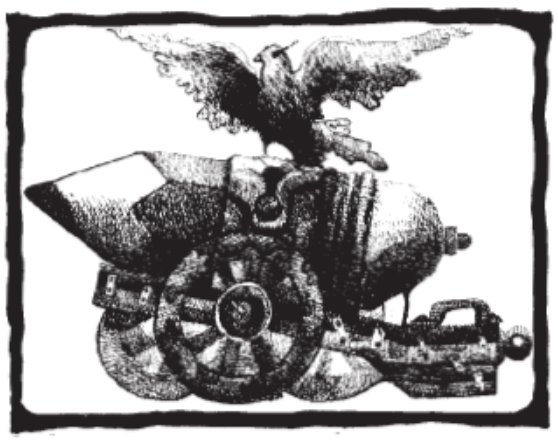
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

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 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

20

-

21

Noviembre/
Diciembre
1994

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Alfonso Chase: El arte es un don al que se accede renunciando a las cosas que limitan. Entrevista de Rafael Cuevas Molina



No hay ningún hecho en especial que provoque esta entrevista con Alfonso Chase. No ha ganado recientemente ningún premio, sigue publicando asiduamente libros y artículos en períodicos y revistas, lo vemos con relativa frecuencia en la universidad. Pero el lector se podrá dar cuenta que no hay necesidad de excusas para conversar con él, es, sin lugar a dudas, un referente sobresaliente de la cultura costarricense contemporánea, y como tal es necesario aproximarse y escuchar. Aunque sea de vez en cuando.

Es díficil preguntarle algo nuevo a Alfonso Chase, descubrir nuevas pistas, ver nuevas dimensiones de su trabajo porque ha sido, tal vez, de los artistas más buscados y entrevistados aquí en Costa Rica. Revisando algunas de estas entrevistas, algunos de estos comentarios que han hecho sobre tu obra, encontré por ahí una muy sentida pequeña nota que hizo Aurelia Dobles en La Nación el 17 de junio de este año, en donde te llama "el niño terrible de la literatura costarricense de los años 60". Y de alguna forma en tu mismo pensamiento, en lo que vos decís cuando te entrevistan, aparece esa dimensión de "niño terrible", de iconoclasta. ¿Vos te sentís niño terrible, te sentís iconoclasta?

Sólo si eso se refiriera realmente a la obra; si además de la actitud personal que yo tengo, de una singularidad en lo que pienso y en lo que soy, eso estuviera referido también a lo que escribo. Yo creo que para mí es más importante que yo lo tenga reflejado en lo que escribo, que la actitud mía personal de impugnar lo convencional, o el medio costarricense como tal.

Dijiste en alguna oportunidad que has sentido haber vivido "casi siempre en contra de las normas esenciales del comportamiento de los otros", lo que te ha dado una voluntad; después catalogás esa voluntad como frágil con un exterior de dureza. Pero ¿te has sentido en contra de la corriente?

Si, honestamente en contra del pensamiento mayoritario que define el gusto, lo que es la historia y la literatura costarricense. En ese sentido yo, definitivamente siempre he estado, si no en contra, de alguna manera impugnando la herencia y el gusto que se nos ha dado como canónicos. Eso ha sido así desde el primer poema que escribí, desde lo primero que leí de los escritores costarricenses que me gustaron, cuando entendí que la voluntad de ellos de expresar lo que querían (gente como Yolanda Oreamuno, como Max Jiménez, como

¿Pero esta identificación fue racional o más de tipo emotivo?

Las dos cosas. Los motivos yo creo que es lo que se plantea como lo exterior, la manera como yo he impugnado ese tipo de cosas en algunos actos que pueden ser extravagantes, o fuera de lo común, o fuera de la mesura que se le atribuye, de alguna manera , a los costarricenses (aunque creo que esto último es un poco un mito).

Aquí tocás otra dimensión que a mí me parece interesante que conversemos. Mencionás un aspecto que tiene que ver con la identidad de los costarricenses, y en algún lugar decís que en el 48, o en ese proceso que alcanzó un momento importante en el 48, que es el momento en que podríamos decir que se inicia la contemporaneidad en Costa Rica, hubo un quiebre de lo que era la Costa Rica tradicional, de lo qué era una forma de ser costarricense, y siento que hay una disconformidad en vos con esa nueva Costa Rica que se inicia en ese momento.

Bueno, esto que me estás preguntado sí es realmente nuevo, tiene su novedad porque yo pienso que el cambio se dio desde 1946 cuando don Pepe Figueres "vamos a fundar la Segunda República". Hacia 1946 Roberto Brenes Mesén es la primera persona en la contemporaneidad que dijo que sólo habría un cambio social, político y cultural por medio de un golpe de Estado. Entonces, él da una cosa que se llama "el Almaticaso", que fue, de alguna manera, la primera clarinada para un golpe de tipo político. El problema de la gente que llegó en el 48 y funda la Segunda República fue que, de alguna manera, pretendió ignorar el pasado; el primer ataque que se da es a los libros de texto, a la historia canónica que existía y que era recibida por los niños en las escuelas y colegios; es indudable que don Pepe Figueres abroga una Costa Rica vieja, podrida totalmente no contemporánea, absolutamente fuera del contexto de las naciones modernas. Indudablemente el peso histórico de la Revolución del 48 –que fue, además de una guerra civil un revolución- está en que es un proceso que se centra sobre todo en lo económico y en lo social; en el caso cultural se da un vacío muy grande, que es a lo que yo me refiero explícitamente. ¿Por qué razón?, porque la mayoría de las figuras de la cultura, con relevancia nacional, de hecho estaban vinculadas al caldero-comunismo, desde don Joaquín García Monge hasta Eunice Odio; ellos tenían un compromiso político y cultural, afectivo, literario, con las reflormas sociales. Sin embargo yo soy de la idea, y siempre lo he expresado, que don José Figures no sólo crea la Segunda República sino que le da sustancia real he histórica a las garantías sociales; no sólo al ampliarlas e incorporarlas a la Constitución después de un proceso que son la nacionalización de los recursos naturales, los recursos bancarios y la abolición del ejército. Yo soy producto de esa generación.

Vos naciste en el 45; tenías 3 años en el momento de los acontecimientos violentos del 48. Vos has hablado de tu familia y de tu infancia en otras ocasiones. Has hablado al respecto en dos dimensiones: has dicho que a través de la literatura has reinventado tu infancia, y por otro lado también hablás de tu familia como una especial que te orientó hacia ser artista. Sin embargo, nunca has hablado sobre qué era tu familia desde el punto de vista político, y cómo incidieron en vos, en un niño de 3 años en ese entonces, los acontecimientos del 48.

