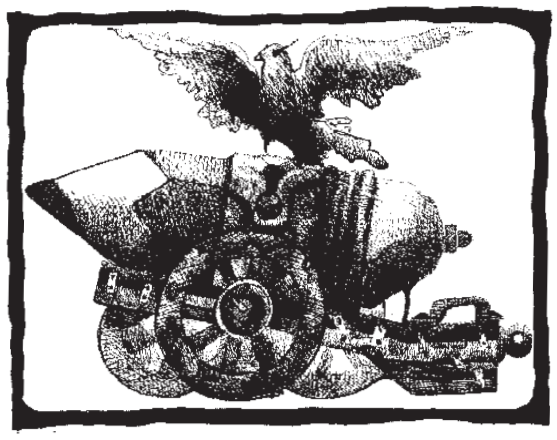
La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder.

Eduardo Galeano
Las venas abiertas de América Latina

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al Apartado Postal Nº 86/3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

NÚMERO
75

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



SAMUEL ROVINSKI:
LAS UNIVERSIDADES ESTÁN FORMANDO PARA UN TEATRO DE ÉLITE, DE INTELECTUALES[1]

Actual director del Teatro Nacional, es uno de los dramaturgos más prolíferos y consolidados de Costa Rica. Según nos cuenta, en las próximas semanas la Editorial Costa Rica le publicará su última obra: *Génesis*.

Rafael Cuevas Molina: Usted, Daniel Gallegos y Alberto Cañas constituyen una generación y son figuras representativas de la dramaturgia costarricense de la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica...

Samuel Rovinski: Nos han tomado a los tres por la cantidad de obra que hemos hecho, por coincidir en una época y por tener una visión clara –por lo menos para nosotros– de lo que es el teatro y su función en la sociedad, por lo que las obras que se montaron –buenas, malas o regulares– tuvieron el interés del público por el tema. Con Alberto y Daniel compartimos muchas cosas más. En primer lugar la amistad; después, un gusto casi homogéneo por el teatro, aunque hay discrepancias en la forma como escribimos. Alberto, aunque es un dramaturgo realista es más costumbrista. Yo no podría escribir como él y él no tiene ningún interés en escribir como yo. El realismo de Daniel Gallegos es un realismo teatral y yo también tengo un cierto atractivo por ese tipo de realismo. La amistad, y el haber participado en el proceso de esos años tan difíciles –finales de los sesenta y principios de los setenta, y luego el período de la guerra centroamericana– hizo que compartiéramos un mundo.

R.C: ¿Podría profundizar un poco más sobre esto que menciona de la función del teatro?

S.R.: Es la idea de que los espectadores van al teatro atraídos por el tema de la obra, por la forma de tratarlo, que responda a las inquietudes o reflexiones propias, para que luego salga de la sala con respuestas o más dudas, más interrogantes.

R.C.: Un teatro vinculado a la realidad.

S.R.: Claro, pero con una visión extensa de la realidad; no solo lo que vemos o palpamos, lo que sufrimos o gozamos diariamente, sino va más allá; parte de esa realidad es la imaginación, la fantasía, todo eso que el dramaturgo –intuitiva o racionalmente– encuentra que es lo que los espectadores están esperando ver en el escenario.

R.C.: Podríamos decir que en su dramaturgia ha habido dos constantes: una preocupación por el lenguaje y otra por la situación política. Esta segunda, ¿estaría relacionada con lo que me está diciendo?

S.R.: El dramaturgo está inserto en la sociedad, que es la que le da el material. Él no es más que un observador del ser humano, del individuo en su relación con la sociedad.

R.C.: Creo que eso es indiscutible, pero, ¿qué es lo que hace que una obra no solamente exprese

1

[1]. Una versión reducida de esta entrevista se publicó en el suplemento cultural *Áncora*, del diario *La Nación*.

Untitled-3 1

11/18/08 10:43:14 PM

esa realidad sino que, además, sea aceptada y gustada por el público? En su trabajo, el ejemplo más claro es *Las fisgonas de Paso Ancho*.

S.R.: Eso es un misterio. No escribo pensando en que va a ser un éxito sino que es algo que le puede interesar a la gente de mi tiempo. Cada una de las dieciséis obras que he escrito –de las cuales diez o doce se han llevado a escena– toca un aspecto particular de esa realidad. *Las fisgonas de Paso Ancho* es una obra muy corta que habla sobre la curiosidad de la gente, sobre la vida íntima que es violada por los medios de comunicación, de ese peligro que siempre existe de la magnificación de los hechos reales por parte de los medios como la televisión, la radio o los periódicos. En otras obras he perseguido otros objetivos. En *Atlántida*, mi primera obra, el tema son las utopías: ¿hasta dónde puede llevar la persecución de una utopía? La búsqueda del mejoramiento de una sociedad a veces se desvía hacia una sociedad totalitaria. La lectura de Steimbeck, por ejemplo, me presentó las huelgas y el comportamiento de los huelguistas en los Estados Unidos en la década del treinta, y eso me motivó a escribir *Los agitadores*, para ver qué es lo que lleva a la lucha obrera y cómo los rompehuelgas rompen la hermandad entre los huelguistas. *Gobierno de alcoba* trata, a mi juicio, del peligro del cambio de poder a través de una revolución, pero que, a la postre, no mejora a la sociedad. *El laberinto* es sobre la responsabilidad del científico o de la paranoia del individuo o de la sociedad de buscar enemigos sin razón. Es la imagen del peligro.

