco es el creador de [El Conejito](#)<sup>38</sup>, una canción ecuatoriana que, en los últimos años, se ha convertido en un éxito viral. De por sí, el videoclip de esta canción en YouTube cuenta con cerca de 9 millones de reproducciones desde su fecha de carga en 2006, sin duda es un hito tomando en cuenta el alcance que la música ecuatoriana tiene tanto a nivel nacional como internacional. Para fines prácticos, por ejemplo, tres de los videoclips con más reproducciones de artistas catalogados en el género de la tecnocumbia en Ecuador hasta mediados de 2023 son: [La Bomba](#) de Hipatia Balseca con casi 39 millones de visualizaciones, [Sentada en un bar](#) de Cecy Narváez con casi 28 millones de visualizaciones y [Quisiera embriagarme \(La bomba del viajero\)](#) de Azucena Aymara con casi 24 millones de visualizaciones. Si bien estas cifras cambian, funcionan como datos para calcular el tamaño de la tecnocumbia en un espacio digital. Pero, volviendo a *El Conejito*, tanto la canción como su videoclip, posee varias versiones que para Francisco significan, en un modo particular, “una exploración con base en la fusión para hacer enloquecer a la gente”:

Realmente, en el primer volumen, era la música nacional o la música chicha, pero mi productor en ese tiempo... (claro, hasta ahora mismo funciona la música techno) ... entonces mi productor decía “Francisco, hagamos en techno o grábale en techno”, entonces hicimos otra fusión al tipo cumbia-techno, pero cogiendo la base del mismo ritmo. Entonces eso está hecho la fusión con la cumbia-techno y también con la música nacional y también con El Conejito. Eso ya está grabado en el segundo volumen. Imagínese también fue impactante y créame, también después salió en tribal, no hemos hecho vídeo, pero el mismo Conejito la hice en la canción tribal, eso también es fenomenal, tenemos muchísimos seguidores y la gente cuando ponemos música techno, música nacional y música tribal El Conejito, ni hablar, la gente se aloca, pero se divierten sanamente, bailan a todo ritmo y a todo pulmón, también, como lo diríamos, la gente se divierte en estos tres temas.

De hecho, esta canción es, en gran parte, el germen de este trabajo de investigación ya que, en una secuencia de su letra, Francisco canta “esto es techno” y, en nuestra conversación, entiendo que él tiene una cierta fijación con las posibilidades que este género o, en términos generales, la música electrónica puede aportar a la música popular ecuatoriana para que ésta alcance otras

---

<sup>38</sup> Presumiblemente, la versión original de esta canción se remonta a los años 30 y fue grabada por las Hermanas López Ron.

dimensiones creativas y se expanda a nuevos territorios de escucha. Hablando con precisión acerca del impacto de la canción, Francisco me cuenta:

... como le decía, la canción *El Conejito* hacía en el ritmo folclórico, luego, me gustaba esa canción hacia mí mismo, le hice la fusión a la música nacional, quedó excelente. Claro, obviamente la canción no es solamente de 21 años, posiblemente debe tener como unos 90 o 95 años porque eso ya había existido, pero la verdad que yo personalmente le hice algunos cambios tanto en el ritmo como en la letra, nos quedó excelente y gracias a ese tema soy muy reconocido hasta el momento y créame, la canción *El Conejito* posiblemente se quedó como para historia o como un himno nacional, realmente hasta ahora la gente si no cantamos *El Conejito*, dice “no son Los Conquistadores” ...

Aunque Francisco prefiere no dar una descripción detallada de su público, entre líneas expone el fuerte vínculo que posee con su comunidad, algo que es notorio, y orgullosamente se refiere a su audiencia como “el pueblo”. A partir de este sentido de pertenencia y su facilidad para identificarse con su etnia, él siente que debe estar al pendiente de su zona y generar una representación de sus sectores frente a instituciones como alcaldías y prefecturas dentro de su provincia. Por el contrario, Nelly Janeth, artista nacida hace 31 años en la provincia de Chimborazo, trata de darme una descripción más precisa de su público:

... puedo decir que tengo público de todos lados, tengo público indígena de la Sierra Centro, Norte y Sur del Ecuador, también tengo público mestizo que gusta de mis canciones, por ejemplo, en Quito, Ambato, Latacunga y la Costa. No todos los eventos son iguales, me ha tocado ir a eventos donde sólo hay público indígena o sólo público mestizo y otros donde hay de todo. Siempre, independientemente del público en particular, en todos los lugares que he visitado, he visto que la gente canta y disfruta mis canciones.

Sin embargo, líneas más adelante, Nelly hace unas interesantes acotaciones acerca del alcance de la música popular ecuatoriana que sirven para inquirir en esta distinción que existe entre una tecnocumbia con tintes étnicos específicos a otra generada por un grupo de artistas “mestizos”:

La música popular tiene más apertura, pero aquí en el Ecuador. Obviamente afuera es muy distinto, por ejemplo, de las cantantes que mencioné que se dedican a ese estilo de música<sup>39</sup>, ellas han viajado por todo el mundo y las personas que escuchan su música es gente de otros países. Mariela Condo, Pacha Guillín han viajado por Europa, Asia y sus eventos son en teatros llenos y que la gente de otros países pague por escuchar es algo de admirar. En sí, yo quisiera dirigirme a ese target de público por así decirlo ya que igual sí me ha llamado la atención. Estoy en ese proyecto de meterme ahí, pero sin descuidar lo mío. Yo veo más bonito irme a este lado para que todo el mundo escuche mi música. Obviamente sin desmerecer al público que tengo aquí en Ecuador.

---

<sup>39</sup> Las cantantes a las que se refiere Nelly Janeth son Mariela Condo, Sumak Bastidas y Yurak Pacha Guillín. Previamente hice referencias a ellas en el subapartado que trata sobre la música folclórica, página 22.

Aunque a lo largo de este trabajo he postulado que la tecnocumbia es, hasta cierto grado, una música de alcance masivo, las impresiones de Francisco Manobanda y, sobre todo, las de Nelly Janeth nos permiten entrever que tienen una delimitación muy particular de sus audiencias o que lo que estos artistas perciben como su público está sujeto a sus comunidades y procedencias. Por ejemplo, a diferencia de la masividad que viene en las declaraciones de Hipatia, Jaime Enrique y Cecy en forma de oraciones como “esa canción llegó a todas las edades, a todo el público y a todos los estratos sociales existentes aquí en nuestro país”, Nelly enfatiza que quisiera explorar un lado más “tradicional” de la música para que todo el mundo la escuche. Asimismo, Francisco dice que para que la música andina llegue más lejos, es necesario que otras personas se apropien de ella o que al menos sería plausible que músicos como él tengan el apoyo de artistas “blancos” o “mestizos” con un mayor alcance internacional.

Curiosamente, la aparición de la música andina como una etiqueta que Francisco maneja tras mi pregunta acerca de la apropiación cultural señala ciertos rasgos que apuntan a una identidad musical latinoamericana apoyada por la comunidad andina, pero también esconde un giro especialmente problemático cuando empiezan a salir enunciados como “todo lo que es la América Latina tenemos una maravillosa bendición y eso que a veces nos roben o que nos quiten de la mano” o “sería genial rescatarnos y hacer útil para nosotros mismos y trabajar por ello hacia los demás”. Estas frases, aunque aparentemente no afectan el desempeño propio de un artista reconocido, sí dejan ver los rezagos de años de sometimiento a las comunidades indígenas sumándose a un proceso que sistematiza y resta valor a los artistas de etnias, procedencias, afiliaciones, y/o singularidades otras. ¿Está bien pensar que ese afán simbólico de rescate que Francisco articula, de alguna forma, resulta positivo? Tristemente, este cuestionamiento debe ser necesario cuando tratamos un tema tan delicado como la apropiación y su simbólico e injusto entrecruzamiento de culturas dominantes y dominadas que, en todos los casos, desemboca en una reducción de la propia capacidad de representación de la cultura dominada.

De la misma forma, es de vital importancia dar a conocer la notable inconformidad de Nelly Janeth con las instituciones culturales del país. Estas anomalías no hacen más que llevar la construcción del mestizaje a los terrenos del blanqueamiento e invalidan los entornos populares masivos, pero acentuándose en las esferas de músicos indígenas que no presentan propuestas cercanas a lo que la institucionalidad entiende como tradicional. Todas las voces de los artistas con los que conversé, con excepción de Jaime Enrique Aymara, presentan algún tipo de

observación negativa frente a la gestión de entidades como el Ministerio de Cultura. Además, en palabras de Nelly Janeth y de Francisco Manobanda, se mencionan casos de burla y discriminación hacia sus personas después de haber tenido acercamientos para pedir apoyos institucionales:

Una colega artista me contó que una vez acudió al Ministerio de Cultura o a alguna Casa de la Cultura para que le apoyaran por lo que ella es indígena y se dedica a exponer esta música, aparte de que se habían burlado, le habían negado la ayuda que ella quería. Ella dijo que, como institución, ellos no apoyan la música de Ecuador, ellos se apoyan entre ellos, se apoyan entre los que están ahí, entre los que forman su grupito. – Nelly Janeth

Yo creo que por ese lado he sentido no solamente el descuido sino también la discriminación... Los Conquistadores no conocemos ni siquiera el apoyo de la SAYCE<sup>40</sup>, peor de las autoridades, entonces yo creo que en ese punto también hay monopolizado mucho en la cuestión política, prácticamente no nos quieren saber nada al artista ecuatoriano. En este caso por ejemplo, en Ambato, cuando yo estaba de concejal, le dije a la Directora de *Las Fiestas de las Flores y de las Frutas*, “tenemos que hacer valer a nuestros artistas ecuatorianos y principalmente ambateños”, pero como que la voz del Francisco no se escuchaba en ningún lado, trajeron artistas de otros países, imagínese, al artista ecuatoriano no quieren pagar simples 500 dólares en este caso, por decirles así, pero a otros artistas se les paga 2.000 o 3.000 dólares y eso no le duele, entonces sí... – Francisco Manobanda

Aquí, metafóricamente, la voz de Francisco pierde ese convencimiento del cual hablaba al inicio, es decir, su voz no llega a las personas que manejan el aparato institucional de la cultura en Ecuador y creo que cabe cuestionarse cuáles son los parámetros para que una entidad como ésta llegue a considerar a artistas populares en sus asignaciones de fondos y programas de incentivos. Sin duda, esta pugna con la institución tiene niveles que algunos artistas muy difícilmente podrían escalar sin una representación como la que Francisco hacía referencia al hablar de la apropiación o como la que Jaime Enrique Aymara, aparentemente, ejerce en el caso de los artistas “mestizos”, por ejemplo:

Ahora estoy en comunicación con la Ministra de Cultura para que nos den una cierta ayuda, sobre todo a los artistas que cumplan con los requisitos indispensables para ser embajadores culturales, y que nos puedan facilitar los visados para poder ir a trabajar o poder llegar a México, por decir algo, o a los Estados Unidos o a Europa. Entonces, vamos por buen camino, lo estoy logrando y en el momento que ya lo logre, lo voy a publicar para que los artistas que puedan llenar todos los requisitos simplemente tengan

---

<sup>40</sup> SAYCE es la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador. Es una de las entidades de gestión que tienen como objetivo velar por los derechos patrimoniales y administrar los derechos económicos de la utilización pública de la música de autores nacionales y extranjeros.

la dicha y la oportunidad de que el Ministerio de Cultura avale su trabajo de embajador musical y que pueda salir a cualquier parte del mundo.

Me pregunto, bajo los términos en los cuales se maneja la institucionalidad cultural y tomando en cuenta algunas de las respuestas de Francisco y Nelly, ¿será posible que artistas como ellos accedan a esta condición de embajadores culturales haciendo la música que hacen? O ¿acaso su música podría ser considerada como una manifestación que represente al Ecuador? Para mí sí lo es, es una música que manifiesta el orgullo de tener una identidad marcada, de saber defenderla y de resistir con ella y con sus peculiaridades a los embistes de un entorno evidentemente hostil. También, fuera de estas lógicas de apoyo, es destacable que los artistas populares sobresalgan sin la intervención de un sistema presumiblemente clientelar, paternalista, y hasta cierto punto causante de dependencias institucionales y precarización laboral, algo que critica la gestora cultural e investigadora Paola de la Vega (2019):

Las políticas públicas de fomento existentes en el país, que por más de una década han promovido el fondo concursable, están aún muy alejadas de la construcción de un proyecto de política pública que contemple los derechos laborales de artistas y gestores culturales, es decir, una política que parta de comprender los modos de producción diferenciados y contextualizados, y los valores culturales que van a definir la política cultural pública del país (De la Vega, 2019, pág. 65).

Para estos artistas que parten de modos de producción “diferenciados y contextualizados”, el apoyo de las audiencias comunitarias que han sabido forjar ha sido la base de su popularidad y de sus formas de vida. Sin embargo, cabe recalcar que, a diferencia de Hipatia Balseca, Jaime Enrique Aymara y Cecy Narváez, Francisco Manobanda y Nelly Janeth no viven de la música, puntualmente. En el caso de los tres primeros, por ejemplo, sus presentaciones son su principal fuente de ingresos y, a partir de la música, llegaron a emprender negocios alternos como restaurantes, estudios de grabación, agencias de *management*, etc. En el caso de Francisco, él me cuenta que no podría sobrevivir o mantener a su familia si se dedicara únicamente a la música; mientras que Nelly manifiesta que, si bien la mayoría de los ingresos que percibe vienen de la música, también confecciona ropa y graba a otros cantantes junto a su esposo.

Estas últimas declaraciones afianzan el contraste en las dinámicas de estas dos vertientes de la tecnocumbia y ponen en evidencia las oportunidades que aparecen para los artistas en función de sus características étnicas. Audiencias, instituciones, ¿escenas artísticas? Al parecer, todos están atravesados por procesos esencialistas que constituyen espacios de visibilidad determinados para cada artista, estructuras que son incapaces de torcer si no se cuestiona en

base a qué circula y se consume la música o si, desafortunadamente, no se ha podido desnaturalizar un racismo pasivo en las formas de interacción con las músicas que no vienen del mestizaje.

### *La tecnocumbia: más allá de la sexualización de los cuerpos*

Finalmente, para dar paso al siguiente apartado, es necesario problematizar una de las características prominentes que ronda a escena de la tecnocumbia: su alta representación femenina y las críticas hacia la sexualización de sus representantes mujeres y, por añadidura, a la música en sí. Tomando en cuenta la mayoría de los estudios alrededor de este género musical, además del cúmulo de comentarios relacionados que existen en espacios digitales, la figura de la mujer es especialmente interesante cuando se busca hacer una indagación etnográfica en este género musical. Por ejemplo, volviendo a *El Boom de la tecnocumbia en el Ecuador*, Ketty Wong (2017) escribe que las cantantes “han blanqueado sus rasgos mestizos para alcanzar la modernidad” y presenta ejemplos que comparan las imágenes de las artistas durante su incursión en esta música con períodos previos en los que hacían una música más vinculada a la tradición. Estos apuntes, a mi modo de ver, son un tanto simplistas y meramente descriptivos ya que no indagan en las costuras de una problemática que va más allá de una enmarcación estrictamente comercial o de aquella lectura de la mujer como un puro objeto.

Pretender que estas personificaciones de las artistas son una simple manifestación para impulsar el consumo, al menos para mi punto de vista, puede considerarse como una idea vaga y absoluta, además que desestima una posible variedad de fenómenos culturales que influyen en la creación y comunicación del género visto desde el campo femenino. Desde mi posición, me atrevo a pensar en la tecnocumbia (desde la producción femenina y las otras formas de hacer música nacional, como la indígena, por ejemplo) como una tecnología o dispositivo del yo<sup>41</sup>. Al respecto de esta idea, Tia DeNora (2000) escribe lo siguiente:

La música puede servir, por ejemplo, como un modelo del yo, un recurso para articular y estabilizar la identidad propia ("el yo en la música"). Uno puede encontrarse a sí mismo en las formas de suceder de la música, trazar paralelismos entre ella y uno mismo, de tal manera que uno puede decirse a sí mismo y a los demás: "como sucede esta música, yo también" (...) y la música es un recurso clave para la

---

<sup>41</sup> Las tecnologías del yo, según Foucault, permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 2008, pág. 48).

producción de la autobiografía y el hilo narrativo del yo. También hemos visto cómo la música puede servir como modelo de hacia dónde se está, hacia dónde se dirige uno, o hacia dónde 'debería' estar emocionalmente (...) de modo que un individuo puede decirse a sí mismo algo del orden de, 'como es esta música, así debo o deseo ser'. La música es uno de los recursos a los que recurren los actores cuando se involucran en la práctica reflexiva estética de configurarse a sí mismos (DeNora, 2000, pág. 158).

