
Radar

El Sonido Postlatino: Producción musical e identidades en transformación en la era post-digital en Ecuador



Miguel Loor
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
mloor@usfq.edu.e

post(s)
vol. 4, p. 134 - 155, 2018
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
ISSN: 1390-9797
ISSN-E: 2631-2670
Periodicidad: Anual
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 19 Septiembre 2018
Aprobación: 18 Octubre 2018

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v4i1.1315>

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715024006/>

Resumen: En los últimos cinco años, una creciente ola de músicos y productores han dirigido su mirada hacia los sonidos tradicionales del Ecuador y la región. Este artículo explora las tensiones culturales de la producción musical actual en este país, y su carácter post-digital, al igual que la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo local y lo global, lo análogo y lo digital. A través de entrevistas en profundidad a bandas y solistas, se deconstruyen los procesos de composición y producción de sus canciones, como también los discursos de sus creadores. Esto, por medio del formato del podcast, Postlatino, como un elemento importante de la metodología de esta investigación.

Palabras clave: música post-digital, música, identidad, podcasting, postlatino.

Abstract: In the last five years, local musicians and producers have turned their gaze towards Ecuadorian and regional traditional sounds. This article explores the cultural tensions of contemporary music production in this country, and the post-digital aesthetics. At the same time, it discusses the dialogue in music production between the traditional and contemporary sounds, the global and local flows, and the analogue and digital technologies. In addition, this study aims to deconstruct production and composition processes of various songs, as well as the discursive construction of this music. In this context, the podcast "Postlatino" becomes an important element in the research process.

Keywords: post-digital music, music, identity, podcasting, postlatin.

El Sonido Postlatino: Producción musical e identidades en transformación en la era post-digital en Ecuador

Durante la última década, la música producida en Latinoamérica se posicionó en el mapa global de las industrias culturales¹. Al éxito comercial de la música latina –la cual se clasifica de forma ambigua como “música urbana” por los grandes sellos discográficos–, se sumó una creciente ola de músicos y productores emergentes, que dirigió su mirada hacia los sonidos tradicionales de la región. Como resultado, varios promotores e intermediarios culturales aprovecharon esta tendencia para refrescar su oferta de contenidos en medios de comunicación, festivales y mercados musicales. Frente a esto, reseñas o artículos sobre este momento cultural tienden a analizarlo desde la perspectiva del mercado. Es decir, la música de América Latina se celebra y se piensa, cada vez más, como una alternativa a los productos dominantes provenientes de la industria anglosajona.

Sin embargo, reflexionar a través de ese enfoque comercial supone una perspectiva reduccionista sobre un entramado de creadores, productos y audiencias en el que aparecen varias tensiones culturales. Fenómenos como la popularización de la cumbia digital en las clases medias de Argentina y Perú, el éxito comercial de varios proyectos musicales con un fuerte sello local, provenientes de Colombia y Chile, y el progresivo interés en las sonoridades locales por parte de los músicos en Ecuador, merecen ser vistos en un sentido más amplio y crítico. En él se insertan discursos sobre identidad, raza, género, clase y etnicidad que nos plantean reflexionar sobre la producción musical contemporánea como un fenómeno cultural complejo en la región.

También, el aspecto tecnológico es uno de los temas que se debe considerar en este entramado cultural. La ubicuidad de las tecnologías digitales, el retorno de herramientas análogas y el acceso a internet proveen distintos recursos a esta nueva generación de músicos y productores. Las plataformas no solo facilitan la circulación de sus proyectos, sino que se convierten en un repositorio de archivos y géneros de la música tradicional de Latinoamérica a su disposición. Como resultado, la tecnología y al acceso a la información brindan la posibilidad de investigar y recabar material del pasado, el cual entra en un continuo diálogo con el presente.

