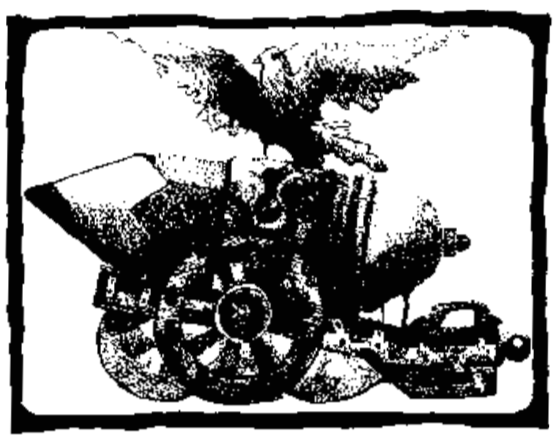
Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época […] La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan […] las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente

MARX y ENGELS en *La ideología alemana*

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
119
Junio-julio 2016

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Adrián Arguedas: el arte es un proyecto de vida

Entrevista de Rafael Cuevas Molina

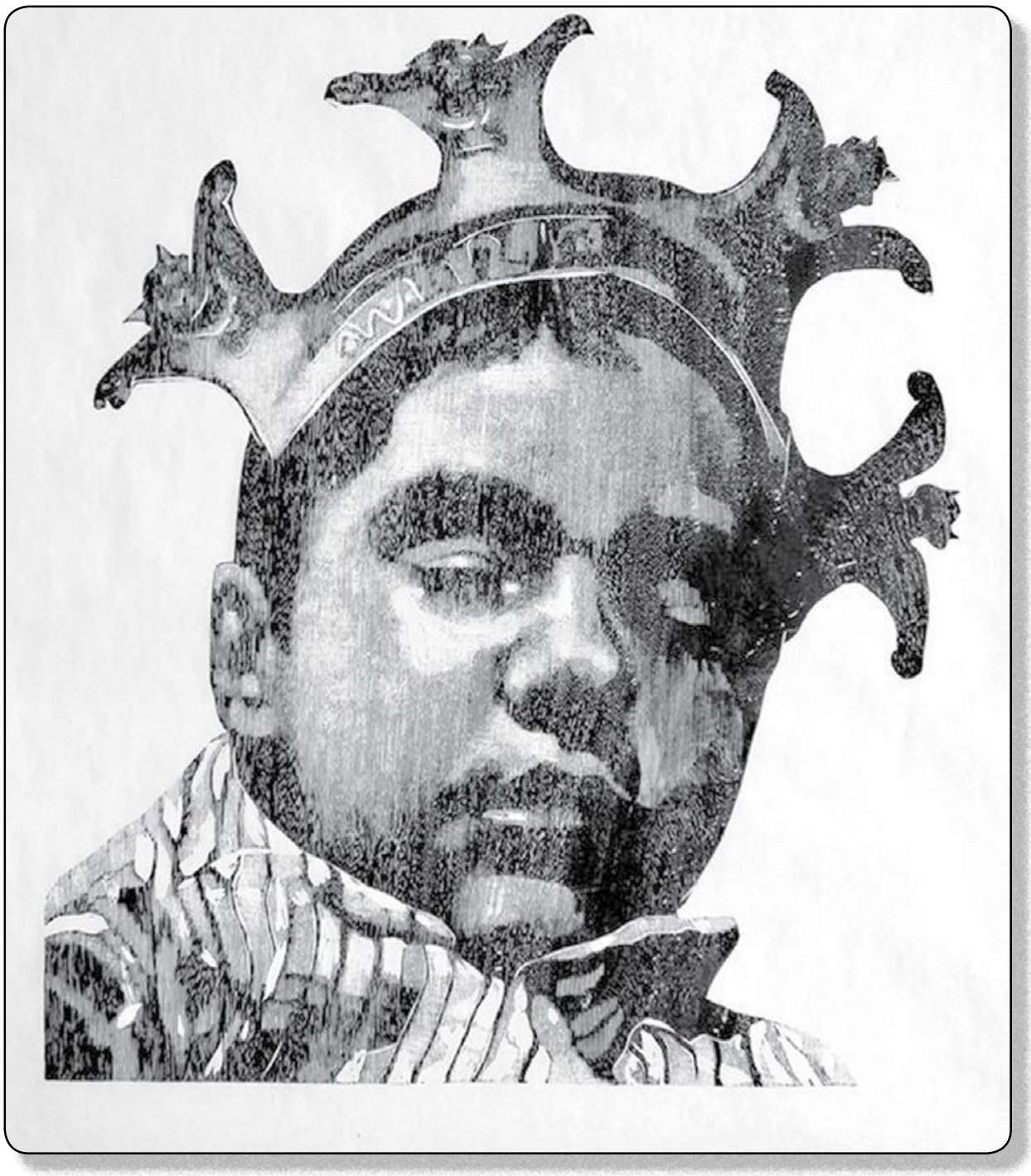
Adrián Arguedas, artista visual y profesor de la Escuela de Artes y Comunicación Visual de la Universidad Nacional, vive en su natal Barva en una casa a la que se llega a través de un camino bordeado de árboles, plantas y flores que, al atardecer, saturan el ambiente con perfumes. El silencio solo es roto por el ulular de un búho y el canto de los grillos. Su taller, prístinamente limpio –tanto que da pena pisar las baldosas blancas por el miedo a ensuciarla–, es amplio, con ventanales que se asoman sobre las copas de los árboles. Ahí están guardados los rastros de la creatividad que constituye el núcleo de su vida y, rodeados de ellos, conversamos sobre sus búsquedas, sus inquietudes y su obra.

Rafael Cuevas Molina (RCM): Pienso que uno de los aspectos distintivos de tu trabajo, Adrián, es la presencia en él de tu contexto; primero el de tu pueblo natal, Barva de Heredia, y después otros contextos con los que te fuiste relacionando en tu vida.

Adrián Arguedas (AA): Yo lo que pienso es uno se posiciona conforme se va desarrollando como artista y como persona. En mi caso, yo me acepto como una persona de pueblo…

RCM: ¿Ser una persona de pueblo es sinónimo de "pueblerino"?

AA: Bueno, alguna gente me ha catalogado peyorativamente de pueblerino, en el sentido de que uno no es cosmopolita, y es precisamente en eso que yo me apoyo para decir que soy una persona de pueblo. Es decir, tengo una historia, un contexto que me definió, que yo acepto con gratitud, como por ejemplo ser sobrino-nieto de un artesano de mascaradas y el haber vivido en una Barva de calles empolvadas, de muy pocos carros en los años setenta; de jugar en los ríos, de hacer mis juguetes, que es lo que me define a mí y al trabajo que hago, y también la forma en que vivo y me relaciono con mi familia. Eso no



quiere decir que no haya tratado de acceder a otros espacios que, a su vez, me han ayudado a entender quién soy, pero desde una mirada más externa, lo que me ha permitido tanto fortalecerme como ser crítico con la forma como veo mi entorno y lo que sucede en él, adquirir cierta autocrítica, que para mí ha sido importante, tanto en el proceso creativo como en la vida. La verdad, no veo diferencia entre una y otra; siento que entre una y otra hay una prolongación. Tal vez al principio, cuando empecé a estudiar lo veía como separado, pero la vida misma me ha llevado a entender que es lo mismo, que no hay diferencia. A veces, uno puede llevar la vida al arte o a la inversa. Ese es el ideal, que sea una intención de vida.

