

# **Tecnopoéticas y tecnopolíticas insumisas en el *hip hop* ecuatoriano durante el paro nacional 2022**

*Unsubmissive technopoetic and technopolitical in Ecuadorian hip hop  
during the 2022 protests*

*Tecnopoética e tecnopolítica insumissa no hip hop equatoriano  
durante os protestos de 2022*

—

**Byron ANDINO VELOZ**

Ecuador

byronandinov@gmail.com

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*

*N.º 153, agosto - noviembre 2023 (Sección Monográfico, pp. 47-64)*

*ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X*

*Ecuador: CIESPAL*

*Recibido: 17-05-2023 / Aprobado: 03-08-2023*

### Resumen

El hip hop intercedió en la contienda del paro de junio de 2022 en Ecuador. El objetivo es analizar los discursos multimodales de las tecnopoéticas y tecnopolíticas del canal de Youtube de BoomBapKillaz. La metodología fue cualitativa, con observación estructurada de dos videos y un análisis crítico del discurso de sus sonoridades, visualidades, el uso del cuerpo y las líricas. En los resultados aparecieron: cuestionamientos decoloniales y por desigualdades de clase, así como una evocación al antagonismo mediante el pueblo. Entre los adversarios construidos están el gobierno nacional y su presidente, la fuerza pública, así como los medios de comunicación. Se trata de tecnodiversidades artísticas políticas, con usos sociales y funciones didácticas, más allá de las lógicas instrumentales dominantes.

**Palabras clave:** arte digital, cultura popular, discurso político, ciudadanía comunicacional, movimiento social.

### Abstract

Hip hop intervened in the contention of the June 2022 protest in Ecuador. The objective is to analyze the multimodal discourses of the technopoetics and technopolitics of the BoomBapKillaz Youtube channel. The methodology was qualitative, with structured observation of two videos and a critical analysis of the discourse of its sounds, visualities, the use of the body and the lyrics. In the results appeared: decolonial questions and class inequalities, also an evocation of antagonism through the people. Among the constructed adversaries are the national government and its president, the public force, as well as the media. These are political artistic technodiversities, with social uses and didactic functions, beyond the dominant instrumental logics.

**Keywords:** digital art, popular culture, political discourse, communication citizenship, social movement.

### Resumo

O hip hop interveio na contenção do protesto de junho de 2022 no Equador. O objetivo é analisar os discursos multimodais da tecnopoética e tecnopolítica do canal BoomBapKillaz no Youtube. A metodologia foi qualitativa, com observação estruturada de dois vídeos e análise crítica do discurso de seus sons, visualidades, uso do corpo e letras. Nos resultados apareceram: questões descoloniais e desigualdades de classe, também uma evocação de antagonismo através do povo. Entre os adversários construídos estão o governo nacional e seu presidente, a força pública, bem como a mídia. São tecnodiversidades artísticas políticas, com usos sociais e funções didáticas, para além das lógicas instrumentais dominantes.

**Palavras-chave:** arte digital, cultura popular, discurso político, comunicação cidadania, movimento social.

## 1. Introducción

El arte ha tenido presencia como forma política y comunicacional en la historia, a la par de las transformaciones de la técnica. Ha estado atravesado, por ejemplo, por letras y poesía popular, canciones protesta, caricaturas cuestionadoras, grafiti en muros, hasta llegar al arte digitalizado y arte digital en tiempos contemporáneos. Cada vez hay nuevos materiales, procedimientos, capacidades técnicas e interrogantes que intervienen (Costa, 2020).

El hip hop ha tenido ese trayecto de preparación cultural (Mumford, 1992) como arte urbano y popular, con usos de la técnica desde la misma oralidad que permite a las cuerdas vocales ser una herramienta de construcción sonora de arte. Siguió con la grabación musical desde décadas pasadas, dependiendo de ciencias electrónicas y de quienes poseían ese conocimiento para ser los creadores de bases musicales. Llegó el marco de ampliación del acceso a las tecnologías, ahora los *beats* y las pistas pueden ser formados mediante programación digital, creados desde una variedad de sujetos y no solo desde las grandes productoras o industrias culturales.

En internet y el espacio público se han producido reapropiaciones de las tecnologías también para formar discursos, por fuera de los medios tradicionales y de usos hegemónicos instrumentales de las tecnologías. A pesar del dominio de los dueños de internet (Suazo, 2018), por ejemplo Youtube, hay una interrupción de algunas lógicas dominantes que se producen mediante contradiscursos del litigio en esos espacios ajenos.

Un caso son los videos del proyecto BoomBapKillaz, producidos en las calles de Quito, epicentro de la manifestación contra el gobierno del presidente Guillermo Lasso, en junio de 2022. En ese escenario se pedían 10 puntos con demandas de los movimientos sociales (con su principal actor, el movimiento indígena, además de una heterogenidad de trabajadores, feministas, estudiantes, maestros, diversidades y más grupos), como contienda ante un giro neoliberal y profundización del estado de crisis (Unda Lara, 2022). Eran reivindicaciones socioeconómicas con participación activa de jóvenes ante una crisis democrática, situación de inseguridad, desempleo y falta de conexión con el ciudadano por parte del gobierno (Ulloa y Baquero, 2022).