Tuvieron una gran incidiencia porque por afinidades de tipo amistoso y de convicción política, mi papá y mi mamá tenían simpatías por el caldero-comunismo. La amistad que ellos tenían con García Monge, con Carlos Luis Fallas, con Carmen Lyra....

¿Por qué tenían amistad con ellos y por qué eran, por decirlo de alguna forma, tan "sensibles"? ¿Qué eran tus padres, eran literarios...?

No; eran lo que se llama diletantes. Mi papá era un hombre que estudió en Estados Unidos traducción y luego vivió en Europa en donde, cuando se empezaron a dar los cambios del ascenso de Hitler en 1933, volvió a los Estados Unidos y decide, en el 37, volver a Costa Rica; él había salido muy niño de aquí, a los 11 años. Y mi mamá habia hecho amistad con las figuras capitales de la cultura de Costa Rica porque trabajaba en una farmacia que quedaba a 50 metros de la casa de Carmen Lyra, con quien amistó; pero eso es aleatorio; en realidad la amistad se da por amigas comunes que tenía mi madre, como Estela Peralta, como Emilia Prieto, por ejemplo, que eran amigas de generación y que de alguna manera la vinculan con Carmen Lyra. No había posibilidad de no conocer a Carmen Lyra.

Entonces el Alfonso Chase niño está en un ambiente en el que, supongo, no había sólo escritores, sino otro tipo de artistas y gente sensible...

Sobre todo gente sensible extranjera. Un hombre que tuvo mucha influencia en mi manera d epensar y en mi familia fue Perry Ghirton, un gran musicólogo, un hombre que trajo los primeros discos de música clásica, y alguna otra gente que vivía aquí en Costa Rica y que eran, sobre todo, exiliados republicanos; eran gente que estaban, de alguna manera, vinculados a otro modo de pensar; pero la pregunta me parece sorprendente porque es muy curioso, yo pasé la Revoluciòn del 48, y su posterior efecto hasta 1953, en el enclave bananero de Golfito, en la zona americana, que era donde trabajaba mi papá, el cual hizo en ese tiempo una gran amistad con Carlos Luis Fallas y lo que se llamó la "Columna Liniera", entonces, dentro del enclave norteamericano de la que era la United Fruit Company, mi papá siempre tenía una posición crítica; yo pasé ahí desde que nací hasta los siete años, un mundo que no era realmente Costa Rica, en donde se hablaba en inglés; yo tenía relación con Costa Rica cuando veníamos en avioneta a San José, y de ahí íbamos a Cartago; con mi mamá venía a comprar libros y revistas a San José, y de ahí nos volvíamos a Golfito.

¿Eso aparece en tu literatura?

Sí aparecen algunas cositas en "Las puertas de la noche"; porque en Costa Rica sucede una cosa muy graciosa; aqui la gente te dice que naciste en Cartago y sos Cartago, pero en realidad yo nunca viví, fuera de un año en que fuia la escuela, en Cartago, yo viví en Golfito, y a partir de segundo grado vivo en San José.

En algunas oportunidades, haciendo alusión a tu porte, has mencionado tu parecido físico con Juan Rafael Mora. Esto ¿qué significa para vos desde ese punto de vista cultural de una identidad costarricense? ¿Te enorgullece de alguna forma el hecho de encontrar alguna forma que te vincula y liga al pasado de este país?

Sí, yo diciendo de Vásquez de Coronado y la Viriteca, com es obvio, de alguna forma pertenezco a lo que se llama "la dinastìa de los conquistadores", eso pesa en mí como chiste, muchas veces porque yo lo he desacralizado, pero en la otra gente, que de alguna manera sabe que uno es familia de todo el mundo por esa relación, eso de alguna manera te da un estatus, vigente en el país, de pertenecer a las familias que hicieron este país. Pero también son las familias que deshicieron este país. Eso te da un sentido de la historia, de pertenencia. Yo fui uno de los pocos chiquitos que conocía al dedillo la campaña del 56, porque mi papá, en Estados Unidos, había adquirido literatura, había conocido y había profundizado en ella, siendo un diletante para el cual la cultura era un entretenimiento, una diversión, una opción espiritual; por eso desde chiquito yo tuve siempre clarísimo lo que era este país, y a quién me apuntaba yo en este país; mis héroes de infancia generalmente no calzaban con los héroes de los otros niños; por ejemplo don Tomás Guardia, don Próspero Fernández, don Félix Arcadio Montero, que era gente que yo había oído decir que era la otra opción y el otro pensamiento costarricense, al que nunca había dejado fructificar esa oligarquía olímpica y la cafetocracia.

Pasemos a otro tema. Pienso que el término "artista" es el que mejor te define. Sin embargo, es probable que este también se quede corto porque sos poeta, novelista, ensayista, hacés crónica periodística y has incursionado también en la plástica; y en algún momento te definiste o manifestaste tu aspiración de ser un hombre renacentista. ¿Cómo lograr eso en este tiempo de especialización y qué significa desde el punto de vista humanístico?

Para mí es nada más mantener un espacio específico en un momento histórico, el de la especialización que, de alguna manera, me tomó de sorpresa; lo que la gente ha llamado "la confrontación de las dos culturas". Evidentemente en eso pesa la influencia de mis padres: el libre pensamiento, la voluntad de construir una personalidad a través de la cultura, del arte como decís, lo cual me parece muy apropiado. Yo no sólo soy un escritor sino que también soy un artista; yo he pretendido que ese arte se refleje en mi vida, en mi manera de ser, en mi manera de pensar, aunque yo no escribiera.

A mi me parece que a la gente le puede interesar esto. Ser artista no es solamente hacer ciertas cosas, sino tener una actitud ante la vida. En vos ¿cómo se manifiesta esa actitud de artista en tu vida cotidiana, en tu vida diaria?

En mantener un espacio personal y público en el cual el arte sea la principal sustancia de mi personaldiad y mi vida cotidiana. Podría ser una deformación personal, pero yo lo entiendo como una visión específica que proviene desde mi casa de infancia; ahí de una manera un poco chistosa se decía que "la naturaleza imita el arte", y eso a mí me caló mucho; después es lo vi reflejado en el Orlando de Virginia Woolf, que fue uno de los libros que en mi casa se leía y se prestaba más. Entonces, indudablemente, tiene algo de artificioso.

Y esa actitud de artista ¿implica también espacios personales determinados y construidos para estar dentro de esa esfera o no necesitás de eso? Yo te o pregunto porque estoy pensando en los jóvenes, que normalmente, para poder crear hacen una serie de requerimientos al medio: de que hay ciertas condiciones, que exista inspiración, etc. ¿Vos necesitás de eso?

