

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**SEDE ECUADOR**  
**DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES Y COMUNICACIÓN**  
**CONVOCATORIA 2009-2010**

**TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE ESPECIALIZACIÓN EN**  
**COMUNICACIÓN**

**UN CUARTO DE HORA DE ACCESO PARA LA TECNOCUMBIA, LO *KITSCH* Y EL**  
**RACISMO**

**CECILIA DEL CARMEN LLERENA MEDINA**

**AGOSTO 2019**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES Y COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2009-2010**

**TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE ESPECIALIZACIÓN EN  
COMUNICACIÓN**

**UN CUARTO DE HORA DE ACCESO PARA LA TECNOCUMBIA, LO *KITSCH* Y EL  
RACISMO**

**CECILIA DEL CARMEN LLERENA MEDINA**

**ASESOR DE TESINA: IVÁN RODRIGO MENDIZÁBAL  
LECTOR: JAVIER JIMÉNEZ**

**AGOSTO 2019**

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
<b>CAPITULO I.....</b>	<b>6</b>
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	7
<b>CAPITULO II.....</b>	<b>8</b>
LO <i>KITSCH</i> COMO UNA OPCIÓN NO BUSCADA, PERO SÍ CONSTRUIDA EN...9	
LATINOAMÉRICA.....	9
<b>CAPITULO III.....</b>	<b>10</b>
LA TECNO MÚSICA, UN AVANCE TECNOLÓGICO QUE REMASTERIZÓ LO...10	
<i>KITSCH</i> .....	10
La tecnocumbia ecuatoriana.....	11
El tecnofolklore.....	16
<b>CAPITULO IV.....</b>	<b>19</b>
DELFÍN QUISHPE, ‘LA MOVIDA <i>KITSCH</i> ’ CHILENA Y EL RACISMO.....21	
LATINOAMERICANO.....	21
Estigmatización y desclasificación de la música e imagen de Quishpe.....	21
La producción musical de Quishpe: entre lo exótico y lo vanguardista.....	25
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>31</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>33</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>36</b>

## RESUMEN

A modo de ‘estudio de caso’, esta tesina aborda las condiciones y situaciones que han influido y determinado el consumo y la recepción de la música y la imagen del cantante ecuatoriano Delfín Quishpe en Chile, Ecuador y otros países de Latinoamérica. Las políticas de inclusión cultural y las relaciones de poder y dominación productos de racismos y xenofobias en Chile, Ecuador y Latinoamérica que están en el horizonte explicativo de este ‘fenómeno’. Lo *kitsch*, por su parte, aparece como eje articulador de tales políticas de inclusión y relaciones de poder.

## INTRODUCCIÓN

A finales de 2006, en YouTube, fue estrenado un sencillo musical denominado ‘Torres Gemelas’. Al referirse a los eventos sucedidos el 11 de septiembre de 2001 en New York, con un ritmo de carácter festivo –característico de la tecnocumbia ecuatoriana-, y un relato calificado como banal –por muchos de quienes opinaron en foros, blogs y otros espacios en Internet-, por construir la ficción de una amada muerta en estos hechos, su cantautor, un indígena ecuatoriano -Delfín Quishpe- ganó visibilidad y reconocimiento en un público mayoritariamente chileno y ecuatoriano. Su fama que llega hasta la actualidad, alcanzando un clímax en el año 2007 con más de un millón de visitas en You Tube, tuvo motivaciones y connotaciones particulares, relacionadas con los contextos sociales, políticos y culturales de estos dos países.

Si bien es cierto que el ‘fenómeno’ mediático de Quishpe fue creado, difundido y mantenido en el ciberespacio (YouTube,<sup>1</sup> Facebook y algunos blogs) y la televisión, éste fenómeno no habría podido surgir y tener sus características propias sin la conjunción de los procesos y situaciones reales y posibles generados por algunas herencias culturales de la colonia y la modernidad en Latinoamérica: racismos, clasismos, nacionalismos, sus respectivas líneas de fuga y frentes de agencia de los diferentes grupos e individuos (formas de resistencia y de acoplamiento). En este marco, el objetivo de esta tesina es describir y analizar los factores que influyeron en la producción, la circulación, la recepción y el consumo de Delfín Quishpe en Chile y Ecuador, comprendiendo su música y su imagen como derivaciones de la música tecnocumbia ecuatoriana, que son acogidas y se insertan en públicos con gustos contruidos en el ‘devenir’ cercano y negociado del racismo, el clasismo, la xenofobia y el arte *kitsch* en Latinoamérica.

Planteado a manera de ‘estudio de caso’, el presente escrito aborda el reconocimiento abrupto (es decir, no esperado por un gran público que es ajeno a los círculos de su producción y consumo) de algunos cantantes populares latinoamericanos como un problema que debe ser construido y analizado en dos frentes. Por una parte, las posibilidades que genera Internet y el ciberespacio para este tipo de creaciones y, por otra, los contextos cultural,

---

<sup>1</sup> Ver para el caso: [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=OoCR3\\_6xrXw;](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=OoCR3_6xrXw;)  
[http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0;](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0;)  
[5](http://www.facebook.com/search/?post_form_id=cf130db36caef1ca2a8b93311331df5b&q=Delf%C3%ADn%20Quishpe&init=quick&sid=0.39863804798760843#!/pages/DelfinQuishpe/27275666170?v=info&ref=ts,http://delfinhastaelfin.blogspot.com/; www.estrellasecuadorianas.com y otros.</a></p></div><div data-bbox=)

político, social y musical relacionados directamente con el arte *kitsch*, la tecnomúsica, el racismo y sus compenetraciones.

La pregunta que guió nuestro análisis fue: ¿Qué factores que influyeron en la producción, la circulación, la recepción y el consumo de Delfín Quishpe en Chile y Ecuador?

## CAPÍTULO I

### METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Para acercarnos a la comprensión del fenómeno mediático de Quishpe, se recurrió al análisis exploratorio de diferentes tipos de *texto y discursos*. En primer lugar, se hizo un análisis de la representación de Delfín Quishpe con base en los videoclips más divulgados en Internet, así como su proyección en el imaginario popular global. Seguido a esto, revisamos el contenido de los textos de sus canciones para evidenciar los contenidos que pueden estar implícitos. Finalmente, consideramos que era importante hacer lectura de algunas de las reacciones suscitadas por este cantante, por lo cual recurrimos a revisar algunas notas de prensa y comentarios a sus contenidos en diferentes medios en Internet.

Dado que el horizonte explicativo que damos sobre el ‘fenómeno’ mediático, Quishpe se sustenta en aquellas herencias culturales de la colonia y la modernidad en Latinoamérica (racismos, clasismos, nacionalismos, sus respectivas líneas de fuga y frentes de agencia de los diferentes grupos e individuos), el análisis sobre lo *kitsch* cobra relevancia en tanto representa un eje articulador de políticas de inclusión y relaciones de poder que en el fenómeno estudiado están presentes.

## CAPÍTULO II

### LO *KITSCH* COMO UNA OPCIÓN NO BUSCADA, PERO SÍ CONSTRUIDA EN LATINOAMÉRICA

En Europa, específicamente en Alemania, desde la segunda mitad del Siglo XIX se empezó a usar la palabra germana *kitsch* como adjetivo que designaba y calificaba desde una perspectiva estética las expresiones artísticas consideradas imitaciones y/o arte falso. En esta misma época, se había puesto en uso la palabra española *cursi*, que hacía referencia a juicios sobre las mismas expresiones, pero referenciando el aspecto ético (Santos, 2001: 97).

En Latinoamérica empezó a formarse una idea de lo *kitsch* y lo *cursi* a partir de la crisis financiera mundial que se originó en 1929 en Estados Unidos,<sup>2</sup> cuando la mayoría de las poblaciones que se ubicaron en las urbes, los ‘menos ricos’, adoptaban comportamientos y hábitos reciclados y combinados de los valores rurales, urbanos y de las culturas de masas extranjeras (Santos, 2001: 204).

A partir de la década de 1960, las inadecuaciones artísticas y culturales de las clases bajas latinoamericanas, propiciadas desde la década del treinta, se presentan o pueden ser leídas como consecuencias o desarrollos de ‘las contradicciones’, los des-tiempos y las progresivas desilusiones de las promesas de la modernidad en el continente; por ejemplo las de las teorías de la revolución socialista, que al sentirse insuficientes fueron siendo reinterpretadas o hechas a un lado, permitiendo expresiones que desbordaban la lucha de clases (Santos, 2001: 206-208). Así, lo *kitsch* es ‘ofrecido’ por algunos artistas latinoamericanos como marco y campo de análisis de las realidades populares, al permitir reinterpretar los productos de la cultura de masas como manifestación de la cotidianidad y la subjetividad de estos estratos populares e incluir actores sociales no tenidos en cuenta para entonces (por ej.: homosexuales y prostitutas). De esta manera, en la década de los 80 y los 90 del siglo pasado, lo *kitsch* pasó a tomar la forma de una visión ‘pos-utópica’ de las experiencias modernas en Latinoamérica, que no necesariamente se refería a una actitud pesimista de los sectores populares frente al cambio social en el continente, sino más bien al posicionamiento distante, escéptico o irónico frente a él, relacionado con la re-apropiación que hacían aquéllos de la modernidad como experiencia ambigua y temporalmente desfasada (Santos, 2001: 208).