En este contexto, ¿cuáles son las tensiones culturales y prácticas discursivas en la producción musical contemporánea del Ecuador? Este artículo ofrece posibles respuestas a estas transformaciones sociales y una reflexión sobre los géneros musicales emergentes del país, a través de la mirada de sus creadores. Esto porque la música es

“un notable punto de encuentro entre la esfera de lo íntimo y la de lo social” (Hesmondhalgh, 2015, p. 20) desde donde conviene pensar sobre los cambios sociales y culturales de la región. Para este propósito, el texto explora algunos de los hallazgos más destacados del proceso de producción del podcast, “Postlatino: música e identidades en transformación”. Esta serie es un elemento clave en la metodología de una investigación en curso. Además es una alternativa para la investigación académica que discute la teoría desde la práctica y las formas de divulgar el conocimiento. Pero sobre todo, propone una reflexión sobre la música producida localmente desde y para Ecuador y la región.

Música, memoria e identidad

Un capítulo importante de la memoria colectiva de la música ecuatoriana se encuentra en los medios de comunicación, entre la década de 1980 e inicios de los 2000. Cada sábado al mediodía, una frase resonaba en la televisión de miles de hogares: “(...) la Asociación Ecuatoriana de Canales de Televisión presenta... Nuestros artistas. Un espacio dedicado a destacar y descubrir nuestros valores nacionales”. Con este mensaje, la programación de todas las estaciones televisivas se enlazaba a una cadena nacional para la transmisión de este espacio. Este recordado programa promovía “el talento” y una noción de identidad por medio de la música ecuatoriana. Sin embargo, las tensiones culturales eran visibles desde aquel entonces al hablar de una “música nacional”. Durante casi dos décadas, el espacio televisivo presentó una enorme diversidad de géneros como el pasillo, la balada, el merengue, la tecnocumbia, entre otros. Así, se percibía la imposibilidad de articular una identidad ecuatoriana por medio de la música. Mientras tanto, otros artistas –más cercanos a los sonidos alternativos como el metal, el punk, el rock– fueron excluidos dentro de esa construcción del músico ecuatoriano, pese a que también atrajeron un sector de las audiencias. Aun así, se consolidó como un programa de televisión que marcó a varias generaciones en Ecuador.

Nuestros artistas configuró, en gran medida, parte de los discursos sobre identidad nacional en los medios de comunicación, entre ellos, la manida frase del “talento ecuatoriano” al referirse a la música producida localmente. En esa línea, otros programas de televisión como 10 sobre 10 y, posteriormente, Xpresarte contribuyeron a afianzar una visión esencialista sobre la identidad musical ecuatoriana, una lógica que tiene su origen en las primeras tres décadas del siglo XX. Para ese entonces, la radio vinculó ciertos géneros musicales al territorio, en medio de la consolidación de las clases medias mestizas y la constitución de los Estados nación en América Latina (Mullo, 2009, p. 29). Por tanto, la distinción social marcó su curso histórico.

Esto deparó la construcción de la música nacional, desde la élites blanco mestizas, excluyendo “géneros musicales asociados con la población indígena y la afroecuatoriana” (Wong, 2013, p. 232).

Sin embargo, la categorización de la música ecuatoriana como una expresión de identidad mestiza puede ser limitada, y por ello, revisada. En el contexto de este trabajo, la identidad se piensa desde su enfoque discursivo, como señala Hall (1996, p. 15), quien ve a “la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre ‘en proceso’”. Para este propósito, la relación entre música e identidad en Ecuador se discute a través de los testimonios de los participantes en la investigación. Las bandas son copartícipes de un esfuerzo por conceptualizar la producción musical contemporánea en el país y comprender cómo se relaciona con otras fuerzas. Además, hace énfasis en dicho “proceso” al indagar sobre el desarrollo de una canción y las motivaciones de sus creadores. La diversidad de los argumentos de los músicos entrevistados revela una identidad contingente y ofrecen un panorama más amplio sobre el tema. Como señala Frith:

La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. (1996, p. 185-6)

