

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN COMUNICACIÓN

**ESTÉTICAS POPULARES, ESTRATEGIAS DE IMPUGNACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE  
LA IDENTIDAD DESDE LA MÚSICA DE DELFÍN QUISHPE**

Sandra Yépez Ríos

2012



## **Autorización**

*Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.*

*Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.*

*Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.*

*Sandra Yépez Ríos*

*Junio 2012*

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN COMUNICACIÓN

**ESTÉTICAS POPULARES, ESTRATEGIAS DE IMPUGNACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE  
LA IDENTIDAD DESDE LA MÚSICA DE DELFÍN QUSHPE**

Autora: Sandra Yépez Ríos

Tutor: Hernán Reyes

QUITO

2012

## Abstract

El presente trabajo investigativo se concentra en analizar la propuesta visual y musical del artista ecuatoriano Delfín Quishpe, mediante una breve radiografía de tres de sus videoclips más representativos y una reflexión acerca de su apuesta estética y narrativa en general. Este objeto de estudio nos dará la pauta para poner en discusión ciertas visiones canónicas sobre Estética, Subalternidad e Identidad.

A partir del estudio de la propuesta artística de Delfín Quishpe, este trabajo se propone reflexionar sobre las dimensiones lúdicas en las que se desenvuelven las estéticas populares y, consecuentemente, remarcar el gran valor simbólico que éstas contienen. El análisis nos conducirá a evidenciar el reducido alcance de ciertas conceptualizaciones canónicas del estudio estético frente a las heterogéneas dinámicas culturales contemporáneas.

Un recorrido por las estrategias de impugnación presentes en la apuesta artística de Quishpe, dará origen a una reflexión acerca de los modos en que se definen las relaciones actuales entre los llamados sujetos subalternos y hegemónicos.

Finalmente, una aproximación hacia las disputas de sentido que Delfín Quishpe genera entre sus públicos, nos llevará a analizar los conflictos y paradojas presentes en el proceso de construcción de identidades individuales y colectivas.

## Tabla de contenidos

### CAPÍTULO I

<b>La universalidad de la estética y el valor de las estéticas populares.....</b>	<b>17</b>
<i>Los cánones del buen gusto, lo kitsch y lo simplemente feo.....</i>	<i>17</i>
<i>Los juegos de las estéticas populares.....</i>	<i>27</i>
<i>La estética de Delfín.....</i>	<i>30</i>

### CAPÍTULO II

<b>Una apuesta antropofágica desde el escenario de lo simbólico.....</b>	<b>43</b>
<i>Las estrategias de impugnación de los llamados sujetos subalternos.....</i>	<i>43</i>
<i>Delfín Quishpe: ¿sujeto aculturado, antropófago o híbrido?.....</i>	<i>51</i>

### CAPÍTULO III

<b>Conflictos y paradojas alrededor de la construcción de la identidad.....</b>	<b>62</b>
<i>Delfín Quishpe y las identidades fragmentadas.....</i>	<i>62</i>
<i>Una paradoja sobre Delfín.....</i>	<i>72</i>

CONCLUSIONES.....	79
-------------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	85
-------------------	----

## Introducción

La gran popularidad que alcanzó el cantante ecuatoriano Delfín Quishpe comenzó a raíz del ataque contra las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Seis años después<sup>1</sup> del trágico suceso, Quishpe, un cantautor de música chichera, oriundo de Guamote, (Provincia de Chimborazo) ganaba fama mundial con un video musical que contenía imágenes de personas cayendo de los edificios en llamas y rostros de desesperados estadounidenses llorando ante el catastrófico cuadro de las torres desplomándose tras el atentado terrorista, que causó la muerte de alrededor de 3000 personas.

En el video, y mientras se sucedían las escenas de la tragedia, Delfín relataba (mediante un ritmo que mezcla sanjuanito con música tecno) la historia de su “amorcito”, que había viajado a los Estados Unidos y trabajaba justamente en las Torres Gemelas, de donde, aquel 11 de septiembre, no había podido escapar y había muerto, no sin antes realizar una llamada al cantante tan solo para decir: “adiós, mi amor”. “En ese momento, no le salvó ni el dinero ni la religión”, decía Delfín en su canción, cuya fama creció como la espuma, tan pronto apareció en la página web YouTube, conocida por alojar videos gratuitamente. Esa fama le trajo todo tipo de consecuencias, muchas de ellas positivas para su vida, pero otras de impacto negativo.

"¿Quién sabe la verdad? ¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?", eran las grandes preguntas que, en cierto punto de su video, Delfín se hacía, mientras miraba al cielo, como esperando una respuesta de Dios, a quien invocaba varias veces a lo largo de la canción. Paradójicamente,

---

<sup>1</sup> La canción *Torres Gemelas* fue compuesta y grabada por Delfín Quishpe en 2005; sin embargo, solo en 2007 fue publicada en la página web YouTube, lo que la popularizó.

las preguntas de Delfín eran las interrogantes que millones de seres humanos se habían hecho desde que sucedió el hecho; sin embargo, y a pesar de su popularidad, su video no fue recibido por todos con agrado.

“Se está burlando”, “es una ofensa para las víctimas de las Torres Gemelas”, “¡vaya mierda de individuo, da pena verle!”, “maten a este indio payaso”, “¿Cómo es que un indígena sabe usar una PC?”<sup>2</sup>. Estos son algunos de los comentarios que, hasta la actualidad, es posible encontrar en la Web. Y, aunque entre las más de 33 mil opiniones publicadas al pie del video de Delfín en YouTube, varios cientos son de apoyo y felicitación, un buen número (quizás la mayoría) cuestiona su producción musical, su vestimenta, su origen y las temáticas de sus canciones<sup>3</sup>.

En los foros de opinión de la Web, en el *boca-a-boca* de la vida cotidiana, en los medios de comunicación del país, se comenzaron a generar debates acerca del video. ¿Por qué un habitante de un pequeño poblado había decidido hacer una canción sobre nada menos que la caída de las Torres Gemelas? ¿Por qué este indígena ecuatoriano vestía una ropa de cowboy norteamericano? ¿Era aceptable mezclar una música tan alegre con imágenes tan dramáticas? ¿Delfín se estaba burlando de lo que había sucedido? ¿Este hombre intentaba hacer mofa de uno de los hechos más relevantes de la historia reciente de los Estados Unidos?

Desde el nacimiento de *Torres Gemelas* hasta la actualidad, el nombre de este ecuatoriano no ha dejado de generar interrogantes y disputas de sentido. Sus videos, las letras de sus canciones, la mezcla de ritmos que utiliza o su particular estilo de vestir, todo es objeto de polémica.

---

<sup>2</sup> Estos comentarios fueron tomados de los que se encuentran publicados en YouTube y que acompañan el video de Delfín Quishpe. El video y los comentarios pueden encontrarse en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>

<sup>3</sup> Vale destacar que para este estudio, los comentarios publicados en la Web son un termómetro fundamental para evaluar cómo Quishpe es recibido y cómo el público reacciona a lo que el artista propone. Es por ello que, a lo largo de los tres capítulos de este trabajo, se recurrirá en varias ocasiones a opiniones y citas de la web.

En YouTube, al pie de sus videos, o en las páginas de Facebook, Twitter o blogs, se pueden evidenciar fuertes discusiones entre quienes defienden lo que hace este ecuatoriano y quienes solo ingresan al espacio para insultarlo. El ir y venir de acusaciones e insultos, entre los participantes de los foros, se ha extendido por años. Si se ingresa al video *Torres Gemelas* podrá comprobarse que el último comentario puede haber sido publicado hace solo un par de horas.

Tales disputas, aparentemente triviales, pueden revelarnos detalles importantes sobre las diferencias sociales que marcan nuestra cultura y la identidad fragmentada que define al Ecuador.

Mientras tanto, en los últimos años Delfín Quishpe no ha dejado de componer, y la polémica solo ha servido para acrecentar su popularidad. Así, en 2010, junto con dos cantantes de música chichera peruana (Wendy Sulca y la Tigresa del Oriente) irrumpió nuevamente en YouTube con un tema titulado *En tus tierras bailaré*, donde Delfín y sus compañeras describen los encantos de las ciudades de Israel y cuentan su asombro y placer tras haber conocido el país.

“Caminando por Israel, un amorcito encontraré. Cariñito, amorcito, ¡vamos, vamos a cantar! (...) Madrecita, madrecita, qué bonito es Telavín (sic), con sus estrellas y su lunita. En Telavín (sic) yo bailaré (...) Israel, Israel, qué bonito es Israel”, dice el estribillo de la canción que, si bien no llegó a ser tan difundida como el primer video de Delfín, sí generó otra ola de comentarios en la Web y fuera de ella.

Nuevamente, el público se preguntaba qué estaba intentando transmitir Delfín cuando decía: “en Jerusalén yo bailaré (.) Israel, en tus tierras bailaré”, o qué pretendía al introducir una voz en off en el videoclip que declaraba: “sin prejuicios, el amor fluye por las venas de todos. ¡Acércate a Israel, Latinoamérica! ¡Acércate a Latinoamérica, Israel!”. Y otra vez surgía la interrogante de por qué este hombre, oriundo de Guamote, había escogido cantar acerca de



un país tan lejano como Israel, el cual, además, ni él ni sus dos compañeras habían visitado jamás.

Sin embargo, no hubo demasiado tiempo para debatir sobre esta nueva canción acerca de las tierras santas, pues cuando el público todavía la estaba asimilando, Delfín volvió a aparecer en YouTube con un nuevo videoclip, que también abordaba un tema de impacto mundial. La canción, que surgió en 2011, decía: “Todo hombre es un minero, toda mujer es su mina. Cada hombre atrapado, una mujer sin su amado. Un oscuro día a día esperando la salida. Cada hombre liberado es milagro de la vida”. Esta vez, el motivo eran los 33 mineros que quedaron atrapados durante más de 60 días en una mina en Chile, a finales de 2010, y cuyo rescate fue una gran noticia.

Antes de cumplir un mes circulando por la Web, el video (al que para entonces ya le acompañaban más de 4000 comentarios) estaba cerca de completar el medio millón de visitas. Al poco tiempo: nuevas risas, comentarios, insultos y debates ya estaban transitando por los foros de discusión y las redes sociales en Internet.

Tras cuatro años de ser espectadores de esta relación entre Delfín y su audiencia y entre los diferentes públicos que defienden o critican, con toda pasión, cada cosa que este músico produce, es evidente que nos surja la pregunta: ¿por qué los videos de Delfín Quishpe están envueltos en tantas disputas de valores y sentidos? Y será justamente esa la interrogante inicial desde la cual partirá el presente trabajo investigativo. Resolverla nos conducirá a aproximarnos a la comprensión de cómo opera la cultura popular.

Para aproximarnos al objetivo de estudio, estética y cultura serán dos campos conceptuales que se convertirán en los pilares de este trabajo, cuyo objetivo será estudiar la construcción estética de la propuesta musical de Quishpe y explorar el ámbito cultural en el que se desenvuelve el músico. Finalmente, otro objetivo será analizar cómo las disputas que se generan entre el público, alrededor de la propuesta de Quishpe, denotan las fragmentaciones y divergencias presentes en la construcción de la identidad nacional.

A lo largo del trabajo, se manejará un concepto de estética que procure ser abierto y nos permita comprender la música de Delfín Quishpe con una mirada libre de los estereotipos reduccionistas sobre el “buen” o el “mal gusto”. Para ello, utilizaremos la definición de Nicolás Bourriaud sobre estética: “una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma”<sup>4</sup>.

Ni el concepto de estética, ni el de artista que Bourriaud maneja están vinculados con categorías como las de belleza o “buen gusto”, tampoco este trabajo se moverá dentro de ese tipo de descripciones. Más allá de lo atractivo y lo desagradable, las páginas que vienen a continuación se centrarán en entender cómo opera la estética de *lo popular*; evitando, tanto como sea posible, cualquier calificación binaria. Este trabajo comparte lo que Omar Rincón defiende: “No hay músicas buenas o malas, depende de quién valore, quién escuche, quién disfrute, quién encuentre las tramas argumentales para identificarse e imaginarse”<sup>5</sup>

Un concepto importante en este trabajo será el de *lo popular masivo*, acuñado por el colombiano Jesús Martín Barbero, quien en su obra *De los medios a las mediaciones*<sup>6</sup> nos invita a mudar nuestro modo de pensar la cultura popular y nos conduce a comprender las nuevas dinámicas que se generan en ella; nuevas dinámicas donde las expresiones culturales son, al mismo tiempo populares, pero también masivas, debido a sus nuevos campos de acción, públicos a los que llegan y estrategias que utilizan. *Lo popular masivo* representa, un "lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de

---

<sup>4</sup> Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, 139.

<sup>5</sup> Omar Rincón Rodríguez, “Lo *bailao* no se quita. La música como práctica comunicativa y cultural”, en José Miguel Pereira, Miria Villadiego y Luis Ignacio Sierra, *Industrias culturales, música e identidad. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, 172

<sup>6</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Unidad Editorial Convenio Andrés Bello, 2003

masa"<sup>7</sup>, donde los medios de comunicación tradicionales (así como las redes sociales y los demás espacios de la Web) se presentan como nuevas herramientas mediante las cuales también sus públicos pueden revertir mensajes y transmitir nuevas narrativas.

Considerando el contexto que envuelve la producción musical de Quishpe, las temáticas que maneja y los espacios que escoge para difundir su música, es apropiado analizar al cantante y su propuesta desde el concepto de *lo popular* masivo; considerando además que el universo musical está fuertemente ligado con *lo popular* y lo masivo.

Las músicas son populares porque nos significan, son el oráculo al que vamos para encontrar nuestras historias, son las sentimentalidades en las que nos imaginamos. Y por populares, todas las músicas, para significar, devienen masivas e industriales, pero, en simultáneo, cercanas al goce efímero de cada uno, al disfrute de cada historia y cada cuerpo. Somos las músicas que nos producen.<sup>8</sup>

Siendo también masiva, la música de Quishpe está sujeta a actuar dentro del escenario de las Industrias Culturales, por ello este concepto será considerado en el desarrollo de este trabajo. Se entiende a las Industrias Culturales como instituciones de la sociedad, donde se efectúan intercambios de bienes y servicios culturales. En las Industrias Culturales se comercializan productos cuyo valor simbólico es superior a su valor de uso o intercambio. En estos espacios el objeto a ser comercializado es la propia cultura, pero para esa comercialización se utilizan los mismos mecanismos de producción y distribución que se aplican en las corporaciones industriales capitalistas. En resumen, como nos dice García Canclini, citado por Ancízar Narváez: "es industria cultural toda empresa capitalista dedicada a la generación de 'productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y

---

<sup>7</sup> (Ibíd., 153)

<sup>8</sup> (O, Rincón, *Lo bailao no se quita*, 180)

de cambio o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”<sup>9</sup>.

La estética popular (o estéticas populares, en plural, como más adelante se defenderá) será el corazón del primer capítulo. Para entender el debate sobre *lo bello y lo feo*, comenzaremos poniendo en discusión las definiciones canónicas de estética, ¿Es posible pensar la estética solamente como la teoría de *lo bello*? ¿Existen parámetros para determinar qué merece ser considerado como estético y qué no? En el camino hacia responder estas interrogantes, entraremos a analizar cómo se genera el vínculo entre *lo popular* y lo estético y nos aproximaremos a conocer las estrategias de resignificación que las estéticas populares aplican a la hora de producir sus narrativas. Finalmente, cerraremos el primer capítulo efectuando un análisis estético de tres videoclips (*Torres Gemelas*, *En tus tierras bailaré* y *Todo hombre es un Minero*) de Delfín Quishpe.

Como puede advertirse, este trabajo investigativo categoriza dentro del ámbito de lo popular a la propuesta artística de Quishpe, sobre la base de evidencias tangibles y también de carácter simbólico. Su obra misma es uno de los justificativos principales para demostrar que Delfín se desenvuelve dentro del terreno de lo popular, pues sus propuestas estéticas se producen en el marco de un trabajo artesanal, con un uso más bien empírico de los métodos artísticos y sin un apego a categorías canónicas del arte.

Por otra parte, y como se verá en las páginas posteriores, también los recursos estéticos que Quishpe utiliza lo colocan en el campo de lo netamente popular. Pues como justifica Bajtin (que será una de las voces a las que se recurrirá con frecuencia a lo largo del primer capítulo de este estudio) la estética popular está fuertemente relacionada con el cuerpo, lo bajo, la tragedia, la hipérbole, la parodia, entre otra serie de categorías que, como se expondrá más adelante, están ampliamente presentes en la obra de Quishpe.

---

<sup>9</sup> Néstor García Canclini, 1999, p 42, citado por Ancízar Narváez Montoya, "El concepto de industria cultural. Una aproximación desde la economía política", en José Miguel Pereira, Miria Villadiego y Luis Ignacio Sierra, *Industrias culturales, música e identidad. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, 41

Ahora bien, luego de abordar el concepto de estética, en el segundo capítulo de este trabajo investigativo, se explorarán los escenarios culturales en los que se desenvuelve Delfín. Se estudiará la categoría de subalternidad, acuñada por Gramsci y más adelante ampliada por otros autores; así como las estrategias de impugnación que utilizan los sujetos llamados de subalternos, como Delfín Quishpe, durante la producción de sus propuestas estéticas. Este capítulo también servirá para analizar la música de Delfín y preguntarnos si es posible categorizar al músico como un sujeto aculturado, antropófago o híbrido.

Finalmente, el tercer capítulo estará centrado en el debate sobre los conflictos en la construcción de las identidades, un tema necesario de discutir, considerando las fuertes disputas que la propuesta de Delfín Quishpe genera entre sus públicos. ¿Qué nos revela ese rechazo que muchas personas expresan por Delfín? será la interrogante que nos dirija a lo largo del tercer capítulo, el cual explorará las contradicciones y dificultades a la hora de definir identidades y establecer diferencias culturales, y terminará con un análisis del propio Quishpe y una reflexión sobre el espacio desde donde este músico se auto-determina y expresa.

Este trabajo investigativo busca, de modo general, reivindicar la gran capacidad expresiva que tienen las múltiples propuestas surgidas desde la cultura popular y, específicamente, revelar el contenido estético presente en los videoclips de Delfín Quishpe. No obstante, en el camino, el lector podrá advertir que esta investigación avanza acompañada de interrogantes que aún no ha conseguido resolver quien la suscribe.

Un fuerte cuestionamiento que ronda este trabajo es el mismo que Alabarces y Rodríguez exponen en su obra *Resistencia y Mediaciones*, a propósito de lo que plantea De Certeau, quien “sostiene que todo acercamiento a *lo popular* presupone un gesto represivo que lo suprime al tiempo que intenta conocerlo”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008, 302, citando a De Certeau, 1999

A quien se embarca en este tipo de estudios, De Certeau le planea una fuerte y difícil pregunta “¿existe la cultura popular fuera del gesto la suprime?”<sup>11</sup>. Sin duda este trabajo investigativo buscará defender que las expresiones culturales, de hecho, existen más allá de aquello que las rechaza o niega; no obstante, tal interrogante no deja de tener incidencia en el desarrollo de esta investigación.

“De Certeau afirma que todo acercamiento letrado o intelectual reproduce dicho gesto (de supresión) y por tanto es incapaz de conocer (en sentido exhaustivo) *lo popular*”<sup>12</sup>. Siendo así, nos enfrentamos a una paradoja, debido a que no es posible abordar “en sentido exhaustivo” *lo popular* desde un acercamiento académico, como el que pretende este trabajo. Pero, por otro lado, desprendernos de la mirada intelectual para comprender *lo popular*, nos dejaría sin las herramientas cognitivas con las que, justamente, esperamos abordar el asunto.

Por otro lado y como ya fue dicho, el segundo capítulo de este estudio intentará poner en evidencia las estrategias que posee *lo subalterno* para impugnar el poder, específicamente en el caso de la propuesta musical de Delfín Quishpe. Sin embargo, Alabarces y Rodríguez también nos comparten otra fuerte interrogante en ese sentido, esta vez proveniente de Spivak, quien “señala que si *lo subalterno* pudiera hablar de un modo que interpelara al poder, dejaría de ser subalterno pues realizaría un movimiento (discursivo y político) a través del cual produciría un cambio en el lugar de enunciación”<sup>13</sup> ¿Cómo defender una acción impugnadora de Delfín Quishpe y a la vez reivindicar su condición de sujeto subalterno, sin caer en la contradicción que Spivak nos plantea?.