2 RCM: Eso fue un objetivo que te trazaste o se ha dado naturalmente?

AA: Es algo absolutamente natural, es igual a la forma como llegué al arte, de forma totalmente natural, precisamente por el entorno; es decir, el hecho que uno se hiciera sus propios juguetes no hace sino prolongarse en la adultez cuando hace arte. Hay una estructura de pensamiento en Costa Rica que lo separa, pero uno después se da cuenta que eso no es así.

Por otro lado, expresiones de la cultura popular con las que estuve en contacto como la mascarada, por ejemplo, con la que estuve en contacto en mi infancia, que yo diría que es de las más completas porque integra el baile, la poesía, la música, la plástica, el vestuario, yo lo que hice fue prolongarlas.

RCM: ¿Cómo te sentís en ese nivel profesional o especializado, en el que el arte se convierte en una esfera independiente del resto de la vida conformada por museos, galerías, marchantes, críticos, etcétera?

AA: Bueno, yo estoy tratando de salir de ese medio. El tiempo lo que me ha dicho es que tal vez debería de volver a experimentar como lo hacía de niño, que no era en ese contexto, volver al hacer porque llena mi vida. Ahora, yo he crecido en esa estructura; yo diría que me formé en los museos, en las galerías, no tanto con los marchantes más en las galerías y los museos estatales, y yo puedo decir que soy un producto de eso también, porque hice una carrera en ese ámbito. Pero también veo, a través del tiempo, que esa estructura puede ser perversa, y que uno puede ver aparecer motivaciones que tal vez son más importantes que el éxito que se pueda lograr ahí: hacer por el gusto de hacer, por ejemplo, hacer sin más.

También, empiezo a sentir una especie de vacío generacional respecto a artistas contemporáneos, y eso hace que busque el espacio del taller más que el de la galería y el del museo; porque uno trabaja también por empatía y a veces las ganas de estar en el museo dejan de ser primordiales. Es posible que uno pase a ser un "viejo", o simplemente pasa, ya no está en esos quince minutos de los que hablaba Warhol. Lo que me motiva más ahora y me da más felicidad es simplemente producir.

RCM: Usaste dos términos en los que me gustaría que profundizaras: el primer es cuando decís que tratas de salir de un mundo "perverso".

AA: Bueno, porque a veces lo puede ser. Lo que he visto a través del tiempo es que estas son estructuras de poder y legitimación, espacios que ponen y quitan, a veces sin que dependa de la calidad o de lo "artístico" del objeto; que a veces tiene que ver más con personas o nombres. Un concurso, por ejemplo, es el criterio de tres personas que se reúnen un fin de semana, ¿cómo puede eso definir la producción de alguien? Y el problema es que a veces eso pesa en esa producción; y

a veces también pesa el criterio de una galerista sobre un grupos de artistas. Yo diría que en Costa Rica, por ejemplo, que un galerista como Jacobo Carpio definiera el tipo de artista al que él le vendía su obra incidía en la producción misma del artista. Igual diría de Marta Antillón. Corresponden a un circuito del arte.

RCM: La otra idea que utilizaste fue que "preferías quedarte en tu taller". ¿Podría interpretar esto como que tu taller se transforma en un refugio?

AA: No, para mí el espacio de producción (entendiendo producción como uno de los tres momentos de los que habla Juan Acha: producción, distribución y consumo) que es el del taller, es, tal vez, el espacio más seguro para el artista, porque además el artista no es educado para los otros dos momentos. En mi época de formación estudiantil, por ejemplo, prácticamente no se hablaba de los otros dos momentos, y yo tuve prácticamente que desarrollar una carrera en esos campos de forma intuitiva.

RCM: Que es en donde tu arte adquiere legitimación, en donde no tenés herramientas y a lo que, seguramente, no estabas orientado cuando pensaste en dedicarte al arte, porque lo que interesaba era producir.

AA: ¡Claro! Y sigo pensando que producir es lo que me interesa. Ahora, lo que yo he encontrado es que la distribución es en donde existen precisamente todas esas estructuras. Yo diría que el querer estar más en el espacio del taller no es tanto una búsqueda de refugio, sino expresión de una etapa de madurez, ya no tengo que probarle nada a nadie porque he producido y me siento bien con lo que hago; sigue existiendo una relación con ese espacio de distribución, aunque en mi caso es privilegiadamente el museo; conscientemente me he ido circunscribiendo a ese espacio porque me interesa más exponer en espacios culturales. Si uno revisa mi trabajo se da cuenta que no tengo ni una sola feria internacional, por ejemplo. Una, porque no me han tomado



en cuenta pero, otra, porque el tipo de trabajo que he hecho tiene el perfil del museo o el del centro cultural; prácticamente mi carrera se construye sobre eso. Yo, por razones académicas, sigo visitando los museos y sigo tratando de actualizarme y tratando de permitirle al estudiante acceder al arte contemporáneo. Sinceramente, cuando oigo definiciones de arte contemporáneo hay partes con las que me siento identificado, pero hay otras con las que no. Yo sigo siendo muy artesanal en el tipo de arte que hago, y el arte contemporáneo ese es uno de los aspectos que dejé a un lado. A mí me interesa producir una cosa, hacerla; es decir, sigo haciendo los juguetes, sigo necesitando construir y tocar.

RCM: Cuando hablamos de "brecha" generacional nos referimos, por lo menos, a dos generaciones. Vos como docente de artes visuales estás en contacto permanente con los jóvenes, experiencia que no todo artista tiene. ¿Qué identificás como continuidad y qué como ruptura con esa nuevas generaciones con las que estás en contacto a través de la universidad?

AA: Yo empecé a dar clases en 1990, o sea que a estas alturas ya pasaron 26 años, y lo que he visto es que hay un cambio. Uno, el interés por la tecnología, lo que implica una desmaterialización del objeto; hoy se está más interesado en la idea que en el objeto, y eso es algo que está en el arte contemporáneo; yo creo que ahí hay un espacio, hay un hueco entre lo que a ellos y a mí nos interesa. Otro, yo diría que es el tipo de información; es gente que tiene muchísimo acceso a ella, no me aventuro a decir cuán profunda es esa información que manejan, pero tienen muchísima más. Y, más específicamente relacionado con el taller que yo doy, he podido ver que cada vez les interesa mucho menos la pintura; no les interesa ni aprender a pintar y muy poco a conocer los materiales. Esto me ha llevado a permitirles otro tipo de trabajo a partir de sus inquietudes, como hacer instalación o fotografía, por ejemplo, porque la investigación que ellos desarrollan los lleva a ese tipo de expresión.

RCM: Estás viviendo en carne propia, a través de tu plástica docente, las transformaciones que sufre el arte contemporáneo. ¿Qué valoración hacés de esas transformaciones que ha tenido el arte?