Entender lo post-digital

La producción musical emergente de los últimos 10 años en Ecuador se distingue por su carácter “post-digital”. En este caso, siguiendo a Cramer (2015), el prefijo “post” puede entenderse de una forma pragmática. Por ejemplo, a través de referencias en la cultura popular, como el sentido del post-punk, como una continuación de la cultura punk, en formas en las que todavía es punk y también van más allá del género. De ahí que, como señala este autor, “post-digital se refiere a un estado en el que la disrupción producto de la tecnología de información digital ya ha ocurrido” (Cramer, 2015). Asimismo, en su artículo “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencias in Contemporary Computer Music”, Kim Cascone sostiene que “la estética ‘posdigital se desarrolló en parte como resultado de la experiencia de trabajar sumido en ambientes rodeados de tecnología digital...” (2000, p. 13, traducción propia). En este contexto añade que:

(...) el error se ha convertido en una prominente estética en la mayor parte de las artes de finales del siglo XX, recordándonos que nuestro control sobre la tecnología es una ilusión y revelando que las herramientas digitales no son tan perfectas, precisas y eficientes como los humanos que las construyeron. Las nuevas técnicas son a menudo descubiertas por accidente, por alguna

falla, intento técnico o experimento. (Cascone, 2000, p. 13, traducción propia)

Por lo tanto, entiendo el concepto de “post-digital” como una estética y un acercamiento a las tecnologías digitales que “rechaza la narrativa tecno-positivista de las narrativas de innovación (...) En consecuencia, lo ‘post-digital’ erradica la distinción entre ‘viejos’ y ‘nuevos’ medios, tanto en la teoría como en la práctica” (Cramer, 2015, traducción propia). Esto es clave, porque nos invita a pensar más allá de las falsas dicotomías de lo digital versus lo análogo y otras relaciones binarias que se han inscrito en las últimas décadas, al pensar sobre la producción artística y cultural en la era digital. Entonces, la música post-digital del Ecuador es aquella que se produce en un ambiente en el que se ha internalizado el uso de la tecnología con sus cambios y continuidades. Al mismo tiempo, propone repensar nociones de identidad desde sus procesos de creación y producción.

Hoy en día, este ánimo post-digital en la música es una tendencia regional gracias a la influencia de la producción en Colombia y Argentina. En particular, por la ola de músicos colombianos de finales de los noventa, quienes empezaron a fusionar sonidos tradicionales y contemporáneos, y también por el influjo del sello disquero ZZK de Buenos Aires, formado en 2006. Desde la aparición de la cumbia digital en esta ciudad, el género se expandió hacia otros países como Perú (Baker, 2015; Márquez, 2016) y, por supuesto, Ecuador. Este último caso es relevante, ya que de él se desprende el “ethos post-digital” (Baker, 2015). En su estudio, Baker (2015) explica que los productores provenientes de las clases medias de Argentina empezaron a desmarcarse de los sectores populares, luego de la apropiación de la tecnología digital por parte de los creadores de la “cumbia turra”. Así:

Muchos respondieron reintroduciendo la complejidad y la imperfección, y haciendo los procesos más complejos en términos de tiempo, esfuerzo o dinero: adquiriendo costosas tecnologías análogas y vinilos rebuscados; aprendiendo a tocar instrumentos acústicos, u optando por procesos artesanales en la producción musical. Ellos mostraron progresivamente el ethos de un coleccionista o investigador, en lugar del de un sampler o un usuario que descarga música. (Baker, 2015, p. 191, traducción propia)

Sin embargo, la diversidad al interior de países andinos como Ecuador, Perú y Colombia implica poner a prueba ese ethos post-digital en un contexto cultural con múltiples capas. Estas van más allá de las evidentes condiciones creadas por la división de clases y el acceso a la tecnología. La región andina plantea otras condiciones para la comprensión de la música post-digital, donde las tradiciones y los pueblos ancestrales coexisten y cohabitan con las de la población mestiza. Con ello surgen tensiones desde aspectos raciales, étnicos y

de género que merecen ser sumados a la discusión. Una vez más, la categoría del mestizaje parece ser insuficiente para pensar la música producida en Ecuador.