Estos paradójicos cuestionamientos no abandonarán este trabajo investigativo; sin embargo, la vía para convivir con ellos durante el desarrollo del estudio, es la misma que

---

<sup>11</sup> (Ibíd., 301, citando a De Certeau, 1999)

<sup>12</sup> (Ibíd., 302)

<sup>13</sup> (Ibíd.)

Alabarces y Rodríguez nos proponen: la de “un quehacer intelectual exasperadamente consciente de sus contradicciones, que no renuncia a poner en primer plano a *lo subalterno*”<sup>14</sup>.

En consecuencia este trabajo no niega las posibles contradicciones a las que nos enfrentará el estudio de *lo popular*; sin embargo, espera proponer un análisis, académico y franco, de las estéticas populares, y especialmente de la propuesta musical de Delfín Quishpe, la cual, aunque ha generado un amplio debate social no había merecido, hasta el momento, ningún trabajo investigativo en el Ecuador.

Por otra parte, este estudio se centra en analizar la música de Delfín en un período muy concreto, que va desde 2005 (cuando grabó por primera vez *Torres Gemelas*) hasta inicios de 2011 (cuando lanzó *Todo hombre es un minero*). Fueron escogidos para el análisis tan solo tres videos musicales, por ser los más famosos del músico y constituir una muy apropiada muestra del contenido visual, estético y cultural de la propuesta Quishpe.

Evidentemente, estas tres producciones no son el único material que el artista ha realizado a lo largo de su carrera, la cual incluye una variedad de otras apuestas, que van desde discos grabados totalmente en quichua hasta videoclips elaborados junto a bandas de pop quiteñas y publicidades de aceite de cocina.

Aunque no serán analizadas en este estudio, esa gran gama de experiencias comerciales del músico dan cuenta de un sujeto que se mantiene en una dinámica particular de cercanías y distancias frente al mercado.

Durante todos los años de su carrera, Delfín ha vivido un constante proceso de cambio y mutación artística; al evaluar dicho proceso es inevitable concluir que Quishpe ha establecido sus propias lógicas de interacción con el mercado, evaluando en cada caso lo que el público esperaba de él. Del mismo modo, los años han hecho que también el mercado encuentre en el artista un personaje al cual poder sacar provecho comercialmente.

---

<sup>14</sup> (Ibíd.)

En los últimos tiempos, esa relación de ida y vuelta con el mercado ha llevado a Quishpe a evolucionar hacia un estadio quizás menos contestatario que el del período que aquí se estudiará. Sin embargo, más allá de la propuesta estética actual (o futura) del músico, el interés de este trabajo es explorar la riqueza narrativa, visual, cultural y de sentidos que representó “el fenómeno Delfín Quishpe” entre 2005 y 2011.



## CAPÍTULO I

### La universalidad de la estética y el valor de las estéticas populares

¿A quién se le quiere hacer creer que sería útil y beneficioso volver a valores estéticos basados en la tradición, el dominio de las técnicas, el respeto de las convenciones históricas? (...) Cuando se quiere destruir la democracia, se empieza por amordazar la experimentación, y se termina por acusar a la libertad de rabiosa.

*Nicolas Bourriaud*

#### ***Los cánones del buen gusto, lo kitsch y lo simplemente feo***

Desde hace décadas, el estudio de la estética se ha visto forzosamente atado a ciertos principios canónicos que determinan, de modo muy esquemático, aquello que debe considerarse materia de análisis estético. La analogía más antigua, y ciertamente poco afortunada, es aquella entre estética y belleza. Una ligazón que - pese a todos los argumentos presentados por quienes cultivan una visión menos reduccionista sobre estética- hasta la actualidad no se ha disuelto realmente.

Nada mejor para medir hasta qué punto una definición se mantiene anquilosada en el imaginario social, que consultar la más reciente edición del Diccionario de la Lengua Española, en busca de una definición sobre la estética: “*Adj.*: Perteneciente o relativo a la percepción o

apreciación de la belleza. Artístico, de aspecto bello y elegante. *F.*: Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza”<sup>15</sup>

Si nos sujetamos a lo que indica el diccionario que rige “el buen uso” de nuestra lengua, deberíamos entender a la belleza como el leitmotiv del estudio estético; sin embargo, el presente trabajo investigativo procurará poner en evidencia lo limitante que constituye la asociación entre estética, belleza y arte, sobre todo por lo reduccionista que una conceptualización de la estética basada en *lo bello* puede llegar a ser. Desde una visión tan reducida, ¿cómo es posible acercarnos a la comprensión de expresiones de la cultura popular como el tecno-folclor-andino del músico ecuatoriano Delfín Quishpe?

Si nos apegamos a los comentarios que abundan en la web acerca de la “calidad” de la propuesta artística de Quishpe, puede verse el interés de los usuarios por dejar sentado que no existe nada más alejado de la estética y la belleza que la música de este artista ecuatoriano<sup>16</sup>.

Ahora bien, como ya hemos visto, originalmente el concepto de estética ha estado vinculado al arte, la belleza y la llamada “alta cultura”, mientras que, *lo popular* –como la propuesta de Quishpe- es la expresión del pueblo, e históricamente el pueblo está vinculado con *lo bajo* y *lo pobre*, es decir completamente opuesto a la concepción canónica de estética.

---

<sup>15</sup> “Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Segunda Edición”, ESPASA-CALPE, 2001, en <http://buscon.rae.es/drae/>. Acceso, noviembre de 2011

<sup>16</sup> En la web es posible encontrarse una serie de comentarios acerca de la “baja calidad” de la música de Quishpe o de la “falta de belleza” de sus canciones. A continuación algunos de los comentarios publicados en YouTube al pie del video *Torres Gemelas*:

“no sabes diferenciar lo bueno y lo malo, mejor lárgate a estudiar música” (AlPerez10)

“En Ecuador son puros indios, no tienen sentido estético” (Walterletenebreux)

“Antes era importante rimar. Sin embargo, aquí nos demuestran que no” (Theandystation)

“Qué mal gusto, así no se hace un homenaje con esta música” (Martinettu)

“Dios mío, qué vergüenza de música, eso es no tener sandre en la cara, a parte que canta horrible esa letra está espantosa” (Caformaquito)

“Esto no es hacer música, es hacer el ridículo” (Juanca)

“Qué pena que a lo ridículo se lo confunda con arte. Francamente absurdo” (Miguel Segovia)

“Mis oídos me sangran” (Mirandyorton)

De hecho, si entre estética y belleza se ha impuesto una alianza que dura ya siglos; entre cultura popular y estética, por el contrario, se estableció una distancia, hasta hace poco, incuestionable.

Quizás justamente por su uso cotidiano, el concepto de *lo popular* se ha tornado una abstracción difícil de definir. Si nuevamente recurrimos al diccionario nos encontraremos con que se lo define como una expresión propia del pueblo, de las “clases sociales menos favorecidas”<sup>17</sup>. La cultura popular, por consiguiente, reúne las expresiones culturales que el pueblo produce y consume.

Si el concepto de *popular* resulta difícil de aprehender, más aún el concepto que lo antecede: *pueblo*. El *pueblo* está en boca de todos, desde el imperio griego, hasta el propio derecho constitucional actual. A la hora de definirlo se lo resume como el grupo de personas que forman parte de una comunidad y que comparten las mismas expresiones y prácticas culturales. Mientras, el diccionario se limita a calificarlo como “población de menor categoría o gente común y humilde de una población”<sup>18</sup>.

Mirado desde la óptica política, el pueblo es portador de un gran valor, como representante de la soberanía y la democracia. En las revoluciones históricas, el pueblo fue la fuerza colectiva generadora de los cambios sociales. Pero la Ilustración implantó rápidamente una visión negativa del pueblo, siendo visto como la muchedumbre vulgar e ignorante.

Paradójicamente, a la vez que el pueblo era el poder social contra el mal, era también la antítesis de los valores de estética. “A la noción política del pueblo como instancia legitimante del gobierno civil, como generador de la nueva soberanía corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de *lo popular*, que sintetiza para los

---

<sup>17</sup> (Ibíd.)

<sup>18</sup> (Ibíd.). A parte de quedar claro que el diccionario de la Real Academia de la Lengua requiere una urgente actualización, también es evidente que el concepto resulta ambiguo y complejo de definir. De ahí que históricamente haya sido idealizado desde ciertas corrientes y, al mismo tiempo, despreciado por otras.

ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado”<sup>19</sup>. La Ilustración estaba “contra la tiranía en nombre de la voluntad popular, pero contra el pueblo en nombre de la razón”<sup>20</sup>.

Con expresiones como “menos favorecidas”, “menor categoría”, “común y humilde”, el diccionario nos corrobora que la visión peyorativa sobre *lo popular* se mantiene, y por tanto, a la hora de entrar en el tema estético, el veredicto es categórico: *lo popular* no es *culto*, ni *bello* y, por tanto, no puede ser estético.

Ahora bien, desde Baumgarten hasta Kant está claro que la Estética se sitúa en el campo del conocimiento sensible, que no es lógico ni conceptual y que corresponde al ámbito de los sentidos. De hecho, es este conocimiento sensorial el principal interés de Baumgarten cuando crea el término en el siglo XVIII. Sin embargo, desde entonces, se ha insistido en vincular esa experiencia sensorial con la aprehensión de *lo bello*, como si la belleza fuese el único lugar de llegada de la experiencia estética. Las dinámicas y las expresiones culturales actuales, demuestran que es perfectamente posible que experiencias estéticas se generen en espacios donde no habita *lo bello*, al menos no lo tradicionalmente considerado *bello*.

Ciertamente, sería absurdo desconocer todo lo que filósofos como Baumgarten, Kant y Hegel aportaron para el estudio del arte, la belleza y, por supuesto, la propia estética. Sin embargo, es preciso admitir que conceptos que entonces se construyeron como pilares para defender una estética basada en *lo bello*, no encuentran sustento en la actualidad.

Ante la multiplicidad de expresiones estéticas, que conducen a una diversidad de experiencias sensoriales, tales principios canónicos corren el riesgo de caer en un profundo reduccionismo, si no son apropiadamente actualizados para un estudio más contemporáneo, como nos lo advierte Katya Mandoki:

Desde el siglo XVIII con Baumgarten y los teóricos del gusto hasta el día de hoy, la estética ha realizado una operación quirúrgica de escisión sistemática de todos aquellos

---

<sup>19</sup> (J. Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*: 4)

<sup>20</sup> (Ibíd.)

fenómenos que no sean positivos y útiles en su oferta de placer. Aquí sale a la luz que el desinterés kantiano no era, finalmente, tan desinteresado. (...) Por eso lo asqueroso, lo obsceno, lo grosero, lo insignificante, lo banal y lo sórdido carecen de estudios en la estética. No se consideran categorías dignas de estudiarse aunque nuestra sensibilidad las confronta cotidianamente. (...) Este miedo a las impurezas de lo cotidiano tendrá que ser superado si pretendemos encontrar en la estética algo más que su reducción a una inofensiva teoría de *lo bello* y el arte.<sup>21</sup>

Siendo así, el motivo de atención de este trabajo, es decir la música de Delfín Quishpe, no puede dejar de considerarse una expresión estética, a pesar de que sea, para muchos, algo absolutamente contrario a la belleza. Y, más aún, es perfectamente plausible que los fanáticos de Quishpe encuentren en sus canciones características de belleza, del mismo modo que otro público podría encontrarlas en otra obra musical. Y esto, simplemente, porque en la actualidad es inútil continuar defendiendo la universalidad de la belleza. Como lo apunta Mandoki, existe una infinidad de posibilidades de lo que para los seres humanos puede o no ser *bello*. Y no se trata de una excusa relativista, pues basta mirar la propia realidad social para encontrar los más categóricos argumentos para defender la heterogeneidad de la belleza. En suma, ni la estética es belleza, ni la belleza es universal. Sin embargo, la estética es siempre universal.

En investigaciones empíricas que analicen comparativamente los juicios del gusto en diferentes culturas (...) la que resulte más lastimada será la universalidad de *lo bello*. La universalidad de lo estético en cambio permanecerá ileso, pues todos los seres humanos, sin importar la cultura o situación espacio-temporal, somos básicamente criaturas sensibles, estéticas.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México, Siglo XXI Editores, 2006, 52-53

<sup>22</sup> (Ibíd., 40)

Somos seres sensibles, ergo, seres estéticos. Y para entenderlo vale volver a la definición de estética de Bourriaud, citada en la introducción de este trabajo: "...reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética"<sup>23</sup>. Sin embargo, nuevamente es Mandoki quien nos da la explicación más precisa del vínculo entre sensibilidad y estética: "Habrà de entenderse a la Estética como el estudio de la condición de estesis. Entiendo por estesis a la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso"<sup>24</sup>.

El concepto adquiere un sentido más completo si al abordaje de Mandoki sumamos la perspectiva de pensadores como Terry Eagleton, quien desarrolla un análisis de la relación entre estética e ideología, en el cual define a la experiencia estética como una alternativa liberadora. Eagleton apunta: "Lo estético (ofrece) una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental"<sup>25</sup>. La tesis fundamental del autor es que la estética "proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes"<sup>26</sup>.

Si la estética tiene que ver con la experiencia sensible, ¿es posible definir qué es digno de generar sensibilidad en el ser humano y qué no? Si esa condición de permeabilidad es tan propia de quien la experimenta, del mismo modo lo es la de estética. Por tanto, algo tan vasto y tan rico en sentidos, como las expresiones de la cultura popular, no solo que no puede ser excluido del estudio estético, sino que además aporta una serie de visiones, experiencias y dinámicas que alimentan, en lugar de afectar, el estudio de la estética. "No solo es posible sino indispensable abrir los estudios estéticos, tradicionalmente restringidos al arte y *lo bello*, hacia la riqueza y complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones"<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> (N. Bourriaud, *Estética relacional*: 139)

<sup>24</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, 67)

<sup>25</sup> Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, S.A., 2006, 60

<sup>26</sup> (Ibíd., 53)

<sup>27</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, 9)

Evidentemente, para ser consecuentes con el argumento de que la estética es una experiencia única y propia del sujeto que vive esa condición de sensibilidad frente a su contexto, debemos considerar también que no es posible agrupar todas las expresiones de la cultura popular bajo la forma singular y universalizante de Estética Popular. Es digno, por tanto, considerar que en el espacio social coexiste una variedad de formas expresivas y modos de sentir, y por tanto, no podemos hablar de estética sino de estéticas populares.

Ahora bien, si la puerta de la estética finalmente se abre hacia la multiplicidad de lo social, y consecuentemente hacia *lo popular*, ¿en qué categoría merecen ser colocadas este tipo de expresiones culturales? Muchas veces, se las ha intentado asociar con *lo kitsch*, pero, por supuesto, desde una visión completamente peyorativa.

Mediante un recorrido histórico por la evolución del concepto, Lidia Santos explica que *lo kitsch* se trasplantó a América Latina, en muchos casos, como una categoría de “desvalorización social, en palabras que denotan, casi siempre, personas socialmente discriminadas”<sup>28</sup>, “el análisis etimológico de las palabras iberoamericanas que designan *lo kitsch* demostró la interrelación entre sus significados y la desclasificación social”<sup>29</sup>. Desde tal visión, las estéticas populares serían *kitsch* porque “su razón de existir es la imitación dogmática del arte, ya que pretenden alcanzar únicamente el efecto, racionalizando lo que no es racionalizable, es decir, los grandes conflictos y las grandes indagaciones que el arte transmite”<sup>30</sup>.

En suma, desde su origen etimológico la palabra *kitsch* ha estado asociada con descripciones peyorativas. “Derivada de *kitschen* ‘hacer muebles nuevos con viejos’, o del inglés *sketch*, ‘copia reducida de un cuadro famoso...’”<sup>31</sup>, *lo kitsch* nos remite a una especie de

---

<sup>28</sup> Lidia Santos, *Kitsch Tropical*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2001, 99

<sup>29</sup> (Ibíd., 203)

<sup>30</sup> (Ibíd., 110)

<sup>31</sup> Lidia Santos, “Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana”, en Petra Schumm comp., *Barrocos y modernos*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1998, 345

sub-arte, que surge “de la copia mal hecha y amalgamada de varios otros estilos”<sup>32</sup>. Se trata pues de un arte del mal gusto. Pero por supuesto, tan inaprensible y volátil como el concepto de belleza, lo es el del “gusto”:

En Francia, el sintagma ‘buen gusto’ solo aparece a fines del siglo XVII, cuando empieza a extenderse el dominio de la distinción social. Es corolario de la palabra ‘gusto’, término originado en la gastronomía (...) Así, entre la culinaria y la filosofía, el ‘buen gusto’ se establece excluyendo de su ámbito el llamamiento a las emociones que va a desembocar sin otra salida en la estética del ‘mal gusto’, o sea, en el área del *kitsch*.<sup>33</sup>

El dominio de la distinción social, al que Santos hace referencia, es un concepto determinante para comprender la importancia del “buen gusto” y el pertinaz rechazo histórico hacia *lo popular*, al cual –desde esta posición- solo le corresponde el “gusto bárbaro” y cuyas expresiones no son producto del entendimiento, sino, por el contrario, de la mera experiencia sensorial. Definir que *lo popular* no es “culto” es una estrategia para marcar distinción frente a un grupo que el propio diccionario define como “gente común y humilde”, “de menor categoría”.

Para quienes defienden este tipo de posiciones, *lo popular* simplemente no puede considerarse “culto”, justamente porque lo culto es una de las banderas con las que se defienden distinciones sociales que se perderían al incluir a *lo popular* en el mundo estético.

La formación de colecciones especializadas de arte culto y folclor fue en la Europa moderna, y más tarde en América Latina, un dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecían cierto tipo de cuadros, músicas y libros, aunque los tuvieran en su casa, aunque fuera mediante el acceso a museos,

---

<sup>32</sup> (Ibíd., 341)

<sup>33</sup> (Ibíd., 342)



salas de concierto y bibliotecas. Conocer su orden era ya una forma de poseerlos, que distinguía de los que no sabían relacionarse con él.<sup>34</sup>

Las estrategias que los seres humanos adoptan para establecer esas distinciones serán estudiadas en el tercer capítulo de este trabajo, dedicado al tema de la identidad.

Volviendo a la cuestión estética, frente a este uso peyorativo de *lo kitsch* para definir a *lo popular*, el mayor aporte de Santos, en su obra *Kitsch tropical*, fue determinar una ruta completamente diferente, según la cual era posible definir una condición de *kitsch* no degradante, la cual hizo plausible comprender, desde *lo kitsch*, la riqueza y complejidad de las estéticas populares.

En la posición de Santos, “*lo kitsch* aparece como producto del reciclaje del repertorio recibido a través de referentes diversos y hasta contradictorios. En lugar de percibir la cultura de masas y *lo kitsch* como causas de un empobrecimiento de las manifestaciones culturales de los ‘menos ricos’, estos dos elementos son entendidos como estímulos de la creatividad popular”<sup>35</sup>

Este trabajo investigativo comparte la posición según la cual *lo kitsch* es entendido como una estrategia para la “manifestación de lo cotidiano y de la subjetividad de la clase obrera”<sup>36</sup>. Por tanto, es posible definir a *lo popular* como *kitsch*, siempre y cuando se entienda que aquello no significa darle a las estéticas populares la condición de sub-arte de “mal gusto”, sino por el contrario comprenderlas en su amplitud como expresiones multiformes surgidas como consecuencia de una suma de la propia vida cotidiana y los referentes recibidos a diario. Tal como lo expone Santos: “*lo kitsch* promueve la incorporación de criterios estéticos a la vida

---

<sup>34</sup> Nestor García Canclini, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de La modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 276

<sup>35</sup> (L. Santos, *Kitsch Tropical*: 209)

<sup>36</sup> (Ibíd., 203)

cotidiana. Asociado al triunfo de la clase media, *lo kitsch* expone la alienación a que está sujeta esta clase, siendo el retrato vivo del condicionamiento del hombre por los objetos”<sup>37</sup>.

