



Raúl Moncada Landeta

Candidato a Doctor en Ciencias Sociales, Especialización en Estudios Andinos, por Flacso Ecuador (2011-2014). Es Máster en Investigación y Docencia de la Comunicación. Actualmente, es profesor titular de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador y profesor invitado en varias universidades de Ecuador.

Correo:

raulmoncadal@yahoo.com

Recibido: julio 2013
Aprobado: agosto 2013

Violencia simbólica en la música rocolera y tecnocumbia

Resumen

En el campo social de la rocola y la tecnocumbia se inscriben violencia simbólica y disputa de intereses por parte de medios masivos y anunciantes publicitarios, en torno a los artistas que se constituyen en capital simbólico. Se reflexiona cómo la violencia simbólica y la dominación se expresan en relatos de canciones rocoleras y de tecnocumbia, que circulan en intercambios comunicacionales a partir de cds, dvs, Internet y medios masivos, cuya temática es la migración y la marginación que se descifran a partir de códigos.

Palabras clave: campo social, violencia simbólica, capital simbólico, dominación, código, comunicación

Resumo

No campo social da rocola e da tecnocumbia, inscrevem-se a violência simbólica e a disputa de interesses entre meios de comunicação de massa e anunciantes publicitários pelos artistas que se constituem como capital simbólico. O autor reflete como a violência simbólica e a dominação são expressadas nos relatos de canções 'rocoleras' e de tecnocumbia, que circulam em intercâmbios comunicacionais a partir de cds, dvs, Internet e meios de comunicação, cuja temática é a migração e a marginalização, que são decifradas a partir de códigos.

Palavras-chave: campo social, violência simbólica, capital simbólico, dominação, código, comunicação

Abstract

In rocola and tecnocumbia social field there is a dispute between symbolic violence and media and advertisers stakeholders, around artists that become a symbolic capital. This work think through how symbolic violence and domination are expressed in stories told in the lyrics of tecnocumbia and rocola' songs that circulate in communicational exchanges from cd's, dvd's, internet and media, whose decrypted codes tend to analyze migration and marginalization themes.

Keywords: social field, symbolic violence, symbolic capital, domination, code, communication



ensayos

Fundamentación teórica de la producción y representación simbólica

¿Cómo se expresa el *poder simbólico* en la producción de cds y dvds y la representación de la *violencia simbólica* en los relatos de música rocolera y tecnocumbia sobre migración y marginación?

Hay estudios que privilegian las estructuras y procesos sociales que condicionan el *poder* y la *violencia simbólicos* en la producción del *campo artístico musical*; y, por otro lado, existen trabajos orientados al análisis de las formas simbólicas que reflejan la *dominación*, presentes en los relatos de la música rocolera y tecnocumbia.

El *poder simbólico* es un poder cultural "que procede de la actividad productiva, transmisora y receptora de formas simbólicas significativas". Se expresa en la *comunicación* cuando se intercambian contenidos simbólicos, e incluye medios técnicos (Thompson, 1998: 33, 34). Los productos son contenidos simbólicos que se difunden en los grandes medios y en el internet, como instituciones culturales y de comunicación con *poder simbólico*.

La narración contiene versiones sobre la realidad. Se enuncia desde la interacción intersubjetiva de familias, amigos, compañeros, vecinos. "...se dan, de hecho, innumerables versiones de la realidad, que pueden ser muy opuestas entre sí, y que todas ellas son el resultado de la comunicación..." (Watzlawick, 1994: 7)

Autores como Bourdieu han reflexionado desde la educación, las prácticas culturales y los medios masivos, *campos sociales* donde actúan instituciones y agentes en el marco de relaciones de fuerza para alcanzar determinadas posiciones afines a sus intereses. Por ejemplo, la escuela y su acción pedagógica contienen *violencia simbólica* cuando al reproducir estructuras sociales y producir un *habitus* tiene la capacidad de perpetuar las relaciones de *dominación* entre las clases sociales. Los medios masivos de comunicación y la industria cultural son el espacio donde determinadas autoridades se dotan de prestigio y simultáneamente hegemonizan el *campo cultural* (Bourdieu, 1977, 1990, 2008).

