

SERIE   
*Magister*  
VOLUMEN 171

*Para entender  
a Delfín Quishpe*

*Reflexiones sobre  
estéticas populares  
e identidad*

---

*Sandra Yépez Ríos*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

Para entender a Delfín Quishpe  
*Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*

SERIE   
*Magister*  
VOLUMEN 171

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
[www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12  
[www.cenlibrosecuador.org](http://www.cenlibrosecuador.org) • [cen@cenlibrosecuador.org](mailto:cen@cenlibrosecuador.org)

Sandra Yépez Ríos

**Para entender a Delfín Quishpe**  
*Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*



**UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR**  
Ecuador



**CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 2015

**Para entender a Delfín Quishpe**  
*Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*  
Sandra Yépez Ríos

SERIE   
**Magíster**  
VOLUMEN 171

Primera edición:  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Corporación Editora Nacional  
Quito, mayo de 2015

Coordinación editorial:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Armado:

*Juan A. Manangón*

Impresión:  
*Editorial América Latina*  
*Bartolomé Aldes 623 y Pedro Cepero, Quito*

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:  
978-9978-19-669-4

ISBN Corporación Editora Nacional:  
978-9978-84-849-4

Derechos de autor:  
Inscripción: 046303  
Depósito legal: 005269

---

Título original: *Estéticas populares, estrategias de impugnación y construcción de la identidad desde la música de Delfín Quishpe*  
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación  
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2012  
Autora: *Sandra Yépez Ríos* (correo e.: *sandrayepeszrios@gmail.com*)  
Tutor: *Hernán Reyes*  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1102

---

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y de esta editorial.

# Índice

**Algunas interrogantes para comenzar / 7**

*Capítulo I*

**La omnipresente y lúdica estética / 15**

Cánones que se resquebrajan / 15

Estéticas lúdicas, estéticas populares / 23

Tres éxitos inolvidables de Delfín / 25

*Capítulo II*

**Fiesta antropofágica en el mundo de lo simbólico / 35**

¿Quién manda a quién? / 35

Un artista sin fronteras / 40

*Capítulo III*

**Conflictos y paradojas en la construcción de la identidad / 49**

Identidades fragmentadas / 49

Una paradoja sobre Delfín / 56

**Ajuste de cuentas / 61**

**Bibliografía / 65**



## Algunas interrogantes para comenzar

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

Mientras se sucedían las escenas de la tragedia, Delfín relataba (mediante un ritmo que mezclaba sanjuanito con música tecno) la historia de su «amorcito», que había viajado a los Estados Unidos (EUA) 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 YouTube, una plataforma web para alojar videos gratuitamente. Esa fama le trajo todo tipo de consecuencias, muchas positivas, pero otras no tanto.

«¿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, las preguntas de Delfín eran las interrogantes que millones de seres humanos se habían hecho desde que sucedió el hecho. Sin embargo su popularidad, el 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 co-

1. La canción *Torres Gemelas* fue compuesta y grabada por Delfín Quishpe en 2005; sin embargo, solo en 2007 fue publicada en la página web de YouTube, donde se popularizó.
2. Estos comentarios fueron tomados de los que se encuentran publicados en YouTube y que acompañan el video de Delfín Quishpe, *Torres Gemelas*, en *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>>. Fecha de consulta: marzo, 2012.

mentarios que, aun hoy, es posible encontrar en la web. Y, aunque entre las casi cincuenta 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>

Tras el lanzamiento del video, tanto en los foros de opinión de la web, en el *boca-a-boca* de la vida cotidiana e, incluso, en los medios de comunicación, comenzaron a generarse toda clase de debates. ¿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 EUA?

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

En YouTube, al pie de sus videos, o en las páginas de Facebook, Twitter o blogs, es posible hallar 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 sobre la identidad fragmentada que define a Ecuador.

En los últimos años, Delfín Quishpe no ha dejado de componer y la polémica solo ha servido para acrecentar su popularidad. En 2010, junto con dos cantantes de música chichera peruanas (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

3. 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 este libro se recurrirá en varias ocasiones a opiniones y citas de la web.

difundida como el primer video de Delfín, 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 ni él ni sus dos compañeras habían visitado.

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 un suceso que generó titulares en la prensa de todo el mundo.

Antes de cumplir un mes circulando por la web, el video estaba cerca de completar el medio millón de visitas, había acumulado más de 4.000 comentarios y nuevas risas, insultos y debates ya estaban transitando por los foros de discusión y las redes sociales en internet.

Luego de cuatro años de ser espectadores de esta polémica 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 sentido? El interés por encontrar una respuesta a esta interrogante es lo que da origen a la presente investigación. Resolverla nos conducirá a aproximarnos a la comprensión de cómo opera la cultura popular.

Estética y cultura serán dos temas centrales en 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. Se analizará también cómo las disputas que se generan entre el público, alrededor de la propuesta del músico, denotan las fragmentaciones y divergencias en la construcción de la identidad nacional.

En cuanto a estética, este libro comparte la posición de Nicolás Bourriaud sobre el concepto: «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>

4. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 139.

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 estereotipos reduccionistas sobre «buen» o «mal gusto», 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>

Considerando el contexto que envuelve la producción musical de Quishpe, las temáticas que maneja y los espacios que elige para difundir su música, se ha escogido analizar al cantante y su propuesta desde el concepto de *lo popular* masivo, el cual nos invita a mudar el modo en que leemos las nuevas dinámicas que se generan en la cultura popular. En estas nuevas dinámicas las expresiones culturales son populares y, a la vez, masivas, debido a sus nuevos campos de acción, a los públicos a los que llegan y a las 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 masa»,<sup>6</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 los públicos pueden revertir mensajes y transmitir nuevas narrativas, como sucede con la propuesta musical de Quishpe.

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>7</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 para responder estas interrogantes, entraremos

5. 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, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 172.

6. *Ibid.*, p. 153.

7. O. Rincón, *op. cit.*, p. 180.

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, se ha escogido categorizar dentro del ámbito de lo popular a la propuesta artística de Quishpe, puesto que su propia obra se desenvuelve dentro del terreno de lo popular y 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. Como justifica Bajtin (que será una de las voces a las que se recurrirá con frecuencia a lo largo del capítulo I), la estética popular está fuertemente relacionada con el cuerpo, lo bajo, la tragedia, la hipérbole, la parodia, entre otra serie de categorías que están ampliamente presentes en la obra de Quishpe.

Luego de abordar el concepto de estética, se pasará a explorar los escenarios culturales en los que se desenvuelve Delfín. Se pondrá en discusión la categoría de subalternidad y las estrategias de impugnación que utilizan los sujetos llamados de subalternos. El capítulo II de este libro procurará dar una respuesta a la interrogante sobre si es posible categorizar a Delfín Quishpe como un sujeto aculturado, antropófago o híbrido.

Finalmente, el capítulo III 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?, responder esta interrogante nos permitirá poner al descubierto las contradicciones y dificultades que persisten en nuestra cultura a la hora de definir identidades. El capítulo terminará con una reflexión sobre el espacio desde donde el propio Quishpe se autodetermina y expresa.

Este libro pretende reivindicar la gran capacidad expresiva de las múltiples propuestas surgidas desde la cultura popular y 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 es el 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>8</sup>

A quien se embarca en este tipo de estudios, De Certeau le plantea una fuerte y difícil pregunta «¿existe la cultura popular fuera del gesto la suprime?».<sup>9</sup> Sin duda, se buscará defender que las expresiones culturales, existen más allá de aquello que las rechaza, niega o incluso reivindica; no obstante, tal interrogante no deja de tener incidencia.

