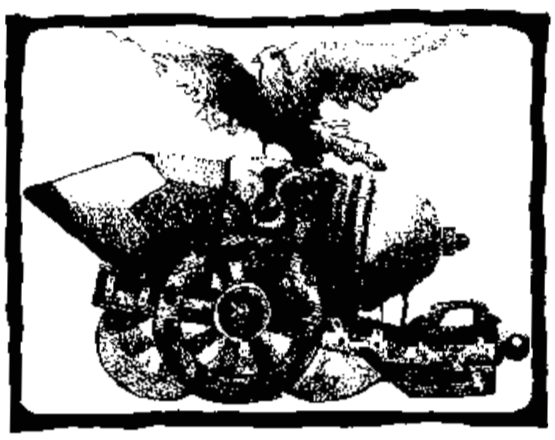
Las cosas no se dicen, se hacen, porque al hacerlas se dicen solas.

Woody Allen

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

Página web
Maureen Barrantes

Apoyo administrativo
Silvia Orozco

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 n.° 86-3000 Heredia, Costa Rica o al correo electrónico rafael.cuevas.molina@una.cr

Se acepta canje.

NÚMERO
116
Octubre-diciembre 2015

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



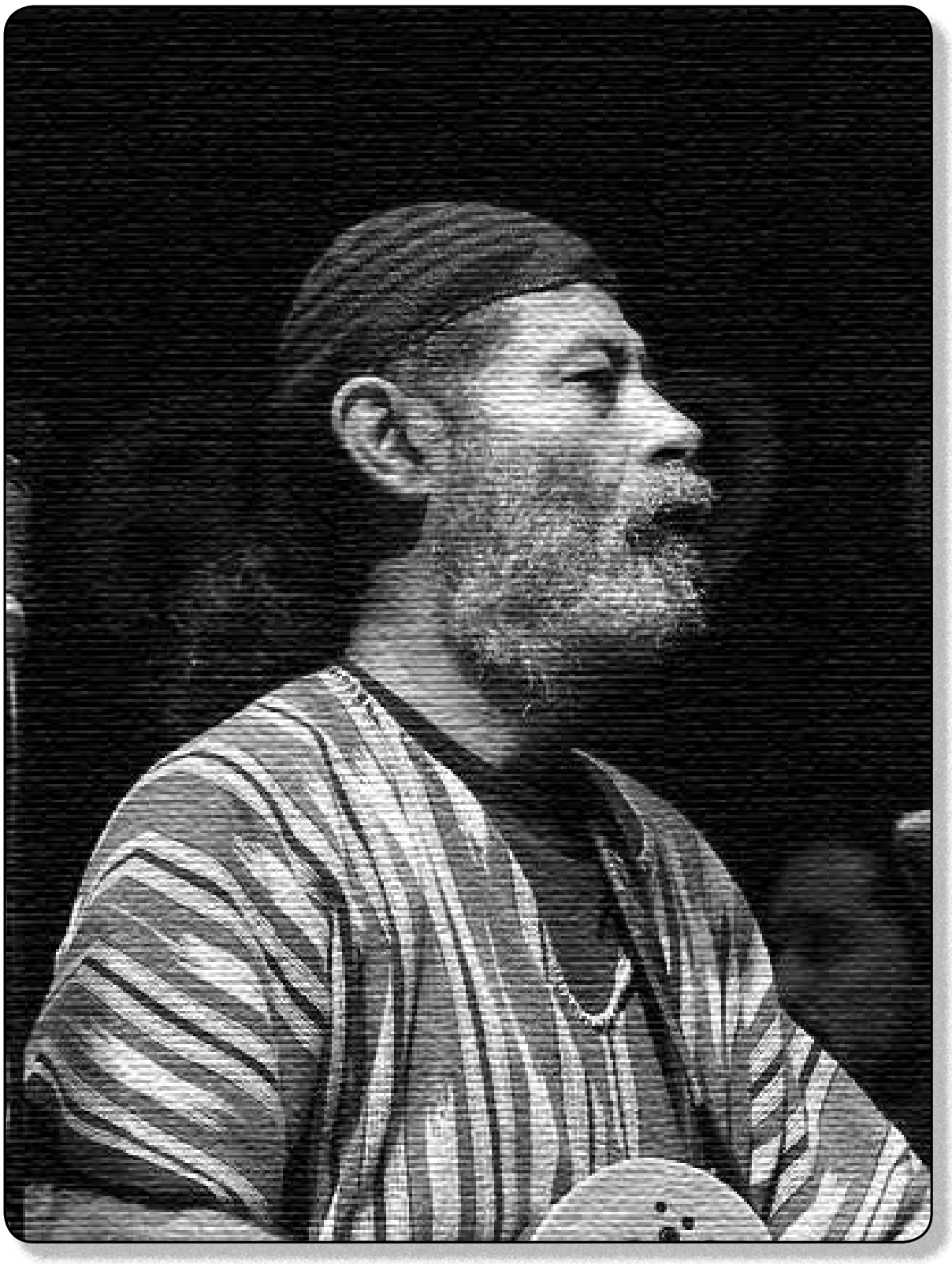
Entrevistamos a Manuel Monestel con ocasión de la aparición de su último disco, *Vuela otra vez*, con Cantoamérica, presentado en el Centro Nacional de la Cultura el 8 de agosto

Rafael Cuevas (RC): Manuel, me gustaría saber cómo llegaste a la música.

Manuel Monestel (MM): La música siempre estuvo ahí, desde que yo tengo memoria porque mi papá era un cantor, no profesional, pero cantaba mucho en la casa, venían amigos guitarristas a tocar y cantar; mi abuelo tocaba también un poco de guitarra. Somos una familia de tendencia musical. Últimamente hay más músicos profesionales en la familia, pero cuando yo era niño, era gente a la que le gustaba cantar y tocar. Mi abuelo era primo hermano de Alejandro Monestel, un artista que hizo música formal en la primera mitad del siglo XX, y en Nueva York hizo música para órgano, de tipo religiosa. Desde ahí viene, pues, mi inquietud por la música.

RC: ¿Te orientaste hacia la música popular?

MM: Sí, porque yo no nunca estuve en una escuela de música, nunca estudié formalmente. Intenté una vez, pero no entré al final a la Escuela de Música y, la



verdad, no me arrepiento. No entré porque hice una audición en los años setenta, cuando la Escuela de Música quedaba en el Parque Morazán y tenía tres aulas, en una de las cuales había mucha gente haciendo audición; yo hice también esa cola y, cuando llegó mi turno, toqué la puerta y una voz me dice: "pase", yo entré, hay un tipo sentado, vestido de negro, una corbata corrida, mal puesta, y un mechón de pelo que le cae sobre la frente, tocando en un piano de cola. Yo entro y él sigue tocando, hace escalas (después supe que se llamaban así) una tras otra y, después de un rato me dice: "¿usted se retira o continúa? porque ya perdió el sesenta por ciento del examen"; yo no sabía qué era lo que tenía qué hacer y me enojé y le dije: "¿cómo? usted no me ha dado ninguna instrucción, no sé de qué se trata el examen"; así que me retiré y ni siquiera hice el examen. Me fui un poco frustrado, pero después pensé que no tenía necesariamente que entrar a una escuela y que podía hacer música por mi cuenta. Ahora sé medio leer música, y aprendí porque la mayoría de los músicos con los que he tocado leen, y con el *software* de computadora yo puedo hacer una pieza y luego ver la partitura, hacer correcciones con el cursor, pero no soy un lector, no puedo leer una partitura de corrido; en ese sentido, deletreo, y hay partituras que no las entiendo, porque son muy complejas. Pero para hacer canciones populares no lo necesito, aunque para hacer arreglos sería muy útil leer y tener otras herramientas de la música formal, como instrumentación y armonización.

