

ECUADOR DEBATE

24

Quito, Ecuador, diciembre de 1991



REPENSAR EL ESTADO

J. Sánchez-Parga
Carlos Rodríguez
Bertha García
Luis F. Torres
Lautaro Ojeda

ENTORNO MAGICO DE LAS ESPECTATIVAS Y LA FANTASIA ORGANIZADA

Alberto Acosta
Juan Falconí

NI APOCALIPTICOS NI INTEGRADOS

M. Openhayn

LA CANCION ROCOLERA

Hernán Ibarra

ECUADOR DEBATE

CONSEJO EDITORIAL: Francisco Rhon Dávila, José Sánchez Parga, Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira, Simón Epinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga, Fredy Rivera.

DIRECTOR: José Sánchez Parga

ECUADOR DEBATE es una publicación periódica del Centro Andino de Acción Popular **CAAP**, que aparece cuatro veces al año. La información que se publica es canalizada por los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones y comentarios expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de **ECUADOR DEBATE**.

SUSCRIPCIONES: América Latina US \$16; ejemplar suelto: US \$5. Otros países US \$18; ejemplar suelto US \$6; Ecuador S/. 4.500; ejemplar suelto S/. 1.200.

ECUADOR DEBATE: Apartado aéreo 173-B, Quito, Ecuador. Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

Se autoriza la reproducción total o parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a **ECUADOR DEBATE**.



Centro Andino de
Acción Popular
CAAP
Director ejecutivo:
Francisco Rhon Dávila

BIBLIOTECA

FLACSO
ECUADOR

ECUADOR DEBATE

5,00
0212

24

Quito, Ecuador, diciembre de 1991



EDITORIAL

COYUNTURA

Alberto Acosta

EL ENTORNO MAGICO DE LAS EXPECTATIVAS / 5-18

Juan Falconi

LIBERALISMO: LA FANTASIA ORGANIZADA / 19-26

TEMA CENTRAL

REPENSAR EL ESTADO / 27

José Sánchez Parga

EL ESTADO CONTRA LA DEMOCRACIA / 28-42

Carlos Rodríguez

¿EN QUE ESTADO ESTA LA REFORMA DEL ESTADO? / 43-52

Luis Fernández Torres

¿QUE PUEDE HACER EL ESTADO POR LA DEMOCRACIA / 53-64

Bertha García

EL ESTADO Y LAS F.F.A.A. / 65-77

Lautaro Ojeda

NI LO PRIVADO, NI LO ESTATAL: LO PUBLICO / 79-92

Javier Iguínez Echeverría

INTERVENCION DEL ESTADO Y DEL MERCADO EN EL

DESARROLLO: aproximaciones para un nuevo enfoque / 93-108

LIBROS

109-110

ANALISIS

Martín Hopenhayn

NI APOCALIPTICOS NI INTEGRADOS / 111-117

Hernán Ibarra

"QUE ME PERDONEN LAS DOS". / 119-130

DEBATE AGRARIO

Rafaél Guerrero

SUJETOS AGRARIOS Y REVOLUCION CONSERVADORA / 131-140

CRITICA BIBLIOGRAFICA

Los Diputados de Simón Pachano

ENTREVISTA / 141-144

"REPENSAR EL ESTADO"



“QUE ME PERDONEN LAS DOS”: EL MUNDO DE LA CANCIÓN RCOLERA

Hernán Ibarra C.

La música rocolera cataliza y sintetiza lo viejo y lo nuevo, de incorporaciones y transformaciones

EL “BOOM” RCOLERO

A lo largo de los ambientes urbanos latinoamericanos, surgieron en los últimos años un conjunto de elementos de identidad vinculados a una cultura de masas. La salsa caleña, que dota de identidad a esa ciudad, mediante el trasvase de un género caribeño que se ha afincado en una ciudad tropical del interior de Colombia. La “andinización” de Lima, que ha traído consigo la emergencia de la música chicha (cumbia andina). El rock popular mexicano, junto a la aparición de una cultura del degradado “naco”. En los puertos y ciudades del norte chileno, goza de gran popularidad la música de corte sentimental, en tanto que en República Dominicana, una música de temática

parecida a la canción rocolera, es llamada canción del amargue. Estos acontecimientos, han ocurrido cuando parecía más omnipresente el dominio del circuito internacional del espectáculo.

