

 Editorial

# **Antigua Modernidad y Memoria del Presente**

**CULTURAS URBANAS E IDENTIDAD**

Ton Salman y Eduardo Kingman  
EDITORES

**© 1999, FLACSO, Sede Ecuador**

Paez 118 y Patria, Quito - Ecuador

Telf.: (593-2) 232030

Fax: (593-2) 566139

E-mail: fcarrion@hoy.net

Registro derecho autoral: 012697

ISBN - 9978-67-046-7

Editores: Eduardo Kingman y Ton Salman

Edición: Alicia Torres

Diseño y diagramación: Rispergraf

Diseño de portada: Antonio Mena

Impreso en: Rispergraf

Quito, Ecuador, 1999

## INDICE GENERAL

Presentación 9

### PARTE I: ENFOQUES GENERALES

Introducción

Las culturas urbanas en América Latina y los Andes:  
lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo.  
*Eduardo Kingman Garcés, Ton Salman y Anke Van Dam* 19

Aplausos después del desfile: el estudio de organizaciones  
y movimientos sociales después de la euforia  
*Ton Salman* 55

### PARTE II: GENERO Y CIUDAD

Sobre machos, adúlteras y caballeros  
*Ana María Goetschel* 73

El encuentro entre ONG y pobladoras:  
Las organizaciones de mujeres en Santiago de Chile  
*Anke van Dam* 85

Masculinidades y cultura popular en Guayaquil  
*Xavier Andrade* 101

Diversidad y Esencialismo, ¿términos contradictorios?  
La sexualidad masculina en Lima, Perú.  
*Lorraine Nencel* 125

### PARTE III: CULTURA, POLITICA URBANA

Estudiar movimientos sociales urbanos: entre la teoría y la comprensión  
*Alvaro Sáenz Andrade* 147

La violencia urbana y sus nuevos escenarios  
*Fernando Carrión M.* 153

Prácticas cotidianas de resistencia  
*Gerrit Burgwal* 165

Continuidad histórica de la acción colectiva de los pobladores chilenos: Redes sociales e interacción estratégica. <i>Vicente Espinoza</i>	189
El Camal y los asuntos de raza y clase <i>Wendy A. Weiss</i>	219
Cultura que carga: Reflexiones sobre lo cultural en el análisis de las organizaciones y movimientos sociales en América Latina <i>Ton Salman</i>	237
<b>PARTE IV: VIDA COTIDIANA</b>	
Cartografías del pasado, ciudades del presente: prácticas populares en las ciudades del Altiplano Cundiboyacense (Andes orientales colombianos) <i>Adrián Eduardo Serna Dimas</i>	257
De la antigua caridad a la verdadera beneficencia: formas históricas de representación de la pobreza <i>Eduardo Kingman Garcés</i>	281
“Que me perdonen las dos”: el mundo de la canción rocolera <i>Hernán Ibarra</i>	311
Segregación espacial y espacio simbólico: un estudio de caso en Quito <i>Marcelo Naranjo</i>	327
La propiedad, un sueño realizado: relato oral de los pobladores de La Argelia <i>Santiago Ortiz y Elvira Martínez</i>	337
La cultura del conventillo: el desarrollo humano en el casco central de La Paz <i>Paul van Lindert</i>	353
Colaboradores	369

## “Que me perdonen las dos”: el mundo de la canción rocolera<sup>1</sup>

Hernán Ibarra

A lo largo de los ambientes urbanos latinoamericanos, surgieron en las últimas décadas, una multiplicidad de procesos sociales y culturales relacionados con la cultura de masas. En la producción de la música popular fue donde se evidenciaron de manera notable tales procesos. El inventario incompleto va desde la salsa hasta la tropicalización de ritmos andinos y las diversas variantes de la canción romántica popular. Era un nuevo ciclo de producción cultural como ya hubieron otros en el pasado. Se trata de hechos que adquieren una especificidad nacional y local.

La aparición de la salsa caleña, mediante el influjo de un género caribeño que se ha afincado en una ciudad tropical del interior de Colombia, es notable; mientras que la ‘andinización’ de Lima, trajo consigo la emergencia de la música chicha (cumbia andina); 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’. En el Perú, hay una forma específica de canción conocida como el bolero ‘cebollero’ por su connotación lagrimosa. Así mismo, surgió con fuerza notable en el interior de Colombia la música ‘carriellera’, de contenido predominantemente romántico. Estos acontecimientos ocurrieron cuando parecía omnipresente el dominio del circuito internacional del espectáculo. Una clara evidencia de estas diversas formas de producción cultural es la escisión de los públicos y las esferas de consumo de la música popular.