---

<sup>2</sup> Y que a lo largo de la década de los 30 impactó a todo el mundo, razón por la cual se designó como la época de la Gran Depresión. Para ver otros impactos de la Gran Depresión en Latinoamérica pueden consultarse obras destacadas de historia económica latinoamericana tales como la de Skidmore T.E., & Smith, P.H. (2001).

A pesar de ser el resultado de dichas ‘pos-utopías’, lo *kitsch*, no fue consumido del todo por las clases populares latinoamericanas ignorando las relaciones y las posiciones de poder en los racismos, los clasismos y las xenofobias en las que han sido sumidas y desde donde han agenciado sus inclusiones y resistencias en el contexto histórico local y global. Ante la disolución de la lucha de clases marxista y de cualquier esperanza moderna de redención organizada desde las clases populares -y la sociedad en general-, lo *kitsch* emerge entonces para estos sectores sociales como una posibilidad para agenciar las fricciones de clases, de etnias y de nacionalismos, al utilizarlo o bien como “forma de agresión social” (Santos, 2001: 210) contra los individuos y grupos mejor posicionados en el orden jerarquizado de las clases, las razas y los países en Latinoamérica y el resto del mundo o como creación artística y cultural a través de la cual se gestiona su inclusión al lograr que se la reconozca como producción auténtica u original de la cultura popular.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esto se lleva a cabo a través de procesos complejos de legitimación como cultura auténtica popular –en todo caso difícilmente *cultura culta*- donde participa y es responsable frecuentemente, la Academia, particularmente, los *Estudios Culturales*.

### CAPÍTULO III

## LA TECNO-MÚSICA, UN AVANCE TECNOLÓGICO QUE REMASTERIZÓ LO KITSCH

Los desarrollos técnicos y tecnológicos generados en la segunda mitad del siglo XX han sido de gran trascendencia para las producciones y expresiones culturales y artísticas *kitsch*, sobre todo para la producción, la circulación y el consumo de su música en y desde Latinoamérica. Sin tales desarrollos, pese a la historia del arte *kitsch* en nuestro continente, esta música no habría podido ganar el reconocimiento, el mercado y el público que en la actualidad tiene en algunos países, principalmente Chile.

El contexto de innovación técnica y tecnológica que fue propiciado durante el siglo XX permitió que en la década de 1960 la música ya contara con procesos acelerados de circulación y consumo en públicos cada vez mayores y distantes debido a la existencia y el uso industrial de soportes de grabación como las cintas magnéticas y los discos (Stenzl, citado en Adell, 1998: 64).

En la década de 1980 se inserta el video musical en la cultura de masas como resultado de la permanente búsqueda de medios de promoción por parte de la industria musical *pop-rock* (Perez-Yarza, 1985; Sedeño, 2006). La aparición de este recurso audiovisual tuvo lugar en medio de la creciente producción industrial de la década anterior, impulsada por el acelerado desarrollo tecnológico. Esto dio lugar, entre otras cosas, al manejo de recursos técnicos publicitarios sofisticados, orientados a incentivar el consumo apelando a los sentidos, que en medio de la creciente diversificación del contexto musical permitió a que el artista además de su estilo musical también iría a potenciar su propia imagen (Sedeño, 2006). Si ya en los 50 se hacía el uso promocional de la televisión y hacia 1960 aparecían los primeros filmes de artistas como *The Beatles*, que en producciones como *A Hard Day's Nigh* inauguraban los primeros precedentes claros del videoclip, este ritmo musical que define y determina a los personajes y sus actuaciones, se constituyó en un referente en la cultura audiovisual hacia finales del siglo XX (Del Villar, 1997 en Villagrán, 2003).

La evolución del videoclip supuso el reposicionamiento de la industria musical, la cual ya había incorporado el uso de productos tecnológicos como las computadoras y el *sampler* en el trabajo de grabación y edición de la música y sus videos (Campos, 2004). Hacia finales de 1990 estos cambios se acentuaron debido a los desarrollos y la democratización de Internet y las computadoras, ya que, además de mejorar la producción, estas tecnologías supusieron

nuevas formas de circulación y de consumo musical, además de nuevos públicos (Piscitelli, 2005: 54-56).

El desarrollo de la digitalización de la información, la creación de herramientas informáticas y la accesibilidad de tecnologías como el *sampler*, permitieron la edición, el almacenamiento y la circulación de dicha información en la red y la emergencia de ‘talleres musicales’ personales (Adell, 1998: 76). De pronto el videoclip pasó de ser una herramienta promocional de grandes artistas a un medio de exploración artística de generaciones nuevas que no necesariamente estaban en la industria musical o que la rechazaban imponiendo nuevas estéticas. La posibilidad de traducir y tratar los textos, las imágenes y los sonidos como información digital, no sólo mejoró los procesos de producción, circulación y consumo cultural y artístico en función de la dinámica industrial y comercial de la cultura, sino que también puso a disposición de diversidad de usuarios de Internet medios informáticos y todo el ciberespacio lleno y por copar de información audiovisual digital manipulada y manipulable (Lévy, 2007: 108). Este, se podría decir, que es el escenario en el que surgió la música “tecno”.

En otras palabras, al convertirse el sonido y la imagen en códigos binarios que circulaban a través de Internet y que podían ser fácilmente manipulables con tecnología económicamente accesible como es el *sampler*, las piezas musicales que antes habían sido grabadas en estudios fueron convertidas en materia prima de los nuevos productores musicales: los usuarios de Internet y los músicos no profesionales. Constatamos que emerge el “musical audiovisual”, el videoclip libre de toda atadura comercial, con una impostura estética mucho más radical que la controlada por las industrias culturales de la música, incluida la televisión. Con Lévy diremos que:

(...) el estudio de grabación se había convertido [antes de la democratización del *sampler* e Internet] en el principal instrumento, o metainstrumento, de la música contemporánea. Ahora (...) uno de los primeros efectos de la digitalización [fue] el poner el estudio al alcance del bolsillo individual de cualquier músico (Lévy, 2007: 113).

Las piezas musicales, en su nueva naturaleza, entonces dejan de ser obras terminadas y completas para ser concebidas, y efectivamente tratadas, como unidades sonoras que pueden ser subdivididas, mezcladas, alargadas, profundizadas, etc. En última instancia, pasan a ser datos sonoros que pueden re-crearse o constituir una obra *parecida* o totalmente *nueva*. Es así como en la música tecno, originada a partir de estas novedosas posibilidades,

(...) cada actor del colectivo de creación extrae muestras de la materia sonora situada en un flujo que circula en una vasta red tecnosocial. Esta materia es mezclada, arreglada, transformada, después reinyectada bajo forma de pieza ‘original’ en el flujo de música digital en circulación (Lévy, 2007: 114).

### **La tecnocumbia ecuatoriana**

Una de las expresiones de la música “techo” en Latinoamérica ha sido la tecnocumbia ecuatoriana.

La tecnocumbia ecuatoriana es un estilo musicalailable ligado, principalmente, a las estéticas de las clases populares ecuatorianas (Rosero, 2009; Santillán y Ramírez, 2004; Voirol, 2010), estilo que parece abarcar el territorio ecuatoriano<sup>4</sup> y los países ‘receptores’ de población migrante, desde hace ya dos décadas. En tanto música “techo”,<sup>5</sup> la tecnocumbia ecuatoriana no se refiere a un género o ritmo musical específico, sino más bien a un estilo musical que ha tomado unidades de piezas y de ritmos locales y nacionales de Ecuador (como ser sanjuanitos, albazos, pasacalles, etc.) para recrearlos, reinventarlos y fusionarlos con ritmos y géneros musicales como la cumbia colombiana, el *rock*, la música disco entre otros (De la Torre, 2003: 5).

Teniendo en cuenta estas características, la tecnocumbia ha sido *desclasificada* por algunos sectores populares, medios y élites en Ecuador, al ser calificada como imitación y deformación de las expresiones culturales y artísticas auténticas del país (Rosero, 2009; Santillán y Ramírez, 2004). Esto le ha impreso un reconocimiento como producto popular de “*mal gusto*”<sup>6</sup> –que para esta tesina se entiende como un gusto no correspondiente con el “*buen gusto*” de las clases dominantes en tanto no coincide con lo que en medio de relaciones de poder ha sido concebido y estatuido por dichas clases como productos culturales propios de estas, que a su vez establecen como derroteros culturales de la sociedad en general a través de las dinámicas de dominación favorecidas por las mismas relaciones de poder en las que

---

<sup>4</sup> La ciudad de Esmeraldas es uno de los lugares donde menos se escucha y se baila la tecnocumbia ecuatoriana debido a las marcadas diferencias culturales de sus habitantes con respecto al resto del Ecuador. Con población mayoritariamente afrodescendiente, Esmeraldas comparte más gustos musicales con las comunidades afrodescendientes del pacífico colombiano como son la marimba, la salsa y el merengue.