Ser “postlatino”

Una práctica estandarizada de la industria de la música consiste en etiquetar sus productos para orientarlos a sectores específicos del mercado. Un rápido vistazo a través de motores de búsqueda –o plataformas de streaming– de la categoría latin music revela que está asociada con los géneros tropicales, la música urbana y otros ritmos que aparecen en el radar global de la actualidad. Por lo tanto, hablar de “música latina”, “música latina contemporánea” sugiere un enfoque reduccionista, únicamente un recurso comercial, en el contexto de esta discusión.

Mi apuesta por el concepto “postlatino” es la de un proceso contingente, una respuesta a esas formas de estandarizar la música de esta región, y hacer evidente lo inconmensurable de la producción musical en América Latina. De esta manera, el prefijo “post” también toma elementos de esta latinidad enlatada por la industria pero, a su vez, habla de un momento cultural. Entonces, sugiere la imposibilidad de enmarcarlo todo dentro de una categoría sobre lo que significa ser un músico local, ecuatoriano, latino... Al contrario, abre las posibilidades de pensar desde una multiplicidad de voces, estilos, géneros que tienen que ver con lo local, y al mismo tiempo, juegan con dinámicas y estrategias globales. Cuando digo “postlatino”, me refiero a la incertidumbre que surge frente a las limitaciones de ofrecer una definición fija de lo “latino”; en especial, al teorizar sobre la música latina contemporánea. Más aún, al ser un espacio que en la actualidad aparece en disputa y cuestionamiento del lado de los creadores.

¿Por qué un podcast?

“Postlatino: música e identidades en transformación” es un proyecto de investigación que explora las tensiones culturales en la producción musical contemporánea del Ecuador. Por medio de entrevistas en profundidad a bandas y solistas, se discuten los cruces entre lo tradicional y lo contemporáneo, la transnacionalización y la globalización cultural, y los discursos sobre raza, etnicidad, género y clase en la música. A través de su formato de podcast, cada episodio tiene el propósito de deconstruir el proceso de composición y producción de una o dos canciones, al igual que las motivaciones y prácticas discursivas de sus creadores.

Según Berry (2015, p. 172), 10 años después de su aparición en 2004, el podcasting ha marcado una tendencia en la producción de contenidos para nichos específicos, el cual brinda a los productores otras posibilidades de explorar temas y formatos que normalmente no son parte de la programación regular de las radios. Hoy, los podcasts son apreciados por las audiencias debido a la popularización de las tecnologías móviles y, principalmente, la innovación en sus propuestas narrativas. En este sentido –y con la influencia de *Song Exploder*²–, Postlatino propone otra forma de reseñar este momento cultural. En el podcast, se encuentran el periodismo musical, los estudios culturales y la producción sonora. En su primera temporada, compuesta por 12 episodios, esta serie divulga los procesos de creación y producción musical de bandas y solistas locales. Igualmente, se posiciona como un archivo de la música contemporánea en Ecuador, un ejercicio necesario en un país con pocos registros del desarrollo y la evolución del sector musical.

Otro de los objetivos del proyecto consiste en buscar formas alternas de hacer investigación académica y generar conocimiento. Por un lado, al ser un producto sonoro digital, de libre acceso y para descarga gratuita, busca acercar estas discusiones y procesos a productores musicales, ingenieros de sonido, investigadores y críticos culturales, al igual que un público en general con interés en la relación entre música y cultura. Por otro, el afán de Postlatino es plantear una metodología híbrida en la que la teoría se discute desde y a través de la producción creativa. Además, es un trabajo que indaga sobre procesos y es, en sí, uno. En mi posición como investigador, las entrevistas fueron planteadas con una intervención mínima. Los testimonios de los participantes son el resultado de una autorreflexión que recoge sus historias de vida, influencias musicales y motivaciones individuales, para después diseccionar, pista por pista, el desarrollo de sus composiciones. De esta forma, el podcast no es solo un archivo material, es a su vez un perfil periodístico, una publicación académica, una fuente de consulta y otras formas más de entender el conocimiento.