RC: ¿Y cómo te interesaste en la música afrocaribeña? Lo hiciste en un tiempo en que nadie se ocupaba de ella en el Valle Central.

MM: Nadie se percataba de ella. Yo lo explico por una serie de estímulos, o incidentes, que yo viví en mi infancia y que me marcaron. Por ejemplo, estando en la escuela Dante Alighieri, en Lourdes de Montes de Oca, en los años cincuenta, había un solo niño negro, y nadie jugaba con él y le hacían *bullying*, como se llama ahora al acoso, y era amigo mío. Vivíamos en el mismo barrio y a mí me llamaba mucho la atención que el manejaba dos lenguas y yo solo una, entonces yo le preguntaba cómo se decían las cosas cotidianas en inglés. Era alto, muy alto, y flaco.

En la Fiesta de la Alegría de ese año –estábamos en cuarto grado–, la maestra puso una cajita de helados, unas galletas y una servilleta en cada pupitre y ella se fue, y nuestra Fiesta de la Alegría duró lo que dura un niño comiéndose eso, cinco minutos, y como no había nada que hacer empezaron a hacerle guerra de cajitas de helado al compañero negro y me acuerdo verlo en una esquina del aula –todavía me impresiono por eso– llorando, y con los chorretes de helado corriéndole por la cara, humillado como yo nunca había visto. Así entendí el racismo. Por supuesto que él no volvió a la escuela el año siguiente, se fue del barrio y desgraciadamente no me acuerdo de su nombre.

Mis padres, aunque era gente humilde, campesina –mi papá obrero urbano en San Pedro–, nunca fueron racistas, ni contra negros, ni contra indígenas, una cosa curiosa en esa época, en que había mucho racismo por ignorancia. Más bien era al contrario, venían amigos negros de mis padres a almorzar los domingos.

Y luego hubo una historia fantástica en relación con mi mamá. Ella fue a Limón en los años treinta, cuando nadie

iba a menos que tuviera negocios allá o tuviera algo que ver con la bananera. Mi mamá fue porque una mujer de San José le encargó ir al puerto a recibir una vajilla finísima que venía en un barco; el trabajo de mi mamá era asegurarse que esa vajilla viniera intacta, que no la golpearan, y la recibió allá una muchacha negra que, por las noches, la llevaba al puerto en donde vio gente bailando y tocando tambores alrededor de una fogata, y la amiga le dijo "no vayamos por ahí porque esa es la gente de Pocomía y no les gusta que uno pase".

Entonces, eso de repente me estimuló y me detonó un montón de imágenes desde los cuatro o cinco años, cuando mi mamá me contaba esto, y ya cuando crecí, en mi adolescencia, al salir del colegio tuve la primera guitarra, aunque ya a los ocho años mi tío me había regalado una pero, en una pelea entre hermanos, me la quebraron en la cabeza; a los diecisiete años, pues, le compré una guitarra a un compañero que me estafó porque la guitarra estaba en un estado lamentable, pero yo estaba feliz, la arreglé y empecé a aprender solo; y como todo adolescente en este país, el rock era lo que me ofrecía la radiofonía y por eso aprendí a tocar un poco de eso, aunque lo que me gustaba era el folk y las canciones que decían "algo", y luego me fui por la canción latinoamericana en la universidad.

RC: Fue la época de tus primeros grupos musicales.

MM: Erome fue mi primer grupo, formado por dos estudiantes venezolanos de agronomía, mi hermano y yo; un grupo que estuvo varios años funcionando con puro folclor latinoamericano, y luego mi hermano y yo pasamos al Tayacán…

RC: El mítico Tayacán.

MM: Y ahí, Luis Enrique Mejía Godoy había metido ya la nariz en el Caribe a través de los libros de Pacheco y Joaquín Gutiérrez, y el grupo, antes que yo llegara, había participado en la primera puesta en escena de Puerto Limón, y para eso había hecho un repertorio muy caribeño con mucha percusión, y Luis Enrique había musicalizado unos textos de Joaquín. Después hizo el Congolí Changó con textos de Pacheco con ritmo de Calypso. Eso quedó ahí, lo tocábamos con el Tayacán y, cuando Luis Enrique regresa a Nicaragua después del triunfo de la Revolución, tres de nosotros, Rodrigo Salas, Bernal mi hermano y yo, armamos Cantoamérica. Invitamos a otra gente y, al principio, seguíamos con la canción latinoamericana, componíamos usando los ritmos sureños, hasta que un día me puse a pensar en serio en el "ombligo" de nuestra identidad, que es latinoamericana, centroamericana pero, en primer lugar, costarricense. Así que yo me dije, "lo de Guanacaste ya es bastante conocido; en el Valle Central está lo de Emilia Prieto y Cantares, así que tengo que ver qué hay en Limón, no puede ser que no haya nada en Limón", y entonces leí el libro de Paula Palmer, que mencionaba al "cantante de Cahuita", que era Walter Ferguson; le dedicaba media página, pero nada más; y yo me preguntaba: "¿quién será este cantante de Cahuita?".

Un día, por casualidad, me encontré a la Palmer caminando por San José, y la reconocí por la foto del libro; "¿usted es Paula Palmer?", le pregunté, "sí" me dijo, entonces yo le pregunté: "mire, ¿quién es ese señor?", y me responde: "yo no sé nada de música, pero a mí me parece que es buenísimo"; me invitó a su casa y me fui hasta Puerto Viejo; era el año setenta y nueve…

RC: Cuando llegar a Puerto Viejo era remoto.

MM: Exacto; ahí en Puerto Viejo había un único hotel y el bar restaurante de *Stanford*, a la vuelta del almacén del chino; era una postalita: el mar, las palmeras, las casitas, alguna gente por ahí, nada que ver con lo que es hoy. Ahí me mostró ella unos casetes, yo oí cuatro canciones y me di cuenta que era un compositor del carajo, uno especial. Entonces me prestó los prestó rogándome que se los devolviera; nos hicimos amigos, me presentó a Ferguson a quien yo no conocía; aunque antes de conocer a Paula me iba a Cahuita solo con un jeepcillo que yo tenía, no conocía a nadie y caminaba de arriba para abajo en la calle principal y yo no oía música; tampoco había el desarrollo turístico que hay ahora, y la gente a lo mejor tendría su música ahí en la casa, y no fue sino hasta que conocí a Ferguson que el mundo se me abrió.

Ya Ferguson me habla del Calypso y eso me orientó a moverme por Limón centro. Conocí a Buda, años después a Lenkí, a Cyril, a Shantí, a todos los viejos calypsonians con los que toco ahora. Así fue como me encontré con el Calypso limonense, que más allá de ser una canción simpática, linda, con un ritmo entrador, es una canción riquísima en contenidos, contestaría y de resistencia cultural, y eso me dio más empuje para trabajar, no como una cosa de montar unos calypsitos para tocar en San José; sino que se trataba de un fenómeno cultural que se me volvió todo un objeto de estudio a partir del cual he escrito artículos, libros y, claro está, música. Tengo ahí una conexión entre la teoría y la práctica y me siento muy cómodo.

RC: Ese fue tu encuentro con la cultura afrocaribeña con todas sus implicaciones en el ámbito de la música, pero a mí me gustaría que me hicieras un comentario sobre tu experiencia cuando conociste África, ¿cómo viste esa cultura afrocaribeña en relación con esas raíces?