Dicho planteamiento, sumado a la cita de DeNora, nos conduce a un abanico de posibilidades en torno a la apropiación de la tecnocumbia desde la alteridad e incluso desde aquella tecnocumbia hecha por mujeres que, si tomamos en cuenta el evidente predominio masculino en el quehacer musical, fácilmente podría considerarse como una muy necesaria ruptura con esa subordinación femenina que menciona Hipatia Balseca<sup>42</sup> y con aquellos someros parámetros de objetivación y/o cosificación que pueden sufrir las artistas y las diversidades de expresiones que emerjan de una nueva música nacional más libre de ataduras. Esta cumbia tecnológica, la tecnocumbia o la cumbia-techno de Francisco Manobanda, podría entenderse como una tecnología del yo que ha permitido dar voz a muchos artistas que antes no la tenían, algo que ha promovido una transformación en los cancioneros excluyentes de los discursos elitistas y que ha borrado, como veremos más adelante, los límites de los placeres culposos para abordar escuchas más justas. Si diseccionamos la palabra, el prefijo tecno hace justicia a esa herramienta transformadora, a un dispositivo transgresor que dota a la cumbia (al yo) de un nuevo hilo narrativo, de una nueva dirección y configuración capaces de immortalizar a la obra y a la persona. La tecnocumbia, vista desde este ángulo, es la corporeidad de una música apostada en los ídolos populares.

Sin embargo, esta forma de entender a la música también ha propiciado un eterno debate en torno a qué música es válida y quién puede escuchar a determinados artistas, algo que es muy difícil dimensionar y que, por ende, muy difícil de frenar en un siglo en el que estas disputas no dejan de estar caducas. Lo único que aspiro al cerrar este apartado es que la idea de las diferencias musicales necesita trascender a ese plano en el que aparentemente las diferencias étnicas se encuentran (al menos en la teoría), el plano de la diferencia como el principio de la coexistencia, el respeto y la aparición de nuevas músicas que nos sorprendan cuando podamos dejarlas sonar.

---

<sup>42</sup> En nuestra entrevista, Hipatia Balseca hace énfasis en la desigualdad de condiciones que las mujeres sufren en la industria musical, citando ejemplos como la brecha salarial y las dificultades que atraviesan las artistas de música popular una vez que empiezan a envejecer.

## **Audiencias, tensiones y mediaciones**

Escribir sobre audiencias es una tarea delicada. Debo confesar que dudé varias veces de incluir este apartado porque emitir interpretaciones e iniciar un análisis partiendo de los comentarios de cómo otras personas viven las músicas es algo que se debe repasar con un particular cuidado, sobre todo cuando se trata de un número indeterminado de personas, inefable característica de las audiencias. Para esta parte del trabajo, fue necesario conversar con varias personas que pueden representar a una porción de las audiencias, además de entrevistar a líderes de opinión, armar un grupo focal e indagar en las profundidades de comentarios y dictámenes que distintas personas dejan en vídeos de YouTube y/o en publicaciones de redes sociales de artistas o de temas conectados a la tecnocumbia y a otros géneros de música popular. Si bien la información parte de un reducido grupo de personas, la importancia cualitativa del contenido que se generó de estos interlocutores abre una notable cantidad de impresiones y cuestionamientos que iré resolviendo al generar una especie de contrapunto con lo que afirmaron los artistas y con todo el engranaje empírico y teórico que se ha ido desarrollando a lo largo de los anteriores apartados.

### *Audiencias y tensiones*

Hablar de forma puntual de las audiencias de la tecnocumbia puede tornarse fácilmente en una tarea difusa debido al carácter masivo del género. Y ya que este trabajo no tiene un giro estadístico, mi intención es abordar a dos tipos de audiencias apoyado por un posicionamiento muy personal que he ido construyendo en el trayecto de esta investigación con base en el trabajo de campo. La primera de estas audiencias, parte de reconocer a todas aquellas personas que escuchan y consumen tecnocumbia como fervientes seguidores, muchos, desde sus orígenes. En palabras prácticas, en este grupo entrarían esas personas que asisten a sus conciertos, que compran sus discos o que reproducen sus canciones en plataformas de *streaming* e interactúan con los artistas en sus redes; para simplificar, las llamaré audiencias concretas. El segundo grupo es un tanto más difícil de abordar ya que, desde mis consideraciones, no creo que a la gente le guste mucho ser caracterizada de esta forma; básicamente, en esta segunda categoría, me gustaría incluir a lo que yo llamo las audiencias inciertas, es decir, personas que escuchan la música con cierta frecuencia, pero que no tienden a generar un consumo “real” que se desprenda, por ejemplo, de asistir a conciertos, comprar discos o interactuar con artistas. No obstante, estas personas, contrariamente al grupo anterior, sí están generando opiniones que

circulan a la tecnocumbia y a todo el fenómeno que la comprende. Con esta última afirmación, no pretendo decir que del primer grupo no emerjan criterios, sino más bien que dichos criterios suelen estar, en gran medida, alejados de controversias y particularidades que, como veremos a continuación, a veces empañan a la música y tienden a complejizar su sentido de disfrute en un estado más alejado de los prejuicios.

Para sustentar mis planteamientos descriptivos de las audiencias, haré un repaso por las respuestas que obtuve de algunas conversaciones informales que he mantenido con conocidos a lo largo de 2022. De manera adicional, voy a sumar algunos comentarios que he ido encontrando en los distintos espacios digitales que albergan canciones y material relativo a artistas y temas que subyacen al género para, finalmente, empezar a articular criterios que contrasten estas posturas con esas concepciones que emergieron de los artistas cuando tratamos aspectos de públicos.

Es una música muyailable en eventos familiares o en eventos que se realizan en espacios de trabajo y culturales. Es un género bonito, al menos a mí sí me gusta. Sí recomendaría esta música porque las letras no son vulgares ni denigran a la gente. – Mujer, 28 años, profesora de idiomas

Escucho todo lo que es música nacional, a mí me gusta mucho. Yo estoy seguro que todo el mundo, en todos los niveles, al menos ha escuchado una canción y le gusta. – Hombre, 47 años, mensajero y electricista

La tecnocumbia fue lo mejor que pudo haber existido. Orgullo ecuatoriano. A esto llamo música de verdad con sentimiento. – Hombre, 48 años, DJ y productor

Es una música que me gusta cuando estoy de humor, pero depende del tono y de si cantan bien. Por ejemplo, me gustan Los Conquistadores o Ángel Guaraca, pero no Sharon. De ninguna mujer me gusta, por su manera de vestirse, casi muestran todo. Pero si a la gente le gusta, está bien que escuchen sin restricciones, cuando una está medio entonada o picada le gusta esta música para bailar, para saltar, estar con humor, alegre. – Mujer, 72 años, estilista y ama de casa

Yo sí escucho tecnocumbia, me gusta. En mi casa siempre se ha escuchado de todo. Sobre todo en las fiestas familiares. Entonces se me hace un poco más fácil aceptar mis gustos musicales variados. No sé si es en todos lados, yo siento que es más en Ecuador, pero la música tiene un matiz bastante clasista. Que si te gusta la tecnocumbia eres del pueblo o eres cholo o ese tipo de cosas. Por eso mismo la gente no acepta o no aceptamos que nos gusta ese tipo de música. Por ejemplo, con el tema de El Cumbión, yo siento que hay gente que obvio le gusta, pero como en todo lo que pasa en la sociedad actual, también hay un componente de moda. No me convence mucho pensar que un género determinado es para una clase social determinada. – Mujer, 34 años, ingeniera y estudiante de posgrado

Pese a que puede parecer simplista englobar y, además, caracterizar a cinco personas bajo parámetros de género, edad y profesión, la idea de añadir estos perfiles es demostrar la diversidad de personas por las que recorre la tecnocumbia, ya sea como una simple música para consumir o como un fenómeno del cual se desprenden varias problemáticas. Puntualmente, la intención de coleccionar estas respuestas de gente totalmente diferente es buscar algunas coincidencias en relación a la capacidad de escucha y aceptación respecto al género. Inicialmente, de estas cinco personas, bien se podría concluir que, a grandes rasgos, son parte de una audiencia concreta porque les gusta la tecnocumbia y están de acuerdo con su libre escucha, pero, en este último sentido, ¿qué significa la libertad en la escucha y por qué surge este tema en las conversaciones que mantuve con estas audiencias?

Para dar una respuesta a la interrogante, debo traer a discusión el caso de *Resentidxs Sociables*, un podcast integrado por varios líderes de opinión que apareció en abril de 2022 y que, con apenas tres episodios, generó bastante ruido alrededor de lo que ellos llaman “gentrificación de la tecnocumbia” y su crítica a las élites culturales. Aunque pensé en incluir a este colectivo de influenciadores en el siguiente apartado, decidí escribir sobre ellos aquí porque pude conversar con dos de sus integrantes (aparte de escuchar los tres episodios de su podcast) y concluí que su postura viene de una perspectiva que circula los límites entre las audiencias, el conflicto y una particular (inter)mediación que recae en sus hombros al ser personas con espacios digitales que comunican, emiten opiniones y atraen muchos seguidores que coinciden con sus puntos de vista.

Partiendo de su idea de gentrificación<sup>43</sup>, los *Resentidxs Sociables* difieren con casi todas las respuestas que obtuve de las personas de las audiencias con las que platicué, para ellos, y sobre todo para [Lola Memes](#)<sup>44</sup>, llevar a un artista de tecnocumbia a un espacio habitualmente frecuentado por gente de clase alta es una vulneración al trabajo y la trayectoria que ese artista ha construido fuera de estas escenas convencionalizadas. Para Lola, estas personas pueden

---

<sup>43</sup> Antes de indagar en el concepto de gentrificación visto desde los postulados de los *Resentidxs Sociables*, es necesario apuntar que este término viene de la verbalización del anglicismo *gentry* que significa nobleza o alta burguesía. Ruth Glass en 1960 empezó a teorizar acerca de un fenómeno que, básicamente, es un proceso de desplazamiento de la clase obrera (actuales habitantes de un determinado barrio o colonia) por habitantes de un poder adquisitivo superior. Este proceso también ha obtenido los nombres de aburguesamiento, elitización o aristocratización geográfica.

<sup>44</sup> Lola Memes y Ecuamemes son las dos personas de *Resentidxs Sociables* con las que pude conversar en una larga entrevista acerca de la tecnocumbia. Lola Memes genera contenido principalmente desde su perfil de Facebook, una red conformada por cerca de 5000 amigos, además de su página en la misma plataforma con 1400 seguidores.

escuchar tecnocumbia, pero tal como se la escucha en sus espacios naturales. [Ecuamemes](#)<sup>45</sup>, al contrario, señala:

Pero nosotros no podemos prohibir las cosas, los ricos también lloran, los ricos también tienen derecho a escuchar. Son fenómenos que pasan en todo el mundo. Como te digo, son estas tribus urbanas, los hípsters, que nacen a partir del capitalismo tardío. Entonces son fenómenos que no vas a controlar prohibiendo, o sea sólo pasan y nosotros sólo somos meros espectadores y ya.

Y, como contrapunto a esto, Lola Memes responde:

No, pero también hablamos de que cuál es la alternativa de la gentrificación y hablábamos que la alternativa a la gentrificación es precisamente tratar de sostener los espacios de la gente de la cultura popular, o sea y por eso digo, yo sostengo que deben generarse más espacios de los espacios propios de la tecnocumbia porque para mí no es legítimo que vengan estos añados, estos hípsters que se creen de clase media, media alta a creerse pueblo porque conocen una canción de Tierra Canela, y esa canción de Tierra Canela que conocen es la que canta la [Papaya Dada](#)<sup>46</sup>. O sea, en realidad no son consumidores y no son los públicos de la tecnocumbia. No son consumidores de tecnocumbia, son consumidores del concepto gentrificado que genera este tipo de proyectos como el de los Cumbiones.

Este intenso diálogo es precisamente el centro de esa tensión que la tecnocumbia representa y, si entendemos que ambas respuestas están llenas de validez, la tensión y el conflicto podrían perdurar y llegar a una discusión seguramente inconclusa. Sin embargo, lo interesante de estas observaciones, y especialmente de la última respuesta de Lola Memes, es su capacidad de conducirme a esa naturaleza metafórica del género musical que hace que se convierta en un metaespacio contenedor de una de las problemáticas que más incomoda en estas líneas: la gentrificación o, en otras palabras, la elitización de una música trascendiendo a un plano geográfico. Esta trascendencia es apta, como señala un artículo colaborativo de Rodrigo Hidalgo, Voltaire Alvarado, Daniel Santana y Alex Paulsen (2018), para convertirse en un dispositivo ontológico o epistemológico, dependiendo de cómo nos posicionamos. Por un lado, para estos autores, la postura ontológica indaga en las propiedades sociales del espacio geográfico, mientras que como episteme, se persigue la comprensión de la vida social en la vorágine capitalista. En otras palabras, cito: “por la primera senda se llega a decir que el espacio

---

<sup>45</sup> Ecuamemes cuenta una página que ha llegado a congregarse a 10000 seguidores. Ambos influenciadores (Lola Memes y Ecuamemes) prefieren no revelar sus nombres de pila tanto en entrevista como en sus perfiles y cuentas públicas.

<sup>46</sup> La Papaya Dada es un proyecto musical de “chicha radioactiva”, como ellos mismo se etiquetan. Para ellos, según la descripción en su perfil de Spotify, la chicha refresca su identidad a través de su música y de sus 14 años de trayectoria.

se construye, y por la segunda, que es un producto” (Hidalgo, Alvarado, Santana, & Paulsen, 2018, pág. 80).

Y, en ese último sentido, ¿qué más dicotómico que la tecnocumbia convertida en un espacio en constante construcción y, además, siendo un producto de una nueva industria musical surgida de una crisis económica? La divergencia en las respuestas de las primeras audiencias frente a las declaraciones de los *Resentidxs Sociables*, más allá de tener un incalculable valor, caen en estas posiciones ontológicas y epistemológicas, al igual que las audiencias concretas y las audiencias inciertas. Pero, antes de problematizar estos esquemas metafóricos de la tecnocumbia como metaespacio en el siguiente capítulo, dentro de todas estas lógicas y juegos heurísticos, creo que es necesaria la emergencia de una tercera categoría de audiencias con capacidad de agrupar a las dos anteriores: las audiencias intermediales. En definitiva, ya que este apartado trata de construir un dispositivo para entender a los públicos, la formulación de un concepto como el de “audiencias intermediales” es imperativo para aterrizar en una dimensión de escucha que traspase la complejidad de ese verbo (escuchar) en sus términos estéticos y, a través de la interacción con la música en un sistema de procesos interculturales, desarrollar una disertación de ese conflicto que complejiza enormemente al fenómeno, así como lo señala Hermann Herlinghaus (2002) en su texto *La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria*:

... en el juego de interacción no hay nunca igualdad de legitimidades o autoridades. Mientras el discurso tiende, según Foucault, a la codificación, especialización e institucionalización, es la narración (popular) que habita los márgenes de los sistemas discursivos, aprovechándose ágilmente de elementos y espacios tanto propios como ajenos. La intermedialidad remite, en particular, a las prácticas populares las que, narrando o imaginando narrativamente, atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos (Herlinghaus, 2002, pág. 40).

Para mí, ese carácter popular de las narraciones provenientes de algunas personas que podrían caracterizar a las audiencias concretas, poseedoras de una personalidad más militante, y de ciertas audiencias inciertas, transforma a estos actores en un aparato intermedial que acciona un gran número de posibilidades al referirse a una manifestación artística como la tecnocumbia. Estas audiencias dejan de tener un rol ceñido al consumo y apuestan por ser parte operante del movimiento de la escena accionando vivencias y afectos desde diferentes matrices culturales y posiciones simbólicas. Desde mi postura, lo interesante de este ejercicio intermedial, proveniente de los públicos, se gesta desde el cuestionamiento de los privilegios de otras audiencias y de las injustas apropiaciones de una música que tiene un valor popular de origen

y concepción. Aquí, la palabra medio trasciende su espectro tangencial de manifestación artística y se convierte en un abanico de circunstancias culturales, económicas y sociales que impulsan la agencia de los sujetos en ese metaespacio llamado tecnocumbia y de donde parten las tensiones y las posibles mediaciones. Pero también es importante señalar que esas tensiones, además de ser la chispa del conflicto, son la semilla de un accionar que, para empezar a mediar, debe ser constructivo y transformador, con el suficiente poder para esquivar los esencialismos del consumo o los resentimientos atados a la fragilidad social y al descuido de la institucionalidad y sus políticas públicas.

Por otro lado, dentro de la espesura de esta maleza narrativa, creo que hace falta evidenciar algunos comentarios de una porción negativa de las audiencias inciertas. Considero pertinente contar con estos distintos puntos de vista para que nos conduzcan a considerar todas las procedencias de esas tensiones y que tengamos como determinación la búsqueda de posibles herramienta de consenso y de un diálogo colectivo en función del bien común.