Producir un podcast para reflexionar sobre estas transformaciones socioculturales, significa proponer alternativas en el trabajo académico. En este sentido, el proyecto sirvió para conectar a las bandas con otros sectores, más allá de una sala de ensayo, un estudio de grabación o un venue para conciertos. En otras palabras, los testimonios sirvieron para meditar, a través de la teoría, sobre el sonido y las experiencias de la música desde espacios más institucionales. Al mismo tiempo, el podcast acercó las discusiones de dichos espacios a otras audiencias, quienes no están leyendo revistas académicas o asistiendo a los eventos donde circulan estas ideas. Por tanto, Postlatino procura inscribirse como una estrategia para enlazar

la creatividad y la investigación. De ahí que el proyecto proponga otras formas para la producción académica.

En ese contexto, el ejercicio propuesto a las bandas estimuló la colaboración entre ambas partes: los músicos como creadores, y yo, en mi rol de investigador. En muchos casos, acceder al material de las sesiones de grabación, con las pistas individuales de cada canción, supuso un esfuerzo por recabar archivos de productores musicales, demos caseros de las composiciones y maquetas de preproducción de sus canciones. Asimismo, se convirtió en un ejercicio de confianza por parte de artistas y productores, al entregarme su trabajo en crudo, y así poder narrar la historia y los procesos de su música. Igual de interesante fue la interacción durante las entrevistas, en las que las bandas seleccionaron las canciones y secciones de sus versos. Esto facilitó que los participantes compartan sus anécdotas y una conversación profunda sobre su trabajo, al pensar sobre los detalles y las partes de un todo en un tema musical.

El sonido postlatino desde la voz de sus creadores

Doce episodios no son suficientes para comprender el amplio espectro del sonido “postlatino”. Pero es el primer paso hacia un esfuerzo por mapear y explorar la producción musical del Ecuador y Latinoamérica, cuando el entusiasmo por la revolución digital empieza a desvanecerse. Los testimonios de productores de música electrónica, cantautores, compositores, aportan a esta búsqueda, como resultado de un trabajo de campo realizado a lo largo de dos años. Sus reflexiones sirven para comprender la relación de la música tradicional con las sonoridades contemporáneas, su acercamiento a las tecnologías digitales y sus motivaciones como creadores.

Desde múltiples entradas, los hallazgos de las entrevistas revelan puntos en común frente al asunto de la identidad. Este concepto aparece atravesado por nociones de nacionalidad, localidad, género, tradición, contemporaneidad, clase y etnicidad, lo que sugiere que “la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia” (Hall, 1996, p. 15). Así, los músicos participantes en el proyecto hablan de una identidad definida por pertenecer a un Estado-nación, y una necesidad individual frente a esa condición, pero también revelan su afán de romper con las categorías identitarias. Esto demuestra, como señala Frith, un anhelo por redefinir la identidad como algo móvil, un proceso, un devenir. Así, “la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social (...) la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética” (Frith, 1996, p. 184).

Ciertamente esta ética es visible en los argumentos de músicos de electrónica como Atawallpa y Lascivio Bohemia. En el primer caso, Atawallpa se piensa como un productor de música posdigital latinoamericana y enfatiza sobre “la responsabilidad política de generar una estética que grite que es ecuatoriana (...) rescatar, preservar, pero también reinterpretar nuestros ritmos ancestrales, sonoridad y formas de componer” (Atawallpa Díaz, entrevista personal, 27 de enero de 2017). Paralelamente, Eduardo Zambrano, creador del proyecto Lascivio Bohemia, entró en la búsqueda de una sonoridad más local después de cuestionar sus primeras producciones como “una copia de lo que ya se había hecho”. Sobre lo que apunta: “Sentí que mi música necesitaba identidad” (Eduardo Zambrano, entrevista personal, 8 de enero de 2018).