MM: Eso fue como recorrer un árbol desde las ramas hasta la raíces. Yendo a África, y sobre todo yendo a la parte Occidental, uno se da cuenta que el nexo entre esa parte de África y el Caribe es profundísima. Fui dos veces a Benín, en el Golfo de Guinea, la primera vez solo y la segunda con el grupo.
La invitación para ir fue una cosa inesperada: la mamá de una compañerita de escuela de mi hijo me llamó y me preguntó que si podía reunirme con ellos, una fundación que se llama Fundecooperación que tenían un proyecto que se llamaba

Sur-Sur, financiado por Holanda y que se ejecutaba en tres países, Benín, en África Occidental, Bután en Asia y Costa Rica, que se supone que tienen algunas características similares. Cuando nos reunimos me dicen que tienen problemas para reunirse con los Benineses, no lingüísticamente sino conceptualmente, culturalmente, y me preguntan si les puedo ayudar. Yo tuve mis dudas, les dije que yo conocía el Caribe y se podría decir que entiendo un poco la cultura del Caribe, pero que había gente realmente preparada, como Rina Cáceres, por ejemplo, y su respuesta fue que no necesitaban gente con conocimiento académico, sino con experiencia; me preguntaron si había estado en África y si me gustaría ir.

Así que me fui con ellos, y les dije: "miren, lo que yo sé es que la cultura del Caribe, la música, la danza, toda una serie de expresiones culturales, no se hubieran dado sino fuera por la enorme necesidad que tenían los esclavos de ejercer su espiritualidad y su religiosidad, y el Vudú, que es la práctica religiosa yoruba, es fundamental en todo ese proceso que se dio en el Caribe, así que para entender el Caribe hay que entender el Vudú desde África, y para entender África también. No bailaríamos, ni cantaríamos, ni nos expresaríamos, hasta en la comida, si esos esclavos hubieran venido de otra parte, de Etiopía, por decir algo.

El día que nos reunimos por primera vez en Benín, el director del proyecto me presentó y, entre otras cosas, dijo que yo proponía que para entender el Caribe hay que entender el Vudú, y el directo de allá sonrió y me miró cómplicemente. Yo no estaba en la agenda del programa de trabajo, pero me abrieron un espacio un día, un sábado, para tener un encuentro de músicos conmigo. Así que llegaron los músicos con tambores, con guitarras y yo empecé a reconocer los patrones rítmicos: por ahí viene el Merengue, por ahí viene el Calypso, por ahí viene el Son cubano, la Cumbia. De pronto, empiezan a tocar un seis por ocho como los de Guanacaste, y les pedí que siguieran tocando y me prestaran una guitarra, toqué una canción que yo compuse y que está en el último disco que grabamos, que es un híbrido de métricas de seis por ocho de Guanacaste con letras que tienen que ver con Limón, para unificar esa africanía dispersa y mutilada nuestra, que está separada, pero que no debería estarlo. Así que yo empiezo a cantar y ellos inmediatamente repiten y me siguen el coro; claro, la canción es una pieza rara, porque lo que hice yo fue recoger un montón de palabras limonenses y usarlas fonéticamente para que sonaran rítmicas, pero yo las cantaba y ellos contestaban inmediatamente. Fue impresionante, y los ticos que andaban conmigo me preguntaban: "¿vos te aprendiste una canción de ellos?", y les decía: "no, esa canción la compuse yo en Costa Rica", "¿y cómo las saben ellos?", "no sé". Luego, un músico que estaba ahí nos explica que en Benín se hablan unas cuarenta lenguas ancestrales, hay gente que habla cinco o seis lenguas, pero ya hablar cuarenta es imposible; entonces han desarrollado un oído fonético impresionante: oímos y repetimos; "además", me dijo, "esa canción usted la habrá hecho en Costa Rica, pero tiene un formato y una cadencia nuestro"; y todavía volvió a suceder unos días después que fuimos a un pueblito, y cuando yo canté, a capela porque no tenía guitarra, se vuelve a producir el mismo fenómeno: yo cantaba y ellos respondían. Impresionante. Mi tarea sencilla era hacer una especie de representación cultural de Costa Rica.

Como yo no tenía ningún vínculo con el proyecto, a no ser el de haber sido invitado, el director de Benín me llamó un día y me propuso que presentara un proyecto cultural, así que lo hice, grabamos un disco y fui con el grupo a Benín, estuvimos allá, para los compañeros fue una experiencia riquísima, no solo en la música, sino en tomar conciencia de qué significó y qué sigue significando ese procesos de la esclavitud y la trata de esclavos.

RC: Y de identificar la raíces de donde venimos.

MM: Sí, claro, hay gente que baila Salsa y Merengue como locos y nunca pensó que eso viene de la africanía…

RC: ¿Pero no hay un *forward*? Pienso sobre todo en la música cubana; los cubanos no estuvieron exactamente ahí, sino más en Angola, pero debe haber retroalimentación.

MM: Y por la globalización**.** Bailan Salsa como aquí y no solo eso, hay cantantes de Salsa que cantan en su idioma, o en el mejor de los casos en inglés, en francés o en español también; hay grupos de Merengue, de Salsa. Se dio la vuelta, digamos que es como que aquí vinieron las raíces, aquí se cocinó y regresó ya servido en plato.

RC: ¿Y por qué este último disco tuyo se llama *Vuela otra vez*?

MM: Primero porque una de las canciones se llama así. Es la historia de una muchacha que se casa y el marido la oprime, y la canción dice "abre tus alas y vuela otra vez", vuelve a ser mujer con alas, y a mí se me ocurrió que teníamos tanto tiempo de no grabar un disco que por qué no le poníamos *Cantoamérica vuela otra vez*, es decir, que todavía estamos vivos. Entonces, el nombre tiene esa doble connotación.

RC: Y en relación con tu producción discográfica anterior, este disco ¿aporta algo nuevo?

MM: Yo creo que sí porque, como te decía al inicio, el hecho de no ser un músico con formación académica me hacía depender mucho de otros músicos, sobre todo en los arreglos, entonces algunos de mis discos, que había hecho Cantoamérica, pues no me arrepiento de ellos, son partes del proceso, pero siempre me quedó la sensación de que estaban muy influenciados por la Salsa, por ejemplo, porque los músicos que yo necesitaba para desarrollar el proyecto tenían que conocer de música caribeña y el referente que ellos tenía era la

Salsa, nunca el Calypso, ni tampoco se interesaban mucho por ir a Limón.