A esos videos se los considera como una imagen-continuidad (visibilizar y promocionar a las movilizaciones), así como imagen-memoria (huella histórica) en Ecuador (Bouhaben, 2022), como también sucedió en el paro de 2019 con artísticas audiovisuales (Vaca, 2022). Ambas producciones tienen el formato *cypher* (colaboración de raperos y freestylers, por turnos, para improvisar en público), fueron construidas y propagadas como protesta y resistencia durante el paro nacional 2022, así consta en la descripción de sus videos.

Estas producciones artísticas de sectores populares se ubican en el contexto de vidas infotecnológicas (Costa, 2021; Lash, 2005), con sus reapropiaciones y usos sociales para la contienda. En ellas se tejen subjetividades de un *nosotros*

como cuerpo social, a diferencia de un “espectáculo del yo” (Sibila, 2008) aislado, individualizado (Bauman, 2006) y con fines mercantiles. El accionar estratégico del proyecto BoomBapKillaz es considerado parte de las tecnopoéticas y tecnopolíticas (Kozac, 2019), no hay un arte de espectadores, sino de actores activos. También, los artistas ejercen la ciudadanía comunicativa a través del rap como “reconocimiento de la capacidad de ser sujeto de derecho y demanda en el terreno de la comunicación pública, y el ejercicio de ese derecho” (Mata, 2006, p. 13), así los ciudadanos intervienen en el espacio público mediante una conciencia práctica en un orden conflictivo. Esto último se aborda mediante un análisis crítico del discurso multimodal, sobre las líricas y audiovisuales.

El aporte de este artículo es analizar accionares que ponen los sentidos sociales en disputa, mediante el arte como forma colectiva y de comunicación política, condicionada por un marco de poder y con reapropiaciones de la tecnología ante un contexto de crisis social.

### **1.1. Tecnopoéticas y tecnopolíticas insumisas en el rap ecuatoriano**

Walter Benjamin (2003) se refería a la pérdida de aura y de valor de culto al arte mediante la industria cultural, la cual en cambio asumió el dominio con el consumo masivo. Las percepciones se habían transformado, no solo eran sujetos espectadores, sino que ha existido posibilidad de ser creadores desde lo cotidiano. En épocas de digitalización y sociedad red, para el artista, esto conlleva tratar de cobrar fuerza como nodo en el campo de la hiperindustria cultural, en la era de la hiperreproductibilidad digital con un nuevo *sensorium* y régimen de significación (Cuadra, 2015). Los artistas buscan ser parte del complejo entramado en red de producciones de múltiples orígenes, tan amplias que es difícil resaltar entre lo ilimitado.

Jenkins, Ford y Green (2015) indican que existe un modelo híbrido de circulación de la cultura, con propagación de contenidos entre industrias culturales y usuarios en los nuevos contextos. Siguen incidiendo los grandes nodos con poder de mercado, que provienen de la herencia económica, por ejemplo, de grandes disqueras y marcas que impulsan una renovada forma de vigilancia distribuida de consumo cultural al propagar e intentar naturalizar por otros medios —como la plataformización— el dominio de esos impulsos culturales.

A la vez, existen prácticas emergentes de reapropiaciones del arte por parte de las culturas juveniles, como en BoomBapKillaz. Con sus canales en Facebook y Youtube alimentan la plataformización con información para el proceso de gubernamentalidad algorítmica (Barboza, 2022) y economía de atención (Celis, 2021). Esto ocurre por una monopolización y ausencia de soberanía tecnológica de contenidos, plataformas y hardwares (González y Racioppe, 2015) en términos de valor público que permita la hegemonía de *otros* tipos de infraestructura

digital, alejados de esos intereses de extracción de datos y perfilización que son redirigidos a venta de publicidad, productos y servicios.

Sin embargo, mientras se alimenta la datificación, también irrumpe con contradiscursos. Es un agenciamiento y resistencia como tácticas de escamoteo (García, 2014) ante los vigilantes, mediante los mismos dispositivos de visibilidad, con contenidos que permiten invertir momentáneamente el foco hacia los poderes e incidir en las subjetividades del común como juegos de sentido. El proyecto BoomBapKillaz crea redes de apoyo colectivo, se inscribe en las tecnopoéticas y tecnopolíticas, como construcción del mundo desde un espacio técnico-artístico y técnico-social que son:

prácticas artísticas que implican una conceptualización del hacer artístico e incluso una autoproducción artística, no solo en vinculación con la técnica artística específica, sino también con el fenómeno sociotécnico/tecnológico que da forma a ciertos modos de ver el mundo en cada tiempo y lugar. (Kozac, 2019, p. 3)

Los videos del proyecto son prácticas de artistas en un entorno social en el que coexisten, producen experiencias estéticas que van más allá de lo literario para conformar sentidos sociales y posicionamientos políticos ante el sentido instrumental y hegemónico de la técnica (Kozac, 2019). Son lógicas que buscan también ser propagadas en red, como arte entre digitalizado y arte digital, pues a pesar de ser creadas en el mundo offline son sometidas a modificaciones y configuraciones desde lo digital.