De manera similar, músicos de generaciones anteriores como los integrantes de la banda de metal Curare, hacen hincapié sobre ese impulso:

Es un ejercicio político de identidad para nosotros, que eso fue también como que bien importante para nosotros como grupo, como sentar una bandera. De decir: “vean mierdas, el folk metal podrá ser muy celta, pero vos... eres un llamingo, loco... ¿cachas? Eres un llamingo, así que vos naciste acá; no eres vikingo, eres llamingo. (Juan Rosales, entrevista personal, 1 de junio de 2018)

Su trayectoria además reúne historias de vida conectadas a movimientos sociales, conocimientos ancestrales y su participación en diversas manifestaciones políticas en Ecuador. Estas se entrelazan con episodios personales de su adolescencia en los que convivieron con sonidos locales de Imbabura y, al mismo tiempo, los conciertos y las primeras copias de música que llegaban desde el Norte global.

Asimismo, el caso de Mariela Condo es interesante. Su ética y voz como artista desafía la representación de su figura y su trabajo en varios medios de comunicación. Durante la entrevista, ella cuestionaba constantemente los prejuicios que se imponen sobre su música a partir de su origen étnico puruhá y su rol como mujer. En relación a esto, dice:

No por una cuestión de indiferencia –quiero que no se entienda mal–, pero me siento en otra búsqueda en la cual no encajo... Esta cosa de la etiqueta mía: “Es una cantante indígena, de la comunidad tal...” ya tiene un prejuicio detrás. Hay una cosa determinada de qué es lo que tienes que hacer: cómo cantar, cómo vestirse, etc. (...) Cuando empecé a escribir mis primeras letras para el disco, Vengo a ver, tuve un punto de quiebre. ¿Hasta qué punto, todo lo que me han dicho o toda la carga que tengo ahí, es realmente mía? ¿Qué es lo que yo siento? ¿Qué es lo que la persona, sin nombre, sin etiqueta –absolutamente despojada de todas estas vestiduras–, quiere hacer? ¿Qué es lo que realmente quiero decir...? (Mariela Condo, entrevista personal, 3 de febrero de 2017)

Estos testimonios son una pequeña muestra de las múltiples tensiones culturales que surgen al intentar encapsular la música contemporánea del Ecuador. Esto implica repensar y ampliar nuestra comprensión de las categorías previamente existentes.

Más allá de estos criterios, el acercamiento a la tradición es un punto de encuentro entre las motivaciones de los músicos. En reiteradas ocasiones, los creadores hablan de un sentido de “responsabilidad” y “respeto” al explorar sonidos ancestrales. Y al mismo tiempo, se autovalidan para reinterpretarlos, gracias al bagaje adquirido por su investigación y sus experiencias de vida en los territorios de origen de estas músicas. Sobre esto, uno de los músicos afirma:

Sí me parece que lo que hagamos con estas músicas debe tener cierto grado de responsabilidad, de realmente comprender cuáles son los elementos, las células rítmicas, cuál es la esencia, y qué diferencia lo uno de lo otro, y no tomarlo ligeramente, (...) irnos a la profundidad de lo que es un danzante, rescatar ciertos elementos sabiendo lo que estamos haciendo y después sí volarnos y hacer algo que nazca de nosotros mismos, no necesariamente quedarnos ligados a la músicas tradicionales, en toda su forma, sino más bien saber cómo funcionan y después deconstruirlas y hacer una nueva cosa, no... (Mateo Kingman, entrevista personal, 3 de febrero de 2017)

Pese a los acuerdos y los disensos en relación a la apropiación cultural, estos argumentos reflejan un vasto campo de producción musical que puede ser pensado como “postlatino”. En él, las etiquetas de lo indígena, lo afro, lo mestizo, lo popular y lo contemporáneo se entrelazan al mismo tiempo que se ponen en entredicho.