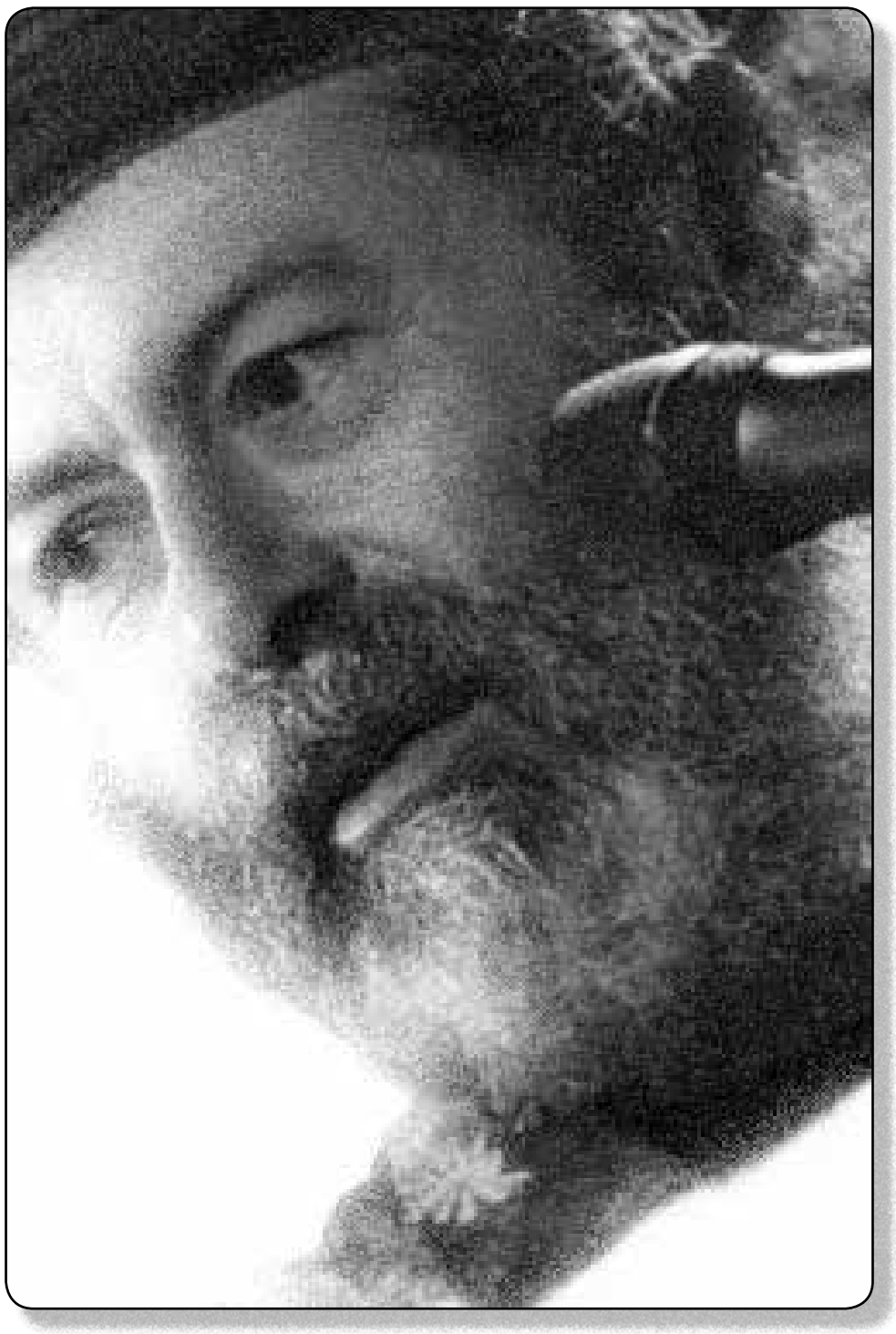
RC: Eran más músicos a secas…

MM: Exacto, entonces había un sesgo hacia la Salsa. Incluso se publicó una compilación en Alemania, y los alemanes le pusieron Calypso-Salsa, como una especie de híbrido raro que no se conocía. Con el grupo que tengo ahora, gente muy joven, menos salsera, gente tal vez con más inquietudes culturales, logré armar un repertorio y grabar un disco que se sacude un poco de esos formatos de la Salsa que pueden ser muy rígidos. Los arreglos de Salsa y la su estructura manejan patrones rígidos. En este disco simplemente yo compuse, arreglé algunas cosas, otros compañeros arreglaron, y la textura del disco no es de Salsa; hay un tema que es como un Son, hay algunos tumbados, pero dentro de tendencias que no son Salsa, con lo que logré volver un poco más a las raíces del Calypso limonense.

Varios de los temas son Calypsos: metí dos temas de Ferguson, otro de Lenkí y otros que yo compuse, y entonces ya se siente un poco más la sonoridad del Calypso limonense, aunque yo tampoco estoy tratando de imitar o sonar como los calypsonians; siempre hay un híbrido, siempre hay una mezcla, siempre si uno quiere ser honesto, pues uno pone parte de lo que es su propio proceso, y yo no puedo negar mis procesos urbanos y cosmopolitas, sin embargo, la intención de este disco es acercarse hacia las sonoridades limonenses; además, este disco ya viene con toda una experiencia de varios años de andar tocando con los viejos calypsonians que, durante toda la primera mitad de la vida de Cantoamérica no estaban presente.

RC: Y lo presentaste en el CENAC.

MM: El 8 de agosto. Fue lindo, y me dio gusto presentarlo en el CENAC porque lo hicimos abierto, gratis, en la tarde, para que pudiera ir todo tipo de gente, de distintas edades, de distintos momentos del grupo, gente que nos seguía hace muchos años, gente muy joven, nueva, que nos sigue ahora.



Otra razón para hacerlo en el CENAC es que es imposible, o muy difícil para un grupo independiente costarricense, meterse en alguno de los dos teatros grandes, en el Melico o en el Nacional. El Nacional cobra un monto prohibitivo, creo que está cobrando cinco mil dólares y eso es mucha plata, dos millones seiscientos mil. Yo no puedo correr esos riesgos, si apenas salí con el proyecto del disco con colaboración de mucha gente, amigos que dieron contribuciones en el sentido de preventa, aunque muchísima gente puso mucha más plata que los discos que les devuelvo.

Después de treinta y cinco años de tener un proyecto como Cantoamérica uno sigue trabajando solo en este país. Uno sigue entendiendo que los proyectos que no sigan los patrones mercantiles claros, definidos, no tienen patrocinio (los empresarios dicen, por ejemplo, "no esa música no tiene que ver con nuestra imagen corporativa"). También entiendo que seguimos viviendo en un país cuya población tiene poca cultura general, o con una muy orientada, o desorientada, hacia lo que llaman los gringos el *mainstream*, es decir, la corriente principal dictada por los medios de comunicación, y yo lamento mucho eso, porque la inversión histórica de Costa Rica en educación y en cultura debería producir efectos diferentes, deberíamos tener una población muchísimo más culta, una que tuviera herramientas críticas para poder escoger lo que quiere oír, lo que quiere consumir en términos culturales. Sigue siendo una población, como hubiera dicho el viejo Pepe Figueres, muy domesticada. Ese contexto afecta el trabajo que yo he venido haciendo. Sigue habiendo una cierta orfandad.

RC: Sin embargo, Costa Rica se ufana mucho con su Orquesta Sinfónica, la Orquesta Sinfónica Juvenil, las filarmónicas, el programa de jóvenes que se van formando desde niños…

MM: Sí, por eso yo decía que hay una gran inversión oficial en música pero, yo creo que ha habido una inversión oficial con un sesgo muy claro, y la clase dominante aquí lo entendió: todo ese desarrollo de la música "clásica" demagógicamente funciona para eso, para mantener una imagen de que la oficialidad tiene criterios culturales claros, pero cuando ya salimos de la Orquesta Sinfónica y hablamos de las identidades musicales y del desarrollo de la música popular, otro gallo canta. No tengo nada en contra de la música clásica, porque los pueblos deben también disfrutar y desarrollar sus habilidades y conocimientos en torno a este tipo de música, pero la cosa aquí es que son miles de músicos formados para tocar en una Orquesta Sinfónica, porque hasta hace poco había una sola, ahora hay dos o tres orquestas en donde pueden desarrollar la formación que recibieron, así que viéndolo macroeconómicamente se puede decir que ha habido una inversión mal hecha. La formación clásica de los músicos ha producido incluso frustración en muchos de ellos. Yo conozco músicos que no encontraron nunca trabajo en la Orquesta Sinfónica, estando hechos para tocar en ella y solo en ella, por lo que se fueron del país o se dedicaron a otra cosa, y con mucha frustración. Ahí es donde uno ve esa especie de intención demagógica.

RC: ¿Cómo caracterizarías a tu público?

MM: Es diverso en edades y extracción social y no llego a los sectores más populares, porque hay un bloqueo muy grande que es la difusión radiofónica de este país que no coloca nuestra música, ni la de otro montón de músicos. Los porcentajes son absurdos, de menos de cinco por ciento de música nacional. Sin el poder de la radio es difícil ampliar el público, pero me alegro y agradezco mucho que tengo un público en buena medida consciente, que sabe lo que va a escuchar, que sabe y disfruta lo que hacemos, y eso me da mucho gusto. Sería interesante poder llegar con lo que hago a más gente en el país, pero ese es un proceso que se sale de mi control. Este país tiene que abrir un montón de espacios que hoy están cerrados, los espacios radiofónicos, las políticas culturales. Hay un montón de condiciones que no permiten al músico nacional, y al artista nacional en general, proyectar su trabajo a un sector más amplio de la población costarricense.