A decir de Rancière (2010), sería un arte en acción, con sujetos accionantes que se encargan de abolir distancias entre espectadores y creadores, para ir hacia otras experiencias humanas. Es una subjetivación política que busca emancipación intelectual ante la división policial de lo sensible y lo dado para —por distinto rumbo— evidenciar otras formas de sentir, hablar, actuar y pensar. Es otra manera de estar juntos, con conciencia de la situación social para transformarla, una capacidad de colectivización para el disenso.

El arte del hip hop y el rap ecuatoriano aparece como tecnopoética insumisa y del desvío para desinstrumentalizar el uso de Facebook y Youtube mediante otra forma de experimentación de lo sensible. Los artistas populares irrumpen en estos canales como autores y productores, como expertos del arte desde lo cotidiano para que la palabra, mediante el rap, se vuelva un bien común.

## 2. Metodología

El objetivo es indagar los discursos multimodales de las tecnopoéticas y tecnopolíticas insumisas en videos del canal BoomBapKillaz, producidos en el marco del Paro Nacional 2022 en Ecuador. El canal tiene 79 600 suscriptores en Youtube y 154 000 seguidores en Facebook. El corpus seleccionado corresponde a dos videos colgados en Youtube, producidos por Jimmy Abalco (Carter bi)

@CarterBeats y @WambraMusic, con colaboración de cámaras, host y más elementos de elaboración colectiva. Los artistas participantes provienen de zonas populares de Quito (R1) y provincias (R2) de tres de las cuatro regiones de Ecuador: Costa, Sierra y Amazonía.

**Tabla 1.** Videos del corpus de análisis, cohorte hasta abril 2023

Nombre	Duración	Fecha estreno	Artistas participantes	Alcance en Youtube
RESISTENCIA (R1)	8 minutos 30 segundos	26 de junio de 2022	Mike Corleone (Nayón), Gaaara999z (Barrio Nuevo), Dome (Conocoto), Jeicy D (La Forestal), Rapdikal, Pranks (Cayambe) y Park (Solanda)	500 mil visualizaciones, 3 647 comentarios, 24 713 me gusta, llegó a ser #7 en tendencias
RESISTENCIA 2 (R2)	8 minutos 10 segundos	18 de julio de 2022	Los Guías (Napo), Lu Black (Tungurahua), Apofis Aep (Esmeraldas), Andrea (Pastaza), La Bestia G (Azuay), Caliz Brainder (Cotopaxi), Tayta, Outro (Pichincha)	241 mil visualizaciones, 1092 comentarios, 7900 me gusta

Fuente: Elaboración propia con datos de (BoomBapKillaz, 2022a) y (BoomBapKillaz, 2022b).

Es un trabajo cualitativo, se aplicó observación estructurada para recolectar la información de forma metódica, con una guía y categorías previamente codificadas, pero abierta a nuevos elementos para clasificar y sistematizar los datos (Campos y Lule, 2012). Las categorías a analizar son las visualidades y el espacio, las sonoridades, la reapropiación del cuerpo y las líricas insumisas. A estas últimas se las indaga mediante la autorrepresentación positiva de los artistas como parte de los manifestantes y la heterorepresentación negativa de los otros construidos en la contienda social, esto relacionado a lo que Van Dijk (1999) incluye como control del texto con prácticas comunicativas contradiscursivas.

**Tabla 2.** Esquema metodológico aplicado

Unidad de análisis	Categorías		
Videos: RESISTENCIA	Tecnopoéticas y tecnopolíticas insumisas	Visualidades	Espacio, signos
RESISTENCIA 2		Sonoridades	Beats, consignas, idioma
		Corporalidades	Técnicas, estéticas, símbolos
		Líricas insumisas	Autorrepresentación positiva Heterorepresentación negativa

Fuente: Elaboración propia.

Con las anotaciones y la transcripción de las líricas de ambos videos, se desarrolla un análisis crítico de discurso multimodal, que es una acción que cuestiona y combate el abuso de poder y dominio en un contexto social, en este caso mediante el rap: “con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la

desigualdad social” (Van Dijk, 1999). El discurso de los artistas se propaga en internet como alternativa ante el control del contexto comunicacional que lo tenía el gobierno de Guillermo Lasso, con cadenas nacionales y propaganda a su favor, además de que sus encuadres discursivos eran reproducidos por medios nacionales. Los resultados se exponen mediante las categorías indicadas, con ejemplificación y descripción de partes del corpus, además se incluye el nombre del artista autor de cada fragmento tomado, junto con el video al que corresponde, ejemplo: (Dome, R1).

### 3. Resultados

#### 3.1. Discurso multimodal de los *cypher* RESISTENCIA

##### 3.1.1. Visualidad: signos de protesta y espacios de contienda

Los videos empiezan y terminan con una toma en gran plano general desde un dron. El primero se acerca a la Universidad Central del Ecuador, declarada zona de paz y acogida de los manifestantes que llegaron desde distintos sitios del país. Las imágenes muestran —si bien no toda su magnitud— a cientos de ciudadanos que habitaron simbólicamente calles y espacios públicos de Quito, conforman un territorio sonoro:

otras lógicas de creación y narración, cifradas en espacios de vida cotidianos, que reconocemos como territorios sonoros que se resisten a la comercialización musical y mantienen sus espacios de producción independiente, con expresiones de resistencia a la dominación de la industria musical global. [...] se trata de prácticas significantes para los trayectos de vida de jóvenes populares, que sufren algún tipo de marginación o violencia urbana. (Garcés y Acosta, 2022, p. 3)

El segundo es una ocupación artística de la Plaza de la Independencia al situarse con rap al frente a la Presidencia de la República. Pasa de ser un sitio simbólico de poder de élites a un lugar ciudadano, retomando la concepción de la democracia al ser el pueblo el mandante. Los planos contrapicados resaltan la presencia de los artistas del *cypher*, las tomas de medio cuerpo muestran su rostro y gestualidad al rapear, como arenga para el destinatario.