R.C.: Cuando escribe, ¿usted se plantea esto como un plan?

S.R.: No, nunca. Lo que me planteo es un concepto. Durante los años setenta y ochenta, con todo ese fenómeno de la Guerra Fría y lo que produjo después repercusión sobre las sociedades en este planeta, lo que vi fue el discurso de los dirigentes. ¿Qué es lo que representan? ¿Es un discurso que tiene que ver con un enfrentamiento con un hecho particular –una crisis, por ejemplo–, o es fabricado, retórico, de manera que más bien esconde? *Gulliver dormido* es eso, el análisis de los discursos de los políticos de diferente posición ideológica. Ahí está el cura, el filósofo, el presidente y así, todos los discursos que confluyen sobre una crisis que despierta la acción de esa gente.

R.C. Usted escribe desde muy joven, prácticamente desde niño, pero originalmente lo que escribía era cuento y llega posteriormente a escribir teatro…

S.R.: Es que el cuento es el que está más relacionado, por su dimensión, por su forma, con el teatro. Como dramaturgo uno encuentra que es el cuento, no la novela, el que está más emparentado con el teatro. Pero, además, yo nunca sentí que podía escribir novelas, porque eso requería una disciplina y una forma de ver la narrativa que me era ajena. Por qué llegue a escribir novelas es otra historia. León Pacheco, del cual fui muy amigo, me preguntó una vez por qué no escribía novela y me dijo: "El día que usted decida escribir una novela, la va a escribir". Cuando viví en París entre 1972 y 1975 dio la casualidad que estaba ahí don Alejo Carpentier como Agregado Cultural de Cuba, mientras yo era Ministro Consejero y Agregado Cultural de la Embajada de Cota Rica. Por cuestiones de alfabeto, Costa Rica y Cuba siempre se sientan juntas en los actos protocolarios franceses, y gustándole mis cuentos me preguntó por qué no escribía novela y yo le expliqué que no tengo la disciplina requerida. "Esta usted equivocado –me dijo– el método que yo utilizo para escribir es trabajar dos horas antes de ir a la Embajada, nada más, porque es la hora en que yo me siento más creativo. Cuando regreso por la tarde reviso los textos y a veces quito algunas cosas. Ese es mi sistema de trabajo". Yo le pregunte por qué trabajaba solo dos horas y me dijo: "Porque la capacidad creativa es de dos horas, y lo que usted escribe después generalmente es entusiasmo que lo arrastra y, cuando después revisa, o lo elimina todo o quita la mayor parte".

R.C.: Además de este contacto con Carpentier, ¿qué otras presencias pueden haber en su dramaturgia?

S.R.: De las lecturas. Yo fui un ávido lector de narrativa y, por supuesto, de teatro. Mi vocación por el teatro creo que empezó en México, por el respeto que me merecieron los actores de *Queja contra desconocido*, que está basado en *El proceso* de Kafka. Éramos veinte personas nada más en el teatro y la obra duraba tres horas. Después fui a un teatro "bodeville" y estaba repleto, éramos como trescientas personas. Era buen teatro también y eso me llevó al convencimiento que hay muchos tipos de teatro, pero mi respeto más grande es al teatro auténtico y honesto.

R.C.: ¿No hay ningún autor que usted pudiera identificar como alguien que tuvo impacto en usted?

S.R.: Después de las largas lecturas que hice de los autores que me gustaron, desde Ibsen hasta Miller, yo me fui más por Miller que por Ibsen, pero entre ellos hay una diferencia de casi ochenta años, de manera que no era para subestimar a Ibsen, que es uno de los grandes dramaturgos de la historia, pero Miller me dio a mí la idea de lo que era mi preocupación: el individuo en sociedad y lo que esta hacía con ese individuo. Me pareció que era el autor representativo de esto.

R.C.: Todo lo que usted me ha dicho hasta ahora tiene que ver con un teatro apegado a la realidad, que se preocupa por ciertos problemas de la gente. ¿Qué piensa usted del llamado teatro comercial que prevalece hoy en día?