Creo que el género debería llamarse chicha. Por varias razones, entre ellas que acá no hay cumbia. Y sí, me he dedicado a escuchar y ver esta música. Las que suenan más cumbia como Sharon no me gustan. Pero Los Conquistadores sí, por ejemplo. No creo que representen a un sector amplio de población, pero sí representan un nicho. Creo que se podría hacer mucho análisis del fenómeno que es definitivamente underground. No obedece a ninguna estética sugerida o estudio, es un producto puro. Nace de la intención de producir música propia. A muchos les ha resultado hasta como negocio. Y sobresale el hecho de que mientras más absurdo o precario es, gusta más o es en todo caso el estilo que buscan. – Hombre, 43 años, diseñador y artista gráfico

En lo personal no me gusta porque no se supera a sí misma ni busca ser algo más que un vehículo de disfrute que a veces cae en el ridículo, esto lo digo como una opinión súper personal, no me molesta su existencia, pero al ser una persona amargada que no baila ni por accidente no la disfruto desde el objeto que persigue así que difícilmente la consumo. – Hombre, 42 años, comunicador

Bueno, no soy experta en música pero personalmente la combinación de la electrónica con la cumbia como que no se escucha armonioso a mi oído, si fuera cumbia solamente ahí sí, se siente la armonía de los instrumentos pero le meten electrónica y se altera, se destruye esa armonía. – Mujer, 39 años, ingeniera química

que ASCO!!! yo soy ecuatoriana y con mucho orgullo y NO quiero que me relacionen con esta porquería... este papanatas "cantante" cómo es posible que la prensa se preste para darle fama a este asco??? Y que esos nos representen que, están locos??? La prensa de este país es igual de asquerosa que este tipo... Y SI TIENE MILLÓN VISITAS EN YOUTUBE ES PARA BURLARSE!!! Idiotas –

Comentario encontrado en la página de Facebook de El Comercio en una publicación referente a Delfín Quishpe

Y esta es la razón por la que aún nos dicen “tercermundistas” – Comentario encontrado en el videoclip de *El Conejito* de Los Conquistadores en YouTube

De estas tres respuestas que obtuve de mis conversaciones y de los dos últimos comentarios encontrados en espacios digitales, es fácil constatar que el juego de un conflicto vagamente fundamentado, en su mayoría, parte de esas audiencias llamadas inciertas que cumplen con las características de no precisamente ser consumidores de tecnocumbia, pero que son capaces de emitir opiniones de la escena en general o de artistas particulares. Ese juego, en una gran porción de estos comentarios, se centra estrictamente en denigrar a la música por sus propiedades estéticas y a los artistas por sus especificidades culturales, étnicas, sociales y económicas. No obstante, reitero, si bien este trabajo no busca hacer un análisis estadístico del fenómeno, es importante destacar que mi continua exposición a la tecnocumbia me ha permitido observar que se ha abierto un pequeño haz de “tolerancia” pública hacia esta música en comentarios de espacios digitales. Ahora, a diferencia de hace una década, es más común leer opiniones en los videoclips parecidas a ésta: “al principio uno se burla, después de escucharlo varias veces te acostumbras y un poco más te empieza a gustar”.

Estos son indicios de que la tecnocumbia, desde su origen, ha estado presente en un espectro masivo, llegando a esas descripciones de audiencias que Cecy Narváez articulaba en párrafos anteriores. Y, ampliando esta afirmación, la sustento con este aparente nuevo fenómeno de desplazamiento y expropiación del género de las clases populares (que en esencia se podría decir que son sus audiencias concretas) para convertirlo en una suerte de música experiencial que pueda ser disfrutada por las clases medias y medias altas del país. En esta misma línea, Lola Memes cuestiona a estas audiencias inciertas y coincide con mi descripción de las audiencias concretas:

La tecnocumbia en los espacios populares, a donde la gente va, conoce al artista, conoce su trayectoria, conoce su música, se saben las canciones, sus letras, la escuchan en su trabajo, la escuchan en el bus, en el taxi y se van a un concierto de tecnocumbia que ahora hay menos, por supuesto, hay muchos menos que antes. Ahora ya, de hecho, quebraron estas dos personas de mi familia que hacían conciertos cuando bueno, o sea, el Municipio de Quito sacó la ordenanza que prohibía este tipo de eventos en las plazas de toros, no me acuerdo qué año era, ya no les dejaron hacer los conciertos, entonces allí quebraron, cerraron y literalmente se quedaron sin camello ellos y un montón de gente entre las que estaban señoras que

vendían cervezas, las que vendían los vinos, las que vendían los chupetes, la señora que vendía el Trópico Seco, la señora que vendía las chugchucaras. Era, o sea, toda una dinámica económica en torno a eso.

Creo que estas definiciones referentes a los públicos crean una estructura que ayuda a sustentar mi comentario acerca de la capacidad, tal vez inconsciente, de los artistas de tecnocumbia para cultivar seguidores, comunidades e incluso economías de barrio. Aquí, nuevamente vuelvo a coincidir con una respuesta de Lola cuando ella afirma que, a diferencia de muchas escenas musicales en Ecuador, la tecnocumbia desde los años 90 hizo un prolífico trabajo de autoidentificarse con los grupos sociales populares, de ahí esa importante particularidad de tener una audiencia masiva, intergeneracional y, ahora, intermedial, con capacidad de acción y transgresión. Un colectivo de personas con la predisposición para levantar la voz cuando su música, la música de los artistas del pueblo que decidieron entregarse al pueblo, es desplazada para ser sometida forzosamente a una audiencia impersonal, que muy probablemente se aproxima al consumo de experiencias populares porque están en un marco estratégicamente adaptado a su imaginario, lejos de los estados naturales que vieron nacer a la tecnocumbia y de esos posibles riesgos que implicaría el acercamiento a los márgenes de sus geografías.

A su vez, estas estrategias omnívoras y las audiencias impersonales con un mayor rango de tolerancia en la escucha, muy probablemente ignoran por completo el daño que esa expropiación cultural causó a incontables economías familiares que, como ya se ha apuntado en varias líneas que recorren este texto, eran una característica ineludible del fenómeno dinamizador que ejercía la tecnocumbia en torno a su matriz sociocultural de origen.

#### *De la (inter)mediación a la mediación: en busca del consenso*

Para armar estas líneas es preciso que me situé en los resultados de un grupo focal que armé específicamente con seis personas vinculadas al ámbito musical en Ecuador. Un intercambio de ideas entre gestores, investigadores, periodistas, profesores de canto y productores musicales que me llevó a considerar esta esfera de mediación (o, como yo prefiero llamarla, (inter)mediación) como uno de los pilares fundamentales de la tecnocumbia y la música popular en el país. Pero ¿por qué la palabra intermediación aparece escrita de esa forma? La respuesta parece ser sencilla, pero guarda un sentido más amplio: muchos intermediarios, hablando en términos generales, más allá de presentarse como agentes que persiguen un consenso, pueden ser parte detonante del conflicto, como ya veremos más adelante en el caso de José Cruz, o, simplemente, su conocimiento y necesidad de intervención en medio de las

tensiones se ha vuelto difusa y ha pasado a convertirlos en meros espectadores, una condición que ahora, dentro de la música convertida en un campo de batalla, es pertinente esquivar. Con esto, no incito a que todos tengamos un bando en el conflicto, sino que, al igual que esas audiencias intermediales, sepamos encender la chispa de una acción social que logre proponer soluciones prácticas para mitigar el peso que cargamos de las batallas culturales.

De todos los miembros de este grupo de personas (Cristian Danilo, comunicador; Edgar Castellanos, músico y gestor cultural; María Fernanda Silva, profesora de canto; Emilia Bahamonde, música e investigadora; Pablo Dávila, productor musical; y José Cruz, productor de eventos) salieron ideas que respaldan algunas de las cuestiones que se han ido explorando en incisos anteriores, como por ejemplo, los orígenes de la tecnocumbia, sus propiedades de música masiva, la importancia del género en la articulación de una propia industria musical, todo el espectro de burlas vinculadas a los artistas populares, sobre todo en sus inicios en el medio, y la indiscutible relación con los problemas de clase, racialidad y niveles de educación musical.

Asimismo, sumado a todas estas reflexiones que apuntaban a consideraciones más de un tono descriptivo, surgió la premisa de confrontar las opiniones de los *Resentidxs Sociables* con aquellas que los integrantes del grupo focal podían articular. En ese sentido, es importante hacer mención que una de las motivaciones centrales para realizar este ejercicio era congregar, en el mismo espacio de discusión, a las personas que componen este podcast con las personas que finalmente estuvieron presentes en este intercambio de ideas. Desafortunadamente, Lola Memes y Ecuamemes no pudieron coincidir por cuestiones laborales, sin embargo, de lo que ambos expusieron en la entrevista que les hice previamente, pude obtener algunas réplicas interesantes que son necesarias de analizar a continuación.

Por un lado, José Cruz, la cabeza detrás de la Fiesta del Cumbión o, por antonomasia, el evento causante de esta gentrificación de la tecnocumbia que tanto se discute, defiende la producción de este tipo de eventos y apela a un fenómeno mundial de democratización y tolerancia a las distintas expresiones musicales. Sus justificaciones no carecen de valor en el sentido de respaldarlas con datos de plataformas de *streaming*, números de asistentes a conciertos y festivales, además de las exorbitantes cifras que han llegado a generar los artistas de tecnocumbia, sobre todo en los últimos años desde que esta música pasó a tener un importante éxito económico gracias a comunidades establecidas de migrantes en Estados Unidos y Europa.

En ese sentido, con números precisos, José y Cristian mencionan que ahora, las entradas para un concierto de tecnocumbia en Estados Unidos llegan a costar entre 90 y 120 dólares. Algo en lo que coincide Lola Memes; para ella, el consumo real de la tecnocumbia, y viéndola como un negocio para los artistas, está en los países del norte, en las comunidades de migrantes. A esto se suma esa nueva capacidad que tienen los artistas de obtener visas de trabajo para legalizar sus condiciones laborales en territorios extranjeros, un detalle que en los inicios de la tecnocumbia tras el éxodo migratorio no se daba, es decir, los artistas viajaban como turistas y realizaban sus presentaciones de manera clandestina.

Antes de pasar a hacer algunas precisiones en torno a la mediación y la construcción del término en relación a la acción social, me gustaría abordar dos proposiciones que fueron los ejes de la discusión dentro del grupo, el primero: la estética del género y el cuestionable carácter de originalidad que tienen los artistas de tecnocumbia. Y el segundo: aquella idílica democratización cultural causante de esta nueva tolerancia a las músicas populares. Por un lado, desde la información que José Cruz nos presenta a partir de su trabajo produciendo más de 120 conciertos en Estados Unidos y Europa, además de las más de 600 producciones realizadas en Ecuador, existe una gran cantidad de artistas de tecnocumbia que en esencia son réplicas de otros artistas que ya tuvieron éxito. En resumen, una consecuencia de esta industria informal que ya he mencionado en líneas anteriores.

Esta proliferación de exponentes del género toma como punto de partida la desaparición de las discográficas multinacionales en Ecuador, sin duda uno de los principales intermediarios que intercedían a la hora de decidir qué se escucha y qué no en el país. Con esta última afirmación no abogo por una idea absolutista de tener a tres multinacionales regulando un mercado, sino más bien, pongo sobre el tapete un cuestionamiento necesario que indaga quién regula los límites de un mercado informal que no tiene ni un soporte estatal interesado en su aparato cultural. Desde mi análisis, esta incapacidad de la industria de autorregularse, concibe y envuelve a la música en una lógica de producción excesiva, básicamente un producto por el producto, un fin justificando a los medios, es decir, y no hablo haciendo referencia a todo el espectro de la tecnocumbia, los artistas y/o productores son capaces de pasar por delante de quien se interponga en su camino para tener las mejores posiciones en radios o plataformas digitales. Abordaré más respecto a esta escena dualista de una industria musical informal en uno de los apartados del siguiente capítulo.

Para abordar uno de los hechos fundamentales que se anclan a estas precisiones estéticas de la tecnocumbia, traigo al foco una de las afirmaciones que más se repitieron en las palabras de los participantes del grupo: la técnica vocal de los artistas. De hecho, este tema se sostiene a una idea de competencia o, en palabras más elaboradas, esta corrosión ejercida por la inexistencia de códigos en la industria hizo que se desestime la técnica interpretativa por un afán de incrementar las producciones, nuevamente, cantidad sobre calidad. Pero ¿frente a qué se está comparando la técnica de nuestros artistas de música popular? Desde María Fernanda Silva se defiende la necesidad de un aprendizaje de conservatorio de las técnicas de canto para cuidar las voces de los artistas populares. Frente a esto, Emilia Bahamonde resalta las propias técnicas de los artistas indígenas, por ejemplo. Una conexión orgánica con las formas de canto antes del mestizaje. Pero, dentro de todas estas opiniones, parece ser que este problema escala a las lógicas del negocio al manifestarse que muchas artistas de grupos femeninos llegan a aprender técnicas para cuidar sus voces a escondidas de sus productores debido a que a ellos no les conviene que las integrantes tengan un mejor nivel de preparación porque pueden salirse de las agrupaciones y convertirse en competencia.

Es indiscutible que esta proposición estética, amparada por casi la mayoría de comentarios, está atravesada por una naturaleza mercantil que considero es necesaria de combatir desde esa visión más cercana a la mediación. Considero que la diversidad en las formas de canto y en las representaciones estéticas de la tecnocumbia son fundamentales para justamente ampliar los horizontes del género y evitar caer en ideas absolutas asociadas a corrientes de canto y formas de asumir cómo se debe hacer música. Si bien la importancia de un cuidado de la voz es determinante, tal cual lo plantea María Fernanda Silva, validar las distintas expresiones con base en la técnica o en los niveles de preparación musical vuelve a crear aparatos de legitimación que contradicen a esa pertenencia popular de la tecnocumbia y su efecto disruptivo. Aquí, es necesario precisar que decidí incluir a María Fernanda Silva en este grupo focal ya que me pareció curiosa su opinión sobre el vídeo de *El Conejito* de Los Conquistadores. Ella cree que en Ecuador “se puede hacer música nacional de mejor calidad”.

Ahora bien, ubicándonos en esa fantasía que lleva por nombre democratización cultural, considero pertinente enmarcar eso que Martín-Barbero (2002) menciona como necesario para que en realidad exista una democracia, es decir, una infraestructura fundamentada en el tejido social y que esa misma infraestructura sirva para reconstruir una sociedad en la que la cultura sea idónea para integrarnos (Coelho, Martín-Barbero, & Fuentes Navarro, 2002). Esto, que se

ve como un proceso sistemático de sociedad generando una infraestructura que reconstruye nuestros tejidos sociales, puede ser el remedio para esa carencia de políticas públicas y de esas posibles apariciones malintencionadas de regulaciones del mercado creando sus propias leyes entre una oferta y una demanda que pueden verse como exacerbadas. Además, si una parte de la sociedad inundada de privilegios, repentinamente decide que una manifestación popular puede ser asimilada como parte de su cultura, ¿qué tan democrático puede ser este proceso? Un proceso que conlleva otra parte de personas que también consumen esa forma cultural y que, además, fue de donde emergió. La democratización debe transformarse en democracia, saltarse esa concepción aberrante de la cultura simplificada como un bien que debe ser ofertado y demandado, entender que hay más partes en juego y que esas formas deben ser construidas y transferidas por medio del consenso y que para que exista ese consenso, debe haber mediadores.

Con estos últimos planteamientos, quiero dimensionar las lógicas de (inter)mediación y mediación que dan título a este apartado y que, en cierto sentido, categorizan a las personas envueltas en esta parte del esquema artistas – audiencias. En líneas anteriores teorice acerca de las audiencias intermediales, una ramificación de las audiencias concretas e inciertas con capacidad de atravesar la escucha y la simplicidad de los juicios de valor para accionar narrativas disruptivas y gestas que ponen en cuestión fenómenos como las gentrificaciones o democratizaciones. Pero, así como apunté, esta acción intermedial nacida de los públicos debe atreverse a superar el conflicto y es en esta etapa en la que la figura de un mediador se vuelve parte clave del engranaje.

A partir del significado de intermediación, palabra que yo he escrito con dos paréntesis encerrando al prefijo (inter), abogo por una tarea que se escape a esa débil posición del intermediario como un sujeto sencillo y neutral entre dos bandos en conflicto, alguien que únicamente separa a los artistas de los consumidores y los encierra en estadísticas y datos cuantificables. Estos intermediarios, para Martín Barbero, trabajan para dar accesibilidad a las obras (democratizan) y buscan elevar el nivel de comprensión de la gente. En otras palabras, fortalecen la separación entre unos y otros, además de resaltar un culto a la gracia de una creación que toca a los pobres consumidores “vulgarizando las grandes obras o elevando la baja capacidad de entendimiento de las gentes del común” (Martín-Barbero, 2021). A esto yo sumaría: despojando las obras populares de su naturaleza para que sean digeridas por las élites. Asimismo, para este autor “el intermediario se instala en la división social”, manteniendo a

cada quien en su posición e instaurando un mensaje que eleva al artista a un plano superior y manteniendo a las audiencias pasivas, bajo ese estricto rol de consumidores.

Todas estas particularidades del trabajo de un intermediario, me hacen coincidir con esa figura de un mediador que Martín-Barbero promueve desde una perspectiva situacional:

... la difusión de una obra o la comprensión del sentido de una práctica no tiene como únicos límites la densidad o complejidad del producto sino la situación de lectura, y la imbricación en ella de “factores” no puramente culturales. Asumir esta perspectiva no va en modo alguno en detrimento de la especificidad del trabajo cultural, es asumir que esa especificidad no está hecha sólo de diferencias formales sino también de referencias a los mundos de vida y a los modos de uso (Martín-Barbero, 2021).