<sup>5</sup> Aunque según el trabajo de Jérémie Voirol (2010) la tecnocumbia no hace parte del movimiento “techo” ecuatoriano dadas las diferencias de los tipos de música, de escenarios y de bailes, además de que sus entrevistados rechazan la idea de que la tecnocumbia sea música techo; en este trabajo se trata como tal ya que debe la posibilidad de su existencia a las formas de producción, y las características de la música techo ya mencionadas.

<sup>6</sup> Esta acepción ha sido construida a partir de la abstracción de los puntos comunes -y pertinentes al trabajo- encontrado entre diferentes perspectivas que han abordado el tema, estudiadas en la obra de Lidia Santos (2001). Para ampliar los diferentes tipos de relaciones que, desde diferentes teorías y experiencias, se han establecido entre lo *kitsch*, los gustos, la alta cultura, de masas y popular, entre otros aspectos, consultar la obra anteriormente mencionada.

tienen la posición privilegiada-, al punto de ganar un cierto estatus *kitsch*. Y como éste ha sido históricamente asociado con las producciones culturales y artísticas de los sectores subalternos –incluidos los indígenas- de la población en Latinoamérica, particularmente en Ecuador (Santos, 2001: 203), partiendo desde Muratorio (1994), este “*mal gusto*” podría entenderse como la lectura hecha a estas producciones por algunos sectores poblacionales ecuatorianos desde los imaginarios blanco-mestizos heredados de la Colonia.

Para Muratorio, en la Colonia, la Independencia y la República, los españoles, los criollos y los mestizos crearon una representación de lo “indio” como una imagen varonil, aristocrática y ahistórica por medio del cual les permitía apropiarse de la parte de la identidad nativa más estratégica para negociar y enfrentar la Corona al mismo tiempo que invisibilizaba las relaciones de poder y dominación local, donde estaban insertos los indígenas en toda su integridad –no sólo ‘varonil’ y aristocrática (Muratorio, 1994: 362-368).

Esta forma imperial de entender lo indígena ha repercutido, a largo plazo, en las definiciones y percepciones de lo tradicional, lo folklórico y lo popular en países de Latinoamérica con trayectorias importantes de inclusión y reconocimiento de las culturas indígenas como Ecuador o Bolivia. En la actualidad lo tradicional, lo folklórico y hasta lo popular en Ecuador tiene que ver con esa ‘imagen auténtica’ de lo indio que ha sido construida, en gran medida, para servirle al país y sus élites en las negociaciones y luchas en el escenario de la globalización, donde no sólo lo aristocrático y lo varonil han sido parte de la identidad asumida, sino también lo armónico<sup>7</sup> como naturalización de lo étnico que ‘explicaría’ la auténtica ética indígena latinoamericana y ecuatoriana.

En este contexto, como existe “la posibilidad de uso de elementos *kitsch* por la vanguardia y, viceversa” (Moreno, 2003), la tecnocumbia ha ingresado en un periodo de legitimación e inclusión como ‘auténtica’ cultura ecuatoriana por parte de sus seguidores. La tecnocumbia aparece como “admitida” para diversidad de culturas urbanas e indígenas. Se muestra como un procedimiento de mezcla que afirma también el mismo proceso de mestizaje que se había dado en la Colonia.

La música “tecno” llega a merecer entonces una identidad específica, “tecnocumbia ecuatoriana”, al mantener en ella dos elementos importantes de la cultura y la cotidianidad popular y comunitaria ecuatoriana: los ritmos musicales tradicionales y folklóricos de Ecuador como componentes básicos o ‘necesarios’ para la mezcla tecno-musical –que a su vez implica una serie de prácticas corporales específicas de las fiestas populares (Santillán y

---

<sup>7</sup> Ver ‘La ideología de la armonía’ propuesta por Nader en Theidon (2004: 38).

Ramírez, 2004; Troya, 2008; Voirol, 2010)- y temas cercanos a las experiencias de las clases populares, entre los que se destaca la migración como contexto o problema en donde se llevan a cabo las historias que se relatan en las canciones a través de sus letras. La migración, a nuestro juicio, plantea ser el escenario donde la tecnocumbia se asienta, donde cobra importancia y donde se resignifica. Al respecto, Santillán y Ramírez explican:

(...) el problema de la migración, que se ha acentuado en el Ecuador en los últimos años a raíz de la crisis económica y política, ha consolidado redes hacia el exterior, dando paso a la formación de familias translocales. Esta problemática ha sido abordada por la tecnocumbia de una forma específica a partir de la creación de canciones que tratan de manera directa el tema de la migración y desmembramiento familiar (...). Y también se ha tratado este tema a partir de la resignificación que el público ha hecho de temas anteriores. Es decir, las canciones que anteriormente daban a entender la separación de las parejas o la soledad de uno de ellos por motivos de traición o fin de la relación, hoy se las entiende como producto del vacío que han dejado uno de ellos por tener que migrar al exterior (Ramírez y Santillán, 2004: 48).

Aunque no tenga el estatus de producto de *lo culto*, ni de folklore o tradición, el mantenimiento de estos dos elementos le ha permitido a la tecnocumbia iniciar un proceso de reconocimiento y legitimación en el campo académico y cultural como una creación auténtica, original y representativa de la cultura popular ecuatoriana. Al no entrar en la categoría de *lo culto*, es decir, de producción cultural autoreconocida como propia de las clases dominantes a la que se le asigna la condición misma de cultura excluyendo las demás producciones al señalarlas como no cultas o al omitirlas en su propia denominación, en el sentido que reproduciría relaciones de poder determinadas por la posesión de recursos para generalizar y extender los gustos propios al resto de la sociedad,<sup>8</sup> la tecnocumbia se escinde en sí misma de determinados sectores de la sociedad, pero al mismo tiempo ejerce una cierta tensión con lo establecido. Así:

La legitimidad de la tecnocumbia se construye a partir del discurso propio (...) al combinar las representaciones de lo popular y lo nacional (...) El público no ve en el cantante una persona lejana o distante, sino alguien que pertenece a la misma clase social y por eso valora el hecho de que haya salido del “pueblo” (...) De igual manera, se pone de manifiesto la representación de “lo nacional”, aunque ésta se construye ya no tanto en relación con la valorización [sic] de la música “propia del Ecuador” y al rescate de la “ecuatorianidad” desde sus raíces musicales, sino a la importancia de que [sic] estos artistas “sean ecuatorianos” y por lo tanto merecen el elogio del público por el apoyo que se debe dar a todo representante nacional, en este caso los artistas. De esta forma, la tecnocumbia adquiere importancia como música ecuatoriana no por ser originaria del Ecuador sino por ser interpretada por cantantes ecuatorianos quienes

---

<sup>8</sup> Ver esta y otras acepciones en Santos (2001).

aportan con los contenidos locales para corroborar su definición como artistas ecuatorianos (Santillán y Ramírez, 2004: 49-50).

En este sentido, la tecnocumbia ecuatoriana ha empezado un proceso de legitimación cultural en el escenario nacional que tiene que ver con la ‘función social e ideológica’ de su música en las clases populares ecuatorianas: brindar un ritmo musicalailable propio (no sólo ecuatoriano, sino también popular) y que hable de los problemas populares. La tecnocumbia ecuatoriana ofrece un nuevo estilo musicalailable con el establecimiento de “una nueva relación entre cuerpo y música desde ciertos aspectos de las sonoridades (...) tradicionales [de Ecuador]” (Santillán y Ramírez, 2004: 132), al mismo tiempo que desarrolla y presenta en sus letras relatos anclados a las problemáticas inmediatas de las clases bajas ecuatorianas.

Proyectos académicos de investigación como los de Alfredo Santillán, Jacques Ramírez (2004) y Adrián De la Torre (2003) han contribuido a la lectura de este estilo musical en esta dirección.

A partir de todo esto se puede pensar que, por la vía de la legitimación de la tecnocumbia como ritmo original ecuatoriano, sectores populares del país estarían agenciando la inclusión de sus prácticas culturales y artísticas en la concepción ecuatoriana de cultura. Sin embargo, como afirma Alfredo Santillán, no se puede negar que estos mismos sectores han mostrado poco interés en disputar espacios de aceptación y negociación en la agenda pública cultural de Ecuador. En sus palabras:

Los actores del campo artístico no parecen muy interesados en confrontar su trabajo en los lugares de legitimación cultural establecidos, pues su interés no está en disputar espacios de aceptación en las agendas culturales que difunden los “hacedores de cultura”. Su argumento se reduce a cuestionar la “falta de apoyo” a los “artistas ecuatorianos” en un medio que no valora lo “propio” al preferir siempre lo “extranjero”, pero que parecen conformarse con el reconocimiento ante el público que los aclama y con los réditos económicos que esta fama les otorga (Santillán, 2004: 74).

En todo caso, es difícil encasillar la tecnocumbia ecuatoriana como un producto musical meramente *kitsch* porque su letra y su música ha empezado a legitimarse y posicionarse como música representativa de lo popular ecuatoriano.

## El tecnofolklore

Delfín Quishpe ha presentado su trabajo musical como ‘tecnofolklore andino’ o ‘tecnofolklore’,<sup>9</sup> haciendo énfasis en la innovación que ha querido introducir con su música. Sin embargo, su producción, en términos formales no dista mucho de la tecnocumbia ecuatoriana. Ante esta situación, ¿cómo podemos problematizar su música e imagen para entender la visibilidad que ha ganado en el ciberespacio Latinoamericano, principalmente en el chileno y el ecuatoriano?