Entre los signos aparece lo letrado también reapropiado mediante el cartelismo con consignas a favor de la protesta: “Tanto valiente sin armas y tanto cobarde armado”, “Vecino usted que se mete en todo, métase al paro”, son elementos que funcionan como anclaje para delimitar el sentido de su rechazo a la fuerza pública que los reprime y evocar a más ciudadanos para que se unan a la movilización. También se ven escudos artesanales y palos.

Un elemento simbólico son las banderas de Ecuador, como identidad nacional, pero trastocada: no sería esa unificación homogénea y en consenso, sino una heterogeneidad con antagonismo. Otros elementos son unos zapatos

rojos de gran tamaño, como sátira ante Guillermo Lasso, pues él utilizó unos de similares características en su campaña de marketing en redes sociales digitales. En este caso, representan a los zapatos como marionetas y los ridiculizan.

### **3.1.2. El cuerpo como resistencia**

El campo de batalla para politizar la vida está entre el cuerpo individual y el cuerpo social. En el video, quienes asisten ponen el cuerpo frente a la cámara, con manos en alto y saltos como señal de presencia y visibilidad. Son cuerpos adecuados, vestidos según las relaciones de poder de una sociedad determinada (Foucault, 2002), propensos en ese contexto de protesta una vez más al dolor (como en anteriores ocasiones: daños respiratorios, oculares y ceguera por bombas lacrimógenas y sus impactos, situación mental conmocionada, miedo e incluso muerte, además de afectaciones sociales estructurales), pero que buscan una transformación en las formas sociales de vida, con ayuda de técnicas del cuerpo:

de creación y de experimentación que aparece como lugar de invención para los desprovistos de propiedad, a través de la puesta en escena de una teatralidad específica [...] hace real al cuerpo portador de sentidos, tanto por su particular performance como cuando participa de un funcionamiento colectivo. (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012, p. 7-8)

El cuerpo es parte de la contienda y simbólicamente extiende estéticas desde lo urbano con ropas, cadenas, perforaciones para aretes, gafas, cabello tinturado, gorros y gorras asociadas al rap y signos manifestantes, cascos obreros e incluso una máscara de diablo huma propia del mundo andino y un collar amazónico como rasgos de identidad. Son estéticas sin cánones occidentales de orden y perfección, al contrario, evidencian diversidades corporales y formas alejadas del sujeto civilizatorio blanco, competente económicamente, exitoso y moderno.

### **3.1.3. Sonoridades del rap: *beats* y voces populares**

El rap es una expresión artística que conlleva constitución de identidades, contiene corposonoridades que —en este caso— evocan memoria colectiva sobre el paro nacional. Estos sonidos musicales son macrodiscursos con expresiones culturales heterogéneas y significados denotativos (Calero, 2021):

el imaginario sonoro creado a partir de diversos dispositivos materiales, pero también corporales. En efecto, las voces del Hip Hop son capaces de generar un universo particular a la intersección del relato hablado y cantado, acompañado de una instrumentalización [...] con ayuda de una computadora. Voces y acompañamientos se alternan para dar lugar a una sonoridad que recupera, recicla e inventa, con pocos medios, una experiencia singular para artistas y públicos. (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012, p. 8)

Ambos videos tienen como señales sonoras y beat a ritmos andinos, además que introducen cantos en kichwa. De ahí están sobre la pista voces populares de las líricas del desvío, arengas como: “¡Que viva la resistencia del paro! [...] ¡Fuera, Lasso, fuera! ¡Que viva el rap! [...] ¡Arriba la cultura!” o “Queremos enviar un mensaje para Latinoamérica, el mundo desde Ecuador, que se sienta la resistencia”, son expresiones unidas a una visión regional con impulso político internacionalista.

La entonación de las líricas connota enfrentamiento mediante el rap, confrontación en ausencia hacia los antagonistas. Es el ejercicio del derecho a la expresión colectiva y a su placer de difundir sentires y emocionalidades, lo que rompe con la cohibición, represión y órdenes sociales del silencio ante las desigualdades e injusticias.

### 3.2. Líricas insumisas

Esta es la capacidad narradora con habilidad del pueblo para contar historias, como testigos de su tiempo, como relatos de vidas con exclusión cotidiana, incluyen la improvisación con instantaneidad para tener una experiencia colectiva y una comprensión de otras realidades (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

#### 3.2.1. Afectaciones por clase social

En sus líricas reflejan quiénes son parte de su *nosotros* en la contienda social y se presenta la argumentación de la protesta por sus condiciones de vida:

-Estamos sin aceite, sin comida y sin verduras, el sistema hace que el pueblo pierda la cordura. Campesinos labrando las calles con sudor, secando sus lágrimas con ponchos bajo el sol, (Dome, R1).