No, yo creo que nunca pude pedir nada. Nunca exigí ni pedí nada para construir el arte que tengo, a no ser el derecho a tener la relación con el público; pero yo no necesité, de ninguna manera, de ningún requerimiento previo para hacer arte. Desde que yo tengo uso de razón, desde que estaba en el kínder, tenía habilidades artísticas que desarrollaba. No eran autistas, eran de comunicación. Siempre tuve la capacidad de organizar a los demás en función del arte, y entonces eso indudablemente que contribuye a la formación de una personalidad; aún en cosas tan extrañas como jugar rayuela o de bandidos y policías, yo siempre tenía claro que había un nivel artístico en el cual el el juego modificarse.

Dijiste "organizar a los demás a través del arte". Yo pienso que una de las cosas que te ha caracterizado es la de organizador en relación con los jóvenes. Has tenido participación en el Grupo sin Nombre, en el Círculo de Poetas de Turrialba, en algún otro momento estuviste en un taller con Julieta Pinto y Laureno Albán; es decir que has participado en distintas formas de organización, y también has organizado espacios para que los jóvenes puedan desarrollar aptitudes. Hablemos un poco de esa dimensión tuya. ¿Por qué lo hacés?

Porque básicamente soy un animador cultural. Creo que eso de alguna manera se reflejó en el liderazgo que tuve en el colegio. Era inusual que una persona perteneciera a la "Sociedad de Amigos de la Revolución Cubana", organizara grupos de estudio, entrara en contacto con personas mayores como León Pacheco, como Salazar Herrrera, como Lilia Ramos, para participar en proyectos históricos culturales. Yo tuve la suerte de ser apoyo en mis ideas desde que empecé; podían ser muy extravagantes o muy radicales pero siempre hubo gente que se interesó en ellas, y siempre me animaron a seguir adelante organizando. Ahora, tal vez, soy mejor administrador, pero antes era sólo animador. He sido un facilitador; siempre creí que había que facilitar el acceso a otras personas y a lo que yo pensaba, a, por ejemplo, la Editorial Costa Rica.

Ahora mencionaste tu participación en las instituciones. Llama la atención el hecho que, desde muy joven, entraste y saliste de instituciones culturales estatales o que derivan de lo estatal, como la Asociación de Autores. ¿Sentís que has podido aportar desde esas instituciones?

No, yo creo que he tratado de fundar cosas, hacer semillero, pero yo creo que es un fracaso.

Entonces, como animador, ¿en dónde has sentido que te has podido realizar más?

Como comunicador; yo soy básicamente un comunicador social; en eso incluy ser cuentista, participante en animación y extensión cultural, como articulista en el periódico, como parte de la opinión general que tiene este país, minoritaria en lo que pienso yo pero no ausente. Tal vez el aporte más importante es haber sobrevivido, a los 50 años, teniendo un pensamiento como el que yo creo que tengo. Hay un divorcio específico entre la institución en sí, el sistema político establecido y las ideas que yo tengo. Yo lo veo como un fracaso positivo porque eso me ha permitido definir estrategias, ver qué ocurría conmigo. Es posible que yo acepte un cargo relevante, si es que me lo ofrecen, y cuanto dure ahí depende de las ideas que tengo y la posibilidad de entrar en conflicto.

Mencionaste que ahora tenés 50 años. En una conversación que alguna vez tuviste, como invitado a una clase de Myriam Bustos con estudiantes extranjeros, dijiste que te causaba rechazo la vejez.

Indudablemente en alguna gente la decadencia, la vejez es repugnante. Hay viejitos admirables y viejitos repugnantes; hay ancianos mas lúcidos que un muchacho de 20 años, y hay jóvenes totalmente osificados y escleróticos. Lo que uno no puede hacer es estorbar por la edad, que es un proceso de desarrollo dialéctico que tiene la naturaleza.

¿Y vos cómo te sentís a los 50?

Me siento dos veces 25, que estoy empezando, que estoy descubriendo cosas, que siento que la vida es cíclica y, lo más importante que yo he aprendido, es a dejar cosas que tenía, lo que se llama pérdidas necesarias; en cada etapa de mi vida yo dejo y tomo cosas nuevas. Hay un cuento mío que se llama "Recordá cosas nuevas", que es una mujer muy humilde que piensa no en el pasado, sino en el futuro.

¿Qué descubrís nuevo a los 50, qué está cambiando en vos?

Me veo con mayor transparencia a mí mismo; tengo más tiempo y espacio para estar conmigo mismo; he quitado cosas que me estorbaban en mi desarrollo personal como la envidia, el ansia de poder, el deseo de competir conmigo mismo, que yo creía que competía con los demás. No, era una competencia con mi propia naturaleza. El miedo ha ser rezagado en el proceso cultural. No hay peor cosa que lo que yo llamo una "Cacatúa": esas personas que siguen repitiendo lo mismo siempre; y también he descubierto una cosa que me gusta mucho: que a los 50 años tengo una gran capacidad docente; me entrego y me realizo enseñando, tanto como escribiendo; seguramente he alcanzado un grado de madurez que me permite enseñar con mayor claridad.

Por lo que decís podría deducir que te

sentís satisfecho con la vida, que estás bien en el mundo....

Si, yo creo que he llegado a un momento de gran inquietud espiritual diaria, maravillosa, que no implica una gran tensión consimigo mismo, pero eso sólo lo pude lograr a través de la superación, en mí mismo, de una serie de ataduras que me tenían como en un mundo viejo de las cosas que uno tiene, que acumula, que no quiere perder; cuando yo descubrí que el que pierde gana, que entre otras cosas yo me podía quitar de encima más ganaba, entonces me dio una especie de iluminación para estar dándole a los demás más de lo que antes les daba. Yo creo que pasamos la mitad de la vida compitiendo con fantasmas como don Quijote y los molinos de viento; al final te das cuenta que no son gigantes. Debe ser un proceso específico cerebral; evidentemente la lectura y la teoría han incidido en la práctica mía actual, y tengo una cosa que no tenia antes, que es una gran paz que no es la de los cementerios o mística, sino que es una paz real, de disciplina, de trabajo, de metas que quiero conseguir, y eso me da una tranquilidad. No aspiro a ninguna otra cosa que me pueda turbar; no aspiro a cosas que puedan romper el equilibrio que tengo; cosas vanas, mundanas, y eso me da una libertad tremenda.



¿Qué lugar ocupa la plástica, el trabajo visual en tu vida?