«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>10</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. 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, el capítulo II de esta investigación, intentará poner en evidencia las estrategias que posee *lo subalterno* para impugnar al poder; 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>11</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 estudio; sin embargo, la vía para convivir con ellos es la misma que 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>12</sup>

Aunque sin negar las posibles contradicciones a las que nos enfrentará el estudio de *lo popular*; se aspira ofrecer aquí un análisis académico y franco de las estéticas populares y de la propuesta estética de Delfín Quishpe. Para el efecto, el estudio se concentrará en su producción artística desde 2005 (cuando grabó por primera vez *Torres Gemelas*), hasta inicios de 2011 (cuando lanzó *Todo hombre es un minero*). Fueron seleccionados para ello tres videos musicales, por ser los más famosos del músico y constituir una apropiada muestra de la propuesta visual, estética y cultural de Quishpe.

8. Michel de Certeau, citado por Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008 [1999], p. 302.

9. *Ibid.*, p. 301.

10. *Ibid.*, p. 302.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

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, videoclips elaborados junto a bandas de pop, hasta publicidad de aceite de cocina. Aunque no serán analizadas en este estudio, esa gran gama de experiencias comerciales dan cuenta de un músico que mantiene una singular dinámica de cercanías y distancias con el 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, sopesando 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 del cual poder sacar provecho comercialmente.

En los últimos tiempos, esa relación de ida y vuelta con el mercado, ha llevado a Quishpe a evolucionar hacia un estado 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 libro es explorar la riqueza narrativa, visual, cultural y de sentidos que representó «el fenómeno Delfín Quishpe», entre 2005 y 2011.



## CAPÍTULO I

# La omnipresente y lúdica estética

*¿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.

### CÁNONES QUE SE RESQUEBRAJAN

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 más antigua, y ciertamente poco afortunada, analogía es aquella entre estética y belleza. Un matrimonio que –pese a todos los argumentos presentados por quienes cultivan una visión menos reduccionista sobre estética– hasta la actualidad no ha terminado de disolverse.

Nada mejor para medir hasta qué punto una idea continúa 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 *apariciencia* agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza».<sup>13</sup>

13. Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la Lengua Española*. ESPASA-CALPE, 22a. ed., 2001, en *Real Academia Española*, <<http://buscon.rae.es/draeI/>>. Fecha de consulta: septiembre de 2013.

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, una conceptualización de la estética basada únicamente en *lo bello* resulta profundamente reduccionista. Desde una visión tan limitante, ¿cómo es posible acercarnos a la comprensión de expresiones de la cultura popular como el tecno-folclor-andino del músico 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 cierto público por dejar sentado que no existe nada más alejado de la estética y la belleza que la música de este artista ecuatoriano.<sup>14</sup>

Desde hace varios siglos, 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 concepto de pueblo ha estado vinculado con *lo bajo* y *lo pobre*, algo completamente opuesto a la concepción canónica de estética.

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>15</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. 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

14. Es posible encontrar 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 sangre 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), Delfín Quishpe, *Torres Gemelas*, en YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013

15. *Ibid.*

a calificarlo como «población de menor categoría o gente común y humilde de una población».<sup>16</sup>

Mirado desde la óptica política, el pueblo es portador de un gran valor, como representante de la soberanía y la democracia, y como la fuerza colectiva generadora de los cambios sociales. Sin embargo, la Ilustración implantó 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 ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado».<sup>17</sup> La Ilustración estaba «contra la tiranía en nombre de la voluntad popular, pero contra el pueblo en nombre de la razón».<sup>18</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.

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. Sin embargo, 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 Kant y Hegel aportaron para el estudio del arte, la belleza y, por supuesto, la propia estética. Sin embargo, ciertos 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 ries-

16. *Ibid.*, 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.

17. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. 4.

18. *Ibid.*

go 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 fenómenos que no sean positivos y útiles en su oferta de placer. [...] 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>19</sup>

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 otro estilo 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 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 ilesa, pues todos los seres humanos, sin importar la cultura o situación espacio-temporal, somos básicamente criaturas sensibles, estéticas.<sup>20</sup>

Somos seres sensibles y por tanto, seres estéticos. Y para entenderlo vale volver a la definición de estética de Bourriaud, citada en la introducción de este libro: «reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética».<sup>21</sup> Sin embargo, nuevamente es Mandoki quien nos da una explicación más precisa del vínculo entre sensibilidad y estética: «Habrà de entenderse a la Estética como el estudio de la

19. Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México DF, Siglo XXI, 2006, p. 52-53.

20. *Ibid.*, p. 40.

21. N. Bourriaud, *op. cit.*, p. 139.

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>22</sup>

El concepto adquiere un sentido más completo si sumamos la perspectiva de Terry Eagleton, quien define a la experiencia estética como una alternativa liberadora. En su análisis de la relación entre estética e ideología, 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>23</sup> La tesis fundamental de Eagleton es que, desde lo sensible, la estética «proporciona un poderoso e inusual desafío a formas ideológicas dominantes». <sup>24</sup>

Ahora bien, 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 la condición de permeabilidad, de la que nos habla Mandoki, 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 perjudicar, 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>25</sup>

Evidentemente, si la estética es una experiencia única y propia del sujeto que vive esa condición de sensibilidad, debemos considerar que no es posible agrupar todas las expresiones de la cultura popular bajo la forma universalizante de «estética popular», en singular. Es necesario 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 estas expresiones culturales de lo popular? Muchas veces, se las ha intentado asociar con *lo kitsch*, pero, por supuesto, desde una visión peyorativa.

Mediante un recorrido histórico por la evolución del concepto, Lidia Santos explica que *lo kitsch* se trasladó a América Latina, en muchos casos, como una categoría de «desvalorización social, en palabras que denotan, casi siempre, personas socialmente discriminadas», <sup>26</sup> «el análisis etimológico

22. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 67.

23. Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006, p. 60.

24. *Ibid.*, p. 53.

25. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 9.

26. Lidia Santos, *Kitsch tropical*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 99.

de las palabras iberoamericanas que designan *lo kitsch* demostró la interrelación entre sus significados y la desclasificación social». <sup>27</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>28</sup>

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>29</sup> *lo kitsch* nos remite a una especie de subarte, que surge «de la copia mal hecha y amalgamada de varios otros estilos». <sup>30</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>31</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*. Desde esta perspectiva, a *lo popular* solo le corresponde el «gusto bárbaro», cuyas expresiones no son producto del entendimiento, sino por el contrario, de la mera experiencia sensorial. Definir que *lo popular* no es «culto» es un modo de establecer una distancia con este grupo al que el propio diccionario define como «gente común y humilde», «de menor categoría». La idea de lo «culto», por tanto, no es más que una estrategia para establecer distinciones sociales. <sup>32</sup>

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

27. *Ibid.*, p. 203.

28. *Ibid.*, p. 110.

29. 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, p. 345.

30. *Ibid.*, p. 341.

31. *Ibid.*, p. 342.

32. Estas estrategias serán estudiadas con más detalle en el capítulo III de esta investigación, dedicado a un análisis de la identidad.

los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecían cierto tipo de cuadros, músicas y libros, aunque no los tuvieran en su casa, aunque fuera mediante el acceso a museos, 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>33</sup>

Por tanto, si lo *popular* no estaba en condiciones de considerarse «culto», a lo máximo que podía acceder era a ser categorizado como *kitsch*. Frente a este uso peyorativo de *lo kitsch*, un gran aporte de Santos, en su obra *Kitsch tropical*, fue determinar una ruta completamente diferente, según la cual era posible alcanzar una condición de *kitsch* no degradante, lo cual hizo plausible aprovechar este concepto para abordar 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>34</sup>

De este modo, *lo kitsch* se convierte en una estrategia para la «manifestación de lo cotidiano y de la subjetividad de la clase obrera».<sup>35</sup> Así, es posible definir a *lo popular* como *kitsch*, siempre que se entienda que eso no significa darle a las estéticas populares la condición de subarte 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 cotidiana. Asociado al triunfo de la clase media, *lo kitsch* expone la alienación a la que está sujeta esta clase, siendo el retrato vivo del condicionamiento del hombre por los objetos».<sup>36</sup>

La autora vincula *lo kitsch* con lo *brega*,<sup>37</sup> pues defiende que en la cultura hispana ambos términos tienen la misma carga semántica en su origen

33. Nestor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 276.

34. L. Santos, *op. cit.*, p. 209.

35. *Ibid.*, p. 203.