AA: Para responder, voy a moverme desde otro lugar que asocio con otra serie de valores y que tocan el arte contemporáneo. Yo diría que hay algo que a mí me interesa del arte, y es que no solo se trabaje desde la cabeza, desde la racionalidad. Creo que en la época en la que me forme había otro tipo de preocupaciones que tenían que ver más con la creatividad y con cuestiones que uno las puede poner más en el corazón o en las tripas, más vinculadas a lo expresivo. Yo siento que generacionalmente hay una racionalidad fuertísima en los muchachos.

RCM: ¿Eso lo ves como una limitante?

AA: Creo que tiene que ver con el tipo de sociedad que hemos creado. Me parece que estamos en una época de crisis general y también de crisis de la educación que se puede palpar en la desmotivación de esta gente que está entrando a la universidad, lo que no se compagina con la forma como uno escogía una carrera, con amor y pasión, en otro tiempo. Teníamos maestros como Julio Escámez o Dinorah Bolandi, apasionados por lo que hacían aunque fueran críticos. Había un balance. Guardo la imagen de don Julio Escámez subido a una escalera pintando a los noventa años. Veíamos un proyecto a largo plazo, un proyecto de vida, mientras que ahora, como dice Zygmunt Bauman, las personas están estructuradas para cambiar dependiendo de la situación. Uno se apegaba a un sueño de por vida, aún fracasando, y yo creo que ese tipo de relaciones con la profesión es problemática. Yo estoy tratando de informarme a través de siquiatras, como Claudio Naranjo, que plantean un tipo de educación diferente para los muchachos para recuperar valores a través de ciertas metodologías como la meditación, para que esta gente recupere cosas que perdió en algún lugar. No veo una educación que siga apelando a la racionalidad, a lo que Claudio Naranjo llama el patriarcado.

RCM: A pesar de ello tu práctica docente te apasiona y estás constantemente creando materiales que ayuden a tus estudiantes. Hablame un poco del tipo de materiales qué hacés y como se los presentás.

AA: Ya desde hace algún tiempo, desde los noventas, inicié procesos para fortalecer cosas que para mí eran importantes en el procesos de educación y que están interrelacionados con el trabajo artístico. Es decir, tampoco aquí hay separación. Por ejemplo, el trabajo audiovisual fue muy importante para presentar, a través de la entrevista, el trabajo de artistas. Ahora se está ampliando la paleta. No sé si voy a poder llevarla a otros niveles pero, por ejemplo, en el entorno de las clase de dibujo, abro espacios para que ellos aprendan a respirar para fortalecer la concentración, porque la gente es muy dispersa, no tiene la capacidad para estar dos o tres horas dibujando, entonces busco formas para que estén más a gusto, que tengan un espacio para detenerse en una sociedad que los obliga a ir rápido y no pensar. Por falta de información y material alrededor del grabado también he tenido que hacer investigación. Efraín Hernández y yo desarrollamos un proyecto estimulados por el director de la Escuela, que en ese momento era Sigfrido Jiménez, y se escribió un libro que es la historia del grabado en Costa Rica desde 1934 hasta el 2000.

RCM: En los años noventa Adrián Arguedas era conocido como grabador; luego como pintor y, más tarde un hacedor de objetos artísticos.

AA: El asunto con las técnicas me las he cuestionado muchísimo. La materialidad me parece idea primaria que tiene que estar al servicio de lo que se quiere decir. Si bien es cierto yo comencé dibujando y grabando, aparecen otras necesidades. Ahora, por ejemplo, estoy desarrollando un proyecto tridimensional, y he utilizado el vídeo para hacer instalación o solo como tal. Yo diría que el hecho de hacer grabado y de hacer pintura no me lo he cuestionado tanto desde la técnica misma, sino de cómo han respondido a ciertas necesidades. Aún cuando mi actividad plástica primordial era el grabado, hice fusiones entre el grabado y el dibujo, por ejemplo. Ahora estoy preparando una serie de proyectos con objetos tridimensionales, instalación, grabado y pintura. He llegado a un momento en que tampoco me estoy negando a hacer lo que sienta que tengo que hacer.

RCM: Sos un artista que no se ha quedado encasillado en formas de expresión tradicionales.

AA: Visto desde el arte contemporáneo, sí, aunque me ubican como artista contemporáneo, pero frente a una nueva generación, que es performancera y videoasta, uno es encasillado como un grabador y un pintor. Yo veo mi trabajo como expresión de una gama de técnicas a las que regularmente vuelvo, pero cada vez lo hago desde otro lugar.

RCM: Estarías en un momento de madurez…

AA: Yo diría que estoy volviendo a ser niño, estoy pensando menos como un adulto. Sí madurez en el sentido que ha pasado mucho agua bajo el puente y que no tengo tanta atadura a la hora de producir. El trabajo en la universidad le da cierta libertad a uno porque no tenés que vivir de lo que producís, y yo diría que eso es el balance perfecto para alguien que quiere experimentar.

RCM: Tu alejamiento de ciertos circuitos del arte ¿no responde también a una cierta frivolidad de estos, que se dejan llevar por modas que vienen de otras partes, aunque no sea lo que se necesita hacer aquí?