Desde el punto de vista musical podría decirse que la música de Quishpe se enmarca dentro del género de la tecnocumbia ecuatoriana pues recurre al mismo elemento musical tecno, tradicional y folklórico de Ecuador, mezclado con géneros musicales contemporáneos y extranjeros. Esto haría pensar que cuando Quishpe nombra su trabajo musical como tecnofolklore probablemente solo pretenda introducir un término que le diferencie de otros artistas. No obstante, cuando nos remitimos a las letras de sus canciones y a las recepciones de estas por parte de los consumidores de tecnocumbia, la ecuación entre tecnofolklore y tecnocumbia pierde claridad lógica.

Como se puede ver en los fragmentos que siguen, las historias o relatos que produce e interpreta Quishpe en sus principales éxitos –*Las torres gemelas*, *En tus tierras bailaré*, *Huracanes*, *tsunamis* y *tornados*–, a diferencia de las que se están componiendo en la tecnocumbia ecuatoriana, no tienen como tema central la migración ni se articulan en los contextos y problemas cotidianos que aquélla genera para las clases populares ecuatorianas: la ficción crea a un hombre ecuatoriano adolorido por la muerte de su amada en los hechos del 11 de septiembre de 2001 (*Torres Gemelas*), el deseo de conocer y bailar en Israel (*En tus tierras bailaré*) y el ‘homenaje’ a las víctimas del tsunami en Japón ‘de hace tiempos’ (*Huracanes*, *tsunamis* y *tornados*) (ver letras completas en anexo 1). Empero, si la emigración no es el tema central, ligado a este aparece un escenario: la globalización y, en ese contexto, el nuevo ciudadano “transnacional”, aquél que no necesariamente se siente ecuatoriano, sino mundial; es decir, los temas que le interesa a Quishpe son de carácter global, donde el sujeto evocado es quien ha trascendido la frontera. Consideremos, por ejemplo, los siguientes fragmentos:

---

<sup>9</sup> Ver entrevista virtual a Delfín Quishpe en “La Zona de Contacto” (<http://www.zona.cl/medium/msndespliegue.asp>) tomada de <http://www.chw.net/foro/humor-y-sconf-f86/55826-entrevista-de-la-zona-de-contacto-a-delfin-quispe.html>. Visitada en febrero 27 de 2010. 11:12 a.m.

*Fragmento 'Torres Gemelas'*

(Hablando)

El martes 11 de septiembre del 2001

Siendo las 8 y 46 de la mañana

Estados Unidos sufrió la mayor ofensiva de su historia

Que culminó con la destrucción de las Torres Gemelas

En Nueva York

(Delfín)

No puede ser

Noooo!!!

Todo el Planeta se convulsionó

Dios mío,

Ayúdameeee

*Fragmento 'En tus tierras bailaré'*

Caminando por Israel,

Un amorcito encontraré

Cariñito, amorcito, vamos, vamos a cantar.

¡Israel yo te quiero conocer!

*Fragmento 'Huracanes, tsunamis y tornados'*

Huracanes, Huracanes violentos!

Matan a personas, con corazones de viento!

No puede ser, Que tristeza más grande!

Todos amigos del mar de Lorenzo!

No puede ser Dios mío, Ayúdame!

También los Tsunamis, No tienen piedad!

Las letras que compone Quishpe no necesariamente gozan de una estructura coherente entre las frases; sin embargo, éstas aspiran a recrear la historia o temática tratada. Desde una cierta estética musical –aquella que podría decirse “académica”–, tales letras tampoco logran armonizarse o acompañarse con el ritmo: ahí está su propuesta, pues lo que Quishpe hace es plantear una estética de la ruptura que evidentemente genera posiciones encontradas, incluso burlas. Así, podemos encontrar comentarios en YouTube que nos ayudan a ‘ilustrar’ estas diferencias y el tipo de malestar que ellas generan en el público ecuatoriano (y también global):

(...) realmente me apena ke esto salga del ekuador.....xk aki si existen buenas bandas y buena musika no esto ke me parece mas un chiste ke un artista.... io tenia otro koncepto de los amigos chilenos....ke lastma..teniendo tantos buenos artistas alla pierdan el tiempo escuchando basuras..... y ojo ke no estoy discriminando al delfin x indigena o nada...sino su musika...ke en mi opinion nnka debio salir de su pueblo....<sup>10</sup>  
(Texto Original) [Realmente me apena que esto salga del Ecuador, porque aquí sí existen buenas bandas y buena música; no esto que me parece más un chiste que un artista [refiriéndose a Delfín]. Tenía otro concepto de los amigos chilenos. Qué lástima, teniendo tantos buenos artistas, allá pierden el tiempo escuchando basuras. Y ojo que no estoy discriminando a Delfín por indígena o nada, sino por su música, que en mi opinión, nunca debió salir de su pueblo] (Corrección mía para hacer accesible la lectura del texto a todo lector).

Teniendo en cuenta esto, la música y la imagen de Delfín no es completamente correspondiente a la tecnocumbia. Más bien, como veremos a continuación, podríamos pensarlas y analizarlas desde la música *kitsch*, específicamente desde la actual ‘movida’ *kitsch* chilena: de su inclusión o inserción en el “buen” *mal gusto kitsch*, que, en el caso chileno y latinoamericano, se relaciona de manera ambigua con racismos y xenofobias.

---

<sup>10</sup> Comentario hecho al video donde se presenta ‘el balance’ de la visita de Delfín a Chile el primer trimestre de 2007. [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxlj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxlj0). Visitada en febrero 27 de 2010. 11:12 a.m.

## CAPÍTULO IV

### DELFIN QUISHPE, ‘LA MOVIDA KITSCH’ CHILENA Y EL RACISMO LATINOAMERICANO

Según la información ‘oficial’ y extraoficial<sup>11</sup> encontrada en muchas páginas *web* y rastreada en prensa y televisión, Delfín Quishpe Apugllón, es un indígena proveniente del cantón Guamote, provincia de Chimborazo, Ecuador. Para el momento en que es difundido y conocido su sencillo ‘Torres Gemelas’ en YouTube<sup>12</sup>, este personaje era un cantante local en Riobamba, capital de Chimborazo.

En este contexto, un hecho que genera sorpresa y curiosidad es cómo un cantante ecuatoriano tan local como era Delfín Quishpe logró alcanzar tanta visibilidad en Chile antes que en Ecuador (Ver gráfico 1).



Fuente: YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>

Si bien es cierto que uno de los principales factores explicativos de este hecho sorprendente es la creciente ‘democratización’ de Internet y de otros productos tecnológicos en el mundo, no es suficiente para explicar el revuelo que ha causado el fenómeno ‘Delfín hasta el fin’<sup>13</sup> en ciertos públicos chilenos y ecuatorianos. Con contenidos y espacios gratis, de fácil y económico acceso, Internet ha generado un volumen amplio de contenidos *online*

---

<sup>11</sup> Muchas cuentas personales en Facebook, MySpace y otros Blogs no son editadas por este cantante y sus productores. En el portal de Internet ‘Estrellas Ecuatorianas’ se afirma que Delfín, en una entrevista a la que se le ha vetado la reproducción en YouTube, desmiente los contenidos de algunos blogs que aparecen con su nombre. <http://www.estrellasecuatorianas.com/component/content/article/1/167> Visitada en julio 10 de 2010.

<sup>12</sup> ‘Torres Gemelas’ fue producido por UVS Records de Riobamba y dirigido por Rubén Yungán en el año 2003. *Registro 2007*. Arte Actual. FLACSO-Ecuador. Quito. 2007. Págs. 69, 70 y 72.

<sup>13</sup> Esta expresión se ha convertido en una suerte de slogan del cantante y una de las más representativas para sus fanáticos.

compitiendo entre sí, por lo que para los artistas no es fácil que sus contenidos sean consumidos sin ningún esfuerzo de sus productores para atraer públicos. De esta manera, a simple vista, resulta inquietante que el video musical ‘Torres Gemelas’ de Delfín Quishpe, subido por primera vez al portal YouTube a finales de 2006, alcanzara millones de visitas en muy poco tiempo<sup>14</sup> y, más aún, que el público que atrajera fuera chileno.

Varios fueron los motivos que atrajeron a los consumidores del video ‘Torres Gemelas’ y de las consiguientes producciones musicales de Delfín Quishpe disponibles en YouTube. La forma en que se usaron las imágenes de los atentados del *11 de septiembre de 2001* fue el más inmediato. La mezcla de las imágenes de este hecho con el ritmo, el traje y la letra de las canciones de Delfín, daban una información ambivalente: mientras que la letra hacía mención de una tragedia particular dentro de una gran tragedia, la música, el vestuario y la mímica de Delfín tenían un carácter festivo, característico de la tecnocumbia (Ver imagen 1). En este sentido, según los comentarios a sus contenidos en Internet, que se verán más adelante, una parte de los consumidores recibieron este video como un atentado contra la memoria de las víctimas del 9/11, otros como un homenaje a ellas, otros como una muestra refrescante y bizarra –lo *kitsch*- de las creaciones populares en Latinoamérica y a otros les importó poco o nada cuál era la letra y a quienes estaba dirigida o en qué contexto se desarrollaba, sino más bien cierto referente popular-nacional por el origen étnico de Delfín.

