

3/2005

**Paola Moreno y María Sol Rodríguez**

*Procesos organizativos de los Familiares de Migrantes por su derecho: La Asociación Rumiñahui*

**Alfredo Santillán C.**

*Las representaciones sociales de la música popular: una mirada etnográfica a las prácticas de reconocimiento de las clases populares.*

**Henry Chávez, Nancy Carrlón y Alejandra Santillana**

*Los límites de la Democracia*

**Bertha García Gallegos**

*En busca de la Democracia: La Defensa como un público*

**Fernando Guerrero C.**

*Publación y Desarrollo Local*

**Orazio J. Bellettini C.**

*Políticas Públicas: Una introducción al estudio de su Formación y Análisis en el caso Ecuatoriano*

**Pabel Muñoz López**

*Una lectura reconstructiva de la categoría Desarrollo*

**Wladimir Sierra**

*Marx y Wittgenstein: ¿Trabajo o Comunicación?*

**José María Egas Rivas**

*Algunas Reflexiones sobre el Libro "El poder de la comunidad Ajuste estructural y movimiento indígena en los Andes ecuatorianos" de Fernando Guerrero C. Y Pablo Ospina P.*

**Milton Benitez**

*La Memoria*



**CUADERNOS**  
s o c i o l ó g i c o s

- Paola Moreno y María Sol Rodríguez • Alfredo Santillán C  
• Henry Chávez, Nancy Carrión y Alejandra Santillana
- Bertha García Gallegos • Fernando Guerrero C • Orazio J.  
Bellettini C • Pabel Muñoz López • Wladimir Sierra  
• José María Egas R. • Milton Benítez



**CUADERNOS**  
s o c i o l ó g i c o s

*Cuadernos Sociológicos es una Publicación de la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador "PUCE", con la colaboración de la Asociación Escuela de Sociología*

---

*Consejo Editorial:*

*Nicanor Jácome, Fernando Guerrero, Pabel Muñoz*

*Impresión: Efecto Gráfico, Telf.: 2220-392*

*Diciembre, 2004*

*Quito - Ecuador*

# INDICE

## **Presentación**

### **Presentación Comité**

## **Sección I**

### **Aportes Sociológicos**

Procesos organizativos de los familiares de migrantes  
por sus derechos: *La Asociación Rumiñahui*.....15  
*Paola Moreno y María Sol Rodríguez*

Las representaciones sociales de la música popular:  
Una mirada etnográfica a las prácticas  
de reconocimiento de las clases populares.....37  
*Alfredo Santillán C*

## **Sección II**

### **Política y Democracia**

Los límites de la democracia .....53  
*Henry Chávez / Nancy Carrión / Alejandra Santillana*

En busca de la democracia:  
La defensa como un bien público.....63  
*Bertha García Gallegos*

## **Sección III**

### **Desarrollo y Políticas Públicas**

Población y desarrollo local.....81  
*Fernando Guerrero C.*

# INDICE

- Políticas públicas:  
Una introducción al estudio de  
su formación y análisis en el caso ecuatoriano.....105

*Orazio J. Belletini C.*

- Una lectura deconstructiva  
de la categoría desarrollo.....133

*Pábel Muñoz López.*

## **Sección IV**

### **Filosofía**

- Marx y Wittgenstein: ¿Trabajo o Comunicación?.....153

*José María Egas Rivas.*

## **Sección V**

### **Reseñas Bibliográficas**

- Algunas reflexiones sobre el libro  
"El poder la comunidad ajuste estructural y  
movimiento indígena en los andes ecuatorianos"  
de Fernando Guerrero C. y Pablo Ospina P.....169

*José María Egas Rivas.*

### **La Memoria.**

#### **Presentación del libro**

- "Los dos máximos sistemas del mundo.  
Las matemática del viejo y nuevo mundo, ensayo  
epistemológico de Marcos Guerrero Ureña".....177

*Milton Benítez.*

## **LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA MÚSICA POPULAR: UNA MIRADA ETNOGRÁFICA A LAS PRÁCTICAS DE RECONOCIMIENTO DE LAS CLASES POPULARES.**

*Alfredo Santillán C.\**

### **INTRODUCCIÓN.**

En los últimos años el tema de la música popular ha alcanzado un sitial en la opinión pública como un espacio importante en donde se desarrollan procesos culturales significativos, especialmente en torno a pensar en la importancia que ha ido adquiriendo la música en la construcción de identidades y sensibilidades urbanas, y en el caso de la música calificada de "popular", pensar en los procesos de identificación de las clases populares. Esta especie de "visibilización" ha provocado algunos debates académicos sobre el tema desde distintas perspectivas que han ampliado la mirada sobre el caso de la música rocolera como fenómeno social. Sin embargo el debate ha carecido de la presencia de la voz de los propios participantes de este género sean músicos, productores o llanamente públicos y en este sentido el trabajo académico ha buscado "objetos de estudio" antes que "sujetos de estudio".