Por otra parte, el *ethos postdigital* (Baker, 2015) es evidente en la música producida en Ecuador. En algunas ocasiones sin la pretensión de hacerlo y, en otras, de manera explícita. Uno de los integrantes de la banda EVHA, por ejemplo, incorpora en sus canciones partes de los errores del material de grabación, los cuales podrían clasificarse como “basura”, pero se convierten en samples (Alejandro Mendoza, entrevista personal, 28 de febrero de 2018); Lascivio Bohemia busca un equilibrio entre lo orgánico y lo electrónico, para que “la música se humanice mucho más” (Eduardo Zambrano, entrevista personal, 8 de enero de 2018). O, en el caso de los Swing Original Monks, las herramientas de producción digital se integran en su proceso de composición, al deconstruir el sonido de una marimba tradicional esmeraldeña, por mencionar un caso específico. Incluso Alex Alvear, un músico de una trayectoria más larga, reflexiona sobre una dinámica similar que surge en sus procesos de manera inconsciente:

Yo respeto mucho a los programadores y toda esta gente que hace programaciones increíbles con unas máquinas, pero yo necesito oír la respiración del tipo y el sudor, y... escuchar los palazos, o sea... para mi nada va

a poder compararse con el swing humano (...) además la perfección de una máquina, versus la tensión que existe entre los humanos, porque nadie toca igualito. O sea, puede haber un metrónomo que esté marcando a todos, pero ahí son milésimas de segundos que algunos tocamos encima, otros tocamos atrás del beat... y esa tensión es un tira y jala que hace que la música que se vuelva super sabrosa y que no la consigues con una máquina. (Alex Alvear, entrevista personal, 11 de enero de 2018)

Por lo tanto, se puede decir que, en medio de la ubicuidad de las herramientas digitales, estas tecnologías son naturalizadas. En consecuencia, son apropiadas para repensar no solo sobre nociones de identidad, sino también de lo que es ser humano hoy en día, y el acto de cocreación musical con estas máquinas. Igualmente, el carácter post-digital se revela en la imperfección y el error, como claros elementos que contrastan con la supuesta pureza de lo digital.

Por último, si se piensa lo post-digital como un espacio donde se derriba la distinción entre los viejos y nuevos medios (Cramer, 2015), puede entenderse también como un traslape de temporalidades donde lo tradicional y lo contemporáneo se encuentran. Sobre esto, un testimonio de otro de los músicos entrevistados sintetiza, en parte, este asunto:

Mucha gente se confunde y dice que la cultura es una forma de tradición, pero yo no estoy de acuerdo con eso. Yo creo que está en cómo reinventamos y lo que hacemos en el día a día, en la contemporaneidad... Ya sea interpretaciones de algo del pasado o algo completamente nuevo a nivel musical. (Alex Illingworth, entrevista personal, 18 de julio de 2018)

Conclusiones

Este artículo sintetiza algunas de las tensiones culturales más notables en los discursos de productores y compositores de la música contemporánea hecha en Ecuador. Además, indaga sobre la estética de los sonidos que a su vez se convierten en “discursos musicales” que “reflejan y constituyen la realidad social (Wong, 2013, p. 29). A lo largo del texto, se ha discutido sobre la imposibilidad de asociar la producción musical local con una única noción de identidad. Al contrario, aparece como el proceso de un “yo en construcción”, una identidad que se genera en la ejecución de sonidos, canciones y música (Frith, 1996, p. 184 y 195). Este tratamiento fue posible gracias al formato del podcast Postlatino: música contemporánea e identidades en transformación, el cual recoge los testimonios de bandas y solistas del Ecuador, y una autoreflexión de sus dinámicas de composición y creación. Asimismo, el formato ofrece la posibilidad de divulgar la producción académica de otras maneras y así acercarse a otros interlocutores.