AA: No creo. Aunque me desdiga de lo planteado al principio, considero

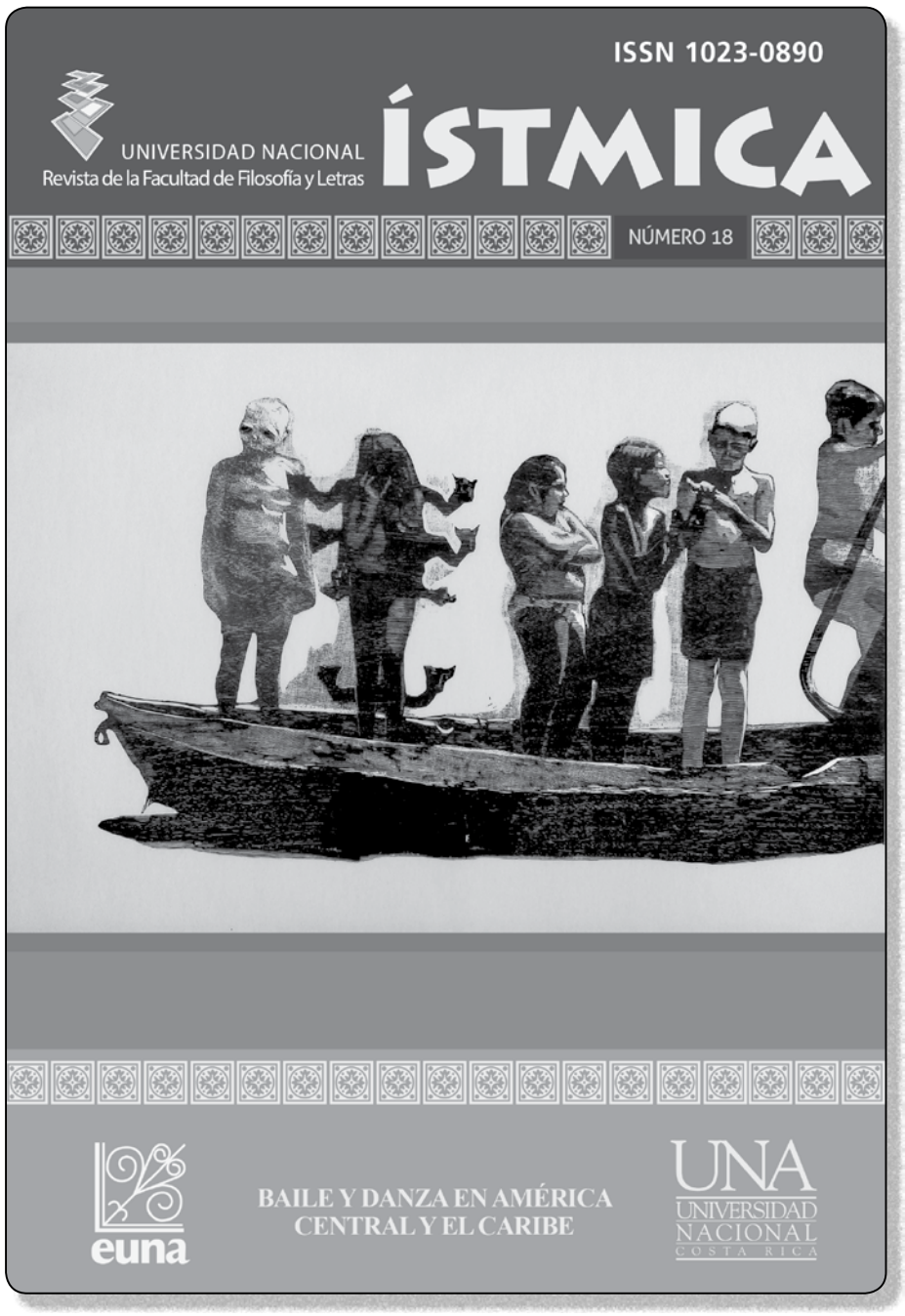
que si ves tres museos de este país: el de Arte Costarricense, los del Banco Central y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, tienen cada uno un perfil distinto. Y mirá que curioso, yo estoy presente en los tres museos. Es decir, eso te muestra que yo sigo estando presente en ese circuito del que al principio te dije que me quería salir; estoy ahí metido, exponiendo, y cada museo apela a un circuito diferente; uno que habla de una tradición, a una historia del arte del país; otro que se mueve dentro de una línea de investigación, y el otro museo que sí estaría dentro de ese perfil, es decir, que ve hacia un arte fuera de las fronteras y que pone atención sobre todo en generaciones jóvenes. Yo diría que este último es el que más se acerca a eso que estás planteando, pero me parece que también es importante que exista. Creo que la variedad de museos del país es muy particular en el contexto centroamericano.

RCM: Has comentado a través de nuestra conversación tu trabajo actual como uno que combina distintas técnicas. Hablemos un poco de él.

AA: Se trata de una serie que se llama "El aprendiz"; al principio se llamo "De barro", luego "El aprendiz y el camino" y ahora la llamo "El aprendiz". Desde hace años he trabajado proyectos en pintura que giraron en torno a procesos de transculturación. Hice una serie que se llamaba "Playland", luego "Las cualidades del blanco", "Estrategias para un juego" y "Copistas", donde el eje central era la pregunta sobre la influencia de lo externo sobre un país como el nuestro**.** Anterior a eso había desarrollado otras series que tenían que ver con el entorno de Barva, o aquella, "Imágenes memorables", en donde había una mezcla de momentos históricos diferentes. Ahora, lo que estoy trabajando es algo como una respuesta a una serie de preguntas, y tiene que ver con la cultura prehispánica. Llevo cinco años trabajando y apenas siento que estoy empezando a informarme, pero, al mismo tiempo, hay elementos que para mí tienen un alto grado de dificultad, como la escultura, además que hay técnicas que llevan su tiempo, como el grabado y la pintura. La idea es que todo esté junto en lo que podría catalogar como un cambio estilístico. La serie no es un engranaje pulcro y sólido estilísticamente, sino que se plantea más como un camino de aprendizaje, y de ahí el nombre de "El aprendiz". Estoy tratando de hacer un trance en tres momentos históricos, el momento prehispánico, la Colonia y la actualidad. Entonces, los objetos son
como fusiones de esos tres momentos, y mi intención es que tenga que ver con la información que recibimos hoy, que es como un ocultamiento sistemático que hace la estructura educativa para que no sepamos quiénes somos, o de dónde venimos, o cuál era la gente que vivió acá y cuál era su cosmogonía. Uso el sueño y la gente más cercana a mí para expresar esto. Inicio con retratos de mis hijos y mi esposa tocados por el sueño y luego cambia, y ese cambio se corresponde con la entrada de mis hijos a la educación formal, en donde se va formando el yo y va cambiando su estructura de pensamiento.

Como son cinco años de producción la serie se va moviendo y lo seguirá haciendo hasta el 2018, cuando está planteada la exposición. Esos movimientos están marcados por historias, por narrativas. Por ejemplo, hay una pieza tridimensional que es una prensa con una mano; hay también una mano prehispánica y lo que sale de uno de los dedos es el dedo de la creación, que remite a la obra de Miguel Ángel. Son, entonces, fusiones.

Todo empezó por una pregunta que me hizo hace tiempo el maestro mexicano Javier Anzures; me dijo "¿por qué aquí hay tan poca obra de artistas que toquen el tema precolombino?". Yo, que ya venía con una búsqueda y, viendo lo que se hacía en México, en Nicaragua y, en general, en Centroamérica, me hice la misma pregunta, aunque en los años 30 se la habían hecho Francisco Zúñiga o Harold Fonseca o, ahora, Cruz Alegría Moyocoyotzin (Rolando Castellón), que ha hecho proyectos alrededor de eso; hay gente que trabaja una o dos piezas para alguna exposición, como la reciente Mayinca, pero no están dedicados a ello. Para mí, es el inicio, y por eso el título que le di.



¿Fracasó la revolución cubana?

DESLINDES

Columna de
Adriano Corrales
Arias



En las redes sociales, donde cabe de todo, un buen amigo (escritor para más señas) opinó oronda y categóricamente que la revolución cubana ha fracasado. Como ejemplo coloca algunas fotos de casas derruidas y en franco deterioro en algunos barrios de La Habana. "No me crean cursi o blando, pero lloré. (…) Ninguna de las personas que se me acercaron a pedirme limosna pareció en todo caso reparar en el detalle. Yo me decía: *Si el Che estuviera caminando junto a mí, también lloraría.* El dolor lo acrecentaba la extraordinaria belleza arquitectónica de esa ciudad".

Continúa, entre otras cosas, mi amigo: "La revolución cubana produjo médicos de buena calidad que apoyaron los sistemas de salud de muchos países pobres. También, produjo deportistas de elite que ganaron más medallas olímpicas que el resto de América Latina junta. Cuba tiene la esperanza de vida más alta del continente. Y entonces ¿por qué digo que fracasó? ¿Fue culpa del embargo? ¿Fue culpa del tipo de ayuda que recibió de la URSS y del campo socialista? ¿Provocó que los cubanos no aprendieran a trabajar, a ser productivos? ¿Fue culpa del bloqueo que no lo lograran, y que hoy día su supervivencia dependa de relaciones de producción e intercambio capitalistas, más que de relaciones dentro del ideario socialista original? ¿Qué pasó con la ayuda que Cuba SÍ recibió del FMI? ¿Qué pasó con los préstamos que Cuba SÍ recibió de Francia, España, Japón, Italia, Canadá y otros países? (Préstamos que Cuba jamás pagó). (…) No tengo otra respuesta: vista en su gran panorama de más de medio siglo, como un todo, la revolución cubana fracasó."