Yo pienso en imágenes. Desde el primer poema que escribí, me acuerdo muy bien, lo escribí en el Parque Nacional caminando hacia el Parque Morazón, es visual; toda la vida mía, lo que he tenido, son imágenes visuales; mi mamá tenía la capacidad de visualizar un mundo existente en la lejanía; ella podía caminar por Egipto, por el Tíbet, por Nueva York con sólo los libros que tenía. Y desde chiquito empecé a ver láminas; las primeras que vi fue Gustavo Doré, la Divina Comedia, que guardo, y eso me quedó grabado para siempre. Después papá Quijote y luego, en los silabarios de la infancia de mamá, que ella los había guardado, había imágenes muy curiosas, sobre todas las imágenes que siguen influenciando totalmente mi vida son los grabados. Yo les he usado en mi trabajo plástico y en algunos de mis libros como pretexto para ilustrar. Por ejemplo mi segundo libro está ilustrado con grabados. El grabado, no sé por qué razón, tal vez por ser sólo blanco y negro, me impresionó mucho. Yo no recuerdo haber visto grabados de Doré en colores ni nada de eso; eran blanco y negro con una gran riqueza detallista, lo mismo que los trabajos de Durero, y un libro que mi papá tenía, que yo cuido con muchísimo cariño, que son los dibujos anatómicos de Andrés Besalius, que además de médico era dibujante. Yo sigo pensando en imágenes, principalmente en imágenes artísticas.

Me parece que Alicia en el País de las Maravillas es un libro que te impresionó mucho ¿es cierto?

Cierto. Yo crecí con ese libro, Alicia en el País de las Maravillas . Tengo una colección de cuatro o cinco ediciones de Alicia. La figura de Alicia me es totalmente ajena, lo que me interesa es el decorado, el montón de figuritas y sucesos que le ocurren a ella. Nunca me identifiqué con Alicia pero me identificaba con esa vía que ella iba siguiendo y que era inesperada para ella. Tengo que decirte que tuve sueños muy locos que después, ya viejo, me han recordado el mundo de Alicia.

Es un mundo de fantasía de opciones, si querés caótico, que tiene su lógica pero que, probablemente, uno no logra aprenhender o desentrañar. Vos has tenido también participación en un ámbito que es muy racional, en el que hay intereses muy mundanos, que es en la política. Creo que tu última participación pública importante en la política nacional fue cuando apoyaste la precandidatura de Rolando Araya ¿por qué Alfonso Chase, ese que se emociona con el mundo mágico de Alicia, incursiona en ese otro mundo?

Porque Rolando Araya tiene mucho de ese mundo mágico; de hecho, a pesar de ser heredero político, él tiene un mundo totalmente atípico; su propuesta es totalmente un juego, un juego de cambio, de ideas en la mente –que es lo principal- y también un ruego de propuestas. El lenguaje de Rolando es, evidentemente, metafórico.

Ahora que hablás de cambio, traigamos a colación ese cambio que se está dando en Costa Rica, que es evidente, y que se ve inclusive físicamente. Para poder transportarse a cualquier parte hay que sumergirse en ríos de automóviles, hay un evidente deterioro del ambiente urbano, etc. En este sentido ¿cómo ves el cambio que se está dando en el país y cómo es la Costa Rica que imaginás, cómo te gustaría que fuera?

La Costa Rica que yo imagino ya la han imaginado otros; yo vengo de la historia, yo procedo de la Voluntad de los Microorganismos de Brenes Mesén, hasta las propuestas de Rolando Araya. Me ubico en una manera de pensar que no tiene por qué tener una realización inmediata. En mi casa le tenían un gran aprecio a Palabras Gastadas de Figueres; y las palabras gastadas eran libertad, democracia y socialismo, que siguen siendo en este momento las mayores aspiraciones del hombre. En general, siempre que vamos avanzando hacia lo que Thomas Jefferson llamaba “aristocracia del espíritu”, que es la existencia de grupos refinados , conscientes, ejecutores de ciertas virtudes, separados de una gran voluntad de las masas de estar en otra cosa.

Una pregunta referente a la Universidad, en donde trabajás ¿cómo te sentís trabajando allí como animador cultural?

Yo creo que en la Universidad yo no he desarrollado todo el potencial que podía desarrollar como animador cultural. En la Universidad yo creo que soy una figura cultural, pero yo no he ocupado nunca un puesto en el cual yo me podría haber desarrollado como animador cultural. No me siento satisfecho de mi trabajo ahi, porque no lo he podido realizar como yo creo que se podría haber realizado con la creación de una oficina de promoción y difusión cultural, y toda una serie de propuestas que yo he trabajado desde 1986. En mi caso, estas propuestas son excluyentes de cualquier trabajo mío porque yo no lo he podido desarrollar por razones personales o porque, tal vez, la institución no tiene interés en mis propuestas. Yo concibo una Universidad como una unidad de cultura superior, como una conciencia lúcida de la cultura nacional, a la manera de Rodrigo Facio, a la manera de Carlos Monge, de Benjamín Núñez, la idea de que la Universidad sea un polo de cultura. Yo, personalmente, no lo he podido desarrollar en la práctica, toda ha sido solamente desvaríos en el papel. Hay que crear un programa específico de desarrollo de la

cultura, ya sea promoción y difusión de la cultura, y una integración sistemática de la cultura en toda la Universidad.

¿Qué le decís a los jóvenes artísticas, no sólo a los escritores sino, en general a los que tienen un alma sensible, un espíritu propenso a la creación? ¿Qué les dice Alfonso Chase, el "niño terrible de los 60", el hombre que alcanza de alguna forma algún nivel de paz espiritual y fecundida creativa a sus 50 años?