El siguiente ensayo es un esfuerzo por ampliar la discusión sobre los procesos de identificación social que genera la música rocolera partiendo desde la etnografía como metodología que, a través de conjugar diferentes técnicas de investigación cualitativa permite adentrarse en los valores que guían las prácticas de gusto y consumo de esta música, haciendo un esfuerzo por recoger y mostrar los diferentes sentidos que tiene para los sujetos investigados el gusto por un tipo de música que ha sido deslegitimada por otros actores culturales por considerarla "música de poco valor estético" o su calificativo como "música chichera" refiriéndose a la asociación de la música rocolera con prácticas como el consumo de alcohol o el machismo. En este sentido el objetivo es abrir una línea de

\* Sociólogo. Especialista en Sociología de la Cultura

interpretación antropológica que permita discutir las dinámicas de consumo de la música rocolera como prácticas significantes y de esta forma adentrarse en el juego entre las formas en que los sujetos expresan públicamente parte de una subjetividad que la misma música rocolera contribuye a su formación. Este esfuerzo interpretativo no busca "hablar a nombre de" los públicos de la rocola, pues en la investigación se ha observado un desinterés de estos públicos en "defender su gusto", es decir disputar un estatus de reconocimiento a través de reivindicar este consumo dentro de las clasificaciones que genera el campo cultural de Quito en general, lo que evidencia una intención de mantenerse ajenos a las apologías y los estigmas que este campo genera.

## LINEAMIENTOS TEÓRICOS.

Primeramente es necesario hacer una definición del tipo de producción musical al que se refiere la investigación, en tanto no busca un análisis musicológico del tipo de música que es la rocola sino que despliega su interés en las prácticas de consumo de un circuito musical al que se puede denominar "campo rocolero" tomando la categoría de 'campo' como espacio jerarquizado que estructura la acción social como lo plantea Bourdieu. La noción de 'campo' permite entender las interacciones entre los actores individuales y las estructuras sociales en la medida en que los individuos actúan no en el vacío sino desde las posiciones que ocupan dentro de un campo y que los condiciona en mayor o menor grado, en tanto dichas acciones son estrategias por apropiarse o mantener determinadas formas de capitales materiales o simbólicos que están en disputa. Por tanto es el reconocimiento como valiosos que dan los individuos a los capitales en disputa lo que motiva la participación de los individuos en los juegos de poder que constituyen el campo. (Bourdieu, 1990: 135)

Esta categoría es de gran utilidad para entender el funcionamiento del circuito de producción, circulación y consumo de la música rocolera, ya que la diversidad de géneros musicales que abarca muestra que no es lo musical en sí lo que constituye este campo sino la disputa de ciertos capitales<sup>1</sup>, concretamente, está en juego una manera de legitimación del trabajo artístico bajo la autodefinición como "la música del pueblo" ligada a un sentido de lo nacional-popular ambivalente: por un lado está el valor de interpretar y ser fiel a la música originaria del Ecuador

---

<sup>1</sup> Los conciertos del campo rocolero se componen de una variedad de géneros o estilos musicales como son boleros, valsés, pasillos del estilo rocolero clásico, la tecnocumbia actual, las versiones bailables de los temas tradicionales de la música ecuatoriana, grupos que interpretan la llamada "música del recuerdo" e incluso la considerada "música folklórica".

vista como propietaria de raíces musicales distintivas; por otro lado está el sentido del valor de los "artistas nacionales" en donde no es el interpretar música propiamente ecuatoriana lo que les da el título de pertenencia a lo "ecuatoriano" sino justamente ser artistas locales que demuestran la capacidad de los "artistas propios del Ecuador" de estar acordes con las tendencias musicales de moda en otros países, principalmente Perú y Colombia. (Ver: Santillán 2002; Santillán A., Ramírez J., 2004)