La televisión ejerce *violencia simbólica* a partir de varios mecanismos en espacios noticiosos de

crónica roja y sensacionalismo, segmentos en los que se abordan informaciones sobre hechos que despiertan sentimientos intensos relacionados con el racismo y la xenofobia. La televisión se caracteriza por su formidable censura en el ámbito de la información, especialmente el género de la entrevista, en el que el tema, las condiciones para tratarlo y el tono de las intervenciones son impuestos dentro de un límite de tiempo al que se debe adaptar cualquier discurso. (Bourdieu, 1997: 19, 21, 22, 28).

Se concibe a la *violencia* desde el conflicto, el enfrentamiento, la supremacía de un sector social sobre otro y los sentidos de lenguaje que descalifican, degradan, humillan a sectores sociales considerados subalternos.

Esta *dominación simbólica* de los medios masivos de comunicación, sin embargo, se manifiesta con mayor efectividad en los países capitalistas europeos donde hay un sistema y mercado simbólico unificado. En América Latina, en cambio, existen diversos tipos de producción económica y simbólica y no hay condiciones para imponer una sola matriz de significaciones. *Es un campo simbólico* fragmentado (García Canclini, 1990: 24).

En un estudio, Becerra (2005) relaciona el concepto de *violencia simbólica* de Bourdieu con un análisis semiótico del relato de productos mediáticos de Greimas, y plantea la relación entre el sujeto operativo y la producción del sujeto narrativo. En este trabajo la *violencia simbólica* se analiza desde las condiciones estructurales en que se producen los relatos que difunden los medios masivos, y la representación de estos contenidos simbólicos especialmente en relación con personas, resultado de una lectura cultural.

La primera propiedad de la violencia simbólica –violencia de la representación– como de cualquier hecho cultural es su relatividad, desde la que lo banal y lo efímero consagran lo que tiene de líquida y provisional nuestra época y sus habitantes. (Becerra, 2005: 102)

Otro estudio relaciona el concepto de *poder simbólico* de Bourdieu con el análisis de Thompson, e intenta articular la comprensión de la *comunicación* masiva en la esfera de lo público y el desarrollo de luchas simbólicas por parte de los medios masivos. Este enfoque se ubica

en la relación entre comunicación y cultura, lo simbólico se alude desde la *comunicación* masiva, desde el condicionamiento de estructuras sociales para la representación de un orden. (Somohano, 2012: 4, 14)

Los relatos contienen un “poder de representación”, que estabiliza ciertos sentidos sociales sobre el mundo (Regillo, 2007). Este concepto de “poder de representación” se podría relacionar con el de *poder simbólico* cuando alude “...las tensiones y luchas que atraviesan a la comunicación masiva, así como al modo en que podría tributar tanto a la dominación como a su desafío” (Somohano, 2012: 6)

Para Rincón (2008: 163), la música en lo *comunicativo* es narrativa, es un dispositivo de contar historias sobre cuya base los sentimientos y pulsaciones más vitales del ser humano se ponen en escena mediante letras, ritmos, referencias, intérpretes y eventos.

La *comunicación* es el espacio desde donde se puede pensar la relación entre la teoría sobre la *violencia simbólica* de *campos sociales* y las concepciones de representación de relatos que contienen formas simbólicas de *violencia* y *dominación*, con el análisis de la codificación y descodificación (Hall, 2004: 220). Comprende la relación entre entendimiento y malentendidos en el intercambio comunicativo, que articulan al relato con el conocimiento y expectativas de los destinatarios de un producto mediático, y con las propiedades estructurales, materiales, tecnológicas y específicas de ese producto.

El ser humano se enfrenta a la realidad con un cúmulo de mediaciones simbólicas o lingüísticas, relacionadas con el pensamiento humano y construye los sentidos con *códigos* a partir de los cuales es posible su interpretación dentro de un contexto histórico determinado.

Este ensayo emula la propuesta de Hall (2004: 217), cuando sugiere que en el análisis cultural es crucial la interconexión de las estructuras y procesos sociales con estructuras formales y simbólicas. Se analiza cómo se ejerce el *poder* y la *violencia simbólicas* en la producción musical del género de la *rocola* y la *tecnocumbia* orientados al gusto popular. Se reflexiona la codificación y descodificación en los relatos sobre migración y marginación.