36. *Ibid.*, p. 113.

37. La traducción exacta de portugués al español del término *brega* sería *cursi*; sin embargo, en la cultura brasileña el adjetivo *brega* tiene un sentido más amplio de lo que en español se comprendería como simplemente *cursi*. En Brasil, es usual utilizar la palabra *brega* para definir expresiones culturales que podrían ser consideradas de mal gusto. Como analiza la

etimológico. No obstante, la autora brasileña plantea una diferencia entre lo que podría llamarse un *kitsch* creativo y positivo y uno alienado y negativo. Consecuentemente, plantea la posibilidad de 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>38</sup>

Desde esta visión es posible comprender que dentro de *lo kitsch* habiten dos formas tan distintas de caracterización y uso del término. Sin embargo, algo que no queda resuelto en el análisis de Santos, es cómo se determina a qué tipo de *brega* corresponden las diversas expresiones estéticas, quién define lo que es bueno y lo que es malo. Como se ha expuesto aquí, la belleza no es una condición universal y, por tanto, resulta complejo establecer polaridades tan tajantes.

Aunque no se puede 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»; resulta complicado e incluso peligroso, intentar separar las experiencias estéticas simplemente entre buenas y malas.

No obstante, una categoría del estudio de Santos, que se ajusta muy bien para definir la propuesta estética del músico Delfín Quispe, es la 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>39</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.

propia Lidia Santos, *brega* en nuestro español andino correspondería a algo *cholo* o *huachafó*. Por tanto, en lo sucesivo se continuará con el uso de la palabra en portugués para evitar el simplismo que la palabra *cursi* podría conllevar.

38. L. Santos, *op. cit.*, p. 101.

39. *Ibid.*, p. 102.

## ESTÉTICAS LÚDICAS, ESTÉTICAS POPULARES

El proceso de construcción de las expresiones estéticas surgidas desde *lo popular* alude a ciertas sensibilidades y opera mediante una serie de estrategias narrativas como el uso de la mimesis, la tragedia, la exageración, la parodia o la risa. Este conjunto de características son la evidencia de la condición lúdica de las estéticas populares, las cuales se aprovechan de múltiples elementos de lo cotidiano para construir nuevas experiencias sensoriales.

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>40</sup>

Vivimos en el juego y, como lo explica Mandoki, en el día a día, todos representamos el juego exploratorio del «que tal si». 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>41</sup>

Para completar el análisis acerca de lo lúdico y *lo popular*, vale recurrir al estudio que Mijaíl 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 revelar así que *lo popular* «posee una integridad y leyes estéticas especiales, un criterio propio de la perfección, no subordinado a la estética clásica de la belleza y lo sublime».<sup>42</sup>

Valiéndose de un estudio de Justus Moser de 1761, Bajtin define a las expresiones de *lo popular* como quiméricas, movidas por lo heterogéneo, la viola-

40. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 175.

41. *Ibid.*, p. 173.

42. Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, México DF, Alianza Universidad, 1993, p. 33.

ción de las proporciones naturales, la hipérbole, lo caricaturesco y, por supuesto, la risa, «como una necesidad de gozo y alegría del alma humana».<sup>43</sup>

Con todos estos elementos juegan las estéticas populares y con ello 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>44</sup> creando una especie de «segundo mundo y una segunda vida».<sup>45</sup> Así, la propia cotidianidad se resume a un juego de mimesis, construida mediante una serie de estrategias culturales que buscan «simular o presentar de nueva cuenta o forma lo ya dado».<sup>46</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>47</sup>

Gracias a estos elementos, la mayoría de las veces, las estéticas populares producen expresiones hiperbólicas y grotescas.<sup>48</sup> Obviamente, es importante entender por grotesco no 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>49</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.

Todas estas dinámicas, que Bajtin identifica en la cultura popular de la Edad Media, no varían demasiado si se analiza la cultura popular contemporánea. Como detalla Santos, en la actualidad: «*lo popular* masivo de las grandes ciuda-

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 11.

45. *Ibid.*

46. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 174.

47. M. Bajtin, *op. cit.*, p. 71.

48. 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 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.

49. M. Bajtin, *op. cit.*, p. 20.

des latinoamericanas se caracteriza (a partir de la implementación de la sociedad de consumo) por un permanente reciclaje de hábitos y comportamientos». <sup>50</sup> En suma, *lo popular* absorbe códigos de las élites y los reinterpreta y devuelve en una nueva y transmutada condición; una característica fundamental, dirá Santos, del *kitsch* creativo.

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 esta investigación, es posible encontrar esa violación de fronteras en la selección temática de las canciones de Delfín Quishpe. En su apuesta musical, Quishpe parodia temas sobre los cuales, en lo cotidiano, no estaría socialmente autorizado para emitir ninguna opinión. Mediante este juego, *lo popular* va construyendo esa estética suya, propia, quimérica, paródica y grotesca; pero sobre todo, llena de sentidos.

### TRES ÉXITOS INOLVIDABLES DE DELFÍN

Delfín Quishpe es un excelente ejemplo para analizar el traspaso de fronteras en la cultura popular y la dinámica lúdica con la que operan sus expresiones estéticas. 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 más de 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 EUA. Una voz en *off* relata: «El martes 11 del septiembre de 2001 [...] EUA 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.

Mientras la música se va tornando cada vez más animada, vemos una serie de imágenes de la tragedia (probablemente capturadas por Delfín de los noticieros de televisión): 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, transmitieron.

50. L. Santos, *op. cit.*, p. 204.

Superpuesto 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>51</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. El cantante 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>52</sup> Mientras habla, la música se va fundiendo con un fragmento de una famosa canción de estilo *western*.<sup>53</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 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.

51. Todas las referencias a la canción, fueron extraídas de Delfín Quishpe, *Torres Gemelas*, en *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

52. Alrededor de 16 ecuatorianos fallecieron tras el atentado, como se recoge en la noticia de *El Universo* de 11 de septiembre de 2004, en *El Universo*, <<http://www.eluniverso.com/2004/09/11/0001/14/4517B269154D49258B8D0FA4763881FF.html>>. Fecha de consulta: julio, 2014.

53. 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.

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>54</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 jovial 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>55</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>56</sup>

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>57</sup>

El hecho sobre el cual Delfín nos habla es trágico; sin embargo, en este caso y frente a la tragedia deformada que nos presenta, se nos está permitido

54. Durante una entrevista, realizada por la autora de este libro 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.

55. 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.

56. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 59.

57. M. Bajtin, *op. cit.*, p. 71.

refír, 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, todo ello acompañado de una amena música que invita al 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>58</sup>

Y es en esa mutabilidad, donde reside lo cómico de esta tragedia alterada que Quishpe nos presenta, la cual además corresponde a una de las características esenciales del grotesco: «la estética del grotesco es en gran parte la estética de la deformidad». <sup>59</sup> Y deformidad es lo que Delfín nos propone, al utilizar para su alegre canción un hecho sobre el cual, durante años, 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 conolido 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 EUA, territorios cuyas imágenes 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 EUA, mientras la base de la canción es un sanjuanito, <sup>60</sup> original de la música tradicional ecuatoriana. <sup>61</sup>

58. Ramón del Castillo y Germán Cano, «Las ilusiones de la estética», en T. Eagleton, *op. cit.*, p. 25.

59. M. Bajtin, *op. cit.*, p. 39.

60. 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 decidió agregar arreglos del teclado y grabaciones de ritmos tecno para crear la versión final que fue divulgada en YouTube.

61. 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. Por supuesto, no se intenta otorgar a Delfín la vanguardia en ese ámbito, sino únicamente destacar los elementos estéticos que caracterizan su propuesta musical.

Esta suma de estrategias narrativas y estéticas, hacen de *Torres Gemelas* el video más importante de la carrera musical de Delfín.<sup>62</sup> Las dos canciones que más adelante divulgó en YouTube contienen una carga estética muy valiosa; no obstante, no llegan a impactar del mismo modo que el primer video, aunque en su momento generaron toda una nueva ola de disputas de sentido.