S.R.: Todo teatro tiene su público particular. El teatro que llamamos comercial se ha ganado un público, tiene un nicho. Pero el otro teatro también tiene su público. La Compañía Nacional de Teatro, sobre todo cuando son las obras grandes, buenas, tiene un público, por supuesto; y hay que pensar que este teatro comercial que vemos ahora, se benefició de la era de oro del teatro costarricense que fueron los años setenta, porque se creó una expectativa enorme por el teatro. Estos teatros comerciales, que están entre cien y doscientas butacas, aunque tengan doscientas funciones nunca llegarán a la cantidad de público que teníamos en nuestro tiempo en los años setenta. Treinta mil, cuarenta mil personas veían una obra de teatro en diferentes lugares del país; era un teatro casi ambulante. Entonces, esa proyección de los creadores en el teatro hacia las comunidades fue lo que diseminó el interés. En eso jugó un papel central el Estado, porque era un teatro subvencionado, estimulado por el Estado.

R.C.: ¿Y qué pasó? ¿Por qué eso no continuó?

S.R.: Son tantos los factores. Primero, creo yo, el Estado perdió la visión adecuada. Lo otro son las discrepancias internas en el mundo del teatro en Costa Rica. Lo otro es la realidad socioeconómica del país: creció muchísimo la población y la gente que antes iba al teatro ya no tiene los medios para



transportarse una noche al centro, a lo que hay que agregar la falta de seguridad y los precios del teatro –que ya no son subvencionados como en la época nuestra–. Aunque la Compañía y el Taller Nacional de Teatro y los grupos independientes que reciben subsidios del Estado pueden bajar los costos, estos no bajan de dos mil o dos mil quinientos colones. Y usted ve la gente en las paradas esperando los buses, esa gente que está ahí después de un día de trabajo, bajo la lluvia, que tiene que subir a un bus, pasar hasta dos horas en él, no va a regresar al centro de la ciudad para ver una obra de teatro. Es decir, se ha perdido público, por diferentes razones, pero se ha perdido aquel que se creó en nuestro tiempo.

R.C.: Seguramente se crea un nuevo tipo de público que es el que asiste a las salas comerciales…

S.R.: Sí, es una clase media con cierta capacidad adquisitiva.

R.C.: Esta sería una de las tendencias del teatro contemporáneo en Costa Rica, el desarrollo del teatro comercial. ¿Qué otras características y tendencias ve usted en el teatro contemporáneo en Costa Rica?

S.R.: Yo creo que eso va de acuerdo con la orientación que se dé en las universidades, sobre todo en la Universidad Nacional, la Universidad de Costa Rica y tal vez el Tecnológico. Los profesores y los directores de teatro que salen de ahí tienen más tendencia a la búsqueda formal en el teatro, por lo que están haciendo un teatro experimental; de ahí probablemente surgirá una forma de teatro que traiga público, pero yo veo más bien que eso está creando una separación entre el público y el teatro. Es un teatro de élite, de intelectuales.

R.C.: Cada día hay más dramaturgas…

S.R.: Y buenas dramaturgas.

RC.: ¿Usted ve diferencia entre un teatro hecho por mujeres y otro por varones?

S.R.: No sé si es por razones de género, pero sí hay una verdad femenina, de acuerdo con las experiencias de las mujeres, y una verdad masculina. Las mujeres han sufrido mucho –ya no tengo que hablar de eso– por el poder del hombre en la sociedad, de manera que lo que se va notando es una búsqueda de liberación de las mujeres, y lo están haciendo de una forma revolucionaria en el teatro, con mucha fuerza que se nota, incluso, en el lenguaje, que es fuerte, más fuerte, más verídico, más impactante que el de los hombres, porque tienen un carácter reivindicativo mayor. Este siglo XXI verá esa liberación de la mujer que ya se está viendo en muchos ámbitos.

R.C.: Estamos a inicios del siglo XXI, dentro de un contexto muy dinámico y cambiante. Si hiciera un ejercicio de comparación con el ambiente cultural en el cual inició su trabajo literario, ¿qué vería diferente?

S.R.: Para aquel entonces yo creo que había un teatro más combativo que el actual…

R.C.: ¿Incluyendo al teatro contemporáneo hecho por mujeres del que hablábamos...?

S.R.: Sí, porque ellas estaban buscando ya su liberación. No tengo una bola de cristal para saber lo que va a pasar, pero sí me da la impresión que, como ha sucedido muchas veces en la historia del teatro, este está hoy en un proceso de transición, de búsqueda, y eso tendrá que producir algo.

R.C.: Y el teatro de los años sesenta o setenta, entonces, ¿no era un teatro de transición?

S.R.: Si hay que caracterizarlo yo diría que era más beligerante y había un interés mayor del público por encontrar respuestas a sus preguntas sobre su situación social. Entonces acudía al teatro para oír lo que tal vez querían oír, u oír algo que nunca habían oído pero que tenía algo que les provocaba una reflexión sobre su misma situación. Es decir, era un teatro en el que había una mayor fusión entre el fenómeno teatral y su público que la que hay ahora.