### El “boom” rocolero

La música rocolera es un conjunto abigarrado de ritmos de la música popular que a través de los espacios públicos y utilizando la comunicación radial, plantea privilegiar la relación de pareja como el eje central en la vida de la gente.

---

<sup>1</sup> La versión inicial de este artículo fue presentada en el XV Congreso de Latin American Studies Association (LASA), Miami, 2-6 de diciembre de 1989, con el título “Notas para una sociología de la música rocolera ecuatoriana”, publicado en Ecuador Debate, No. 21, 1991, pp 119-130.

Conviene hacer una aclaración indispensable. Cuando hablamos de la música rocolera se alude a la producción musical que bajo esa denominación apareció a fines de los años setenta en Guayaquil con cantantes inicialmente costeños que eligieron los ritmos del vals y el bolero, producción que difiere de la música –por demás variada– que se podía encontrar en las rocolas en los años cincuenta y sesenta, cuando la producción del disco de acetato de cuarenta y cinco revoluciones contó con las rocolas como una de sus vías de difusión. En efecto, en aquellos años, podían coexistir en una rocola los variados géneros de la música nacional, boleros antillanos, pasodobles, cumbias, porros colombianos, etc. De igual manera se tiende a identificar como cantantes rocoleros a ciertos intérpretes ‘insignia’ como Daniel Santos, Julio Jaramillo o Tito Cortés quienes efectivamente constaban en el repertorio de las rocolas, pero ello no significa que hayan formado parte del fenómeno rocolero que se desarrolló durante los años ochenta. Por supuesto, existen conexiones entre los cantantes mencionados y los intérpretes rocoleros ecuatorianos, pero se trata de hechos diferentes.

Sustancialmente la música rocolera es el producto de una industria cultural ubicada en los márgenes de las grandes empresas productoras de discos, en cuyo surgimiento concurren 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 es 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” (Monsiváis 1984:28).

Toda esta sensibilidad corresponde a la época clásica de la canción romántica latinoamericana, años veinte y treinta, cuando el bolero con todas sus variantes nacionales y regionales, acompañó el nacimiento de la vida nocturna en su sentido moderno. La capacidad de sobrevivencia que han tenido la canción y la poesía románticas es sorprendente pues han resistido airosas los dos o tres impulsos de modernización en este siglo.

Con frecuencia se ha relacionado lo romántico con lo cursi, asociando cur-

silería a los valores abstractos de idealización de la mujer y al amor platónico, algo que ha sido penalizado desde la alta cultura. Sin embargo, el público normal y corriente vive por vía de las telenovelas y la canción romántica esas pulsiones que evocan algún tipo de sentimientos amorosos.

El proceso de urbanización de los años ochenta generó, por una parte, la expansión de las ciudades hacia zonas rurales próximas y, por otra, el éxodo de población desde áreas urbanas deprimidas o estancadas hacia zonas prósperas. El crecimiento de Quito, por ejemplo, ocasionó que antiguos asentamientos indígenas o pueblos campesinos quedaran súbitamente rodeados de nuevos barrios populares que en parte son el resultado de una migración proveniente de pueblos mestizos que se han ido despoblando, mientras en una suerte de lucha ‘silenciosa’ esos pueblos han sido copados o asediados por indígenas.

Esta migración de naturaleza pueblerina que tiene como punto de destino ciudades intermedias o Quito mantiene 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 pues los cambios sustanciales en los mecanismos de poder local han sometido al mestizaje rural 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 capas medias y grupos dominantes en las urbes que han encontrado en lo chagra un motivo de ironización y ridiculización. 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 tuvo también un componente ‘cholo’ conformado por el mestizaje de raigambre indígena que en diversos períodos se incorporó a las ciudades (Ibarra 1992:223). El mismo término cholo persiste como uso lingüístico con significados ambiguos aunque con frecuencia adquiere un sentido insultante para quienes son fijados o adscritos al mestizaje de naturaleza indígena. En actitudes y gestos hay una segregación que se manifiesta en modos no explícitos. El cholerío de las ciudades serranas se diluye en trabajadores autónomos, obreros fabriles y vendedoras de mercados. Así, las barreras de casta, en apariencia demolidas por la modernización, persisten y sobreviven camufladas.