La música rocolera es un conjunto abigarrado de géneros y ritmos de la música popular, que a través de los espacios públicos, y utilizando la comunicación radial, han confluído en una manera de privilegiar la relación de pareja como el eje central en la vida de la gente. En su materialidad, es el producto de una industria cultural ubicada en los márgenes o en oposición a las grandes empresas productoras de discos. Su surgimiento data de hace un década, y concurrieron en su aparición la persistencia de ciertas tradiciones culturales, las características de

la urbanización y la crisis de las formas en que se presentó la denominada música nacional.

La canción romántica ha sido una de las tradiciones culturales más importantes de este siglo. En su origen expresó una visión abstracta de la mujer y una práctica de los sentimientos desde una perspectiva masculina, exaltando y dramatizando en las letras de las canciones los sentimientos y emociones, incorporando la poesía romántica a la música. "Los letristas, por lo general poetas fallidos, prodigan sus palabras clave: amor, corazón, dios, juramento, traición, ternura, alma, dulzura, candor, luna, querer, falsedad, muerte, besos, llanto, esperanza, lágrimas, distancia, volver, compasión, pasión, nostalgia, olvido, culpa, mirada, amargo, tiempo, eternidad, dolor, cielo, mundo, perdón, fe, vida feliz, temor, odio, martirio, tormento". Y de esta manera, se creará un clima sensible en el que "el oyente atenderá de preferencia no la letra de la canción sino su propio estado de ánimo al que la letra le da nombre"¹. Todo ello corresponde a la época clásica de la canción romántica latinoamericana, donde el bolero con todas sus variantes nacionales y regionales, acompaña el nacimiento de la vida nocturna en su sentido moderno.

La urbanización de los años ochenta, incorpora en la expansión de las ciudades a las zonas rurales próximas. En el crecimiento de Quito, antiguos asenta-

mientos indígenas o pueblos campesinos, quedan súbitamente rodeados de nuevos barrios populares, que en parte son el resultado de una migración proveniente de pueblos mestizos que se han ido vaciando, mientras en una suerte de lucha "silenciosa" esos pueblos han terminado copados por indígenas.

Esta migración de naturaleza pueblerina que tiene una distancia frente a la cultura indígena, y cierta concepción del mundo occidental previa a la actual modernización, lleva consigo una imagen de lo blanco y aristocrático que sin existir ya como referente concreto, sobrevive en ciertos valores que conservan la visión negativa del mundo indígena. Así, lo "chagra" como expresión del mundo mestizo rural y pueblerino, se halla en una situación de desajuste. En tanto los mecanismos de poder local han cambiado sustancialmente, el mestizaje rural se ve sometido a una doble presión: de los grupos étnicos en sus lugares de origen como parte de un ancestral conflicto, y de discriminación por parte de las capas medias y los grupos dominantes, que han encontrado en lo chagra un motivo de ironización y ridiculización. Son indudablemente, actitudes y comportamientos heredados de las viejas nociones de casta que impregnaron a la sociedad ecuatoriana.

La configuración histórica de las clases populares urbanas, ha tenido también un componente "cholo" constituido por el mestizaje de raigambre indígena que en

1 Carlos Monsiváis, "La agonía interminable de la canción romántica", *Comunicación y Cultura*, No12, agosto 1984, México D.F. p. 28

diversos períodos, se ha visto incorporado a las ciudades². El mismo uso del término cholo, persiste como uso lingüístico, aunque con significados ambiguos, adquiriendo frecuentemente un sentido insultante para quienes se les adscribe al mestizaje de naturaleza indígena. En actitudes y gestos, hay una segregación que se manifiesta en modos no explícitos. El cholero de las ciudades serranas, aparece diluido en trabajadores autónomos, trabajadores fabriles y vendedores de mercados, cuando las barreras de casta, han sido en apariencia demolidas por la modernización.

Lo que se llamó tradicionalmente "música nacional", fue la manera en que fueron incorporados a la radio y la industria disquera desde los años cuarenta hacia adelante un conjunto de ritmos como el pasillo, el yaraví, el albazo, el sanjuanito, etc. Se trató en términos generales de compositores cultos e intérpretes que representaron los valores de lo que se creía era el alma nacional. Fue un fenómeno que expresó otro hecho de aquella época, el surgimiento de las clases medias. Ante todo, fue con el pasillo que adquirió plena identificación la música nacional³. Hasta los años sesenta, existió una permanencia de ésta música, que empezó a vivir un lento repliegue, originado en el predominio de los circuitos de difusión de la música popular mexicana

y colombiana. Hacia los años setenta, primero por la influencia colombiana y luego peruana, se dio inicio a una tropicalización de pasacalles y sanjuanitos, en un proceso comparable al de la "chicha" peruana. Los compositores e intérpretes cultos, iban siendo relegados y desplazados de los espacios de difusión radial y obligados a cumplir el papel de relleno en los espectáculos donde las figuras eran los intérpretes internacionales que imponía la moda.