**Imagen 1. Delfín Quishpe**



Fuente: Video ‘Torres Gemelas’

---

<sup>14</sup> Por los motivos que enseguida señalaré este video fue subido varias veces a YouTube después de haber sido vetado y clausurado en este portal. Por ejemplo uno de sus videos alcanzó a tener cuatro millones de visitas. [http://www.ecuavisa.com/asisomos/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:delfin-quishpe&catid=43:hombres&Itemid=55](http://www.ecuavisa.com/asisomos/index.php?option=com_content&view=article&id=142:delfin-quishpe&catid=43:hombres&Itemid=55) Visitada agosto 14 de 2010.

Los comentarios en YouTube que se refieren a este video y a otros de este mismo cantante dan cuenta de estos tipos de motivaciones y recepciones<sup>15</sup> y permiten proponer la existencia de tres tipos de públicos que consumen la música y la imagen de Delfín Quishpe en Latinoamérica. Teniendo en cuenta que *el consumo* de contenidos mediáticos se refiere, en términos simples, a la posibilidad de acceder a ellos y que *la recepción* es la manera como este consumo es acogido por los individuos y grupos de acuerdo a sus posiciones sociales, sus sistemas de valores y sus decisiones y opciones individuales y subjetivas (Maigret, 2005), se proponen tres tipos de públicos resultado de tres tipos de recepciones en los cuales profundizaremos a continuación:

1. El que con malestar consume para criticar, estigmatizar y desclasificar la imagen y la música de Delfín a partir de referentes racistas, xenofóbicos y del *buen gusto*;
2. El que consume su música y su imagen como producciones cómicas propias de unos otros exóticos (de otras nacionalidades y otras razas);
3. El que los consume porque ve en ellos cierta vanguardia artística popular de Ecuador o Latinoamérica.

### **Estigmatización y desclasificación de la música e imagen de Quishpe**

El primer segmento de público, que consume la música y la imagen de Delfín Quishpe para criticarlas, estigmatizarlas y desclasificarlas lo hace, en un inicio, porque ve en ellas un ejemplo del *mal gusto*, que en el caso de *Torres Gemelas* se relaciona con irrespeto al duelo y la memoria mundial. Esto se puede colegir, por ejemplo, de los siguientes comentarios:

Me parece una falta de respeto de este delfin mal llamado "artista" que cante un tema referente a las torres gemelas que no tiene nada que ver el ritmo tan alegre con algo tan penoso como fue lo sucedido con las torres gemelas, algo que si merece valorar es lo que cantó Gianmarco en la mismísima casa blanca frente al presidente George Bush la canción se llama "El último Adios" de mi compatriota peruano Gianmarco. Escuchenla. Y saquen los videos de este payaso.<sup>16</sup>

“No te da vergüenza humillar la Memoria del 11-S con una ‘mamarachada como ésta??’”.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Como actualmente el video oficial de ‘Torres Gemelas’ subido en YouTube tiene bloqueada la edición de comentarios, voy a hacer referencia a videos de canciones posteriores o a otras ediciones hechas por los ‘seguidores’ de Delfín. [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0). Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>16</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0) Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>17</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=OoCR3\\_6xrXw](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=OoCR3_6xrXw) visitada julio 28 de 2010

(...) y por cierto, me cae muy mal EEUU, sin embargo, son seres humanos, como se burla de la muerte y del dolor de tanta gente así? muchos estadounidenses están en contra de lo que hace su país, me dan asco sus dirigentes, pero quienes murieron allí eran trabajadores comunes que luchaban por sobrevivir, no seamos ignorantes, el tipo es un humilde indígena que logró una canción, pero eso no es música, no seamos tan ciegos.<sup>18</sup>

Son una verdadera vergüenza como es posible que le den importancia a la visita de este fricky del altiplano quien no es más que un pobre ignorante que se ha lucrado con el dolor de miles de familias que han perdido seres queridos en los atentados. Les gustaría acaso que compusiera una canción para los detenidos desaparecidos chilenos?<sup>19</sup>

(...) yo ni loco coreo su canción que no muestra nada bueno. Que vergüenza da risa pero es vergonzoso como puede faltarle el respeto a toda esa gente que murió por ese fucking Bin Laden. Jura que es sencación el gil jajajaja.<sup>20</sup>

“(...) delfinnn da risa, pero c merece un combo en la cara como c le ocurre cantar sobre gente que murió allí DELFIN AWEONAOOOOOO”.<sup>21</sup>

Un mal gusto que no es sólo muestra de una falta de contenido de *lo culto* sino también de autenticidad y originalidad referida a la identidad indígena y ecuatoriana. Consideremos estos otros comentarios:

Este indio hijodeputa *hace quedar mal al ECUADOR*, el estúpido cree que con esas canciones logrará éxitos; porque en CHILE no le lanzaron a piedrazos. y a parte con su temita de las torres gemelas. Bailando y cantando el SUFRIMIENTO AGONIZANTE del día del 11 de SEPTIEMBRE. Solo van a su concierto a reírse de este PAYASO con sus pasitos. Yo soy ecuatoriano y me arrepiento que le den gran acogida a ese *farsante* cantante. RATA INMUNDA. / que estrella hijo de la granputa *no haga quedar mal al país* BUSCA POP ECUATORIANO en el youtube y te vas a dar cuenta que música hay en Ecuador. / soy ecuatoriano y sinceramente esta rola me da risaaaa es incoherente, lo peor de todo es q este es el único q canta semejantes hevedas....y *hace creer q este es el prototipo del músico ecuatoriano* (lo cual no es cierto...bueno al menos un 20%)...lo q este gil no se da cuenta es q su música atrae por su ridiculez y no por el talento nato de este man. / *este es una vergüenza para nuestro país y para los músicos ecuatorianos...* delfin hasta el fin.. ojala que el fin sea bien pronto. (Las cursivas son más).<sup>22</sup>

Lo siguiente por lo que este público critica, estigmatiza y desclasifica la música y la imagen de Delfín Quishpe es porque ve en ellas una muestra más de lo marginal y/o lo indio de

---

<sup>18</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2) Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>19</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0) Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>20</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2) Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>21</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0&page=2) Visitada Julio 27 de 2010.

<sup>22</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0) Visitada Julio 27 de 2010.

Ecuador y Latinoamérica. Para este público *los muros* de MySpace y YouTube se convierten en oportunidades para expresar el odio y la violencia racista contra los indígenas y sus creaciones culturales. Dichos odios y violencias son múltiples dependiendo de los lugares de enunciación de los cibernautas racistas latinoamericanos.

Así, por ejemplo, para los chilenos que hacen parte de este público, esta producción es propia de esa Latinoamérica que les genera repulsión por ser ‘menos europea’ y más india, negra y mestiza (principalmente Bolivia, Perú y Ecuador). Esa misma Latinoamérica a la cual amenazan y de la que se sienten amenazados, debido a las memorias de agravios producidas en las múltiples peleas nacionales, se traducen en ataques xenofóbicos en lugares como los muros de los diferentes portales donde se encuentran los contenidos en contra de Delfín Quishpe. En ese sentido, por ejemplo, ante un video donde presuntamente demuestran el mensaje subliminal que carga el video *Torres Gemelas*, se ordena a los jóvenes chilenos enfilarse en un movimiento ‘indígena nazi’ que obligue a Chile devolver los territorios que le ganó en guerras a Perú y Bolivia, los chilenos responden:

(...) q les vamo a dar cosas nuestras a esos simios de peru y Bolivia q se atreva un askeroso peruano a kitarne un pedazo de tierra.. yo mismo lo mato.. por barsa y por indio ⇨ viva chile! los ingleses de latino amirica. / lo que le ganamos a PERU Y A BOLIVIA.... es por la sangre de nuestros soldados chilenos .. si perdieron los imbecilesss que no se lamenten.

Un peruano replica:

(...) seas de donde seas amigo, en Peru tenemos sangre Inkaika para derramar a chorros si es necesario para defender nuestra tierra antes de que euatorianos o chilenos nos quieran quitar lo nuestro, menos los boliches.

Y un ecuatoriano comenta:

(...) jjajasjajajja hola panas soy de ecuador... veo que este artista ha pegado mucho en chile, eh???? lo unico que me cabrea de los chilenos es que siempre viven criticanto a los indios, se creen alemanes y la gran huevada ustedes no odian al peruano por guerras ni nada, ustedes los odian porque son indios porque no se fijan en artistas blancos o negros del ecuador??? devuelvan el mar a bolivia y se acabo la guebada... al peru repartamonoslo entre ecuador y chile alaas.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>*Delfín nos manipula oh dios!* Video con 67919 visitas y 229 comentarios  
[http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=Anm9tlq4C5g](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=Anm9tlq4C5g). Visitada julio 20 de 2010.

En el caso de los mexicanos y ecuatorianos que hacen parte de este público, aquella producción musical y de imagen hacen parte de esa Latinoamérica y ese Ecuador que se han marginado de los proyectos nacionales y regionales unificadores construidos alrededor del mito del mestizaje y del indio armónico, varonil y aristócrata.