-Soy la voz de la persona que no tiene pa' comer, un padre de familia que tiene enfermo a su bebe, soy la voz del estudiante que se quiere educar bien, soy ese protestante que aborrece tu poder (Jeicy D, R1).

-Un litro de leche vale como un millón y el litro de aceite ya estalló, en el desayuno toca agua de panela y limón (Tayta, R2).

Son enunciaciones críticas de las precarias situaciones del pueblo, se identifican como personas con bajos recursos y dificultades para conseguir elementos básicos de subsistencia que garanticen la vida. Fomentan identificación con grupos subalternos al nombrarlos, también como ciudadanos solicitan garantía de derechos sociales que no se han estado cumpliendo:

-La subida de los precios deja mi gente endeudada, vivimos tiempos duros donde no alcanza pa' nada, [...] solo pedimos salud, buena educación y oportunidades para todos (Mike Corleone, R1).

-Al campesino más impuestos y una hoz, porque dicen querer diálogo sin voz, salud y educación son derechos, no de derecha, por eso fíjate en qué lado estas de la brecha (Park, R1).

-¿Dónde quedó la igualdad y la expresión de derechos? Somos sencillos, a diferencia de los tuyos, los míos sin medicina a diario mueren chiquillos (Pranks, R1).

Es un anhelo de movilidad social sin cumplirse. Usan la primera persona como deixis para reforzar el relato ante un otro que corresponde a Guillermo Lasso. Construyen una diferenciación: quienes más sufren las consecuencias de los órdenes sociales son los de abajo, evidencian desde los más pobres la división de clases (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012) como actores vivenciales:

- yo soy del pueblo que lucha por oportunidades, que quiere un futuro con las mismas igualdades, cumplir mis sueños y ayudar a quien lo necesite, pero qué vas a entender si tú pobre no naciste (Caliz Brainder, R2).

- mano arriba por aquellos que a pesar de la riña están luchando por el pueblo, pobres ellos dando al cien por cien por ellos, brillando como estrellas, pero viniendo del suelo (Gaaara999z, R1).

Se expresa su dolor por ser sometidos por el sistema, muestran su lucha sin romantizar su situación y también cómo son agentes de cambio mediante el arte, irradiando pensamiento colectivo y cuestionador para una transformación.

### 3.2.2. Decolonialidad

La contienda tuvo al movimiento indígena como principal actor que intentaría articular una cadena equivalencial (Aboy y Melo, 2019) de agrupaciones sociales contra las políticas del gobierno, al evidenciar sus demandas sociales históricas y contingentes ante todos:

- Sin nombre ni apellido. Hijos del sol, hijos de la pacha mama, el pueblo está cansado ya por eso es que reclama [...], llegamos para quedarnos para pelear por nuestras hectáreas, o se les ha olvidado de que la tierra es sagrada (Mike Corleone, R1).

- Hoy las masas se levantan, cantan su liberación, rojos ponchos y gargantas por la emancipación, el pueblo ya se cansó, contra el tirano danzó, el indígena ya está harto y una piedra le lanzó (Rapdikal, R1).

Se presentan otros significados sociales que irrumpen ante el sentido occidental de lo individual y el capital como principales ejes de vida, desdibujan los imaginarios sociales discriminantes para una lucha por un “nuevo sentido histórico de la existencia social” (Quijano 2020, p. 662). Es una relación armónica que se busca con la naturaleza, además se resalta la ruralidad como sitio de lucha. También se considera al movimiento indígena como actor activo

de la vida social y política, a pesar de la herencia durante cientos de años de una estructura de la colonialidad que los afecta.

Lu Black utiliza la primera persona en plural: “somos indígenas”, a la vez que viste un collar amazónico como elementos de identidad histórica compartida, al igual que otros artistas que se refieren a ese colectivo:

De los campos ha brotado el valiente ecuatoriano que ha salido a la lucha desde sus tiempos pasados, recorriendo los caminos esta guerra ha empezado, con honor representado, Ecuador se ha levantado. Poncho color rojo que vestiste al guerrero, el guerrero ecuatoriano que ha luchado por su pueblo (Andrea, R2).

Es un relato que otorga un ethos de patriotismo a los manifestantes provenientes de la ruralidad, así como hace de la vestimenta símbolo de lucha e identidad revalorizada ante un racismo identitario civilizatorio de blanquitud (Echeverría, 2010).

### 3.2.3. Pueblo y antagonismo

Se trata del discurso de contienda, de evocación a la lucha en las calles, con la categoría de pueblo como actor colectivo y heterogéneo que se manifiesta por sus demandas:

-Así se manche mi Ecuador de rojo nunca dejaremos de luchar [...]. Somos llamados locos los que hemos abierto los ojos, “delincuentes sin futuro” los que peleamos por un mundo más seguro. El pueblo necesita al pueblo, hijos del sol, de sol a sol buscando el pan me quedo [...] sus planes no serán ejecutados pues el pueblo es poder (Los Guías, R2).

-Bandoleros nos llamaron por luchar [...], los derechos se respetan y si aquí tocó morir por escuela, por salud, por mi hermano y mi mami, lo que el pueblo ecuatoriano quiere se hará cumplir (Lu Black, R2).

-La violencia no es el camino, pero por ahora es la única opción (Apofis Apep, R2).