Tres años después de la primera vez que el video *Torres Gemelas* fue colocado en la web, Delfín presentó una nueva canción. *En tus tierras bailaré* fue divulgada en 2010, tras un trabajo 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>63</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>64</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 alpacas, 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. Los rostros de los músicos se suman a los de rabinos, hombres disfrazados de mujeres, niños y jóvenes bailando, en una secuencia que aparece

62. 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».

63. Todas las referencias a la canción *En tus tierras bailaré* fueron extraídas de YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=xzMUyqmaqcw>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

64. 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.

casi al final de la canción, acompañada por una voz en *off* que invoca a la unión entre Latinoamérica e Israel. Todo ello nos conduce a concluir que 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, Delfín está 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 superpuesta 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 llegó a visitar el país.<sup>65</sup>

A la hora de representar la presencia física de los personajes en las escenas 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 indígena 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 durante la edición. 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.

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

65. 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 EUA, Canadá, varios países de América Latina y algunos 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*, en *YouTube*, Jaime Bayly entrevista a La Tigresa del Oriente y Wendy Sulca, <[http://www.youtube.com/watch?v=bRoA\\_jm5qus](http://www.youtube.com/watch?v=bRoA_jm5qus)>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

en Jerusalén, utilizando con ingenio una técnica conocida por muchos artistas contemporáneos: el *collage*.

Análogamente, al hacer un análisis de la obra de las artistas plásticas Josephine Meckseper y Martha Rosler, el escritor francés Jacques Rancière analiza el impacto de este «encuentro incongruente de elementos heterogéneos»<sup>66</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>67</sup> reflexiona Rancière, quien nos dice: «Estas cosas aparentemente se contradicen, pero se trata de mostrar que pertenecen a la misma realidad»,<sup>68</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>69</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, las que además provocan conflicto entre sus espectadores. Con este recurso, Delfín parece intentar demostrarnos que un indígena ecuatoriano de un contexto sociocultural completamente alejado de Nueva York, es parte de la misma realidad que envuelve el atentado terrorista en EUA. Quishpe consigue lo que Rancière atribuye a las artistas por él analizadas: «se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver».<sup>70</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>71</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

66. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010, p. 31.

67. *Ibid.*, p. 33.

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 34.

70. *Ibid.*

71. Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 310.

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>72</sup>

Esa realidad, de la que 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>73</sup>

Sin embargo, tal como lo defiende Bajtín, 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>74</sup> Sin duda, la propuesta musical de Quishpe nos plantea nuevas posibilidades, al menos, en lo narrativo.

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* 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.

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 (se presentan 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 de espacio-tiempo. 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.

72. *Ibid.*, p. 313.

73. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 25.

74. *Ibid.*, p. 44.

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. La 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<sup>75</sup>.

Aunque esta tercera canción es quizás 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 mencionado. 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 se acomoda ahora a una estructura musical relativamente más convencional? Sin duda, lo más destacable aquí es que, incluso si el estilo del video 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 libro. Desde videos sobre el cambio climático, hasta canciones románticas, donde una actriz le arranca la camisa, Delfín Quishpe ha 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 (Bajtin, 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

75. Una pequeña estrategia cómica en este tercer video, aparece en el minuto 3:25. 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.

cambio, un objeto trivial, pero profundamente conmovedor para un sujeto [...], se interpreta como rebosante de sentido estético.<sup>76</sup>

En conclusión, más allá de los estereotipos de «bueno» y «malo», 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>77</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.

76. K. Mandoki, *Estética cotidiana...*, p. 58.

77. RAE, *op. cit.*

## CAPÍTULO II

# Fiesta antropofágica en el mundo de lo simbólico

### ¿QUIÉN MANDA A QUIÉN?

En el capítulo anterior se presentó un análisis estético de la propuesta musical y visual de Delfín Quishpe; no obstante, resulta insuficiente estudiar su trabajo únicamente desde lo estético. Su música nos invita también a un importante debate en el ámbito social y político y, nos conduce a reflexiones acerca de la legendaria relación entre hegemonía y subalternidad. Este segundo capítulo se concentrará en dialogar sobre estos temas.

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>78</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 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 inves-

78. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 286.

tigaciones no parecen tener otra cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeña su papel en este libreto.<sup>79</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, la llegada del rock en Latinoamérica no fue leída como un nuevo estilo musical que había comenzado a llamar la atención de 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. Tales enfoques, basados en la supuesta 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 ningún tipo 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>80</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 de «injerencia externa».

Del mismo modo que una mirada reducida de estética es nociva para la comprensión de las diversas expresiones culturales, un enfoque tan limitado, sobre las capacidades de los sujetos *subalternos*, resulta sumamente perjudicial para el estudio de la cultura popular, pues conduce a su *guetoización*. Se trata de una posición ciega a las metamorfosis que *lo subalterno* ha atravesado en los últimos tiempos y ciega a las evidencias de 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>81</sup>

Una evidencia de ese cambio de rumbo en el pensamiento social son los múltiples estudios que surgieron en los últimos años y que ofrecen una mirada diferente de fenómenos antes descuidados. El propio estudio de Katya Man-

79. Néstor García Canclini, «Gramsci con Bourdieu», en *Nueva Sociedad*, No. 71, Buenos Aires, Fundación Friedrich Ebert, marzo-abril, 1984, p. 70.

80. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. 92.

81. *Ibid.*, p. 101.

doki, 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 posición 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>82</sup>

Por supuesto, no es posible pensar que tal dominación no existe, o que las clases subalternas no se encuentran en una relación de desventaja, material y simbólica, frente a la cultura hegemónica, la cual goza de una capacidad de apropiación y desenvolvimiento muy superior a la que posee *lo popular*. No obstante, es imposible creer 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>83</sup>

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 lamentables desigualdades; no obstante, tal desnivel

82. P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 269.

83. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, «Manifiesto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos», en *Boundary 2*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 110, citado en P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 290.

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 poderosa arma 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>84</sup>

El solo hecho de tener noción de lo que se recibe y procesarlo de modo independiente, dota a *lo subalterno* de conciencia; una conciencia que los pensadores más ortodoxos no advirtieron. De qué otro modo entender sino el ejemplo que nos plantea Jesús Martín Barbero del votante, que aún mirando noticias en la televisión, que lo empuja diariamente a inclinarse por un candidato, dirige finalmente su voto en una dirección completamente distinta.

Estamos hablando 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>85</sup> 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.

En medio de los constantes cruces de la cultura no hay un guion establecido que determine cómo interpretarán sus papeles cada uno de los 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 fusio-

84. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 315.

85. L. Santos, *op. cit.*, p. 100.

nes 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>86</sup>

La dinámica con la que *lo subalterno* se maneja en su relación con *lo hegemónico*, da cuenta de la gran facultad de movilidad que caracteriza a la cultura popular, una movilidad «irreducible 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>87</sup>

No es posible, por supuesto, pensar que siempre 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 otorgarle) 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.

Aunque, sin descuidar este importante detalle, el interés de este libro es destacar operaciones interculturales cuya movilidad sí ha generado expresiones cargadas de sentido. Como se mostrará más adelante, ese es el caso de la propia propuesta musical de Delfín Quishpe.

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 la 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 el 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>88</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

86. Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales*, Madrid, Akal, 2003, citado por P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 298.

87. P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 292.

88. N. García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 316.

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>89</sup>

En el debate sobre *lo subalterno*, *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 intelectualidad, consideramos que le pertenecen y lo hacen auténtico. 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 construir con ellos sentidos propios y estéticas que, desde su lugar de enunciación, consiguen impugnar *lo hegemónico*.

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>90</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>91</sup>

Lo que en otro tiempo podía parecer simple consecuencia de la alienación y dominación sobre *lo subalterno*, hoy es leído con mayor profundidad y entendido como revelación de los entrecruzamientos que se dan entre unos actores y otros.