El poder simbólico, codificación y descodificación

Un videoclip musical que difunde un canal de televisión o una canción que un programa de radio lo pone al aire, es una producción simbólica, condicionados o sometidos por factores comerciales, y de competencia, para lograr índices de audiencia. (Bourdieu, 1997: 68). Por tanto, es la lógica del mercado, el “marketing”, lo que determina la difusión que un medio masivo hace de las producciones simbólicas o culturales.

El *poder simbólico* se ubica en uno de los *campos* (económico, político, científico, artístico) en que la vida social se representa. El *campo* se constituye por un capital común y por la lucha por su apropiación. Es un acumulado de conocimientos, habilidades, creencias, etc. Quienes dominan este capital detentan el *poder* o la autoridad del *campo* (García Canclini, 1990: 13, 14).

Se concibe al *poder* como la capacidad de un agente para actuar en función de la consecución de sus intereses y de intervenir o afectar los resultados de terminados acontecimientos, ceñido al manejo y acumulación de recursos. El *poder simbólico* es el que determina la producción y socialización de formas simbólicas significativas (Thompson, 1998: 29, 33). Requiere de un conjunto de condiciones técnicas, conocimientos sobre los procedimientos y una estructura en el marco de un sistema sociocultural.

El campo de la industria cultural y los medios masivos se define por lo que está en juego y por los intereses específicos de los agentes y las instituciones que participan en este *campo*. Estos agentes están dotados de un *habitus* que implica el conocimiento de los principios y las leyes del juego del campo social (Bourdieu, 1990: 109).

Para que estos productos simbólicos lleguen a sus destinatarios las industrias culturales, relacionadas con los medios masivos y el mercado, seleccionan a los artistas y sus propuestas musicales. Bourdieu (2002: 49) plantea que la vida política y la vida intelectual están cada vez más sometidas a la presión de los medios.

En la difusión, que las industrias culturales hacen de las canciones *rocoleras* y de *tecnocumbia* consideradas relevantes desde los criterios del

mercado, él o la artista se presentan como un *capital simbólico*, representantes prestigiosos del campo de la *rocola* o la *tecnocumbia*.

Se concibe la *comunicación* como una mediación cultural en la que actores sociales intercambian formas simbólicas como las canciones y sus narraciones acerca de lo social, contenidas en productos musicales como cds y dvds, relatos en donde se ponen a flote temáticas, articulaciones formales, modalidades expresivas, ritmos. Los relatos populares de las canciones son maneras de contar la historia de los sectores sociales.

La relación de la gente con los relatos mediáticos se produce a partir de procesos de codificación y descodificación. Los consumidores de música *rocolera* y de *tecnocumbia* se identifican con los relatos de estas canciones, en función de sus creencias, expectativas, saberes, conocimientos, valores, modelos de representación o de referencia del mundo. (Hall, 2004: 219)

Toda la vida social, toda faceta de la práctica social, es mediada por el lenguaje (concebido como un sistema de signos y representaciones, dispuesto por *códigos* y articulado mediante diversos discursos). Estos *códigos* constituyen las estructuras cruzadas de referencia, las sedimentaciones del significado y la connotación, que cubren el rostro de la vida social y lo hacen clasificable, inteligible y significativo (Hall, 2010: 236); "el proceso de significación se verifica sólo cuando existe un código", el mismo que se define como "un sistema de significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes" (Eco, 1985: 35).

El *código* existe en un contexto social, cultural e histórico de comunicación e interpretación en el que se producen procesos de cifrar y descifrar por parte de sujetos, en el marco de procesos de producción y consumo. A partir de la codificación y descodificación se identifican los significados de un relato.

Nunca puede haber un significado único, unívoco, para un ítem léxico sino que dependiendo de su integración en el código bajo el cual ha sido elaborado, sus posibles significados podrían organizarse en una escala que transcurre desde los dominantes a los subordinados. (Hall, 2004: 225, subrayado en el original)

Toda narración, todo lenguaje creado cultural y socialmente en el mundo tiene un peso simbólico de sentido importante para quienes lo socializan o comunican. Entre un actor social y la realidad no existe una relación de correspondencia inmediata y perceptible. La concepción de la realidad es resultado del desarrollo de la cultura a la que pertenecen los seres humanos. Lo connotativo de un *código* implica lo implícito, lo abstracto, lo significativo, en el relato; mientras que lo denotativo refleja lo explícito, lo superficial, la apariencia de los hechos, lo formal en la narración.