-Todo el que busca lo encontrará y lo que siembras cosecharás, vamos carajo, vamo' a luchar, un pueblo unido siempre vencerá (Caliz Brainder, R2).

-Vamos a tomarnos la plaza, sin miedo, hermanos, empezó la matanza [...] en venganza se encuentra mi nación, en primera línea escoltado de mi batallón, no habrá dialogo ni conversación [...] al final veremos quien tuvo la razón, del enemigo no tendremos contemplación (Pranks, R1).

Ellos fomentan una solidaridad colectiva con llamado a la toma del espacio público y no acogen la lógica del consenso. El antagonismo del pueblo como un *nosotros* ante un enemigo es claro en ambos videos que justifican su lucha social en las calles ante una institucionalidad que no recogió sus demandas:

-El pueblo es quien rechaza, sí, politiquería falsa, sí, y ese pueblo es quien abraza, quienes sacan la cara, dejan la vida en la calle y la revolución prepara (Rapdikal, R1).

-Por eso todos a una voz, revolución, por querer un futuro diferente a este pasado (Park, R1).

Aparece la categoría revolución, con la lucha ideológica que revive ideales programáticos para un cambio estructural. Como último punto se desarrolla un homenaje y memoria por las víctimas mortales que hubo en el paro, con relatos de la movilización:

-En las calles se ha luchado, sangre se ha derramado de la gente inocente que hasta su vida ha dado (Andrea, R2).

-Se lleva mi admiración el pueblo que se levanta contra su opresor [...] Aguantando el bombazo, arremete el piedrazo, pon el pecho y párate durazo [...] ¡Pilas la resistencia de Quito y todo el Ecuador y para los muertos que dieron su sangre por ti! (Tayta, R2).

-En homenaje a nuestros hermanos caídos luchando por nuestros derechos [...] en un solo micrófono alzando a voz al ritmo del rap por el pueblo ecuatoriano [...] HACEMOS UN LLAMADO A TODO EL MOVIMIENTO HIP HOP A UNIRSE A NUESTRA LUCHA, EL RAP NACIÓ POR LA REVOLUCIÓN” (R2).

El último extracto es de un texto de R2 en el que se coloca los nombres de los 5 ciudadanos que murieron durante las manifestaciones. Es arte y política para un reconocimiento social de quienes protestaban. Es un discurso explícito de las tecnopoéticas y tecnopolíticas insumisas de BoomBapKillaz para ampliar la contienda, en el contexto social del paro nacional.

### 3.2.4 Representaciones de los adversarios

En la contienda hay una heterorepresentación negativa de los antagonistas: el gobierno, la fuerza pública, medios de comunicación y al mandatario, a quien lo ligan a las élites:

-Esperando una respuesta de este puto gobierno que cada día más apesta, hay ignorancia, hipocresía, desinterés, burguesía. ¿Dime presidente donde queda tu empatía? (Dome, R1).

-Guillermo Lasso eres un cabrón, banquero corrupto el pasado no cambió porque trabajas pa' tus panas mientras no hay educación (Tayta, R2).

-Hello, señor presidente, se paseó por el recipiente o es a propósito que miente [...]. Qué mala su administración, debería estar en prisión usted y la oposición sintieron la presión (Apofis Apep, R2).

-No tenemos presidente, sino un payaso, tú y tu gobierno solo es un fracaso [...] pero qué vas a entender si tú pobre no naciste (Caliz Brainder, R2).

Al gobierno se lo dibuja en esa oposición burguesía-proletariado, al primero lo ven como un ente corrupto, adueñado del poder político para obtener beneficios económicos. Al mandatario se lo deslegitima en su *ethos* por falta

de cercanía con la gente, se cuestiona su eficiencia y rasgos autoritarios, en esto último reconocen en él otro poder, el represivo, para actuar contra las movilizaciones sociales:

- Ecuador pide clemencia, pero Lasso no tiene decencia, un maldito dictador, no capta uso de conciencia [...] y nos llama a dialogar solo para resaltar, el uso de la fuerza que va a utilizar [...] regalaste KFC a las Fuerzas Armadas y piensas que con eso tu estadía está comprada (Jeicy D, R1).
- Lasso no está manso y no hace ningún puto caso a las demandas del pueblo que se encuentra en el ocaso, montando circo falso, criminalizan la lucha, hoy no hay cómo protestar y ponerse una capucha. El presidente no escucha, solo bota a sus perros policías y a sus milicos idiotas, cual pelota nos patean, nos dan látigo en caballos, quítense ese uniforme y armas si es que son tan gallos (Rapdikal, R1).

Es también una interdiscursividad ante las cadenas nacionales, pues en ellas Lasso llamaba al consenso, pero a la vez amenazaba con represión. A las Fuerzas Armadas y la Policía Nacional, los artistas las consideran instrumento del poder político para sostener el mandato, además que ejecutan las afectaciones operativas contra la gente:

- Nos quieren apresar, nos quieren silenciar, los cerdos lanzan bombas tirándonos a matar (Dome, R1).
- El gobierno del encuentro, uno, desaparezcó, dos, donde es más fácil comprar armas que arroz (Park, R1).
- Chapas montoneros, abusando del poder en esta guerra, perras que mueren la mano de los que pagan su salario, venerando un mal parido que escondido maneja sicarios (Los Guías, R2).
- Que hoy le vengo a decir, a la policía que yo voy a resistir, así tiren bombas y manden el antimotín y disparen a matar al ciudadano civil [...] no te gusta perseguir delincuentes porque te asusta, pero las balas las usas contra estudiantes y protestantes (Tayta, R2).