Recordé entonces que, en una conversación televisiva, Francois Miterrand le preguntó a Mao Ze Dong, qué opinaba acerca de la revolución francesa. Luego de meditarlo un rato Mao respondió: "creo que es muy temprano para opinar" (¡milenaria sabiduría china que mide el tiempo en amplios segmentos: cuenta larga, como los mayas!). Decir por ello, que la revolución cubana fracasó en términos categóricos es bastante arriesgado, cuando no ahistórico. Revoluciones como la cubana tienen y tendrán un impacto en la historia que aún no podemos calibrar. ¿Sería mejor decir que la han acorralado, que la han violentado, que la han querido arrodillar, que casi la han derrotado o pretenden derrotarla? (Se cuentan más de 200 intentos de la CIA y aparatos de seguridad usamericanos para asesinar a Fidel Castro, aparte del envío de plagas y otras prácticas anticubanas en lo últimos 40 años, también una invasión y de decenas de atentados terroristas. ¡Sumemos el embargo económico!).

La primera revolución latinoamericana de independencia que, además, abolió la esclavitud, fue la haitiana (1701-1804): las potencias occidentales (especialmente Francia, derrotada por los esclavos en Santo Domingo) jamás perdonaron esa revolución y la humillaron con bloqueos económicos hasta hoy día. (Estados Unidos no reconoció la independencia de Haití hasta 1862). ¿Es la haitiana una revolución fracasada si inspiró la abolición de la esclavitud en América (en Estados unidos se abolió en 1865, pero el apartheid sobrevive)? Vale la pena darse un paseo por Puerto Príncipe y hacer fotos, sobre todo después del megaterremoto que los asoló (la primera ayuda internacional en llegar fue la cubana: cientos de médicos; USA envió soldados), para ver la escalofriante realidad de ese pueblo sometido por la más vil fuerza del capitalismo occidental.

Por cierto, en la crisis de migraciones que padece el planeta y específicamente nuestro país (crisis causada precisamente por la colonialidad del poder de las metrópolis europeas y usamericana), es ya cotidiano ver a cientos de haitianos refugiados en nuestras ciudades "pulseándola" de diversas maneras en la economía informal. Contrastan con los cientos de cubanos camino hacia Estados Unidos debido a una ley de ese país que les garantiza un trato especial: cuando llegan se les otorga un estatus que les permite quedarse y solicitar la residencia. Eso provoca la partida de una oleada de cubanos a quienes preocupa que la mejora en las relaciones entre su gobierno y el de USA resulte en la eliminación de los privilegios actuales. ¿Qué pasaría si le aplicaran las mismas ventajas a los haitianos? Ni se diga de la "madre" patria, la "revolucionaria" Francia (¡aún no sean cumplido sus grandes lemas: libertad, igualdad, fraternidad!), sumida hoy, una vez más, en una profunda crisis.

Sí, definitivamente es muy temprano para hablar del fracaso de una revolución como la cubana, la cual, a pesar de sus múltiples errores, quebrantos y soledades, por su carácter anticolonial/latinoamericano/tercermundista (¿cuál es el segundo mundo?), sigue viva e inspirando a millones de personas en este martirizado planeta. Probablemente, su modelo económico sucumba al asedio del capitalismo global, pero su espíritu e ideario sobrevivirán: van más allá de lo económico y de lo político porque ha sido una auténtica revolución cultural, cuya impronta se ha dejado sentir en Latinoamérica y mucho más allá.

La estrella podrá extinguirse, pero su luz seguirá brillando e iluminando a otras generaciones durante muchísimo tiempo. Será una cuenta larga, muy larga.

GUÍA DE PERDIZ

Columna de
Aurelia Valentina
Dobles



De: *Ludiqueces*

I PRECOENTO (o COENTO SOÑADO)

ELLA: ¿Qué estás haciendo allá abajo?
ÉL: Desatornillando el mecanismo de ese cuento.
ELLA: ¿El de quién?
ÉL: El tuyo.
ELLA: Yo estoy aquí arriba de la cama, intentando no dormirme.
ÉL: Dormite ya.
ELLA: No puedo. Oigo los intestinos de ese cuento, lo estás desventrando y no me deja dormir.
ÉL: ¿Pero los oís debajo de la cama?
ELLA: ¿Y dónde estás entonces?
ÉL: Subido en la lámpara, flotando encima de vos.
ELLA: Pues se te cayeron los pedazos del cuento y ahora están debajo de nuestra cama.
ÉL: No, no, esos son otros.
ELLA: ¿Ah sí?
ÉL: Son los restos del que estaba soñando anoche.
ELLA: ¿Lo escribiste?
ÉL: No, lo dejé en agua, en reposo.
ELLA: ¿Debajo de la cama?
ÉL: Pues perdoná, se me olvidó ponerlo en la mesilla de noche.
ELLA: Los pedazos hacen un gran escándalo, mejor ocupate de él, está celoso de que manoseés cuentos ajenos, no me deja dormir.
ÉL: Ya voy, me voy a tirar a la cama.
ELLA: ¡Me vas a caer encima!... Suave loco.
ÉL: Ya estoy encima de vos.
ELLA: Ahora sí, ¿chateamos?
ÉL: ¿Qué, le hago copy paste al chat?, así no escribo todo otra vez.
ELLA: ¿Lo tenés ahí?
ÉL: Sí.
ELLA: Bueno dale, copialo, así no chateamos y hacemos el amor de una vez.

II COENTO

Era un país recurrente en sus ceremonias. La presentación en sociedad de las jovencitas había sucedido a principios y mediados del siglo XX en el Club Reunión. Y la presentación de los libros nuevos ocurría a principios del siglo XXI en un centro cultural.
¿Qué tienen que ver ambos hechos? Nada, nada... ¡pero nada!: es un paralelismo *random LOL* -diría ÉL en su jerga juvenil sin lengua materna reconocible-, aleatorio -diría ELLA en su léxico cultivado por lecturas e innúmeras maestrías-.
La presentación del libro de cuentos de ELLA ocurriría en mayo en aquel lugar donde los escritores del pueblón consideraban obtener cédula de identidad literaria, y la de la novela de ÉL en junio, en el mismo escenario, *of course*, diría ÉL, desde luego, diría ELLA. Convenientemente separadas, como pasaba con sus vidas desde que se sacaron los cuchillos ensangrentados, los trapos rotos, los platos sucios y las larvas de la ruptura amorosa cierta madrugada.
En los cuentos de ELLA había uno en particular donde destiló completitos *-copy paste* integral sin editar- los chats de su idilio, más que real, cibernético. ELLA explayaba su necesidad de palabras en la pantalla y el tipo las apañaba con su imaginación calenturienta de las medianoches al filo del teclado.
ELLA creyó altamente radioactivo el material interactivo (valga la cacofonía, diría ELLA) y claro, en boga literaria. Total, ahora cualquier cosa *enwebada* es pública, diría ÉL; publicar ya es un verbo promiscuo, no pinacular, diría ELLA.
ÉL, por su lado, dedicó un capítulo entero de su ambiciosa novela al chat íntimo de una pareja y al *voyeurista hacker* que lo lee sin editar. El chat -¡pero cómo no!-, *copy paste* del de ÉL y ELLA meses atrás.
Cuando los pocos que se toman la molestia de leer los libros dados a luz en ese país y en ese lugar descubrieron el material en común, supieron que no había una sola palabra, interjección (emoticón más bien), gemido, palabrota *spanglish* y signo inconcluso que no fueran ciertos.
¿Plagio mutuo?... Derechos compartidos, dirían ÉL y ELLA.