Yo pienso que la base del desarrollo artístico es la contradicción que sean absolutamente irreverentes con nosotros, la generación anterior a ellos, y que busquen su camino. Hay una multiplicidad de caminos y una multiplicidad de vías que ellos tienen. Que no teman a ser experimentales y que no busquen el aplauso como reconocimiento, como lo hemos hecho todos anets. Yo creo que esa no es la vía correcta. Y luego, evidentemente, el trabajo artístico es una disciplina específica para formar un alma que, de alguna manera, no existe en nosotros; el mayor logro de un artista es vivir y ser un artista; no se trata de escribir, exponer, publicar sino, aún sin todo eso, el estar en el camino para llegar a entender el mundo como una obra de arte. El mundo, el ser humano, la naturaleza humana, es un proceso artístico que alcanza momentos cumbres en diferentes momentos históricos. Lo que uno no puede es quedarse estancado; la vida es un continuo dejar atrás lo que te limita, y cuando dejás atrás lo que te limita te duele a ti como persona, y duele para los demás, pero es tu desarrollo específico, es tu capacidad de ser como persona, y eso e sun proceso artístico. Es un proceso en el que se deja atrás el pasado. Este se puede ver de una manera agradable, maravillosa, pero la conciencia que se tenga de futuro, la posibilidad que se tenga de que tenga de que mañana realmente será otro día es lo que hace el continum y el desarrollo en el arte y el arte reflejado en el artista. Uno no quisiera que hubiera un divorcio absoluto y tremendo entre un artisto y su obra, sino que haya de alguna manera un ensamblamiento; que cuando el artista actúe, esté en relación con lo que crea, porque esa es la base. Es un don. Ser artista es un don. Pero es un don al cual no se puede acceder si no se renuncia a las cosas que limitan. Esta es una propuesta mía que a veces la gente la ve muy radical. Nadie quiere dejar nada, todo el mundo se aferra a lo que tiene como si fuera en verdad de ellos y eso no es así. Todo es prestado. Esa es la experiencia más grande que yo he tenido. Yo debo tener dominio sobre lo que me rodea y componerlo como quiero. Si yo tengo dominio sobre lo que me rodea , yo no soy un artista. Y pasó aquella idea del artista viviendo en el desorden, en podredumbre, en la pobreza provocada por su propia negligencia. Yo creo que para crear hay que tener un desorden ordenada una especie de ordenamiento de un caos. El arte es ordenar un mundo de alguna forma; tiene algo de genésico pues el mundo siempre se está formando, pero lograr un instante que ese orden se te dé para vos, eso es ya ser un artista. Artista no es publicar ni exponer, no es luchar con la forma, con los materiales; es un proceso que va con eso, pero es un proceso que se tiene que reflejar con tu personalidad. Eso, a los 50 años, yo creo que me podría morir mañana con la satisfacción de haber logrado un poquito eso. Lo otro que hay que tener claro es la fuerza vital que infunde el amor. No es que te amen, eso de que la gente se horroriza porque no lo amen. No. Es la capacidad que uno debe tener de renovarse en el amor. Si uno no tiene un amor, algo físico específico que te hace sentir amor, vos te morís. Entonces yo creo que uno tiene que vivir en una gran plenitud, que es estar enamorado. No poética ni líricamente sino realmente; que uno sepa que uno tiene alguien a quien uno ame, sin pedir reciprocidad, me refiero solamente a la capacidad que alguien despierte en mí el interés de amar. Esa es mi experiencia.

Memoria para cuerpos que han danzado. Marta Ávila Aguilar



Necesitaríamos muchas palabras para describir lo que el gesto de un danzante expresa en la escena: su energía, su carga emotiva, su tensión muscular, sus impulsos vitales, su exactitud en la ejecución de los movimientos y muchos otros componentes más que conforman la danza, los cuales no pueden sustituidos por elementos que son plasmados bidimensionalmente como la escritura o la pintura. La danza por su condición de arte efímero requiere, además del espacio y el tiempo, a su espectador para que recree con en un rito esa vivencia primigenia.

Al bailarín, cuando inicia su carrera, lo primero que se le exige es expresión con su cuerpo. Se le impone que se olvide de las palabras para comunicarse con su mundo y que hable a través del movimiento. Es por esa razón que el profesional de la danza no se ha preocupado históricamente por hacer memoria de su formación, su proceso creativo, sus impresiones del mundo, o sus preocupaciones vitales. La mayoría de la literatura de la danza son libros de carácter bibliográfico ilustrados magistralmente con fotografías. El coreógrafo o bailarín realiza sus trazos en el aire, en su espacio y tiempo, para que permanezcan en la memoria del público.

A pesar del gran desarrollo de la disciplina coreográfica en nuestro medio, Costa Rica no ha sido la excepción. Cuando iniciamos la investigación para la tesis en Historia del Arte, UNA DÉCADA DE DANZA ESCÉNICA, 1980-1990, encontramos un gran vacío en la documentación para el estudio de la danza escénica.

Es por esa razón que, al tomar la cátedra de Investigación de la danza nacional, en la Universidad Nacional, nos preocupamos por iniciar una tarea pendiente: Hacer memoria de los cuerpos que han bailado.

Antecedentes

Como antecedentes de intentos por guardar una memoria visual de la danza en Costa Rica, debemos recordar que el video comenzó a registrar la danza en nuestro país apenas en la década de los ochenta perdiéndose, así, casi diez años de coreografías, los años de iniciación, de los cuales sólo se guardará memoria en algunas fotografías amarillentas en algún álbum empolvado.

Sabemos que ni con los pocos videos realizados para danza como registro en los años siguientes, ni con los documentos producidos por nosotros en la actualidad, le daremos al estudioso de la danza del futuro, los trazos coregráficos que realizó Lucrecia Jinesta como integrante del Ballet Moderno de Cámara, cuando bailaba la mujer, en Canción Rota, o como solista en Yesterday de los Beatles, 5 1/4 de Elena Gutiérrez; tampoco podremos describir con exactitud la intensidad del personaje de Bernarda Alba interpretado por Elena Gutiérrez, en la versión de Cristina Gigirey estrenada por esa misma agrupación en 1978. Ni podremos captar las destrezas técnicas desplegadas por David Rosales, José Masís, o Marco LeMaire. Nuestras letras no serán lo suficientemente precisas para describir la cualidad de movimiento de Mireya Barboza, ni el encanto que producían los dúos interpretativos por Cristina Gigirey y Rogelio López en Danza Universitaria.

Por eso, los documentos que hemos llamado CUADERNOS DE LA HISTORIA DE LA DANZA COSTARRICENSE, y que empiezan a publicarse por la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, tiene el objetivo de sitematizar la información para que el lector, estudiante de danza o bailarín profesional, recuerde la gran producción coreográfica realizada en nuestro país.

El primer cuaderno ha sido dedicado a la obra coreográfica de Elena Gutiérrez por varias razones. Hace 20 años llegó a nuestro país procedente de Chile y desde entonces ha aportado como bailarina, maestra y creadora. Fue la primera directora de la sección de danza de la Universidad Nacional. Con su colega Cristina Gigirey fundó el Ballet Moderno de Cámara, luego asumió la primera dirección artística de la Compañía Nacional de Danza. Ha realizado montajes de sus obras con las tres compañías de mayor trayectoria en Costa Rica (Compañía Nacional de Danza, Compañía de Cámara Danza UNA y Danza Universitaria). Sus coreografías forman parte del repertorio de importantes agrupaciones dancísticas latinoamericanas. Los galardones de danza nacional la han escogido por bailarina y creadora. En fin, el nombre de ELENA GUTIERREZ es sinónimo de la danza en Costa Rica.

El proceso

La investigación realizada para este primer fascículo tuvo, como modelo, el método utilizado en la tesis (realizada por nosotros) UNA DÉCADA DE DANZA ESCÉNICA, 1980-1990, en la cual sistematizamos el trabajo coreográfico de Danza Universitaria y está esperando "tiempo y espacio" para su publicación. Este modelo fue el punto de partida para llegar al producto entregado por la estudiantes Teresita Campos, Nandayure Harley y Floribeth Richmond.