El malestar de la cultura oficial

DESLINDES

COLUMNA DE
ADRIANO CORRALES



La crisis del *Ministerio de Cultura y Juventud* (MCJ) expresada en el pasado fiasco del *Festival de las Artes* (Nacional e Internacional: *FNA/FIA*) es el resultado de un proceso de desajuste y reacomodo que se inicia con los planes de ajuste estructural (PAEs) en los años 80 y se incrementa con la contrarreforma neoliberal liderada por los hermanos Arias en los 90, la cual terminó de desmontar el estado benefactor, o mejor aún, el estado social de derecho.

La propuesta neoliberal de minimizar el estado para entregarle sus actividades y beneficios al mercado como (im)posible regulador social, le fue trasladando, paulatinamente, la actividad cultural a la iniciativa privada; leáse a las incipientes industrias culturales del país, cuando no a las transnacionales, como en el segundo gobierno de OAS (2006-2010, cuando se subcontrató a un empresario colombiano/español para que realizara toda la producción del FIA de entonces.

De esa manera, un ministerio de cultura pensado para extender la cultura oficial (vallecentrista, patriarcal, socialdemócrata y eurocéntrica), se fue convirtiendo en un pequeño centro cultural destinado a la licitación y subcontratación de sus principales actividades, en el marco de los megaeventos como el *FIA/FNA*, *Festival de Cine* o *Feria Internacional del Libro* (que, en todo caso, organiza la *Cámara Costarricense del Libro*); o con la administración de entes descentralizados tales como los museos y galerías, la *CNT*, *CND*, *TNT*, *OSN*, *Teatro Nacional*, *Teatro Melico Salazar*, y otras salas y entidades como las contadas *Casas de la Cultura*. O los cascarones como el *Colegio de Costa Rica* y el ¿espacio literario? *Carmen Naranjo*.

Ya en los años setenta el entonces *MCJD* (además de cultura y juventud, deportes) había mostrado su endeblez cuando algunos creadores y promotores desbordaron los límites trazados, caso del cine documental que empezó haciendo el recién creado *Departamento de Cine*, cuya propuesta crítica ante los males sociales del país, provocara la renuncia de la entonces ministra de Cultura en el gobierno de Daniel Oduber, la recordada escritora Carmen Naranjo (1974-1976). A partir de ese momento se fueron cerrando espacios como el teatro al aire libre en el *Museo Nacional*, el elenco permanente de la *Compañía Nacional de Teatro* y su actividad de promoción comunal y de giras por todo el país, el cierre del *Departamento de Publicaciones*, así como la subvención a los grupos independientes, entre otros recortes.

Por lo demás, el concepto de cultura había variado; ahora se imponía una visión más antropológica e integral frente a la visión fundacional que igualaba el quehacer cultural con las bellas artes. La cultura entonces sonaba un tanto subversiva. Con el nuevo concepto algunos jerarcas del *MCJD* empezaron a hablar de regionalización, de culturas populares, de cultura tangible e intangible, de patrimonio cultural, de comunidades vivas y de interculturalidad, entre otros vocablos afines a las modas epistemológicas. Pero no pasaron del discurso dado que, ni el ministerio, ni sus funcionarios, estaban preparados para el cambio de modelo; salvo serias excepciones, no se contaba, ni se cuenta, con especialistas en economía, antropología, etnología, sociología, planificación sociocultural o urbanismo, ni con promotores de fuste y experiencia en el trabajo comunal y sociocultural. Ni con presupuesto.

Cada cuatro años los inquilinos de la *Dirección de Cultura* (para no hablar de los ministros) apuestan a un cambio de rumbo en ese sentido, pero licitan y subcontratan a empresas o personas para que realicen esas labores. En la última administración se propusieron pasar la nueva *Ley de Cultura* y la nueva *Ley de Premios Nacionales* (siempre tan cuestionada), pero trasladaron todo el equipo productor del FIA, a las instalaciones del *Colegio de Costa Rica* lo que provocó roces (¿sería mejor decir celos?) entre funcionarios tradicionales y nuevos funcionarios contratados por servicios. Así, nació el interesante programa *Enamorate de tu ciudad* que la actual administración eliminó de un plumazo.

Ese equipo de productores, además de los *FNA* y *FIA*, eran los encargados de gestionar el *Festival de Cine* y la *Feria Internacional del Libro*, también de *Enamorate de tu ciudad*. La prepotencia de la nueva administración propuso un nuevo súper productor, responsable del *Centro de Producción Cultural Artística* (CPAC), a todas luces inexperto y sin preparación para el cargo. Además, desconoció la *Fundación Pro-FIA* que, de alguna manera, respaldaba su financiamiento, buscando patrocinios y colaboradores. El fiasco no se hizo esperar: los festivales hicieron agua y con ellos la Ministra y el súper productor.

Hoy lo que tenemos es un dinosaurio llamado *MCJ* que ha dejado su misión y su visión en un pasado recóndito, para convertirse en un empleador de promotores, gestores, productores y artistas para realizar sus tareas mínimas y cumplir con la preparación de su trapito de dominguear: los *FNA* y los *FIA*. Sin duda, dos estructuras paralelas. Por tanto, el cambio de autoridades no afecta sino a esos cientos de subcontratados y a muchas comunidade,s, así como, ciertamente, a un público muy avisado, que siempre espera la calidad de los festivales y de eventos como *Feria del libro* o *Enamorate de tu ciudad*.

Por ello, si hoy cerraran ese dinosaurio la cultura nacional no sufriría demasiadas pérdidas. Tengo para mí que más bien habría ganancias: permitiría, al menos, una reforma estructural de los entes de la cultura oficial, para que se adecuen a los tiempos que corren de cara a una cultura globalizante e industrializada, la cual pretende hacer tabula rasa en términos simbólicos y patrimoniales. Es claro: el país precisa de un reordenamiento y de una nueva arquitectura cultural y artística desde el estado con mayor proyección regional y comunal, pero para ello hace falta un cambio radical. Y aquí ya estamos hablando de otra cosa.

Hay semanas que nos traen sorpresas tan hermosas que nos llevan a experimentar un agradecimiento profundo con la vida.

En esta ocasión tuve la dicha de disfrutar dos presentaciones de trabajos finales de graduación de licenciatura en educación musical: el día martes 18 de agosto tuvo lugar en el Auditorio Clodomiro Picado el evento especializado de Elías González sobre "La nueva canción costarricense en la tradición musical del país". La actividad fue transmitida en línea y pudieron observarla estudiantes de varios colegios secundarios.

El viernes 21, se llevó a cabo el proyecto de Alexandra Navarrete y Mary Ann González sobre "Talleres de capacitación para educadores musicales de primaria en la Región de Guápiles".

Ambos trabajos finales de graduación son un ejemplo de seriedad, compromiso y encanto por la vocación artística y pedagógica.

Improvisaciones

Columna de Carmen Méndez



El caso de Elías González es digno de destacar porque su vida no solo es una lección, sino una verdadera cátedra de cómo afrontar las dificultades y adversidades con actitudes sanas, emprendedoras y agradecidas. A partir de los diecisiete años empezó a perder la vista de manera galopante. Sin embargo, su amor por la música y la creación, lo han llevado a convertirse en un cantautor sensible, con una voz impecable y espíritu de servicio, a pesar de ser no vidente. Oriundo de Esparza, se ha adaptado al Valle Central y comparte su vocación pedagógica y su talento de manera generosa. El evento especializado tuvo como invitados a dos grandes cantautores costarricenses: Alex Piedra y Humberto Vargas, quienes participaron de forma solidaria y con altísimo nivel en la presentación. Se vivió un recital lleno de vitalidad y fuerza creativa.