En los diversos períodos de vigencia contemporánea de la música nacional, ha existido un comportamiento del público. Originalmente las clases medias, el "sujeto" del pasillo, asumen y recrean el mundo de la vida privada, haciendo uso de una lírica culta que proveyó la poesía modernista. Esto permaneció mientras no cambiaron las pautas de existencia de las clases medias. La urbanización de los años setenta diversifica a los sectores medios, a muchos los "desnacionaliza", otros ascienden vertiginosamente, y ese público que dio sustento a la música pasillera, se escinde en el que adhiere a la canción folklórica y protesta, y aquel que se sitúa en la transnacionalización de la música. La fuerza de la televisión, también opaca a la canción nacional, que ya no puede insertarse en una programación que privilegia la música extranjera del momento y que define un tipo de ídolos.

2 Hernán Ibarra, "Indios y cholos en la formación de la clase trabajadora ecuatoriana" Revista Historias, México D.F. (en prensa).

3 Jorge Nuñez, "Pasillo: canción de desarraigo" Cultura, No 7, 1980, p 223

LA CANTINA, LA ROCOLA Y EL FESTIVAL RCOLERO

Constantemente en las canciones se sitúa a la rocola como el personaje central. Muchas canciones aluden a la rocola, pero vinculada al licor, por lo tanto a la cantina, estamos entonces ante uno de los escenarios donde esta música se consume cotidianamente.

La cantina es un espacio público que ha tenido varias significaciones como componente de la vida popular urbana. Es la heredera del estancillo colonial y republicano, donde podía beberse el aguardiente. Fue trastienda; picantería en la que junto a los alimentos estaba la bebida. Las recurrentes campañas y ataques que perseguían liquidar a las chicherías desde los años treinta, fueron dándole a la cantina el privilegio del lugar donde se consume cerveza y aguardiente. Tuvo también un sentido de identidad para las clases medias urbanas que encontraron en la cantina el sitio obligado para la realización de una limitada vida bohemia. En cuanto la chichería era un espacio de lo indio y lo cholo de raigambre indígena, la cantina representó crecientemente lo mestizo que vinculaba a las clases medias con ciertos ambientes populares que se alejaban de la chichería.

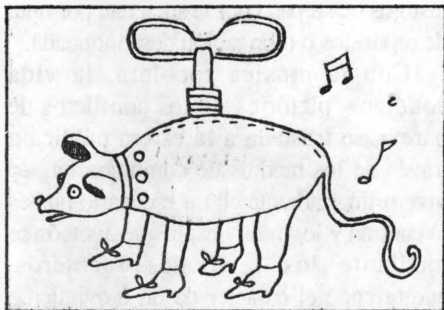
En su versión moderna, la cantina entonces fue lugar de bohemia, sitio obligado de aprendizaje en el arte de la bebida, ambiente laico donde podía haber músicos, estación inaugural o terminal de farras. En los años setenta, los espacios para las clases medias se diversificaron, aparecieron las peñas folklóricas, las

discotecas y finalmente las salsotecas. Las clases medias abandonaron las cantinas, pero éstas mantienen su presencia por donde aparecen nuevos barrios y contingentes populares, o en los ambientes deteriorados de las ciudades. Lo característico de la cantina y su espíritu, aparece retratado en un LP de Daniel Santos y Julio Jaramillo, titulado significativamente "En la cantina" (1974). En la canción que le da el título al LP, está asumida la situación de soledad y abandono que viven los hábitos de la cantina, lugar convertido en refugio, solidaridad de amigos, desahogo, comunicación íntima.

La cantina es el oasis
del que tiene sed de besos,
del que tiene sed de abrazos
del que tiene sed de amor
del que pide entre sus rezos
una luz que guíe sus pasos.
una mano que lo lleve
a donde no haya dolor.
Allí, podrá contar
la historia de su traición,
allí podrá olvidar
las penas del corazón.
Por eso en la cantina
voy ahogando, las penas
que me quitan la razón
que quieren verme loco y sin remedio
sin besos, sin amores, sin pasión.
El trago va matando lentamente
el recuerdo y la total desilusión,
de aquel amor, que me engañó
de aquel amor, que se marchó
de aquel amor, cuya traición
decepcionó a mi pobre corazón

Se han propuesto otros significados para la cantina. "... un territorio en esencia materno, hospitalario. Esto significa que sus asistentes necesitan un temperamento fuerte, decidido, para no verse arrasados por esa maternidad aterciopelada, y cruenta"⁴. O también, "plaza y confesionario en donde se evacúan tristezas y tensiones; pileta pública donde marginados y míseros van a enjuagarse el alma"⁵. Pero siempre como un ambiente masculino, donde se privilegian las relaciones personales. Por eso, cuando esas relaciones se rompen o se deterioran, toma lugar el conflicto, la bronca aparece, completando el ambiente cantinero.