R.C.: Cambiando de tema. ¿Qué proyectos tiene, Samuel?

S.R.: Bueno, estoy en el Teatro Nacional, que me ocupa todo el tiempo y mis preocupaciones, por lo que cuando llego a la casa no estoy en condiciones de escribir. Lo último que escribí es una obra que se llama *Génesis*, la cual espero que salga publicada en las próximas semanas por la Editorial Costa Rica. Anhelo que se pueda montar porque es una preocupación por lo que está sucediendo actualmente con el impacto del radicalismo de la religión que se está envenenando con nacionalismo. *Génesis* tiene que ver con esa inocencia del ser humano respecto a su propia concepción, el paraíso, la relación con el Hacedor –yo llamo ahí el Hacedor a Dios–, si es que efectivamente hay un hacedor y si el universo fue realmente hecho por la inteligencia de un ser superior, o es nada más la contingencia en el marco del cual el ser humano se ha querido ver como un ser especial creado a imagen y semejanza de un dios. Tomo algunos aspectos del Génesis visto por cuatro personajes que son el Hacedor, su asistente y dos arcángeles, Gabriel y Miguel, que son mensajeros del Hacedor, pero que al mismo tiempo tienen sus ideas diferentes y sus rencores, sus protestas, y el asistente se convierte en un astrónomo que va escribiendo su libro detrás de la bitácora que está escribiendo el Hacedor. Entonces es la interrelación de los cuatro durante el Génesis hasta llegar a Egipto. El final no lo cuento. Tiene que ver no solamente con ese aspecto de la supuesta creación del universo y la especie humana, sino la creación en la literatura, que es el asistente que escribe como un escritor haciéndole observaciones al Hacedor como se las haría un escritor. Hasta ahí llegan mis planes por ahora, y para volver a escribir seguramente tendré que dejar la dirección del Teatro Nacional.

R.C.: Nuestras escuelas de teatro están llenas de jóvenes que quieren ser actores, directores, dramaturgos… ¿Qué le dice Samuel Rovinski a estos muchachos?

S.R.: Que no se olviden del placer y de lo que derivan en conocimiento de la lectura. Para escribir teatro hay que escribir muchas obras de teatro, y mucho sobre los dramaturgos, empezando por los grandes dramaturgos griegos. Eso los va formando. No es solo un colegio o una universidad los que forman, es la propia lectura. ¿Por qué? Porque se identifica uno con algunos de los dramaturgos o con algunas de las obras. Uno siente que va despertando su inteligencia y los elementos o historias que nunca se había imaginado los encuentra ahí. Es decir, yo les diría lean, y lean mucho, no solamente a los dramaturgos sino a los escritores y, por supuesto, a los actores y directores. Todos deben leer mucho para poder fortalecerse dentro de su profesión.

Untitled-3 2 11/18/08 10:43:19 PM

EL LENGUAJE DEL CUERPO EN LA MÚSICA POPULAR

El cuerpo en la performance del tema de cumbia "El Guararey" y su incidencia en la definición de la identidad masculina y femenina

Débora Blank[1]

Se trata de preguntarse ahora quiénes son los constructores del concepto de cultura popular, a qué momento corresponde él y, principalmente, qué intereses políticos encubre.
RENATO ORTIZ



La posmodernidad promovió el resquebrajamiento de las fronteras entre la "alta cultura" y la "cultura popular", contemplando estas músicas desde una nueva perspectiva. Especialistas como McClary y Walser, Middleton, Shepherd, han impulsado la coo-peración entre musicología y etnomusicología para el estudio de la música popular. John Shepherd, por ejemplo, opina que "*es cuestionable […] que haya músicas "clásicas", "populares", "folklóricas" y "tradicionales". Parece más probable que haya discursos construidos alrededor de prácticas musicales concretas, y que esos discursos agrupen tales prácticas en categorías que hagan a la música sumisa con respecto a varias formas de control social, político y económico*". En cada uno de estos discursos se encuentran mujeres silenciadas; tanto al escribir sobre géneros musicales populares como al ser partícipes de su performance.

La tradicional división entre rock y pop puede ser entendida de manera jerárquica, donde el rock ocuparía el escalafón más alto y el pop sería relegado a un nivel inferior, donde a la mujer se le ha permitido destacar más. En este trabajo intentaremos entender de qué manera se le ha permitido a la mujer ocupar ese lugar privilegiado en el género pop, específicamente en la cumbia.

Esta jerarquización resulta a partir del grado de definición y producción de identidades, suponiendo, como propone Nicholas Cook, que a diferencia del rock, los y las intérpretes de música pop se han doblegado al poder de la industria musical y se inclinan hacia los gustos populares de turno (muchas veces definidos por las mismas industrias), y ejecutan música compuesta y arreglada por otros.