Más allá de mi Tía Panchita (I)

Una y mil veces se ha dicho que la fama o el reconocimiento literario son una especie de malentendido. Pocas veces resulta tan cierto esto como en el caso de María Isabel Carvajal, mejor conocida por su seudónimo literario: Carmen Lyra. Para quienes la conocen, el nombre de esta autora está inexorablemente asociado con la que sin duda es su obra más difundida, *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920), una colección de relatos infantiles provenientes de las tradiciones europea y americana, que la autora reescribió adaptándolos ingeniosamente al lenguaje, el contexto y la mentalidad de los costarricenses de inicios del siglo XX. El libro resultó un éxito editorial y conoció varias reediciones, así como también, con el curso de los años, algunas traducciones a lenguas extranjeras, convirtiéndose en un auténtico "clásico infantil" para los lectores costarricenses. Por este camino Carmen Lyra devino en sinónimo de "la tía Panchita", una especie de abuela socarrona y bonachona. Esta misma imagen es la que pretenden recoger los billetes de de veinte mil colones que, a partir del año 2010, incorporan en una de sus caras el retrato de nuestra autora. Sin embargo, el personaje histórico y su obra literaria distan mucho de esto y son más ricos y complejos.

En El Camino
Columna de Rodrigo Soto



María Isabel Carvajal fue hija única e ilegítima. De su madre sabemos poco, pero el hecho de que María Isabel pudiera completar su educación secundaria y graduarse como maestra normal en el Colegio Superior de Señoritas, sugiere que no pertenecían a los sectores más pobres de la sociedad. Tras intentar sin éxito profesar como monja en su temprana juventud –vocación que no pudo concretar debido a su condición de hija ilegítima–, la joven Carvajal avivó su interés por las letras y se acercó a los círculos literarios y políticos, concretamente a los intelectuales de la que hoy se conoce como "generación del 900", más concretamente al recién fundado "Centro Germinal" integrado por Joaquín García Monge, Omar Dengo, Ruben Coto, José María Zeledón, entre otros. Eran ellos escritores e intelectuales influidos por las ideas anarquistas, con una posición contestaria y crítica de las desigualdades e injusticias producidas por el orden liberal vigente.

Fueron estos autores –entre los que Carmen Lyra fue figura principalísima y, además, la única mujer– los primeros en tematizar literariamente la pobreza, la injusticia y la desigualdad. Los campesinos pobres y sin tierra, los migrantes a las ciudades, los niños huérfanos, desnutridos y enfermos, entre otros seres desfavorecidos, ingresaron por las páginas de sus obras a la literatura costarricense, a modo de denuncia de que el Progreso, levantado como estandarte por los liberales y repetido por ellos como estribillo, no alcanzaba a todos por igual y, antes bien, generaba innumerables desgracias y miserias. La hipocresía del clero, la opresión de las convenciones en la sociedad patriarcal –la familia, en particular–; la insensibilidad y la voracidad de los poderosos, el sufrimiento de los pobres, los marginados y los excluidos, son temas recurrentes en sus obras.

Debido a su interés por abordar los temas sociales, centrando su atención en los humildes, los explotados y los desfavorecidos, suele vincularse literariamente a estos autores con el naturalismo y, en ocasiones, también con el realismo, y para contextualizarlos con las corrientes literarias de la época, se menciona a menudo a autores como Perez Galdós, Azorín, Balzac, Gorki o Flaubert.

Carmen Lyra publicó en 1918 dos de sus obras literarias más significativas: *En una silla de ruedas* y *Las fantasías de Juan Silvestre*. La primera es una novela en el sentido cabal del término. En sus páginas, la autora dibuja la vida desgraciada de un niño capitalino huérfano y, en razón de una enfermedad temprana, atado a una silla de ruedas: sus pequeñas alegrías y miserias, así como las de su familia y otros seres cercanos. El lenguaje es elegante, pero no afectado; las imágenes son delicadas, pero nunca cursis ni sensibleras. *Las fantasías de Juan Silvestre* es una obra fragmentaria y plural, de difícil clasificación. Se trata de una colección de estampas, personajes y anécdotas escritas por "Juan Silvestre", *alterego* de la autora, quien por momentos asume el papel de mero narrador y, en ocasiones, es además protagonista de los relatos.

Todos los integrantes del Grupo Germial asumieron una posición beligerante tras el golpe de Estado contra el presidente Luis Felipe González Flores (1917) y se opusieron activamente al gobierno ilegítimo de Federico Tinoco (1917-1919). Como educadora, Carmen Lyra tuvo un papel destacado en las protestas cívicas que desembocaron en la caída de ese régimen, tras lo cual recibió una beca del nuevo gobierno para profundizar en París sus conocimientos sobre educación preescolar y maternal. Entró así en contacto con las ideas de la pedagoga italiana María Montessori, que modelaron su visión y su posterior quehacer educativo. A su regreso de París, donde permaneció aproximadamente un año, asumió la dirección de la primera Escuela Maternal que existió en el país.

Tras el éxito que conocieron los Cuentos de mi Tía Panchita, Carmen Lyra no volvió a publicar ningún libro, pero continuó haciéndolo regularmente en revistas y periódicos. Su obra comprende centenares de colaboraciones, muchas veces "estampas" literarias, en ocasiones artículos de opinión. En unas y otros se advierte invariablemente su posición política.

A diferencia de sus compañeros de generación del "Grupo Germinal", la trayectoria política de Carmen Lyra siguió un proceso que podríamos llamar de "radicalización". Así se vinculó, prácticamente desde su fundación en el año 1931, con el Partido Comunista de Costa Rica. En *Trabajo*, el órgano de prensa de dicho Partido, publicaría en los años siguientes buena parte de su obra, incluyendo una colección de textos breves, a modo de estampas, sobre las miserias y la explotación de los trabajadores en las plantaciones bananeras, publicadas por entregas entre 1931 y 1935, bajo el título de *Bananos y hombres*. Estos textos han sido reeditados posteriormente en forma de libro, y constituyen el primer acercamiento al tema bananero que se realizó en Costa Rica.

Junto con su compañero de luchas y de letras, Carlos Luis Fallas, CALUFA, Carmen Lyra se constituyó en mentora de un grupo de jóvenes escritores militantes del Partido Comunista de Costa Rica, entre ellos los destacados narradores Adolfo Herrera García, Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez. Las reuniones y tertulias en la casa de Chabela –como se llamaba a Lyra en el entorno de los comunistas–, convocaban también a escritores e intelectuales de otras divisas políticas, y se constituyeron en uno de los epicentros de la vida intelectual en San José, así como de la solidaridad con el bando republicano durante la Guerra Civil Española.