No hay duda de que, en la música contemporánea del Ecuador, se articulan paisajes sonoros muy distintos a los de la construcción simbólica del Estado-nación del siglo XX. Una metodología como la que se ha planteado en este texto invita a desafiar nociones estáticas sobre identidad, desarmar falsas dicotomías y aprehender la incertidumbre producto de la música que escuchamos actualmente. Sin embargo, es necesario ampliar la discusión hacia otras aristas, considerando que sus estrategias de difusión y herramientas tecnológicas provienen del Norte global. En consecuencia, la circulación de su música se readapta constantemente a los cambios que ocurren en la industria musical global y sus productos se piensan de una forma más estandarizada para mercados musicales a escala mundial. Esto representa un grado más en la complejidad de este asunto.

Este trabajo reafirma mi convicción de que la investigación académica puede encontrar otras formas de discutir sobre transformaciones sociales y culturales. Además, representa un esfuerzo más por demostrar que la producción musical y la creatividad no están separadas de la teoría. A medida que la música continúa en movimiento, mi intención es seguir profundizando sobre este tema y extender esta metodología a otros proyectos musicales de América Latina. Sin duda, hay una historia más grande por contar sobre la música y la cultura de la región. Mi aspiración entonces es que este proyecto se convierta en el registro de una época, para que en un futuro podamos, escuchar, recordar y reflexionar sobre el sonido postlatino a través de historias contadas desde nuestra propia mirada.

Referencias bibliográficas

- Baker, G. (2015). 'Digital indigestion': Cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires. *Popular Music* 34 (02), 175-96. doi:10.1017/s026114301500001x
- Berry, R. (2015). A Golden Age of Podcasting? Evaluating Serial in the Context of Podcast Histories. *Journal of Radio & Audio Media* 22 (2), 170-8. doi:10.1080/19376529.2015.1083363
- Berry, R. (2015). A Golden Age of Podcasting? Evaluating Serial in the Context of Podcast Histories. *Journal of Radio & Audio Media* 22 (2), 170-8. doi:10.1080/19376529.2015.1083363
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal* 24 (4), 12-8. doi:10.1162/014892600559489
- Cramer, F. (2015). What Is 'Post-digital'? En Berry, D. y Dieter, M. *Postdigital Aesthetics*, 12-26. Londres: Palgrave MacMillan.
- Entrevista personal Mariela Condo, 3 de febrero de 2017
- Entrevista personal Mateo Kingman, 3 de febrero de 2017
- Entrevista personal Alex Alvear, 11 de enero de 2018
- Entrevista personal Juan Rosales, 1 de junio de 2018
- Entrevista personal Alex Illingworth, 18 de julio de 2018
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En Hall y Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (p.13-39) Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?. En Hall y Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (p.13-39) Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores
- Hesmondhalgh, D., y Bixio, A. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Márquez, I. (2016). Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. *Revista Musical Chilena* 70 (226), 53-67. doi:10.4067/s0716-27902016000200003
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la Memoria.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Notas

- 1 De acuerdo a un reporte de la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), en 2018, fue la región que generó más ingresos, con un crecimiento de 17,7 % en las ganancias por música grabada.
- 2 Song Exploder es una serie de podcasts producida por Hrishikesh Hirway, y publicada por la cadena independiente Radiotopia.

Información adicional

Cómo citar: Loor, M. (2018). El Sonido Postlatino: Producción musical e identidades en transformación en la era post-digital en Ecuador. En post(s), volumen 4 (pp. 134-155). Quito: USFQ PRESS.



Disponible en:

[/articulo.oa?id=27150242715024006](#)

[Cómo citar el artículo](#)

[Número completo](#)

[Más información del artículo](#)

[Página de la revista en redalyc.org](#)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Miguel Loor

**El Sonido Postlatino: Producción musical e identidades
en transformación en la era post-digital en Ecuador**

post(s)

vol. 4, p. 134 - 155, 2018

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797 / **ISSN-E:** 2631-2670

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v4i1.1315>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**