Analizaremos el cuerpo en la performance del tema "El Guararey", del género cumbia, perteneciente a la música popular, y su incidencia en la definición de la identidad masculina y femenina.

En este sentido se trata de relacionar, siguiendo a J. J. Nattiez, "*el texto musical con los procesos que están en el origen de dicho texto y aquellos procesos provocados por él, es decir, los procesos perceptivos*".

El cuerpo en estilos como el rock y el pop produce, reproduce y contesta al mundo. Presenta un imaginario de género dentro de todo un universo de sentido arraigado y desarrollado tanto en música como en letra.

No es intención de este trabajo profundizar en la dimensión *poyética* de los temas presentados, que estudia los procesos o ideas a través de los cuales se crea un producto musical (es decir, lo que se oye). Nos ocuparemos de la segunda dimensión, *el medio, lo neutro*, como material posible de ser percibido por los sentidos, desde el punto de vista del cuerpo, la coreografía de cada grupo musical junto con la letra y también de la tercera dimensión: la estética en la cual se analizan los significados construidos por el público receptor. Creemos que especialmente a través de la música popular se refuerzan ideologías en el imaginario colectivo de la sociedad a la que pertenece.

El cuerpo corporal

[1]. Profesora de Música, Conservatorio Real de La Haya. Concertista de Guitarra, Academia Rubin de Jerusalem. Estudios de Licenciatura en Musicoterapia, Universidad de Buenos Aires. Cursa el Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras en América Central.

En el terreno de la semiótica la pregunta es cómo y de qué manera colabora el movimiento corporal femenino en la producción de la significación musical en el pensamiento, y básicamente qué tipo de significación musical.

Existe en cada cultura un canon oficial del cuerpo, al estilo de canon lingüístico, literario, cognoscitivo o musical. Hablar de un canon corporal es en principio una manera de poner en crisis la concepción biológica. Implica posicionar el cuerpo dentro de una cantidad de normas y reglas, moldeado por históricas coerciones sociales.

Por otra parte, pensar en una existencia de canon corporal presupone un sujeto constituido por relaciones sociales, las cuales afectan todos los aspectos de su vida, incluyendo gustos musicales y usos de la música.

Entonces, consideremos el canon corporal como un conjunto de reglas que fijan el cuerpo legítimo que se aspira tener en determinada cultura. De esta manera aparece la imagen del cuerpo permitido y del cuerpo prohibido, lo legal y lo subversivo, contactos y posturas aceptables o inaceptables, marcas que ubican el "lugar" social de cada uno.

Lo correcto y lo incorrecto forman parte de un todo dinámico, motor de un movimiento espiralado a partir del cual se van definiendo los espacios de lo permitido.

Desde este punto de vista es que pensamos el cuerpo como proyección de la cultura.

El movimiento corporal no es más que un gesto y como tal un vehículo de significación. Es decir, que como signo representa algo y nos remite a otra cosa con la que guarda relación produciendo efectos en quien interpreta.

La hipótesis de este trabajo es que los dos ejemplos de cumbia analizados aquí refuerzan un imaginario patriarcal dominante de esta sociedad, formulando un canon corporal femenino desde la visión masculina.

Hatten, en sus estudios sobre gesto musical, indica que el gesto del "*cuerpo-corporal*" es movimiento que está culturalmente marcado (*markness*). Es decir, culturalmente significativo para el agente o para el interpretante, quienes le imprimen un sentido relevante. Gestos, palabras, actitudes corporales, vestuario, pueden considerarse como sistemas semiológicos que conforman conductas articuladas que tienen un sentido específico y conforman estereotipos.

En los espacios bailables que convoca la cumbia, se evidencian ciertas reglas de comportamiento e interacción que no se dan en situaciones diarias de convivencia grupal, donde generalmente se prohibirían. Allí los diferentes sistemas semióticos que definen el "cuerpo-cumbia" cobran total sentido. La ropa, el maquillaje, los movimientos y actitudes corporales definen un estereotipo de hombre o de mujer y una pertenencia a una cultura específica relacionada con lo popular.

El juego de la mirada y el cuerpo, la exhibición de zonas que se permiten o se ocultan, que remarcan y esconden como un mecanismo de seducción, pueden leerse desde un marco de relaciones complejas entre individuos y grupos, relaciones de género en el caso de este trabajo. Siguiendo a Michel Foucault, no existen relaciones individuales, sociales o culturales fuera de la órbita de influencia del poder, lo cual permite y condiciona la forma en que estas relaciones se dan en la sociedad.

A través del baile, el cuerpo se comunica e interactúa con el otro y con el espacio; es un diálogo sin palabras que expresa emociones, sentimientos, intimidades y distancias, es decir, subjetividades.