Son las memorias de la historia de la protesta social las que motivan a estas líricas al recordar muerte y desaparición, además de un presente que reproduce esas lógicas de violencia contra los cuerpos, mediante armas y recursos represivos. A pesar de que la Policía y Fuerzas Armadas poseen el monopolio del poder de la fuerza, los artistas hacen un llamado a su conciencia:

- Tú, que estás vestido de verde, te olvidaste que tu papá y tu hermano están al frente de esta lucha, si entre todos no hay que ser indiferente, chapas hijos de puta a su pueblo no defiendes, eres una vergüenza para la sociedad, que te unes al gobierno por un sueldo de mierda (Lu Black, R2).
- Y qué chiste, ver a un policía defendiendo a un corrupto y atacando a su familia (Caliz Brainder, R2).
- En vez de cuidarnos nos agrede la Policía (Park, R1).

Finalmente está su representación sobre los medios de comunicación con su rol en esta contienda. Los manifestantes no sienten su voz en las noticias de

algunos medios, ni que se muestren las realidades que viven, es decir, critican a ese poder simbólico y cultural por su agenda y encuadres, así como sus vínculos con el poder:

- Medios de comunicación desinforman todo el día (Park, R1).
- Y en la televisión nada de eso lo informaron... y se murió el primero de ese montón de mierderos, y eso sí no lo ocultaron como la cifra de los hermanos indígenas que maltrataron (Los Guías, R2).
- No llenen sus cuentas con *rating* televisivo, que Ecuavisa se volvió la nueva perra del partido (Apofis Apep, R2).

Cuestionan a los medios de comunicación, los dibujan como aliados del gobierno, entre ellos señalan a un medio privado, en particular.

#### 4. Discusión

El objetivo de la investigación fue analizar los discursos multimodales de las tecnopoéticas y tecnopolíticas del canal BoomBapKillaz, con lo cual se evidenció una expansión narrativa del rap y la protesta con convergencias comunicativas, como indican Jenkins, Ford y Green (2015). El proyecto aplicó la digitalización de lenguajes sonoros y visuales, de lo multimedial, para su combinación y edición estratégica; también habilitó hipertextualidad e interactividad con su irrupción en una plataforma, Youtube, para que estos contenidos obtengan participación de los usuarios, aunque limitada, con sus comentarios y reproducción en red.

El discurso de las tecnopoéticas y tecnopolíticas del rap se constituye, en este caso, desde lo urbano y lo popular, evidenciando las hibridaciones y subalternidades, con una interculturalidad motivada hacia la justicia social. Si Rancière (2010) indicaba que el arte también intercede en la política, este se mostró aquí como acto emergente y se sumó al litigio en un hecho clave de la política ecuatoriana.

BoomBapKillaz se desterritorializa y transita entre la digitalidad y lo cotidiano, entre las calles y las plataformas. Son prácticas de contraconsumo cultural que, aunque están inmersas en plataformas con dominio algorítmico, propaga contradiscursos que cuestionan el imaginario de la sociedad como supuesto eterno progreso. A la vez se separa de la desmemoria social y la infoxicación de lo efímero para construir un rumbo crítico y ganar esos territorios. El proyecto discute la idea del 'arte por el arte' y se une a acciones de movilización contingentes con sus tecnopolíticas y tecnopoéticas, aprovecha el rap para legitimar a los ciudadanos y sus cuestionamientos, con una construcción artística colectiva para la contienda.

Las líricas insumisas y del desvío del rap pregonan reclamos por las desigualdades de clase, evocan unión y accionar del pueblo con antagonismo. Agregan críticas decoloniales que fomentan otros sentidos y marcos de interculturalidad desde el arte ante comportamientos predominantes del

blanqueamiento social. Los videos cuestionan el contrato social dominante al estar debilitados los canales formales de expresión política tradicional, debido a constantes desigualdades estructurales y afectaciones interseccionales. Por ello construyen discursivamente un “nosotros” ante “ellos”, aliados y contradestinatarios en la movilización: el pueblo ante el gobierno, la fuerza pública, las élites y los medios de comunicación hegemónicos.

El aporte de este texto es ampliar el estudio de las tecnoéticas y tecnopolíticas (Kozac, 2019) hacia el arte popular del hiphop en territorio, con las culturas urbanas en relación con la globalización digital. Se trata de visibilizar las prácticas de los sujetos sociales subalternos con sus agenciamientos, sin perder la mirada crítica hacia el poder y los constreñimientos sociales. Además, se establece un marco metodológico que adapta el análisis crítico del discurso a lo multimodal para las producciones de carácter político en las culturas digitales, tomando en cuenta sonoridades, visualidades, corporalidades y las líricas insumisas.