Cantina y rocola no siempre han estado juntas. De su desembarco en América Latina hacia los años cuarenta, cuando el artefacto podía estar en muchos lugares públicos, su presencia no se adscribía en un lugar específico. En México, las rocolas "permitían que los inquietos jóvenes de la ascendente clase media seleccionaran las melodías mexicanas y extranjeras más cercanas a su corazón. Eran aparatos que se instalaban, previo contrato de arrendamiento o en ocasiones de venta definitiva, en sitios tan anodinos musicalmente como las heladerías o neverías, peluquerías, cantinas, cafeterías, tiendas de refrescos e incluso misceláneas y panaderías"⁶. Este mismo ambiente diversificado de recepción hubo en el



Ecuador. Se recuerda su bulliciosa presencia en el American Park de Guayaquil, en restaurantes; alternando con los conjuntos musicales de cabarets, en las fondas para pasajeros y camioneros en las paradas obligadas de los viajes interprovinciales, apareciendo y desapareciendo en el itinerario veraniego de las fiestas de los pueblos costeros, o presentándose como símbolo de la modernidad en las pequeñas ciudades serranas.

Estuvo para escuchar y bailar un elenco de música variada, co-existiendo en los años sesenta la música antillana, la nacional y las primeras épocas de la "nueva ola". No existía la canción rocolera como tal, ni las rocolas habían ido a quedarse en las cantinas y picanterías, desapareciendo de otros escenarios o quedando abandonadas como mudas

4. Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos, el antro, la bohemia y el café*. Ed. Cal y arena, México D.F. 2a ed., 1989, p. 93 donde se cita una afirmación de Fernando Sabater.

5. Jorge Nuñez, *op.cit.* p 228

6. Alberto Dallal, *El "dancing" mexicano*, SEP-Oasis, México D.F., 1986, p. 126

testigos de su paso por la sociedad por falta de repuestos o fabricación discontinuada.

Con la música rocolera, la vida cotidiana, plétórica de los conflictos de pareja, se traslada a la esfera pública a través de los medios de comunicación, se vive rutinariamente en un escenario que es la cantina y logra un despliegue apoteósico mediante los festivales rocoleros, adquiriendo el carácter de un movimiento masivo. La esfera privada se ha transformado mediante una praxis y una representación pública donde la música se receipta colectivamente.

Realizado en coliseos y plazas de toros, el festival rocolero es una zona de confluencia y encuentro de grupos "primarios". Llegan jorgas juveniles de barrio, grupos de parientes, obreros de fábrica que comparten el fin de semana, vendedoras del mercado, vendedores ambulantes. Poco a poco el ambiente va tornándose familiar y conocido, no hay inmovilidad o fijismo en un solo lugar, la gente circula, se comunica entre sí, corea las canciones y baila aquellos ritmos que se acercan a una tradición campesina y provinciana, sanjuanitos, pasacalles, y últimamente bombas del Chota y huaynos peruanos. Con el consumo de grandes dosis de aguardiente, buena parte de los graderios se llena de borrachos y bailarores. Las broncas estallan aquí y allá, la policía moviéndose para guardar cierto orden. El festival rocolero se ha transformado en una cantina gigantesca, solo que con una diferencia importante, hay baile y hay mujeres.

En este festival rocolero no hay apreciación o complementación del

espectáculo de modo pasivo por parte del espectador, pues este corea las canciones, ha quebrado sus inhibiciones con la ingestión de licor y está bailando. Pero el baile de un ritmo nacional que ya no sigue los cánones antiguos, hay vagas resonancias de pasos de baile de ritmos colombianos, aunque tampoco definidos. El resultado es un tipo de baile que ya no marca ni el ritmo nacional que está sonando y tampoco se inscribe en un modelo tropical. Siguen siendo pasacalles, sanjuanitos y bombas que conservan la estructura melódica original. Solo que algo más rítmicos por una percusión incorporada. Así se ha establecido una diferencia muy importante con la cumbia andina, pues esta tomó el pasacalle o el sanjuanito y le dio una versiónailable en ritmo de porro, paseo o cumbia, siguiendo los estilos de orquestas colombianas y peruanas.