En estas nuevas dinámicas lo invisible adquiere visibilidad y asienta su discurso 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>92</sup>

## UN ARTISTA SIN FRONTERAS

Delfín Quishpe lleva más de 15 años dedicado a la música. Cuando tenía 12, dejó la escuela y comenzó a trabajar. A los 16, viajó desde Guamote (su pue-

89. Michel de Certeau, «Californie, un théâtre de passants», en *Autrement*, No. 31, París, Autrement Reveu, 1981, p. 10-17, citado por N. García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 286.

90. J. Martín Barbero, *op. cit.*, p. 98.

91. *Ibid.*

92. T. Eagleton, *op. cit.*, p. 38.

blo natal en la provincia de Chimborazo) hasta Guayaquil, donde durante algunos años se ganó la vida como vendedor ambulante. Sin embargo, desde que era un niño, su sueño siempre fue vivir de la música. Mientras trabajaba en Guayaquil, tocaba el charango y componía 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 su provincia.

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.

Cuando 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 los 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 del músico, quien tomó una antigua canción suya, con ritmo de sanjuanito (titulada *Delfincito*) y, sumándole sonidos del tecno, terminó creando su mayor éxito musical.

La canción ya tenía más de dos años de haber sido compuesta, 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 el propio músico 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>93</sup>

A ciertos intelectuales ortodoxos, este breve repaso de la biografía de Delfín Quishpe podría conducirlos 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 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 corresponde, para dedicarse a componer canciones sobre EUA e Israel y utilizar ropa de cuero, mientras manipula un teclado electrónico?

Una conclusión de este tipo se basa en la insostenible suposición de que existen ciertos elementos determinantes que definen la identidad o la cultura de un sujeto, supuesto asentado en la errónea –aunque generalizada– percepción de que «la identidad es algo que se tiene o no se tiene».<sup>94</sup> Para quienes albergan un pensamiento de este tipo, «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>95</sup>

Sin embargo, ¿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?

La propuesta estética de Delfín Quishpe 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 de público son 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>96</sup>

93. Sandra Yépez Ríos, «Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente», en revista *Mundo Diners*, No. 341, Quito, Dinediciones, 2010, p. 73.

94. Manuel Sevilla Peñuela, «La música del país vallenato...», en J. M. Pereira, M. Villadiego y L. I. Sierra, *op. cit.*, p. 251.

95. *Ibid.*

96. Basta revisar los comentarios en la web para confirmar hasta qué punto ciertas personas pueden sentirse contrariadas con su propuesta.

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>97</sup>

Pero Delfín 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>98</sup>

A la hora de componer música, «su realidad más directa» no es lo único que merece la atención del músico. A pesar de que sus discos anteriores a *Torres Gemelas*<sup>99</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 melodías con temáticas variadas. Del mismo modo que puede hablar de ovejas,<sup>100</sup> no tiene ninguna 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>101</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>102</sup>

97. S. Yépez Ríos, *op. cit.*, p. 72.

98. *Ibid.*

99. Antes de que la canción se hiciera internacionalmente famosa, Delfín Quishpe ya había producido al menos cuatro discos en diferentes años.

100. 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 de cada una de sus producciones.

101. S. Yépez Ríos, *op. cit.*, p. 72.

102. N. García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 298.

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, 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 EUA o a Israel puede ser 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, enfrentado 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 EUA e Israel puede dar 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, EUA lograron controlar que los programas de televisión no presentaran imágenes que pudieran herir la susceptibilidad del público, pero de ningún modo pudieron controlar que el video de Delfín se reprodujera más de 10 millones de veces en la web, un video 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 EUA, 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>103</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 EUA 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 paralítica, que no puede permitirse innovaciones.

Cotidianamente nos encontramos con múltiples evidencias de que somos una sociedad híbrida 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 libro ahondar en las fisuras que sus detractores han encontrado en las tesis desarrolladas por García Canclini. Sin embargo, definir a Delfín como simplemente un miembro 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. Sin embargo, a la hora de su creación estética y por obra 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

103. J. Martín Barbero, *op. cit.*, p. 101.

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>104</sup>

Delfín Quishpe ha decidido asimilar estilos musicales y temas del extranjero, además de utilizar un vestuario que no es local y aprovechar las herramientas de tecnología que se encuentran a su disposición: video, web, redes sociales, etc. Sin embargo, en medio de lo foráneo, 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.

No obstante, Quishpe no es una esponja cultural que absorbe y asimila, sin ningún filtro, todo aquello que recibe para convertirlo en producción estética. 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, deshaciéndose 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>105</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>106</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

104. Adriano Bitarães Netto, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume, 2004, p. 76.

105. Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso*, México DF, FCE, 2004, p. 49.

106. Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México DF, UNAM, 1972, p. 133.

extranjero. O, como lo haría un antropófago, se comiera apenas aquello que mereciera ser comido».<sup>107</sup>

En el caso de Delfín, el músico no solo 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>108</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>109</sup>

El músico produce sus propios videoclips, mediante un «saqueo» general de imágenes y se vale de las redes sociales y YouTube para difundir su música al mundo. Para él, como diría Bourriaud, el video «se convierte en un instrumento de interpelación»<sup>110</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>111</sup> efectivamente, los videoclips de Quishpe nos demuestran la plasticidad de las imágenes. Las mismas escenas que acapararon los noticieros en todo el mundo, son la materia prima de un *collage*, que propone una lectura completamente distinta de 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 represivos, los desplazamientos, la inversión de lo real, en fin, la irracionalidad inherente al logos colonizador».<sup>112</sup>

Finalmente, la propuesta musical de Delfín Quishpe se traduce en un beneficio individual para el propio artista. «La independencia significa, en los casos

107. Mário de Andrade, «Para entender Macunaíma», en *Macunaíma*, Río de Janeiro, Livraria Garnier, 2001, p. 166.

108. A. Bitarães Netto, *op. cit.*, p. 12.

109. E. Subirats, *op. cit.*, p. 62.

110. N. Bourriaud, *op. cit.*, p. 92.

111. *Ibid.*, p. 93.

112. E. Subirats, *op. cit.*, p. 50.

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>113</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>114</sup>

En conclusión, Delfín representa una muestra del 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>115</sup> Bajo este argumento, la apuesta musical de Quishpe da cuenta de un lúdico modo de visibilizar una narrativa hasta hace poco invisible.

113. P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 45.

114. S. Yépez, *op. cit.*, p. 73.

115. J. Martín Barbero, *op. cit.*, p. 131.

## CAPÍTULO III

# Conflictos y paradojas en la construcción de la identidad

### 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 el músico y perfiles de Facebook y Twitter, con cientos de seguidores.<sup>116</sup>

Delfín Quishpe se ha convertido en una figura de la web. Cuando aparece uno de sus nuevos videos, inmediatamente se expande como pólvora a través de las redes sociales<sup>117</sup> y, tras él, surge en seguida una ola de comentarios. Si se revisa YouTube puede comprobarse que solo al video de *Torres Gemelas* le acompañan más de 46 mil mensajes. Sin embargo, 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?

Estos son algunos de los mensajes que es posible encontrar al pie de su video: «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>118</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>119</sup> «Esto es lo que pasa cuando le enseñan a un *pinche* indio

116. 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.

117. En materia de números, en la actualidad (octubre de 2013) sus varias páginas de Facebook suman más de 4.000 seguidores, sus cuentas de Twitter más de 20 mil. Su video de *Torres Gemelas* en YouTube fue reproducido más de 10 millones de veces; mientras *En tus tierras bailaré* bordea los 4 millones de reproducciones.

118. Todos los comentarios pueden encontrarse en Delfín Quishpe, *Torres Gemelas*, en YouTube, <<http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013. El usuario que suscribe este comentario en particular utiliza el apodo *ChadCrawfordVEVO*.