El poder de la música en estos espacios multitudinarios se demuestra al disolverse la individualidad en el colectivo, la identificación con los músicos y todo lo que ocurre en escena. El público canta, baila, aplaude, silva, grita. Se produce un diálogo entre músico y espectador, se definen identidad y pertenencia. A pesar de que la relación entre músico y público es asimétrica, dependen mutuamente para ratificar y afirmar su identidad en un universo simbólico que ambos están reproduciendo e inventando. Este canon corporal refleja una concepción de género. Es un aspecto más en la reproducción y continuación de la ideología, la identidad y, por lo tanto, las relaciones de poder de la sociedad.

La perspectiva de género

La perspectiva de género es una epistemología eficaz para el estudio de las relaciones entre mujeres y hombres, junto con todo lo que estas conllevan en los ámbitos psicológico, social, cultural, histórico, etc.

El sistema sexo/género ha sido definido por Gayle Rubín como "*el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en la cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas*".

Poder, simbología, normas y subjetividad, todos aspectos inherentes al género que trascienden al estudio de disciplinas aisladas como historia, psicología, antropología o sociología.

El género como concepto constituye un dispositivo sociocultural a través del cual el mundo se reparte para hombres y para mujeres según sus diferencias genitales, a partir de lo cual se producen subjetividades e identidades sociales distintas que nos parecen "naturales".

Desde la perspectiva de género los ejemplos que analizaremos a continuación definen claramente cuál es el rol femenino a partir de la visión masculina hegemónica de la sociedad occidental. Identidades –masculinas y femeninas– que se definen a partir de estereotipos fijados por una sociedad androcéntrica.

"El Guararey"

Los ejemplos que se analizarán en este trabajo corresponden a un mismo tema interpretado por dos grupos diferentes, lo cual nos permite comparar desde una perspectiva de género. Se ubicaron en YouTube, sitio web que permite a los usuarios subir y compartir clips de video[2]. Uno de los videos, interpretado por el grupo femenino "Deseo", ha sido visto 268.670 veces en un total de diez meses (http://www.youtube.com/watch?v=saBEbs7qa6w); mientras que el liderado

[2]. Su gran impacto en la cultura popular le ha hecho merecer la obtención del premio al invento del año en noviembre del 2006 otorgado por la revista *Time*. Personajes importantes de la cultura aprovechan la popularidad de este sitio como medio de promoción.

Untitled-3 3 11/18/08 10:43:25 PM

por los Hermanos Carrión, un total de 133.461 veces en tres meses (http://www.youtube.com/watch?v=-RdyvDUuYX4). Nos apoyamos en estos datos para considerar la popularidad de este tema musical.

Se supone que los autores del tema son los Hermanos Carrión, sin embargo, existe la hipótesis de que es un plagio de la canción panameña muy conocida llamada "Guararé, Guararé", de Ricardo Fábrega y Colaco Cortez, que corresponde al género musical tamborera. Guararé es una reconocida ciudad de Panamá, donde anualmente se realiza el Festival de la Mejorana, la más grande de las festividades folklóricas del país.

Historia de la cumbia

Surge como género musical en Colombia en los siglos XVI y XVII; fruto del mestizaje de los ritmos africanos de Guinea Ecuatorial e indígenas lugareños. El origen de la cumbia es la cumbiamba, baile que se danzaba acompañado de percusión y flauta de millo. Sus raíces africanas traen coreografías donde el cuerpo es un elemento simbólicamente sexual. A partir de la década de 1930 en Colombia, la cumbia es absorbida por la industria discográfica. Este hecho y las diferentes migraciones diseminan este estilo por toda América Central y América del Sur.

La letra

Presentamos una transcripción de "El Guararey", interpretado por los dos grupos: lo que está en redondas coincide en ambas versiones; lo marcado en negritas es propio de los "Hermanos Carrión" y lo que está en cursivas, del grupo "Deseo".

Guararey, Guararey, Guararey, la
tierra del suku suku (x2)
En un sillón de vejuco yo de ti me
enamoré
En un sillón de vejuco ahí nomás te
acomodé
Anoche yo te fui a ver, y tú te estabas bañando / *Anoche me fuiste a ver, y yo me estaba bañando* (x2)
Lo que yo quería verte te lo estabas jabonando / *Lo que tú querías verme me lo estaba restregando* (x2)
Y a las suegritas que cuiden a sus hijitas. ¿Sabe por qué? Escuche esto / *Y para los papitos que cuiden a sus hijitos. Escuche esto suegrito.*
Todas las mamitas creen que sus hijas son doncellas / *Algunos papitos creen que sus hijos son bien machos* (x2)
¿Cuántas veces habrán visto boca arriba las estrellas? / *¿Cuántas veces habrán puesto boca abajo a los muchachos?* (x2)