No obstante, la autora brasileña plantea una diferenciación entre lo que podría llamarse un *kitsch* creativo y positivo y uno alienado y negativo.

La autora vincula *lo kitsch* con *lo brega*<sup>38</sup>, pues defiende que en la cultura hispana ambos términos tienen la misma carga semántica en su origen etimológico, consecuentemente determina que es posible la existencia de un *brega* bueno y un *brega* malo.

En el concepto de *brega* bueno, incluye una espontaneidad y una ingenuidad propia de una expresión no distinguida, en el sentido en que Bourdieu define la distinción. En este tipo de *brega* se alinean la ternura, la belleza, la pasión, sentimiento reprimidos por la racionalidad del siglo XVIII (...) En el concepto de *brega* malo se alinean los objetos de gusto dudosos, fabricados en serie, cargados de aquella redundancia propia de los que ascienden de prisa al poder<sup>39</sup>.

Desde esta visión es posible comprender que dentro de *lo kitsch* habitan dos formas tan distintas de caracterización y uso del término. Sin embargo, a la hora de enfrentar esta teorización con el caso específico de interés de este trabajo: es decir la propuesta estética de la música de Delfín Quishpe, surge una importante interrogante sobre cómo determinar a qué tipo de *brega* corresponde la producción del músico.

Algo que no queda resuelto en el análisis de Santos, es cómo o quién determina a qué tipo de *brega* corresponde una u otra estética. Como se ha defendido en este trabajo

---

<sup>37</sup> (Ibíd., 113)

<sup>38</sup> La traducción exacta de portugués al español del término *brega* sería *cursi*; sin embargo, en la cultura brasileña el adjetivo *brega* conlleva un sentido mucho más amplio de lo que en español se comprendería como simplemente *cursi*, puesto que en Brasil *brega* es empleado para definir no solo lo que es *cursi* (es decir exageradamente romántico y sentimental) sino que también es muy usual para determinar aquellas expresiones culturales que podrían ser consideradas de mal gusto. Como analiza la propia Lidia Santos, *brega* en nuestro español andino correspondería a algo *cholo* o *huachafo*. Por tanto, en lo sucesivo para este trabajo investigativo se continuará con el uso de la palabra en portugués para evitar el reduccionismo que la traducción a la palabra *cursi* podría conllevar.

<sup>39</sup> (L. Santos, *Kitsch Tropical*: 101)

investigativo, la belleza no es una condición universal y por tanto resulta complejo establecer polaridades tan tajantes.

A pesar de que el presente estudio no comparte la idea de bueno y malo, sí coincide con la posición de Santos de que no es posible negar la existencia de expresiones de la cultura que solo constituyen repeticiones en serie, huecas de sentido y que encajan en lo que la autora clasificaría como el kitsch "malo". Sin embargo, este trabajo defiende, y espera demostrar a lo largo de las páginas subsecuentes, que la apuesta musical de Quishpe se enmarca dentro del llamado *kitsch creativo*:

*Lo kitsch creativo* representaría un ejemplo real de "metalenguaje" por parte de la masa. Su metáfora es la antropofagia. A través de *lo kitsch creativo* la masa absorbe los códigos de la élite (...), los reinterpreta y devuelve bajo la forma de un producto en estado bruto, generado a partir de elementos existentes en el repertorio del propio creador de ese forma de manifestación.<sup>40</sup>

Así las cosas, es innegable que *lo popular* genera sus propias narrativas que conducen a experiencias sensoriales también propias, las cuales devienen, consiguientemente, en auténticas experiencias estéticas: es decir en estéticas populares.

### ***Los juegos de las estéticas populares***

En las páginas anteriores se ha intentado marcar un perfil general de lo que este trabajo comprende por estética y de cómo entiende a las expresiones de la cultura popular; sin embargo, buscando una especificidad en la delimitación de las características de las estéticas populares, vale considerar que éstas se vinculan con un proceso que alude a ciertas sensibilidades y que opera mediante una serie de estrategias narrativas como el uso de la

---

<sup>40</sup> (Ibíd., 102)

mímesis, la tragedia, la exageración, la parodia o la risa. La presencia de todas estas características ponen en evidencia una de las particularidades de las estéticas populares: su dimensión lúdica, donde se aprovechan múltiples elementos de lo cotidiano para construir nuevas experiencias estéticas.

El juego es tan fundamental dentro de las expresiones artísticas de la cultura popular, como lo es dentro de la propia vida cotidiana. “Habiendo juego, hay vivencia, es decir, involucramiento afectivo, corporal y sensible de los sujetos con su actividad (...) Así, la presencia del juego es testimonio e índice de la actividad estética. Disfrutamos o padecemos el juego en la medida en que nos prendamos a o somos prendidos por nuestras ocupaciones diarias”<sup>41</sup>.

Vivimos en el juego y, como lo explica Mandoki, en el día a día todos representamos el juego exploratorio del “que tal sí”. Uno de los escenarios donde con mayor facilidad se puede ver reflejado este juego experimental es el de las expresiones estéticas de *lo popular*.

Este juego exploratorio, además, está fuertemente vinculado con la experiencia estética. “El juego es estético como la estética es lúdica. La Lúdica, como el estudio del juego, no es menos esencial a la comprensión de la estética que la Poética al estudio del arte, pues ambas forman parte de la disposición humana al prendamiento y de su susceptibilidad al prendimiento sensible. La estesis y la lúdica conforman el mismo ovillo con que se teje lo social”.<sup>42</sup>

Para completar el análisis acerca de lo lúdico y *lo popular*, vale recurrir al estudio que Mijail Bajtin lleva a cabo de la obra de Rebeláis. Cuando se interna en el lúdico universo de la cultura popular, a través de la obra de este artista de la Edad Media, Bajtin consigue explorar el escenario en el que se mueven las estéticas populares y aclara que *lo popular* “posee una

---

<sup>41</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*: 175)

<sup>42</sup> (Ibíd., 173)

integridad y leyes estéticas especiales, un criterio propio de la perfección, no subordinado a la estética clásica de la belleza y lo sublime”<sup>43</sup>.

Valiéndose de un estudio de Justus Moser de 1761, Bajtin define a las expresiones de *lo popular* como quiméricas, donde prima lo heterogéneo, la violación de las proporciones naturales, la hipérbole, lo caricaturesco y, por supuesto, la risa, “como una necesidad de gozo y alegría del alma humana”<sup>44</sup>.

Con todos estos elementos juegan las estéticas populares y en ese juego otorgan nuevos sentidos a las cosas y a los acontecimientos. Gracias a este juego de resignificación, las estéticas populares consiguen construir una visión alternativa del mundo “deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado”<sup>45</sup>, creando así una especie de “segundo mundo y una segunda vida”<sup>46</sup>, una idea que está en concordancia con lo que Mandoki define acerca de la cotidianidad humana, la cual califica como el juego de la mimesis, una estrategia cultural que “consiste en simular o presentar de nueva cuenta o forma lo ya dado”.<sup>47</sup>

Esta capacidad de las estéticas populares de dibujar una nueva visión de lo existente, se complementa con su disposición para la parodia, otra estrategia para resignificar el mundo, pero desde la risa. “Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. (...) Una especie de revelación a través del juego y de la risa”<sup>48</sup>.

Gracias a estos elementos, la mayoría de las veces, las estéticas populares producen expresiones hiperbólicas y grotescas<sup>49</sup>. Obviamente, es importante entender por grotesco no

---

<sup>43</sup> Mijail, Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, México, Alianza Universidad, 1993, 33

<sup>44</sup> (Ibíd.)

<sup>45</sup> (Ibíd., 11)

<sup>46</sup> (Ibíd.)

<sup>47</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, 174)

<sup>48</sup> (M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media...*: 71)

<sup>49</sup> Evidentemente, no es posible generalizar y aplicar, sin ningún análisis, todas estas categorías a cuanto expresión de la estética popular aparezca. Del mismo modo que sucedería en un estudio más ortodoxo de la estética, dentro de la estética popular también es preciso estudiar y comprender las diferentes formas expresivas para poder definir las posteriormente, según sus señas particulares. Considerar que lo que aquí se detalla como características de ciertas estéticas populares se aplica a todos los casos de

una adjetivación negativa, sino una forma de definir aquello que sale de lo convencional y que transforma, caracterizado por la metamorfosis y la ambivalencia, como lo define el propio Bajtin. Sin embargo, “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”<sup>50</sup>. Se trata de aproximar a la tierra, de mundanizar lo “sublime”. Inclusive, en este acto de degradar, *lo popular* se permite tomar historias, objetos y sentidos, de la llamada alta cultura, para crear con ellos nuevas expresiones, propias, originales y evidentemente grotescas.

Esta dinámica en la que se mueve *lo popular* no varía si se la analiza en la época contemporánea; como detalla Santos, en la actualidad: “*lo popular* masivo de las grandes ciudades latinoamericanas se caracteriza (a partir de la implementación de la sociedad de consumo) por un permanente reciclaje de hábitos y comportamientos”<sup>51</sup>. Como ya se mencionó páginas atrás, ese reciclaje conduce también a que constantemente *lo popular* se encuentre absorbiendo códigos de las élites; sin embargo, como destaca Santos, entre las propiedades de *lo kitsch* creativo está justamente esa capacidad de *lo popular* para reinterpretar esos códigos y devolverlos en una nueva y transmutada condición.

Consecuentemente, durante esta acción creativa, *lo popular* llega a violar fronteras que, fuera de la experiencia estética no sobrepasaría. Si aterrizamos lo teórico en el caso de interés de este trabajo, es posible encontrar esa violación de fronteras en la selección temática de las composiciones de Delfín Quishpe. Queda en evidencia que en su apuesta musical, Quishpe parodia con temáticas sobre las cuales, en lo cotidiano, no estaría socialmente autorizado para emitir ninguna opinión.

Y es, en medio de este juego, como *lo popular* va construyendo esa estética suya, propia, quimérica, paródica y grotesca; pero sobre todo, llena de sentidos.

---

expresiones populares, sería un reduccionismo igual a querer encerrar y agrupar a lo popular, bajo la equivocada suposición de que todo el universo que lo constituye puede describirse de un solo modo o con una misma categoría general.

<sup>50</sup> (M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media...*: 20)

<sup>51</sup> (L. Santos, *Kitsch Tropical*: 204)

### ***La estética de Delfín***

Hemos dicho que durante la experiencia estética de *lo popular* se sobrepasan, al menos temporalmente, las fronteras entre lo que está y lo que no está permitido. Pues bien, en ese escenario, Quishpe es un excelente ejemplo para analizar la lúdica dinámica con la que operan las estéticas populares. Mímesis, hipérbole, parodia, risa y tragedia, todo se funde en una mezcla que solo dura cinco minutos y que basta para generar toda clase de disputas de sentido entre sus espectadores.

El primer video de Delfín Quishpe fue *Torres Gemelas*. Fue subido a YouTube en 2007 y en estos años ha coleccionado casi 10 millones de visitas. La historia comienza con Delfín en su casa, en Riobamba. Al prender la televisión, se encuentra con la trágica noticia del atentado en los Estados Unidos. Una voz en *off* relata: “El martes 11 del septiembre de 2001 (...) Estados Unidos sufrió la mayor ofensiva de su historia, que culminó con la destrucción de las Torres Gemelas, en Nueva York”. Luego de gritar “¡No puede ser!” (Expresión que se volverá la marca distintiva de Delfín Quishpe en sus siguientes canciones) arranca el sonido del teclado: un ritmo electrónico, con ribetes del típico Sanjuanito ecuatoriano.

Imágenes de la tragedia (probablemente capturadas por Delfín de la cobertura noticiosa televisiva) se suceden mientras la música se va tornando cada más animada: edificios en llamas, rostros desesperados de quienes presenciaban el hecho y otra serie de escenas que, durante semanas, los medios de comunicación, en todo el mundo, habían transmitido.

Sobrepuesto a las imágenes, está Delfín Quishpe, quien actúa como si se encontrara dentro de la misma escena y estuviera contemplando todo lo que sucede.

Antes de comenzar a cantar, Delfín relata lo que podría considerarse una introducción a la trama de la canción: "Cuando te fui a buscar, no creí lo que estaba viendo, las Torres en llamas, lleno de humo negro. Y tú en ese lugar. ¡Ay Dios mío. Ayayay!"<sup>52</sup>.

Inmediatamente, aparece otra imagen de Delfín, con un sombrero cowboy y con la bandera del Ecuador flameando a sus espaldas. "Desde Ecuador, Sudamérica, te canta Delfín". Ha pasado un minuto y medio de video, pero solo entonces la canción realmente comienza.

Delfín cuenta cómo, al llegar a Nueva York, recibe una llamada en la que *ella* se despide para siempre. Y reflexiona acerca de que ni el dinero ni la religión evitaron su muerte. A la música le acompaña una serie de primeros planos de rostros acongojados de quienes presencian la caída de las torres. Sin embargo, las que prácticamente protagonizan el videoclip son las escenas de los dos edificios. Un total de 18 tomas de las Torres Gemelas en llamas, desplomándose o envueltas en humo, se presentan en menos de cinco minutos de video.

"Sé que te quedas ya sepultada en los escombros de Torres Gemelas", canta Delfín al tiempo que se observa una toma del momento exacto en que uno de los edificios se venía abajo. La canción, compuesta únicamente de cuatro pequeñas estrofas sin una rima constante y sin un coro, termina con una proclama de Delfín: "Rindo homenaje a todos los compatriotas que perdieron sus vidas el 11 de septiembre del 2001, por buscar un sueño americano"<sup>53</sup>. Mientras habla, la música se va fundiendo con un fragmento de una famosa canción de estilo *western*<sup>54</sup>.

Hacia el final del videoclip, Delfín recalca nuevamente que proviene del Ecuador, mientras las imágenes de las torres en llamas se intercalan con tomas de la sierra ecuatoriana: paisajes y escenas de una fiesta indígena y de Delfín, en medio de la fiesta, montando un

---

<sup>52</sup> Todas las referencias a la canción, fueron extraídas del video que se encuentra alojado en YouTube y que puede ser encontrado en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=ADv9TQLV1-0>

<sup>53</sup> Según los cálculos posteriores, unos 15 ecuatorianos muriendo tras el atentado; según una noticia conmemorativa, publicada el 11 de septiembre de 2011, por el diario El Universo: <http://www.eluniverso.com/2011/09/11/1/1527/ecuador-llora-tambien-victimas-11-septiembre.html>

<sup>54</sup> Se trata de una conocida pieza instrumental que fue compuesta por Ennio Morricone, como parte de la banda sonora de la cinta *For a few dollars more*, estrenada en 1965.



caballo y luciendo su sombrero cowboy. "Desde Ecuador, con mucho amor. Delfín, hasta el fin. Nos vemos. Chao", son las palabras con las que el artista concluye su canción.

Al repasar el video, lo primero que salta a la vista es el evidente uso de un acontecimiento trágico, un uso que para su autor resulta absolutamente plausible<sup>55</sup>, aunque no sea precisamente usual. De hecho, antes de Delfín Quishpe, ningún músico (al menos ningún latinoamericano, y menos aún con un estilo tan descomplicado y alegre) había hecho famosa una canción que tuviera como temática central el atentado. Ese silencio musical cobra sentido si se considera que el asunto se transformó en un tópico tan delicado que hasta la televisión se tornó extremadamente cautelosa con respecto a las imágenes que presentaba.<sup>56</sup>

Tal como lo analiza Mandoki, lo trágico ha sido siempre difícil de concebir dentro del estudio estético, nuevamente por culpa del estereotipo que impone que lo estético solo puede causar un sentimiento de placer vinculado con *lo virtuoso*. Sin embargo, lo estético también puede ser trágico, aunque no siempre lo trágico sea estético, y es importante reconocer esa diferenciación para evitar caer en el grave desatino de celebrar la desgracia.

Lo trágico, ya sea en lo cotidiano o en el arte, es definitivamente estético cuando nos conmueve, y no lo es cuando se trata de una mera categorización estando ausente toda valoración afectiva. Es necesario afrontar particularmente el miedo a lo inmoral en la investigación del fenómeno estético y deshacernos de la calculada ingenuidad (...) al atribuirle un carácter exclusivamente virtuoso a los fenómenos estéticos.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Durante una entrevista, realizada por quien suscribe este trabajo a mediados de 2010, Delfín recalcó enfáticamente que no encontraba absolutamente nada de extraño en el hecho de que él compusiera una canción sobre las Torres Gemelas.

<sup>56</sup> Algunas series de televisión, que se rodaban en Nueva York, suprimieron imágenes de las Torres Gemelas que aparecían en sus capítulos. Por ejemplo, poco después del atentado, la famosa serie *Friends*, eliminó la clásica escena de las torres que aparecía en la presentación de su programa.

<sup>57</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*: 59)

No obstante, lo que nos presenta Delfín no es propiamente trágico. De hecho, podríamos decir que se proyecta más hacia lo tragicómico y lo paródico y que la tragedia que nos propone es, por causa de todos los elementos que utiliza, una tragedia deformada.

Por obra de la música llena de ritmos alegres y animados y el sobreactuado papel de Delfín frente a la desgracia, el video, proponiéndoselo o no, termina siendo cómico y divertido, y aplica así una de las astucias que Bajtin identifica en la parodia popular: “convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes”<sup>58</sup>.

El hecho sobre el cual Delfín nos habla es trágico; sin embargo, en este caso y frente a la tragedia deformada que nos propone, se nos está permitido reír, pues también está presente en ella la alegría: las escenas de las torres en llamas se intercalan con imágenes de una fiesta popular en la sierra ecuatoriana, mientras se desarrolla la amena música de *Torres Gemelas* que invita a su público a bailar.

La dialéctica puede ser una fuente de placer, de ese *forepleasure* que torna en materia de comedia hasta lo trágico. Hay, desde luego, contenidos trágicos no modificables, hay hechos que no tienen ninguna gracia, sobre todo para sus víctimas (...) Los sucesos pueden ser trágicos o cómicos, pero el cambio mismo, el revés, la mutabilidad, todo eso, sería en principio cómico.<sup>59</sup>

Y es en esa mutabilidad donde reside lo cómico de esta tragedia alterada que Delfín propone, cumpliendo así una de las características esenciales del grotesco: la deformidad. “La estética del grotesco es en gran parte la estética de la deformidad”<sup>60</sup> Y deformidad es lo que Delfín nos propone, al utilizar para su alegre canción un hecho sobre el cual, durante años,

---

<sup>58</sup> (M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media...*: 71)

<sup>59</sup> Ramón del Castillo y Germán Cano, "Las ilusiones de la estética", en Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, S.A., 2006, 25

<sup>60</sup> (M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media...*: 39)

prácticamente estaba prohibido pensar de forma jocosa. Delfín lo transforma, le cambia el sentido y lo hace suyo. Hace suyas las imágenes del atentado terrorista y crea una nueva narrativa con ellas. La historia del amor que ha perdido “bajo los escombros de Torres Gemelas”, es a la vez la canción con la que pone a todos a bailar.

Sin embargo y paradójicamente, al mismo tiempo que nos provoca la risa, Delfín le otorga su cuota de solemnidad y pompa a su canción. Rinde homenaje a las víctimas, invoca a Dios en busca de ayuda y se muestra condolido ante lo ocurrido. Así, en menos de cinco minutos quedan violadas las fronteras entre llanto y risa, gozo y solemnidad e incluso las fronteras simbólicas entre Ecuador y Estados Unidos, territorios que intermitentemente se mezclan a lo largo del video.

Y no solo imágenes, espacios y categorías se funden, la música también es un experimento de Delfín. El teclado nos ofrece ritmos del tecno, un estilo musical propio de los Estados Unidos, mientras la base de la canción es un Sanjuanito<sup>61</sup>, original de la música tradicional ecuatoriana<sup>62</sup>.

Esta suma de estrategias narrativas y estéticas, hacen de *Torres Gemelas* el video más importante dentro de la carrera musical de Delfín<sup>63</sup>. Las dos canciones que posteriormente también divulgó en YouTube tienen una carga estética muy valiosa; no obstante, no llegan a impactar del mismo modo que el primer video, aunque también generaron toda una nueva ola de disputas de sentido.