Y si bien el concepto de mediación ha sido ampliamente discutido por muchos teóricos, para esta investigación, el rol de un mediador abarca una dimensión un tanto distinta a la que plantea Manuel Martín Serrano (2008), por ejemplo. Para este autor, la mediación es un sistema de reglas que persigue un orden. Para mí, la mediación es indagar en la cotidianidad de los sujetos y, de forma situacional, buscar en sus relatos ese tejido social que hace que construyan realidades y modos de vida, como dice Martín-Barbero. Esta primera fase del proceso, nos debería llevar a un complejo diálogo que, en el caso de la tecnocumbia en particular, desmitifique las construcciones que tenemos de las músicas que escuchamos; nos acerque a los artistas como figuras que hacen su trabajo desde una esfera popular y colectiva; y, finalmente, haga que las partes evadan esa absurda tendencia a la comunicación degenerativa y se concentren en escuchar los afectos, las emociones y aquellas peculiaridades de sus vivencias y aprehensiones de manera que conduzcan a disolver aquellas barreras simbólicas y detonen un consenso desde una cultura como un espacio que respete a los otros y ayude a promover (y vuelvo a citar a Martín-Barbero) “una afirmación de lo propio para reconocer lo diferente”.

## **LA TECNOCUMBIA O EL SONIDO DE UNA METÁFORA: UN FENÓMENO SOCIOCULTURAL EN PERPETUA (DES)ARTICULACIÓN**

A lo largo de este capítulo haré una profundización en todo ese carácter metafórico que se desprende de la tecnocumbia: una ramificación de significados que previamente traté de forma breve en uno de los últimos incisos del primer capítulo y que desembocó en entender al fenómeno como una representación festiva de la desdicha y de la adversidad social; un instrumento para mitificar individuos; una suerte de masificación de las músicas nacionales que impulsó el surgimiento de una propia industria musical; y un metaespacio en un constante proceso de negociación.

Pretendo que este abordaje de la tecnocumbia como una metáfora, pueda cimentar una estructura teórico-crítica capaz de distinguir, mediante un trabajo de campo específico y consciente, las profundidades de un fenómeno sociocultural que destila una complejidad de interpretaciones. Cuando en el marco teórico citaba a las metáforas de la vida cotidiana de Lakoff y Johnson (1980), ingenuamente dimensionaba la amplitud de conceptos que emergen de una investigación como ésta y que, para mí, aportan en la definición de unas realidades que, como propuse al final del capítulo anterior, muchas veces necesitan someterse a procesos de mediación para buscar un consenso.

En este capítulo, desde la simple desarticulación de la palabra tecnocumbia, propongo un abordaje experiencial de cómo se ha vivido el género y de cómo esa cantidad de teoría que se ha abordado en los anteriores párrafos ha tenido el poder de moldear una consecución de planteamientos necesarios para atravesar la propia dimensión musical de la expresión y empezar a transgredir aquello que por la frecuencia nos resulta familiar y de donde parten nuestras concepciones preestablecidas que usamos al momento de opinar sobre qué músicas debemos o no debemos escuchar y, aún más importante, qué artistas nos representan y en qué tipo de audiencias decidimos transitar, además de fomentar ese ánimo conciliador que nos olvidamos de mantener tanto como artistas, mediadores culturales o como parte de esa diversidad de públicos que busqué contrastar en el capítulo anterior.

Finalmente, agregó que cada uno de estos apartados amarran ideas que se han ido desarrollando en el transcurso de este texto, pero que no han sido escritas sino hasta aquí por una razón plenamente vinculada a mis intereses y deseos narrativos. Es plausible si se quiere mirar a esta parte del trabajo como una mirada previa a las reflexiones finales; en otras palabras, aquí

deposito una suerte de consideraciones concluyentes que se toman la libertad de ser ligeramente más explícitas en la forma de ser escritas y en el fondo de las precisiones que abarcan.

### **Desdibujando la desdicha y haciendo frente a la desigualdad**

Hoy que estoy lejos de mi pueblo, la tierra donde yo nací  
Como recuerdo con cariño a mi familia, a mis amigos  
Ay si supieras cuanto sufro, ay si supieras cuanto lloro  
Pienso en mi madre cuando dijo “ay hijo mío, ¿a dónde vas?”

Ahora me siento solo y triste, en mi cuarto no encuentro a nadie  
Que falta que me hacen mis hijos, que falta que me hace mi madre  
Abandonarlos no quería, que voy hacer así es mi vida  
Sólo le pido a Dios un día vuelva feliz a ver mi hogar

Para que lo bailen en Costa, Sierra y Oriente  
Esta es nuestra música, esto es Ecuador

[María de los Ángeles – Lejos de mi hogar](#)

Este primer abordaje metafórico a una música que nace desde la desdicha otorga a la tecnocumbia una pertenencia a un sonido que encarna una época de profunda lucha social. Como ejercicio demostrativo, cito una de las tantas letras que formaron parte de la musicalización del final del siglo XX en Ecuador. María de los Ángeles, al igual que muchos otros artistas de tecnocumbia, desdibujaron ese desastre que estalló en 1999 cuando el país sufrió una de las peores crisis de su historia con el colapso del sistema bancario y un golpe de estado que propició 7 años de inestabilidad política, millones de familias desintegrándose por la migración masiva y un creciente índice de trágicos suicidios.

¿Pero a qué me refiero cuando escribo desdibujar? ¿Qué implicaciones tiene esta acción sobre la desdicha? Pues bien, de manera anecdótica, 1999 también serviría como la consecución de aquella fusión sonora que dotó de un carácter festivo y dinámico a la música nacional para que ésta pueda aliviar las tensiones elitistas de décadas, gestar una transformación en los repertorios y, por supuesto, ser capaz de llegar a una mayor cantidad de audiencias. Desde estas observaciones, “desdibujar la desdicha” engloba algo que va más allá de dinamizar la música; tal vez, esa acción (desdibujar) puede adquirir el significado de musicalizar el alivio cuando se

enuncian frases como “para que lo bailen en Costa, Sierra y Oriente” en una canción llamada *Lejos de mi hogar*.

[Torres gemelas](#) de Delfín Quishpe, [El emigrante](#) de Ángel Guaraca, [Por internet](#) de Azucena Aymara, [La mitad de mi vida](#) de Byron Caicedo, [Lejos de mi tierra](#) de Los Conquistadores son sólo algunos de los temas que a través de ritmos bailables desdibujan la desdicha, entendiendo a esa palabra como la negación de un destino que traiga consigo felicidad. Si la felicidad es negada, al menos la música se convierte en una válvula de escape a ese rumbo incierto atraído por la otra mitad del título del apartado: la desigualdad. Aquí, estimo oportuno traer a flote esa analogía entre fusionar y desdibujar. Para Hipatia Balseca, Francisco Manobanda y Nelly Janeth, por ejemplo, y estoy seguro de que para muchos otros artistas de tecnocumbia, la fusión es un medio para transformar su música. Una acción necesaria para hacer que sus canciones tengan una capacidad transcultural, tomando el uso del término en un sentido de articulación de culturas opuestas dentro de las convulsiones sociales, rupturas familiares y estragos económicos. Para esto, el sociólogo e investigador Gilberto Giménez plantea esta propuesta de sincretismo de la siguiente forma:

Lo transcultural puede desempeñar un papel importante en los procesos de interculturación como elemento articulador de grupos culturales relativamente opuestos y hasta rivales, con el objetivo de mantenerlos unidos, sin recurrir a la coacción, evitando así su confrontación violenta (Giménez, 2017, pág. 205).

No obstante, me gustaría añadir que, a pesar de esta caracterización transcultural de la tecnocumbia, resulta viable pensar en que el género tuvo su germen en unas circunstancias de contradicción. Por un lado, su composición puede ser tomada como ese medio que articula culturas opuestas, sonoriza el espíritu de una época en Ecuador y desdibuja las brechas sociales. Por el otro, también es la representación de lo que, para mí, puede considerarse una fragmentación socio-sonora, un concepto que entreteje una representación musical con las muchas transiciones sociales que se presentaron a finales del siglo XX en el país y que evidencia dos fenómenos en su forma de enunciarse: 1.) las posibles disparidades en las formas de hacer tecnocumbia y de escucharla; y 2.) la posterior marginación social atribuida al tipo de música que determinadas audiencias llegan a escuchar. Estos dos numerales convergen en una sola palabra: desigualdad.

Con relación al primer punto, y como se sugirió en el segundo capítulo, existe una enorme brecha entre la ejecución y el consumo de una tecnocumbia mestiza frente a otra hecha por

personas indígenas, siendo ésta, en su mayoría, relegada a tener menores niveles de escucha y someterse a aspectos comunitarios y lugares de procedencia. Sin embargo, estas características son claves para que exista una gran pertenencia colectiva y una relación de reciprocidad entre artistas y audiencias. Al momento de escuchar a Francisco Manobanda y a Nelly Janeth hablar de sus experiencias en los ruedos de los parques o en los conciertos realizados en sus comunidades, se vislumbra ese vínculo y ese nivel de entrega a sus seguidores. Hechos que de cierta forma difieren cuando un artista, incluso proveniente de un espectro popular, alcanza mayores niveles de exposición. Si bien artistas como Jaime Enrique Aymara o Cecy Narváez tienen un indiscutible acercamiento al pueblo, esta escena de músicos es de más difícil acceso, ya sea para simples entrevistas o para contrataciones a eventos. Asimismo, viniendo de unas audiencias que poseen estas concepciones enraizadas de un mestizaje como símbolo de identidad, la música de artistas indígenas muy difícilmente entrará en las mecánicas aspiracionales y de movilidad social ascendente del sector mestizo de la población.

Son pocos los artistas indígenas que siguen la corriente de la tecnocumbia y que, al hacerlo, pueden alcanzar distintos escenarios fuera de sus comunidades, el caso de Delfín Quishpe es un ejemplo. Un artista que gracias a la viralización internacional de sus vídeos en portales como *YouTube* pudo tener presencia en festivales de música alternativa como [Saca El Diablo](#)<sup>47</sup> de Quito, filmar comerciales para marcas de aceite de cocina o presentarse en el *YouFest*, una especie de ejercicio creado por tres empresarios que pensaron que sería un buen negocio juntar a algunas figuras virales de *YouTube* (ellos prefieren usar las palabras figuras virales en lugar de artistas) con artistas de música electrónica como [Underworld](#)<sup>48</sup>. A partir de las siguientes líneas usaré el caso del *YouFest* como ejemplo de los fenómenos que se producen de la fragmentación socio-sonora.

En 2013, la revista Gatopardo publicó un extenso artículo que demuestra lo variopinto de este encuentro y las críticas que pueden surgir de estas manifestaciones de democratización cultural o de trasladar a estos escenarios híbridos<sup>49</sup> a artistas populares provenientes de entornos comunitarios. En el texto se hace una exploración de los perfiles de los artistas que formaron parte del cartel del *YouFest*, se describe un perfil de las audiencias concluyendo que son

---

<sup>47</sup> Festival promovido, en parte, por los creadores de la Fiesta del Cumbión. Llegó a tener 5 ediciones y se posicionó como una importante plataforma de circulación de música en vivo en Ecuador.

<sup>48</sup> Underworld es una banda de música electrónica de Londres activa desde 1980.

<sup>49</sup> Como Pablo Alabarces (2020) puntualiza en su texto *Pospopulares: las culturas después de la hibridación*, el carácter híbrido en la cultura hizo desaparecer a los sujetos y sus lugares de enunciación, además de institucionalizar a la cultura de masas como único horizonte de toda la cultura (Alabarces, 2020).

hípsters con los oídos abiertos y, bajo una redacción que resalta conceptos como “friki” y “extravagante”, fácilmente se deduce que artistas como Delfín Quishpe, Wendy Sulca o La Tigresa del Oriente tienen cabida en estos espacios más por su carácter viral que por su música. Esto, aunque al parecer no moleste a los artistas, tiene el potencial de crear comentarios, expuestos en espacios digitales, como “maten a este indio payaso hijeoputa que hace música chichera y malas composiciones” (Ampuero, 2013). Aun cuando el *YouFest* se haya realizado hace más de 10 años y que desde esa época ya se haya estado promulgando una mayor tolerancia y apertura hacia las músicas y expresiones populares, se evidencia que estos festivales trasladan a los artistas a un peligroso campo de exotización que, para los investigadores Orlando Morales y Gisele Kleidermacher (2015):

... constituye una forma de representación de los Otros que no posibilita un modo de relación que no sea superficial, dado que se limita a identificar y reducir al Otro a algunos rasgos socialmente definidos como característicos y concebidos como esenciales, casi siempre del orden de “lo cultural” y eventualmente de “lo racial” (Morales & Kleidermacher, 2015, pág. 35).

A partir de aquí, vuelvo a poner en tela de juicio las intenciones de estos ejercicios de democratización y me adhiero a cuestionar con vehemencia esas supuestas cualidades de apertura de estas audiencias omnívoras con respecto a artistas como Delfín Quishpe o, en menor grado, Los Conquistadores. Estas disparidades y las eventuales formas de representar a los otros bajo un cerco homogéneo y caricaturesco, sobre todo en festivales europeos, atan a la música y al sonido de por sí (hablando propiamente de la tecnocumbia en este caso) a esa marginación social de la que trato en el segundo numeral de lo que propuse como fragmentación socio-sonora y que, por desgracias, atraviesa tanto a artistas como audiencias. Quizás, pensar que festivales o encuentros como Saca El Diablo y el *YouFest* generan integración es una desatinada contradicción que promueve desplazamientos al llevar a las expresiones populares a extremos tanto geográficos como culturales.

En ese sentido, tal como Lola Memes comentaba en la entrevista que mantuvimos<sup>50</sup>, muy probablemente, las músicas populares se podrían apreciar mejor en sus espacios naturales, habitando la diferencia, reconociendo sus entornos, promoviendo una cultura y una economía

---

<sup>50</sup> Ver página 55, apartado *Audiencia y tensiones*.

capaces de poner el foco en la música y no en ejercicios de extractivismo<sup>51</sup> material y/o simbólico.

Asimismo, y esto podría estar muy sujeto a las aspiraciones de los artistas, la permisividad y la falta de reflexión sobre el uso de sus imágenes pueden conducir a una imposición de unas condiciones que terminen encasillándolos en estereotipos y en estigmatizaciones que son trasladadas a sus audiencias y que, por ende, influirían en la perpetuación de estos ciclos de inequidad y disputa. De cualquier forma, considero que la urgencia está en repensar las lógicas de estos festivales o de estas iniciativas que, en el fondo, hacen juego a los intereses de los grandes capitales. Frenar la desigualdad no es una tarea sencilla, pero tal vez, el cambio podrían surgir de la formación de frentes de artistas que exijan condiciones más justas, que enaltezcan una diversidad cultural y que, además, tengan la virtud de enfocarse más en exhibir la propuesta en sí y no precisamente esas variables virales que acarrear millones de visualizaciones y halos de burlas a costa de jugosos ingresos monetarios.

La tecnocumbia tuvo la virtud de ser la banda sonora de un país desgarrado, muchas canciones fueron los hombros en los que lloraron millones de familias que encontraban en sus letras y en sus ritmos bailables algo de ese consuelo que les fue arrebatado cuando la migración y los suicidios despuntaron. Esa virtud de desdibujar la desdicha y hacer frente a la desigualdad le pertenece al pueblo, a los artistas que nacieron de ahí y que cantaron para devolver lo que les fue dado, a las personas que dejaron todo atrás para alcanzar mejores condiciones de vida para ayudar a sus seres queridos. Éstas son las razones que convierten al género en el sonido de la fragmentación social. Y así, como producto del infortunio, esta música también se convirtió para algunos en un montón de canciones a criticar, en un repertorio con el que el pueblo se emborrachaba, en un sinónimo de mal gusto y en una muestra de que aquellas élites que dividieron al país también eran capaces de juzgar a una música que hacía frente al dolor y que servía de consuelo. De esta forma, esa fragmentación social se convirtió en una fragmentación socio-sonora, en una música resignificada que causa divisiones o que más bien, desenmascara la desigualdad, la resiste y la enfrenta desde sus múltiples formas. Desde un Ángel Guaraca cantado “yo también soy un migrante, no tenía suficiente para vivir dignamente, he venido a luchar”, hasta una Azucena Aymara enviando su amor a la distancia usando internet.

---

<sup>51</sup> El término extractivismo suele ser usado, de forma particular, para referirse a la explotación de recursos naturales para la fabricación de materias primas. Sin embargo, para esta investigación, he querido usar el término acotándolo a aspectos de extracción y apropiación de formas culturales.

Convenientemente, la tecnocumbia, en esta primera revisión de la metáfora, trasciende a convertirse en esas narrativas y en todo aquello que se indagaba en el segundo capítulo con Herlinghaus y las audiencias<sup>52</sup>. Los relatos populares propios de una intermedialidad que desafía a la hegemonía de los discursos dominantes, a las músicas purificadas y a aquellas voces que se sienten con la capacidad de silenciar a otras. Desdibujar la desdicha no es borrar su marca, es narrar desde sus huellas para resistir y activar esos afectos que denuncian las condiciones de desigualdad desde los ritmos y las melodías. Así, por medio de resignificaciones, nuevas formas de narrar y músicas como dispositivos transgresores, las voces se alzan contra la disparidad y se convierten en aquellas representaciones populares que exploraremos en el siguiente apartado.

### **El pueblo clamando por sus ídolos**

“La tecnocumbia sí supo reconocer a su audiencia”, una frase que Lola Memes, integrante de los *Resentidxs Sociables*, sentenciaba en la entrevista que mantuvimos y que evidencia por qué los artistas de este género se han convertido en ídolos del pueblo. Tal vez, sintetizando esto de otra forma, podríamos decir que para que el pueblo te siga, debes provenir de él. Sin ir tan lejos, y como ya se ha abordado previamente en este trabajo, la tecnocumbia se convirtió en una herramienta con la que muchos artistas labraron sus carreras, ganando un reconocimiento a una escala que les era esquiva mientras probaban suerte con repertorios nacionales más tradicionales, música rockolera o boleros.