Guararey…

Y esto es para ti ingrata / *Y esto es para ti ingrato*
Anoche te lo pedí y no me lo quisiste dar (x2)
Ojalá que se te oxide y no lo puedas usar (x2)
Y gozalo el picar meneo
Compañero por ahí veo que algunas mujeres se están poniendo rabiosas.
Y tienen razón, estamos cantando coplas solo pa mujeres y para varones nada.
Pues vamos a cantar coplas en contra de varones.
Pa que las mujercitas se defiendan.
Échale compañero. Escuche esto mujercita.
Y esta copla va para los varones.
Cuchillo ¿por qué te doblas? Si eres de muy buen acero (x2)
Así se doblan los hombres cuando ven un buen trasero (x2)
Y esta copla se la quiero dedicar a mi cuñado / *Y esta copla se la quiero dedicar a mi vecina.*
¿Sabes que mi cuñado tiene una belleza de hermana? / *¿Sabes que mi vecina tiene dos bellos hermanos?*
¿Con esa cara?
Lástima que sean ingratas / *Lástima que no sean bien hombres*
¿Y por qué dices que son ingratas? / *¿Y por qué lástima?*
Porque hasta sobrenombre le tenían en el barrio / Porque hasta apodo tenía en el barrio
¿Y cómo le decían?
Le decían la gripe / *Le decían la polilla*
¿Por qué?
Porque todo el mundo la tuvo. Famosa la muchacha. Además le decían la foto de carné, porque es chiquita cuadradita y se entrega a los cinco minutos. Instantánea. / *Porque palo que veía palo que se comía. Chao mi muchacho.*

4

Dicen que Cristo murió con tres clavos solamente,
¿Por qué no muere tu hermana, si la clava tanta gente?
Todas las mujeres tienen en el pecho un corazón (x2)
Y dos cuartas más abajo la fábrica de muchachos / *Y dos cuartas más abajo la cueva de la pasión* (x2)
Y a propósito, les hago una pregunta a las mujeres, ¿saben lo que tenemos los hombres en el pecho? ¿No lo saben? Ahora lo van a saber, escuchen esto.
Todos los hombres tenemos en el pecho la alegría / *Los hombres dicen tener en el pecho la alegría* (x2)
Y dos cuartas más abajo el cañón de artillería / *Y dos cuartas más abajo dos pepitas de sandía*
Y esto sí lo creo. ¿Por qué dice eso? Ay porque yo lo vi.
Dicen que el pato para volar, abre las alas y las escurracha (x2)
Una ña pa jugar abre las piernas y trata la mjmjm.

Guararey…

Mujer objeto

Abundan las imágenes de mujeres que muestran síntesis parceladas de la realidad, se muestra el cuerpo exhibiendo piernas, glúteos, labios, pechos, torsos y nalgas como señuelos de venta; se explotan los cuerpos como una mercancía para vender un producto.

Los medios de comunicación, socializadores de pautas de conducta para la vivencia de la sexualidad, funcionan como modelo para internalizar imágenes, crear y recrear estereotipos sexuales tradicionales. En estos ejemplos el lenguaje verbal y visual promueve representaciones impuestas, las cuales obligan a las mujeres –en todos sus órdenes– a vivir como destino su anatomía biológica (su sexo). El destino reproductivo del cuerpo femenino y como tal pegado a la naturaleza. Una naturaleza definida culturalmente.

Es importante subrayar que se puntualiza claramente la autoridad en ambos ejemplos. En el de los "Hermanos Carrión" aparece la mujer en una exposición corporal definida como objeto sexual. El dúo viste traje, su cuerpo completamente cubierto y en primer plano la cara. Este dúo tiene nombre, es decir, una identidad clara; son sujetos sociales.

Por otra parte, el grupo "Deseo", cuya identidad es al parecer el deseo, característica históricamente relacionada con la mujer pecaminosa, está conformado por cinco mujeres que terminan plasmándose como masa corporal, supuestamente con la idea de interpretar una coreografía perfectamente coordinada. Actúan con el mismo estilo que las mujeres del dúo de los "Hermanos Carrión". La particularidad es que aquí tienen voz, pero termina siendo una voz hablada por el género masculino. Baste leer la letra, que no es más que una traducción de la del grupo anterior. Nuevamente ellas son habladas por la autoridad masculina, de manera que siguen reproduciendo el mismo estereotipo de mujer. Responden a la proyección de la imagen que tienen los hombres sobre las mujeres. Se distingue que el objetivo corresponde a la misma necesidad culturalmente percibida, el de una mujer traicionera, infiel, mentirosa, cosificada. A ella le interesa el sexo por placer, no está asociada al sentimiento.