Para la publicación, en esta ocasión, del trabajo realizado sobre la obra de Elena Gutiérrez, contamos con algunos elementos a nuestro favor: una bailarina que había interpretado gran cantidad de la producción coreográfica de E. Gutiérrez. Teníamos a la creadora en nuestra escuela, lo cual facilitaba cualquier consulta. Pero también teníamos en contra que la mitad del equipo de investigación no conocía en su totalidad las obras; que los videos existentes generalmente son de carácter de registro, con poca claridad, etc. De esa manera comenzamos a hacer arqueología de la danza en Costa Rica apoyados en testimonios, programas de mano, artículos de periódico, fotos, entrevistas y otras fuentes.

Esa situación, como cualquier otra en un campo donde hay tanto que hacer, nos motivó lo suficiente con para asumir el trabajo de manera entusiasta; el resultado ha sido el primer intento de registro de la información técnica, que se concreta en un folleto que se ha publicado bajo el auspicio de nuestra Escuela de Danza de la Universidad Nacional.



Las lumbres de Rosibel Morera.
Carlos Francisco Monge

Después de cierto silencio, Rosibel Morera vuelve con su nuevo libro a la plaza mayor de la poesía: Toda la lumbre derramada. Lo acaba de dar a la luz pública la Editorial de la Universidad Nacional. Había publicado en 1973, unas Cartas a mi Señor, breve y concentradísimo acopio de una experiencia veinteañera de la realidad. Eran, claro, los años de formación: el despertar a un oficio, y el pacto con la palabra perdida entre el amasijo de las urgencias inmediatas.

Años después publicó La proyección escénica (1983), sugestivo ensayo sobre la condición del actor teatral; los cuentos Las resurrecciones y reencarnaciones de Lázaro Fuentes (1988), e Historias de un testigo interior (1990), hermosa crónica a medio camino entre la historia social de una época y el diario íntimo de la aventura moral.

Sea mediante el ensayo, el relato, la crónica o la conferencia, la presencia verbal de Rosibel Morera siempre ha rezumado el aroma de la poesía. Percibe el mundo con la fascinación y el asombro de quien vive la experiencia soberana de la realidad; es decir, la seducción de un mundo sólo explicable en el juego de adivinaciones y tentativas que da el ritual de la poesía. Eso explica su obra literaria, su imagen de la realidad y su propio temperamento. Más que la persona concreta, quien habla en el poema _como también en la novela o el ensayo_ es la voz de una época y una verdad forjada; ¿una generación, un grupo, una alternativa? No importa: una respuesta al tiempo y a sus atributos singulares.

Toda la lumbre derramada es una memoria del cuerpo y la imaginación de la plenitud: Es decir: la conciencia de nuestra condición temporal _también la belleza y el gozo se tornan históricos _ y la fantasía de un mundo deseado, superior a los hechos cotidianos. Evocan los poemas una llamada a las nuevas creencias, alimentadas por la impudicia de la reafirmación, las nostalgias aviesas, y sobre todo por el deseo de conversar, ya recogidamente, con el tú generoso, que regresa como un ángel experto.

Como en su momento en Cartas a mi Señor, la poesía de Rosibel Morera es una invitación al diálogo; no hay confesión ni autobiografía. Esta idea del poema concuerda con una posición, literaria y política, cuyos orígenes están en sus años de formación: la poesía está hecha para los demás, y es un acto de solidaridad y participación. En su caso no se trata del testimonio de una evidencia política, sino la afirmación de una "vigilante paciencia", que al contemplar conoce, y al conocer se encuentra con las creencias ya revitalizadas. Es la lumbre derramada en homenaje a una felicidad que ha de forjarse en el aquí y el ahora.

Los tres temas del libro son el mundo, el amor y la palabra; cada uno con sus matices, porque la poesía de Rosibel no es de abstracciones, aunque en los poemas haya cierta inclinación a ese mundo de los absolutos. El mundo es, sobre todo, la naturaleza; o mejor dicho, la vuelta a lo primigenio. ¿Tiene esto algo que ver _ me preguntaba al leer los poemas_ con la experiencia vital del poeta o con cierta ética desencadenada, por reacción, en la vida urbana? Me parece que esa "vuelta a los orígenes" responde a un deseo de recuperar el verdadero diálogo con el mundo, perdido alguna vez, por obra del poder y la amargura, que tanto afectó la gestación de una generación de escritores a la que pertenece Rosibel Morera.

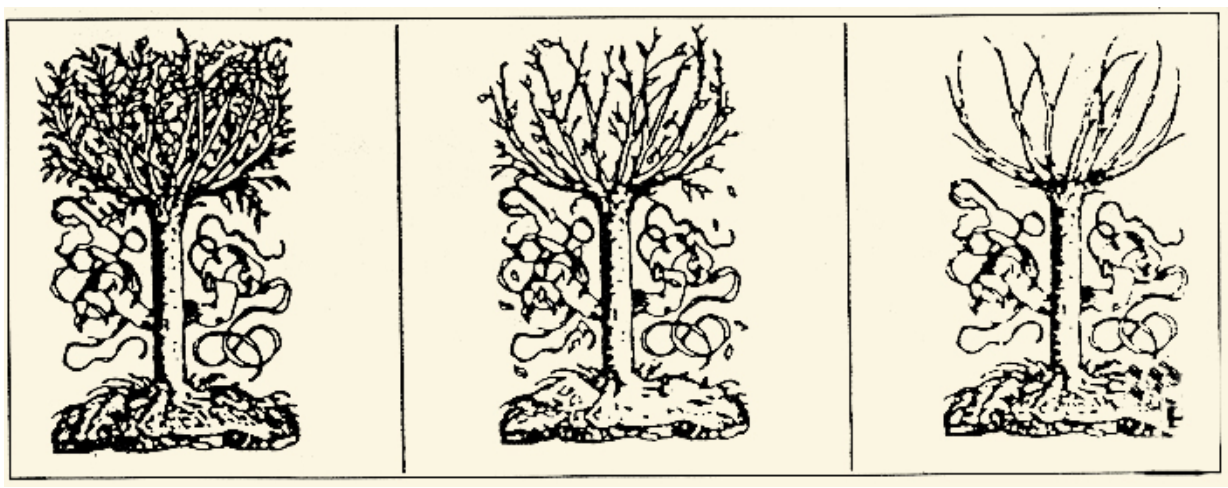
También estos poemas son cantos al amor. Su fundamento es la esperanza; y supone el mismo principio que la vuelta a la naturaleza: el reencuentro con la felicidad y la búsqueda de un nombre definitivo para la plenitud. Cuando el mundo se ha roto entre un aquí solitario y un allá solitario, ¿qué otra cosa le ha quedado al poeta sino reconstruir los puentes?