La industria cultural de la rocola y de la tecnocumbia

La industria cultural produce en serie en función de los requerimientos del mercado con tecnología a gran escala, incide en la conformación de audiencias o destinatarios, masifica e impone gustos para el consumo.

La música es uno de los bienes producidos como mercancía, sumida en la tendencia de concentración del capital, característica de la economía moderna. La industria cultural surge así como una fábrica de bienes culturales, comercializados a partir de su "valor de cambio" (Ortiz, 2004: 52). Usa como vehículos de socialización a los medios masivos de *comunicación* y a las redes sociales de Internet.

Debido a que para la industria cultural la música por su rentabilidad ocupa un lugar privilegiado a la hora de pensar el consumo, se debate si el mercado o los propósitos empresariales son condicionantes para la creación musical (Rincón, 2008: 161, 162).

La música *rocolera*, como parte de la industria cultural, es considerada canción comercial, es una producción de música en Ecuador relacionada con ritmos tradicionales, orientada al gusto popular, inserta en procesos hegemónicos de *comunicación* masiva, de producción cultural y experiencias excluyentes, producto de relaciones conflictivas. En nuestros días a la música *rocolera* ecuatoriana también se la identifica con el término *chicha*, o *música chichera*, denominada así por su procedencia peruana de aceptación popular en Ecuador. Es una suerte de continuidad tecnologizada de antiguas tradiciones musicales. Hay ritmos con nuevas estéticas andinas,

indígenas y mestizas próximos al género *rocolero*, tal es el caso de la *tecnocumbia* (Mullo, 2009: 15, 74, 75, 76).

Para el caso de los bienes simbólicos existen tres modos de producción y mercados relacionados con el gusto de las clases sociales: burgués, medio y popular. Lo popular para García Canclini (1989: 191 y ss) está relacionado con lo tradicional y lo subalterno, se opone a lo culto, a lo moderno y a lo hegemónico. Una de las principales características

de lo popular es su sentido de atraso frente a lo que produce lo hegemónico, implica *dominación* de los sectores que detentan lo moderno y que subordinan lo popular.

La música *rocolera* y la *tecnocumbia* son un mercado de gusto popular. La marginación y la migración son fenómenos que se expresan en los relatos de una producción musical que fusionan las tradiciones populares con nuevas tendencias artísticas. Este fenómeno se acentuó conforme aumentaron los migrantes y fueron excluidos en las urbes de destino en el exterior.

Los ritmos de pasillo, vals, bolero, entre otros, géneros musicales de sectores marginados, durante décadas eran especialmente escuchados en cantinas (sitios de venta y consumo de licor) mediante discos desde una máquina llamada *rocola*, de allí la procedencia de este género musical.

En las últimas décadas, apareció la *tecnocumbia*, se manifiesta en grandes concentraciones masivas de festivales y shows artísticos. Es un género musical que fusiona la métrica de la cumbia colombiana con ritmos tradicionales ecuatorianos como sanjuanito, *fox incaico*, danzante, yumbo, bolero, vals, mediante procedimientos técnicos y digitales de estudio de grabación con un sintetizador y un

secuenciador. Originalmente procede del Perú y se trasladó luego a Ecuador, de carácter alegre y bailable, que le dota al espectáculo de la música de una mayor participación del público, respecto de los ritmos pasivos, románticos, tradicionales y poco bailables que implica la música rocolera. (Mullo, 2009: 77)

El análisis del *campo social, capital simbólico, comunicación* y representación narrativa se aplica a continuación a las narraciones de tres temas de la música *rocolera* y de la *tecnocumbia*: *Collar de lágrimas*, *Torres gemelas* y *Gringa loca*.

Collar de lágrimas

Este tema nació originalmente con la rocola y se adaptó posteriormente a la tecnocumbia. Uno de los factores de este cambio es la moda como sistema de valores que impone una producción determinada por parte de las industrias culturales dominantes relacionadas con el *poder simbólico* mediático y el mercado de la música popular, referente para posicionar artistas internacionales de la farándula. (Mullo, 2009: 78)

El tema *Collar de lágrimas* fue creada en 1958, letra de Ruperto Romero y música de Segundo Bautista, en ritmo de *fox incaico* o yaraví socializado en la zona andina de la sierra del Ecuador. Para Godoy (2005: 171), este ritmo es de origen precolombino, es un canto lastimero, elegiaco, fatalista. Musicalmente tiene un metro binario compuesto (6/8) y su interpretación es lenta.