A pesar de esta ambivalencia, un sentido unificador en el discurso rocolero sobre "lo ecuatoriano" es la representación de la "música ecuatoriana" como "música propiamente sentimental"<sup>2</sup>, en donde se asume como particularidad de lo ecuatoriano la exaltación de los sentimientos, y que por tanto, músicas muy variadas son reconocidas como propias por compartir este rasgo. Este elemento si bien aparece explícito en las entrevistas a artistas o productores del campo rocolero, en la relación con el público aparece de manera más performativa que discursiva. Si bien esta performatividad será detallada más adelante un dato valioso para entender esta asociación entre música ecuatoriana y sentimentalidad es la percepción del público asistente a estos conciertos que reconoce bajo la categoría de 'música nacional' géneros como los pasillos, los boleros, los valeses, las rancheras, entre otros, lo que evidencia que "la música nacional" que asume el público no es la música nacional de los musicólogos en términos de características musicales propias de alguna región y que por tanto la identificación que genera el campo rocolero se construye sobre una interacción entre artistas y públicos más que sobre la base de una supuesta identidad musical distintiva de la música ecuatoriana.

Justamente para abordar esta dinámica de interacción en los conciertos es importante plantear otro eje teórico que es la idea de la etnografía como "descripción densa" propuesta por Clifford Geertz. Esta propuesta de investigación enfoca el trabajo etnográfico como un acto eminentemente interpretativo, en donde no es posible hacer una descripción objetiva de la realidad como suponía la antropología funcionalista clásica sino que la descripción que proporciona el etnógrafo es una lectura de lo que se percibe, tomando como punto de partida entender los comportamientos de los individuos como acciones significantes, que se producen dentro de un marco establecido de significaciones en donde adquieren su(s) sentido(s). Este marco de

---

<sup>2</sup> La acepción del término 'representación' usada aquí retoma la propuesta de Bourdieu de entender a las representaciones sociales como "estrategias interesadas de manipulación simbólica cuyo objeto es determinar la idea que los demás pueden hacerse de esas propiedades y de sus portadores" (Bourdieu: 1985, 87).



significaciones es lo que constituye la cultura, que para Geertz consiste en "estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de la cual la gente hace cosas..." y en este sentido se opone a las visiones que suponen a la cultura como realidad "súper orgánica" que existe por sí misma objetivamente (Geertz, 2000: 24)

En este sentido el análisis de la cultura implica "desentrañar las estructuras de significación (...) y en determinar su campo social y su alcance" y esta es justamente la tarea de la etnografía y la razón por la cual Geertz utiliza el término "descripción densa"; por que implica adentrarse en los sentidos muchas veces contrapuestos que tienen las prácticas de los individuos, los desfases entre lo que se dice, se hace, o se piensa, en donde se superponen múltiples significaciones de las prácticas humanas; en palabras del propio Geertz:

*"lo que en realidad encara el etnógrafo es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después"*<sup>3</sup>

Este eje teórico aplicado a los conciertos del campo rocolero permite analizar la forma en que los significantes emitidos por los artistas y demás personas ubicadas arriba del escenario se contrastan con los significados que el público les da a esos significantes expresados a través de sus formas de participación en dichos espectáculos, produciéndose un juego de interpretaciones, usos, y lenguajes que sobrepasan lo dicho con palabras y que se expresan en los gestos, las formas de bailar, las formas de sociabilidad que se producen, etc. En suma se trata de analizar las formas de interacción entre artistas y públicos en la medida en que ésta interacción permite hacer una lectura crítica de cómo se produce la identificación de las personas con este campo de producción musical.