Y esos puentos son los de la palabra, el gesto de la canción, el poema como tentativa de salvación. Cuando se tiene conciencia del mundo y del significado de las relaciones entre los seres aparece la conciencia del decir. Por ello en Toda la lumbre derramada queda un lugar espacioso a las preguntas sobre el destino del poeta y sus cantos. Lenguas, nombres, ecos, palabras, invocaciones y decires, ¿qué son sino maneras de aifrmarnos en la realidad de nuestra historia? Pero esa "voz ceremonial" no pretende alcanzar las verdades abosultas, sino conocer los ciclos de vida: "Nacer para morir para nacer de nuevo", dice un poema.

La reflexión sobre la palabra es un acto de exploración de nuestra cultura (lo moral, la política o la literaria), y ello es una señal de experiencia. Atrás quedan la ingenuidad o el mesianismo, que ahora es de derramar el fuego de las nuevas respuestas a las nuevas interrogaciones; porque el germen de la poesía contemporánea no es el mundo de la catequesis filantrópica, sino el de la revelación compartida de la historia presente.

(*) Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional. Ha publicado, entre otros, las novelas Los parques y Así en la vida como en la muerte, los poemarios Verano luminoso y Como en el primer día sobre la tierra (Mención Honorífica Certamen UNA-Palabra 1980). Este poema pertenece al poemario inédito, de próxima publicación, Barata.

Un poema de Gerardo César Hurtado*



Aquellos que despiertan al alba no saben
del pequeño monstruo oculto bajo el cielo verde.

Ay de mí, con ese abandono de zafiro;
con la música que fluye en mis habitaciones
y el íntimo corazón del destello lunar.

Es la maña que crece en el evangelio
y nuestro destino latinoamericano exalta
los trajes rígidos, los gestos, los hierros acabados,
la acérrima marea.
No hay óxido, no hay amor, ni sal, ni mar.
Salvaje estación de nuestra edad
que nos rescata de la mano con una carta lejana.

IDENTIDAD CULTURAL Y MUSICA CONTEMPORANEA EN AMERICA LATINA (UNA VISION PERSONAL). Alejandro Cardona (')



I. Tres aclaraciones

En primer lugar, no soy musicólogo ni etno-musicologo. Lo que aquí escribo es producto de mi experiencia personal como cornpositor y, hasta cierto punto, como ejecutante, tanto en el campo de la música -culta- como en el de la popular.

En segundo lugar, no pretendo llegar a conclusiones definitivas, sino que mi intención es delimitar un terreno, sembrar en él algunas ideas y generar una discusión que enriquezca nuestro quehacer como músicos y como constructores de nuestras identidades colectivas. Por ultimo, quiero aclarar que cuando hablo de música contemporanea me refiero en este artlculo, exdusivamente a la produccion musical -culta-, no porque considere que es la unica con características contemporáneas, sino porque en ella se concentra este trabajo.

II. Algo de historia

La relación de la identidad cultural con la producción de música 'culta' en América Latina es el tema mas abordado en la historiografia musical y la musicologia de nuestro subcontinente; tanto que podria considerarse el tema por excelencia. Con el fin de intentar una explicaci6n de por que considero que esto ha sido y es así, voy a hilvanar algunas ideas, consciente de que se trata de un asunto que exige mucho mayor investigación y sistematizacion. La relación particular entre las identidades culturales latinoamericanas y su música -culta- se expresa históricamente en la integración (realizada de muy diversas maneras) de la tradición musical popular —o del paisaje sonoro popular y, en algunos

casos, natural— en la música -culta" de la región. Y esto resulta lógico porque la música propiamente latinoamericana nace de la música popular. La música -culta- no es, inicialmente, un producto orgánico del desarrollo de ninguna de las distintas músicas que constituyen las fuentes de la nuestra. Me refiero, al hablar de las fuentes, a la música indígena, a la africana y a la -popular, europea. Así, la música -culta- es un injerto cultural que responde a los deseos de los sectbres dominantes de reproducir la cultura europea en América. Esto esta directamente relacionado con el hecho de ser América Latina una regi6n marcada cultural e historicamente por el colonialismo y el imperialismo europeos y mas recientemente por dinamicas de dominaci6n neocolonial.

El proceso de construcción de una identidad en nuestra música «culta- podría definirse, entonces, como un proceso de dcscolonlzaclon; o sea, como un proceso a través del cual la creaci6n musical -culta. comienza a dejar de ser un injerto cultural y empieza a relacionarse orgánicamente con aquella produccion musical que sí se desarrolló orgánicamente a partir de la dinámica sociocultural de los pueblos latinoamericanos. En relación con lo dicho, es interesante ver algunos aspectos del desarrollo de la musica sacra (primera expresion sistematica de musica •culta. en América Latina) durante el periodo colonial.

Tomemos dos ejemplos que considero bastante representativos de la primera etapa, la del injerto. Si escuchamos obras de Hemando Franco, compositor español que vivió entre 1532 y 1585, Estos pocos ejemplos de la época colonial nos muestran ya el inicio de la relación de tensión —que se mantiene a lo largo de toda la historia posterior— entre la música •culta. europea (que sirvió y sirve de modelo) y la búsqueda de una expresión que refleje la identidad propia de América Latina. La tensión fundamental de la creación musical •culta. en América Latina ha sido, entonces, el grado de cercanía (compenetracion) o alejamiento (rechazo) de la identidad sonoro-musical local con la tradici6n o la practica musical europea (y, en tiempos mas recientes, de origen norteamericano). En la música no religiosa, de la segunda mitad del siglo XDC, podemos encontrar algunos casos ilustrativos del surgimiento de esa tensión. Por ejemplo, en las contradanzas del compositor Ignacio Cervantes, con clara influencia chopinesca en el piano armónico-melódico, pero con un claro -sabor- criollo, inequivocadamente cubano. Y también en las 6peras del compositor brasileño Antonio Carios Gomes, como •II guarany. o «Lo schiavo., que tratan temas brasilenos y utilizan, muy limitadamente, algunos elementos de •sabor. local, pero cuya estética básica se encuentra afincada en la opera italiana. Después viene el llamado .periodo nacionalista., que arranca, mas o menos, a fines del siglo pasado y se extiende hasta los anos 50. En él se expresa claramente esa tensi6n entre los modelos europeos y la búsqueda consciente de una expresión netamente latinoamericana. En algunos casos, se muestra como una mezcla bastante superficial (temas. locales desarrollados con estructuras y procedimientos musicales europeos, por ejemplo), o bien como un salto cualitativo hacia una expresi6n que aporta elementos mas profundamente compenetrados con el mundo sonoro americano, como es el caso de las obras maduras de Silvestre Revueltas, las de Amadeo Roldan y Alejandro García Caturia, algunas de las de Hector Villa- lobos, entre otras. El nacionalismo (o el localismo) provoca una reacción contraria, cuyos antecedentes pueden encontrarse en figuras como-Julian Carrillo, Juan Carlos Paz y algunos compositores que desarrollan propuestas dentro de las tendencias neoclásicas. Esta reacción, que se extiende, con diversos matices, hasta nuestros días, genera un proceso de incorporación de compositores latinoamericanos en los diversos movimientos intemacionales de vanguardia, en una dinámica de aparente •universalizacion. cultural y musical que rechaza abierta, y a veces acriticamente, lo que se llega a denominar (a veces con toda razon) .música de tarjeta postal..