El compositor musical de *Collar de lágrimas*, Segundo Bautista, se quedó ciego desde los tres meses de edad. Aprendió música y composición desde los cinco años. Ha sido un intérprete de sus canciones, integrante de importantes agrupaciones musicales. Ejecuta piano, guitarra y acordeón. Un medio de comunicación impreso resalta al artista como capital simbólico de la siguiente manera: "*Se ha parado frente a auditorios repletos y ha recibido cualquier cantidad de homenajes, todos con justicia.*" (La Hora, 2006)

El primero en difundir *Collar de lágrimas* fue el trío Los Montalvinos. Otros artistas que también han interpretado este tema con el ritmo de *fox incaico* son: Juanita Burbano, Trío Colonial, Grupo Intiñán, Ana Lucía Proaño.¹

¹ Artistas ecuatorianos que se encuentran en videos publicados en YouTube. (consulta 15-04-2013).

La música rocolera y la tecnocumbia son un mercado de gusto popular. La marginación y la migración son fenómenos que se expresan en los relatos de una producción musical que fusiona las tradiciones populares con nuevas tendencias artísticas

En la primera década del 2000, Gerardo Morán obtuvo éxito con su *Collar de lágrimas* en nueva versión de *tecnocumbia*², fusión electrónica del *fox incaico* con la métrica de la cumbia. Es un cambio de la métrica vocal con carácter telúrico y elegíaco andino a una estructura del baile simétrico binario, que responde a parámetros de marketing taquillero y de éxito comercial. (Mullo, 2009: 78, 79)

Tal como lo explica Bourdieu (1997: 58, 2000: 12), quienes promovieron en los medios masivos este tema, especialmente en programas de música popular de radio y televisión, se situaron en un campo de competencia por el mercado de anunciantes y el *capital simbólico* de los artistas.

Desde la perspectiva de representación narrativa y de *comunicación*, este tema alcanza una forma simbólica a partir de las reglas del lenguaje para que sea entendido; reglas formales que los medios masivos: programas de radio y de televisión crean, como instituciones sociales, para que pueda emitirse como mensaje codificado (Hall, 2004: 219).

El *código* cultural y de lenguaje de la letra de la canción *Collar de lágrimas* se enmarca en el "destino", concebido como el orden que Dios impone de modo fatal, necesario e inexorable y ajeno a la voluntad humana. El *código* denota el alejamiento del migrante y connota una interpretación del hombre como una "criatura" que tiene como única opción obedecer los designios de Dios, con importantes dosis de sufrimiento o catarsis, pathos (padecimiento en griego):

Así será mi destino
partir lleno de dolor
llorando, lejos de mi patria,
lejos de mi madre,
y de mi amor.

Existe un doble sentido de la *violencia* en el relato de esta canción, primero, con la fatalidad que obliga al sufrimiento; y el segundo, con la separación del migrante de su pareja, familia y amigos. La migración, como fenómeno social³, se representa en esta narración con reglas codificadas que

2 También se ubica este video en YouTube, *ibid.*

3 En Ecuador, la emigración ecuatoriana ha sido vista, principalmente, desde los temas de remesas, historia y geografía de las migraciones, nichos laborales y migración, repercusiones en las familias de migrantes y redes migratorias.

tienden a mostrar a los seres humanos sometidos a la adversidad, es la influencia del cristianismo, cuyos valores de fomento y realización espiritual giran alrededor del culto al sacrificio:

Un collar de lágrimas
dejo en tus manos,
y en el pañuelito consérvalo, mi bien.
Y en la lejanía
será mi patria
que con mis canciones
recordaré.

Este sentido fatalista recoge el concepto de madre sacrificada por los hijos. Un padecimiento basado en reglas de interpretación, como el ruego:

Y a mi madre santa
le pido al cielo
le conceda siempre
la bendición.