Los festivales rocoleros tuvieron un auge inusitado a comienzos de los años ochenta, pero han decaído en Quito y Guayaquil. Mientras que en ciudades y pueblos de provincia, siguen teniendo convocatoria y con otros denominadores ya no de festival rocolero, sino de peñaailable u otros nombres, se ha desplazado a los alrededores de Quito.

EL FEELING DE LA CANCION ROCOLERA

El fenómeno rocolero no llegó en el vacío, hay un quiebre y una continuidad con otras formas musicales. En el pasado hubo difusión del bolero antillano y del vals peruano, pero el hecho es que esos

ritmos identifican mayoritariamente a la música rocolera. Es cierto que lo musical se encuentra empobrecido y se percibe una monotonía en la melodía. El bolero antillano. Pero Julio Jaramillo, cantante de la época bananera, se convirtió en el puente entre la vieja tradición musical ecuatoriana que combinó eficazmente la música criolla con el vals y el bolero, dejando un sólido sedimento donde se instaló la canción rocolera, fue el que mantuvo vigente una sensibilidad que ha sido aprovechada por el sentimiento rocolero. En el pasillo tradicional, había la idealización de la mujer, de la relación de pareja, un profundo platonismo; de este modo de ver romántico, han quedado huellas en la música rocolera. Si bien los rocoleros cantan pasillos, estos ya no son del estilo anterior, ahora la letra se ha vuelto cruda, pasando a utilizarse el lenguaje directo.

En los temas de la música rocolera, se privilegia la vida de pareja con sus conflictos que adquieren una forma de representación, basada en los sentimientos que genera la relación amorosa, afecto, rechazo, odio, angustia, dolor, alegría. Estos modos de sentir, se unen a un mundo de valores y creencias que orientan la vida cotidiana.

La canción rocolera es el relato de un acontecimiento en la vida amorosa: enamoramiento, vida en pareja y ruptura. Cada uno de estos períodos de la vida afectiva, son a su vez momentos de cambiantes estados de ánimo. De la

contemplación se puede pasar a la euforia, del desarrollo de la pasión al enfriamiento, de la felicidad a la tristeza; del amor al odio.

El canto tiene un tono de súplica, lamento, imploración o queja, que se torna más acentuado en las canciones rocoleras, quienes pueden llegar a una vocalización sollozante. Las letras de las canciones incluyen frases y expresiones del habla coloquial utilizadas en las relaciones de pareja. Se incorporan fragmentos hablados y recitados e incluso diálogos, extremando el uso del lenguaje coloquial. El uso de monólogos o segmentos hablados, estaba ya presente en ciertas vertientes del bolero antillano, al incorporarse diálogos y pensamientos en voz alta, acompañando a veces frases hirientes o insultantes, según Ricardo Realpe- uno de los compositores de mayor impacto -sus composiciones se inspiran en el habla y los dramas cotidianos, puesto que surgen "en mercados, paradas de buses y plazoletas. Así, esta música es reflejo y refugio de las mayorías populares"⁷.

La llegada del enamoramiento, se produce en medio de fuertes premoniciones: "antes de conocerte/ ya soñaba con tu amor" (Espontáneamente, Jimmy Serrano). Se exaltan los atractivos físicos como parte fundamental del encanto femenino. "De tus ojitos me ilusione / de tu boquita me embelese / y de tu cuerpo me enamoré" (Mi linda muchachita, Jaime Enrique Aimara) El inicio del proceso amoroso también hace acto de presencia en

7 Esteban Michelena, "El swing de la rocola", Revista Diners, No 71, Abril 1988, p. 14

otras canciones con la candidez de haber descubierto una mujer sentimental. En la visión femenina del enamoramiento, predomina el sentido del amor eterno y los juramentos de una fidelidad a toda prueba. "No es un capricho, ni un pasatiempo/ es amor sincero, /tu eres el único a quien yo amo/ mi amor primero/ Yo no te cambio por todas las estrellas / Yo no te cambio por todas las cosas más bellas (Por nada del mundo, Juanita Burbano). La búsqueda de eternización de algo efímero como el enamoramiento, remite a la búsqueda infinita del tiempo feliz, que será en cambio recuerdo lacerante cuando llegue la fatal separación⁸. Nada parece ensombrecer la felicidad de los enamorados (y amantes), hasta que llega la otra, el otro, y alguien deberá marcharse.