Tres años después de la primera vez que *Torres Gemelas* fue lanzado en la Web, Delfín surgió con una nueva canción. *En tus tierras bailaré* fue divulgada en 2010, tras un trabajo

---

<sup>61</sup> Durante la entrevista realizada en 2010, Delfín relató que la canción surgió de un sanjuanito que él mismo había compuesto un par de años atrás. El sanjuanito (que entonces no tenía letra) se titulaba *Delfincito* y no contenía ninguna influencia electrónica o tecno. Fue después, a la hora de crear la canción *Torres Gemelas*, que Delfín agregó arreglos del teclado y grabaciones de ritmos tecno para crear la versión final que fue divulgada en YouTube.

<sup>62</sup> Obviamente, se debe reconocer que en este juego de mezclar música popular y música moderna, Delfín Quishpe no es pionero. La música chichera, sobre todo la tecnocumbia, ya venía haciendo ese tipo de mezclas desde hacía años. Sin embargo, aquí no se está pretendiendo otorgar la vanguardia a Delfín en ese ámbito, sino únicamente destacar los elementos estéticos que caracterizan su propuesta musical.

<sup>63</sup> El mismo músico lo admitió durante la entrevista. “Yo en ella puse mi alma. Toda la vida será mi canción favorita y mi bandera para el mundo entero (...) No sé si llegue a hacer otra canción como esa”.

conjunto entre el músico ecuatoriano y dos conocidas artistas de música chichera del Perú (Wendy Sulca y la Tigresa del Oriente).

El video está marcado por un estilo y una construcción visual y narrativa bastante similar a *Torres Gemelas*. La historia inicia del mismo modo. Él está en su casa, mirando en la televisión un programa que presenta a personas comentando cómo Israel les provoca miedo, tristeza y una recurrente idea negativa asociada con la guerra. Estos comentarios contrarían a Delfín que, nuevamente, se levanta de su sofá y grita ¡No puede ser!, tras lo cual inicia el sonido del teclado con un ritmo muy alegre. Una voz en *off* anuncia: “las superestrellas de la canción popular juntas por un mensaje de amor e igualdad”<sup>64</sup>. La música se acompaña de una letra que destaca las virtudes de ciudades como Jerusalén y Tel Aviv, y lo dichosos que son los cantantes de poder conocer ese país<sup>65</sup>.

Los cuatro minutos y 22 segundos que dura el video son un bombardeo de imágenes. Espacios andinos, como la sierra ecuatoriana y peruana, se mezclan con escenas de las playas de Israel. En ciertos momentos, animales como llamas, monos y cerdos aparecen junto a Delfín, Wendy y la Tigresa mientras bailan e, inmediatamente después, los músicos están cantando con una imagen de personas buceando a sus espaldas. Lo que parece una fiesta judía se mezcla con las tomas de la Tigresa sentada en un bote, en medio de una laguna, y de Wendy cantando delante de un molino de viento. Panorámicas de ciudades como Tel Aviv, se cruzan con imágenes de Chimborazo y poblados similares del Perú, a la vez que los rostros de los músicos se suman a los de rabinos, hombres disfrazados de mujeres, niños y jóvenes bailando, en una secuencia que aparece casi al final de la canción, para acompañar a una voz en *off* que invoca a la unión entre Latinoamérica e Israel. Todo ello nos conduce a concluir que

---

<sup>64</sup> Todas las referencias a la canción *En tus tierras bailaré* fueron extraídas del video que puede ser visto ingresando a YouTube mediante el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=xzMUyqmaqcw>

<sup>65</sup> Cabe mencionar que la canción no fue compuesta por ninguno de los tres artistas. Según relató Delfín, durante la entrevista efectuada a mediados de 2010, un grupo de fans, en Argentina, contactó a los músicos y les propuso interpretar la canción que ya estaba escrita. Los tres accedieron y cada uno ideó y grabó la parte que le correspondía en su ciudad. Los cantantes solo llegaron a conocerse después de que la canción se popularizara en Internet.

el videoclip se mueve dentro de sus propias reglas, mediante las cuales se nos propone una experiencia estética desbordante de sentidos.

El video también apuesta por reglas diferentes (en relación con los parámetros estéticos convencionales) para representar el espacio y el tiempo en el hilo narrativo de la historia. Casi al inicio, está Delfín frente a una casa, en lo que parece un poblado de la sierra ecuatoriana, mientras proclama: "Israel, yo te quiero conocer"; sin embargo, acto seguido él mismo declara: "Gracias vida mía al enseñarme este lugar", y ahora se nos presenta la figura de Delfín sobrepuesta a imágenes de calles de alguna ciudad israelí. Se colige que en un segundo hemos saltado una brecha temporal entre el momento en que Delfín anhelaba estar en el lugar y el momento en el que de hecho ya está ahí, aunque en la realidad jamás esté, puesto que a pesar de que la historia es una apología a las ciudades de Israel, ninguno de los tres músicos ha visitado jamás ese país<sup>66</sup>.

A la hora de representar la presencia física de los personajes dentro del video, las estrategias son aún más audaces. No solo que se superponen imágenes de los artistas, que en un instante se encuentran en medio de una fiesta indígenas en Ecuador e inmediatamente después están en el malecón de alguna playa de Israel, sino que también se pretende hacerlos aparecer a los tres en un mismo lugar.

Al momento de grabar, cada artista filmó su parte por separado y luego, todas las imágenes fueron unidas. Sin embargo, la distancia física resulta un contratiempo fácilmente superable en el video. Mientras la Tigresa canta sentada en su bote, una diminuta Wendy baila en el fondo de la escena y la figura de Delfín aparece de pie sobre la misma barca. Al no guardar sentido con la proporción y la simetría, el juego visual no es en lo absoluto convincente, pero sin duda divertido.

---

<sup>66</sup> Durante la entrevista en 2010, Delfín confesó que no conocía Israel, pero que uno de sus proyectos personales era visitar el país. El músico ya ha viajado a Estados Unidos, Canadá, Argentina, Chile, Colombia, Perú, Venezuela y algunas zonas de Europa. En cuanto a Wendy y la Tigresa, durante una entrevista realizada por Jaime Bayly en junio de 2010, ambas confesaron que tampoco conocían el país. La entrevista con Bayly, en la que hablan de cómo fue la grabación de *En tus tierras bailaré*, puede ser vista ingresando al siguiente enlace: [http://www.youtube.com/watch?v=bRoA\\_jm5qus](http://www.youtube.com/watch?v=bRoA_jm5qus)

Ahora bien, como se podrá comprobar en el video de *Torres Gemelas*, en este y, aunque en menor medida, también en el de *Todo hombre es un minero*, la superposición de imágenes es un recurso frecuente en la estética de Quishpe. Este efecto visual le ha permitido al músico estar donde ha querido: desde una esquina en Manhattan para contemplar la caída de las Torres, hasta una fiesta callejera en Jerusalén, utilizando con ingenio una técnica conocida por muchos artistas contemporáneos: el collage.

Análogamente, al hacer un análisis de la obra de Josephine Meckseper y Martha Rosler, el escritor francés Jacques Rancière analiza el impacto de este “encuentro incongruente de elementos heterogéneos”<sup>67</sup> que es el collage.

En una imponente obra titulada *Trayendo la guerra a casa*, Rosler superpone la imagen de una mujer vietnamita con un niño muerto en los brazos, sobre la fotografía de una elegante sala de una casa norteamericana. “La imagen del niño muerto, no podía integrarse en el bonito interior sin hacerlo explotar”<sup>68</sup>, reflexiona Rancière quien nos dice: “Estas cosas aparentemente se contradicen, pero se trata de mostrar que pertenecen a la misma realidad”<sup>69</sup>, con lo cual el artista “se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes”<sup>70</sup>.

Aunque guardando sus proporciones, también lo que nos presenta Delfín es una unión forzada de imágenes aparentemente contradictorias, pero que son parte de la misma realidad y que –mirando la ola de comentario que genera– es evidente que provoca un conflicto. Con este recurso, Delfín parece intentar demostrarnos que un indígena ecuatoriano de un contexto socio-cultural completamente alejado de Nueva York, es parte de la misma realidad que envuelve el atentado terrorista en los Estados Unidos. Quishpe consigue lo que Rancière

---

<sup>67</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010, 31

<sup>68</sup> (Ibíd., 33)

<sup>69</sup> (Ibíd.)

<sup>70</sup> (Ibíd.,34)

atribuye a los artistas por él analizados: “se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver”<sup>71</sup>.

Si vinculamos a esto lo que detalla Eduardo Grüner en su análisis sobre la experiencia de lo trágico, queda en evidencia el peso simbólico que constituye el uso del collage y el de la tragedia en la propuesta de Delfín. “Lo trágico es, justamente, lo que excede la capacidad de simbolización discursiva pero al mismo tiempo la determina, en un choque perpetuo e irreconciliable entre el discurso y algo del orden de lo real”<sup>72</sup>. Este discurso fundador, como califica Grüner a la tragedia, “es al mismo tiempo una advertencia contra la ilusoria omnipotencia de la racionalidad, contra la pretensión de que todo lo real quede disuelto en la ley ‘positiva’, contra el des-conocimiento de que, si bien no es posible vivir sin ley, ella no alcanza a dar cuenta de lo real, y lo real se toma venganza (a veces con violencia inaudita) de ese desconocimiento del conflicto fundante”<sup>73</sup>.

Esa realidad de la que nos da cuenta la propuesta de Quishpe, está basada en una suma de “imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles”<sup>74</sup>. Sin embargo, tal como lo defiende Bajtin, también en este caso las leyes que rigen el trabajo artístico de Delfín (o de Wendy o la Tigresa) son otras. En esta estética lo que importa es el juego y la experimentación. En suma, estas expresiones “destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades”<sup>75</sup>. Sin duda, la propuesta musical de Quishpe nos plantea nuevas posibilidades, al menos, en lo narrativo.

---

<sup>71</sup> (Ibíd.)

<sup>72</sup> Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 310

<sup>73</sup> (Ibíd., 313)

<sup>74</sup> (M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media...: 25*)

<sup>75</sup> (Ibíd., 44)

Un año después de que *En tus tierras bailaré* se popularizara en YouTube, Delfín reapareció en Internet con otra canción como solista; esta vez el título era *Todo hombre es un minero* y estaba basada, al igual que en el caso de la caída de las Torres Gemelas, en otro hecho que dio la vuelta al mundo: el accidente de los 33 mineros chilenos que quedaron atrapados, durante más de 60 días, en una mina en Chile, a finales de 2010.

Ciertamente, en este nuevo video, divulgado en marzo de 2011, nos encontramos con un Delfín Quishpe diferente a aquel que cuatro años atrás se inauguraba en YouTube con *Torres Gemelas*. Algunas cosas han cambiado en esta nueva propuesta musical, empezando por una estructura mucho más convencional en la forma de construir la canción. Escuchamos estrofas de cuatro versos, casi todas con rima (aunque la rima no tenga concordancia entre una estrofa y otra, puesto que hay rimas A-A-B-B o rimas A-B-C-C, o A-A-B-A. Sin embargo, la rima es constante en toda la canción, una cosa que no sucedía en el pasado).

También en su propuesta visual, Delfín nos plantea una narrativa diferente, quizás más estructurada que las anteriores. Ya no hay evidentes violaciones a los códigos estéticos espacio-temporales. Si bien continúa mostrando una serie de imágenes del acontecimiento, robadas de los noticieros de televisión, ahora ya no finge estar en el lugar del suceso. De hecho, ha construido su propio escenario. Delfín actúa como un minero, y canta desde el fondo de una mina con un casco y una linterna en la cabeza. Otra innovación: mientras canta, asegura su teclado en la rodilla y finge estar tocándolo.<sup>76</sup>

Tampoco el inicio del video es similar a los dos anteriores. En este caso un sonido de zampoñas se escucha desde el primer segundo, mientras vemos imágenes de las familias de los mineros chilenos, durante su agónica espera afuera de la mina. En seguida, la música andina se funde con la base del teclado, que esta vez nos propone un ritmo más electrónico que tecno, lo que vuelve a la canción mucho más rápida que las anteriores. También la

---

<sup>76</sup> Si se repasa el video, puede verse que en todas las tomas mantiene los dedos en las mismas teclas, las cuales nunca presiona.



sucesión de imágenes es más rápida y se nos presenta un performance mucho más elaborado, con una serie de efectos visuales y un Delfín que actúa mucho más desinhibido.

Una pequeña estrategia paródica, que llama la atención en este tercer video, aparece en el minuto 3:25 de la canción. Luego de que el artista grita su clásico “¡No puede ser!”, vemos las letras de su nombre acompañadas de una ilustración que representa al propio Delfín con su sombrero cowboy. Lo paródico es que la tipografía de su nombre ha sido diseñada de tal modo que tanto su color como su formato coincidan con el diseño del slogan de la página web YouTube.

Aunque esta tercera canción es la que menos elementos aporta para el análisis del juego en la estética de los videoclips de Delfín, no deja de proponer una narrativa y visualidad hiperbólicas y llenas de elementos hibridados entre sí, que hacen de la canción un caso digno de ser mencionada. Sin embargo, vale cuestionarse sobre qué pueden significar estos sutiles cambios en el estilo de Delfín. ¿Por qué, después de cuatro años de fama, Delfín ahora se acomoda a una estructura musical relativamente más convencional? Sin duda, lo más destacable aquí es que, incluso si la estructura musical se ha aproximado a algo más común, las historias continúan basándose en temas controversiales o que, en su momento, han sido noticias de impacto mundial.

No obstante, es importante tomar en cuenta que estas tres canciones son solo la muestra que se ha escogido estudiar en este trabajo. Desde videos sobre el cambio climático, hasta canciones románticas donde una actriz le arranca la camisa, Delfín Quishpe han ofrecido, a lo largo de su trayectoria en YouTube, propuestas estéticas de todo tipo, cuyas únicas reglas han sido la experimentación y el juego.

El uso de la tragedia deformada, el “plagio” de imágenes televisivas sobre sucesos de importancia mundial, la repetida estrategia (utilizada de manera consciente o no) de la parodia; son elementos que confirman la riqueza lúdica de la estética popular de Delfín Quishpe. Al respecto, vale recordar una valiosa reflexión que hace Mandoki citando a Bajtin:

Un hecho solo se define como estético cuando el sujeto le adhiere una carga valorativa (Bajtín, 1990: 104), no cuando es un juicio categorial: calificar y clasificar no estetiza aunque sí puede artistizar. Ello nos lleva a la paradójica conclusión de que calificar distanciadamente a un objeto como bello por la simple aplicación de categoría no lo constituye como objeto estético en sentido pleno. En cambio, un objeto trivial, pero profundamente conmovedor para un sujeto (...), se interpreta como rebosante de sentido estético.<sup>77</sup>

En conclusión, a lo largo de este capítulo se ha intentado demostrar que –más allá de los estereotipos de “bonitos” y “feos”- el aporte de la música de Delfín Quishpe en el ámbito de la estética es innegable. Mandoki enfatiza en que un objeto profundamente conmovedor, rebosa siempre sentido estético. Y conmover, según el propio diccionario, no es otra cosa que “perturbar, inquietar, alterar o mover fuertemente o con eficacia”<sup>78</sup>. Si volvemos nuevamente la mirada a la ola de comentarios que circulan en la Red (sin mencionar los debates que se escuchan en el boca a boca cotidiano) generados por los videoclips de Quishpe, no cabe duda de que lo que nos está planteando el músico es algo que –más allá de si nos gusta o no- nos está inquietando y moviendo con verdadera eficacia.

---

<sup>77</sup> (K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, 58)

<sup>78</sup> “Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Segunda Edición”, ESPASA-CALPE, 2001, en <http://buscon.rae.es/drae/>

## CAPÍTULO II

### Una apuesta antropofágica desde el escenario de lo simbólico

#### ***Las estrategias de impugnación de los llamados sujetos subalternos***

El primer capítulo de este trabajo investigativo intentó poner en evidencia lo reduccionistas que pueden llegar a ser las visiones más canónicas sobre estética, limitadas al estudio de *lo bello*, sin prestar cuidado a la riqueza que contienen expresiones de la cultura popular, como el tecno-folclor-andino<sup>79</sup> de Delfín Quishpe.

Ahora bien, resulta insuficiente estudiar la propuesta musical de Quishpe únicamente desde lo estético, ya que su música nos invita también a un importante debate acerca de lo social y político, y nos conduce a reflexiones acerca de la legendaria relación entre hegemonía y subalternidad, que no puede dejar de mencionarse aquí.

Cuando Gramsci expuso su concepto de subalternidad, condujo al mundo teórico marxista a un debate acerca de la dificultad conceptual para representar *lo subalterno*. “Gramsci define a las clases subalternas como aquellas dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía”<sup>80</sup>; sin embargo, no hay consenso a la hora de explicar cómo opera esa relación de poder y cuál es claramente el papel de hegemonía y subalternidad en tal relación. A simple vista, el conflicto se presenta fácilmente resoluble: los subalternos son víctimas de la manipulación proveniente de los sujetos hegemónicos y en esa relación, los

---

<sup>79</sup> Aunque el estilo musical de Delfín Quishpe encaja en lo que sería la llamada tecno-cumbia o música chichera, el artista prefiere nombrar su estilo musical como tecno-folclor-andino.

<sup>80</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*:286)

llamados subalternos no tienen mayores salidas. Su única alternativa es la de resistir, pero sin posibilidades de una verdadera liberación.

Durante décadas pareció que el papel de estas dos fuerzas, aparentemente tan opuestas, estaba rígidamente definido:

Se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica, y en la necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre sí. Con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna resistir, muchas investigaciones no parecen tener otra cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeña su papel en este libreto.<sup>81</sup>

Este modo de pensar funcionó para estudiar prácticamente toda relación social. Así, el indígena que decidía abandonar el más pequeño elemento de su vestimenta tradicional, para utilizar cualquier otra cosa que no estaba legendariamente relacionada con su cultura, no representaba sino un innegable caso de alienación. Tras la segunda mitad del siglo XX, el advenimiento del rock en Latinoamérica no se leía como un nuevo estilo musical que había comenzado a gustar a los jóvenes, sino como un elemento más de la cultura hegemónica que entraba en el mundo local para imponer una relación de poder y dominación. Tal enfoque, sobre la inalterabilidad de la relación subalternidad-hegemonía, llevó a construir una imagen de *lo subalterno* como una masa pasiva, acrítica, alienada y dominada y, además, sin ninguna suerte de defensa ni conciencia de su condición.

Todo ello condujo a un "etnocentrismo de clase según el cual las clases dominadas no tienen ideas, no son capaces de producir ideas"<sup>82</sup>. Ese etnocentrismo provocó que se mirara con un único lente todo lo que producía la cultura popular, generando una incapacidad para encontrar sentidos en cualquier expresión que, originada en *lo subalterno*, tuviera algún tinte

---

<sup>81</sup> Néstor García Canclini, "Gramsci con Bourdieu", en *Nueva Sociedad*, No. 71, p. 70

<sup>82</sup> (J. Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*: 92)

de “injerencia externa”. Sin embargo, este trabajo investigativo pretende demostrar lo nocivo que ese tipo de enfoque puede llegar a ser, al conducir a una *getthoización* de la cultura popular, pues se trata de una posición ciega, no solo a las metamorfosis que *lo subalterno* ha atravesado en los últimos tiempos, sino también a las evidencias que demuestran que toda cultura que no se renueva y cambia, está categóricamente sentenciada a su extinción.

En las últimas décadas y como se detalla aquí, *lo subalterno* ha sufrido importantes cambios fácticos; sin embargo, también el pensamiento social comenzó a evolucionar hacia una visión más plural. “Si antes una concepción fatalista y mecánica de la dominación hacía de la clase dominada un ser pasivo solo movilizable desde “fuera”, ahora la tendencia será a atribuirle en sí misma una capacidad de impugnación ilimitada, una alternativa metafísica”<sup>83</sup>.

Una evidencia de ese cambio de rumbo en el pensamiento social, son los múltiples estudios que surgieron en los últimos años, y que ofrecieron una mirada diferente de fenómenos antes descuidados. El propio estudio de Katya Mandoki, al que se ha hecho varias referencias en este trabajo, centrado en la estética cotidiana y los juegos de la cultura, es un ejemplo de ese cambio de mirada.