La consolidación de este *código* del "destino" en la historia ecuatoriana se origina en la Colonia, con el dominio del cristianismo católico. El "destino" es el referente de la influencia civilizatoria que los españoles impusieron, los seres humanos tenían que aceptar el orden que Dios aplicaba. Es un *código*, tal como señala Hall (2004: 224), profundamente estructurado que ha producido transformaciones importantes. En canciones como *Collar de lágrimas* cada ser humano debe asentir el lugar y desenlaces de su vida otorgados por más adversos que sean.

Torres gemelas

Es una canción que Delfín Quishpe compuso en ritmo de tecnochicha, también bautizado con el término tecno folklore andino. Desde que este cantautor subió este tema al YouTube, el 18 de diciembre del 2006, ha recibido 10'109.351 visitas.⁴

Quishpe se convirtió en *capital simbólico* de la música tecno a partir del internet, su fama se inició con las redes sociales. Desde entonces los medios masivos impresos, radio y televisión comenzaron a difundir sus canciones, adquirió, fama en el campo musical *tecno*.

El sitio en Internet de este cantautor resalta su origen indígena y humilde, nació el 28 de diciembre de 1978 en San Antonio de Encalada,

4 Dato que consta en YouTube. (consulta: 18-04-2013).

cantón Guamote, provincia de Chimborazo, Sierra Centro de Ecuador. Abandonó la escuela a los 10 años, cuando comenzó a desarrollar sus habilidades artísticas (Quishpe, 2013).

La revista digital *Rolling Stone* (2012), edición española, en una entrevista realizada a Delfín Quishpe, lo presenta con un sentido paradójico: "hace el ridículo como 'tonto listo' o todo lo contrario", información que connota desprecio o degradación hacia un artista de origen social pobre e indígena. Este medio resalta lo grotesco de la canción popular, expresa violencia simbólica por el sentido peyorativo y ofensivo del tratamiento informativo. *Rolling Stone* destaca que Quishpe ha logrado superar la miseria y saltar a la fama gracias a YouTube. Con esto coincide el periódico digital *BBC Mundo* (2010), al publicar: "Delfín Quishpe es un fenómeno musical en Internet".

El éxito de este artista a partir de una difusión tecnológica de *comunicación* del internet, se supedita al criterio comercial, prioriza el valor económico, lo que condiciona la consolidación de un capital simbólico a partir de criterios cosificantes, porque la popularidad se alcanza sobre la base de un valor púramente mercantil y la mediación tecnológica que socializa la canción de Quishpe.

El tema *Torres gemelas* alterna fracciones con locución de relato y versos cantados:

El martes 11 de septiembre de 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.

No puede ser, no. Todo el planeta se conmovió. Dios mío, ayúdame. Cuando te fui a buscar no creí lo que estaba viendo, las torres en llamas, lleno de humo negro, y tú en ese lugar, hay Dios mío, ayayay. Desde Ecuador, Sudamérica, te canta Delfín.

El *código* del relato se sustenta en patrones morales, sociales y religiosos desde donde se expone varios tipos de *violencia simbólica*. Denotativamente muestra la *violencia* de un ataque de aviones que se estrellan contra los edificios de las Torres Gemelas, cuyos resultados son altamente letales, incluye muerte y destrucción. Uno de los versos recoge el adjetivo con que varios gobiernos, liderado por Estados Unidos, calificaron a los probables

autores del atentado: *terroristas*, es el reflejo del discurso hegemónico de países dominantes que reproduce la canción de Quishpe. El texto intercala frases que piden explicación del hecho y ayuda a Dios. Al plantear la relación del ser humano con lo divino, desde una perspectiva de sumisión al orden celestial, muestra la connotación del *código* de fatalidad o "destino":

Cuando me fui a Nueva York
pensé encontrarme con mi 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 (sic)
los terroristas lo exterminaron
¿Quién sabe la verdad? ¿quién lo hizo y
por qué lo hizo? No puede ser, Dios mío,
ayúdame.