Hasta cierto punto, se plantea que hay límites al amor sin sexo., pues existe una etapa en las relaciones de los enamorados, donde ya debe ponerse en juego lo sexual. Este es el paso del enamorado a "marido", que en la perspectiva del varón, es una etapa imprescindible en la relación de pareja. "Ya me canse de ser tu enamorado / ahora quiero que me asciendas a marido / si tu quieres así, seguimos bonito/ o si no de una vez, rompamos nuestro amorcito / Si en verdad me quieres / ven duermeme conmigo / no te hagas la tonta, haz lo que te digo/ sube despacito que atrás yo te sigo / y verás que juntitos, seguimos bien bonito" (Asciéndome a marido, Aladino).

Se propone una moralidad menos sujeta a las convenciones., a la práctica de una cierta libertad sexual, de la que se habla más claramente en la Costa, a diferencia del ambiente serrano, donde se elude el tema sexual dentro del enamoramiento.

En el pasillo, hay un planteamiento de la relación amorosa, pero en términos platónicos y con mucho cuidado de aludir al tema sexual, está presente la idealización de la mujer; la mujer está en un altar, ante quien es posible inmolarse en una pasión imaginaria. Es una referencia ideal y abstracta; por eso también en el pasillo se le canto mucho a la madre, símbolo femenino por excelencia del pasillo y del yaraví. Curiosamente en la música rocolera, la madre no aparece sino muy raras veces, a través del tema del hijo expósito o abandonado.

El abandono y la soledad, son una consecuencia del quiebre de la relación de pareja. Cuando la mujer se ha ido de la casa, el hombre no sabe porque ocurrió aquello. Sobreviene entonces la soledad, con la fuerza de los recuerdos, la añoranza, la amargura. La consecuencia del abandono y la soledad, es la búsqueda de consuelo en el licor y la cantina. "Hoy yo vivo aferrado en las cantinas/ y borracho en cada esquina/ para borrar tu sucio amor / tu y las copas me destruyen demasiado / el doctor me ha desahuciado / y mi muerte es por tu amor" (Por tu culpa, Roberto Calero). En la cantina, hará su aparición la

8 Es importante notar que mientras los poetas hablan de los malos tiempos para el ejercicio de la poesía, en las páginas sabatinas del vespertino "Ultimas Noticias", escriben poetas no incorporados a la escena cultural reconocida, haciendo uso del lenguaje poético romántico y modernista, con temáticas cargadas del sentimiento amoroso. Algo que los poetas cultos consideran anacrónico y "cursi".

rocola, para brindar el consuelo al alma angustiada y solitaria.

Rocolita de mis penas
eres mi fiel compañera
y tu cuentas al mundo
lo que sufro por su amor
quiero que con sentimiento
ahora le hagas entender
que aún le estoy esperando
que regrese por favor.
suena rocola, canta conmigo
mira que triste estoy llorando
dile que vuelva pronto a su hogar

(Rocolita de mis penas, Máximo Escaleras)

Este tipo de sufrimiento y depresión también acompañó al nacimiento del vals peruano a comienzos de siglo: "Un elemento conspicuo de casi todo vals tradicional es la predominante atmósfera depresiva. El vals parece ser el medio con el cual el compositor o cantante pone en palabras la sensación de sufrimiento interno que acompaña a su existencia cotidiana" ⁹. En la canción rocolera, la realidad de la vida se presenta como un conjunto de complicaciones difíciles de controlar. Así es la vida, esta es la realidad, pero la realidad de la vida es la infidelidad, la traición, el abandono; la mujer que me ha dejado, por eso estoy bebiendo en la cantina. En su abandono, uno de los

mecanismos de compensación, es para el hombre recuperar su puesto simbólicamente. Aunque ella ya este con otro, cree que no podrá ser reemplazado fácilmente. "En tu aparente dicha/ encontrarás toda tu tristeza / y tu gritarás mi nombre/ todas las noches desde tu alcoba" (Tendrás que recordarme, Claudio Vallejo).

Una situación o experiencia en la vida amorosa, es la infidelidad. En las canciones, es el resultado de matrimonios de conveniencia, relaciones amorosas ocultas que han aparecido como un designio del destino, consecuencia de antiguas relaciones de enamorados que no se desarrollaron a plenitud. En la práctica de las relaciones hombre-mujer, las situaciones de bigamia e infidelidad aparecen con una imagen de normalidad. En la Costa ecuatoriana está ampliamente legitimado el doble "compromiso"; el hombre puede tener otra mujer, pero ésta debe ser bien atendida y tratada. La condición de ser la segunda mujer, es respetada por otras personas y no aparecería como algo indigno o inmoral¹⁰. En la Sierra esta misma práctica, sin dejar de ser importante, aparece más oculta y con fuertes trabas morales, aunque la penetración de valores costefños en la cultura serrana, cambian también el sentido de las relaciones de pareja.