En los años que ahora transcurren es muy difícil que en Ecuador exista una persona que no haya escuchado hablar de figuras como Sharon la Hechicera, Jaime Enrique Aymara, Widinson o Gerardo Morán. En 2016, por ejemplo, Ecuavisa<sup>53</sup> emite una miniserie basada en la vida de Gerardo Morán, [“El más querido”](#). En 2018, después del éxito de esta producción y tres años después de la muerte Sharon la Hechicera, inician las transmisiones de una telenovela de 172 episodios que adapta la vida de la cantante a la pantalla chica. Para esta producción se realizó el *reality show* [Buscando a Sharon](#), un espacio en el que concursan distintas mujeres (entre ellas la hija de la fallecida cantante) para obtener los papeles protagónicos y encarnar a la diva de la tecnocumbia. Hasta el año 2022, es muy común sintonizar los clásicos programas de concurso que cuentan con intermedios musicales de artistas del género, incluso, hace un par de

---

<sup>52</sup> Ver página 57, apartado *Audiencias y tensiones*.

<sup>53</sup> Ecuavisa es una de las cadenas de televisión abierta más importantes de Ecuador. Cuenta con la capacidad de realizar sus propias producciones dramáticas que están entre los índices más altos de audiencia a nivel nacional.

meses, el 30 de noviembre de manera precisa, finaliza [La Nueva Voz de la Tecnocumbia](#), uno de los últimos *realities* enfocados en promover nuevo talento popular. Este programa se suma a la inmensa cantidad de propuestas televisivas que salen de la inagotable fórmula de capitalizar con el género y demuestran que esa relación, todavía vigente, entre la pequeña pantalla y la corriente musical necesita de esas figuras para, además de rellenar sus parrillas, dar de qué hablar y mantener sus cifras de sintonía.

Volviendo a *El Boom de la Tecnocumbia en el Ecuador* de Ketty Wong (2017), la autora cita algunas declaraciones de los artistas que entrevistó y en la mayoría se percibe esa relación de pertenencia al público, haciendo incluso mención que tienen una deuda con el público o que quieren aligerar las cargas emocionales de la gente a través de su música. Más adelante, el artículo toma las palabras de un productor de música popular ecuatoriana y sentencia una determinante aseveración de este significado metafórico de la tecnocumbia: “son los cantantes ecuatorianos, no la música ecuatoriana, lo que son hoy visibles” (Wong, 2017, pág. 149). Esto nada más demuestra la importancia de un género que recae sustancialmente en sus representantes, independientemente de si estos exponentes hacen esta música principalmente desde sus anhelos comerciales. Sus figuras, sus personificaciones, sus discursos y sus proveniencias han dado en el clavo de lo que la gente quiere de sus artistas y, sobre todo, de qué artistas quieren y permiten que se conviertan en los voceros de sus emociones y sentimientos.

De mis interlocutores, Jaime Enrique Aymara, Hipatia Balseca, Cecy Narváez y Francisco Manobanda han creado personalidades que han trascendido más allá de frases, letras y canciones. Jaime Enrique, por ejemplo, es “El ídolo de las quinceañeras” o [“El cholero”](#)<sup>54</sup>. Le es fácil contarme que es el primero de los artistas populares a nivel de la tecnocumbia que ha logrado hacer mil cosas como aparecer en *realities*, actuar en series y películas, ser candidato a asambleísta e incluso abrir puertas a otros artistas populares. Hipatia me cuenta que fue una de las pioneras de la tecnocumbia en Ecuador y se presenta en sus canciones con la frase “Con poder de seducción”. Cecy, en las entradas de sus canciones tiene una fuerte voz masculina que pronuncia su nombre de manera musical, es su marca, con la que ha llenado enteramente recintos. Francisco lidera a Los Conquistadores, Los Conquistadores de Ecuador para distinguirse del resto de posibles agrupaciones con el mismo nombre, y, de manera muy

---

<sup>54</sup> Si bien la RAE tiene dos significados de esta palabra asociándola a personas humildes y vulgares. En países como Bolivia, cholero significa mujeriego. Este último significado es el que se le da a la canción de Jaime Enrique Aymara.

atinada, nombraron a uno de sus discos “Los rompe fiestas del nuevo milenio”. Él también ha sido concejal y ha representado a su comunidad en asuntos políticos de la provincia.

De hecho, Jaime Enrique dice que gracias al éxito que han alcanzado los artistas populares, ahora son tomados en cuenta en distintos frentes y utilizan sus imágenes para ganar reconocimiento:

Hemos logrado abrir fronteras, abrir puertas, al artista popular ya le toman más cuenta, no quiero decir que soy uno de los fundadores, no. Hay muchos artistas que nos ha tocado hasta lágrimas poder hacer algo, pero lo hemos logrado y hemos abierto puertas para el resto de gente. Ahora todo el mundo quiere hacer tecnocumbia y lo hace, inclusive hay gente que hace pop, hay gente que hace rock, hay gente que hace baladas que fusionan con artistas nacionales de tecnocumbia, populares, para poder hacer un éxito y se ha logrado hacer, y han logrado salir y vuelven a renacer muchas cosas que de pronto creían que al unirse no iban a funcionar, pero se equivocaron. Ahora hay muchas cosas que se puede hacer y las vamos a seguir haciendo, gracias a Dios.

Esto es fácilmente comprobable al ver colaboraciones e incursiones de artistas de otros géneros con la tecnocumbia y sus exponentes. Bandas de pop-rock como [Tercer Mundo](#)<sup>55</sup> y [Tonicamo](#)<sup>56</sup> han trabajado como [Don Medardo y sus Players](#)<sup>57</sup> y Delfin Quishpe, respectivamente. Mientras que formaciones como [Chaucha Kings](#)<sup>58</sup> surgen como exploraciones en los géneros de música popular nacional de músicos provenientes del punk, rock y ska.

Tal vez, después de tantos años de estar sujetos a los predicamentos de una industria musical más articulada con unas formas tradicionales de determinar qué se consume y qué no, esta música para las masas<sup>59</sup> terminó de consagrarse con la ascensión de unos ídolos populares que romperían las barreras del consumo y formalizarían, en primera instancia, esos placeres culposos que después se convertirían en omnivorismos, plebeyizaciones<sup>60</sup> y demás

---

<sup>55</sup> Tercer Mundo es una banda de pop-rock quiteña formada en 1988.

<sup>56</sup> Tonicamo se formó en 2012 como un proyecto musical enfocado en la irreverencia en su estética visual y el synth-pop en su sonido.

<sup>57</sup> Don Medardo y sus Players es una de las orquestas de cumbia más longevas de Ecuador, formada en 1967 y con un catálogo de más de 100 trabajos discográficos, aún siguen recorriendo escenarios dentro y fuera del país.

<sup>58</sup> Chaucha Kings nace como proyecto paralelo de los músicos provenientes de bandas de punk-rock y música electrónica como Cacería de Lagartos, Cruks en Karnak y Tomback.

<sup>59</sup> Léase masas como una caracterización del alcance de la tecnocumbia en sus términos de música de alta exposición mediática y gran consumo. Sin embargo, la largamente abordada interacción entre cultura popular y cultura masiva tiene especial connotación en este apartado por el diálogo que gesta y las particularidades de mediación que desde aquí se producen.

<sup>60</sup> El uso de plebeyización en esta investigación se ajusta a la propuesta de Pablo Alabarces en la que la acción no supone “una degradación de lo culto, sino una captura y clausura de lo popular” (Alabarces, 2020, pág. 86). En otras palabras, la plebeyización puede ser interpretada como un fenómeno igual a la gentrificación y podría usarse con mayor precisión para no usar esta segunda categoría (gentrificación) que se remite más a aspectos de índole geográfica.

acontecimientos socioculturales. Pienso que es interesante concluir que fue gracias a estas “deidades” populares que se gestó la transición de vivir con la culpa de escuchar ocultos placeres musicales a inventar elaboradas fórmulas para poder presumir aquello que siempre se escuchaba, inclusive en círculos de gente totalmente opuesta.

El poder de estos artistas, aparte de despojarse de sus prejuicios para hacer trascender sus personalidades y su música, no recae en la dominación ni en el control; su poder se manifiesta en la vulnerabilidad, en la capacidad de inspirarse en sus audiencias, en la solidaridad y en la responsabilidad que tienen de escuchar al pueblo y de convertirse en su voz. A lo mejor, si vemos a los artistas desde esta perspectiva del poder, es desde sus espacios de donde brota ese don de mediación que resulta ser tan necesario en estos campos de batalla y en estos tiempos de excesiva tensión.

### **Muevan las industrias: popularizando las músicas nacionales y reconfigurando el negocio musical**

Tropicalización, modernización, masificación, plebeyización (desde su mirada original, aquella que degrada a las representaciones culturales cultas) ... Todos estos términos pueden atribuirse al fenómeno que supuso la irrupción de la tecnocumbia en aquella etapa ecuatoriana de la cual ya se ha hablado, pero que estimo imperante precisar por su relevancia en lo que sería una de las revoluciones musicales más importantes en la historia contemporánea del país.

Para empezar, tropicalizar (una acción referida constantemente en los textos académicos de Ketty Wong y que se ha empezado a usar en el lenguaje coloquial), además de servir como una nueva categoría nativa, es una cualidad diversificadora. Para ilustrar esta premisa, al hablar con Hipatia Balseca, a la artista le gusta ensalzar su tecnocumbia con este término que desde otras impresiones podría incluso alejarse de la corriente, retomando el caso de Jordana Doylet y sus evasivas al momento de decirle que quería conversar con ella acerca del género en Ecuador: “yo no hago tecnocumbia, hago música tropical”. Entonces, ¿esta etiqueta puede denostar conflicto? En el caso de Hipatia, tropical es una forma de “universalizar” su tecnocumbia, masificarla, tomando en cuenta que ella es una artista de la sierra ecuatoriana que se ha hecho conocer en todo el país, tal vez, gracias a esas cualidades tropicales. Para Jordana, por el contrario, una artista de formación académica, tropical es una purificación, una forma de escaparse de esa música aparentemente estigmatizante y de su pasado ligado a la escena junto a Kandela & Son.

Ya se ha explorado esta gesta de “tropicalizar” la música nacional en varios apartados de este trabajo y ahora es necesario poner en rigor este significado que en síntesis se adhiere a todos esos procesos que se mencionan al arrancar estas líneas y que, entre otras cosas, se asocian a las importaciones de músicas tropicales como la salsa, la rumba y, sobre todo, la cumbia. Estas oleadas de músicas caribeñas promovieron la proliferación de algunas orquestas que después de reproducir repertorios extranjeros, empezaron a hacer sus propias canciones matizándolas con símbolos de ecuatorianidad y con sus propias lecturas de cómo sobresalir en un negocio musical, en ese entonces, excesivamente tradicionalista. Muchas de estas orquestas se desarticulaban, se convirtieron en una analogía de lo que pasaba socialmente en el país, eventualmente empezaron a surgir personificaciones de una música popular predispuesta a negociar para traspasar las paredes cultas de ese nacionalismo criollo que se exploró en el primer capítulo, esas personificaciones que se convertirían en ídolos y en los artistas ecuatorianos con mayor éxito comercial y un indiscutible reconocimiento tanto dentro como fuera del territorio patrio.

En el libro de Pablo Alabarces (2020), *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*, el autor indaga en las peculiaridades de algunas formas culturales. Entre éstas, se destaca la travesía de la cumbia a mediados del siglo XX en Argentina y, con precisión, se enmarca lo siguiente:

... originalmente, entre finales de la década de 1950 y 1960, la cumbia podía ser consumida por usuarios de clases medias... A partir de la década de 1970 pareció desaparecer del horizonte audible de la música popular, desplazada por la balada romántica, el naciente pop-rock, el folklore; en realidad, había pasado a la clandestinidad del consumo popular, en las llamadas “bailantas” de los barrios populares, para reaparecer en los años 80 gracias al fenómeno de las radios de Frecuencia Modulada barriales, que la difundían todo el día. A comienzos de los años 90, es decir, de la década neoliberal, la cumbia ya era la banda de sonido cotidiana de las clases populares, y comenzó a ser consumida también por los sectores medios y altos (Alabarces, 2020, pág. 87).

Este devenir del género no es ajeno a la realidad del Ecuador de esos años. Es un hecho que se resaltaba y se empezaba a posicionar a la cumbia (sin el prefijo todavía) como una música ampliamente escuchada en todos los estratos y sin sentimientos de culpa ya que, para esa última década del siglo XX, ese género ya había atravesado por todo lo que ahora la tecnocumbia se encuentra atravesando:

La fiebre por la cumbia llegó al Ecuador en los años cincuenta y sesenta a través de los discos y las presentaciones de famosos grupos colombianos como Los Corraleros de Majagual y las orquestas de

baile de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. El público ecuatoriano tuvo acceso inmediato a los últimos éxitos de la cumbia a través de las estaciones de radio colombianas, como Radio Caracol, que tenía una señal de transmisión potente en toda la región andina. Los discos colombianos se vendían en ese entonces en la Plaza Ipiates, un mercado popular ubicado en el centro histórico de Quito, cerca de la avenida occidental, y en el cual también se encontraba una variedad de caramelos, ropa y calzado de producción colombiana. La cumbia alcanzó su máximo apogeo en los años sesenta con el repertorio de la Sonora Dinamita y Los Hispanos. El grupo Los Hispanos cambió su nombre artístico a Los Graduados cuando Rodolfo Aicardí, un exitoso cantante de boleros y baladas que cambiara su repertorio al de la cumbia, entró al grupo reemplazando a Gustavo Quintero como cantante en los años ochenta. Las canciones más populares de Los Hispanos en ese tiempo –Don Goyo y Adonay– se bailaban en todo evento social. Los Graduados también lanzaron otros éxitos bailables como Colegiala y Tabaco y Ron, canciones que alcanzaron los primeros puestos en la cartelera de la música tropical (Wong, 2013, pág. 149).

Curiosamente, los discos de tecnocumbia también encontrarían en la Calle Ipiates<sup>61</sup> su espacio de escucha y distribución por excelencia. Recuerdo que, al salir de la institución<sup>62</sup> en donde estudiaba en esos años (desde 1998 hasta 2004), caminaba por los incontables puestos de venta callejera escuchando la música de Sharon la Hechicera, Widinson o [Rosy War](#) y evidenciaba cómo sus discos se vendían fácilmente. También era muy común que en las fiestas que se realizaban en mi colegio, se presentaran artistas de tecnocumbia como Azucena Aymara (hermana de Jaime Enrique Aymara y madre de [Marlon Julián](#), mi compañero en el colegio y uno de los nuevos artistas provenientes de la Dinastía Aymara<sup>63</sup>).

Pero, volviendo a Alabarces, algo que cabe remarcar es la dimensión de la inestabilidad de los productos de la cultura de masas, éste es un detalle que me gustaría asociar con aquello que postulé en el primer capítulo haciendo referencia al origen de las disputas entre la homogeneidad y la diversidad en un país con imperantes proyectos nacionalistas y una cultura pluralista proveniente de las pequeñas unidades sociales o comunidades, para simplificar. Creo que ésta es la clave para entender esa inestabilidad de la cultura de masas: formas populares emergiendo de los colectivos pluralistas para irradiar los espectros de un consumo que busca la manera de extenderse y es a partir de estas indagaciones cuando, desde la ruptura con una industria musical hegemónica y homogénea, representada por las grandes casas discográficas,

---

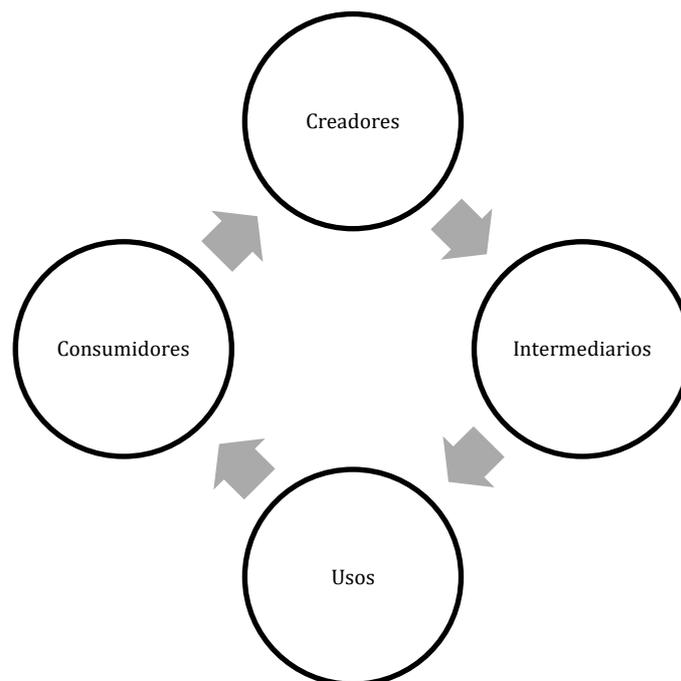
<sup>61</sup> Si bien Ketty Wong menciona en su cita a este mercado como Plaza Ipiates, el lugar es más conocido como la Calle Ipiates o el Centro Comercial Ipiates. Y, en efecto, lleva su nombre gracias a la vecina ciudad colombiana de Ipiates, sitio de donde se importaban muchos artículos para la venta en Quito, principalmente.