Es el desenlace inexorable de fatalidad que nada ni nadie pudo evitarlo. El padecimiento, tributario del cristianismo, es la consecuencia posible en un proceso orientado a olvidar:

Ese momento no le salvó
ni el dinero ni la religión
sé 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,
sólo llorando podré olvidar

Finalmente, el relato regresa a una dedicatoria que el cantautor proclama con su canción, a los migrantes como víctimas de la destrucción de las Torres Gemelas:

Rindo homenaje a todos los compatriotas que perdieron sus vidas el 11 de septiembre del 2001 por buscar un sueño americano, ayayay. Para todos los amigos en los Estados Unidos, escúchelo, con fuerza compadre. Desde Ecuador, con mucho amor, Delfín hasta el fin. Nos vemos, chao.

Gringa loca

Es un vals criollo, ritmo muy difundido en la rocola. El autor Héctor Napolitano lo interpreta a dúo con Hugo Idrovo. Napolitano es guayaquileño, nació el 29 de noviembre de 1955. Músico, cantautor multifacético que interpreta una variedad de ritmos: rock, blues, jazz, son, pasillo, bolero, vals.

El relato de *Gringa loca* contiene términos del argot popular, es una sui géneris historia en la que una norteamericana se enamora de un ecuatoriano y le convence de migrar hacia los Estados Unidos:

Gringa loca, gringa loca, gringa loca
fuiste tú la que se quiso casar
me llevaste con engaño hasta la Jonny
y ahora a pata me tendré que regresar

Denotativamente, el relato muestra conflicto entre dos personas de países distintos. Connotativamente hay doble *violencia*: contra el migrante que sufre un trato xenofóbico de personas e instituciones de Estados Unidos, y la *violencia* que el ecuatoriano protagoniza al pegarle a la norteamericana, calificada en el texto implícitamente como si fuese de familia de élite. El símbolo de la cruz como referente de regla de codificación que representa el sufrimiento y redención al cargar el peso de esta forzada relación sentimental, aparece connotativamente como tercer tipo de *violencia* en este relato:

Si en la calle te pegué fue por coqueta
me hostigué de soportar tu enferma vanidad
yo sé que tus padres quedaron traumatados
con mi proceder
por eso ando por las calles cargando la cruz
de tu aniñado amor⁵

Una narración en que la fatalidad también está presente en intenciones de suicidio, lo evita la lejanía y el temor de ser enterrado lejos de los suyos. Implícitamente expresa la importancia de la familia, amigos y el terruño para el migrante.

Gringa loca, gringa loca, gringa loca
cuántas veces por ti me quise matar
pero aquí como no me conoce es nadie
no sabré quien a mi me vaya enterrar

La canción reitera el enunciado de marginación legal que mantiene Estados Unidos con los migrantes de procedencia socialmente humilde. Connota la dominación de un país hacia otro. Existe la apelación a la divinidad para justificar una relación sentimental entre extranjeros con distintos orígenes religiosos y culturales:

Las leyes de tu país humillan a los pobres
mi vida fue desdichada desde que entré a tu
embajada

⁵ Aniñado es un término que se usa en Ecuador para designar a personas que se pretenden de clase acomodada o pudiente.

juraste que tu Dios era mi Dios
llorando en el Chifa Taiwán
sin embargo, colorada, me saliste traga
espada

Los versos finales ponen de relieve, connotativamente, las dos *violencias simbólicas*: la de coerción sobre la base de representación narrativa de un poder que Estados Unidos aplica hacia migrantes, y la del ecuatoriano que ataca a la norteamericana desde una suerte de supremacía machista.

Gringa loca, gringa loca, gringa loca
me tiraste encima los de inmigración
y aquí estoy recontra chiro⁶ en la frontera
solamente porque te pegué en la calle

Según Napolitano, en una entrevista que ofreció a un canal de televisión ecuatoriano, esta canción pretende recuperar la dignidad de un migrante originario de un país tercer mundista, como respuesta a la agresión y exclusión a la que fue sometido en un país desarrollado, es la *violencia simbólica de la dominación*. Sin embargo, el migrante produce otra *violencia* de género con la que el hombre pretende someter y dominar a la mujer.

Conclusiones

En el *campo social* de la *rocola* y la *tecnocumbia*, el *poder simbólico* que tienen los medios masivos y anunciantes publicitarios determina la producción e intercambio *comunicativo* de formas simbólicas significativas.

La moda, el marketing taquillero y el éxito comercial son criterios con los cuales las industrias culturales escogen a los artistas de la *rocola* y la *tecnocumbia*, para la difusión de la música popular.