Una situación de bigamia, plantea que

-
9. Steven Stein, "El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX". *Socialismo y participación*, No 17, 1982, Lima, p. 47
 10. Susan Scrimshaw, *Lo de nosotras: pudor y actitudes acerca de las clínicas de planificación familiar en una ciudad latinoamericana*. Instituto Internacional para el Estado de la Reproducción Humana. Universidad de Columbia., New York, 1973, p. 5

hay un hombre atribulado que tiene dos mujeres: la una, es la madre de sus hijos, pero la otra en cambio la pasión, la una es con quien vive rutinariamente, pero la otra es donde está la energía, la vida, su realización erótica, y las dos son un complemento, porque ama a las dos. El amor, aparece desdoblado en dos relaciones, la una donde se efectiviza un papel tradicional de la mujer, guardada en la casa criando hijos, y en la otra donde la relación amorosa privilegia el placer. "Sigo queriendo a las dos, sabiendo /que le hago daño a las dos, sintiendo/ que no les puedo dar / lo que les quisiera dar/ porque comparten mi tiempo" (Que me perdonen las dos, Aladino).

En ciertas circunstancias, la "otra" aparece por la ausencia de afecto y cariño en la mujer "propia". El hombre se torna infiel porque su casa ya le es extraña, pero a los hijos surgidos de la relación, el sufriente infiel, les deja a su madre original, porque no quiere darle otra madre. (La otra, Cecilio Alva).

Los valores morales que predominan en la canción rocolera, el amor romántico y la fidelidad, son en realidad grandes horizontes de conducta posible en los que deben enmarcarse las prácticas amorosas y los sentimientos. El amor romántico, introduce la noción de felicidad y de paso previo al amor de contenido sexual, por ello, la canción rocolera también moviliza a jóvenes y adolescentes. La fidelidad, se presenta como elemento de estabilidad y regulación del afecto. Mientras el ideal femenino - en las cantantes rocoleras - es el hombre fiel, la infidelidad promueve sentimientos de venganza. Son valores en

conflicto, con una visión del hombre y otra de la mujer. Las distintas situaciones por las que atraviesa la relación de pareja, plantea la relación y ciertos valores, pero también su quiebre, situación en la que se puede optar por una salida acorde con los impulsos y emociones, y se pueden construir soluciones simbólicas, apelando a una sanción para el que desencadenó el conflicto.

Estos valores, no obstante, se insertan en medio de separaciones, fracasos y el ejercicio de la bigamia. Por eso, coexisten valores tradicionales con una real modernización de las relaciones de pareja, con su carácter transitorio, y aunque la mujer mantenga condiciones de subordinación, habría ciertos indicios de autonomía.

Una de las creencias centrales que se enuncian, es el destino, idea de que el futuro es algo, que llega para bien o para mal en todas las etapas de la vida de pareja. Puede llevar al enamoramiento, a la bigamia o a la separación. No necesariamente el destino es fatal, pues también puede ser un vehículo de la felicidad. Es una creencia que trae un contenido religioso, con la fuerza de Dios o un ser superior; actúa externamente a los individuos, llevando el dolor o la dicha desde una situación azarosa del gobierno y control de una mano invisible.

En cualquier etapa que se hallen las relaciones amorosas, Dios se hará presente para dar alguna salida al conflicto cuando este existe, o prolongar lo que puede ser los momentos de goce y dicha. Pueden intervenir para llegar el olvido luego del fracaso amoroso. "Por eso yo, te imploro /

a ti Dios mío / que me ayudes a olvidarlo” (Ayúdame a olvidarlo, Clarita Vera). Se le invoca en juramentos para dar seguridad a acciones que desean realizar, en la búsqueda del necesario perdón cuando se ha cometido alguna transgresión a los cánones morales.

DE IDENTIDAD Y CONFLICTOS CULTURALES

En su dinamismo, el desarrollo de la música rocolera se presenta como una síntesis de cosas viejas y nuevas, incorporación y transformación de tradiciones. Al comienzo hubo un predominio de temas donde los compositores y cantantes costeños, impusieron las formas de tratamiento, que privilegiaban el vals y el bolero. El éxito de los festivales dependía de la presentación de cantantes costeños. Lo que promovió una reacción del mundo rocolero serrano. Se ha incorporado el pasillo, pero ya con el nuevo lenguaje. La influencia mexicana sigue vigente con la inclusión de temas con ritmo de bolero ranchero y corrido y el acompañamiento de mariachis en las grabaciones¹¹. En los ritmos nacionales, se nota que regresa el pasacalle, en ocasiones confundido con el corrido mexicano, aunque con un cambio, ya que son los himnos regionales que caracterizaron al pasacalle como exaltación pueblerina o provinciana, sino que se principalizan los

temas amorosos. Finalmente, un ritmo de acento local, la bomba del valle del Chota, ha ingresado con una fuerza considerable a la Sierra central y Norte. Así, la música rocolera ha terminado por promover la reaparición de ritmos criollos tradicionales y por proyectar a una escala regional ritmos más locales como la bomba.