<sup>62</sup> Desde 1998 hasta 2004 estudié en la Unidad Educativa San Andrés, un colegio fundado en 1551 y ubicado en el centro de Quito, muy cerca a la famosa Calle Ipiates.

<sup>63</sup> La Dinastía Aymara está compuesta por varios artistas de la familia Aymara, entre los principales y todavía vigentes están Azucena Aymara, Jaime Enrique Aymara, La Aymarita, Gustavo Aymara y Marlon Julián.

nace una propia industria musical, un experimento fundamentado en la informalidad, en construir, desde la adversidad y la falta de recursos, formatos que trascendieron a un CD o a un vinilo. En Ecuador, el formato de consumo musical por excelencia, al menos en esa esfera popular y masiva, fue y siempre será la figura de un artista subiéndose a una tarima para hacer bailar a miles de personas.

Ahora, antes de indagar en las particularidades del negocio musical en Ecuador, creo que es oportuno entender cómo funciona, casi de manera global, la música en su costado de industria, y, para eso, voy a hacer uso de un sencillo diagrama:



*Ilustración 2: Gráfico de articulación general de la industria musical. Elaboración propia.*

El gráfico nos muestra, de manera simple, cómo está articulada la industria musical desde un planteamiento instaurado por el congreso de Estados Unidos y se ha proliferado a la mayoría de los países del Norte y Sur Global que tienen presencia de “Las tres grandes” (*Sony BMG, Universal Music Group* y *Warner Music Group*). En sí, el ciclo se fundamenta en un intercambio de valor entre creadores y consumidores en el cual intervienen intermediarios y formas de uso de las creaciones (música). Estas formas de uso de los repertorios están amparadas legalmente en seis derechos de autor: 1.) reproducción; 2.) derivaciones; 3.) exhibición pública; 4.) actuación pública; 5.) distribución; y 6.) transmisión digital. El primer derecho es sencillo, básicamente otorga al creador la capacidad de crear y reproducir sus obras en cualquier formato, además hace que el creador sea el único que puede reproducir su obra y

que, si alguien más la quiere reproducir, tienen que pagar regalías (regalías mecánicas<sup>64</sup>). El segundo derecho referente a obras derivadas trata sobre la capacidad del creador o de otro creador (previa autorización del creador original) de realizar cambios, adaptaciones y/o demás modificaciones a una obra existente. El derecho a la exhibición pública se refiere a la capacidad del creador o autor de presentar su obra a través de distintos medios y de manera pública. Por otro lado, el derecho a la actuación o ejecución pública se manifiesta en la interpretación en vivo de las obras y sus respectivas transmisiones en medios de comunicación. El quinto derecho o derecho a la distribución se sintetiza en el reparto de la obra en distintos formatos (físicos o digitales) posterior a acuerdos establecidos. Finalmente, el derecho a la transmisión digital se refiere a la reproducción de obras a través de medios digitales (internet, vía satélite o televisión por cable).

Este modelo de formas de uso de la música ha cimentado una industria a través del engranaje de empresas o intermediarios que trabajan en torno a las creaciones que los compositores y artistas generan, a los usos que se les da a esas obras y a las necesidades de los consumidores que giran alrededor de la música. Estos intermediarios se han materializado en productores, agentes (agencias), consultores, sellos discográficos, editoras, agregadores o distribuidores, sociedades de gestión, tiendas de discos y souvenirs, festivales, salas de conciertos, promotoras, etc. El universo de la industria musical es infinitamente expansible y adaptable, si se toma en cuenta el interés que genera cuando circula capital y enciende las economías locales y regionales, claro, siempre y cuando los territorios presenten condiciones favorables para que este tipo de negocios se consoliden.

Sin embargo, en nuestra versión naciente de una posible industria musical, muchos o, mejor dicho, casi todos esos intermediarios que se mencionan en el párrafo de arriba desaparecieron a finales del siglo XX dando como resultado un Ecuador que no tenía miedo a coquetear con la piratería<sup>65</sup> como alternativa al negocio fonográfico. De hecho, al no existir en el país fábricas de impresión de discos tras la desaparición de las grandes empresas que lideraban el mercado<sup>66</sup>,

---

<sup>64</sup> Son regalías que se generan de los derechos de reproducción, es decir, cada vez que una canción se reproduce en soportes físicos y/o digitales.

<sup>65</sup> En 2004, diario El Universo publicó una nota que informaba que en 2003 ingresaron, como materia prima para la impresión ilegal de música, 35 millones de discos en blanco que se exportaban a Colombia, Perú y Bolivia (El Universo, 2004)

<sup>66</sup> En la misma nota referencial de diario el Universo, se recoge que de las 15 empresas discográficas que existían en el país, para 2004 únicamente quedaban tres (Sony Music, Universal Music y MTM) (El Universo, 2004). Actualmente, “Las Tres Grandes” sólo tienen figuras de representaciones destinadas a posicionar en el país a sus principales artistas internacionales, sobre todo a que circulen en radio.

era muy común que, desde la importación de discos en blanco, apareciera esta nueva solución al desempleo dedicada a imprimir tirajes de discos caseros, en su mayoría, con música popular. Con esto, no estoy tratando de hacer una apología a la piratería, mi intención es demostrar dos cosas: 1.) lo irónico de ese derrumbe sistemático de una industria discográfica que se podría tildar de neoliberal y 2.) cómo un sector de artistas pasó, de no tener cabida en circuitos musicales masivos por las condiciones de desigualdad de ese sistema, a liderar su propia industria independiente.

Es muy común que en el país exista un eterno debate en torno a si existe o no una industria musical. Artículos como el de Javier López Narváez (2013) de *Cartón Piedra* que cité casi al inicio de esta escritura<sup>67</sup>, se suman a la lista de textos e investigaciones cuantitativas que resaltan esa “no industria”. Por dar un ejemplo, para retomar la idea expuesta en el primer numeral que articulé en el párrafo anterior acerca del neoliberalismo, el mencionado artículo de López Narváez parafrasea al expresidente Rafael Correa<sup>68</sup> y se refiere a la noche neoliberal como la principal causa de la desarticulación de nuestra industria musical:

En Ecuador, este proceso fue apuntalado por políticas estatales que pretendieron fortalecer el modelo neoliberal a partir de 1992, con el ascenso a la presidencia de Sixto Durán-Ballén, quien aplicó un proceso de privatización alineado con las políticas establecidas por el Consenso de Washington, cuyo resultado a largo plazo, para el caso que nos ocupa, se concretó en 1998 con la promulgación de la Ley Ecuatoriana de Propiedad Intelectual, cuyo carácter restrictivo en lo correspondiente a Derechos de Autor y Derechos Conexos tiende a la consolidación de un proceso de privatización cultural que pone el interés del titular de los derechos patrimoniales y conexos de obras y fonogramas (es decir, las regalías económicas que genera el uso de las obras) por encima de los intereses de autores y de los consumidores de bienes y servicios culturales. En el contexto de la industria en 1998, dichos titulares de derechos serían las majors (López Narváez, 2013).

Es evidente que al estar bajo este modelo de transnacionales absorbiendo a sellos discográficos locales y casos de irrespeto a los derechos de autor, se suscitaría esta figura de artistas sin cabida, condenados al ostracismo por no representar los intereses de aquellos círculos que

---

<sup>67</sup> Ver la nota al pie en la página 10.

<sup>68</sup> En 2009, con el lanzamiento de su libro *Ecuador: de Banana Republic a la No República*, Rafael Correa, en ese entonces Presidente de Ecuador, articulaba en su discurso de presentación una frase que trascendería a la historia: “... primero una mal entendida modernización, en la época que comenzábamos a ser independientes, precisamente por adoptar modelos extranjeros matizados algunas veces, pero luego la larga y triste noche neoliberal, donde incluso tuvimos miedo de pensar, ni siquiera se elaboraron pensamientos en América Latina y para vergüenza nuestra, las últimas décadas seguimos las políticas emanadas de un consenso donde no participamos los latinoamericanos, de una burocracia internacional con sede en Washington, se imaginan a la pobreza que llegamos” (Zubelet, 2009).

ostentaban el poder o que pertenecían a sectores más privilegiados, con la opción de acceder al riesgo de aventurarse en una carrera que no entregaba garantías para vivir dignamente. Paradójicamente, para bien o para mal, ese modelo neoliberal tendría los días contados al toparse con las condiciones de un país que, tal vez, no necesita de una industria hegemónica para poder sostenerse o incluso, poder sobresalir.

Sumado a diagnósticos como el escrito en *Cartón Piedra*, en junio de 2013 se publicó el número 10 del Suplemento de los Estudiantes de Periodismo Multimedios del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito, en este documento se citan diferentes declaraciones de gente del sector musical que sentencian:

Aquí no hay realmente una industria (musical). Hay unos pequeños intentos de industria, pero yo no puedo decir que hay, por ejemplo, una disquera que agarre a los artistas y les “haga famosos”. No existe eso realmente. – Esteban Portugal, productor musical y músico de la agrupación Papaya Dada (Cocoa, USFQ, 2013, pág. 2).

La industria musical es completamente precaria. No sé si haya noción de industria de música, más bien todo lo que ves es una cuestión que se mueve por iniciativa de independientes más que nada. Lo que más se acerca a una cuestión industrial es el pop, o sea, las típicas baladas de artistas como [Juan Fernando Velasco](#), los ex [Crucks en Karnak](#) que tienen sus proyectos a parte por ahí. También es un círculo bien reducido y que básicamente se limita a tocar baladas pop. – Juan Pablo Viteri, antropólogo y autor del libro “Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI (Cocoa, USFQ, 2013, pág. 2).

Estas declaraciones están bastante presentes entre músicos, productores, gestores y demás gente del sector musical ecuatoriano, pero, para mí sería justo cuestionarnos ¿qué tipo de industria es esa que no existe? ¿Acaso una que sólo se dedica a promover lo que desde la individualidad se considere “industrializable”? En investigaciones más recientes, el 11 de noviembre de 2022 se publicó un minidocumental titulado *Los retos de vivir de la Industria Musical* (ECNARIOS, 2022), en el audiovisual que contiene los testimonios de tres personalidades de una nueva generación de actores vinculados a la música en Quito, nuevamente se afirma que no existe una industria musical en Ecuador. Reiterativamente, Radio Pichincha publicó en 2018 un reportaje en vídeo que recoge las voces de [Damiano](#) y [Hugo Hidrobo](#) (dos de las voces más reconocidas del ámbito musical en Ecuador); ambos músicos repiten el mensaje “es un país que no tiene industria musical. Los talentos no pueden proyectarse solos” (Radio Pichincha, 2018). Aquí, tal vez es necesario precisar que todas estas aseveraciones parten de aquella desaparición de intermediarios como empresas discográficas, agencias, casas editoras, espacios para tocar e incluso tiendas de discos y souvenirs. Esta falta

de una estructura a la que podamos llamar “industria” sigue propiciando el desconocimiento de las otras dimensiones de la palabra, por ejemplo, esas que descomponen al término en sus raíces latinas y que nos muestran cómo el prefijo *indu-* nos orilla a pensar en el interior, además del verbo *struo* que se extiende a darnos significados como construir, organizar y fabricar.

¿Por qué estas extensiones terminológicas no se pueden considerar como una nueva forma de construir y/o organizar modos de vida a través de la música desde el interior de cada comunidad y/o escena? Cambiando las intermediaciones por mediaciones, aprovechando que las relaciones entre artistas (creadores) y audiencias (consumidores) son más directas y libres de ataduras corporativistas. Más allá de acompañar a la industria con la palabra tecnocumbia (industria de la tecnocumbia), lo que hay que tener bien claro es que esta música sí se convirtió en un negocio para muchas personas, uno que cumple con esas generalizaciones de una industria musical con creadores, intermediarios, usos y consumidores. Básicamente es la forma de vida de algunos artistas y de la gente que los rodea, individuos que, como ya he enunciado incansablemente en estas líneas, antes no podían vivir de esto, y eso es totalmente válido y remarcable:

... me cambié al género “bailable” no porque a mí me guste, a mí me gustan más los boleros y los pasillos, pero lo hice, hablando sinceramente, por lo comercial, y no me equivoqué porque a raíz de esto es cuando comienza a cambiar mi vida y mi carrera en el tema económico – Gerardo Morán, artista de música popular (Álvarez & Jaramillo, 2017).

¿Por qué esta declaración nos tendría que incomodar? Tal vez, la lectura de estas palabras debería apreciarse desde la necesidad de un artista, desde esos años de resistencia en los que, en efecto, no existía una industria para él y para muchos otros que, por no sujetarse a la homogeneización de las corrientes musicales, su voz no se escuchaba, así como ahora mismo no se escuchan las voces de muchos otros artistas porque las condiciones siguen siendo desiguales. Para mí, esta nueva construcción de un negocio de la música más “informal” es plenamente apreciable porque no se sujeta a los grandes conglomerados e intereses expansionistas. También me atrae la idea de artistas como Nelly Janeth o Francisco Manobanda teniendo ese amplio respaldo de sus comunidades, sin embargo, creo que esa informalidad en la industria debe aventurarse más para que todas las diversidades musicales tengan una exposición más justa sin tener que someterse a blanqueamientos o exotizaciones.

Los artistas tenemos el deber de conocer a nuestros públicos, de acercarnos a ellos y de trabajar colectivamente, hacer una suma de energías que fortalezca esa unión de la que tanto se habla pero que no se practica. Asimismo, como audiencias, debemos salir de las burbujas en las que

nos encerraron los medios de comunicación y los círculos de poder, esferas constituidas por los restos de una industria musical que ahora, después de abandonar el país, lo único que hace es atreverse a representar a artistas internacionales para que sean escuchados innumerables veces en radios y medios tradicionales, encasillando a Ecuador como un país que no invierte en consumir las obras de sus propios artistas.

En conclusión, nuestra industria ya está o, al menos, si no queremos usar esa palabra, un ejemplo de cómo hacer un negocio desde la música, si acaso ése es el objetivo. Ahora nos queda ser más críticos como artistas, (inter)mediarios, mediadores y audiencias, pasar de esa tolerancia blanqueada representada por (como dice Alabarces) “jóvenes blancos y de clase media-alta jugando a hacer cumbia” (con una que otra inclusión de diversidades étnicas) a una verdadera representatividad y admiración por las diferentes músicas que salen de un país que necesita eso que me gusta repetir llamado consenso.

### **Tecno-cumbia: de los prefijos y los sufijos a las profundidades de un meta-espacio**

Indagar en una palabra que da nombre a un género musical desde una profundidad metafórica es lo que me ha permitido llegar hasta este punto de escritura. Y, en esta instancia, considero pertinente navegar en esas construcciones terminológicas que, a fuego lento, han guiado la escritura de una investigación con una narrativa que espero sea coherente con el paso del tiempo y con la ilusión de aportar reflexiones significativas sobre los problemas que salen de nuestros apesamientos con las músicas que constituyen nuestra cotidianidad. En este marco, lo que haré en este apartado es una momentánea culminación de mis divagaciones sobre la tecnocumbia (des)componiendo algunos términos que nos han permitido dar nombre a una serie de complejos simbolismos y extensiones subjetivadas de nuestras propias culturas.

Partiendo con tecno-, una palabra de origen griego que, sin hacer simbiosis con otros términos, tiene como significado “técnica” y que, al servir como prefijo de un género musical, nos puede llevar a pensar en un modo particular de tecnificar unas músicas para generar otras. La sola palabra no suele usarse sino en palabras compuestas, esa peculiaridad de este morfema derivativo<sup>69</sup> es la clave de la profundidad que da título a esta sección, tomando en cuenta la acción de derivar anclada a aquella unidad mínima gramatical denominada tecno. Asimismo, para dar una mayor complejidad al término, tecno tiene una raíz indoeuropea que atribuye a la

---

<sup>69</sup> Un morfema derivativo es una unidad mínima gramatical que al añadirse a otra palabra sirve para formar palabras derivadas (Pérez Porto & Merino, 2009).

palabra el significado de “tejer” o “fabricar” y que, a través del latín, llega a asociarse a tela y texto. Este segundo significado nos permite entregar una mayor lectura al prefijo cuando se une a la palabra *cumbia*, haciéndonos pensar en una semiosis con el potencial de estructurar “acontecimientos textuales altamente maleables y dinámicos”, así como Luiz Antônio Marcuschi (2008) lo postula en su libro *Producción textual, análisis de género y comprensión*.

De hecho, con referencia a este carácter estructural, y si tomamos en cuenta los escritos de Lakoff y Johnson (1980) sobre la metáfora, la *tecnocumbia* es lo que estos autores denominaron una metáfora estructural:

... podemos elaborar metáforas espacializadoras en términos mucho más específicos. Esto nos permite no sólo elaborar un concepto como la MENTE con considerable detalle, sino también encontrar medios apropiados para destacar algunos aspectos del mismo y ocultar otros. Las metáforas estructurales proporcionan la fuente más rica para esa elaboración. Las metáforas estructurales nos permiten mucho más que orientar conceptos, referirnos a ellos, cuantificarlos, etc., como ocurre con las metáforas simplemente orientacionales y ontológicas; nos permiten además utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para estructurar otro (Lakoff & Johnson, 1980, pág. 101).