Ahora bien, en su estudio de *lo subalterno* (con más de un siglo de antigüedad) Gramsci ya apuntaba que la relación de poder entre hegemonía y subalternidad, no se expresaba solamente en el ámbito de lo político y económico, sino también (y quizás principalmente) en el ámbito de lo simbólico. Sin embargo, la pertinaz perspectiva marxista de Gramsci le impidió mirar a *lo popular* fuera de una “subalternidad conflictiva y desplazada por una economía simbólica sujeta a una doble dominación: de clase, por un lado (...) y colonial, por otro”<sup>84</sup>.

Por supuesto, este trabajo investigativo no pretende indicar que tal dominación no existe o que las clases subalternas no se encuentran en una relación de desventaja frente a la cultura hegemónica, con una capacidad de apropiación y desenvolvimiento muy superior a la

---

<sup>83</sup> (Ibíd., 101)

<sup>84</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 269)

alcanzada por *lo popular*. Lo que este trabajo se resiste a considerar es que en la relación entre hegemonía y subalternidad, haya únicamente dominación y que los papeles de ambos actores estén tan rígidamente definidos como, en su momento, lo planteó Gramsci. Vivimos una época de fusión y somos seres de fronteras y, por tanto, el tiempo actual nos obliga a divorciarnos de determinismos.

Sin embargo, como se destacó en párrafos anteriores, lo que Gramsci inauguró con el análisis de *lo subalterno*, evolucionó con el aporte de pensadores más actuales y, por tanto, más conectados con las mutaciones de la cultura contemporánea. Una de esas formas de pensar provino del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos que comprendió la dificultad de definir con tanta rigidez tal concepto.

El subalterno no es una sola cosa. Se trata, insistimos, de un sujeto mutante y migrante. Aun si concordamos básicamente con el concepto general del subalterno como masa de la población trabajadora y de los estratos intermedios, no podemos excluir a los sujetos "improductivos", a riesgo de repetir el error del marxismo clásico respecto al modo en que se constituye la subjetividad social.<sup>85</sup>

Es importante insistir que cuando hablamos del subalterno no nos estamos refiriendo a un sujeto pasivo. Este individuo *mutante* y *migrante* también actúa y opera con sus propios juegos de sentido en su relación con *lo hegemónico*. ¿Quién, en la actualidad, podría pensar que los actores sociales realmente se mantienen sujetos a roles tan definidos? Las carencias materiales y culturales y las brechas económicas, ciertamente establecen evidentes y dolorosas desigualdades; no obstante, tal desnivel no vacía de sentido o de conciencia a los sujetos en condiciones de desventaja, ni despoja al subalterno de su capacidad cotidiana de impugnación, una capacidad que, alojada en el mundo de lo simbólico, se erige como una

---

<sup>85</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 290, citando el Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1998, p 4)

poderosa estrategia invisible de quienes, hasta hace poco, eran considerados únicamente como desvalidos, objetos de una dominación de todo tipo y desde todo flanco.

Esa capacidad impugnadora del mundo popular, esas estrategias mediante las cuales hacen visible lo invisible, provienen de las coyunturas, de los resquicios que quedan en los cruces que se efectúa entre hegemonía y subalternidad. Esa mecánica en la que se mueve la propia relación de dominación es el espacio donde surgen nuevas dinámicas de acción y nuevas operaciones interculturales.

Los cruces (...) vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico, y relativizan por tanto la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados. Lo que hoy sabemos sobre las operaciones interculturales de los medios masivos y las nuevas tecnologías, sobre la reapropiación que hacen de ellos diversos receptores, nos aleja de las tesis sobre la manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos<sup>86</sup>.

El solo hecho de tener noción de lo que se recibe y procesarlo de modo independiente, dota a *lo subalterno* de una conciencia en la que los pensadores más ortodoxos jamás repararon. De qué otro modo entender, sino, el ejemplo que nos plantea Jesús Martín Barbero del votante, que aún mirando en la televisión noticias que lo empuja diariamente a inclinarse por un candidato o una tendencia política específica, dirige finalmente su voto en una dirección completamente distinta.

Estamos hablando, por tanto, de un sujeto que aunque no ha dejado de ser subalterno (por una serie de condiciones materiales y simbólicas) su condición tampoco le ha significado quedar despojado de voz o perder esa valiosa capacidad para “metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> (N. García Canclini, *Culturas Híbridas...*: 315)

<sup>87</sup> (L. Santos, *Kitsch Tropical*: 100)

mediante nuevas operaciones culturales. Flaco favor se le hace a *lo subalterno* al considerar que su única alternativa, en la relación con *lo hegemónico*, es la posibilidad de resistir.

Vale tomar en cuenta que estos *cruces*, de los que nos habla García Canclini, son un espacio donde no hay un guión establecido que determine cómo interpretarán sus papeles cada uno de estos dos actores sociales. Esta especie de incertidumbre otorga riqueza a la relación subalternidad-hegemonía. En estos *cruces*, *lo subalterno* crea sus propias experiencias estéticas, con un poco de esto y de aquello, con una dosis de lo que la cultura hegemónica le ha transmitido y una dosis de su propia realidad más cotidiana. Estas fusiones nos conducen a diversas expresiones de las estéticas populares así como a nuevas narrativas y modos de contar el mundo. En suma, “la subalternidad -entendida en el marco de la colonialidad y la poscolonialidad- vincula historias locales y diseños de poder globales (Mignolo 2003), delineando así la colonialidad como contracara de la modernidad”<sup>88</sup>.

La dinámica con la que *lo subalterno* se maneja, dentro de su relación con *lo hegemónico*, da cuenta de la gran facultad de movilidad que caracteriza a la cultura popular, volviéndola –como dirá Bhabha- “irreductible a la representación, tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico, aquello de lo que la razón ilustrada no puede dar cuenta”<sup>89</sup>.

No es posible, por supuesto, pensar que siempre e indefectiblemente la relación entre hegemonía y subalternidad da como resultado estas fusiones cargadas de sentido, que conducen a nuevas y heterogéneas experiencias culturales. Existen muchos casos en los cuales los mismos *cruces* generan consecuencias que podrían ser perjudiciales para la cultura popular, restándole (en lugar de darle) sentido a sus experiencias simbólicas. Es evidente que, en ocasiones, también esa movilidad de *lo subalterno* ha generado una pérdida de peso y de politicidad de ciertas narrativas populares.

---

<sup>88</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 298. Citando a Mignolo, 2003)

<sup>89</sup> (Ibíd., 292. Citando a Bhabha, 2001)



Aunque sin descuidar este importante detalle, este trabajo avanza concentrado en las operaciones interculturales cuya movilidad sí ha generado expresiones cargadas de sentido. Este estudio defiende que un ejemplo de ello es la propia propuesta musical de Delfín Quishpe.

Ahora bien, gran parte de lo que las clases subalternas están replicando de la cultura hegemónica, no fue precisamente impuesto por esta última, sino que fue adoptado por la primera, con la misma autonomía con el que se decidió dejar otros elementos por fuera.

Esta dinámica se vincula con lo que García Canclini nos hace ver: la profunda condición de hibridez de la cultura contemporánea.

En este escenario actual, ¿es realmente posible decirnos ciudadanos de un espacio o miembros absolutos de un grupo social específico? Si acaso: somos más hijos de un tiempo que de un lugar. “Hoy todas las culturas son de frontera (...) Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento”<sup>90</sup>, lo cual, como lo explica Michael de Certeau, está directamente vinculado con esa facultad de movilidad que fue destacada anteriormente:

Esta movilidad descansa sobre el postulado de que uno no es identificado ni por el nacimiento, ni por la familia, ni por el estatuto profesional, ni por las relaciones amistosas o amorosas, ni por la propiedad. Parece que toda identidad definida por el estatuto y por el lugar (de origen, de trabajo, de hábitat, etc.) fuera reducida si no barrida, por la velocidad de todos los movimientos.<sup>91</sup>

En el debate sobre *lo subalterno* es importante comprender que lo popular ya no tiene vinculación directa con un significado territorial. No podemos ordenar a *lo subalterno* que –en nombre de una libertad, con visos de esclavitud– se sujete a esquemas de vida que, desde la

---

<sup>90</sup> (N. García Canclini, *Culturas Híbridas...*: 316)

<sup>91</sup> (Ibíd., 286. Citando a Michael De Certeau, 1981)

intelectualidad, consideramos que le pertenecen y lo hacen auténtico. El enfoque que pretende manejar este trabajo investigativo es que la verdadera autenticidad y libertad de *lo popular* radica en su capacidad para tomar y dejar, para adoptar elementos del mundo que le rodea y, aún en la actualidad, saber construir con ellos sentidos propios y estéticas que, desde su lugar de enunciación, consiguen impugnar *lo hegemónico*.

Es necesario de reconocer que Gramsci acertó al comprender que el espacio de lo simbólico era el escenario donde operaba la dominación de *lo hegemónico* sobre *lo subalterno*. Sin embargo, es perfectamente posible que la cultura, al no tener un único dueño, pueda ser también el arma simbólica y el escenario de impugnación de *lo subalterno*. Desde literatura, cine o música, hasta ropa, juegos y formas discursivas, “el arsenal de protesta que hay en muchas de las prácticas y los ritos populares”<sup>92</sup> es vasto y, sin embargo, invisible “para quien desde una noción estrecha de lo político se empeña en politizar la cultura desconociendo la carga política que esconden no pocas de las prácticas y las expresiones culturales del pueblo”<sup>93</sup>.

Lo que en otro tiempo podía parecer como simple y llana alienación y dominación de *lo subalterno*, hoy es leído con mayor profundidad y entendido como revelación de los entrecruzamientos que se dan entre unos actores y otros y que terminan en expresiones nuevas y propias del tiempo en que vivimos.

Como ya se planteó antes, todo ello no pretende desconocer las innegables desigualdades sociales; sin embargo, sí busca demostrar que no es posible comprender las complejas prácticas de la esfera social utilizando para ello conceptualización binarias.

Todo esto pone en evidencia el importante vínculo que se teje entre cultura y política. Esas nuevas experiencias estéticas, por las cuales están apostando los sujetos subalternos, no solo dan cuenta de narrativas heterogéneas y performáticas, sino que también son la metáfora de nuevas dinámicas desde *lo popular*, donde lo invisible cobra visibilidad y asienta su discurso

---

<sup>92</sup> (J. Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*: 98)

<sup>93</sup> (Ibíd.)

político. Es entonces cuando “la estética cobra un inusitado protagonismo por encima de las otras esferas de la vida, el momento en el que se constituye como resistencia a la política en nombre de algo más noble que la política, algo con un aura más resplandeciente”<sup>94</sup>.

### ***Delfín Quishpe: ¿sujeto aculturado, antropófago o híbrido?***

Delfín Quishpe lleva más de quince años dedicado a la música. Cuando tenía 12, dejó la escuela y comenzó a trabajar. A los 16, viajó desde Guamote (su pueblo natal en Chimborazo) a Guayaquil, donde se dedicó a ser vendedor ambulante, durante un par de años. Sin embargo, desde que era un niño, su sueño siempre fue vivir de la música. Mientras trabajaba en Guayaquil: en su casa, con amigos o solo, tocaba el charango y componía ya sus primeras canciones.

Poco tiempo pasó hasta que dejó el oficio de vendedor y formó su primer grupo musical: *Revelación*. Desde entonces, nunca más necesitó vivir de otra cosa que no fuera su música. Con *Revelación* comenzó a interpretar ritmos tradicionales como sanjuanitos, saltashpas y pasillos; con instrumentos como la quena, la flauta, los tambores, el charango y la zampoña. En esta época, Delfín compuso varias canciones en español y quichua y, al poco tiempo, ya tenía su primer disco y daba conciertos en Chimborazo.

Cuando ya había alcanzado un poco más de reconocimiento dentro del circuito local, Delfín decidió separarse del grupo y continuar como solista. Sus intereses musicales habían cambiado y ya no coincidían con lo que interpretaba el grupo. ¿Qué buscaba musicalmente Delfín?: un nuevo ritmo. Fue así como comenzó a componer lo que luego él bautizaría como tecno-folclor-andino: una mezcla entre ritmos electrónicos y música chicha ecuatoriana.

---

<sup>94</sup> (T. Eagleton, *La estética como ideología*: 38)

Cuando Delfín habla de su afición por el tecno, recuerda que desde la adolescencia ya disfrutaba de ese estilo musical estadounidense, que solo comenzó a escuchar cuando se mudó a Guayaquil. En Guamote, su único contacto con la música eran las radios locales, que lo introdujeron en los ritmos tradicionales y a las cuales debe su gran afición por Julio Jaramillo.

Tan pronto tuvo dinero, Delfín adquirió su primer teclado. Actualmente este instrumento es –como él mismo lo llama- su “compañero inseparable”. En él tiene archivadas decenas de ritmos electrónicos pregrabados, que utiliza durante los conciertos o para componer nuevas canciones, como la famosa *Torres Gemelas*.

Su canción más conocida nació a raíz de una historia que le compartió un amigo, quien le habló del caso de un ecuatoriano que aparentemente había perdido a su pareja durante el atentado en Nueva York. La historia llamó la atención de Delfín quien tomó una antigua canción suya, con ritmo de sanjuanito (*Delfincito*) y, sumándole sonidos del tecno, terminó creando su mayor éxito musical.

La canción ya tenía más de dos años de haber sido creada, cuando alguien le habló a Delfín sobre YouTube: un sitio en la Web donde era posible, sin ningún costo, publicar el videoclip de la canción para que cualquier persona en el mundo pudiera verlo. A Delfín la idea le atrajo y, en seguida, se embarcó en el proyecto de grabar el video para llevarlo a la Web.

Tan pronto llegó a YouTube, *Torres Gemelas* comenzó a rodar por las redes sociales, dando inicio a una popularidad que Delfín Quishpe nunca imaginó tener. “Yo lo único que quería era que la gente me escuche y cumplir mi sueño de ser cantante. Pero nunca pensé que iba a ser así, que iban a venir los medios de comunicación, que yo iba a salir así en la tele”<sup>95</sup>.

A ciertos críticos intelectuales este breve repaso de la biografía de Delfín Quishpe los conduciría a determinar, sin espacio para la duda, que el músico constituye un ejemplo de lo que se ha dado en llamar como “sujeto aculturado”, es decir: un individuo que ha perdido sus raíces, su cultura “ancestral” y su noción de identidad, para asumir elementos de una cultura

---

<sup>95</sup> Sandra Yépez Ríos, “Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente”, en *Revista Mundo Diners*, No. 341, Quito, Dinediciones, 2010, p 73.

que no le pertenece en lo absoluto y dedicarse a relatar historia con las cuales no guarda ningún vínculo. ¿Qué, sino, puede ser este indígena ecuatoriano que dejó de interpretar música andina y utilizar la vestimenta típica de la etnia a la que pertenece, para dedicarse a componer canciones sobre los Estados Unidos e Israel y utilizar ropa de cuero, mientras manipula un teclado electrónico?.

Evidentemente, tal deducción está basada en un supuesto que no encuentra sustento real: aquel según el cual existen ciertos elementos determinantes que definen la identidad o la cultura de un sujeto, supuesto basado en la errónea –aunque generalizada- percepción de que “la identidad es algo que se tiene o no se tiene”<sup>96</sup>. Desde este tipo de pensamiento, “las identidades han sido equiparadas con un listado de atributos esenciales. Así, aquellos que no ostentan los atributos son acusados de carecer de identidad”<sup>97</sup>

Sin embargo, urge cuestionarse: ¿realmente es posible perder la cultura? ¿Existe alguien capaz de vaciarse de identidad? Y más aún ¿es efectivamente Delfín Quishpe un sujeto que ciegamente cayó en la trampa de la hegemonía y fue absorbido por la dominación, o es, por el contrario, un miembro de esa cultura subalterna que sabe jugar con los elementos que se le presentan delante, para construir con ello sus propias experiencias estéticas y sus propias narrativas? Resulta evidente a cuál de las dos posibilidades apunta este trabajo investigativo.

Determinar que Delfín Quishpe no es otra cosa que un simple sujeto aculturado, demuestra una incapacidad para comprender el valor de su propuesta estética, la cual además encierra una serie de estrategias de impugnación de *lo hegemónico*, escondidas en sus canciones, las temáticas que utiliza, la ropa que escoge vestir y hasta en su propia actitud frente a su música, estrategias que no podría aplicar un individuo que ha perdido su sentido de cultura e identidad o su capacidad de acción. Sin embargo, lo que contraría a un buen número

---

<sup>96</sup> (M. Sevilla Peñuela, “La música del país vallenato...”, en J. Pereira, M. Villadiego y L. Sierra, *Industrias culturales, música e identidad...*: 251)

<sup>97</sup> (Ibíd.)

de público es justamente las opciones que Delfín realiza, las cuales, para ciertas formas de pensar, van en el sentido contrario de lo que se espera de él<sup>98</sup>:

Inconscientemente esperamos que (Delfín Quishpe) se limite a circuitos locales muy específicos (es decir, que no salga de Chimborazo o del Ecuador), que solo use instrumentos musicales andinos (que se deje de teclados electrónicos y ritmos tecno), que vista con un atuendo que nos resulte más representativo (que se olvide del traje de cuero y del sombrero cowboy) y que, evidentemente, se limite a componer música que esté relacionada con su realidad más directa (¡Nada de hablar de atentados terroristas en Nueva York o turismo en Israel!)<sup>99</sup>

Pero Delfín Quishpe no actúa dentro de un esquema rígido, entra y sale de sus propias tradiciones, las abandona cuando la experiencia estética lo requiere, y las recupera cuando lo siente necesario. Su vestimenta, por ejemplo, a veces puede ser un poncho y un sombrero típicos de la sierra ecuatoriana, pero en segundos puede variar a algo completamente distinto. “Pantalón y chaqueta de cuero blanco, con decorados en negro; botas y sombrero de piel y un gran cinturón forman el atuendo”<sup>100</sup>.

A la hora de componer música, “su realidad más directa” no es lo único que merece la atención de Delfín. A pesar de que sus discos anteriores a *Torres Gemelas*<sup>101</sup> contienen canciones sobre los montes andinos y la vida del indígena, de unos años acá ha encontrado inspiración en hechos de impacto mundial, aunque no ha dejado de grabar otras canciones con temáticas variadas. Del mismo modo que puede hablar de ovejas<sup>102</sup>, no tiene ninguna

---

<sup>98</sup> Basta revisar los comentarios en la Web para confirmar hasta qué punto ciertas personas pueden sentirse contrariadas con su propuesta.

<sup>99</sup> (S. Yépez Ríos, “Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente”, p 72)

<sup>100</sup> (Ibíd.)

<sup>101</sup> Antes de que la canción se hiciera internacionalmente famosa, Delfín Quishpe ya había producido al menos cuatro discos en diferentes años.

<sup>102</sup> Una canción muy popular del primer disco de Delfín fue *La ovejita*, la cual según relata el propio músico, le generó toda una disputa legal con otro cantante que pretendió acreditarse la autoría. Desde entonces, Delfín registra legalmente los derechos de autor cada una de sus producciones.

dificultad en ofrecernos una apología a las tierras santas, aunque estén a miles de kilómetros de distancia del Ecuador. "Hablar de Israel no me parece lejano. Mi música no tiene fronteras"<sup>103</sup>, confiesa el propio artista.

En efecto, la música de Delfín Quishpe no tiene fronteras. Este músico no es otra cosa que el habitante de una cultura híbrida, y por tanto un individuo cuyas expresiones estéticas no tienen, ni aspiran a tener, un vínculo territorial con ningún espacio específico. "El lugar desde donde escriben, pintan o componen música varios miles de artistas latinoamericanos ya no es la ciudad en la que anudaron su infancia, ni tampoco en la que viven desde hace unos años, sino un lugar híbrido, en el que se cruzan los sitios realmente vividos"<sup>104</sup>

Al igual que los artistas a los que García Canclini atribuye esta condición de desterritorialización, también Quishpe (como latinoamericano, como habitante del mundo y como artista en busca de expresarse) compone desde un lugar híbrido y también en su caso no hay una ciudad o espacio de referencia desde donde hablar.