Además de sus colaboraciones periodísticas –que constituyen, en verdad, el grueso de su obra literaria— Carmen Lyra publicó durante esos años algunos materiales de carácter eminentemente doctrinario y didáctico, como lo son "El grano de oro y el peón" o su cuaderno de lecturas escolares "Mi casa y mi pueblo" (1932) e, incluso, una "Historia de Costa Rica".

Como consecuencia de la Guerra Civil que sufrió Costa Rica en el año 1948 –en la que los comunistas fueron parte del bando beligerante derrotado en la contienda–, Carmen Lyra, al igual que centenares de militantes comunistas, vieron peligrar su vida. Junto con el fundador y líder del Partido Comunista y un pequeño grupo de sus colaboradores más cercanos, fue conminada a abandonar el país. Para entonces, ella estaba gravemente enferma. Sobrevivió poco más de un año en México, D. F., anhelado regresar a su tierra para morir aquí. No obstante, su petición fue denegada por las autoridades, de modo que Carmen Lyra falleció en su exilio mexicano.

Danzas para celebrar la etnia negra panameña

A diferencia de Costa Rica, donde festejamos, a finales de agosto, los aportes y riqueza de la cultura afrodescendiente, en Panamá, es el 30 de mayo que se celebra, el día de la etnia negra. Nuestros vecinos tomaron esta fecha, para recordar cuando Fernando VII, Rey de España, abolió el comercio esclavista en sus dominios ibéricos y todas sus colonias, en 1820.

Los artistas panameños aprovechan estas festividades para que no se olvide el aporte que esta etnia y sus descendientes, han dado a la cultura de este país del sur centroamericano, ya que lo negro se siente desde el arte culinario, sus ritmos, los movimientos corporales y la fuerza con la que se contó durante la construcción del canal interoceánico, hace más de un siglo. También, académicos e intelectuales quieren traer a la memoria, el dolor que muchos han y siguen sufriendo por la marginación y la discriminación que vivieron sus ancestros. Solo vasta recordar que fue hasta 1932, que los negros panameños pudieron participar en comicios electorales, tener injerencia en la vida política y reconocimiento social e intelectual.

Y quién podría pensar hoy, que en la tierra del Canal, donde la presencia de lo negro es tan evidente, pues al caminar por cualquier parte, la negritud se ve y se siente, que las élites económicas y políticas aún no son, contundentes al considerar la riqueza de las etnias que constituyen al ser panameño actual.

Tripudium
Columna de Marta Ávila



Es por eso, que por sétimo año consecutivo, varios intelectuales e instituciones dedicadas a la danza en Panamá, como son la Escuela de Danzas del INAC, la Escuela de Danza de la Universidad de Panamá y numerosos coreógrafos de grupos independientes, bajo la conducción entusiasta de la bailarina Mireya Navarro, se unen para bailar influenciados por los ritmos, mitos y danzas que recuerdan la fuerza de la etnia negra.

Para mi fue muy placentero poder ver, en una tarde lluviosa a finales de mayo, en un gran espectáculo, en el Teatro Balboa a nuestros colegas y artistas panameños, unirse para gozar en el escenario, al escuchar desde un góspel a *capella* ejecutado por los chicos de Colón, conocidos como el Quinteto Hijos del Rey, a los grupos Matices y 2B Live Band, tocar música popular, así como ver a las bailarinas más pequeñas danzar al ritmo y al lado, de la gran cantante Jomira Jhon. De igual forma, escuchar a Ventura Driguez en la percusión o ver las danza de los Congos de Río Abajo.

Y de igual modo, gocé al observar la gran diversidad de danzas que se ejecutaron esa noche cual caleidoscopio que recuerda que la danza es un lenguaje universal. También, resultó interesante ver a los bailarines profesionales, jóvenes estudiantes y niñas de diferentes grupos étnicos como son los Guna Ayala, junto a mestizas y blancas, todas unidas por la música y ataviadas con trajes llenos de colores brillantes. Todos estos amantes del arte estuvieron conjugados por la causa de reivindicar los aportes que han dado muchas generaciones de negros.

Mención especial debo hacer de Mireya Navarro, docente universitaria, bailarina, coreógrafa y directora del grupo Coraza, quien desde hace más de 25 años, se ha interesado por estudiar y conjugar los elementos de la danza contemporánea con las influencias del arte coreográfico proveniente de diferentes latitudes con fuerte componente afro como son Brasil y los países del Caribe. Esta maestra desde sus clases y coreografías ofrecer a sus discípulos y coterráneos un trozo de ese sabor a negro, para que las nuevas generaciones, esas niñas que vi bailar en las tablas, no tengan duda de que la etnia negra es parte de su identidad panameña.

Las llaves de Luleå

El escudo de la ciudad de Luleå tiene dos llaves azules sobre un fondo gris. Con certeza no abren las puertas del paraíso ni las del infierno. Luleå está situada en la península de Svartöstaden donde la bahía de Lule se encuentra con el confín norte del golfo de Botnia. Es la capital de la provincia sueca de Norrbotten. Viven allí cerca de 75,000 personas. De esos habitantes unos pocos, demasiado pocos, podrían ser considerados los guardianes de los archivos de Luleå. Y quizá dos o tres, tan solo, porten las llaves del recinto donde yacen.

Crepúsculo

Columna de
Felipe Ovares



Esta breve introducción podría tentarnos a sospechar de alguna página olvidada de una saga nórdica, escrita por Ari Thorgilsson o Sæmundr fróði. O del tema de algún apunte para un cuento postmoderno de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis o Jorge Luis Borges jamás completado.

El clima en esa región es subártico con veranos cortos, frescos y luminosos e inviernos largos y oscuros, con mucha nieve. La temperatura media es de alrededor de 2° C (36° F). No es lo acostumbrado en el trópico. Sin embargo, esa frescura es maravillosa para ciertos negocios. El Círculo Ártico está a 100 kilómetros al norte. Luleå, a pesar del frío, es el tercer mejor municipio de Suecia para vivir, según el Fokus Magazine en su estudio para el año 2016.

Miles de computadores colocadas dentro de un edificio producen mucho calor, para disiparlo se ocupa frío y generarlo cuesta mucho dinero. El clima fresco de Luleå disipa el calor sin necesidad de invertir demasiado en aire acondicionado, se logra de forma natural. Bastaría dejarlo entrar. Ahorrar así tiene su encanto. A alguien se lo ocurrió que la construcción de un enorme centro de almacenamiento de datos en Luleå era un buen negocio. Facebook lo hizo. Compró una gran parcela y construyó un *Data Center* para aprovecharse del frío del norte. Además, Luleå tiene otros encantos que Facebook no obvió. La conexión, mediante fibra óptica, a Internet tiene un gran ancho de banda en Suecia, que facilita la entrada y la salida masiva de datos hacia cualquier parte del mundo. Y la generación eléctrica en la zona permite que el *Data Center* se aproveche de ese recurso renovable a un precio cómodo.