Alexandra Navarrete y Mary Ann González, al graduarse de educadoras musicales obtuvieron sendas plazas en escuelas primarias en la Dirección Regional de Guápiles del Ministerio de Educación Pública. En las sesiones de actualización de compañeros se dieron cuenta que muchos tenían deficiencias en su formación y que lo que ellas habían recibido durante sus años de estudio en la Universidad Nacional debían compartirlo. Entonces se animaron a hacer un trabajo final de graduación en el que le ofrecieran a sus colegas talleres de capacitación en lecto-escritura, apreciación musical, rítmica y expresión corporal y ecología acústica. Luego de pasar más de un año tratando de gestionar permisos, espacio adecuado, instrumentos y equipo, lograron que se oficializaran las 40 horas de talleres. Planificaron cuidadosamente cada una de las sesiones. En total fueron cinco semanas y lo implementaron con orden, coherencia y agudeza pedagógica. Los compañeros en servicio aprovecharon óptimamente la oportunidad y manifestaron elogiosos comentarios sobre el trabajo de Alexandra y Mary Ann, porque no solo les permitió tener esas vivencias musicales y lúdicas, sino aplicarlas y adaptarlas para sus alumnos.

Vemos cómo el espíritu de servicio y los deseos de compartir con los demás, hizo que ambos procesos de conclusión de estudios de licenciatura en música con énfasis en educación musical, resultaran aportes tan valiosos.

Los cuestionamientos a que se encuentran sometidas las universidades públicas actualmente en Costa Rica, y en general, en Latinoamérica ignoran este tipo de logros. Sin triunfalismos, ni manejos falsos de imagen, la educación superior pública costarricense cumple a cabalidad su misión. Estos dos ejemplos corroboran cómo se pueden hacer cambios y contribuciones que propicien el mejoramiento de la educación musical, pero no solo esto… Lo que fundamentalmente se está haciendo es una formación profesional integral, en la que jóvenes que llegan a la universidad tengan espacio para desarrollarse y retribuirlo a sus comunidades. Es un enfoque pedagógico con carácter social. Es una devolución al pueblo que financia con sus impuestos la educación superior pública.

Provincia villana (I)

Es notable que Costa Rica haya sido, al mismo tiempo, tierra de acogida para tantos artistas de otras latitudes que han venido a recular transitoria o definitivamente acá, y tan inhóspita con muchos de nuestros más potentes creadores. Creo que, en líneas generales, lo mismo vale para los restantes países centroamericanos, aunque sin duda existen diferencias que no se pueden obviar. Para empezar, la mayoría de los países centroamericanos tampoco han sido hospitalarios con los creadores extranjeros, y por otra parte Nicaragua ha sido, después de Darío, hospitalaria con sus poetas (los expulsa políticamente, pero los acoge poéticamente.) Sin duda existen otras diferencias, en las que no es del caso ahondar ahora.

En El Camino

Columna de Rodrigo Soto



Quedémonos en la provincia natal, Costa Rica.

Ciertamente, esta ha sido tierra hospitalaria con creadores de otras latitudes, pero es evidente que ha sido hospitalaria con ellos no en tanto creadores, sino en tanto personalidades políticas. Para limitarnos solo a una época reciente, pienso en los nicaragüenses Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez Arguello, Carlos Martínez Rivas, Manolo Cuadra, Sergio Ramírez, y tantos, tantísimos otros; en hondureños como José Luis Quezada y Roberto Sosa; en guatemaltecos como Rafael Cuevas o Mario Roberto Morales; en salvadoreños como Jacinta Escudos y Manlio Argueta; en las decenas de artistas argentinos, chilenos y uruguayos que se establecieron aquí durante la década de los 70 del siglo pasado, y en otros como el poeta Boccanera, que lo hicieron en los 90; en cubanos como Froilán Escobar y el gran pintor Tomás Sánchez, e incluso en aves raras como Constantino Láscaris, Nacer Wabeau o el poeta iraní Anwar Al-Ghassani…

Esta larga lista –a la que estoy seguro que podrían agregarse muchos nombres más–, sin duda dice mucho de las virtudes cívicas de la provincia, pero me temo que nada dice de su apertura y sensibilidad artística, pues al lado de ella, es necesario evocar los nombres de Eunice Odio, Yolanda Oreamuno, Paco Zúñiga, Chavela Vargas o Ray Tico, como creadores que hubieron de buscar su camino fuera de sus estrechos linderos; más recientemente podemos pensar en escritoras como Victoria Urbano y Rima de Valbona; y más recientemente aún, en escritores como José Ricardo Chávez y Uriel Quesada, en escultoras como Marisel Jiménez o fotógrafas como Cristina Piza, junto a muchos otros que olvido u omito a mi pesar…

Así, como una suerte de Dr. Jekill y Mr. Hyde, esta provincia es, a un tiempo, hospitalaria e inhóspita, acogedora y revulsiva, cálida y frígida con los artistas.

El grito de Munch en el corazón de una iguana

¿Leés por placer o por qué? En mi caso pido que algo me llegue hasta el alma a través del disfrute estético del lenguaje. En literatura es difícil separar la estética del contenido. En este asunto artístico la forma se beneficia de la hondura.

Al fin llegaste a una conclusión para el principio de una nueva lectura de libro desconocido: decidís leerlo por recomendación casi palpable, o de amigo a oído (el mercadeo, ya sabés, acecha a sus presas y los libros están carísimos), o por curiosidad. No hay tiempo ni plata para otras consideraciones… Ni modo, los tiempos de vértigo y necesidad.

Así que le entré a la novela *El diminuto corazón de la iguana*, del joven narrador costarricense Cirus Sh. Piedra, por las dos susodichas: la recomendación la asumí del jurado que la escogió ganadora del certamen de Novela de la Editorial Costa Rica del 2013, pues las estimo como personas de criterio innovador sin concesiones; la curiosidad sobrevino de explorar con prudencia qué escriben las nuevas gentes aquí en Tiquicia. Además, este muchacho ya se había granjeado el Joven Creación de la misma editorial en el 2009. Apunta a que no es flor de un día…

Empecé y seguí, seguí, seguí… Otra confesión que no me enorgullece: mi plazo de gracia es de 20 páginas…, a veces menos. Excusa: mamá soltera que asume hasta el almuerzo.

No podía creer que, aunque no me terminara de encantar lo que leía, no quería parar de hacerlo. Sentí –en medio de aquella vorágine de imágenes demenciales, oníricas y exprofeso como dopadas– un ritmo cuasi musical y la sensibilidad del narrador absorbiéndome.

Me dejé ir en su corriente de psicodelia renovada y desencantada, recuperé fragmentos de rostros y gestos que he visto una y otra vez en las esquinas, por donde transcurrió mi tránsito urbano josefino de los últimos años: esos seres al margen o en el centro de la culpa de una sociedad absurda. A alguno que otro de tanto toparlo y conmoverme llegué a hacerlo familiar, mirarlo como a hijo, dirían quienes se asustaron al respecto. Esos seres aparecían entremezclados unos con otros en *El diminuto corazón de la iguana*, y la forma, el contenido, el reconocimiento de lo entrevisto en mis callejerías me tenían enganchada con fascinación aunque sin deleite. A fin de cuentas, ¿qué es el deleite? ¿Un apego a tu zona de confort, a tu ceguera, a tu ignorancia, a tu egoísmo?

Guía de Perdiz

Columna de Aurelia Valentina Dobles



Un mundo sin sintaxis… ¿Una escritura sin sintaxis la de Cirus? Y, sin embargo, hay allí en ese libro una intención bien adrede de una mente hilando el caos con las desfiguraciones de la droga, del dolor, de la rabia, y de la inteligencia. En ese aparente desmadre la escritura siempre vertebra, hay un demiurgo detrás cuidando las palabras que fluyen por donde quieren –en apariencia–: el inconsciente es sabio, y Cirus Piedra conoce que lanzarse sin paracaídas en la escritura, sin control, sin juzgar, depara las estrellas de mar al aterrizar sobre las páginas; en su caso, la desesperación, el grito ¿de Munch tropicalizado?