Hasta aquí hemos derivado algunos significados de la *tecnocumbia*, hurgando en la indiscutible multidimensionalidad del género si tomamos en cuenta esa utilidad a la que apuntan los citados autores al referirse a unos conceptos útiles para formular otros. Sin embargo, es posible extender aún más ese alcance de la *tecnocumbia* llevándola hacia esos extremos maleables de una textualidad que nos facilite entender a la escena como un metaespacio o, como brevemente se abordó en el capítulo anterior a partir de los estudios de Rodrigo Hidalgo, Voltaire Alvarado, Daniel Santana y Alex Paulsen<sup>70</sup>: “... una trama que superpone distintos ciclos y ritmos de producción material y reproducción simbólica del espacio, así como de alienación socioespacial (2018, pág. 85). Este acercamiento al metaespacio, según la valiosísima aportación de estos autores, superpone un entramado de extensas problemáticas sociales atribuidas a movimientos geográficos, crecimientos urbanos, explotaciones inmobiliarias y formaciones de representaciones sociales ligadas a sectores específicos. Su investigación, llevada a cabo en el contexto de Santiago de Chile, si bien es un tanto contrastante tomando en cuenta que las ciudades de Ecuador pueden ser muy distintas a las chilenas, nos entrega un dimensionamiento del metaespacio que bajo estas lógicas es totalmente aplicable para hacer paralelismos y graficar lo que acontece con la *tecnocumbia* actuando como un signo de una

---

<sup>70</sup> Ver página 56, apartado *Audiencias y tensiones*.

reorganización socioespacial atravesada por el sonido y la intermedialidad de las narraciones que, de acuerdo a Herlinghaus, ocupan y desocupan terrenos simbólicos, pero en esta ocasión se materializa en determinados puntos geográficos.

Desde las disputas ideológicas entre Lola Memes y José Cruz, por dar un ejemplo, veíamos que la tecnocumbia sigue esa dicotomía de ser un espacio en construcción o un producto del capitalismo; ontología y epistemología compitiendo por las atribuciones que son más idóneas al momento de definir una construcción metafórica de un género musical. No obstante, para poder concluir esta teorización metaespacial, es necesario desarmar el término y entender que el prefijo (meta) es una abstracción, una redundancia, de cierto modo. Espacio sobre espacio o el espacio más allá del espacio. Esto me lleva a pensar el espacio según los preceptos de Doreen Massey (2012):

Resulta crucial para la conceptualización del espacio/espacialidad el reconocimiento de su relación esencial con las diferencias coexistentes, es decir con la multiplicidad, de su capacidad para posibilitar e incorporar la coexistencia de trayectorias relativamente independientes. La propuesta es que debería reconocerse el espacio como esfera del encuentro -o desencuentro- de esas trayectorias, un lugar donde coexistan, se influyan mutuamente y entren en conflicto. El espacio, así, es el producto de las intrincaciones y complejidades, los entrecruzamientos y las desconexiones, de las relaciones, desde lo cósmico, inimaginable, hasta lo más íntimo y diminuto. El espacio, para decirlo una vez más, es el producto de interrelaciones (Massey, 2012, págs. 172-173).

Entonces, ese espacio sobre espacio puede asimilarse, para el caso de esta investigación, como un espacio (geográfico y material) conteniendo a millones de espacios (individuos y subjetividades) que, desde las multiplicidades de los espacios simbólicos (representaciones culturales), producen espacialidades o esferas de (des)encuentros. El conflicto y el consenso o, en resumen, una posible mediación articulándose. Ese espacio, en efecto, está siendo un producto en construcción a partir de las interrelaciones. Ontología y epistemología de la mano para entregar un concepto que dialogue con las propiedades y esencialismos del espacio en sí junto con las aproximaciones teóricas y metodológicas, en este caso particular, de la tecnocumbia.

Y, partiendo de esta segunda óptica epistemológica, es necesario retomar el concepto de gentrificación que, desde esa práctica de desarmar la palabra, hace alusión a la acción (el sufijo anglosajón *-fication* españolizado como *-ficación*) de reformular el espacio en base a los intereses del capital o, en otras palabras, el desplazamiento de las clases populares y originarias de un punto geográfico en particular por las clases medias y altas (*gentry* o nobleza)

representadas por los anglicismos *yuppies*<sup>71</sup> y *bobos*<sup>72</sup>. Es fácil armar una representación gráfica de los *bobos*, por ejemplo; tan fácil como googlear la palabra y encontrarse con un *best seller* que lleva como título *Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There*. Su autor, David Brooks (2000), nos entrega una fastuosa descripción de algunas peculiaridades que se relacionan de forma transversal con interlocuciones y teorías que ya han sido expuestas en este trabajo:

Después de muchos informes y lecturas adicionales, quedó claro que lo que estaba observando es una consecuencia cultural de la era de la información. En esta era, las ideas y el conocimiento son al menos tan vitales para el éxito económico como los recursos naturales y el capital financiero. El mundo intangible de la información se fusiona con el mundo material del dinero, y se ponen de moda nuevas frases que combinan los dos, como "capital intelectual" e "industria cultural". Entonces, las personas que prosperan en este período son las que pueden convertir ideas y emociones en productos. Éstas son personas altamente educadas que tienen un pie en el mundo bohemio de la creatividad y otro pie en el reino burgués de la ambición y el éxito mundano. Los miembros de la élite de la nueva era de la información son bohemios burgueses. O, tomando las dos primeras letras de cada palabra, son bobos (Brooks, 2000, pág. 8).

Desde la prosperidad representada en la acción de convertir ideas y emociones en productos hasta las élites en la nueva era de la información, estas líneas prescriben una receta que también ya se ha abordado en este metaespacio, los omnivorismos y las plebeyizaciones. Pero, tal como lo apunta Brooks y retomando algunas ideas de Alabarces, ¿esta construcción de una industria cultural, en este caso plagada de consumidores omnívoros, no es un resultado conservador y engañoso que resalta la desigualdad de la legitimación de unas representaciones culturales cuando por fin son consumidas por una clase social que antes se negaba a hacerlo? Cuando al parecer, una mayoría proveniente de las clases altas ostenta el título de omnívoros refinados y se sujeta a una de las categorías de Richard Peterson (2005), es comprensible que el espacio se desarticule si otras figuras familiarizadas desde sus orígenes con una escena como la de la tecnocumbia sienten que su música está siendo una herramienta de desplazamientos forzosos y estructuraciones de una industria que, aparentemente, vuelve a adquirir los tintes de desigualdad que se quebraron tras el levantamiento de aquella industria organizada desde lo popular.

---

<sup>71</sup> La palabra *yuppie* se origina desde la acronimia de *young urban professional* o joven profesional urbano. Personas con grado universitario de los centros urbanos y de altos ingresos económicos. Una caracterización de un nivel social ascendente en términos económicos.

<sup>72</sup> *Bobos*, al igual que el término anterior, es el acrónimo de *bourgeoisie and bohemian* o burgueses y bohemios.

Finalmente, para alargar esta carga metafórica y atar esos posibles cabos sueltos, tuve la suerte de toparme con el ritmanálisis, una metodología acuñada inicialmente por Lúcio Pinheiro dos Santos, un filósofo portugués nacido en Braga en 1889, y desarrollada extensamente por el filósofo francés Henri Lefebvre. Quise traer el ritmanálisis a esta parte del texto porque así como empecé hablando de las metáforas de la vida cotidiana, esta metodología tiene un profundo arraigo metafórico al tratar el estudio de los ritmos en los espacios entendidos como producciones de las prácticas sociales cotidianas. El autor, haciendo un retrato de un ritmoanalista, profundiza en su capacidad de análisis frente al trabajo hecho en psicoanálisis y nos entrega un perfil cuantiosamente ideal para dilucidar las extensiones del ritmo:

El psicoanalista encuentra dificultades cuando escucha. ¿Cómo orientar su conocimiento, olvidar su pasado, hacerse nuevo y pasivo, y no interpretar prematuramente? El ritmoanalista no tendrá estas obligaciones metodológicas: hacerse pasivo, olvidar el propio saber, para re-presentarlo íntegramente en la interpretación. Él escucha, y primero a su cuerpo; aprende el ritmo de él, para en consecuencia apreciar los ritmos externos. Su cuerpo le sirve de metrónomo. Difícil tarea y situación: percibir distintos ritmos con claridad, sin perturbarlos, sin dislocar el tiempo. Esta disciplina preparatoria para la percepción del mundo exterior bordea la patología pero la evita porque es metódica. Todo tipo de prácticas ya conocidas, más o menos mezcladas con la ideología, se le asemejan y pueden servirle: el control de la respiración y del corazón, los usos de los músculos y las extremidades, etc. (Lefebvre, 2004, págs. 19-20).

Esta descripción y los siguientes enunciados de su trabajo, me inspiraron a pensar en las premisas fundacionales de mi investigación: la tecnocumbia en Ecuador como una analogía del techno en Detroit. Dos géneros musicales que enfatizan las secciones rítmicas de sus composiciones y que marcaron el paso de sus territorios tanto para incitar al baile y a la catarsis como para revolucionar social y culturalmente a sus habitantes desde la apropiación de la música y la tecnología como herramientas de lucha y resistencia. Si bien el techno tuvo que salir de su ciudad de origen para consolidarse, la tecnocumbia, por el contrario, tuvo la fortuna de seguir el ritmo en su propia geografía, rediseñando un modelo de negocio hegemónico y convirtiéndose en casi el único fenómeno musical de circulación masiva en Ecuador.

Ahora bien, además de todas estas connotaciones que, en cierto sentido, pueden ser idealistas, ritmo se asocia a movimiento y esa singularidad atraviesa todos los significados de la tecnocumbia: ser un género musical, una materialización festiva para contrarrestar la desdicha y la adversidad; una mitología de ídolos populares; la conversión masiva de las músicas nacionales y el inicio de una nueva industria musical; y un profundo metaespacio. De ser el caso, si a partir de esta dimensión metafórica de una música popular surgen nuevos sentidos

textuales y narrativos, es primordial no desestimar esos movimientos y sus características espaciales, temporales, situacionales y afectivas. Sin lugar a duda, la tecnocumbia es una manifestación que no deja de entregarnos inquietudes y aprehensiones.

## REFLEXIONES FINALES

Considero que, para abordar las singularidades de este texto desde un apartado concluyente, debo hacer un recorrido que recapitule las decisiones de escritura e identifique cuáles son los motivos que me llevaron a darle a esta investigación la línea narrativa que tiene. En ese sentido, me gustaría destacar que, al atravesar la tecnocumbia desde la etnografía, ésta se abre en su significado a una lluvia de connotaciones y complejidades analíticas que profundizan las implicaciones de las formas culturales en las dinámicas de interacción social. Desde un entramado de observaciones, teorizaciones y conversaciones que se superponen para analizar el fenómeno, capítulo a capítulo hago un abordaje de las estructuras que han ido moldeando las diversas maneras de vivir las músicas que se producen en un país caracterizado por la desigualdad y las luchas de clase. En particular, en el primer capítulo y sus dos principales apartados, recorro a través de las categorías de música nacional, música folclórica y música popular, haciendo un desarrollo taxonómico de la música es esencial para entender los intereses implícitos en la instauración de una esfera musical ecuatoriana en la que predominan fenómenos como las purificaciones (nacional), las ideas proteccionistas (folclore) y los sincretismos culturales o hibridaciones (música popular).

La aproximación de este trabajo al referirse al sincretismo, fenómeno del cual se desprende la tecnocumbia, nos lleva a observar la conformación de una escena musical que se apropió y resignificó un cúmulo de repertorios purificados y protegidos con la ayuda de sonoridades y estéticas consideradas como ajenas, hablando específicamente del propio techno de Detroit y su inspiración en los conflictos raciales de 1967. Para mí, la analogía entre techno y tecnocumbia ubica a ambos géneros en arenas similares: territorios con características sociales, culturales y económicas hostiles en donde la música es un símbolo de resistencia y un vehículo para amplificar aquellas voces que no siempre son escuchadas; una plataforma de representaciones y visibilidad de colectivos y comunidades que han estado labrando sus carreras desde los bordes sociales y culturales. Todas estas líneas tienen su sustento en un segundo capítulo que abre el espacio a las interlocuciones con cinco artistas vinculados a la tecnocumbia además de abrir un campo de análisis basado en mi interacción con audiencias y gente vinculada a la escena desde la gestión, la educación, el periodismo y la producción musical.

Los diferentes incisos que recorren este segundo capítulo son una fuente de análisis documental que me ha permitido construir teorías en torno a las audiencias y plasmar las distinciones entre

una tecnocumbia mestiza y otra de artistas provenientes de comunidades indígenas como en el caso de Francisco Manobanda de Los Conquistadores y Nelly Janeth. El estudio de estas distinciones nos deja observar un esencialismo que encasilla a estas figuras y que necesita encontrar matices en esos espacios de mediación propiciados por los propios creadores, los intermediarios y unas audiencias con capacidades más críticas y militantes.

En el tercer capítulo asumo una postura destinada a desarrollar a profundidad esa dimensión metafórica que envuelve a la tecnocumbia. Minuciosamente, en cuatro apartados, abordo a la tecnocumbia desde una perspectiva que la convierte en una música transgresora, en una nueva forma de narrar una tragedia nacional con ritmos que incitan al baile y a la resistencia, a la lucha contra la hegemonía y las homogeneizaciones. Es en este capítulo donde muestro cómo los artistas, proviniendo de sectores populares e inspirándose en sus audiencias, se convierten en ídolos del pueblo y en las voces que lo representan. A partir de estas puntualizaciones, la tecnocumbia desafía a la debacle de una industria musical para forjar otra desde la informalidad y, de paso, convertirse en un hito, una revolución que cambió las vidas de muchos artistas y de la gente que los rodeaba.

Pasando por este muy necesario análisis del sector musical en Ecuador y sus muchas interpretaciones en función de los intereses de quien lo aborda, mi recorrido termina en un apartado que desarticula las palabras claves de este trabajo con el fin de encontrar una mayor profundidad en sus significados. El objetivo de este análisis es entregar un documento que nos invite a vivir la tecnocumbia desde su diversidad, a ser capaces de reconocer las diferencias y de coexistir con los otros, a defender el disfrute de las experiencias populares en los mismos territorios en donde emergen y a respetar esos espacios de pertenencia, abandonando deseos anclados al extractivismo y al desplazamiento de comunidades para ejercer dinámicas de poder y desigualdad social.

Tomando en cuenta esta breve recapitulación, me remonto a uno de aquellos primeros ejercicios determinados a forjar un eje teórico-metodológico para las prácticas investigativas, un momento en el que encontré en las siguientes líneas algo que marcaría el ritmo de este proceso y constituiría la piedra angular de mi objeto de estudio:

El enfoque antropológico puede ser definido por su objeto específico: el estudio de la diversidad en las formas de pensar, sentir y actuar que tienen los hombres. Ello nos conduce, necesariamente, al relativismo extremo. La diversidad debe ser incorporada a las leyes generales del sistema social, en virtud de lo cual adquiere su sentido. La diversidad cobra sentido en el mundo actual, como desigualdad. Por consiguiente,

las culturas no pueden ser estudiadas sólo en sus diferencias; hay desigualdades sociales y culturas diferentes, pero relacionadas a través de una trama compleja de hechos sociales. Es éste el campo que reivindicamos para la antropología y que delimita, en tanto tal, su objeto: la relación que genera diferencia, desigualdad y diversidad (Guber & Rosato, 1986, pág. 54).

De entrada, esta cita confluye en un camino que decidí tomar para construir un objeto de estudio que, de cierto modo, está representado por más de una realidad. De aquello que se conoce como “referente empírico” brotan nuevas diferencias que entran en juego cuando se decide recurrir al campo y a la participación del pasado y el presente de nuestras experiencias en determinados entornos una vez que nos ponemos el traje de investigadores sociales. Esa “relación que genera diferencia, desigualdad y diversidad” es lo que en mis escritos lleva el nombre de conflicto. En primer lugar, para que pueda existir un conflicto, debe existir una relación consumada en las formaciones de grupos sociales ubicados en un mismo territorio y que están produciendo dinámicas de interacción e interrelación. En segundo lugar, para que ese conflicto se dinamite, la diversidad debe ser tratada como un concepto peligroso que, a través de malas interpretaciones y empresas homogeneizantes, se traduce en desigualdad.

La tecnocumbia, asumida como una metáfora estructurante, se convirtió en un objeto de estudio dinámico, útil para hacerme pensar en la transgresión de las músicas populares, en las nuevas formas de narrar una tragedia nacional con ritmos que incitan al baile y a la resistencia, en una lucha contra la hegemonía y las homogeneizaciones. Y esa misma tecnocumbia ejercida como un objeto de estudio y un campo abierto a la escucha, no deja de dar cabida a las historias de vida de aquellos artistas que, proviniendo de sectores populares e inspirándose en sus audiencias, se convirtieron en ídolos de un pueblo que finalmente puede sentirse representado.