Muchas interpretaciones de esta dinámica caen en suponer que el ambiente que se genera en torno a los temas de amor y desamor, es un ambiente homogéneamente compartido en donde la nostalgia, el desarraigo, el abandono, entre otros temas, adquieren sentidos sociales compartidos provocando así una especie de "catarsis colectiva" en torno al sufrimiento y el despecho (Salgado 1999, Michelena 1988) y esta dinámica puede ser vista como ventana para explorar un mundo de significaciones sobre cómo las clases populares

---

<sup>3</sup> Geertz, Clifford, La interpretación de las culturas, Barcelona. Gedisa, 2000, Pág. 24.

representan sus condiciones de vida (Ibarra, 1998) De lo observado en la investigación de campo como contraejemplo a esta interpretación es que muchas actuaciones de los artistas populares fracasan en su afán de provocar esta catarsis colectiva y pese a que abordan en las canciones las temáticas de desamor, el desarraigo, etc, el público no responde a la insistencia de estos temas y esto ocasiona el final apresurado de la actuación del artista en cuestión, lo que provoca el apareamiento de otro artista que logre "manejar al público" muchas veces con un repertorio de música más bailable aunque este recurso en determinados momentos del concierto también se agota, por tanto es importante pensar en porqué diferentes formatos de espectáculo generan aceptación o rechazo en determinados momentos y circunstancias, que códigos se comparten y son capaces de producir formas de reconocimiento e identidad social en el consumo de la producción del campo rocolero.<sup>4</sup>

## UNA MIRADA ETNOGRÁFICA A LOS CONCIERTOS.

Como se mencionó anteriormente en el trabajo de campo realizado es claro que la participación del público no se limita en actuar en carne viva las letras de despecho que componen las canciones sino que las interacciones que se despliegan entre artistas y públicos son las que conducen el desarrollo de los espectáculos. La participación del público en el campo rocolero, a diferencia de otros espacios de consumo musical, tiene un alto poder de conducir la manera en que se desenvuelve el espectáculo, en tanto la barrera entre artistas y públicos no implica una total separación sino que más bien se la actúa como una separación invisible en la medida en que los artistas del campo rocolero logran construir una representación de su carácter de "artistas populares" por estar "ceranos al pueblo" y de esta forma "compartir los sufrimientos y alegrías de la gente sencilla" de tal forma que el evento aparece como un acto de interlocución a través del cual los artistas interpretan el "sentir popular" en sus canciones y el público reconoce como suyas las vivencias que se narran en las letras.

Si bien esta dinámica tiene matices dado que no siempre se produce esta interlocución y por tanto no se logra un proceso de identificación, el espectáculo se marca en gran medida por hacer aparecer la voluntad de la gente como

---

<sup>4</sup> El énfasis con el que muchos de los actores del campo hablan de la importancia del carisma del artista para "meterse al público en el bolsillo" sugiere una entrada analítica desde el concepto sociológico de carisma, es decir analizar la forma en que esa virtud excepcional propia del cantante se produce socialmente en tanto es reconocido por el público, pero en este ensayo dicha aproximación queda únicamente sugerida e esas propiedades y de sus portadores" (Bourdieu: 1985, 87)

condicionamiento para los artistas, la animación del concierto insiste en que la cartelera del evento es "lo que ustedes (refiriéndose al público) han pedido" y las intervenciones de los artistas ponen énfasis en señalar que las canciones que ellos hacen "son las que se han vuelto éxitos" gracias al público. En la dinámica del concierto la actitud del público determina no solo la duración de la presentación de cada artista (que puede ser de 20 minutos a casi una hora, justamente dependiendo de la respuesta de los asistentes) sino también la "elección" de las canciones que los artistas están "obligados" a cantar y en muchos casos a repetir varias veces dentro de un mismo concierto.<sup>5</sup>

#### *a) Lugares, ocasiones y asistentes.*

Para tener una idea más aproximada de cómo funcionan estos conciertos es importante ampliar algunos detalles de la parte organizativa. Los conciertos de música rocolera son eventos que congregan a gran cantidad de público dependiendo del lugar, la fecha, y la promoción: un concierto en lugares como el Coliseo Julio César Hidalgo o el Estadio del Aucas en una fecha especial como "San Valentín", "Día de la madre", etc. convocan a no menos de 10.000 personas y otros conciertos en canchas barriales o casas comunales convocan entre 500 y 2000 personas. Es característico también la variedad de personas que asisten, en los conciertos en zonas centrales se puede ver personas de distintas edades: niños, jóvenes, personas adultas, ancianos. Muchos tienen oficios manuales como obreros fabriles, albañiles carpinteros, guardias de seguridad, etc.; otras personas son profesionales libres como abogados, doctores, etc., a más de gran cantidad de personas jóvenes que son estudiantes secundarios y universitarios.<sup>6</sup> Según testimonios de locutores de radio y algunos artistas, a los conciertos asisten personas de "buena posición social" solo que les da vergüenza ser reconocidos en esos espacios entremezclados con la gente popular y van vestidos "así no más" (se entiende sin ropa cara ni objetos valiosos) para que no les reconozcan.