Piedra escribe la novela de ese alarido en medio de Chepe: su versión literaria urbano-marginal. Tan onírica que luego de terminarla me topé un día, con una cierta materialización del personaje principal, en una esquina del Paso de la Vaca, estirando su juventud desperdiciada en un bostezo de noche mala y desmadrada, y a otros de los del libro hipando a sus alrededores. Me estremecí.

Y es que la novela *El diminuto corazón de la iguana* depara un estremecimiento. Aún me punza la viejita Mercedes abandonada en el hospital, los delincuentes intentando un sentido de su vida a través del chavalo que escribe, las imágenes sin anestesia de la niñez transgredida rodando en un río desbordado y contaminado que se los llevó a todos en banda hasta escorar en el pantano, sucios, dopados.

Después de tanta emoción vertiginosa no me gustó el final desmembrado; aunque se valga el final abierto –en especial con este tema que no parece encontrar solución en nuestra sociedad inhumana–; creo que lo dejó abierto en exceso, como si al narrador le diera pereza recoger tantos hilos sueltos en el camino. Eso sería, para no concluir sin señalar algo en contra del premio por pura vara de exigencia, porque: todo a favor.

Regalo de Dios

"Esto sucedió hace muchos, muchos años, en un Reino junto al mar". Una niña escribe un ensayo de dos páginas para un concurso del cual nunca acusó recibo. Cuarenta y cinco años después, a tres mil kilómetros de la casa de sus padres, entra a una librería y compra una Biblia de segunda mano. Les da una larga mirada a todas, sin abrirlas. Escoge una por la hermosa apariencia de su acabado. Empaste verde con letras doradas. No era una mujer religiosa pero se le ocurrió, durante una visita al vaticano, que una Biblia era un bonito adorno para colocar entre los libros más cercanos a su escritorio. Un antiguo librero de ébano de Ceilán heredado de su abuelo. Esa noche al llegar a la casa, abre un espacio entre un volumen con los cuentos completos de G. K. Chesterton y *Las aventuras de Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle. Y ahí, en medio, de dos investigadores, acomoda la Biblia para que cumple su misión, al menos la que ella quería: un buen adorno. Cinco años después, para verificar las palabras de una cita escuchada a un borracho callejero, la abre. Lentamente, como quién recupera un antiguo método, busca Mateo 26: 41. Lo encuentra. Y en esa página también halla unas hojas amarillas dobladas. Las abre. Es la letra de una niña. Lee las primeras tres palabras y descubre aterrada y sorprendida que la letra de esas páginas le pertenece. Es el ensayo que cincuenta años atrás envió a un concurso. Lloró leyéndose. Se le antojó pensar en un milagro. Su hija lo catalogó como "Un regado de Dios". No le dejó espacio a las dudas, aquello era uno de esos sucesos llamados milagros. ¿Por qué extraña razón, su ensayo estaba en esa Biblia? ¿Quién lo había colocado ahí?

Buscó, página por página, algún indicio, una huella, una señal. Algo que le ayudara a encontrar al anterior dueño de la Biblia. En Proverbios 23: 33 había una entrada para el juego entre los Medias Rojas de Boston contra los Azulejos de Toronto realizado el 28 de junio de 1990 en el Fenway Park de Boston. El resto de sus páginas no revelaron ningún otro secreto.

Regresó con la Biblia a la librería con la intención de averiguar si era posible hallar al anterior dueño. Le dijeron que venía en un lote de varias cajas que contenían algunas decenas de libros entre los cuales estaba esa Biblia. Las cajas se las compraron a una pequeña compra venta que había cerrado haría un par de años. Le dieron el nombre del propietario, una dirección y un número de teléfono. El propietario, un tal Alfons, contestó la llamada y dijo sentirlo mucho, pero nunca llevó un registro, ni una contabilidad de sus compras y ventas. El clavo final lo dio al agregar: "En general eran bienes de difunto".

Crepúsculo

Columna de Felipe Ovares



Compré, quizá por los mismos motivos anteriores, una Biblia, en una venta de garaje, en una casa de la Beacon Street en Boston. No tenía una en inglés y la quería colocar, también, en un mueble de falso ébano que tengo sobre el escritorio. La metí dentro de un salveque recién comprado. Era un encargo de mi sobrina. Y la olvidé hasta el día que regresé. La revisé, página por página, es un ejercicio habitual que hago con los libros adquiridos en una compra-venta. Al iniciar las Bienaventuranzas supe que algo había en las páginas siguientes, con el corazón agitado, soporté la tentación de brincármelas, seguí avanzando hasta dar con una hoja amarillenta y doblada por la mitad. Tenía dos estrofas de seis versos cada una escritas a mano. Y en el título las iniciales V. C. Sobresaltado escribí en la ventanilla de Google unas cuantas palabras. La búsqueda me devolvió un poema de Edgar Allan Poe titulado Annabel Lee. Los siguientes días los dediqué a investigar el poema y la biografía del escritor. Existen varias hipótesis. Debido a las iniciales del título de las dos estrofas halladas en la Biblia me inclino a sugerir que la verdadera inspiradora del poema fue su joven esposa Virginia Eliza Clemm. Al comparar algunas notas escritas a mano por Poe, podría atreverme a afirmar que los versos hallados en la Biblia son de su puño y letra. Pasado el ajetreo de esos días, continué la búsqueda en las páginas de mi Biblia. Hallé un mechón de cabello y el polvo de lo que alguna vez pudo haber sido un pétalo de rosa. En la última página del Apocalipsis, en la esquina inferior izquierda, quizá como postre, encontré las iniciales R. W. G.

Regresé a mis apuntes y a las páginas en Internet donde había leído lo relacionado con el poema Annabel Lee. Finalmente, encontré el nombre del albacea literario de Poe, un tal Rufus Wilmot Griswold, cuyas iniciales coinciden con las halladas en la Biblia. No hago más conjeturas, las dejo a los curiosos. Solo quiero agregar que ambas biblias tenían un regalo de Dios.

felipe_ovares@yahoo.com

Mi mejor anécdota con Gabo

La Pantalla Mágica

Columna de María Lourdes Cortés



La primera vez que lo vi, en Cartagena de Indias, sus plateados rizos me asombraron: estaba frente al escritor vivo más importante del siglo XX. Cuando le hablé, me encontré casi paralizada por la admiración. Años después, en el festival de cine de Biarritz, no sé qué mosco me picó pero, aunque trabajaba como diplomática, me porté como si me enfrentara a los Beatles en pleno. ¡Qué vergüenza!

Me quité los tacones y empecé a correr entre escaleras y corredores hasta que lo pesqué a la salida de un ascensor. Yo andaba con un ejemplar deshojado de la perfecta maquinaria de relojería que es la muerte de Santiago Nasar: estaba analizando *Crónica de una muerte anunciada* –novela y filme– para mi tesis de doctorado. Logré el autógrafo, una firma sin mucho entusiasmo, lo admito. Pero da igual, no soy muy fetichista con los autógrafos.

Mi mejor momento con Gabo fue en La Habana, quizá el lugar donde se siente más cómodo ya que es su casa sin las presiones del "mundo exterior". Fue con motivo del XX aniversario de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que él mismo había creado, y Gabo presentó la segunda película de su hijo Rodrigo, *Nueve vidas*.

La sala estaba repleta de sus amigos de aventuras cinematográficas: Fernando Birri, Julio García Espinoza, Pedro Rivera, Edmundo Aray, Orlando Senna, grosso modo, la crema y nata de lo que se llamó hace 40 años el nuevo cine latinoamericano. Además, se hallaban algunos alumnos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba, que García Márquez también había creado.