La actual realidad musical esta marcada por los cambios en el mundo, por el -nuevo orden-., -la aldea planetaria-., en fin, por los proceso de globalización, en donde un conjunto de propuestas de cualquier origen puede interactuar, tanto creativamente como de la manera más arbitraria y superficial. La tendencia es transitar hacia un nivel de homogenización, a pesar de la increíble oferta cultural y la aparente posibilidad ilimitada de incorporar aportes paticulares de esa oferta.

III. Acerca de la música popular e identidad

Estamos planteando que los elementos fundamentales de nuestra identidad musical surgen de la tradiciones sonoro-musicales populares. En consecuencia, se hace necesario hablar un poco sobre éstas, antes de continuar abordando la relación

Entre lo –culto- y lo –popular-.

La identidad cultural y musical de América Latina, incluso al interior de países o regiones, no es monolítica. Tenemos que referirnos a una pluralidad de culturas y, por lo tanto, a una pluralidad de identidades.

Sería un error intentar de identificar una -auténtica- y –definitiva- identidad musical latinoamericana, basándonos en una búsqueda policíaca de determinados orígenes –puros- e –intocables- que

constituyen la fuente – verdadera- de nuestra particularidad. Aunque se podría decir que hay básicamente tres fuentes de la expresión popular latinoamericana (la indígena, la africana y la europea), la dinámica de la real construcción cultural va mucho más allá de una simple receta mecánica de
Ingredientes étnico-sociales.

Cuando se había de la relaci6n música popular-identidad en Latinoamerica, no nos podemos referir necesaria o hmdamentalmente a la presencia de detenninadas caracteristicas ritmicas, melodicas o timbricas, de una manera superficial y descriptiva. Mas bien, habria que hablar de ciertos nucleos esteticos que se han desarrollado hist6ricamente en relaci6n con manifestaciones musicales de diversos origenes, populares o no. Se trata de recreaciones vinculadas.a fuentes indigenas, africanas o europeas (o bien, ciertas interacciones), pero que no representan necesariamente, una expresion "pura" de estas.

Así, en mi opinión, lo que hace que la música sea latinoamericana no es el objeto musical en si (visto como un fen6meno de valor absoluto), sino el proceso a través del cual es transformado un material de diversos orígenes, permitiendo la sobrevivencia de esos núcleos estéticos en relación directa con las necesidades sociales y expresivas de sociedades históricas. En ese sentido, nuestra identidad no esta constituida tanto por lo mestizo como por el proceso particular de mestizaje. Y este proceso de mestizaje (que también es un proceso profundo de resistencia cultural) hace de cada ingrediente todo un complejo estético-social que le da validez histórica para una determinada población.

Un ejemplo de este proceso lo encontramos en la contradanza cuyo origen se encuentra en la country dance inglesa (posiblemente desarrollada a partir de música normanda), que pasa a Francia y posteriormente se disemina en America a través del Caribe, en donde es modificada (sincopada y binarizada) por influencia africana. Esta contradanza hace posible que la habanera, la danza mexicana y centroamericana, el tango argentino, etc., sean como son. Y también en Cuba, este complejo rítmico genera el danzón, el danzonete y el mambo, entre otros géneros Este ejemplo, según creemos, no constituye la excepción, sino mas bien la norma en cuanto a la dinámica cultural latinoamericana.

IV. En torno a la música contemporánea latinoamericana. Para mi, la música contemporánea latinoamericana que ha podido expresar una identidad local es aquella que ha traducido estos núcleos estéticos dentro de una expresión históricamente vigente, trascendiendo el uso superficial (como sucede en los productos mas pobres del nacionalismo) de ciertos elementos pertenecientes a la música popular.

Ahora bien, habrá quienes me dirán que qué importancia puede tener la identidad local en un contexto de creación contemporánea globalizada. Darle la espalda a las tendencias mundiales en el campo de la composición musical constituiría —según esa opinión— un limitado y dogmático provincialismo, que negaría, a la música contemporánea latinoamericana, la posibilidad de formar parte del acervo cultural "universal".

Pero este concepto de "universalidad" merece algunos comentarios. En primer lugar, cuando uno piensa en "musica universal",le vienen a la mente compositores como Bach, Mozart, Beethoven, etc. Pero resulta que esta música (si es que tiene valor universal), nació como música nacional o regional. Se trata de la expresión concreta del desarrollo musical de un determinado lugar en una época determinada. Entonces, pareciera ser (y aquí no planteo nada novedoso) que su legitimidad hist6rica no es un producto de su calidad intrínseca (aunque la tenga), sino del simple hecho de ser un producto europeo. Tal como están las cosas en el mundo, lo "universal" debe salir de lo occidental desarrollado. Si no sale de allí no es -universal-, sino .local-,-y entonces no cabe dentro de lo "humano universal-. Tristemente, esta visi6n eurocentrista y, sin duda, racista, no se limita a formar parte de una voluntad hegem6nica de los países occidentales desarrollados, sino que aparece sistemáticamente en los sectores dominantes de las sociedades latinoamericanas, como una forma de supuesta autolegitimación.

Por otra parte, la mayoría de las llamadas tendencias- o "escuelas" contemporáneas de composici6n musical tienen su origen en Europa o en los Estados Unidos y responden a necesidades expresivas de estas culturas. No son, como a veces se dice, procedimientos neutrales que pueden ser aplicados a cualquier contexto sociocultural. Seria extremadamente ingenuo (o bien, cínico) seguir promoviendo esta escisión entre forma y contenido. ¿No se pueden aplicar, entonces, a nuestro contexto, elementos de expresión o técnica musical desarrollados en otras latitudes? Por supuesto que si se puede. Pero esto no debe ser lo fundamental. Se pueden aplicar en el tanto se vinculen orgánicamente con las necesidades expresivas propias. (Y aquí comienza la polémica).

Para terminar: la posibilidad de hacer música que exprese algo profundo acerca de la condición humana (sea de un valor universal o no), requiere, a mi juicio, de una base vivencial en el contexto histórico-cultural al cual pertenece el compositor. Y para lograr esto no existe ninguna fórmula. Las vías son tan diversas como rica es nuestra historia en elementos y, sobre todo, procesos sonoro-musicales. En otra palabras, al acercamiento a lo humano se hace a través de la forma particular en que esa humanidad se expresa en un sujeto social histórico concreto. Lo demás puede parecerse a una caricatura.