En torno a la sexualidad, en todas las canciones que hablan de sexo se menciona a las mujeres como productoras de placer. De esta manera no se rechaza el machismo con un aire de feminismo libertario sino que se lo confirma. Ellas son siempre objeto de la mirada masculina y cuando se las representa en movimiento, se mueven para ser miradas.

Se evidencian los estereotipos sexuales que congelan su imagen en el binomio opuesto "mujersignosexiprovocadora"/ "mujermadreabnegadasumisa":

Y a las suegritas que cuiden a sus hijitas. ¿Sabe por qué?
Escuche esto:
Todas las mamitas creen que sus hijas son doncellas (x2)
¿Cuántas veces habrán visto boca arriba las estrellas? (x2)

De la misma manera, aparece el estereotipo de varón/macho; y queda bien claro que el varón/macho no es homosexual y si lo fuera sería activo:

Y para los papitos que cuiden a sus hijitos. Escuche esto suegrito:
Algunos papitos creen que sus hijos son bien machos (x2)
¿Cuántas veces habrán puesto boca abajo a los muchachos? (x2)

Los cuerpos que aparecen enunciados en las canciones son femeninos. Las partes del cuerpo que se nombran son las del cuerpo de una mujer que refieren a su sexualidad, o más bien, a la sexualidad masculina. Las partes bajas de los hombres solo son escenificadas en relación con los cuerpos femeninos:

Cuchillo ¿por qué te doblas? Si eres de muy buen acero (x2)
Así se doblan los hombres cuando ven un buen trasero (x2)

Todos los hombres tenemos en el pecho la alegría
Y dos cuartas más abajo el cañón de artillería

Ellos les "dan" sexo, porque las mujeres lo quieren. Y esto tiene que ver con el estereotipo de mujer que las canciones construyen.

Ninguna de las mujeres representadas tiene algún trabajo; no hacen nada más que tener sexo con hombres. Y si no lo hacen, son criticadas:

Anoche te lo pedí y no me lo quisiste dar (x2)
Ojalá que se te oxide y no lo puedas usar (x2)

Conclusiones

"*El público en la música tropical es rara vez pasivo*", dice Quintero Rivera. Esta afirmación es de extrema importancia si se tiene en cuenta que la música es el vehículo de comunicación a través del cual se mantiene un diálogo entre intérprete y público. Una comunicación multidireccional que transmite significados, símbolos, prácticas, rituales.

Prácticamente no existen grupos de cumbia donde la mujer ejecute algún instrumento –claro ejemplo de exclusión musical, como parte del estereotipo hegemónico de lo femenino–. Carol Robertson investiga específicamente sobre las raíces de este tema y encuentra que en antiguas culturas existió un "*enfrentamiento entre géneros por el poder, y dicho poder se materializa a través de los sonidos producidos por los instrumentos que conectan el pasado con el futuro*".

Cargado de un machismo exacerbado, un doble sentido facilista y una alusión permanente a todas las formas posibles del sexo, "El Guararey" puede ser considerado un ejemplo de performance diseñada para controlar la vida de las mujeres. Fomenta un claro control social y restringe a la mujer a un formato determinado de comportamiento y expectativas de rol. Se puede entender a través de este tipo de estilo musical de qué manera se valora lo femenino.

Se sitúa a la mujer, o mejor dicho, se construye en las canciones un estereotipo de mujer básicamente ninfómana y débil, o asociada a un comportamiento de prostitución. Las mujeres son construidas por los hombres. Estas representaciones estereotipadas de la mujer son captadas por la industria de comunicación masiva, como en este caso Internet, a través del cual puede difundirse sin límite, sin distinción de clase, edad, género, cultura o raza.

Según los lineamientos que propone Claudio Lobeto respecto a la cultura: "*como un 'lugar' en el que las diferentes fuerzas sociales pugnan por establecer valores hegemónicos marcando la coexistencia de productos culturales que responden a esquemas simbólicos y lógicos distintos, unos correspondientes al arbitrario cultural dominante y otros que derivan de la producción realizada por otros sectores…*", podemos entender esta construcción estereotipada con una doble dimensión. Permite por un lado la constitución de grupos identitarios, de un "nosotros" con una estética, ética y retórica propias. Por otro lado, sirve como base para el prejuicio, es decir, ese "otro" hegemónico –masculino– que impone sus reglas sociales y facilita con su prejuicio la prolongación del estereotipo. Ese "otro" perteneciente al bloque de poder, censura a la mujer, ubicándola dentro de un marco social en el que sus reglas son las que valen.

De esta manera, "El Guararey" es un fenómeno de la cultura popular que pertenece a un estilo originario de grupos sociales relegados y discriminados. Es un fenómeno subalterno, convertido en un producto de masas, apropiado e incorporado al imaginario de la élite.

PROGRAMA Publicaciones UNIVERSIDAD NACIONAL

Untitled-3 4
11/18/08 10:43:37 PM