Como se ha explicado en qué consiste la construcción de ese indio imaginario en Ecuador y Latinoamérica, ahora expondremos algunos elementos del otro mito.

Como contracara de la construcción de lo indio, lo mestizo se fue erigiendo como el mito que les permitió a las élites blanco-mestizas recomponer a su favor las relaciones de poder colonial arrebatadas a la Corona. El mestizaje y lo mestizo se fue posicionando en las sociedades Latinoamericanas poscoloniales como el discurso que les dio a los sectores blanco-mestizos el poder de seguir gobernando a los indios y los negros –en general, lo subalterno-. Bajo la premisa de que la nueva nación y el nuevo continente se ha constituido y se constituirá a partir de la fusión de las razas, se ha construido un nuevo colonialismo que exige de los indígenas el *deber de mezclarse* y da a las élites blanco-mestizas el poder de incluirlas o ayudarlas a mezclarse (Sanjinés, 2005: 9). En este orden de ideas y acontecimientos, el discurso sobre lo mestizo se refina o ‘moderniza’ y emergen propuestas político-filosóficas como la de la ‘Raza Cósmica’ de José Vasconcelos, que rescata las cualidades ‘positivas’ de todas las razas que componen el ‘Nuevo hombre latinoamericano’, pero las *supera* a cada una de ellas por separado, es decir, las subordina (Vasconcelos, 1967).

A partir de estos procesos es que situamos discursos y comportamientos actuales de sectores blancos-mestizos latinoamericanos que continuamente están señalando ‘qué o quién es más indio’ o quién es más o menos auténtico en los contextos regional, nacional y local.

Así, un ecuatoriano afirma que los mexicanos son unos subordinados a Estados Unidos; por ello, un mexicano responde:

(...) chingas a tu madre puto, ya quisieras tener un país como el nuestro pinche indio ignorante, si piensas que solo los mexicanos se van para EU tas mal pendejo, también la pinche gente naca e india en tu país se larga para haya.<sup>24</sup>

Y otros mexicanos afirman su presunta superioridad racial:

(...) realmente nos da risa el mono no Ecuador, que Ecuador tuvo la desgracia de verlo nacer pues si en todos los países nace uno igual cada segundo y tristemente no lo podemos evitar. Saludos desde México / no lo criticamos por ser indio todos somos

---

<sup>24</sup>Delfín nos manipula oh dios!

[http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=Anm9tlq4C5g](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=Anm9tlq4C5g) Visitada julio 20 de 2010.

indios pero habemos de indios a indios,este tipo no sabe cantar no sabe rimar es famoso por la basura de video es uno de los mas votados para el video mas pendejo de la historia,ojo tiene muchos competidores. VIVA MEXICO CHINGAO SOMOS LA RAZA MAS CHIDA DE TODO EL REINO ANIMAL.<sup>25</sup>

### **La producción musical de Quishpe: entre lo exótico y lo vanguardista**

El segundo y tercer tipo de recepciones y públicos que consumen la música e imagen de Delfín Quishpe surgen a partir de que en Chile, particularmente en Santiago y Valparaíso, desde hace una década el adjetivo *kitsch* se ha puesto de nuevo en uso para designar intencional y positivamente un estilo de rumba urbana.

La reapropiación del concepto *kitsch* que hacen los creadores de las ‘Fiestas *kitsch*’, a partir del 2001, tuvo como fin la reorganización de un público que se encontraba disperso y el establecimiento de un mercado específico con él.<sup>26</sup> Los géneros y temas musicales que alguna vez estuvieron de moda y ‘los gustos culpables’ musicales o no, fueron los dos componentes de esta nueva rumba.<sup>27</sup> Con ideas estructuradas en lo que históricamente se ha denominado *kitsch* y conscientes del uso político que le dieron para fines comerciales, los chilenos creadores del estilo de rumba en el reconocido Bar Blondie en Santiago y Valparaíso, desarrollaron dos componentes del concepto: la descontextualización o inadecuación de la pieza musical o artística (en el caso de la música de antaño) y el gusto por la misma (‘gustos culpables’).

La idea de crear otra fiesta temática en el Bar Blondie de Santiago, abrió un espacio para el disfrute voluntario y ‘no culpable’ de algunos públicos en la ciudad y el país. Las baladas románticas en español de los ochenta (mencionada en el argot popular, en la actualidad, como música para ‘planchar’) –como la *Maldita primavera* de Yuri o las canciones de Camilo Sesto–, la música disco, entre otras, constituyeron el repertorio ‘remasterizado’ de las fiestas *kitsch*. De igual manera tuvieron espacio las presentaciones estelares de cantantes de un *exquisito* mal gusto (como fue el caso de Delfín Quishpe en el 2007), mientras las ambientaciones le apostaron a lo estrafalario, lo estridente y descontextualizado (como chupetes de infancia, manzanas confitadas, algodón de azúcar, etc.).<sup>28</sup>

De esta manera, Blondie y sus fiestas *Kitsch* se convirtieron en escenarios para que públicos con preferencias musicales pasadas de moda y de mal gusto aprovecharan

---

<sup>25</sup>[http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0) Visitada Julio 20 de 2010.

<sup>26</sup><http://www.kitsch.cl/> Visitada julio 28 de 2010.

<sup>27</sup><http://www.kitsch.cl/> Visitada julio 28 de 2010.

<sup>28</sup><http://www.kitsch.cl/> Visitada julio 28 de 2010.

plenamente algunas de ‘las funciones sociales de la música popular’ que no podían ‘impunemente’ disfrutar. La música y la misma escenografía de Blondie en sus fiestas *kitsch*, habían servido entonces para que sus consumidores no sólo construyan identidad sino, principalmente tal como lo expresa Frith:

1. Como una vía para administrar las relaciones entre sus vidas emocionales públicas y privadas al dar formas públicas a las expresiones privadas de sus gustos y preferencias que pueden generar vergüenza o culpa por considerarse de mal gusto (segunda función);
2. Y vivir momentos sin sentido de tiempo y memoria (sin pasado y futuro) que los “(...) provee de una experiencia que trasciende sus cotidianidades y [...] [les] permite liberarse de las rutinas y de las expectativas de la vida cotidiana que pesan sobre (...) [sus] identidades sociales.” (tercera función)” (Frith, 1987: 435).<sup>29</sup>

Actualmente, ‘la fiesta *kitsch*’ ha consolidado ‘un estilo cultural’ urbano en Chile que cuenta con un amplio público capaz de consumir programas de radio y televisión (ver imagen 2), celebraciones regulares de fiestas en Santiago y Valparaíso (ver imagen 3), contenidos webs (ver imagen 4) y 50 mil copias de 25 discos vendidos bajo el concepto *kitsch*.<sup>30</sup>



**Imagen 2.** Entrevista de Delfín Quishpe en el Programa ‘Así Somos’ Fuente: Red Tv – Chile 2007



**Imagen 3.** Publicidad de una fiesta kitsch en el 2008. Fuente: web [www.kitsch.cl](http://www.kitsch.cl)

<sup>29</sup> Lo kitsch históricamente ha sido concebido como el arte que no genera a su consumidor ninguna ‘aventura de descubrimiento’ o elucubración intelectual o filosófica, por el contrario le genera *pura sensación*, efectos irracionales que lo llevan a experimentar *cosas* que no corresponden a la contemplación artística (Eco, 1993: 86). *Una amiga chilena que le gusta el rock pesado me decía que no supo de qué manera terminó un día borracha bailando y coreando una cosa tan horrible como ‘En tus tierras bailaré’ de Delfín Quishpe.*

<sup>30</sup> <http://noticias.universia.cl/tiempo-libre/noticia/2008/04/11/312359/fiestas-kitsch-siguen-pegando-blondie.html> Visitada julio 28 de 2010.



**Imagen 4. Michael Jackson** Fuente: web [www.kitsch.cl](http://www.kitsch.cl)

Aunque la actual movida *kitsch* ha retomado a su manera diferentes ritmos populares el consumo de estos en Chile se origina años atrás, sobre todo con el surgimiento y popularización de la cumbia chilena que surge en la década de 1950. Este género fue mayoritariamente consumido por las clases populares y medias-bajas chilenas incluso durante el periodo de dictadura, que aunque implicó una disminución en la producción y consumo de las creaciones culturales no oficiales no implicó represión ante la cumbia. Sin embargo, las dinámicas de la industria musical y la inserción de ritmos extranjeros sí implicó una disminución en su consumo hasta cuando fue retomada dentro de la movida *kitsch* que le dio nueva fuerza.<sup>31</sup>

En el caso específico de los consumidores chilenos que consumen la música y la imagen de Delfín Quishpe como creación *kitsch* se pudo observar dos tipos de públicos divididos de acuerdo al tipo de recepción (que serían los tipos de públicos dos y tres que ya hemos definido arriba).

El primero es el que consume la música y la imagen de Delfín Quishpe como producciones cómicas ‘propias’ de unos ‘otros’ exóticos que vienen de otras nacionalidades y otras razas del mismo continente. Esos otros que hacen parte de un afuera indio-campesino y ecuatoriano, peruano o boliviano, que sus marginalidades y ‘anormalidades’ causan risa en un adentro chileno ‘primermundista’ y blanco-mestizo.