Por otro lado, para este habitante de una cultura híbrida, la caída de las Torres Gemelas no tiene un impacto menor por el hecho de vivir en Ecuador o de ser indígena. Los medios de comunicación nos han asegurado un contingente constante de información de todo lo que sucede en el mundo y este bombardeo es permanente. Tras el ataque del 11 de septiembre, bastaba prender la televisión –en Pekín, lo mismo que en Riobamba- para recibir una ola de imágenes e información sobre lo que había acontecido.

Considerando que Delfín Quishpe se vio expuesto a esta vorágine informacional de tipo global, del mismo modo que lo estuvo toda la humanidad, ¿Por qué habría de resultar extraño que luego haya decidido componer una canción al respecto y ponerla a circular en la Web?

En la condición actual de entrecruzamientos sociales: historias, imágenes o noticias ya no tienen un dueño determinado. Lo que le sucede a los Estados Unidos o a Israel puede ser

---

<sup>103</sup> (S. Yépez Ríos, "Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente", p 72)

<sup>104</sup> (N. García Canclini, *Culturas Híbridas...*: 298)

interpretado y relatado por cualquier individuo, pues este también está expuesto (aunque indirectamente y de modo distinto) a lo que está sucediendo en ese espacio aparentemente tan distante a él. De ahí que Delfín, expuesto cotidianamente a esta información, utilice estos relatos de la clase hegemónica para montar sus propias narrativas, e incluso para hacer mofa de ello, sin que nadie pueda impedirlo. Y, más aún, por obra de la tecnología, lo que dice sobre Estados Unidos e Israel puede darle la vuelta al mundo y llegar a los oídos de cualquier individuo del planeta, sin que sobre ello alguien pueda ejercer algún tipo de control.

En esta cultura, constituida por sujetos híbridos y constantes experiencias de entrecruzamiento, no hay temas que pueda decirse que no le pertenecen a alguien como Delfín. Y tan suyos como los temas, son los mecanismos que utiliza para reorganizarlos. Cuando habla de la caída de las *Torres Gemelas* es él quien ha decidido dar a su canción el enfoque que tiene. Es Delfín quien ha fusionado una música tan alegre con unas imágenes tan trágicas.

Tras el atentado, los Estados Unidos lograron controlar que los programas de televisión no presentaran imágenes que pudieran herir la susceptibilidad del público, pero de ningún modo pudieron controlar que 10 millones de personas reprodujeran en la Web el video de Delfín, donde las escenas de las torres en llamas aparecen siquiera una decena de veces en menos de cinco minutos y, además, intercaladas con imágenes de alegres fiestas populares. Los hechos son de Estados Unidos, Israel o Chile, pero es Delfín quién escoge el modo de contarlos, la tónica para hacerlo y la manera de apropiarse de ellos.

El valor de *lo popular* no reside en su (...) belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estratagemas a través de las cuales



filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica<sup>105</sup>.

Pensar en Delfín Quishpe como un sujeto que ha perdido su cultura y que es víctima silenciosa de la dominación hegemónica es quitarle todo valor a lo que produce y a lo que su música propone. Si consideramos que Quishpe ha perdido su cultura porque habla de Estados Unidos y no de Guamote, valdría la pena cuestionarnos si con ello no estamos sentenciando al músico a una experiencia estética absolutamente limitada, reducida a un escenario que hemos decidido arbitrariamente que le pertenece, y pidiéndole ser fiel a una cultura parálitica, que no puede permitirse innovaciones.

Cotidianamente nos encontramos con múltiples evidencias de que somos una sociedad híbrida, marcada por entrecruzamiento sociales y donde no existen reglas estrictas sobre cómo operan las relaciones de poder. En tal escenario, calificar a Delfín Quishpe como un aculturado –por adoptar prácticas o tendencias del extranjero, como lo hacemos todos diariamente– es esperar una pureza cultural, que jamás nos la hemos exigido a nosotros mismos y que muy probablemente conduciría a Quishpe a una parálisis estética, que de ningún modo le garantizaría más libertad, autenticidad o capacidad impugnadora, que la que tiene actualmente.

Ahora bien, a lo largo de esta página se ha utilizado repetidamente el término *híbrido* para definir a Delfín Quishpe. Sin embargo, no es posible desconocer que se trata de una categoría fuertemente criticada desde múltiples frentes, sobre todo, por su falta de solidez y profundidad.

No es materia de este trabajo investigativo ahondar en las fisuras que sus detractores han encontrado en las tesis desarrolladas por García Canclini. Sin embargo, es evidente que

---

<sup>105</sup> (J. Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*: 101)

definir a Delfín como simplemente un miembro más de una cultura híbrida, nos deja a la mitad del camino.

Quishpe está inmerso en una dinámica híbrida, pero esto se debe más a la naturaleza social del tiempo en el que vive y a las circunstancias de su entorno, puesto que en el escenario de la hibridez, el contexto siempre supera a sus protagonistas, de modo tal que dicha condición no se presenta como algo escogido, sino como algo dado.

Para analizar a Quishpe es preciso sumar al estudio otra categoría adicional que nos permita comprender sus opciones estéticas y su modo de operar frente al material con el que crea sus propuestas musicales. En tal sentido, este trabajo investigativo defiende un enfoque según el cual Delfín Quishpe se desenvuelve en una dinámica de hibridación, pero, a la hora de su creación estética y por cuenta de su propia opción personal, aplica estrategias de la antropofagia cultural. Es, por tanto, un antropófago moderno.

Si analizamos lo que el modernismo brasileño planteaba cuando dio origen al concepto de antropofagia como una opción de acción cultural, se puede comprobar cómo muchas de sus propuestas coinciden con las operaciones que, deliberadamente o no, efectúa Delfín Quishpe cuando produce su música.

Los modernistas dejaban claro su deseo de absorber lo extranjero, sin ser absorbidos por él, lo que significó una tentativa de hacer una colonización a la inversa. Era evidente la necesidad de repensar lo nacional en relación con la producción extranjera, tomando siempre como cuestión de extrema relevancia el invertir los papeles entre quien asimilaba y quien es asimilado. Esas inversiones propiciaron un discurso agresivo, utópico y, a veces, ingenuo de los antropófagos y los modernistas en general.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Adriano Bitarães Netto, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume editora, 2004, 76.

Delfín Quishpe ha decidido asimilar estilos musicales y temas del extranjero, también ha decidido utilizar un vestuario que no es local y aprovechar las herramientas de tecnología que a su disposición, video, web, redes sociales, etc. Sin embargo, en medio de lo foráneo, también sabe introducir lo nacional y lo introduce en ritmos, mensajes y visualidad. Basta ver el gran número de imágenes del Ecuador, paisajes, fiestas y población indígena que aparecen en cada uno de sus videos.

Sin embargo, Quishpe no es como una esponja cultural que absorbe y asimila, sin ningún filtro, todo aquello que recibe, para convertirlo en producción estética. Es ineludible notar que en su ejercicio de tomar elementos del extranjero, también opera un sentido de selección, que le hace dejar otros componentes por fuera. Se apropia, por ejemplo, de la historia de la caída de las Torres Gemelas, pero se deshace de la sensiblería con la que el discurso hegemónico acompañaba todo lo relacionado al tema, al cual le imprime su propio sentido, su propia manera de abordar la tragedia y de exponer el hecho.

Este sentido de selección es una importante característica de la antropofagia. “No se trataba de comer cualquier cosa, ni mucho menos comer para consumir y para consumirse”<sup>107</sup>. La propuesta del movimiento cultural antropofágico en Brasil era digerir únicamente aquello que fuera de utilidad para alimentar la experiencia artística.

En contraposición al pensamiento latinoamericano de inicios del siglo XX, que consideraba que para alcanzar una conciencia auténtica era preciso una “absoluta negación del pasado heredado por (Europa)”<sup>108</sup>; la antropofagia brasileña se rehusaba a “rechazar pura y simplemente lo que venía de afuera y, más bien, proponía que se consumiera tan solo lo que había de bueno en lo extranjero. O, como lo haría un antropófago, se comiera apenas aquello que mereciera ser comido”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso*, México FCE, 2004, 49

<sup>108</sup> Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México, UNAM, 1972, 133

<sup>109</sup> Mário de Andrade, *Para entender Macunaíma*, en *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2001, 166

En el caso de Delfín, el músico no solo que absorbe lo que desea absorber del extranjero y lo fusiona con los códigos que desea tomar de lo nacional, sino que ejerce una segunda estrategia propia del antropófago: devuelve lo que comió en un modo alterado. En suma, “exporta, modificado, aquello que se importó (estableciendo así) una dialéctica entre absorber (canibalizar) y eliminar (higienizar)”<sup>110</sup>.

Y para devolverlo aprovecha el mismo mecanismo mediante el cual lo recibió: la tecnología. Quishpe se sirve de los insumos tecnológicos tal como lo sugería hacer el proyecto antropófago brasileño, que invocaba a “abrazar, engullir, incorporar el conocimiento tecnológico moderno (poniéndolo) al servicio de una fantasía ligada a la naturaleza y al erotismo, a la reproducción de la vida y a la creación poética”<sup>111</sup>.

Quishpe no solamente que aprovecha las redes sociales para difundir su música, sino que además se vale de YouTube y produce sus propios videoclips, mediante un “saqueo” general de imágenes. Para Delfín, como diría Bourriaud, el video “se convierte en un instrumento de interpelación”<sup>112</sup> mediante el cual consigue crear su propia historia paralela, una historia donde Delfín es capaz de participar de fiestas judías en Israel y ser también testigo de primera mano de la salida de los 33 mineros atrapados bajo tierra en Chile.

Bourriaud destaca que “la maleabilidad de la imagen de video se expresa en la manipulación de las imágenes y de las formas artísticas”<sup>113</sup> y, efectivamente, los videoclips de Quishpe nos demuestran la plasticidad de las imágenes. Las mismas escenas que acapararon noticieros en todo el mundo, son la materia prima de un collage, que propone una lectura completamente distinta a la que podríamos tener al recibir las mismas imágenes desde el telediario matutino.

Con estas estrategias en acción, el músico consigue efectos similares a los que el proyecto antropófago se planeaba en su idea original: “Poner de manifiesto los procesos

---

<sup>110</sup> (A. Bitarães Netto, *Antropofagia oswaldiana*: 12)

<sup>111</sup> (E. Subirats, *Una última visión del paraíso*: 62)

<sup>112</sup> (N. Bourriaud, *Estética relacional*: 92)

<sup>113</sup> (Ibíd., 93)

represivos, los desplazamientos, la inversión de lo real, en fin, la irracionalidad inherente al logos colonizador”<sup>114</sup>.

Finalmente, y adicional a todo aquello, la propuesta musical de Delfín Quishpe se traduce en un beneficio individual del propio artista. “La independencia significa, en los casos más notorios (...) una excelente apuesta comercial: todos ellos viven espléndidamente de regalías con pocas intermediaciones. La independencia pasa a ser más una posición redituable que un dato objetivo”<sup>115</sup>. En el caso de Delfín, desde que abandonó su oficio de vendedor ambulante y decidió dedicarse únicamente a la música, no tuvo nunca necesidad de cambiar de profesión. Además de ser su espacio de expresión estética, la música ha significado también el sustento diario de Delfín y toda su familia.

Mientras tanto, y más allá de toda la discusión y la disputa de sentidos alrededor de su propuesta musical, el propio artista “se define a sí mismo como un hombre tranquilo, que vive su sueño de ser cantante, y todo lo que pase después no le interesa demasiado. ‘Con mi música he llegado a varios países, y no sé de qué manera la gente toma lo que yo hago; pero, tómenlo como lo tomen, yo soy feliz y vivo en paz’”<sup>116</sup>.

En conclusión, mediante el análisis de la propuesta musical de Delfín Quishpe, este capítulo ha intentado resaltar el profundo valor de lo simbólico en la relación entre quienes se encuentran en una posición de subalternidad y quienes se ubican en la llamada hegemonía. “Puesto que las clases populares son muy sensibles a los símbolos de la hegemonía, el campo de lo simbólico, tanto o más que el de la acción directa, se convierte en espacio precioso para investigar las formas de la protesta popular”<sup>117</sup>. Bajo este argumento, la apuesta musical de Quishpe da cuenta de un lúdico modo de visibilizar una narrativa hasta hace poco invisible.

---

<sup>114</sup> (E. Subirats, *Una última visión del paraíso*: 50)

<sup>115</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 45)

<sup>116</sup> (S. Yépez, *Dinediciones*, p 73)

<sup>117</sup> (J. Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones...*: 131)

## CAPÍTULO III

### Conflictos y paradojas alrededor de la construcción de la identidad

#### *Delfín Quishpe y las identidades fragmentadas*

Desde el apareamiento del primer videoclip de Delfín Quishpe en YouTube, en 2007, las redes sociales se volvieron un eficaz termómetro para medir el impacto que la propuesta musical de este ecuatoriano estaba generando en el público. Quienes quedaron satisfechos con *Torres Gemelas* comenzaron a pedir más y a crear grupos de fans en la Web. En menos de tres años, ya había blogs sobre Delfín y perfiles de Facebook y Twitter, con cientos de seguidores<sup>118</sup>.

En definitiva, Delfín Quishpe se ha convertido en una figura de la Web. Cuando surge uno de sus nuevos videos, inmediatamente se expande como pólvora a través de las redes sociales<sup>119</sup>. Inclusive, el videoclip *Torres Gemelas* ha sido reproducido tantas veces y escuchado por tantas personas, que a finales de 2011 el canal de televisión MTV (especializado en música de moda y que se transmite en gran parte del continente) nominó a Delfín para un concurso en la categoría de Celebridad Web. Sin embargo, la descripción que se publica en la página de MTV, conduce a pensar que la nominación no es precisamente un intento de reconocimiento, ya que junto a los nombres de los cuatro candidatos en esta categoría, puede leerse la

---

<sup>118</sup> A pesar de que en estos espacios se habla de Delfín, se publican sus videos y se le escriben mensajes, el propio músico admite que no tuvo nada que ver en la creación de las páginas.

<sup>119</sup> En materia de números, para la presente fecha (mayo de 2012) su página de Facebook tiene 4700 seguidores, su página de Twitter más de 20 mil. Su video de *Torres Gemelas* en YouTube, fue reproducido casi 9 millones de veces; mientras *En tus tierras bailaré* alcanza las 400 mil reproducciones.

leyenda: “estrellas virales nacidas en Internet”<sup>120</sup>. Sin embargo, el calificativo de viral, no resulta grave, comparado con el nivel de muchos de los comentarios que sobre el músico se pueden encontrar en otros sitios web.

Si se revisa YouTube puede comprobarse que solo al video de *Torres Gemelas* le acompañan más de 35 mil comentarios. Pero, un recorrido por lo que fue publicado evidencia el alto nivel de violencia en un gran número de esas opiniones, lo que conduce a cuestionarnos sobre ¿cómo es visto Delfín Quishpe? ¿Cómo recibe el público su música? A continuación, algunos de esos mensajes: "Soy ecuatoriano pero esta canción está horrible y de paso el protagonista y su video. No puede ser que tenga más de 8 millones de visitas"<sup>121</sup>. "Este video es una vergüenza, sos una vergüenza Delfín, quién te da el derecho de usar las imágenes. Sacas todo lo sagrado de lo que ha pasado. Mejor dedícate a vender choclos"<sup>122</sup>. "Esto es lo que pasa cuando le enseñan a un pinche indio lo que es YouTube y lo que se puede lograr con una cámara"<sup>123</sup>. "Cómo sorprende que un animal como el Delfín haga, según él, "música" con temas que ni siquiera entiende"<sup>124</sup>.

Sin embargo, también es posible encontrar otras opiniones como estas: “Venezuela te apoya Delfín, no le pares bola a estos locos que ni cantar saben. ¡Éxito pana!”<sup>125</sup>. “Cuando las cosas se hacen de corazón siempre resultan un éxito. Felicidades Delfín, sé que tu intensidad es buena, amigo; aunque haya mucha gente que solo puede ver lo malo”<sup>126</sup>

¿Cómo entender la disputa que los comentarios en la Web ponen en evidencia? El primer paso para analizar el fenómeno es comprender que lo que lo origina es un elemento

---

<sup>120</sup> El concurso, titulado Anuario 2011, cerraba el año eligiendo las personalidades más destacadas en varias categorías de la farándula y la música. El texto al que se hace referencia, y que acompaña la fotografía de Delfín y otros tres candidatos, puede ser visto en el siguiente enlace <http://www.mtvla.com/anuario/la-celebridad-web/4>

<sup>121</sup> Todos los comentarios pueden encontrarse al pie del video *Torres Gemelas*, en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>. El usuario que suscribe este comentario utiliza el apodo *ChadCrawfordVEVO*.

<sup>122</sup> El autor de este comentario se autodenomina *JeanullXOXO*.

<sup>123</sup> El autor de este comentario es *Ivanchachi*.

<sup>124</sup> El autor de este comentario es el usuario *Andrecitomora*

<sup>125</sup> El autor de este comentario es *Armando5522*

<sup>126</sup> El autor de este comentario es *Edghercan*

sumamente determinante en la construcción de identidades sociales contemporáneas: la música.

La música es un tipo de artefacto cultural que provee a las personas de diferentes elementos para la construcción de sus identidades sociales, porque la matriz musical permite la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de ésta sienten que la misma se vincula a la trama argumental que organiza sus vida<sup>127</sup>

La música representa un elemento determinante para permitir a los individuos exponer ante el mundo cómo quieren ser vistos o cómo se autodefinen. “La música resulta particularmente importante para este proceso de toma de posición debido a un elemento específico de la experiencia musical, a saber, su directa intensidad emocional”<sup>128</sup>

Tal como lo detalla Vila (citado por Omar Rincón), la experiencia musical nos conduce a un placer, pero a un placer de “identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de dicha música, con la otra gente a la que le gusta tal tipo de música”<sup>129</sup>. Como destaca Rincón, en el mismo estudio, “la gente usa la música como un artefacto estético a través del cual nos descubrimos a nosotros mismos en el proceso de construir nuestras relaciones con los otros (...) así la experiencia de la música popular es una experiencia de identidad (...) La música representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de una identidad colectiva”<sup>130</sup>.

En la época actual, los diferentes elementos de las Industrias Culturales (ya sean los medios, las redes sociales en internet, las radios, etc.) constituyen un importante puente para conectar la música con esa experiencia de identidad de la que nos habla Rincón. Las Industrias Culturales, por tanto, son las responsable de masificar esa experiencia identitaria, haciendo de la música un elemento popular masivo.

---

<sup>127</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 196)

<sup>128</sup> Simon Frith, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, 2001, 421

<sup>129</sup> (Omar Rincón, "Lo bailao no se quita...", en J. Pereira, M. Villadiego y L. Sierra, *Industrias culturales, música e identidad...*: 165)

<sup>130</sup> (Ibíd., citando a Frith, citado en Vila, 2002, p 29)



Las músicas, entonces, son populares porque nos significan, son el oráculo al que vamos para encontrar nuestras historias, son las sentimentalidades en las que nos imaginamos. Y por populares, todas las músicas, para significar, devienen masivas e industriales, pero, en simultáneo, cercanas al goce efímero de cada uno, al disfrute de cada historia y cada cuerpo<sup>131</sup>.

Consecuentemente, la música es un factor importante para que los sujetos, mediante la demarcación de sus gustos, determinen entre sí cercanías y distancias que finalmente serán las que definan las propias identidades que los individuos poseen o aspiran poseer. Bordieu, en su obra *La Distinción* asegura que “los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable”<sup>132</sup>.

Si trasladamos esta reflexión al campo del género dentro del cual se encuadra Delfín Quishpe, puede considerarse que nos encontramos ante un estilo que “remite a un imaginario tropical degradado. ¿Por qué? Básicamente porque es la música escuchada ‘por el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes’”<sup>133</sup>, como expone Pujol a propósito de la cumbia.

Un paseo por los comentarios publicados al final de los videos de Delfín nos conduce a considerar que existe una clara intención, de parte de quienes no gustan de él, de dejar sentado su rechazo y a la vez reafirmar su desprecio por lo desagradable de su propuesta<sup>134</sup>.