Desde aquí, ese mismo carácter metafórico de un movimiento musical que forma parte de una cultura que se hace y se rehace en la complejidad de los hechos sociales, como lo apuntan Guber y Rosato (1986), entreteje una simbiosis de diferencias, desigualdades y diversidades manifestadas en los devenires de la propia tecnocumbia; en los modelos educativos; en los intereses de los gobiernos e instituciones; en la desintegración de una industria musical homogénea y la conformación de micromodelos de negocios informales; en las ventajas y desventajas que los artistas y gestores poseen por sus filiaciones y procedencias; y, no menos importante, en la multiplicidad de audiencias que asimilan las diversidades culturales desde unas diferencias convertidas en desigualdades por las condiciones de un país que no ha sabido cómo contrarrestarlas.

La tecnocumbia como un medidor de fenómenos sociales es una herramienta que adquirió una conciencia que se esfuerza por escapar de las generalidades, que reconoce que la diversidad y la diferencia no es un sinónimo de desigualdad, que ve a las tensiones como necesarias para, en efecto, quitar los velos y los eufemismos que, como indica Francesc Carbonell (1999):

... de manera involuntaria y poco consciente, contribuyen decididamente a aumentar la confusión, a esconder, a negar, el conjunto de relaciones conflictivas, reales, de poder y de marginación, de dominación y de sumisión existentes entre el grupo mayoritario y los grupos minorizados (Carbonell, 1999, pág. 112).

Y, esa misma herramienta, me gustaría que sirva como una invitación a ser capaces de reconocer las diferencias para, en efecto reconocer las desigualdades, contrarrestarlas en nuestras luchas cotidianas y perseguir una coexistencia con los otros, una que defienda, en el caso de esta investigación, el disfrute de las experiencias populares en los mismos territorios en donde cobran vida y representación. Creo que dentro de todo este proceso no está demás la reafirmación de un compromiso con el respeto a esos espacios de pertenencia y de lucha, haciendo sinergia con el abandono de posibles intenciones ancladas a extractivismos y desplazamientos de comunidades que ejercen dinámicas de poder y marginación. Estos principios son medulares de esta exploración personal y académica, y espero que, si alguien llega a toparse con este texto, estas palabras se transmitan a sus propios intereses y preocupaciones.

Ahora, debo confesar que, después de escribir un texto como éste, un trabajo sujeto a una investigación etnográfica, a un análisis crítico de teorías y de deconstrucciones personales para poder hacer frente a mis idealizaciones, me es fácil incidir en aquella idea inicial que tenía como meta empezar una gesta de defensa absoluta a una música que parecía tener la necesidad de reivindicarse. Poéticamente hablando, pretendía ser un soldado con una espada de plástico en una batalla que se lucha con metales. Batalla que, por cierto, casi nunca tiene vencedores, sólo contrincantes en un interminable duelo de ideologías y discursividades. Este tipo de batallas, en los años que transcurren, se libran más en territorios simbólicos y, por lo general, nunca vemos los rostros en carne y hueso de las personas que creemos están en nuestra contra por simplemente pensar diferente. La música y las múltiples representaciones culturales se han convertido en eso, en campos de batalla con memes y comentarios como balas y heridas sin sangre.

Con este trabajo, tuve la suerte de combatir conmigo mismo para abandonar esa defensa absolutista y descubrir que la tecnocumbia, dentro de esa naturaleza metafórica, puede ser muchas cosas, pero no precisamente una música débil que esté buscando quien interceda por su causa en cada nuevo conflicto que se presente. Sin embargo, existe una cierta vulnerabilidad que se percibe en las voces que hacen parte de la escena, en sus artistas, en sus audiencias, en sus devenires. De todos los significados que se exploraron del género, su capacidad de ser un eje de (des)articulación nos permite apreciar el poder de una manifestación que se ha convertido en una de las más relevantes que ha conocido la historia moderna de Ecuador. Artistas apropiándose de unas músicas que les eran arrebatadas, audiencias entregándose a las voces que cantaban sus sentimientos, un negocio de la música revolucionando desde la independencia y la informalidad. En resumen, un país vulnerable haciendo catarsis desde una música que se unió a un prefijo para terminar entregándonos una de las pocas expresiones musicales netamente ecuatorianas que logró trascender fronteras y sonorizar masivamente el espíritu de una época, convirtiéndose en una extensa manera de consumir las expresiones populares, tanto en círculos de fanáticos como en supuestos detractores.

Si bien este recorrido puede parecer un texto más acerca de la tecnocumbia en Ecuador, considero que, desde la mirada crítica con la que fue escrito, sumándose a la apertura a establecer un diálogo constante entre un marco teórico-conceptual y las interlocuciones obtenidas en el campo, el aporte a la observación de los fenómenos musicales es sustancial y funcional a entender la etnografía como una poderosa herramienta de análisis y construcción de realidades más igualitarias y conscientes de la riqueza que existe en la diferencia y en ese respeto a aquello que, en principio, no entendemos y por defecto rechazamos. Tal vez mucha de esta escritura puede pecar de un exceso reflexivo o de una “pragmática” subjetividad, pero ¿acaso la etnografía no nos conduce a eso? Si, junto a esa información recabada en entrevistas, conversaciones y experiencias, somos capaces de alimentar interpretaciones y reflexiones que no borren al otro, estos textos y, por ende, nuestra labor como investigadores han cumplido sus objetivos y, muy seguramente, tendrán un espacio y un momento para ser leídos y aplicados en un ferviente motor de desarrollo de conocimientos y búsquedas de equidad.

Este trabajo abordó, desde el empirismo y la empatía, varios tratados que se posicionaron alrededor de las construcciones nacionales, folclóricas y populares, recorriendo un poco de la historia reciente de un Ecuador de contrastes, trayendo analogías, alegorías y retazos de cómo las audiencias constituimos aquello que escuchamos más allá de lo que los artistas aspiran

como creadores e incluso como ídolos populares. No dejo de hacer hincapié en torno a la escucha como uno de los pilares y principal promotor de la circulación de las voces que en el día a día dinamizan la tecnocumbia y las músicas populares sin dejar que su brillo se extinga. En la construcción de trabajos como éste no se debe desestimar al campo, es algo que reitero y que puede interpretarse como una muestra del compromiso que un investigador que utilice a la etnografía debe promover.

Para finalizar, antes del cierre de estas líneas que intentan canalizar una mezcla de emociones, creo que es oportuno rescatar algunas frases que aprendí en el proceso y que me encarrilaron cuando a veces tendía a orillarme a ciertos lugares comunes que no me dejaban continuar. Entre asesorías, seminarios y charlas, surgieron estos tres pensamientos: “debemos buscar lo que sea honesto para nosotros”; “cuidado con las idealizaciones”; y “la música en realidad no es lo que genera discordia”. Cada uno de estos planteamientos, desde lo que enuncian y cómo se enuncian, se convirtieron en tres brújulas dedicadas a orientar mis formulaciones internas y la forma en cómo me dirigía a escuchar y a dialogar con los otros para poder armar algo con lo que me sienta satisfecho, algo que no necesariamente agrada al resto, pero que sí tenga la fuerza y la consistencia para interpelar o para encender esos mecanismos de autocrítica que nos conducen a negociar primero con nuestras aprehensiones y segundo con aquellos con los que no coincidimos. Y es que, al fin y al cabo, la música puede usarse como un arma, pero también como una bandera blanca.

Un profundo agradecimiento a todas las personas que me acompañaron en este camino, y un espacio especial para agradecer a mi Emi.

## REFERENCIAS

- Alabarces, P. (2020). *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*. Alemania: Bielefeld University Press.
- Álvarez, C., & Jaramillo, M. (19 de Julio de 2017). *La tecnocumbia siempre presente*. Obtenido de Cristhian: <https://cristhianalvarezblog.wordpress.com/2017/07/19/la-tecnocumbia-siempre-presente/>
- Ampuero, M. F. (13 de Abril de 2013). *YouFest. Les diré que vengo de un mundo raro*. Obtenido de Gatopardo: <https://gatopardo.com/reportajes/youfest-les-dire-vengo-mundo-raro/>
- Brooks, D. (2000). *Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There*. Simon & Schuster.
- Burr, R. (2003). Rap And Hip-Hop Fusion Fuel Regional Mexican Scene. *Billboard*, 23.
- Carbonell, F. (1999). Desigualdad social, diversidad cultural y educación. *Colección Estudios Sociales Núm. 1*, 99-113.
- Cocoa, USFQ. (2013). Industria musical: una lucha económica constante. *Enfoque*, 1-4.
- Coelho, T., Martín-Barbero, J., & Fuentes Navarro, R. (2002). La democratización de la cultura. *Reglones*, 121-126.
- Córdova, C. (1995). *El habla del Ecuador: Diccionario de Ecuatorianismos*. Cuenca: Universidad del Azual.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano Volumen 1: artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De la Peza Casares, M. d. (2012). El Tri, Panteón Rococó y Kinto Sol: contestando los mitos de la nación en México. En M. Rufer, *Nación y diferencia: procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (págs. 49-80). Ciudad de México: Itaca.
- De la Vega, P. (2019). El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales. En P. León, G. Montalvo, & M. F. Troya, *DOMÉSTIKA: arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (5EIMATE)* (págs. 61-69). Quito: FLACSO.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Dorson, R. M. (2011). *Folklore in the modern world*. Berlin, New York: De Gruyter.
- ECNARIOS. (11 de Noviembre de 2022). *Los retos de vivir de la Industria Musical (Microdocumental ECnarios)*. Obtenido de YouTube: [https://youtu.be/odJxYYq\\_eY0](https://youtu.be/odJxYYq_eY0)

- El Universo. (10 de Agosto de 2014). *Melodías en lengua kichwa cambiaron la vida de Yurak*.  
Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/08/10/nota/3355951/melodias-lengua-kichwa-cambiaron-vida-yurak/>
- El Universo. (17 de Febrero de 2004). *Ecuador exporta CD piratas a Colombia y Perú*.  
Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2004/02/17/0001/9/F21F874FBD5A4F1D943733D72ABF1AB9.html/#:~:text=Representantes%20del%20ramo%20discogr%C3%A1fico%20afirman,su%20mayor%20C3%ADa%2C%20Per%C3%BA%20y%20Bolivia.>
- Estévez Trujillo, M. (2008). *Estudios sonoros desde la Región Andina UIO-BOG*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.
- Freidenberg, F. (2014). ¡En tierra de caciques! Liderazgos populistas y democracia en Ecuador. *OPERA*, 99-130.
- Gellner, E. (2008). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- Giménez, G. (2002). Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu. *Colección pedagógica universitaria*.
- Giménez, G. (2017). *El retorno de las culturales populares en las ciencias sociales*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Guber, R., & Rosato, A. (1986). La construcción del objeto de investigación en antropología social: una aproximación. *Cuadernos de antropología social*, 51-62.
- Guber, R., & Rosato, A. (6-9 de Agosto de 1986). La construcción del objeto de investigación en antropología social: una aproximación. *Cuadernos de antropología social*, 51-62.
- Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Hidalgo, R., Alvarado, V., Santana, D., & Paulsen, A. (2018). Metaespacio: la cáscara cosmopólita de un entorno inventado. Representaciones sobre el Barrio Italia, Santiago de Chile. *Estudios Demográficos y Urbanos*, 79-110.
- IWGIA. (9 de Mayo de 2022). *Pueblos indígenas en Ecuador*. Obtenido de IWGIA: <https://iwgia.org/es/ecuador/4786-mi-2022-ecuador.html>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. New York: Continuum.
- López Narváez, J. (2013). La no industria musical en Ecuador: hacia la recuperación de un paciente terminal. *Cartón Piedra*, 13-17.

- Luna Tamayo, M. (2014). *Las políticas educativas en el Ecuador, 1950-2010: las acciones del Estado y las iniciativas de la sociedad*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mancero Acosta, M. P. (2017). ¡Avanzamos, Patria! La invención de la Nación en el Correísmo. *Revista Mexicana de Sociología*, 319-344.
- Marcuschi, L. A. (2008). *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. Parábola.
- Martín-Barbero, J. (16 de Junio de 2021). *El Magazín Cultural*. Obtenido de El Espectador: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-suma-de-las-vozes/por-jesus-martin-barbero-de-los-intermediarios-a-los-mediadores-en-la-cultura/>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Massey, D. (2012). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En A. Albet, & N. Benach, *Doreen Massey: un sentido global del lugar* (págs. 156-181). Barcelona: Icaria editorial, s. a.
- Mata, S. (13 de Abril de 2022). Las Chicas Dulces avanzan sin Lila Flores . *El Extra*.
- Mendivil, J. (2020). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 36-49.
- Morales, O. G., & Kleidermacher, G. (2015). Representaciones de migrantes senegaleses en la sociedad porteña de Buenos Aires: apuntes sobre exotismo y exotización. *Etnográfica*, 29-50.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, A. M. (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*. 12, 803-825.
- Oviedo, A. (2018). *Educación Intercultural bilingüe en Ecuador (1989-2007): Voces*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.
- Pérez Porto, J., & Merino, M. (23 de 10 de 2009). *Definición de morfema - Qué es, Significado y Concepto*. Obtenido de Definicion.de.: <https://definicion.de/morfema/>

- Peterson, R. (2005). Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics*, 257-282.
- Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Peru.
- Pratginestós, R. G. (2018). El shock del futuro: Techno, Detroit y más allá. En J. Blánquez, & O. León, *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Quijano, A. (2014). "Raza", "etnia" y "nación" en Mariátegui: cuestiones abiertas. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (págs. 757-775). Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (págs. 285-327). Buenos Aires: CLACSO.
- Quispe Lázaro, A. (2014). La tecnocumbia: ¿Integración o discriminación solapada? *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 1-7.
- Radio Pichincha. (16 de Marzo de 2018). #HablemosClaro - Industria musical en Ecuador. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/oT0YvKkFD8w>
- Romero, R. (2007). Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global. *Serie Documentales Peruanos Vol. 2*, 189-213.
- Rufer, M. (2012). *Nación y diferencia: procesos de identificación y formación de otredad en contextos poscoloniales*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Salazar, A. (8 de Agosto de 2022). 'Yo entro a las 08:00 y me voy a las 15:00 porque esto ya es peligroso', dicen en la estación de La Marín, que Municipio busca recuperar. *El Universo*.
- Schavelzon, S. (2015). *Plurinacionalidad y Vivir Bien/Buen Vivir: Dos conceptos leídos desde Bolivia y Ecuador post-constituyentes*. Quito: Abya-Yala.
- Serrano, M. M. (2008). *La mediación social*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sicko, D. (2010). *Techno rebels: los renegados del funk electrónico*. Detroit: Alpha Decay.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Tantaleán Pinilla, J. R. (2016). *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
- Tibble, C. (2014). Los hijos del 'beat'. *Semana*.

- Traverso Yépez, M. (1998). *La identidad nacional en Ecuador. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Quito: Abya Yala.
- Voirol, J. (2006). Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 123-135.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 177-192.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Wong, K. (2017). El Boom de la Tecnocumbia en el Ecuador. *Ecuador Debate 100*, 133-152.
- Zubelet, C. (2009). *Rafael Correa en el CCC: “La larga y triste noche del neoliberalismo en el Ecuador fue la total entrega del país”* . Obtenido de Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: <https://www.centrocultural.coop/revista/11/rafael-correa-en-el-ccc-la-larga-y-triste-noche-del-neoliberalismo-en-el-ecuador-fue-la>

## Referencias de fotografías

- Fotografía 1: Hipatia Balseca. Fuente: Página de Facebook de la artista.  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=739067414249761&set=pb.100044395267507.-2207520000.&type=3> ..... 18
- Fotografía 2: Francisco Manobanda. Fuente: Página de Facebook del artista.  
<https://www.facebook.com/1481522118552585/photos/p.1481522155219248/1481522155219248/?paipv=0&eav=AfZBJDLfD0hzij69WYibv0K0xWlucDsTAkrarquZUTzLECS3KAzeOUwsqxcGVSOTpA&rdr>..... 19
- Fotografía 3: Jaime Enrique Aymara. Fuente: Página web de Mis Bandas Nacionales.  
<https://artistasmbn.mbnecuador.com/release/jaime-enrique-aymara/>..... 19
- Fotografía 4: Nelly Janeth. Fuente: Entrada web de Musexplat.  
<https://musexplat.com/2022/10/12/entrevista-a-nelly-janeth/> ..... 19
- Fotografía 5: Cecy Narváez. Fuente: Página de Facebook de la artista.  
<https://www.facebook.com/cecynarvaezoficial/photos/d41d8cd9/1151488118198080/> ..... 19
- Fotografía 6: Edgar Castellanos. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160466382634700&set=a.434807714699> ..... 20
- Fotografía 7: Cristian Danilo. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=5890397920974639&set=a.166926873321801> ..... 20
- Fotografía 8: María Fernanda Silva. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=4969603506421806&set=a.124975707551301> ..... 20
- Fotografía 9: Emilia Bahamonde. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159797581769810&set=a.470349144809> ..... 21
- Fotografía 10: Pablo Dávila. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159735201040085&set=a.10150248484510085> ..... 21
- Fotografía 11: José Cruz. Fuente: Perfil de Facebook.  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157953905565003&set=a.437932735002> ..... 21

## Referencias de ilustraciones

Ilustración 1: Resentidxs Sociables. Fuente: Página de Facebook del colectivo.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=153431167377008&set=a.153431160710342>.....20

Ilustración 2: Gráfico de articulación general de la industria musical. Elaboración propia. ...87