119. El autor de este comentario se autodenomina *JeanullXOXO*.

lo que es YouTube y lo que se puede lograr con una cámara». <sup>120</sup> «Cómo sorprende que un animal como el Delfín haga, según él, «música» con temas que ni siquiera entiende». <sup>121</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>122</sup> «Cuando las cosas se hacen de corazón siempre resultan un éxito. Felicidades Delfín, sé que tu intención es buena, amigo; aunque haya mucha gente que solo puede ver lo malo». <sup>123</sup>

Para intentar entender las disputas que estos comentarios ponen en evidencia, es importante comprender que aquello que las ha generado es un elemento 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>124</sup>

La música permite 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>125</sup>

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>126</sup> Como destaca Omar Rincón, «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>127</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

120. El autor de este comentario es *Ivanchachi*.

121. El autor de este comentario es *Andrecitomora*.

122. El autor de este comentario es *Armando5522*.

123. El autor de este comentario es *Edghercan*.

124. P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 196.

125. Simon Frith, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001, p. 421.

126. Omar Rincón, «Lo *bailao* no se quita...», en J. M. Pereira, M. Villadiego y L. I. Sierra, *op. cit.*, p. 165.

127. Simon Frith, «Music and Identity», en *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage, 1996, p. 108-127, citado por Omar Rincón, *op. cit.*, p. 171.

un puente para conectar la música con esa experiencia de identidad de la que nos habla Rincón. Las industrias culturales, por tanto, son las responsables de masificar esa experiencia identitaria, haciendo de la música un elemento popular masivo.

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>128</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>129</sup>

Si aplicamos esta reflexión a Delfín Quishpe, podríamos decir que su estilo «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>130</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.

En este punto, conviene preguntarse ¿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 a quien le desagrada esta música simplemente evite escucharla?, ¿qué empuja a todas estas personas a querer exponer públicamente su rechazo?<sup>131</sup>

128. *Ibid.*, p. 172.

129. Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Santillana, 1998, p. 53.

130. Sergio Pujol, «Los caminos de la cumbia», en *Revista Todavía*, No. 13, Buenos Aires, Fundación Osde, 2006, citado por P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 90.

131. Evidentemente, puede existir un gran número de personas a quienes simplemente no les agrada 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 espacios 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.

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 gustos de los otros.<sup>132</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 Ecuador», «él no representa nuestra música ni nuestra cultura».

Un gran número de opiniones negativas parece querer remarcar la diferencia que existe entre el ecuatoriano (en especial aquel que suscribe el comentario) y Delfín Quishpe. Las observaciones de cientos de usuarios 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>133</sup> en el afán de los sujetos por determinar una distancia frente aquello que consideran que no los define.

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 llevan a un rechazo hacia 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.

Llama la atención la gran cantidad de comentarios profundamente racistas y clasistas que los videos del músico generan: «no eres indio, eres negro, pobre imbécil», «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>134</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.

132. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 53.

133. *Ibid.*

134. Los tres comentarios fueron tomados del final del video de D. Quishpe, *op. cit.*

El mismo artista reconoce que existe un gran prejuicio en su contra: «Sé que muchas personas me mandan insultos racista, pero prefiero no leerlos. A ellos yo no les gusto porque soy chiquito y moreno».<sup>135</sup>

¿Cómo comprender esa carga tan fuerte de desprecio y odio en los comentarios sobre Delfín? Para entender cómo es visto por algunos ecuatorianos, 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. 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 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 Ecuador «lo indio es lo odiado, lo repudiado y lo negado»,<sup>136</sup> lo cual ha conducido a una «identidad lacerada y autodestructiva, recreada en su 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>137</sup>

En general, el «Nosotros» ecuatoriano sigue apareciendo fragmentado en múltiples «Nosotros» étnicos, regionales, algunos incluso antagonicos, 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 ecuatorianos, como se puede advertir en el imaginario de sí mismos que han interiorizado.<sup>138</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>139</sup>

De acuerdo con Silva, 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/so-

135. Declaración efectuada por Delfín Quishpe durante la entrevista realizada en Riobamba a mediados del año 2010.

136. Jacinto Jijón y Chiluisa, *Longos. Una crítica reflexiva e irreverente a lo que somos*, Quito, Abya-Yala, 1998, p. 46.

137. *Ibid.*, p. 47.

138. Érika Silva, *Identidad nacional y poder*, Quito, Abya-Yala, 2004, p. 41.

139. J. Jijón y Chiluisa, *op. cit.*, p. 48.

ciales, 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>140</sup>

¿Cómo puede verse afectada una sociedad que, durante siglos, ha vivido marcada por una construcción identitaria llena de estereotipos nocivos como aquellos que detalla Silva? 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» (usando las palabras de Bourdieu), como las que se evidencian en los comentarios sobre Delfín Quishpe y en muchos otros escenarios de la cotidianidad.

El rechazo es un recurso para marcar una diferencia con el otro; un «otro» que, de acuerdo con Silva, termina siendo 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>141</sup>

Paradójicamente, una población que predomina en 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>142</sup> y que, sin embargo, era.

Tal como lo detalla Katya Mandoki en su trabajo acerca de la identidad: el Estado crea e impone una identidad colectiva que se intenta presentar como natural, cuando en realidad es completamente artificial. 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>143</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.

En la actualidad se continúa viviendo en «un sistema de clasificación étnica que categoriza en términos de superioridad-inferioridad a las poblaciones»<sup>144</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

140. E. Silva, *op. cit.*, p. 26.

141. *Ibid.*, p. 27.

142. *Ibid.*

143. Carlos Monsiváis, «Cultura, identidad y nación», en *Cultura y sociedad en México y América Latina*, México, CENIDIAP / INBA, p. 69-73, citado por Katya Mandoki, *La construcción estética del Estado y la identidad nacional, Prosaica III*, México DF, Siglo XXI, 2006, p. 87.

144. E. Silva, *op. cit.*, p. 27.

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>145</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>146</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 es la evidencia de una población acosada «por la no aceptación de su físico, la 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>147</sup>

Todo lo que Silva nos expone define bien lo que puede estar sucediendo en el fuero interno de muchos de los participantes de los debates sobre Delfín Quishpe. Un ejemplo profundamente revelador de ese rechazo racial, social y cultural, 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>148</sup>

145. *Ibid.*, p. 33.

146. *Ibid.*, p. 32.

147. *Ibid.*

148. La carga de violencia de estas palabras y el nombre con el que escoge autodefinirse su autor son elementos profundamente elocuentes sobre la disputa que, en materia de identidad, genera Delfín Quishpe, en D. Quishpe, *op. cit.*

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>149</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>150</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 desdicha nos conduce al autocastigo».<sup>151</sup> La sociedad que Páez, Trujillo, Cuesta y Silva nos presentan es una sociedad marcada por la negación y la vergüenza. En tal escenario, los comentarios aquí observados parecen un ejemplo de ese autocastigo en el que desembocan los sujetos que habitan en una cultura de tales características.

Sin embargo, esa sociedad de negación y vergüenza no es la única que habita el entramado social actual. El propio Delfín Quishpe constituye la viva evidencia de una sociedad heterogénea que no puede encajar en una única y negativa descripción identitaria...

## UNA PARADOJA SOBRE DELFÍN

Como puede haberse ya advertido en las páginas anteriores, el análisis de Silva nos conduce a una paradoja. Si se piensa 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>152</sup> desde el enfoque de Silva, la música de Delfín Quishpe no sería más que la reivindicación de una identidad anhelada y una estrategia de negación de su cultura.

149. Tampoco se pretende decir que todos quienes escriben comentarios racistas contra Quishpe son indígenas intentando rechazar su verdadera identidad, es muy posible que muchos usuarios sean mestizos; sin embargo, el suyo continúa siendo un rechazo a su «yo mismo», solo a que a un «yo mismo» general. Con su comentario, ese usuario puede estar demostrando una vergüenza de la identidad colectiva del país al que pertenece y, por ello, procura negarla mediante el rechazo y la descalificación.

150. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 30.

151. Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, ERA, 1998, p. 34.

152. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Reino Unido, Open University Press, 1990, p. 249, citador por P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *op. cit.*, p. 109.