Sin embargo, conviene preguntarse aquí ¿Por qué aquellas personas que dicen detestar a Delfín han escogido deliberadamente ingresar al portal de YouTube, buscar sus videos, mirarlos y escribir comentarios al pie? ¿No sería más coherente que alguien que no

---

<sup>131</sup> (Ibíd., 172)

<sup>132</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S.A, 1998, 53

<sup>133</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 90, Citando a Pujol: 2006)

<sup>134</sup> Vale la pena aclarar que es evidente que puede existir un gran número de personas que simplemente no gustan de la música de Delfín y que se abstienen de escucharla, o que, no gustando de ella, se acercan a su propuesta por simple curiosidad, sin que eso tenga ningún otro significado implícito. Sin embargo, son materia de este análisis aquellos sujetos (que se pueden encontrar en un muy alto número en los espacio de opinión de la Web) que no gustando de lo que el músico propone, demuestran un especial interés en remarcar su desprecio hacia él y hacia su propuesta.

gusta de esta música simplemente evite escucharla? ¿Qué empuja a todas estas personas a querer exponer públicamente su rechazo?

Si volvemos a Bordieu podemos encontrar la respuesta a estas interrogantes: “no es por casualidad que, cuando (los gustos) tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, disgustos, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (“es como para vomitar”) para los otros gustos, los gusto de los otros”<sup>135</sup>

Si repasamos nuevamente los comentarios de la Web, nos encontraremos con ejemplos que bien pueden ajustarse a lo que Bourdieu nos plantea, pues son comentarios cuyo principal objetivo es marcar diferencias, desde lo negativo: “este tipo no puede ser ecuatoriano”, “este es un mal ejemplo de lo que es el Ecuador”, “él no representa nuestra música ni nuestra cultura”.

Un gran número de los comentarios negativos parece querer remarcar la diferencia que existe entre el ecuatoriano (en especial aquel que suscribe el comentario) y Delfín Quishpe. Las opiniones de cientos de usuarios diversos demuestran que ese desprecio a lo que se considera horroroso es, en efecto, un modo de demarcar las fronteras de las identidades que se cree poseer.

A este fenómeno de rechazo de los gustos de los otros, Bourdieu lo define como intolerancia estética, una intolerancia que puede conducir a “violencias terribles”<sup>136</sup> en el afán de los sujetos por determinar una distancia frente aquello que consideran que no los define.

Y en el caso de Delfín Quishpe esas “violencias terribles” empujan la discusión más allá del rechazo a una música o a un video y la colocan también en un rechazo a una nacionalidad, un color de piel o una etnia. En suma, no se trata ya de gustos y disgustos por lo que directamente hace o no Delfín, sino por lo que representa Delfín.

---

<sup>135</sup> (P. Bourdieu, *La Distinción*: 53)

<sup>136</sup> (Ibíd.)

Llama la atención la gran cantidad de comentarios profundamente racistas y clasistas que los videos de Quishpe generan: "no eres indio, eres negro, pobre imbecil", "indios de poncho y anaco todavía siguen en el monte y nunca han visto algo mejor en sus vidas", "nos da mala fama a los latinoamericanos, esa gente sigue viva solo porque es ilegal dispararles"<sup>137</sup>. De este tipo de comentarios pueden encontrarse decenas en las páginas de YouTube y en otras redes sociales donde han surgido debates sobre Delfín Quishpe.

El mismo artista reconoce que existe un gran prejuicio en su contra: "Sé que muchas personas me mandan insultos racista, pero prefiero ni leer. A ellos yo no les gusto porque soy chiquito y moreno"<sup>138</sup>.

¿Cómo comprender esa carga tan fuerte de desprecio y odio en los comentarios sobre Delfín? Para entender cómo es visto Quishpe por los ecuatorianos<sup>139</sup>, resulta necesario reflexionar sobre cómo esos ecuatorianos se miran a sí mismos, cuál es la identidad –siguiendo las palabras de Bourdieu- que esos individuos poseen o aspiran poseer, y cómo sus comentarios nos revelan una construcción identitaria marcada por conflictos, negaciones y fragmentaciones.

La visión de Delfín (acerca del rechazo por ser "chiquito y moreno") va en total concordancia con lo que expone el libro *Longos*, escrito por los analistas ecuatorianos Alexei Páez, Patricio Trujillo y Salomón Cuesta, y suscrito bajo el nombre ficticio de "Jacinto Jijón y Chiluisa". El texto plantea que en el Ecuador "lo indio es lo odiado, lo repudiado y lo negado"<sup>140</sup>, lo cual ha conducido a una "identidad lacerada y auto destructiva, recreada en su

---

<sup>137</sup> Los tres comentarios fueron tomados de los publicados al final del video de *Torres Gemelas* que se encuentra en la página web de YouTube. Quien desee revisarlos puede ingresar a: <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>

<sup>138</sup> Declaración efectuada por Delfín Quishpe durante la entrevista realizada a mediados del año 2010 en Riobamba.

<sup>139</sup> O más exactamente, por algunos ecuatorianos, puesto que este trabajo investigativo procura evitar generalizaciones que intenten englobar en una sola descripción a todo un conglomerado.

<sup>140</sup> Jacinto Jijón y Chiluisa, "Patricio Trujillo Montalvo, Salomón Cuesta Zapata y Alexei Páez Cordero" *Longos. Una crítica reflexiva e irreverente a lo que somos*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998, 46

posición geográfica de frontera, el no ser nada se convierte ya no en un mito sino en una realidad palpable, vivida diariamente pero constantemente negada”<sup>141</sup>.

En general, el “Nosotros” ecuatoriano sigue apareciendo fragmentado en múltiples “Nosotros” étnicos, regionales, algunos incluso antagónicos, poniendo de manifiesto la profundidad y continuidad de una fractura de la comunidad simbólica de linaje que ha tenido un enorme costo síquico y emocional en la vida de los ecuatoriano, como se puede advertir en el imaginario de sí mismos que han interiorizado.<sup>142</sup>

Lo que expone Érika Silva nos conduce a considerar que existe una situación profundamente conflictiva en la construcción de la identidad nacional. “La identidad ecuatoriana se configura en una suerte de negación del yo mismo”<sup>143</sup>, reafirma el análisis de Páez, Trujillo y Cuesta.

Según lo que Silva nos explica, el nacimiento del Estado ecuatoriano estuvo marcado por una fractura que no se ha podido subsanar hasta la actualidad. “Esa fractura del vínculo de consanguinidad imaginario se evidenciaba en un sistema de clasificación de la población que marcaba las jerarquías étnico-culturales/sociales, según la ‘sangre’, los ancestros, el color de la piel y la cultura y recordaba, permanentemente, la diferencia de origen y linaje de las poblaciones”<sup>144</sup>

¿Cómo puede verse afectada una sociedad que, durante siglos, ha vivido marcada por una construcción identitaria llena de estereotipos nocivos como aquellos que nos detalla Silva? Evidentemente, debido a tal condición, la identidad ecuatoriana se ha constituido signada por ese “rechazo del yo mismo” que conduce a expresiones cargadas de “terrible violencia”

---

<sup>141</sup> (Ibíd., 47)

<sup>142</sup> Érika Silva, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2004, 41

<sup>143</sup> (J. Jijón y Chiluisa, *Longos*, 48)

<sup>144</sup> (E. Silva, *Identidad nacional y poder*: 26)

(usando las palabras de Bourdieu), como las que se evidencian en los comentarios sobre Delfín Quishpe y en muchos otros escenarios de la cotidianidad.

Conviene repasar una de las palabras utilizadas por Silva: *diferencia*, término que coincide con lo que Bourdieu expone, pues el rechazo no es otra cosa que un recurso para marcar una diferencia con el otro; sin embargo, lo que Silva plantea nos conduce a comprender que se trata de un otro que finalmente es un “yo mismo”, que nos empeñamos en negar.

Desde la constitución del Estado ecuatoriano: “los indios, población mayoritaria, y los negros, eran considerados desde los contenidos ideológico-político-morales del núcleo étnico foráneo, como población ‘abyecta e inferiores’ de naturaleza no humana, casi animales”<sup>145</sup>.

Paradójicamente, aquella población que predominaba en el Ecuador terminó siendo convertida en objeto de rechazo. “El proyecto de Estado Terrateniente (...) en el más puro estilo colonial constituyó a indios, negros y mestizos en el ‘otro’ por excelencia, es decir, en el extranjero, en el enemigo, en el sujeto que el ecuatoriano en proyecto nunca debía, ni podía ser”<sup>146</sup> y que, sin embargo, era.

Y es efectivamente el Estado el que crea e impone esta identidad colectiva que se intenta presentar como natural, cuando en realidad es completamente artificial; tal como lo detalla Katya Mandoki en su trabajo acerca de la identidad.

Mandoki cita a Carlos Monsiváis (1987) quien determina que existen dos tipos de identidad nacional: “una, la que se declara desde arriba y, otra, la que se vive”<sup>147</sup>, generando así un antagonismo entre lo que se supone que se debe ser y aquello que de hecho se es, y causando así un fuerte conflicto entre los individuos que conforman ese Estado.

Dentro de tales esquemas, en la actualidad se continúa viviendo en “un sistema de clasificación étnica que categoriza en términos de superioridad-inferioridad a las

---

<sup>145</sup> (Ibíd., 27)

<sup>146</sup> (Ibíd.)

<sup>147</sup> Katya Mandoki, *La construcción estética del Estado y la identidad nacional*, Prosaica III, México, Siglo XXI Editores, 2006, 87. Citando un ensayo de Carlos Monsiváis de 1987

poblaciones”<sup>148</sup> y, consecuentemente, la posición de Silva nos conduce a pensar que todo aquel que se siente en peligro de entrar dentro de la categoría equivocada, tenderá a hacer explícito su rechazo hacia ciertas condiciones y características de su propia persona, en el afán de establecerlas como pertenecientes a un “otro” diferente y distante de él. Como nos dice Silva: “los intensos sentimiento de vergüenza y miedo a ‘ser asociados con indios y/o negros’, se complementan con un odio profundo hacia sí mismo, canalizado a través de un abierto racismo”<sup>149</sup>.

Este sentimiento de vergüenza se evidencia en la fuerte estigmatización hacia *lo negro* o *indio*, una estigmatización que no ha cambiado demasiado en los últimos años, a pesar de las importantes conquistas políticas que, a partir de la década del 90, consiguieron los movimientos de nacionalidades indígenas del país.

Las marcas de pertenencia a las comunidades de linaje no europeas, tales como el apellido, el color de la piel, la lengua, la vestimenta, el fenotipo no-occidental, el tipo de cabello y su modo de lucirlo, continúan siendo severamente estigmatizadas y castigadas en la sociedad ecuatoriana, con lo cual se sigue coaccionando a la población a adscribirse a una identidad ficticia de contenido foráneo.<sup>150</sup>

Frente a tal situación, es evidente que la sociedad actual experimente procesos conflictivos de construcción de su identidad. Basta recordar, por ejemplo, el último censo nacional, efectuado a finales de 2010, cuando grupos de la Confederación de Nacionalidades Indígenas se vieron compelidos a repartir volantes, en algunas zonas rurales, con una campaña para incentivar a los miembros de las comunidades indígenas a autodefinirse como tales a la hora del censo y a no tener reparo de autocalificarse como indígenas, lo cual “evidencia la crisis que viven los indios en el presente, acosado por la no aceptación de su físico, la

---

<sup>148</sup> (E. Silva, *Identidad nacional y poder*: 27 )

<sup>149</sup> (Ibíd., 33)

<sup>150</sup> (Ibíd., 32)

vergüenza de su apellido, la negación de su familia, el intenso deseo de ser ‘blancos’ y de llevar un ‘buen apellido’, todo lo cual les aboca a corregir su estigma”<sup>151</sup>.

Si regresamos al análisis del fenómeno de disputa y rechazo racial, social y cultural, que se evidencia en los comentarios que acompañan los videos de Delfín Quishpe, no cabe duda de que lo que Silva nos expone define bien lo que puede estar sucediendo en el fuero interno de muchos de los participantes de tales debates en la Web. Un ejemplo profundamente revelador es este comentario, publicado al pie del video *Torres Gemelas*, firmado por un usuario que se autodenomina como J. Stuart, quien escribe: “Solo los indios vienen a ver este video; los indios que tienen apellido Limache, Remache, Chicaiza Poaquiza, son chiquitos y negritos y tú debes ser uno de ellos”<sup>152</sup>.

El deseo de marcar una diferencia entre lo que los participantes de estos foros piensan de sí mismos y lo que ven en Delfín Quishpe, les conduce, en muchos casos, a lanzar comentarios cargados de violencia y rencor. Sin embargo, es muy probable que detrás de esa violencia se esconda una identificación –no admitida– con el propio artista<sup>153</sup>. Inclusive, no está por fuera considerar la posibilidad que Bourdieu expone, en cierto punto de su análisis sobre la distinción: “El principio de las reticencias y de los rechazos no reside solamente en una falta de familiaridad sino también en un profundo deseo de participación”<sup>154</sup> Sin embargo, en el caso de los autores de los comentarios contra Delfín, que se han analizado aquí, parece más plausible considerar lo que Monsiváis nos plantea: “Hay momento en la vida en que la

---

<sup>151</sup> (Ibíd., 32)

<sup>152</sup> El comentario encierra todo lo que Silva detalla, hace hincapié en el físico de las personas, en su color de piel y, sobretodo, en una serie de apellidos que el usuario considera despreciables. La carga de violencia de estas palabras es profundamente elocuente sobre la disputa que, en materia de identidad, genera Delfín Quishpe. Este comentario se encuentra publicado en YouTube y puede ser encontrado en el link del video de *Torres Gemelas*: <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>.

<sup>153</sup> Evidentemente, aquí no se pretende decir que todos quienes escriben comentarios racistas contra Quishpe son indígenas intentando rechazar su verdadera identidad, es muy posible que la gran mayoría de los usuarios sean mestizos; sin embargo, el suyo continúa siendo un rechazo a su “yo mismo”, solo a que a un “yo mismo” colectivo. Es decir, ese usuario puede, con su comentario, estar demostrando una vergüenza de la identidad colectiva del país al que pertenece y, por ello, procura negarla mediante el rechazo y la descalificación.

<sup>154</sup> (P. Bourdieu, *La Distinción*:30)

desdicha nos conduce al auto-castigo”<sup>155</sup>. La sociedad que Páez, Trujillo, Cuesta y Silva nos presentan es, sin duda, una sociedad marcada por la negación y la vergüenza, y en tal escenario los comentarios aquí observados, parecen un ejemplo de ese auto-castigo en el que desembocan los sujetos que habitan en una cultura de tales características.

Sin embargo, ¿es aceptable pensar que esa sociedad de negación y vergüenza es la única que habita el entramado social actual? Este trabajo se inclina a considerar que no y que justamente Quishpe constituye un caso que da cuenta de una sociedad heterogénea que no puede encajar en una sola descripción identitaria. Este planteamiento se desarrollará en las páginas que siguen.

### ***Una paradoja sobre Delfin***

Como ya se adelantó, el análisis de Silva nos conduce a una paradoja. Si consideramos que “la música popular siempre se ha preocupado (...) por ofrecer maneras con las cuales la gente pudiera disfrutar y valorizar las identidades que anhela o cree poseer”<sup>156</sup>, vale reflexionar acerca de si la música de Quishpe es la evidencia de un sujeto que está atravesando ese mismo proceso de negación al que Silva nos refiere y que, mediante su propuesta musical, expone una identidad anhelada, alejada de aquella que podríamos pensar que “le pertenece”.

Siguiendo la línea de Silva, es preciso admitir que el distanciamiento no se logra solo con el desprecio hacia sí mismo, sino también mediante la adopción de códigos de la cultura dominante, eliminando “los marcadores públicos de su adscripción étnico-cultural, tales como la vestimenta, el estilo de peinado, la lengua, e, incluso el apellido”<sup>157</sup>. Durante este proceso de adopción de códigos, los individuos “empiezan a llevar una doble vida tratando de ocultar al

---

<sup>155</sup> Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Ediciones ERA, 1998, 34

<sup>156</sup> (P. Alabarces y M. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*: 109, Citando a Middelton. 1990: 249)

<sup>157</sup> (E. Silva, *Identidad nacional y poder*: 33)



máximo su identidad (incluso cambiando de domicilio para este propósito)<sup>158</sup>, con lo cual terminan volviéndose cómplices de aquello de lo cual son víctimas.

Para garantizar dicho ocultamiento y consolidar su “nueva” identidad, estos indios camuflados deberán hacer públicamente ostensible su lealtad al núcleo étnico blanco-hispano-europeo-occidental convirtiéndose en activos partícipes de sus discursos, ceremonias y rituales. Surge, entonces, la figura del “mestizo” cómplice de la dominación, que no es sino un indio víctima de ella, en tanto se ve obligado a renegar de su identidad<sup>159</sup>

Así como se ha argumentado que los sujetos que critican con tanta ferocidad a Quishpe, lo hacen para rechazar lo que éste les recuerda de su propia identidad, desde la posición de Silva es plausible pensar que existe una gran posibilidad de que aquello que Delfín escoge ser y hacer, sea el resultado del rechazo del propio músico a lo que constituye su “yo mismo”, imponiendo por su cuenta una identidad anhelada, frente a la que en realidad “le pertenece”. Sin embargo, esta posición se enfrenta a una interrogante de peso ¿Cuál es entonces esa identidad que *sine qua non* le pertenece a Quishpe? ¿Es realmente posible hablar de identidades fijas?

Si nos ajustamos a lo que plantea Silva, el estilo visual que Quishpe ha escogido para representarse (aparentemente alejado de lo que es propio de la comunidad étnica a la que pertenece), podría ser el resultado de un proceso de ocultamiento y consolidación de una “nueva” identidad, proceso al que se ha visto conducido debido al sistema de rechazo y estigmatización que se implantó en la cultura nacional. Sin embargo, la propia propuesta estética de Quishpe nos da las pistas para comprender hasta qué punto el músico se aleja de la categorización de Silva, la cual, a pesar de ser apropiada para comprender los comportamiento

---

<sup>158</sup> (Ibíd.)  
<sup>159</sup> (Ibíd.)

de ciertos sujetos sociales (como los que ya fueron analizados), no puede aplicarse como fórmula para el análisis de todos los miembros de una misma cultura.

El capítulo anterior de este trabajo investigativo se esforzó por rechazar la posición binaria sobre culturas dominantes y dominadas, insistiendo en defender la capacidad impugnadora y creativa de los individuos que conforman el entramado social y remarcando la habilidad de los llamados sujetos subalternos para (en palabras de Canclini) entrar y salir de la modernidad, eludiendo condiciones de dominación. Siguiendo la misma línea, este trabajo tampoco considera que puedan existir paradigmas que definan tajantemente cómo se construyen y sustentan las identidades de los actores sociales. Por tanto, tampoco es coherente pensar que un análisis que se aplica para entender los comportamientos de unos sujetos funcione para entender el comportamiento de todos.

La identidad es un producto de constantes préstamos culturales, donde si bien es necesario cuestionarse la afectación que esos préstamos pueden causar a la identidad, a la soberanía y a lo nacional, no es posible, por otro lado, asumir que la adquisición de ellos signifique, en todos los casos, el ocultamiento de un “yo mismo” o la pérdida de autenticidad de los sujetos.

Considerar que la música de Quishpe es una expresión producida por un individuo acosado por sentimientos de vergüenza y rechazo hacia sí mismo, implicaría negar la posibilidad de que existan formas diversas y performáticas de reivindicar identidades. Este trabajo, por tanto, considera y defiende que la propuesta estética de Quishpe no da cuenta de un indígena procurando una suerte de negación. Sino que, por el contrario, en su juego con lo abyecto y lo trágico, el músico pone en evidencia un modo performático de expresión contestataria, que no constituye, en modo alguno, la repetición de un patrón de ocultamiento. Esto nos conduce a un segundo punto que se intenta sustentar aquí: la movilidad y heterogeneidad de las identidades; basándonos en la evidencia de que “la expansión del consumo subdivide la masa popular en grupos cada vez más heterogéneos, tornando

inoperantes modelos basados en la homogeneidad de los distintos estamentos, como el marxista”<sup>160</sup>

Aunque el análisis de Silva puede ser adecuado para estudiar ciertos casos, una de sus debilidades es pasar por alto la evidencia de que en “las naciones latinoamericanas, la formulación de la identidad nacional radica en la diversidad de respuestas a las formas modernas de la nación y los usos que se hacen de ellas”<sup>161</sup>. En estas sociedades actuales, híbridas y heterogéneas, las formas identitarias que, desde el Estado, se intenta plantear como determinantes, habitan en medio de un conglomerado que también propone respuesta diversas frente a lo que se le intenta imponer, generando nuevas maneras de concebir la identidad.