<sup>31</sup> A pesar de que no se encontraron datos más concretos sobre el consumo de música popular chilena en fuentes académicas de ese país, sí se encontró información que indica que en la actualidad se están desarrollando estudios interesados en la música popular chilena, sus dinámicas y referentes culturales, como lo indican algunas intervenciones señaladas en la programación del Seminario “Lo culto y lo popular” llevado a cabo entre el 1 y 2 de diciembre en la Universidad de Chile ([www.nucleoycultura.com](http://www.nucleoycultura.com)). También se encontraron iniciativas de investigación como “Tiesos pero cumbiancheros” (<http://tiesosperocumbiancheros.blogspot.com>) de donde se tomó la información señalada en este párrafo.

Para este público específico, Delfín Quishpe se convierte en un ícono de la música *kitsch* en Chile en el año 2007 debido al cómico patetismo de su imagen derivado de su identidad india, ecuatoriana y de clase ‘baja’.

Sin embargo, el mismo discurso que fundamenta el adentro chileno, primermundista y blanco-mestizo como heredero de la modernidad, es el que manda a no excluir. A diferencia del primer público, que quiere dejar claro que desea excluir o censurar estas expresiones por ser indígenas y ecuatorianas, este público no tiene problemas en incluir este tipo de producciones en la lista de sus ‘videos más chistosos’ (ver imagen 5), siempre y cuando Delfín (su música y su imagen) siga siendo un ícono de la ridiculez y el humor propio de su marginalidad india y subdesarrollada.



**Imagen 5.** Presentación de ‘videos chistosos de Delfín Quishpe en Red Tv Chile.  
Fuente: [http://www.youtube.com/watch?v=XVdCjf2cIh0&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=XVdCjf2cIh0&feature=player_embedded)

Esto es evidente si observamos la forma en que fue tratado Delfín por la mayoría de los periodistas del programa ‘Así Somos’ del canal chileno Red Tv cuando fue invitado en el primer semestre de 2007. Mientras fue entrevistado, los conductores de este programa –a excepción de uno de ellos- no se esforzaron mucho para contener las muecas, las risitas maliciosas y, en algunos casos, los cuchicheos; ante la impaciencia que les generaba escuchar hablar a Quishpe, siempre respondían por él y le ponían ‘palabras en la boca’ para no sufrir ‘vergüenza ajena’ por su español irregular; sólo una periodista intentó establecer cierta sistematicidad en la forma de hacerle las preguntas y lo posicionó más allá de la imagen del indio ecuatoriano que solo sabe cantar cosas chistosas (léase ridículamente chistosa)<sup>32</sup>.

En este panorama sería ingenuo o malintencionado aceptar y compartir la opinión que evalúa el reconocimiento y la inclusión de la imagen y la música de Delfín Quishpe *per se*. La inclusión es uno de los dispositivos de poder más importantes que heredaron las élites criollas

<sup>32</sup> Ver entrevista en YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=-fZe90Za2nE> Visitada agosto 14 de 2010.

y blanco-mestizas latinoamericanas de la Colonia, de modo que las formas en que constituyen y permean los discursos, los cuerpos y las identidades en la actualidad no se han superado sino más bien complejizado. En este sentido, las formas de incluir y el 'poder' de incluir constituyen las posiciones y relaciones de dominación que sostienen los espacios privilegiados de los sectores blanco-mestizos de la actual Latinoamérica (no necesariamente de élite). Al respecto Sanjinés dice:

La ética del discurso del poder, que practica la política de la inclusión [...] tiene sus limitaciones. La limitación más clara es la que mantiene las relaciones de poder entre quienes están en posición de 'incluir' y quiénes son los que deben aceptar quietamente ser 'incluidos' (Sanjinés, 2005: 9).

Así, la inclusión y el reconocimiento de la música y la imagen de Delfín Quishpe en el mercado *kitsch* chileno, es más una sofisticada práctica colonial que un reconocimiento positivo de un 'diálogo intercultural' entre chilenos y ecuatorianos y entre blanco-mestizos e indígenas.

El segundo público que consume la imagen y la música de Delfín Quishpe como producto *kitsch*, lo hace porque ve en ellas cierta vanguardia artística popular de Ecuador o Latinoamérica. Las lecturas y posiciones postmodernas del arte en Latinoamérica junto con sus procesos y movimientos sociales han promovido cambios sustanciales en la percepción contemporánea de lo raro, del mal gusto y lo anormal; esto incluye la percepción y la manipulación de lo popular, de su arte, su música y su cotidianidad. En este sentido, los espacios de *expresión consciente* de lo *kitsch* en Chile, como los que ya se han expuesto, y los mismos productos *kitsch* también son consumidos, disfrutados y reapropiados por un público chileno, ecuatoriano y Latinoamericano que busca experimentar, compartir, difundir y resignificar los cuerpos, los discursos, las relaciones y las creaciones raras, anormales y marginales que muchas veces, y no siempre, se encuentran vinculadas con las clases populares y lo popular.

Desde esta recepción lo *kitsch* es leído como ironía y parodia que genera espacios y acciones para las resistencias y las revoluciones en las pequeñas escalas o en las escalas cotidianas, que no se refieren exactamente a proyectos de liberación o emancipación popular como los prometidos por la primera modernidad, sino que están fundados en los pragmatismos del día a día que hacen emerger estrategias y tácticas para enfrentar, calmar y engañar a los privilegiados y los dispositivos de poder, así como para incluirse en ellos y sacar provecho. Así, un comentario puede ilustrar este pragmatismo:

(...) delfin logró lo que quería ser famoso y como dicen por ahí el fin justifica los medios, a veces oímos peores canciones con mensajes grotescos y pagamos para oírlas así que no se hagan bola que el tipo está haciendo lo mismo que daddy Yankee que Don Omar pero lo critican por que es indio.... Viva Ecuador y recuerden que todos los latinos tenemos desendencia india por mas blanquitos o ojos azules les guste o no así es asunto (...).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> [http://www.youtube.com/comment\\_servlet?all\\_comments=1&v=8s7nlOaxIj0](http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=8s7nlOaxIj0) Visitada Julio 28 de 2010.

## CONCLUSIONES

La banalidad tiene fundamento social, político, económico y cultural. Es en esa perspectiva que afloró nuestro interés académico por Delfín Quishpe como música e imagen. Comprender su éxito abrupto en un mercado y un público tanto chileno como ecuatoriano que nos llevaron a explorar, describir y analizar condiciones y situaciones que lo influían. Las posibilidades que han abierto el desarrollo en Internet y las transformaciones en la industria musical constituyen un primer gran grupo de factores, el segundo está compuesto por factores históricos ligados a los procesos complejos de la colonia, la modernidad y la contemporaneidad en las sociedades y nacionalidades latinoamericanas como el racismo, la xenofobia y las expresiones del arte *kitsch*.

Si bien en este texto se reconoce que el primer grupo de factores son las condiciones básicas que permitieron el surgimiento de este fenómeno, es sobre los segundos que se pone el énfasis, ya que son éstos los que determinan en última instancia los consumos de los contenidos en Internet, particularmente los videos musicales del cantante ecuatoriano Delfín Quishpe.

Situar la producción, la circulación, los consumos y las recepciones de la imagen y la música de Delfín Quishpe llevó a pensar en las formas en que a estos procesos se articularon los diferentes racismos y xenofobias de Latinoamérica: las herencias coloniales y sus configuraciones contemporáneas construidas entre las herencias y elementos de juicio culturales contemporáneos, tal como lo ilustran los comentarios citados. Continuar por esta vía también implicó ubicar a Delfín y su música en el contexto musical ecuatoriano y en la producción *kitsch* chilena actual. De esta manera, se fue evidenciando que el ritmo propuesto como original por Delfín, el tecnofolklore, formalmente era una especie de tecnocumbia ecuatoriana, pero por el contenido de su letra y el tipo de consumo, no encajaba totalmente en ese campo de análisis. Así, pareció mejor entenderlo como un producto musical *kitsch* por haber sido ‘descubierto’ y consumido primero por públicos chilenos en el marco de la actual ‘movida *kitsch* chilena’.

También se hizo evidente que Delfín y su música, efectivamente, habían logrado reconocimiento e inclusión en el consumo musical chileno y latinoamericano, pero que tal reconocimiento e inclusión eran actualizaciones de las relaciones de poder y dominación heredadas por *los* blanco-mestizos de la Colonia. Relaciones, posiciones y discursos de poder y dominación que no eran desconocidos por Delfín, o por lo menos no por sus productores, y

que más bien fueron usadas estratégicamente para promoverse artísticamente (no sin grandes costos al exponerse al racismo y la xenofobia); de hecho, las producciones posteriores a *Torres Gemelas* fueron apuestas por lo patético, lo cursi y lo marginal, llamativo a este tipo de públicos.