Estos conciertos son también un espacio de sociabilidad donde se va a "conocer gente", a ver y ser visto, especialmente en el caso de los conciertos en espacios barriales en donde son una de las pocas, sino la única, oferta de espectáculos que

---

<sup>5</sup> Este discurso de que los artistas rocoleros "se deben exclusivamente a la voluntad del público" logra un fuerte impacto de tal forma que oculta ciertas dinámicas comerciales que están detrás del éxito de una canción como el costo por "pasada" que cobran las radios por difundir una canción, por tanto lo que se escucha no son las "órdenes del público" sino el poder de las radios de hacer de una canción un éxito, y esto es justamente resultado de la performatividad que generan estos conciertos.

<sup>6</sup> Estos datos de "profesión" no pretenden ser representativos del público rocolero sino que forman parte de las conversaciones informales realizadas a pocas personas en busca de información más cualitativa sobre el gusto por esta música.

llegan al barrio, por tanto se convierten en un evento especial dentro de la vida cotidiana del barrio sumado a que el motivo es en algunos casos una festividad general ("San Valentín", "Fin de año", etc.) o la mayoría de las veces estos conciertos se ofrecen en honor a celebraciones mucho más locales como fiestas parroquiales, finales de campeonatos deportivos, etc., y por tanto se involucran como motivo especial de las dinámicas de interacción entre personas que se conocen y son vecinos.

La importancia de este circuito intermedio de los artistas del campo rocolero es que reafirma su condición de "artistas populares" en tanto muestran que son asequibles al participar y conducir las festividades locales lo que acentúa su "conocer a la gente" en los lugares propios e interactúan con el público realizando la pertenencia a tal o cual ciudad, parroquia, o barrio lo que a través de los últimos 30 años ha contribuido a consolidar el carácter "nacional" de estos artistas ya que el haber actuado en todo tipo de lugares, desde las ciudades grandes hasta los pueblos más alejados del Ecuador, logran ser reconocidos como artistas populares de alcance nacional, lo que ha sentado las bases para la exportación de la producción musical de este campo al exterior.

La importancia que dan los artistas a la localidad se evidencia en la forma en que invitan la participación del público en el espectáculo en donde piden que la gente aplauda, silbe, levante las manos, etc. de acuerdo a un determinado lugar a lo que el público responde dependiendo del ambiente general. No es que la gente participe solo porque los artistas nombren un determinado lugar sino que constantemente promueve la identificación de las personas con su lugar de origen como una forma "natural" de reconocimiento lo que tiene sentido dentro de los imaginarios nacionales y regionales construidos desde otros ámbitos como puede ser la política o la economía. Sin embargo los artistas casi siempre impulsan un sentido de "unidad nacional" a través de la "música que une a los ecuatorianos" que es precisamente la de los artistas populares.

### ***b) La circulación de los mensajes***

Como contexto general para analizar las formas de identificación que genera el campo rocolero a través del flujo de mensajes, es preciso anotar que los espectáculos actuales conjugan por un lado el formato tradicional de los festivales rocoleros caracterizados por la música que habla de tragedias, decepciones, y de amores frustrados, en donde los artistas "compiten" por quien arranca más lágrimas de las personas asistentes, y donde el consumo de alcohol viabiliza las

emociones desatadas creándose de esta forma el ambiente de "despecho colectivo" de cantinas a gran escala que describen algunos trabajos anteriores (Ibarra 1998, Salgado 1999, Michelena 1988) y por otro lado responde a un formato de "espectáculo moderno" en donde el despliegue escénico se liga a la idea de "entretenimiento" poniendo mayor énfasis en la música que se presta para bailar por ser más rítmica y en su composición es más "alegre" en el sentido de que tanto los instrumentos que se usan como las estructuras rítmicas y melódicas crean ritmos "pegajosos" que resultan provocativos para el baile. De esta forma los conciertos han dejado de ser únicamente cantinas a gran escala para convertirse en verdaderas fiestas populares.