Lo interesante es lo que almacenan los miles de computadores apilados en los 84,000 metros cuadrados del edificio. Cada vez que un usuario de Facebook coloca algo en su cuenta: una fotografía, un breve comentario, un ingenuo "me gusta", esa información se convierte en un conjunto de millones de bits que viajan por el ciberespacio hasta la remota ciudad de Luleå. Allí se almacenarán para siempre. Esos bits producirán calor. Se estima que cada día los usuarios de Facebook "suben" alrededor de 300 millones de fotografías. Si, en promedio, cada una tuviera un tamaño de 100K, entonces cada día se requieren 30,000 gigas para guardarlas. Es probable que en letra menuda Facebook señale claramente que no se hace responsable por el almacenamiento de la información de sus usuarios, pero su negocio depende de custodiarla con desmedido esmero. Facebook tiene más de 1350 millones de usuarios confiados en que sus recuerdos digitales se encuentren en "buenas manos".

En cierta forma cada usuario de Facebook es dueño de una llave para entrar con facilidad y dejar información en los archivos de Luleå. Para mencionarlo con morbo: cada usuario es el dueño de una parcela allá en el frío norte; algunos jugaron al Farmville ignorando la ubicación de sus pertenencias. Las llaves en el escudo de la ciudad son una mera coincidencia, un guiño casual.

Facebook solía alquilar almacenamiento masivo a otras empresas pero ha ido construyendo sus propios *Data Center.* Si un imprevisto causara el colapso total, por ejemplo, del recinto de Luleå, los usuarios no perderían sus recuerdos, la empresa los tiene replicados en otros lugares tan distantes como Forest City en Carolina del Norte y Prineville en Oregon. La diferencia entre estos lugares y el frío norte está en la facturación eléctrica.

A 1400 kilómetros al norte de Luleå existe otro centro de acopio. Svalbard es un remoto archipiélago ubicado en el océano Glacial Ártico, pertenece a Noruega. Es unos 10,000 km^2 más extenso que Costa Rica. Tiene menos de 3000 mil habitantes. El recinto no almacena fotografías de los usuarios de Facebook, es para un asunto más cercano al tema de "La Madre Tierra", se aceptan semillas de todas las especias de plantas del mundo. El frío permite conservarlas por si algún día tuviéramos que irnos de este mundo para otro, muy lejano. Es decir para otra "Madre Tierra", suponiendo que existiera. Y también nos llevaríamos los archivos de Facebook para recordar cómo era y cómo éramos.

felipe_ovares@yahoo.com

Improvisaciones

Columna de
Carmen Méndez



"La obra del artista. Una visión holística del universo" es una obra maestra escrita por el ilustre visitante que estuvo recientemente en la Universidad Nacional, el fraile dominico brasileño Carlos Alberto Libanio Christo, conocido como Frei Betto. Constituye un texto científico sobre la física cuántica, expresado por medio de un lenguaje poético, lleno de bellas y curiosas figuras literarias.

Cuando llegó a las manos del compositor costarricense Mario Alfagüell, este extraordinario libro produjo algo similar a un big bang en su imaginario sonoro. A partir de ese momento se forma un nuevo juego de palabras en la titulología del amplio catálogo de las composiciones de Alfagüell y surge "El artista de la obra" Opus 340, Hablata N.º 5.

Decide, entonces, escribir una obra coral con cantante solista, narrador, coro mixto y ensamble de percusión. Para realizar un correlato del libro de Frei Betto, renuncia a la precisión rítmica, a las alturas exactas del sonido y se inspira, según sus mismas palabras, en una obra que se denomina concierto cuántico. Las frases simétricas no existen. Las líneas melódicas convencionales no se escuchan. Más bien, hay reminiscencias del canto gregoriano y una serie de duraciones "estacionarias" que se asemejan al espacio sin gravedad.

Como antecedente, recordamos la obra *Atmósferas* del compositor húngaro, György Ligeti escrita en 1961. Utiliza recursos técnicos como las superficies sonoras, la micropolifonía y los clusters, sonidos que no siempre el oído logra distinguir, pero que provocan estados emocionales oscilantes entre la tensión, el suspenso y el estatismo. El cineasta Stanley Kubrik realiza con ella uno de los pasajes más impactantes de su película *2001 Una Odisea del Espacio*. El viaje a Júpiter tiene como fondo sonoro la obra completa de Ligeti.

Alfagüell se sumerge en la lectura "La obra del artista" y llega a fascinarse con la riqueza de imágenes, críticas y hallazgos, que van desde la edad del sol hasta las partículas subatómicas.

Propone varias novedades que procuran que los oyentes "observemos con los oídos". En primer lugar los instrumentos de percusión tradicionales como la marimba, los timbales, el bombo, las congas, alternan con dos pianos "chochos", es decir con dos arpas de pianos sin teclas, dos estañones herrumbrados y tres tapas. Siete percusionistas distribuidos al frente y alrededor del público producen una serie de sonidos "sorpresa" más allá de lo cuadrofónico. El coro a su vez, se expresa cantando con alturas y figuras rítmicas improvisadas, que siguen las líneas y las proporciones de la notación estrictamente gráfica.

Se producen enjambres sonoros, texturas inéditas y una serie de sensaciones que llegan a conmover: la vulnerabilidad de la Madre Tierra y los seres humanos, las paradojas de la física cuántica y la presencia de un Ser Superior "el Artista" con su obra *El Universo*.

La hablata es un género que inventó Alfagüell, en el que predomina el lenguaje hablado, en contraposición a la cantata. Al lúcido texto de Frei Betto, el compositor agrega citas y pasajes del Génesis, el Apocalipsis y el Popol Vuh.

Los intérpretes que prepararon la obra, son estudiantes, dirigidos por académicas, todos de la Universidad Nacional. Su trabajo logró comunicar poética y musicalmente, la perplejidad que engendran las interrogantes más profundas, los misterios insondables y los anhelos más íntimos del ser humano de todos los tiempos. El estreno se hizo en el acto oficial de entrega de la Medalla Universidad Nacional a Frei Betto en el Auditorio Clodomiro Picado, el 6 de abril recién pasado y se repitió veinte días después, en el contexto de la Semana Universitaria en el Museo Regional de San Ramón de la Universidad de Costa Rica.

Resulta sumamente loable que dos universidades públicas se atrevan a promover la composición contemporánea en un medio tan retrógrado como el costarricense. Entidades oficiales encargadas de fomentar la creación del nuevo patrimonio musical, que reciben presupuestos para este fin específico, no se animan a patrocinar manifestaciones musicales innovadoras. A diferencia de lo que sucedía en otras latitudes desde las décadas de los años cincuenta y sesenta, en nuestro país se retrocede. Se buscan excusas como que el compositor irrespeta a las instituciones porque ejerce la crítica, y cuestiona precisamente la ausencia de este tipo de música en temporadas oficiales de concierto. O bien, dicen temer que al público no le agrade.

¿Cómo podemos, entonces, disfrutar y llegar a familiarizarnos con la música de nuestro tiempo, si casi solamente se ejecutan obras en lenguajes añejos, por lo general de aquellos compositores que integran las argollas oficiales?