Los artistas a partir de una difusión tecnológica a través de los medios masivos o Internet, condicionan su despegue en calidad de *capital simbólico*. Este es un proceso de cosificación del artista con su público, que degrada, devalúa lo humano.

Hay medios masivos que conciben a la música popular como grotesca, pese al éxito de artistas con convocatoria a espectáculos o visitas a YouTube.

⁶ Chiro significa sin dinero.

Prevalece el sentido peyorativo y ofensivo de la música popular en cierto tratamiento informativo.

La música popular tiene un sentido de atraso frente a lo que produce lo hegemónico, la *dominación* de los sectores que detentan lo moderno y que subordinan lo popular. La marginación y la migración se expresan en los relatos de la *rocola* y la *tecnocumbia*, y han tenido mayor difusión conforme aumentaron los migrantes inmersos en procesos de sometimiento y exclusión en las urbes de destino en el exterior.

En los tres temas de *rocola* y *tecnocumbia* analizados, uno de los más destacados *códigos*

de interpretación es el “destino”, el hombre es una “criatura” que debe obedecer los designios de Dios, con importantes dosis de sufrimiento o catarsis.

Otras representaciones de la *violencia*: la separación del migrante de su pareja, familia, y amigos; desastres o atentados en los que los seres humanos sucumben o perecen; la *violencia* de género y la de la xenofobia.

En *Torres gemelas*, uno de sus versos reproduce el discurso hegemónico de países dominantes en el marco de la subordinación mundial. 樂

Bibliografía

- Becerra, Jesús (2005). *Culturas de Pantalla y Violencia Simbólica*. Quórum Académico, Vol. 2, 89-103.
- BBC Mundo (2010). *Delfin Quishpe, un fenómeno musical en Internet* (www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2010/12/101201) (consulta: 19-04-2013).
- Bourdieu, Pierre (1977). *La reproducción*. Barcelona. Editorial Laia.
- _____ (1990). *Sociología y cultura*. México. Editorial Grijalbo.
- _____ (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- _____ (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.
- _____ (2008). *Capital cultural, escuela y espacio social*. 8va. edición. México. Siglo XXI Editores.
- Eco, Umberto (1985). *Tratado de Semiótica General*, 3ra. Barcelona. Editorial Lumen.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Editorial Grijalbo.
- _____ (1990). *Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México. Editorial Grijalbo.
- Godoy, Mario (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito. Corporación Editora Nacional.
- Hall, Stuart (2004). *Codificación y descodificación en el discurso televisivo. Cuadernos de Información y Comunicación*. 9, 210-236.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá. Instituto de estudios sociales y culturales, Pensar, Universidad Javeriana.
- La Hora (2006). *Segundo Bautista, luz de las tinieblas*. (<http://www.lahora.com.ec>) (consulta: 26-04-2013).
- Mullo, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito. Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- Ortiz, Renato (2004). *Taquigrafiando lo social*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.
- Quishpe, Delfín (2013). *Delfin hasta el fin* (www.delfinecuador.4t.com) (consulta: 18-04-2013).
- Reguillo, Rossana (2008). *Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo*. *Comunicación y Sociedad*, 9, 11-33.
- Rincón, Ómar (2008). *Lo bailao no se quita. La música como práctica comunicativa y cultural*. En Pereira, José (coord.) *Industrias culturales, músicas e identidades* (pp. 161-184). Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rolling Stone (2012). *Delfin hasta el fin: 'He madurado. No voy a cantar más sobre tragedias'* (www.rollingstone.es/specials/view/delfin-hasta-el-fin-he-madurado-no-voy-a-cantar-mas-sobre-tragedias) (consulta: 19-04-2013).
- Somohano Fernández, Abel (2012). *El concepto de poder simbólico como recurso para comprender la dimensión política de la comunicación masiva: hacia una posible articulación entre las propuestas de Pierre Bourdieu y John B. Thompson*. *Mediaciones Sociales*, 10, 3-33 (www.ucm.es/info/mediars) (consulta: 10-04-2013)
- Thompson, John, B. (1998); *Los media y la Modernidad*. Barcelona. Editorial. Paidós.
- Watzlawick, Paúl (1994). *¿Es Real la Realidad?*, 6ta. Edición. Barcelona. Editorial Herder.