Quedan por explorar otros proyectos similares en el contexto latinoamericano que irrumpen mediante el arte en el escenario político, con usos de los lenguajes audiovisuales y digitales. Las limitaciones del estudio se producen al centrarse en un análisis del discurso de la producción artística, queda pendiente como línea de investigación explorar los sentidos de los usuarios y sujetos sociales, sus hipermediaciones y significados sociales que construyen al relacionarse con los contenidos del rap y el proyecto BoomBapKillaz.

El hip hop de BoomBapKillaz es una oportunidad de expresión y ejercicio de ciudadanía comunicacional mediante el arte, de forma colectiva e interseccional desde lo popular, las juventudes, lo decolonial, las culturas urbanas y digitales. El proyecto aplicó signos de contienda, construcción de discursos multimodales de litigio en la comunicación política desde la gente para exigir justicia y cambios en el orden social, al poner el cuerpo en el paro nacional en Ecuador.

## Referencias

- Aboy, G. & Melo, J. (2019). Equivalencia, sobredeterminación, política. *Pensamiento al margen*, (10), 28-41. <https://pensamientoalmargen.com/2018/12/01/no10/>.
- Barboza, R. (2022). Gubernamentalidad algorítmica y subjetividad. *Textos Y Contextos*, 1(24), 1-12. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i24.3483>.
- Bauman, Z. (2005). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1993). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- BoomBapKillaz. (2022a, 26 de junio). RESISTENCIA [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V5wFEgMtMso>.
- BoomBapKillaz. (2022b, 18 de julio). RESISTENCIA 2 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rkoBv9NgBcA>.
- Bouhaben, M. (2022). La digitalización de la protesta. Imagen-simultaneidad, imagen-continuidad e imagen-memoria en el Paro Nacional del Ecuador. *ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 20(2). <https://doi.org/10.7195/ri14.v20i2.1805>.

- Calero, J. (2021). La voz de la resistencia, paisaje sonoro del paro nacional de Ecuador 2019. En *II Simposio Internacional de Arte Sonoro: mundos sonoros, cruces, circulaciones, experiencias*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. [https://artesonoro.untref.edu.ar/es/simposio-edicion-2021?fbclid=IwAR23ASWLgztMbtRdPsrW7RTa-HLMpUfxSs-fCGGgZJtzBR4Tpr\\_p-wBZyog](https://artesonoro.untref.edu.ar/es/simposio-edicion-2021?fbclid=IwAR23ASWLgztMbtRdPsrW7RTa-HLMpUfxSs-fCGGgZJtzBR4Tpr_p-wBZyog).
- Campos, G. & Martínez, N. (2012). La observación, un método para el estudio de la realidad. *Xihmai*, 7(13), 45-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979972>
- Celis-Bueno, C. (2021). La economía de la atención: del ciber-tiempo al tiempo cinematográfico. *Hipertextos*, 8(14), 59-71. <https://doi.org/10.24215/23143924e019>.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Costa, F. (2020). Tecno-poéticas de lo viviente. Cuando el artefacto se hace carne (y viceversa). En Scarnatto, M. y Amilcar, F. (Comp.), *Investigar en Cuerpo, Arte y Comunicación: perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento* (pp. 365-385). La Plata: Teseo y Universidad Nacional de La Plata.
- Cuadra-Rojas, Á. (2015). La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital. *Textos y Contextos*, (16), 89-117. <https://doi.org/10.29166/tyc.vi16.1326>.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Garcés, Á. & Acosta, G. (2021). Territorios sonoros. Resistencia artística, política y pedagógica en las Escuelas de Hip Hop en Medellín. *Revista Izquierdas*, (51), 1-17 <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2022/51/art10.pdf>.
- García, E. (2014). Táctica, memoria y duelo. Una mirada oblicua desde el arte. *TRAMAS. Subjetividad y Procesos Sociales*, (39), 147-163. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/648>.
- González-Frigoli, M., & Racioppe, B. (2015). Investigación y formación en comunicación en los nuevos territorios digitales. *Oficios Terrestres*, 1(33), 39-49. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/2634>.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2015). *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Kozak, C. (2019). Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital. Intersecciones arte-tecnología-política-territorio. En Horta, A. (comp). *Fundamentos y prácticas poéticas. Arte, arquitectura, ciudad, diseño, cultura material* (pp. 47-64). Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá.
- Lash, S. (2005). *Crítica de la información*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Mata, M. (2006). Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación. *Revista Fronteiras-estudos midiáticos*, VIII (1). <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6113>.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Universidad.
- Quijano, A. (2020). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suazo, N. (2018). *Los dueños de internet*. Buenos Aires: Debate.

- Tijoux, M.; Facuse, M. & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis*, (33), <http://journals.openedition.org/polis/8604>.
- Ulloa, C. y Baquero, M. (2022). Ecuador, junio de 2022: estallido indígena y diálogo. *Revista Mirada Pública*, 27-47.
- Unda-Lara, R. (2022). Paro nacional indígena y movilización social en Ecuador. El trayecto de Octubre de 2019 a Junio 2022. *Onteaiken, boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, (34), 56-67. <http://onteaiken.com.ar/wp-content/uploads/2022/12/34-05.pdf>.
- Vaca, K. (2022). *La comunicación popular. Cómo los medios comunitarios-populares a través de la producción audiovisual representan alternativas de contrapoder durante las protestas del paro nacional de octubre 2019 en Ecuador*. [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador] <http://hdl.handle.net/10644/8795>.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.