Todos estos factores, relaciones y variaciones explorados en el caso de Delfín Quishpe también llevaron en este trabajo a reflexionar sobre lo *kitsch* en Chile, Ecuador y Latinoamérica. De esta manera nos acercamos a las diferentes perspectivas de juicio que define actualmente esta estética en estos espacios. No todos los productos artísticos y culturales de las clases populares han sido definidos o utilizados como arte *kitsch*, teniendo en cuenta que, de alguna manera, lo *kitsch* ha trascendido la discusión sobre lo auténtico al ironizarlo y que es esto lo que le ha permitido ganar visibilidad, en tanto, se puede afirmar que por *kitsch* no se entenderían las creaciones culturales y artísticas:

- Que hacen parte de la tradición o el folklore de las culturas populares o de comunidades nativas (ej.: sanjuanito en Ecuador);
- Que han llegado a reconocerse como productos auténticos o representativos de la identidad popular, aunque no tengan el status de creaciones tradicionales y folklóricas (ej.: tecnocumbia); O que no han sido intencionalmente definidas como *kitsch* (que no hacen parte de los productos culturales consumidos en ‘la movida’ o el estilo *Kitsch* en Chile, específicamente en ciudades como Valparaíso y Santiago).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adell, Joan-Elies (1998). *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. San Salvador: Milenio.
- Campos G., José Luis (2004) "La comunicación web como nuevo entorno del entretenimiento musical". Revista Digital Razón y Palabra Número 39. [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx) (Visitada junio 20 2010).
- De la Torre, Adrián (2003). *La tecnocumbia: aproximación a la música popular contemporánea en la sierra ecuatoriana*. Cuadernos Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión". Quito.
- Del Villar, Rafael (1997). *Trayectos en semiótica filmico-televisiva*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Eco, Umberto (1993). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Estrella, Julieta y Elsa Tapia (2004). "La tecnocumbia al desnudo". *Quito, Somos punto y línea*.
- Frith, Simón (2001). 'Hacia una estética de la música popular'. En Cruces, Francisco et. al. (Eds.) *Las Culturas Musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Lévy, Pierre (2007). *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos.
- Maigret, Eric (2005). *Sociología de la comunicación y de los medios*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, Elena. (2003–2004). "La cara kitsch de la modernidad". *Documentos Lingüísticos y Literarios* Nro. 26-27. [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48). (Visitada julio 13 2010).
- Muratorio, Blanca (Ed.) (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Piscitelli, Alejandro (2005). *Internet, la imprenta del Siglo XXI*. Barcelona: Gedisa
- Rosero (2009). "El no lugar del atrevimiento delfiniano (¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?). La Selecta, cooperativa cultural. <http://www.laselecta.org/archivos/pdf/delfin.pdf> (Visitada noviembre 27 2010)
- Sanjinés, Javier (2005). *El espejismo del mestizaje*. La Paz: IFEA.
- Santillán, Alfredo (2004). "Lluchita la tecnocumbia voces que legitiman: hacedores de cultura y artistas populares", *Revista 361º podemos decirlo* (Quito), Págs. 73-74.

- Santillán, Alfredo y Jacques Ramírez (2004). “Consumos culturales urbanos: el caso de la Tecnocumbia en Quito”. *ICONOS* (Quito), 18: 43-52.
- Santos, Lidia (2001). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Sedeño, Ana María (2006) “Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales”. *Ciencias Sociales Online*, Marzo, Vol. III, No. 1 (47 - 57).
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Troya, David (2008). *Las estéticas lúdicas dela tecnocumbia*. Tesis no publicada, Universidad Andina Simón Bolívar. Consultada en <http://hdl.handle.net/10644/406> el 8 de noviembre de 2010.
- Vasconcelos, José (1967). *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Madrid: Aguilar.
- Villagrán, Mario (2003). *Intentio video-clip: lecturas en la búsqueda del lector modelo de la videomúsica*. Tesis no publicada, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Consultada en <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Villagran.html> el 24 de noviembre de 2010.
- Voirol, Jérémie (2010). *Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador*. Quito: Abya Yala

## **DOCUMENTOS**

Registro 2007. Arte Actual (2007). FLACSO-Ecuador. Quito.

Artículos de periódicos: El Hoy, El Comercio, El Expreso, El Universo. (2007) Ecuador

## **PÁGINAS WEB**

[www.ecuavisa.com](http://www.ecuavisa.com)

[www.estrellasecuatorianas.com](http://www.estrellasecuatorianas.com)

[www.kitsch.cl](http://www.kitsch.cl)

[www.musica.com](http://www.musica.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

## ANEXOS

### Anexo 1. Letras de las tres canciones más visitadas en YouTube, y, música.com.

Fuente: [www.música.com](http://www.música.com). Las letras tal como las suben los usuarios de este portal.

#### ‘Torres Gemelas’

(Hablado)

El Martes 11 de Septiembre del 2001

Siendo las 8 y 46 de la mañana

Estados Unidos sufrio la mayor ofenciva de su historia  
que culmino con la destrucción de las Torres Gemelas  
en Nueva York

(Delfín)

No puede ser

Noooo!!!

Todo el Planeta se convulsiono

Dios mio,

Ayudameee

Cuando te fui a buscar

no creí lo que estaba viendo

Las Torres en llamas

llenos de humo negro

y tu en ese lugar

Hay Dios mio

Hayayay

Desde Ecuador, Sud América

Te cant’:

Deeelfín

(Cantado)

Cuando me fui  
a Nueva York,  
Pensé encontrarme  
con mí amorcito

Ella vivía  
en Nueva York,  
y trabajaba  
en Torres Gemelas

Una llamada  
la recibí,  
solo me dijo:  
Adiós mi Amor

Un mal recuerdo  
yo la viví,  
los terroristas  
lo exterminaron

(Hablado)

Quién sabe la verdad  
Quién lo hizo?  
Y por qué lo hizo?

No puede ser Dios mio  
Ayudamee

(Cantado)

Ese momento  
no le salvó,

ni el dinero,  
ni la religión

Se que te quedas  
ya sepultada,  
en los escombros  
de Torres Gemelas

Cuanto quería  
estar contigo,  
nunca pensaba  
que vas a morir

Diosito lindo  
no puede ser,  
solo llorando  
podré olvidar

(Hablado)  
Rindo homenaje  
a todos los compatriotas,  
que perdieron sus vidas  
el 11 de Septiembre del 2001

Por buscar un sueño Americano  
Hayayay

Para todos los amigos en los Estados Unidos  
escúchelo...  
Con fuerza compadre

Desde Ecuador, con mucho amor

Delfín hasta el fin

Nos vemos

Chao!

**‘En tus tierras bailaré’**

Israel me da un sentimiento de tristeza.

- Me nombrás Israel y se me viene la guerra el caos
- Me da mucho miedo que por la calle pueda haber explosivos
- Gente muy resignada
- Un pueblo...

No puede ser, ¡no!

Con mucho cariño para todos los hermanos Latinoamericanos.

Las superestrellas de la canción popular,  
juntos por un mensaje de amor e igualdad,  
la pequeña Wendy, Delfín hasta el Fin y la Tigresa del Orienteeeeeee.

Caminando por Israel,  
Un amorsito encontraré  
Cariñito, amorsito, vamos, vamos a cantar.

¡Israel yo te quiero conocer.!

Gracias vida mia  
al enseñarme este lugar  
ay, ay, ay, que bonito este lugar.

En Jerusalém, yo bailaré.  
Oh, amorcito en Jerusalém,, me, me, me, me, me  
yo te amaré.

Y ahora el pasito de Delfín

Coro

Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel , Israel, en tus tierras bailaré.  
Israel, Israel que bonito es Israel,

Eso papi.

grrrrrr.

Madrecita, madrecita,  
que bonito es Tel Aviv,  
con sus estrellas y su lunita  
en Tel Aviv yo bailaré

Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel , Israel, en tus tierras bailaré.  
Israel, Israel que bonito es Israel,

Ay papito, si tan sólo pudiera ver este lugar, esta gente estos sabores  
(llorando).

Cantemos juntos, bailemos juntos  
Y mi pueblo como el mar rojo se dejará  
todos los hombres y las mujeres en el a a a a bailarán

No puede ser. Dios mío, que bonito es Israel.

Israel, Israel que bonito es Israel,

Israel , Israel, que bonito es Israel

Para todo el mundo, niños ancianos, maestros, pescadores y futbolistas  
estrella, famoso, panadero o agricultor. Sin prejuicios, el amor fluye por  
las venas

de todos , acércate Israel a Latinoamérica, acércate a Latinoamérica Israel

Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel, Israel que bonito es Israel,  
Israel, Israel, en tus tierras bailaré.  
Israel, Israel que bonito es Israel, (bis)

---

#### **‘Huracanes, tsunamis y tornados’.**

Uracanes, Uracanes violentos!  
Matan a personas, con corazones de viento!  
No puede ser, Que trsiteza más grande!  
Todos amigos del mar de Lorenzo!  
No puede ser diops mio, Ayudame!  
Tambien los Tsunamis, No tienen piedad!  
Pobre de mi, al poderme enfremar!  
Diosito lindo, no puede ser, solo llorando, yo olvidare  
Rindo Homenaje a la gente que perdió vidas en Japón  
En el Tsunami de hace tiempos  
Ay Ay Ay!  
No me olvido de los Tornados  
Que ha tía Juana, rapido mataron!  
Por dios! No puede ser  
Porque hay gente tan mala, porque hay Tsunamis, Tornados, Avionetas, y  
Papeletas!  
Y Uracanes inmensos!