En la recurrente discusión acerca de lo nacional y la identidad, hay ahora nuevas condiciones de debate, originadas en una intelectualidad indígena y también en sectores medios que han puesto sobre el tapete otra vez, la cuestión indígena. En general, se pone el acento sobre la oposición entre lo indígena y lo blanco occidental; mientras que desde el Estado y las corrientes políticas de cenuro, se insiste en la naturaleza mestiza de la cultura y nación ecuatorianas. Discusión que se ha visto activada por la proximidad de los 500 años de conquista española. Pero el modo en que se presenta la discusión, no toma en cuenta las variaciones y situaciones concretas de lo indio y lo mestizo en la cultura ecuatoriana y sus cambios históricos. Por ejemplo las formas de presencia del mestizaje (lo cholo y lo chagra) en las clases populares, o el impacto que ha tenido la modernidad en los grupos étnicos, para no mencionar la especificidad que esto asume en la costa y la amazonía.

La identidad de las clases populares urbanas, que ha sido construida sobre la

11. En la década del sesenta, Agustín Cueva mencionó de pasada las influencias de la música y el cine mexicanos en los sectores populares (Entre la ira y la esperanza, CCE, Quito, 1967, pp. 197-198). La influencia mexicana en la cultura ecuatoriana, debería merecer más atención, en tanto ha significado una manera de hacer espectáculos, crear ídolos populares y representar ciertos valores.

base de un entrecruzamiento de procesos clasistas y étnicos de mucha diversidad y dinamismo, tiene en la canción rocolera, no tanto porque haya un contenido explícito o un discurso sobre la identidad popular mestiza, un sentido de agrupación y compactación en su movimiento. La identidad está allí, en la manera de insertarse en esa cultura de masas, en compartir espacios públicos y asumir unos valores determinados.

En el impacto de la actual crisis en las clases populares, se ha tornado extremadamente central, no sólo en los discursos estatales sobre la familia o en la percepción común, la imagen de la madre asumiendo el papel de jefe del hogar como un fenómeno antiguo que se ha vuelto muy fuerte, así como el de los niños que se ven incorporados desde muy temprana edad al trabajo. Se asume que estamos ante la desestructuración de la familia popular y más ampliamente también la desestabilización de la familia de clase media que ha visto cerrarse los canales de ascenso social. Todos estos problemas que son tratados directamente en la música rocolera, donde la cuestión de la sobrevivencia emerge tangencialmente, pero siempre alrededor de la relación de pareja, el centro de la filosofía rocolera, donde se está expresando un proceso de representación de la vida familiar cotidiana.

Se hace necesario comprender el modo en que los productos de la cultura de

masas, son receptados por el público. La industria cultural ha sido concebida como el imperio de la racionalidad del capital, con la consiguiente standarización y la producción en serie, que convierte a la creación en productos repetidos y triviales, desapareciendo la autonomía de la creación individual, que queda sometida a los dictados del empresario¹². Pero qué ocurre en países donde la alta cultura ha estado alejada de las masas, y el mismo sistema escolar, a pesar de su extensión ha sido, incapaz de "bajar" la alta cultura hacia las grandes mayorías? O cuando se ha intentado llevar la cultura al pueblo, según las intenciones de las políticas culturales del Estado, éstas tienen un mismo impacto, o son ignoradas por sus destinatarios?

Quedan pendientes muchas interrogantes. Una pregunta fundamental: cual es la relación de los valores y creencias que carga la canción rocolera con otras prácticas y valores de las clases populares, en la vida en todas las dimensiones, más allá de las relaciones de pareja. O como algunos de estos valores han estado presentes en los discursos y la acción política. Responder a estas preguntas, es algo de importancia central. Contribuir a repensar el campo cultural de las clases populares es nuestra intención; estas primeras ideas, son solo el inicio de una reflexión que vincule lo político con lo cultural, aunque hayamos debido ingresar por la ventana indiscreta de las relaciones de pareja

12. Max Horkheimer y T. Adorno "La industria cultural", et. al *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Avila. Eds., Caracas 1974, pp 117-230