Dado el origen clasista de los sentimientos nacionales, la mayoría de personas puede que no interiorice tales narrativas: la exposición a discursos nacionalistas no necesariamente entraña su adopción (Bowman 1994: 141). Estudios recientes ilustran las formas en que los individuos están dispuestos a -o no sienten la necesidad de- asimilar mensajes "nacionales" que son transmitidos.<sup>162</sup>

Aplicado al caso de interés de este estudio, lo que proponen Radcliffe y Westwood nos conduce a dos lecturas importantes. La primera es que no es posible pensar que, en todos los casos y sin excepciones, sujetos en condiciones de subalternidad o desigualdad adoptarán las mismas lógicas de rechazo y negación que otros sujetos. Estas lógicas pueden traducirse en diferentes experiencias sociales e individuales, pero también pueden impactar en menor o mayor grado a distintos individuos, o incluso no llegar a impactar a otros.

---

<sup>160</sup> (L. Santos, *Kitsch Tropical*: 206)

<sup>161</sup> Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1999, 31

<sup>162</sup> (Ibíd., 33)

Una segunda lectura nos conduce a admitir que, del mismo modo que ciertos sujetos pueden no adscribirse a un discurso oficial de rechazo, es igualmente plausible que no se adscriban a uno que determine cómo deben ser o definirse las etnias o grupos sociales de los que tales sujetos forman parte. En el caso de Quishpe, por ejemplo, este análisis nos conduce a comprender que no necesariamente éste asimila y adopta el discurso nacionalista que se le plantea sobre *lo indígena*. Quishpe constituye un ejemplo de aquellos otros modos, absolutamente plausibles, de concebir la propia identidad.

Si hacemos un análisis de su propuesta visual, podremos observar que en ella se funden una serie de elementos, préstamos y pertenencias, que conforman la personalidad del músico. Si bien no ha abandonado el poncho (el cual es parte, en varias ocasiones, de los atuendos con los que aparece en sus videos) tampoco se reduce únicamente a él. Un elemento importante de su indumentaria es el cuero. Para sus presentaciones escoge conjuntos de pantalón y chaleco de cuero (blanco la mayoría de las veces), los cuales decora con aplicaciones, flecos y labrados. Los pantalones se inclinan hacia un estilo que podría parecer de vaquero; sin embargo, están cargados de la más propia visión estética del artista, quien idea y diseña su ropa, la cual luego es confeccionada por un costurero de la ciudad de Riobamba.

Sus pantalones llevan escrito –en grandes letras– la palabra Delfín en cada pierna y bajo la rodilla pueden verse sendas figuras de delfines; las imágenes del pez se vinculan con una parodia relacionada con el propio nombre del artista<sup>163</sup>. El pantalón y chaleco van acompañados de sombrero, botas, cinturones de grandes hebillas y, bajo el chaleco, camisetas con estampados variados, que van desde motivos típicos del Ecuador (como un monumento a la Mitad del Mundo u otras imágenes similares) hasta fotografías con el rostro de Michel Jackson.

---

<sup>163</sup> Siempre que es consultado acerca del origen de su nombre, Delfín da una cómica explicación, relata que cuando él consultó a su padre sus razones para haberle dado ese nombre, este le habría respondido: “no sé por qué te puse Delfín, pero quizás puede ser porque eres mi último hijo; o sea, el del fin” (Esa declaración fue hecha por Quishpe durante la entrevista en 2010)

Al reflexionar acerca de cómo Delfín llega a idear y construir toda esta visualidad, parece apropiado rescatar lo que Monsiváis destaca: “en la marginalidad todo y nada es objeto de comercio, y todo y nada es objeto de transgresión”<sup>164</sup>

La visualidad de Quishpe, que podríamos categorizar como una apuesta estética posmoderna, no puede ser comprendida simplemente como la consecuencia de un sentimiento colectivo de vergüenza hacia el “yo mismo”, ni como una mera “adscripción al núcleo étnico blanco-hispano-europeo-occidental”, como se podría pensar desde una visión marxista como la de Silva. Por el contrario, esta apuesta posmoderna es la evidencia de que en la actualidad “la globalización ha significado el nacimiento de formas y elementos culturales híbridos, a menudo dinámicos e innovadores, para la construcción de la identidad”<sup>165</sup>

En suma, mediante su experiencia estética Quishpe nos plantea un proceso innovador, posmoderno y performático de una construcción alternativa de la identidad. Esto se combina con una visión mucho más heterogénea acerca de la propia construcción identitaria: “al no depender ni de nociones raciales ni de discursos occidentales sobre el progreso, la cultura popular ha sido vista como una ruta alternativa a la cohesión y los imaginarios nacionales”<sup>166</sup>

Por tanto, queda resuelta la paradoja que se había presentado acerca de Delfín y su apuesta musical: es innegable que en el Ecuador persiste una condición conflictiva y fragmentada en la construcción de identidades nacionales; sin embargo, dicha situación no limita a los sujetos que habitan en el espacio cultural actual a crear y expresar otras propuestas identitarias propias, marcadas por los procesos culturales y sociales posmodernos en los que estos sujetos se ven envueltos.

Para concluir este análisis, vale recurrir a lo que Zygmunt Bauman nos plantea en su estudio sobre la identidad: “En la imaginación sociológica la identidad siempre constituye algo resbaladizo (...) en este marco de análisis, debe considerarse la identidad como objetivo y no

---

<sup>164</sup> (C. Monsiváis, *Los rituales del caos*: 121)

<sup>165</sup> (S. Radcliffe, S. Westwood, *Rehaciendo la nación...:* 40)

<sup>166</sup> (Ibíd., 38)

como meta (.) La identidad se nos revela solo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir"<sup>167</sup>. Así, esta apuesta estética que Delfín Quishpe nos presenta evidencia la capacidad de este artista para inventar su propia identidad, en lugar de limitarse a descubrirla, o a asumirla desde un discurso nacionalista con el cual, queda comprobado, el músico no se siente identificado.

Lo que Quishpe propone no cae ni en el ocultamiento de una identidad, ni en una defensa o reivindicación de *lo indígena*, según los parámetros identitarios convencionales, determinados desde el Estado. Y no es ni un caso de ocultamiento, ni una bandera de defensa pues la música popular –como apunta Simon Frith- “no es en sí misma ni revolucionaria ni reaccionaria. Es una poderosa fuente de emociones que, al estar socialmente codificadas, pueden contradecir también al sentido común”<sup>168</sup> y a los discursos más tradicionales sobre estética, subalternidad o identidad.

Lo que encontramos en Quishpe se trata pues, de una apuesta por expresar y defender la propia identidad desde un nuevo lugar posmoderno; un lugar que ahora nos obliga a repensar el modo en que estamos leyendo y comprendiendo esas dinámicas en las que se desarrollan actualmente los diálogos entre los sujetos sociales.

---

<sup>167</sup> Zygmunt Bauman, *identidad*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 2010, 40

<sup>168</sup> (S. Frith, *Las culturas musicales*: 434)

## Conclusiones

¿Por qué los videos de Delfín Quishpe están envueltos en tantas disputas de valores y sentidos? fue la pregunta que originó el desarrollo de este trabajo investigativo, el cual –al tiempo de responder esta interrogante- tenía por objetivos: estudiar la construcción estética de la propuesta musical de Quishpe y explorar el ámbito cultural en el que se desenvuelve el músico, para finalmente, analizar cómo las disputas que se generan entre el público dan cuenta de un proceso fragmentado y conflictivo de construcción de las identidades.

Este trabajo abordó la pregunta desde varios ejes: uno de los principales fue el estético. Desde este eje, se revisaron y cuestionaron las posiciones canónicas, según las cuales, estética y belleza son parte de un lazo inquebrantable. Frente a ello, se presentaron argumentos para demostrar que la estética no se refiere únicamente a la belleza y que la belleza no es universal, mas la estética sí lo es. Se intentó poner en evidencia que no existen patrones para determinar qué es estético y qué no. Si acaso, el único patrón para definir algo como estético, es la propia condición de estesis que una experiencia particular puede generar en el sujeto. Todo objeto o hecho que pueda conmover está cargado de sentido estético y por tanto, la apuesta musical de Quishpe no es la excepción.

Se destacó también, que las estéticas populares (las cuales nunca podrían ser simplemente Estética Popular, en singular) están cargadas de un profundo valor simbólico, y que sus expresiones dan cuenta de una rica fusión entre la subjetividad cotidiana y los múltiples estímulos sensoriales a la que la creatividad popular se encuentra expuesta.

El estudio se concentró en analizar tres videos fundamentales de la propuesta de Quishpe. El estudio cronológico de las producciones que marcaron su carrera musical, desde

2005 hasta 2011, permitió mostrar un proceso de cambio, que a lo largo de los años, atravesó Quishpe, hasta llegar a lo que –musical y visualmente- propone en la actualidad. Observar ese proceso permitió superar una falsa impresión previa al desarrollo de este estudio, según la cual Quishpe creaba sus producciones en un escenario simbólico donde no existía prácticamente ningún tipo de afectación desde el mercado.

Así y entre otras cosas, el estudio permitió concluir que en las sociedades actuales no pueden habitar experiencias culturales que estén completamente desvinculadas de las Industrias Culturales o que sobrevivan intocadas por intereses comerciales.

La última de las tres producciones musicales analizadas (*Todo hombre es un minero*) es un importante eslabón para evidenciar el proceso atravesado por el músico, desde una primera experiencia artística casi *naif* (*Torres Gemelas*), donde Quishpe crea su producto musical y solo después mide el impacto que genera (Es decir, no lo produce previendo las disputas que iba generar en el público) hasta esta última producción, donde en la canción ya se encuentran rimas, estrofas, una propuesta visual más elaborada e, inclusive, una intencionalidad hacia presentar lo que, tras la experiencia, el músico ha identificado que el mercado y el público esperan recibir de él.

La gran gama de experiencias comerciales en las que ha incursionado Quishpe luego de 2011, dan cuenta de un sujeto que ha ido experimentando nuevos y más lucrativos modos de involucrarse con el mercado. La relación con las Industrias Culturales es imprescindible para la sobrevivencia de un artista contemporáneo. En el caso de Delfín, esa relación ha sido fundamental para expandir su apuesta musical entre múltiples y más amplios públicos. Sin embargo, no es posible dejar de considerar las profundas mutaciones que, en esa relación con las Industrias Culturales, pueden generarse en una propuesta estética popular. Quizás sea materia de un futuro estudio, analizar cómo, tras los años, el sujeto Delfín Quishpe ha llegado a mudar o no su propuesta estética en el proceso de estrechar su vínculo con el mercado.



Sin embargo, también es evidente que estas mutaciones en la producción de Delfín Quishpe, desde el año 2005 hasta el 2011, no solo dan cuenta de la relación que el artista ha establecido con el mercado, sino también de la propia evolución de Quishpe como creador, quien al igual que todo artista ha llegado a un nivel de mayor perfeccionamiento y evolución de su oficio, lo que lo ha conducido a producir apuestas musicales distintas y, de cierto modo, más pulidas que sus obras iniciales.

Otro eje desde el cual se analizó la interrogante principal de este trabajo, fue el del escenario de lo simbólico, como espacio de luchas cotidianas de impugnación desde *lo subalterno*. Se buscó poner en evidencia que las dinámicas de relación entre los llamados sujetos subalternos y los llamados hegemónicos, no son dinámicas unidireccionales, ni con un patrón de comportamiento definido e invariable; sino que, por el contrario, dan cuenta de una relación donde también los sujetos en condiciones de desventaja (sobre todo material, aunque también simbólica) operan con sus propios juegos de sentido, mediante los cuales generan nuevas y, profundamente elocuentes e impugnadoras, expresiones simbólicas.

Tal como se demostró, tras el análisis, la propuesta musical y visual de Delfín Quishpe es un buen caso para analizar esas apuestas elocuentes e impugnadoras desde *lo subalterno*.

En este punto, un cuestionamiento de peso en el desarrollo del análisis fue el que ya se destacó en las páginas introductorias de este trabajo: ¿si *lo subalterno* llega a un escenario donde realmente es capaz de interpelar al poder, no genera ello un cambio en su lugar de enunciación que lo lleva a un estadio donde ya no podría ser calificado de subalterno? Ante tal interrogante, la conclusión a la que podemos llegar es que quizás, frente a las dinámicas sociales y culturales contemporáneas, lo más conveniente será evitar descripciones binarias que nos obliguen a determinar lugares consolidados de enunciación para los diferentes actores.

Sobre la base de la misma interrogante central de este trabajo, se buscó analizar qué aspectos determinantes en la construcción de la identidad se revelaban a través de las

disputas de valores y sentidos que la propuesta musical de Quishpe generaba en el público. El análisis permitió evidenciar los conflictos y fragmentaciones presentes a la hora de construir identidades. Finalmente, aunque se puso en evidencia la vergüenza y el auto-rechazo que caracterizan los procesos identitarios de algunos individuos, se presentaron argumentos para demostrar que la experiencia estética de Delfín no es la consecuencia de una necesidad de ocultamiento, sino que por el contrario, es la muestra de que Quishpe se halla en un espacio de expresión posmoderno, desde donde el artista apuesta por una narrativa performática, que da cuenta de un heterogéneo y creativo proceso de construcción de la propia identidad.

En conclusión, hacia el final del estudio se defendió una posición de rechazo hacia un pensamiento según el cual se cree que existen características identitarias definidas que les pertenecen indefectiblemente a ciertos grupos sociales. En suma, este trabajo apuesta por una visión según la cual la identidad no constituye algo por descubrir sino algo por inventar.

Como ya se advirtió al inicio de este trabajo, el desarrollo del proceso investigativo estuvo acompañado de ciertas interrogantes generales y de la constatación de ciertos fenómenos particulares que obligaron a repensar tanto el objeto de estudio, cuanto las propias herramientas cognitivas con las cuales se lo abordó.

Un fenómeno que mereció atención —a pensar de que no se lo abordó en ningún punto del trabajo— fueron las aproximaciones que se establecen entre ciertas propuestas estéticas consideradas abyectas y algunos círculos culturales (o más específicamente juveniles) que se autodefinen como de vanguardia, y que luego de cierto tiempo comienzan a calificar como “a la moda” o “trendy” a aquella música que antes había sido considerada vulgar.

Una breve observación de algunas declaraciones y comentarios de ciertos grupos de jóvenes en las redes sociales, evidencia un particular interés en hacer pública una empatía con la propuesta de Delfín. ¿Cómo entender que jóvenes que gustan del rock, por ejemplo, ahora expresen una inclinación hacia Quishpe?

Un ejemplo de este fenómeno es la banda de pop/rock quiteña Los *Chaucha Kings*, que en 2011 invitó al artista para producir en conjunto un *remake* de una conocida canción popular. El videoclip (que incluso fue noticia de los segmentos de farándula y variedades de los periódicos y canales de televisión) se caracteriza por una importante cuota de la apuesta estética de Quishpe.

Al analizar estas nuevas relaciones, es posible pensar que se trata tan solo de una consecuencia del mercado, que termina vendiendo al público incluso aquello que antes despreciaba. Sin embargo, también es posible que estas aproximaciones den cuenta del nacimiento de nuevos fenómenos entre las generaciones jóvenes, que las están conduciendo a acercarse a experiencias estéticas calificadas como abyectas, quizás por una necesidad de encontrar modos más vanguardistas o más impugnadores de expresión cultural que el rock u otras experiencias culturales contemporáneas probablemente ya no alcanzan a satisfacer. Por supuesto, esta conclusión es únicamente una mera aproximación especulativa al tema, que quizás podría merecer en el futuro un análisis más cuidadoso y reflexivo.

Por otra parte, uno de los más importantes cuestionamientos que se mantuvo presente a lo largo de todo el trabajo investigativo fue la pregunta acerca de ¿cuáles son las condiciones en medio de las que se da el acercamiento académico hacia *lo popular*? ¿Es verdad –como se menciona críticamente en uno de los textos consultados- que la música popular tan solo se considera buena en cuanto sirva para hacer teoría sociológica con ella? Tal pregunta constituye una profunda crítica a quienes se embarcan en la tarea de defender, desde lo académico, el valor simbólico de *lo popular*.

Como ya se planteó al comenzar este estudio, siempre estará latente el peligro de que el acercamiento intelectual a *lo popular* suponga un gesto represivo que lo suprima, en su intento por abordarlo.

Otra conclusión a la que este trabajo llegó en este aspecto es que el único modo de evitar caer en tal acercamiento simplista, es desarrollar un trabajo intelectual absolutamente

reflexivo y consciente de la enorme lesión que representaría al estudio teórico un abordaje condescendiente de *lo popular*.

En consecuencia, este trabajo defiende la posición de que una mirada folclorizante de las expresiones estéticas populares es ineludiblemente una mirada condescendiente y apegada a cánones dominantes. En un espacio de acción cultural tan híbrido y dinámico como el actual, un quehacer intelectual abierto y crítico no puede defender, de ningún modo, posiciones según las cuales se piense que a ciertas comunidades étnicas, como la comunidad indígena en el Ecuador, les corresponden (*In saecula saeculorum*) únicamente ciertas prácticas culturales, y que cualquier otra fuera de estas constituye una intromisión.

En su apuesta estética, el indígena ecuatoriano Delfín Quishpe ha fusionado historias locales con historias globales, ha reemplazado la zampoña por el teclado y el poncho por la chaqueta de cuero; sin embargo, si nos inclinamos a pensar que debido a ello, Quishpe ha perdido su identidad indígena o autenticidad como sujeto y como artista, estaremos inevitablemente reduciendo al músico a un objeto folclorizado y, por ende, estaremos repitiendo una mirada alienada que en modo alguno aportará a enriquecer un debate.

## Bibliografía

- Alabarces Pablo y Rodríguez María Graciela, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Bajtín Majail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, México, Alianza Universidad, 1993.
- Bauman Zygmunt, *Identidad*, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 2010.
- Bitarães Netto Adriano, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume editora, 2004.
- Bourdieu Pierre, *La distinción*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones S.A, 1998.
- Bourriaud Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- De Andrade Mário, "Para entender Macunaíma", en *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2001.
- Eagleton Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, S.A., 2006.
- Frith Simon, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- García Canclini Nestor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de La modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001
- García Canclini Néstor, "Gramsci con Bourdieu", en *Nueva Sociedad*, No. 71
- Grüner Eduardo, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Jijón y Chiluisa Jacinto, "Patricio Trujillo Montalvo, Salomón Cuesta Zapata y Alexei Páez Cordero", *Longos. Una crítica reflexiva e irreverente a lo que somos*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998.

- Mandoki Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Mandoki Katya, *La construcción estética del Estado y la identidad nacional, Prosaica III*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Martín-Barbero Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Unidad Editorial Convenio Andrés Bello, 2003.
- Monsiváis Carlos, *Los rituales del caos*, México, Ediciones ERA, 1998.
- Pereira José Miguel, Villadiego Miria y Sierra Luis Ignacio, *Industrias culturales, música e identidad. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Radcliffe Sarah y Westwood Sallie, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1999.
- Rancière Jacques, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010.
- Santos Lidia, *Kitsch Tropical*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2001.
- Petra Schumm comp., *Barrocos y modernos*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1998.
- Silva Érika, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2004.
- Subirats Eduardo, *Una última visión del paraíso*, México FCE, 2004.
- Yépez Ríos Sandra, "Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente", en *Revista Mundo Diners*, No. 341, Quito, Dinediciones, 2010, p 72.
- Zea Leopoldo, *América como conciencia*, México, UNAM, 1972.