En este contexto general de los espectáculos rocoleros se entrecruzan una diversidad de circunstancias: la heterogeneidad de personas por lugar de origen, nivel socioeconómico, edad, y género; la multiplicidad de discursos explícitos y no explícitos que circulan sobre la importancia del "talento nacional" y el valor de los "artistas ecuatorianos", la importancia de la identificación local en torno a elementos como el lugar que va desde las provincias hasta los barrios; las temáticas de las canciones y las formas de interpretarlas; los recursos de animación para motivar la participación del público a través de premios al "grupo más alegre", a la "pareja que mejor baila", la "gallada más chupadora", o a elementos cotidianos como las relaciones de género a través de la pregunta "¿quién manda en la casa?" o la pertenencia a los equipos de fútbol locales. Esta diversidad de factores provoca una circulación de mensajes con diversas interpretaciones conformando un entramado de significados clave para entender los sentidos de pertenencia que genera el campo rocolero en su público.

Para desarrollar el análisis de estos procesos de identificación creo pertinente describir algunos comportamientos observados que resultan significativos: En uno de los conciertos, mientras una artista de gran renombre interpretaba una selección de albazos y san juanitos tradicionales en versiones más rítmicas y bailables, entre ellos la canción "collar de lágrimas" que según los artistas del campo rocolero se ha convertido en el "nuevo himno nacional" por abordar el tema del desarraigo, invitaba al público a bailar de acuerdo a la forma tradicional de baile de la música mestiza, es decir los varones levantando y agitando un pañuelo y las mujeres con las manos juntadas atrás o cogiendo los costados de las faldas (pantalones ya que la mayoría de mujeres asistentes no usaban falda) en donde la cantante mismo demostraba en el escenario estas formas de bailar apelando al rescate de lo propio. Luego, aprovechando el recurso del pañuelo invitaba a la gente a hacer un gesto que simule la despedida a las personas que

han emigrado en relación con el contenido de la letra de la canción a lo que la gente respondía con entusiasmo creándose una especie de euforia colectiva, y pese al papel central que cumplía el baile en el espectáculo se veía algunas personas consumiendo licor.

### *c) Los procesos de identificación*

Este pasaje ilustra la forma en que el concierto rocolero trabaja en construir una representación de la "verdadera ecuatorianidad" ligada al "sentimiento del pueblo", sus alegrías y tristezas que se reflejan en la música, y legitima este consumo cultural en la medida en que los artistas al "cantar las vivencias del pueblo" son vistos como individuos que son parte de esta idea del pueblo, no por ser ecuatorianos en términos de nacionalidad sino porque su condición de artistas en el momento actual han tenido la oportunidad en sus giras internacionales de haber visto personalmente la soledad, la tristeza de la partida y del abandono, en general los sufrimientos de las familias ecuatorianas afectadas por la migración tanto de los que parten como de los que se quedan y por lo tanto se convierten en interlocutores legítimos del sentir colectivo de este pueblo, lo que se refuerza por la forma de poner en escena lo local ya que los artistas trabajan mucho sobre su relación con el público en base a la especificidad de las audiencias frente a la indiferenciación del público que conlleva los circuitos de música transnacional, produciendo un sentido de pertenencia basado justamente en la localidad.

Esta interrelación entre artistas y públicos es lo que genera distintas maneras de identificación y que se manifiestan en las formas en que el público vive estas canciones en los shows: en términos generales se ve a las personas cantar las canciones a gritos, en la mayoría de los casos llorando, con un vaso de licor en la mano levantada en dirección a los cantantes simulando un brindis como si se tratara de una persona conocida, luego la gente ovaciona al cantante pidiéndole otras canciones con las que se identifican y en algunos casos que repita la canción que ha despertado estos sentimientos, produciéndose una especie de catarsis colectiva en tanto la vivencia de la "tragedia" de la separación de la familia por la migración aparece no como una situación personal sino como una "tragedia compartida", es decir que es el pueblo como actor colectivo el que vive esta tragedia de la separación y los cantantes aparecen como los encargados de dar forma a esta tragedia, de convertir estas vivencias en canciones y dárselas al público.

De ahí la idea en el campo rocolero de que los artistas populares son fieles a los sentimientos de la gente y esta representación produce una interdependencia entre artistas y público, ya que éste se identifica con las canciones de los artistas en tanto son reconocidas como "sus propias vivencias" y esta interlocución es usada por los artistas para legitimar no solo su popularidad sino su profesión en sí. Entonces los artistas "le devuelven" (uso las comillas porque a fin de cuentas los artistas reconstruyen estas vivencias) al pueblo sus sufrimientos en forma de canciones y éste retribuye con ser fiel fanático y convierte a los cantantes en ídolos.