Silva expone 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>153</sup> Durante este proceso de adopción de códigos, los individuos «empiezan a llevar una doble vida tratando de ocultar al máximo su identidad (incluso cambiando de domicilio para este propósito)»,<sup>154</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>155</sup>

Así como se ha argumentado que los sujetos que critican con tanta ferocidad a Quishpe, lo hacen para rechazar lo que este les recuerda de su propia identidad, podría pensarse que también aquello que Delfín escoge ser y hacer es el resultado del rechazo del propio músico a lo que constituye su «yo mismo». Por supuesto, admitir tal cosa sería un retroceso frente a lo que se ha intentado defender a lo largo de todo este libro.

La categorización de Silva, a pesar de ser apropiada para comprender los comportamiento 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.

Así como una posición binaria sobre la existencia de culturas dominantes y dominadas, desconoce la capacidad impugnadora y creativa de los llamados sujetos subalternos para (en palabras de Canclini) entrar y salir de la modernidad, eludiendo condiciones de dominación; del mismo modo, pensar que es posible adoptar un paradigma para definir al unísono cómo se construyen y sustentan las identidades de todos actores sociales, constituye un desconocimiento de la heterogeneidad de los mismos.

La identidad es un producto de constantes préstamos culturales, donde si bien es necesario cuestionarse la afectación que esos préstamos pueden causar a la soberanía y a lo nacional, no es posible 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.

153. E. Silva, *op. cit.*, p. 33.

154. *Ibid.*

155. *Ibid.*

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 de reivindicar identidades.

La propuesta estética de Quishpe no se resume a la presentación de un indígena procurando una suerte de negación. En lugar de repetir un patrón de ocultamiento, el músico está poniendo en evidencia un modo performático de expresión contestataria, mediante su juego con lo abyecto y lo trágico. 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>156</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>157</sup> En estas sociedades actuales, híbridas y heterogéneas, las formas identitarias que, desde el Estado, se intentan plantear como determinantes, habitan en medio de un conglomerado que también propone respuestas 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 entranña 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>158</sup>

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.

156. L. Santos, *op. cit.*, p. 206.

157. Glenn Bowman, «A country of words», en *The Making of Political Identities*, Londres, Verso, 1994, p. 141, citado por Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 1999, p. 31.

158. S. Radcliffe y S. Westwood, *op. cit.*, p. 33.

Una segunda lectura nos conduce a comprender 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, esto se traduce en un independencia para asimilar, o no, el discurso nacionalista que se le plantea sobre *lo indígena*. Quishpe constituye un ejemplo de esos otros modos, absolutamente plausibles, de concebir la propia identidad.

Una mirada a su propuesta visual revela que en ella se funden diversos elementos, préstamos y pertenencias, que conforman la personalidad del músico. Si bien no abandona el poncho (el cual, en varias ocasiones, es parte de los atuendos con los que aparece en sus videos) tampoco se reduce únicamente a él. Para sus presentaciones escoge conjuntos de pantalón y chaleco de cuero, con aplicaciones y labrados, que 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 sastre de la ciudad de Riobamba.

Sus pantalones llevan escrito la palabra Delfín en cada pierna y bajo la rodilla pueden verse sendas figuras de delfines; las imágenes del animal se vinculan con una parodia relacionada con el propio nombre del artista.<sup>159</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.

Al reflexionar acerca de cómo Delfín llega a 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>160</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>161</sup>

159. 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 respondió: «no sé por qué te puse Delfín, quizás puede ser porque eres mi último hijo; o sea, el del fin» (Declaración hecha por Quishpe durante la entrevista en 2010).

160. C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 121.

161. S. Radcliffe y S. Westwood, *op. cit.*, p. 40.

En suma, mediante su experiencia estética, Quishpe nos plantea un proceso innovador, posmoderno y performático de una construcción alternativa de la identidad. «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>162</sup>

Queda resuelta la paradoja que se había presentado acerca de Delfín y su apuesta musical: es innegable que en Ecuador persiste una condición conflictiva y fragmentada en la construcción de identidades nacionales; sin embargo, dicha situación no limita a los sujetos a crear y expresar otras propuestas identitarias propias, marcadas por las experiencias culturales y sociales en las que en la actualidad 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 como meta [...] La identidad se nos revela solo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir».<sup>163</sup> Así, la apuesta estética de Delfín Quishpe es la muestra de su capacidad creativa 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 oculta una identidad, pero tampoco reivindica ningún paradigma convencional sobre *lo indígena*. Como apunta Simon Frith, en general la música popular «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>164</sup> y a los discursos más tradicionales sobre estética, subalternidad o identidad.

Con su música, Quishpe apuesta por expresar y defender la propia identidad desde un nuevo lugar posmoderno; un lugar que ahora nos obliga a repensar el modo en el que estamos leyendo y comprendiendo las dinámicas en las que actualmente se desarrollan los diálogos entre los sujetos sociales.

162. *Ibid.*, p. 38.

163. Zygmunt Bauman, *Identidad*, Buenos Aires, Losada, 2010, p. 40.

164. S. Frith, *op. cit.*, p. 434.

## Ajuste de cuentas

¿Por qué los videos y la música de Delfín Quishpe generan tantas disputas de valores y sentidos?, fue la pregunta inicial que inspiró este libro. En el proceso de responderla, surgieron nuevas interrogantes y reflexiones alrededor de la propuesta de Delfín Quishpe y de las expresiones estéticas de la cultura popular, reflexiones que aspiran a generar nuevos diálogos en el futuro.

Esta investigación se concentró en analizar los tres videos más importantes y que marcaron la carrera artística de Delfín Quishpe, desde 2005 hasta 2011. El estudio cronológico de estas producciones musicales permitió observar los cambios que atravesó el artista, a lo largo de los años, 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 trabajo, según la cual Quishpe creaba sus producciones en un escenario simbólico donde no existía prácticamente ningún tipo de afectación desde el mercado.

El análisis del proceso atravesado por el músico condujo a concluir que en las sociedades actuales no hay experiencias culturales 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 entender la evolución del 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 produjo 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 artista 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 (o incluso posibles lesiones) que la relación con las industrias culturales puede ocasionar a una propuesta estética popular. Solo el paso de los años nos permitirá analizar cuánto y de qué modo mudó la propuesta estética de Delfín Quishpe, en el proceso de estrechar su vínculo con el mercado.

No obstante, estas transformaciones en su producción musical, desde el año 2005 hasta 2011, no solo son la consecuencia de la relación que el artista ha establecido con el mercado, sino también una muestra de la propia evolución de Delfín como creador. Al igual que todo artista, ha alcanzado un nivel de mayor perfeccionamiento de su oficio, lo que lo ha conducido a producir apuestas musicales distintas y, de cierto modo, más pulidas que sus obras iniciales.

Otro importante cuestionamiento que acompañó el desarrollo de este trabajo fue el siguiente: si *lo subalterno* llega a un escenario donde realmente es capaz de interpelar al poder, ¿esto genera un cambio en su lugar de enunciación que lo lleva a una situación donde ya no puede ser calificado de subalterno? Ante tal interrogante, la conclusión a la que podemos llegar es que frente a las dinámicas sociales y culturales contemporáneas, lo más conveniente es evitar descripciones binarias que nos obliguen a determinar lugares consolidados de enunciación para los diferentes sujetos.

A lo largo de esta investigación, la constatación de ciertos fenómenos particulares 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 estudio– 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, muestra 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 el llamado tecno-folclor-andino de 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 ecuatoriana. El videoclip (que incluso generó noticias de los segmentos de farándula y variedades de los periódicos y canales de televisión) se caracteriza por una importante cuota de la estética de Quishpe.