A partir de los años cuarenta hacia adelante, un conjunto de ritmos como el pasillo, el yaraví, el albazo, el sanjuanito, etc. son incorporados a la radio y a la industria disquera dando lugar a lo que conocemos como ‘música nacional’. En términos generales, se trató de compositores cultos e intérpretes que representaban los valores de lo que se creía y pensaba era el alma nacional. Fue un fenómeno

no que expresaba otro hecho de aquella época, el surgimiento de las clases medias. La música nacional adquiere plena identificación a través del pasillo y su público son las capas medias que encontraron en él un elemento de identidad nacional criolla (Núñez 1980:223). Hasta los años sesenta se mantiene una sólida vigencia de esta música hasta su lento repliegue originado por el predominio en los circuitos de difusión de la música popular mexicana y colombiana. Hacia los años setenta, primero por influencia colombiana y luego peruana, se inicia la tropicalización de pasacalles y sanjuanitos en un proceso comparable al de la 'chicha' peruana, mientras que los compositores e intérpretes cultos eran 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 imponían la moda.

Los distintos períodos de vigencia contemporánea de la música nacional han mantenido conexión con el 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 provista por la poesía romántica y modernista. Esto permanece mientras no cambian las pautas de existencia de las clases medias, pero 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 entre el que se adhiere a la canción folklórica y protesta y aquel que se sitúa en la transnacionalización de la música. La fuerza de la televisión también opacó a la canción nacional que ya no pudo insertarse con eficacia en una programación que privilegia la música extranjera del momento y que define un tipo de ídolos propios de una industria cultural transnacional. Era una circunstancia definida por nuevas generaciones que sentían a la música nacional como un espécimen anacrónico.

## **La cantina, la rocola y el festival rocolero**

La rocola es ubicada como un personaje central en muchas de las canciones, pero siempre vinculada al licor y por tanto a la cantina, 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: heredera del estancillo colonial y republicano donde podía beberse aguardiente; fue la trastienda o, la picantería en la que junto a los alimentos estaba la bebida. Otros escenarios de libación fueron las chicherías más identificadas con lo indio y lo cholo de raigambre indígena. Las recurrentes campañas y ataques que perseguían liquidar las chicherías desde los años treinta, privilegiaron a la cantina como el lugar de consumo de cer-



veza y aguardiente donde, de manera creciente, se representaba lo mestizo que vinculaba a las clases medias con ciertos ambientes populares que se alejaban de la chichería y; fue también un lugar público para las clases medias urbanas que encontraron en la cantina el sitio obligado para la realización de una limitada vida bohemia.

En su versión moderna, la cantina es el lugar de bohemia, sitio obligado de aprendizaje en el arte de la bebida, ambiente laico donde podían haber músicos, estación inaugural o terminal de farras. En los años setenta, las clases medias abandonan las cantinas porque los espacios se diversifican, aparecen las peñas folklóricas, las discotecas y finalmente las salsotecas, pero la cantina mantiene 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 habitúes 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 ha 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”. (Fernando Sabater citado en Gonzáles Rodríguez 1989:93). O también, “plaza y confesionario en donde se evacúan tristezas y tensiones; pileta pública donde marginados y míseros van a enjuagarse el alma” (Núñez op.cit.:228). Un escenario donde impera el griterío y la conversación incomprensibles: “En las cantinas se empieza hablando en voz baja, luego en voz alta y se termina gritando. La confrontación es contra otras voces, contra la rocola y uno mismo” (Sánchez León 1984:53). La cantina es siempre un ambiente masculino, donde se viven intensamente las relaciones personales, que cuando se rompen o deterioran, toma lugar el conflicto, surge la bronca, completando el ambiente cantinero.

Cantina y rocola no siempre han estado juntas. Cuando este artefacto desembarcó en América Latina hacia los años cuarenta, su presencia no se adscribía a un lugar específico y podía estar en muchos lugares públicos. 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, pulquerías, cantinas, cafeterías, tiendas de refrescos e incluso misceláneas y panaderías” (Dallal 1986:126). 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 costeños, o presentándose como símbolo de la modernidad en las pequeñas ciudades serranas.