Si bien esta interdependencia no se logra con todos los cantantes ya que en varios casos el show de los artistas con menor experiencia y reconocimiento no logra la intensidad de los artistas "triple A" (así se conoce en el campo rocolero a los artistas más cotizados) es el paradigma que guía las formas de reconocimiento de los artistas que disputan el calificativo de "populares" y este reconocimiento es uno de los puntos de mayor controversia entre los artistas ya que para los cantantes de mayor trayectoria esta virtud de cautivar al público es un don con el que se nace y por tanto ven el trabajo de los artistas más jóvenes que apelan a elementos escénicos como las coreografías, sobre todo de bailarinas, como una manera menos auténtica de ganarse al público.

Sin embargo esta catarsis colectiva sobre temas de nostalgia y desarraigo no tiene un significado único ni homogéneo. Para muchas personas asistentes no es el desarraigo en sí el motivo del sentimiento de nostalgia sino que asisten a los conciertos por diversos motivos: en algunos casos para recordar "años de juventud" con la llamada "música del recuerdo" (se refiere a las baladas de grupos como los Ángeles Negros, Los Iracundos, etc.) y en otras personas los recuerdos evocados tienen que ver con lugares o situaciones pasadas en que estaba presente cierto tipo de música o de canciones específicas. Esto se muestra en testimonios de personas recogidos durante la observación que afirman: "me gusta asistir a estos conciertos porque de joven iba con mi familia" o porque es "música con la que solíamos reunirnos entre amigos". Otras personas se identifican no tanto con el desamor en el que insisten gran parte de las canciones sino que se identifican con las letras más románticas y algunos testimonios coinciden en que es música que evoca diversos recuerdos de relaciones de pareja.

De esta forma si bien la nostalgia en sí es un tema recurrente, es la forma en que se escenifica en el espectáculo lo que "sintoniza" con las experiencias y vivencias particulares de las personas del público creando un proceso de identificación y reconocimiento de las clases populares en la producción del campo rocolero; por tanto es una generalización estereotipada el asumir que es el despecho o el

desamor lo que provoca la principal emoción que se canaliza en estos conciertos y que sería el pilar del impacto masivo de esta música. Otros testimonios del público afirman que escuchan esta música en sus labores cotidianas como el trabajo y que "porque las letras hablan del trago uno no escucha solo para tomar", lo que muestra que el gusto por esta música va más lejos que una identificación con las letras sino que la presencia de esta música de diferentes formas y en diferentes lugares muy ligados a lo cotidiano generan una práctica de consumo que no necesariamente conlleva un propósito explícito de identificación sino que puede interpretarse como una suerte de gusto internalizado.<sup>7</sup>

Otro impulso para el consumo de los conciertos del campo rocolero es la sociabilidad que estos generan. Muchas personas asisten no necesariamente porque se identifiquen con los discursos explícitos que circulan y en algunos tampoco son fanáticos de determinado-a cantante, sino que en tanto son espacios públicos de interacción social los jóvenes por ejemplo asisten por encontrarse con otros jóvenes y por ende su presencia no puede leerse como un consumo musical en el sentido de reconocerse en ciertos aspectos que la música trasmite explícita o implícitamente sino que puede interpretarse como consumo de un espacio de sociabilidad con diferentes propósitos.

## CONCLUSIÓN.

La música rocolera genera identificación y pertenencia en las clases populares no tanto por crear un discurso identitario que señale una frontera clara que delimita quienes pertenecen o no a esta condición de subalternidad como sucede en otros consumos musicales como el rock o el hip-hop, sino que se mueve en la ambigüedad de la misma idea de "pueblo" y de lo "ecuatoriano" tomado también en un sentido ambivalente. De esta forma los procesos de identificación que se despliegan tienen más que ver con la forma en que se performan los temas cotidianos como la pertenencia a localidades sean territoriales como los lugares de procedencia o más relacionadas con lo simbólico como los roles de género o la identificación como hinchas de los equipos de fútbol, pero fundamentalmente por la forma en que logra una interacción entre artistas y públicos en la que se canalizan diversas representaciones sobre lo nacional y lo popular ligadas al mundo de la vida cotidiana.