Yo era una recién llegada. ¡Pero estaba ahí! Como a los 15 minutos de proyección, miré hacia atrás –siempre lo hago para ver la reacción de los espectadores– y lo vi. Estaba de pie, rígido, evidentemente nervioso, pero era Gabriel García Márquez el padre, no el escritor, ni el personaje, cuya máscara tiene que ponerse todos los días antes de salir de su casa. Simplemente un hombre frente a la obra de su hijo.

Vio las dos horas del filme situado en la parte posterior de la sala de cine. Al final, todavía nervioso, aguardó la reacción de sus amigos cineastas.

Un rato más tarde, a punto de marcharse, yo estaba con un par de jóvenes y lo veíamos con esa admiración boba con la que se mira a los cantantes en la adolescencia. "No se pega", le dije a los chicos, "con tocarlo el talento no se pega". Nos reímos… ya no estábamos en la edad de pedir autógrafos.

Así es, pensé, o le decís algo inteligente o mejor ni te le acercás. Y de pronto me acordé que tenía que decirle algo que podía interesarle. Di dos pasos y le dije: "Soy amiga de Hilda Hidalgo, la directora de *Del amor y otros demonios*. Quería contarle que ya consiguieron $200.000 dólares en Costa Rica y que, además, ganaron el fondo Proimágenes en Movimiento en Colombia".

"¿Y por qué no me lo han dicho?", me contestó, intrigado, tomándome del brazo. "Bueno, porque usted no es tan importante", le dije riéndome. Se me acercó más, visiblemente tranquilo, contento, y dijo para sí: "Entonces, va a salir la película". "Creo que filman el próximo año", le dije, "ya tienen tres versiones del guión y va por buen camino".

De pronto se detuvo y sorpresivamente me confesó: "Estaba tan nervioso que vi toda la película de pie". "Me di cuenta", le dije, "pero no tiene de qué preocuparse, Rodrigo García es un tronco de cineasta". "¿A quien habrá heredado?", me preguntó orgulloso. "A Mercedes, seguro", le contesté, "lo de buen narrador es suyo, pero el ojo debe ser de la madre". "No hay una línea mía en esta película. La vi terminada", me confirmó. "Lo sé, creo que no tendría gracia tener éxito por ser hijo de papá y Rodrigo García es un cineasta por mérito propio".

Me dio un beso en la mejilla, se montó en el auto y se fue.

Lo he visto muchas veces más, pero salvo para saludarlo no me le he acercado, casi no le volví a hablar. Quería que la magia de ese momento de intimidad quedara suspendida para lo que me faltara de vida. Esa sensación en el brazo cuando me tomó para compartir el sentimiento más profundo en la vida: el amor por su hijo.

Julián Calderón (1930 – 2015)

Recientemente falleció una de las figuras de mayor proyección internacional de la danza y el *ballet* costarricenses: Julián Calderón.

El Ballet Pro-Arte (1945-48) fue el primer contacto que tuvo con el *ballet* por medio de su directora Margarita Bertheau, quien le enseñó lo básico y lo incentivó a seguir trabajando, ya que poseía cualidades excepcionales, según palabras de la maestra. Calderón tuvo la oportunidad de ver, en el Teatro Nacional de Costa Rica, al Original Ballet Russe, en 1947, algo que lo marcó de por vida. En 1948, viajó a Venezuela y trabajó en la Línea Aérea Taca en Caracas, permitiéndole financiar sus estudios e ingresar a la Escuela Nacional de Ballet que se abría bajo la dirección de Nena Coronil durante la presidencia de Rómulo Gallegos, y por varios años se formó con los maestros Irina Yovanovich, Lila Nikolska y Miro Shemelensky en la técnica de ballet ruso, y fue compañero de Vicente Nebrada, Irma Contreras y Graciela Henrríquez, coreógrafos destacados de la danza venezolana.

Tripudium

Columna de Marta Ávila



En 1951, viajó a Nueva York, donde tomó clases en el New York Ballet Theatre y en el American Ballet School con los maestros rusos Obukoff, Vladimiroff, Dubroska, Stuart, Keaton, Dollar y Serglieski.

En 1952, trabajó en el Ballet Nacional de Cuba bajo la dirección de Fernando Alonso. En 1953, volvió a Caracas, y en una temporada en el Teatro Municipal bailó *El Lago de los cisnes*, *Sílfides* y *Las bodas de Aurora*. En 1955, viajó en barco a París, y trabajó con la maestra Provanyenska. Luego, fue contratado en el Ballet del Marqués de Cuevas como solista. Despúes, viajó a Berlín y se integró al Ballet de la Ópera de Berlín, bajo la tutela de Tatiana Gsovsky. A finales de 1958, trabajó en el Ballet de la Ópera de Burdeos. Más tarde, pasó a formar parte del Ballet de Francia, conducido por Jeanine Charrat.

En 1959, junto a la bailarina ecuatoriana Noralma Vera, en París, organizan una gira a Ecuador y presentaron sus coreografías *Orfeo*, *Paso clásico español* y *Encantamiento*. También, ejecutó obras del repertorio clásico del *ballet* en un espectáculo titulado *Soiree de ballet*, que posteriormente, se presentó, en el Teatro Nacional de Costa Rica. Poco después, trabajó en Perú, como director artístico y coreógrafo del Centro de la Cultura, por un año.

En 1962, como coreógrafo de la revista musical del Casino de Monte Carlo, montó *El Rey Sol Inca*. Dentro de esta temporada, bailó su obra *Paso clásico español*, con Rosella Hightower.

Retornó a París, y realizó giras por Francia y España con integrantes del Ballet de Francia, ejecutó *Orfeo* al lado de Madelaine Lafont. En 1963, fue solicitado como asistente de dirección en el Ballet Nacional del Cairo, donde bailó ante a los presidentes Nikita Kruschev y Gamal Abdel Nasser en la inauguración de la represa de Asuán. En esta compañía, también, se desempeñó como figura estelar, siendo *partenere* de Lizette Dansorvall.

En 1965, regresó a América, y asumió la dirección de la Escuela de Ballet de Bellas Artes en Nicaragua e interpretó *Orfeo* en el Centenario de Rubén Darío. Después siguió trabajando en diversos países de Latinoamérica como Perú y México.

En 1966, se creó en Costa Rica, la Escuela Nacional de Ballet dirigida por los maestros Leonidas Kachurovsky y la Guatemalteca Marina Durán. Julián se integró a esta escuela y fue su director artístico entre 1969 y 1971. Durante esa época, fue invitado a dar clases a la Compañía de Ballet de Panamá. Al poco tiempo de su regreso a Costa Rica, por órdenes del viceministro de Cultura Guido Sáenz, la Escuela Nacional de Ballet se cerró, según Calderón "porque en dos años, no se había presentado ningún espectáculo".

Viajó de nuevo a Caracas, en 1975, como director artístico del Ballet Clásico Venezolano Nina Novak.

Regresó a Costa Rica en 1976, y se desempeñó como profesor de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional. En esta ocasión, montó las coreografías: *Les Silphides* y *Lexicón coreográfico* con los alumnos de la UNA.

Se incorpora en 1979, en la Compañía Nacional de Danza como maestro de ballet, por varios años. Retorna a Venezuela en 1982.

Finalmente, regresó a Costa Rica para continuar como catedrático de la Escuela de Danza de la UNA, jubilándose a principios de los años 90. En 1985, a sus 55 años, vimos a Julián bailar por última vez, su obra *Orfeo* en el Festival de coreógrafos, que luego se montó en 2008, en una temporada del Ballet Ruso en el Teatro Nacional.

mavila@una.cr

Programa Publicaciones Universidad Nacional