La rocola ofrecía un elenco de música variada para escuchar y bailar; en los años sesenta coexistían la música antillana, la nacional y los primeros impulsos de la ‘nueva ola’. No existía la canción rocolera como tal, ni las rocolas habían sido refundidas a cantinas y picanterías, desapareciendo de otros escenarios o abandonadas como mudas testigos de su paso, a 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 adquiere un despliegue apoteósico mediante los festivales rocoleros, donde el espíritu de cantina se presenta multiplicado, adquiriendo el carácter de un movimiento masivo. De manera que, relaciones de la esfera privada se transforman, mediante una praxis y una representación pública, donde la música se recepta colectivamente.

El festival rocolero típico de los años ochenta fue una combinación de espíritu cantinero, pista de baile y afirmación social. Realizado en coliseos y plazas de toros, el festival rocolero era 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 de mercado, trabajadores ambulantes. Poco a poco el ambiente se torna 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, bombas del Chota y huaynos peruanos. Con el consumo de grandes dosis de aguardiente, buena parte de los graderíos se llena de borrachos y bailarores. Las broncas estallan aquí y allá, con la policía moviéndose para guardar cierto orden. El festival rocolero se ha transformado así en una cantina gigantesca, pero con una diferencia importante, hay baile y hay mujeres.

En el festival rocolero no hay apreciación o contemplación del espectáculo de modo pasivo por parte de espectador, pues éste corea las canciones, quiebra sus inhibiciones con la ingestión de licor y termina bailando un ritmo nacional que ya no sigue los cánones antiguos, con vagas resonancias de pasos de baile de ritmos colombianos, aunque tampoco definidos. El resultado, un tipo de baile que ya no marca ni el ritmo nacional que está sonando y, tampoco se inscribe en un modelo tropical estricto. Siguen siendo pasacalles, sanjuanitos y bombas que conservan la estructura melódica original, pero algo más rítmicos por la percusión incorporada. De este modo se establece una diferencia muy importante con la cumbia andina, pues ésta tomó el pasacalle o el sanjuanito y le dió una versión bailable 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 en Quito y Guayaquil; posteriormente, mientras en estas ciudades declinaban, en ciudades y pueblos de provincia seguían teniendo convocatoria; y el mismo festival rocolero pero bajo otras denominaciones, como peña bailable u otros nombres, se desplazó a los alrededores de Quito.

## **El feeling de la canción rocolera**

El fenómeno rocolero no llegó en el vacío, hubo un quiebre y una continuidad con otras formas musicales. En el pasado, el bolero antillano y el vals peruano formaban parte del mosaico de la música popular, ritmos que justamente se identifican con la música rocolera. Sin embargo, cuando estos ritmos son asumidos por la rocola se empobrecen musicalmente y se percibe una monotonía en la melodía. El bolero rocolero posee una calidad musical inferior al bolero antillano.

Julio Jaramillo (1935-1978), el cantante guayaquileño de la época bananera, se convirtió en un puente entre la tradición musical ecuatoriana que combinó eficazmente la música criolla con el vals y el bolero. Su herencia fue un sólido sedimento donde se instaló la canción rocolera; fue el que mantuvo vigente una sensibilidad que terminó siendo aprovechada y capitalizada por el sentimiento rocolero. Convertido después de su muerte en un mito nacional, J.J. representó también a un personaje venido desde abajo como un caso de dignificación de un origen plebeyo. Los rasgos cholos de Julio Jaramillo pueden ser una clave para comprender su carácter de ídolo popular.

En el pasillo tradicional se idealiza a la mujer, a la relación de pareja con un profundo platonismo que ha marcado sus huellas en la música rocolera pues, si bien los rocoleros cantan pasillos, éstos ya no son del estilo anterior, ahora la letra es menos elaborada y se utiliza el lenguaje directo. El contenido del pasillo rocolero evidencia un uso predominante del habla diaria.

Los temas de la música rocolera privilegian la vida de pareja y 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.

El canto tiene un tono de súplica, lamento, imploración o queja, que se torna más acentuado en las cantantes 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 plazuelas. Así, esta música es reflejo y refugio de las mayorías populares” (Michelena 1988:24).

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.

La llegada del enamoramiento, se produce en medio de fuertes premoniciones: “antes de conocerte/ya soñaba con tu amor” (*Esponáneamente*, Jimmy Serrano). Se exaltan los atractivos físicos como parte fundamental del encanto femenino: “De tus ojitos me ilusioné/de tu boquita me embelesé/y de tu cuerpo me enamoré” (*Mi linda muchachita*, Jaime Enrique Aimara).