Al observar estas nuevas relaciones, es posible pensar que se trata tan solo de una consecuencia del mercado, que termina vendiendo al público incluso aque-

llo que antes despreciaba. Sin embargo, es muy posible que estas aproximaciones sean la evidencia del nacimiento de nuevos fenómenos entre las generaciones jóvenes, que las están conduciendo a acercarse a experiencias estéticas calificadas como abyectas. El motivo puede ser una necesidad de encontrar modos más vanguardistas o más impugnadores de expresión, que el rock u otras propuestas culturales contemporáneas, probablemente ya no alcanzan a satisfacer. Por supuesto, esta conclusión es únicamente una mera aproximación especulativa a un tema que podría merecer en el futuro un análisis más cuidadoso y reflexivo.

Otro importante cuestionamiento que se mantuvo constantemente presente fue la pregunta acerca de ¿Cuáles son las condiciones en las que se da el acercamiento académico hacia *lo popular*? ¿Es verdad –como se menciona en uno de los textos citados– que la música popular tan solo se considera buena, en cuanto sirve 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 advirtió al comienzo de esta investigación, 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.

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*.

Una mirada folclorizante de las estéticas populares es ineludiblemente una mirada condescendiente y apegada a cánones dominantes. En un espacio social tan híbrido y heterogéneo como el actual, un quehacer intelectual abierto y crítico no puede defender, de ningún modo, la posición de que a ciertas comunidades étnicas, como la comunidad indígena en 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 zampona 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 María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Bajtin, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, México DF, Alianza Universidad, 1993.
- Bauman, Zygmunt, *Identidad*, Buenos Aires, Losada, 2010.
- Bitarães Netto, Adriano, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Madrid, Santillana, 1998.
- Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Bowman, Glenn, «A country of words: Conceiving the Palestinian Nation from the Position of Exile. U E. Laclau (ur.)», en *The Making of Political Identities*, Londres, Verso, 1994, p. 141, citado por Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, p. 31, 1999.
- De Andrade, Mário, «Para entender Macunaíma», en *Macunaíma*, Río de Janeiro, Livraria Garnier, p. 165-172, 2001.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- Frith, Simon, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- «Gramsci con Bourdieu», en *Nueva Sociedad*, No. 71, Buenos Aires, Fundación Friedrich Ebert, marzo-abril, p. 70, 1984.
- 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, Abya-Yala, 1998.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México DF, Siglo XXI, 2006.
- *La construcción estética del Estado y la identidad nacional, Prosaica III*, México DF, Siglo XXI, 2006.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, México DF, ERA, 1998.

- Pereira, José Miguel, Miria Villadiego y Luis Ignacio Sierra, *Industrias culturales, música e identidad. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Radcliffe, Sarah, y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010.
- Santos, Lidia, *Kitsch tropical*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- Schumm, Petra, comp., *Barrocos y modernos*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1998.
- Silva, Érika, *Identidad nacional y poder*, Quito, Abya-Yala, 2004.
- Subirats, Eduardo, *Una última visión del paraíso*, México DF, FCE, 2004.
- Yépez Ríos, Sandra, «Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente», en revista *Mundo Diners*, No. 341, Quito, Dinediciones, p. 72-74, 2010.
- Zea, Leopoldo, *América como conciencia*, México DF, UNAM, 1972.

### Internet

- El Universo, 11 de septiembre de 2004, en *El Universo*, <<http://www.eluniverso.com/2004/09/11/0001/14/4517B269154D49258B8D0FA4763881FF.html>>. Fecha de consulta: julio 2014
- Jaime Bayly entrevista a La Tigresa del Oriente y Wendy Sulca, en *YouTube*, <[http://www.youtube.com/watch?v=bRoA\\_jm5qus](http://www.youtube.com/watch?v=bRoA_jm5qus)>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*. ESPASA-CALPE, 22a. ed., 2001, en *Real Academia Española*, <<http://buscon.rae.es/draeI/>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.
- Quishpe, Delfín, *Torres Gemelas*, en *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>>. Fechas de consulta: marzo, 2012 y septiembre 2013.
- *En tus tierras bailaré*, en *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=xzMUyqmaqcw>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.
- Wendy, Delfín y La Tigresa, *En tus tierras bailaré*, en *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=xzMUyqmaqcw>>. Fecha de consulta: septiembre, 2013.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

## Últimos títulos de la Serie Magíster

### Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 158** Alejandro Aguirre Salas, PRÓCERES Y GAUCHOS EN FONTANARROSA: arquetipos patrios argentinos y humor
- 159** Albeley Rodríguez, CUERPOS «IRREALES» + ARTE INSUMISO en la obra de Argelia Bravo
- 160** Diego Mogrovejo, LOS PRESUPUESTOS DE LA ACCIÓN EXTRAORDINARIA DE PROTECCIÓN: el control del rol del juez en el neoconstitucionalismo garantista
- 161** Rex Sosa, EL ESCUDO DE ARMAS DEL ECUADOR Y EL PROYECTO NACIONAL
- 162** Ángel Emilio Hidalgo, SOCIABILIDAD LETRADA Y MODERNIDAD EN GUAYAQUIL (1895-1920)
- 163** Isabel Paredes Ortiz, REPRESENTACIONES EN TENSIÓN: el cuerpo joven en los medios, la educación y el Estado
- 164** Astrid Muñoz, INFORMANTES Y COOPERANTES, ¿UNA ALTERNATIVA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE CIUDADANÍA EN COLOMBIA?
- 165** Danilo Caicedo, CRÍMENES DE LESA HUMANIDAD Y VIOLACIONES DE DERECHOS: la actuación de la Comisión de la Verdad Ecuador
- 166** Ana Jimena Bautista Revelo, LA RESTITUCIÓN DE TIERRAS EN COLOMBIA: ¿realidad o ficción?
- 167** Carlos Baldeón, LA NORMALIZACIÓN COMO PILAR INNOVADOR DE LA CONTRATACIÓN PÚBLICA
- 168** Viviana Olave, JOSÉ FÉLIX DE RESTREPO Y LA FILOSOFÍA ÚTIL EN LA NUEVA GRANADA, 1773-1791
- 169** Jesús Pérez de Ciriza, APRENDER A CONVIVIR DESDE LA ESCUELA
- 170** Edwin Colcha, EL RECARGO TRIBUTARIO: ¿naturaleza recaudatoria o sancionatoria?
- 171** Sandra Yépez Ríos, PARA ENTENDER A DELFÍN QUISHPE: reflexiones sobre estéticas populares e identidad

Delfín Quishpe pasó a ser conocido en todo el Ecuador cuando en 2007 decidió colocar en YouTube el videoclip de su canción titulada «Torres Gemelas». Lo controversial del tema y lo singular de su propuesta estética provocaron que en pocos meses el video acumulara millones de reproducciones y que su autor se convirtiera en el motivo de toda clase de disputas entre sus públicos. Odiado por unos y amado por otros, desde entonces, Quishpe no ha dejado de dar de qué hablar.

Mediante una breve radiografía de «Torres Gemelas» y otros dos polémicos videoclips del músico, este libro propone una reflexión acerca de la propuesta estética y narrativa de Delfín Quishpe. El diálogo acerca del artista y su trabajo conduce a poner en discusión ciertas visiones canónicas sobre conceptos como estética, subalternidad e identidad.

Este libro busca ofrecer una perspectiva desde la cual considerar el trabajo de Delfín Quishpe más allá de estereotipos binarios sobre buen y mal gusto. Se trata de apreciar lo que su apuesta artística revela sobre la estética en la cultura popular y lo que la controversia a su alrededor delata sobre los conflictos en la construcción de la identidad.



*Sandra Yépez Ríos (Quito, 1984) se graduó como periodista en la Universidad Central del Ecuador en 2007, y en 2012 obtuvo su título de Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito.*

*En el año 2010, publicó para la revista Mundo Diners un reportaje titulado «Delfín Quishpe: el desafío de lo diferente», a partir del cual surgió el interés que, años más tarde, conduciría a la publicación de este libro. Fue redactora y editora del diario Hoy, y ha colaborado en varios medios de prensa.*

*En 2012 se mudó a la ciudad de Tokio, desde donde continúa escribiendo para revistas del Ecuador.*

ISBN: 978-9978-84-849-4



9789978848494