<sup>7</sup> Algunas de estas ideas han sido propuestas por Ketty Wong en una conferencia en la Universidad Andina Simón Bolívar en torno al fenómeno social presente en la música



Así la música rocolera ha logrado formar parte del repertorio cultural de las clases populares por ser flexible a los contextos sociales e incorporar temáticas, como es el caso de la migración en la actualidad, interpretadas como una nueva forma de vivenciar los contenidos tradicionales de esta música como la nostalgia y el desarraigo. Sin embargo interpretar estas prácticas como un consumo cultural entendido como un acto de autoafirmación explícita presenta una limitación básica que es justamente suponer un sentido de pertenencia que establezca claramente sus parámetros de inclusión y exclusión lo que en el campo rocolero no es su característica primordial.

Por el contrario para el público rocolero el consumo de esta música sea en espacios privados o públicos se asume como "algo natural" en tanto según varias opiniones "es la música que se oye en todas partes" refiriéndose a las radios y los conciertos en localidades como barrios o casa comunales y por tanto es vista como "la música que siempre hemos escuchado" y no es excluyente de otras músicas que podrían interpretarse como opuestas a la "visión de la vida" que presenta la rocola. Muchos jóvenes asisten a los conciertos rocoleros pero afirman tener otros gustos musicales como el rock o el pop, de la misma forma varias personas adultas afirman que a más de la rocola también escuchan géneros como la salsa y hasta el pop.

Así, los discursos de este campo de producción cultural que apelan a la importancia de lo nacional-popular tienen ante todo la función de legitimar al campo rocolero en sí, por tanto la identificación del público es un proceso que va mucho más allá de lo musical en sí mismo y del discursivo explícito que da legitimidad al campo sino que se construye en un procesos de interacción complejo en el que se entrecruzan los sentidos compartidos internalizados sobre temas como las relaciones de pareja, las fronteras de género, la pertenencia a un lugar y el desarraigo que provoca el estar lejos de ese lugar, los imaginarios de familia, entre otros temas importantes, en donde esta misma interacción produce la sensación del público de tener protagonismo tanto en el espectáculo como en un tipo particular de producción cultural que "toma en cuenta sus vivencias" en la oferta cultural que propone. De esta forma la sociabilidad que se genera en estos espacios los identifica como "lugares propios" y por tanto se produce una sensación de confianza de los sectores populares al sentirse alejados de los espacios de conflictos sean de clase o étnicos y por tanto constituye un campo cultural diferenciado en el que los públicos reconocen la interlocución del "sentir del pueblo" a cargo de los artistas de tal forma que este consumo cultural constituye un espacio reconocimiento de las clases populares.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre**, Cultura y sociedad, Ed. Grijalbo, México, 1990
- Bourdieu, Pierre**, ¿Qué significa hablar?, Akal, Madrid, 1985.
- Bailón, Jaime**, La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma, en Revista Iconos No.18. Música, consumos culturales e identidad, Quito, 2004
- De la Torre, Adrián**, La tecnocumbia. Aproximación a la música popular contemporánea en la Sierra ecuatoriana, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Geertz, Clifford**, La interpretación de las culturas, Barcelona Gedisa, 2000.
- Ibarra, Hernán**, La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización, Abya-Yala, Quito, 1998.
- Michelena, Esteban**, "El swing de la rocola", Revista Dinners No71, Quito, 1988.
- Morales, Juan Carlos**, Cómo voy a olvidarte, las siete vidas de Segundo Rosero, Pegasus, Quito, 2001.
- Quispe, Arturo**, La tecnocumbia: ¿integración o discriminación solapada?, en Revista Quehacer No. 135, Lima, Desco.
- Santillán A, Ramírez J**, Consumos culturales urbanos, el caso de la tecnocumbia en Quito, en Revista Iconos No.18. Música, consumos culturales e identidad, Quito, 2004.
- Santillán, Alfredo**, Cultura popular y globalización. El campo de la música rocolera: actores, instituciones y negociaciones culturales; Quito, Tesis, Puce, 2002.
- Salgado Pablo**, Ecuador: paraíso rockolero, en revista Vistazo No.771, Ecuador 1999.
- Zubieta, Ana María** (directora), Cultura popular y cultura de masas: conceptos recorridos y polémicas, Piados, Buenos Aires, 2000.