El inicio del proceso amoroso también hace acto de presencia en 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 las cosas más bellas” (*Por nada del mundo*, Juanita Burbano). La necesidad de eternizar algo efímero como el enamoramiento, conduce a la búsqueda infinita del tiempo feliz que será en cambio recuerdo lacerante cuando llegue la fatal separación<sup>2</sup>. 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 propone 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 cansé de ser tu enamorado/ahora quiero que me asciendas a marido/si tu quieres así, seguiremos bonito/o si no de una vez, rompamos nuestro amorcito./Si en verdad me quieres/ven duermes conmigo/no te hagas la tonta, haz lo que te digo/sube despacito que atrás yo te sigo/y verás que juntitos, seguiremos bien bonito” (*Asciéndeme a marido*, Aladino). Se propone una moralidad menos sujeta a las convenciones, la práctica de una cierta libertad sexual, de la que se habla más claramente en la Costa, a diferencia del ambiente serrano, donde se oculta el tema sexual dentro del enamoramiento.

En el pasillo, la relación amorosa se plantea en términos platónicos y con mucho cuidado de insinuar el tema sexual; en él se idealiza a la mujer, ubicada en un altar, ante quien es posible inmolarsse en una pasión imaginaria; es una referencia ideal y abstracta y es por ello que, en el pasillo, también se le canta 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; sentimientos que buscan ser consolados en el licor y la canti-

---

<sup>2</sup> 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.

na. “Hoy yo vivo aferrado en las cantinas/y borracho en cada esquina/para borrar tu sucio amor/tú 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, habrá su aparición la 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 la 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)

Según Stein, las sensaciones de sufrimiento y depresión también acompañaron 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” (1982:47).

En la canción rocolera, la vida se presenta como un conjunto de complicaciones difíciles de controlar. ‘Así es la vida’, y 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 para el hombre, es recuperar su puesto simbólicamente. Aunque ella ya esté con otro, cree que no podrá ser reemplazado fácilmente. “En tu aparente dicha/esconderás toda tu tristeza/y gritarás mi nombre/todas las noches desde tu alcoba” (*Tendrás que recordarme*, Claudio Vallejo).

Una experiencia de 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 aceptado y 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 inmoral (Scrimshaw 1973:5). En la Sierra esta misma práctica, sin dejar de ser importante, aparece más oculta y

con fuertes trabas morales, aunque la penetración de valores costeños en la cultura serrana, cambian también el sentido de las relaciones de pareja.

El estado de bigamia plantea que hay un hombre atribulado que tiene dos mujeres: la una, madre de sus hijos y la ‘otra’, 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 el 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 les 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 de 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 darles 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. 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 realización de 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 y el adulterio. 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, habrían ciertos indicios de autonomía.

Una de las creencias centrales enunciadas en la música rocolera es la del destino, idea de que el futuro es algo que llega para bien o para mal en todas las etapas de la vida de pareja, el mismo que puede llevar al enamoramiento, a la bigamia o a la separación. La concepción del destino no necesariamente es aquella de destino fatal, pues también puede ser un vehículo de la felicidad. Es una creencia que refleja un contenido religioso, con la fuerza de Dios o un ser superior; una fuerza que actúa externamente a los individuos, llevando el dolor o la dicha des-

de una situación azarosa. En cualquier etapa que se hallen las relaciones amorosas, Dios se hará presente para dar alguna salida al conflicto cuando éste existe, o prolongar lo que pueden ser los momentos de goce y dicha. Puede intervenir para que llegue el olvido luego del fracaso amoroso, “Por eso yo, te imploro/a tí Dios mío/que me ayudes a olvidarlo” (*Ayúdame a olvidarlo*, Clarita Vera); se le invoca en juramentos para dar seguridad a acciones que se desean realizar; en la búsqueda del necesario perdón cuando se ha cometido alguna transgresión a los cánones morales.

## De identidades y conflictos culturales

La música rocolera se inició en Guayaquil para propagarse luego al resto del país. En su dinamismo, el desarrollo de la música rocolera se presentó como una síntesis de cosas viejas y nuevas, incorporación y transformación de tradiciones. Al inicio predominaron los temas de compositores y cantantes costeños donde se impusieron las formas de tratamiento que privilegiaban el vals y el bolero. La presencia de Roberto Calero, Aladino, Cecilio Alva, o Roberto Zumba eran imprescindibles para el éxito de los festivales.

Luego del inicial impulso rocolero de la Costa, siguió la creación del mundo rocolero serrano con sus propias características. Este incorporó el pasillo pero con un 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 grabaciones<sup>3</sup>. En los ritmos nacionales, se nota que regresa el pasacalle, en ocasiones confundido con el corrido mexicano, aunque con un cambio: ya no 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 terminó 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, se dieron nuevas condiciones de debate, originadas en una intelectualidad indígena y también en sectores medios que pusieron sobre el tapete, otra vez, la cuestión indígena. En general, se ha insistido en la oposición entre lo indígena y lo blanco occi-

---

<sup>3</sup> En la década del sesenta, Agustín Cueva mencionó superficialmente las influencias de la música y el cine mexicanos en los sectores populares (Entre la ira y la esperanza, Quito: CCE, 1967). 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.



dental, mientras que desde el Estado y las corrientes políticas de centro, se insiste en la naturaleza mestiza de la cultura y nación ecuatorianas. Esta discusión que se activó por los 500 años de conquista española, 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 base de un entrecruzamiento de procesos clasistas y étnicos de mucha diversidad y dinamismo, tiene en la canción rocolera un sentido de agrupación y compactación en su movimiento, no porque haya un contenido explícito o un discurso sobre la identidad popular mestiza, sino porque la identidad está allí, en la manera de insertarse en esa cultura de masas, en compartir espacios públicos y asumir unos valores determinados.

El impacto de la actual crisis en las clases populares 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. un fenómeno antiguo reactualizado con mucha fuerza, así como el de los niños que se ven incorporados desde muy temprana edad al trabajo. Se asume que asistimos a la desestructuración de la familia popular y más aún, a la desestabilización de la familia de clase media que ha visto cerrarse los canales de ascenso social. Todos estos problemas no son tratados directamente en la música rocolera, donde la cuestión de la sobrevivencia emerge tangencialmente, siempre alrededor de la relación de pareja, el centro de la filosofía rocolera, donde se expresa un proceso de representación de la vida familiar cotidiana.

Es necesario comprender el modo en que los productos de la cultura de masas son receptados por el público. En una de las definiciones más influyentes, 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 cultural en productos repetidos y triviales, desapareciendo la autonomía de la creación individual al quedar sometida a los dictados del empresario (Horkheimer y Adorno 1974:117-230). 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, ¿porqué cuando se ha intentado diseminar productos culturales al pueblo, según las intenciones de las políticas culturales del Estado, éstas tienen un impacto mínimo, o son ignoradas por sus destinatarios?

Quedan pendientes interrogantes sin respuesta adecuada todavía. Una pregunta fundamental: ¿Cuál es la relación de los valores y creencias que porta la

canción rocolera con otras prácticas y valores de las clases populares, de la vida en todas sus dimensiones, más allá de las relaciones de pareja? O, ¿cómo algunos de estos valores han estado presentes en los discursos y la acción política? Responder a estas preguntas es algo de importancia central. Repensar el campo cultural de las clases populares es nuestra intención. Estas ideas sobre la música rocolera son el inicio de una reflexión que pueda vincular el mundo de la vida privada con lo cultural. Y para eso, debimos justamente ingresar por la ventana indiscreta de las relaciones de pareja.

## Bibliografía

- Dallal, Alberto  
1986 El “dancing” mexicano, México D.F.: SEP-Oasis.
- Ibarra, Hernán  
1992 “Indios y cholos”. En: *Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito: Editorial El Conejo.
- González Rodríguez, Sergio  
1989 *Los bajos fondos, el antro, la bohemia y el café*, México D.F.: Ed. Cal y Arena.
- Horkheimer, Max y T. Adorno  
1974 La industria cultural, en *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas: Monte Avila Editores, pp. 117-230.
- Michelena, Esteban  
1988 El swing de la rocola, *Revista Diners*, No. 71.
- Monsiváis, Carlos  
1984 La agonía interminable de la canción romántica, *Comunicación y Cultura*, 12, pp 28.
- Nuñez, Jorge  
1980 Pasillo: canción de desarraigo, *Cultura*, No.7. pp. 223- 228.
- Sánchez León, Abelardo  
1984 Cariño malo: una versión de la cantina limeña, *Debate*, No.30.
- Scrimshaw, Susan  
1973 *Lo de nosotras: pudor y actitudes acerca de las clínicas de planificación familiar en una ciudad latinoamericana*, New York: Instituto Internacional para el Estudio de la Reproducción Humana, Universidad de Columbia.
- Stein, Steve  
1982 El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX, *Revista Socialismo y Participación* 17.