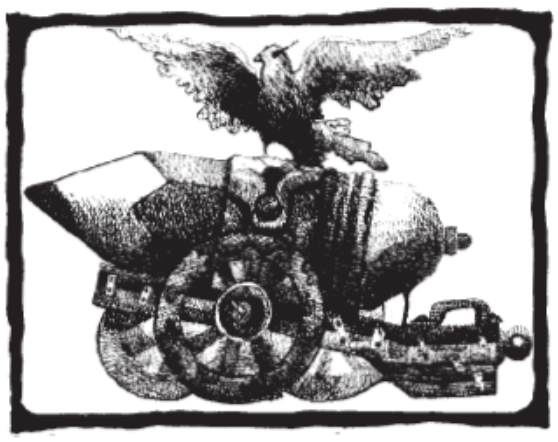
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

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

35

Junio 1996

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

La música costarricense ¿hecho o proceso?

Alejandro Cardona

Yo soy un músico que ha trabajado tanto en el campo de la música popular como en el de la llamada música "de concierto" o "culta".

En ambos campos me he desempeñado tanto como compositor e instrumentista, aunque más intensamente como compositor; en ese sentido, hablaré a partir de mi propia experiencia, pensando en el tipo de interrogantes y problemas que he tenido que enfrentar como un compositor costarricense frente al acto creador. Con respecto a la pregunta que nos convoca, ¿existe una música costarricense?, yo respondo que sí. Existe una serie de practicas socioculturales vinculadas a una cantidad inmensa de dinámicas sociales, de instituciones, de formas de organización, etc., que generan una música costarricense, una música que se hace en este territorio que lleva como nombre Costa Rica. Creo, sin embargo, que habría que indagar más bien cuáles son las características que tiene esa práctica musical costarricense, más que preguntarnos sobre si existe o no.

Por ejemplo, se ha afirmado (véase el artículo de Dionisio Cabal que se publicó en el Suplemento Cultural 33: SUP_033_001) que la música popular costarricense tiene ciertas "cadencias" u otras características que hace que la identifiquemos como específicamente costarricense; y, por otro, se ha hablado de la existencia de una gran diversidad de expresiones musicales nacionales. Ahora bien, siempre hablando de la música popular, la de una región o la de un lugar en particular, evidentemente no va a tenerlas mismas "cadencias" y características que las de otras zonas. Entonces, habría qué preguntarse, frente al problema de señalar los elementos que vienen a caracterizar una identidad musical nacional, si estamos hablando simplemente de un proceso de imposición de determinados tipos de "cadencias" o características que se pregonan como nacionales (porque son relativamente fáciles de masificar, porque responden a ciertos estereotipos, o porque han sido apropiados por la cultura oficial), o si estamos hablando de un problema un poco más complejo.

Así las cosas, creo que es conveniente desglosar la pregunta original en tres preguntas distintas:

Primero: ¿De qué música estamos hablando? Y aquí retomaré la dicotomía planteada por Mario Solera (SUP_034_001) entre música popular y música "culta", no porque a mi me interese desde el punto de vista personal hacer esa diferenciación, sino porque creo que frente al problema de la identidad hay diferencias y formas particulares de relación entre lo "culto" y lo popular que hay que saber distinguir;

Segundo: ¿Es posible o incluso importante, hablar de una música con características estrictamente o estrechamente nacionales? Aquí debo abordar no solamente la famosa y vieja discusión sobre lo universal y lo particular (que tiene mucha importancia para los llamados músicos "cultos", por lo menos desde el período nacionalista para acá), sino también habría que ver hasta qué punto se puede hacer una diferenciación significativa (más allá desiertos detalles importantes pero no excluyentes) entre una música netamente costarricense y la música centroamericana y caribeña. ¿Es posible entender esa música como un fenómeno puramente nacional sin tomar en cuenta ese contexto mayor? Hay, por otro lado, otro asunto de interés, propio de la contemporaneidad cultural: la globalización. Este fenómeno incide indiscutiblemente en nuestra práctica musical;

Tercero: Cuando hablamos de la música costarricense ¿de qué estamos hablando? Podemos hablar

de muchas cosas: de lo que se ha llamado "la obra", o sea el producto musical en sí, los sonidos; podemos hablar de determinadas formas de transmisión y circulación que tienen esos sonidos, lo cual modifica el impacto que éstos tienen en la sociedad; también podemos hablar de determinadas formas de percepción o recreación del fenómeno musical por parte de diversos sectores que también modifican el hecho musical, el supuesto objeto inmutable que, en realidad, no es tal.

Para abordar brevemente estas tres preguntas parto de una tesis básica: cualquier hecho o proceso histórico tiene un significado en el tanto que refleja (o se compenetra con) una práctica creativa vigente. O sea, que nada hacemos "rescatando" o "recreando" cosas que, de alguna manera, están muertas, que ya no existen socialmente. En todo caso, si se quiere hacer que existan de nuevo, o que se desarrollen dentro de una cultura contemporánea, van a sufrir, inevitablemente, un proceso de transformación.

En cuanto a la dicotomía entre música popular y música culta, algunos aspectos ya se han tocado en los dos artículos del Suplemento Cultural antes mencionados. Yo agregaría que frente al problema de la identidad hay que señalar una importante diferencia: la música culta en América Latina y, por ende, en Costa Rica, no es inicialmente un producto "natural" de la región o del país, ni de los sujetos sociales mayoritarios (pueblos) que la conformaron; simplemente fue una práctica musical europea de élite que se trasladó para acá, en un primer momento a través de la Iglesia. Entonces, resulta que las clases dominantes criollas, en aras de perpetuar su dominación cultural, reproducían esos modelos europeos de élite aquí, como intentaron reproducir las sociedades europeas en su conjunto (dichosamente sin éxito). Así, en general, la música "culta" latinoamericana, hasta finales del siglo XIX y principios del XX, es europea; incluso, en muchos aspectos, sigue siendo básicamente europea. O sea, inicialmente se trata de latinoamericanos haciendo música de europeos entre cafetales, palmeras y pueblecitos marginados sin ser europeos ni tener las mismas necesidades expresivas y sociales, y sin haber generado esa música desde una necesidad orgánica de dominación. Este es un primer problema que genera una tensión particular entre lo "culto" y lo popular hasta nuestros días.

En el desarrollo de la música "culta" en América Latina se da, por decirlo de alguna manera, un proceso de descolonización que tiene su manifestación más evidente en la etapa nacionalista en los países de más desarrollo cultural de la región. Y esa descolonización se manifiesta como un proceso de integración de lo popular latinoamericano (lo orgánicamente "nuestro") a lo "culto".

(Incluso, en el largo período prenacionalista -por ejemplo, en la música eclesiástica que se componía en México, Guatemala, Perú, etc.- se puede apreciar cómo cierto tipo de tonadas y elementos rítmicos indígenas, mulatos o mestizos se van "infiltrando" en las composiciones como los motetes, villancicos, u otras formas de música occidental importadas. Sin embargo, a diferencia de lo que se da con el nacionalismo, no se trata de un proceso más o menos consciente de construcción nacional o regional, sino que es más un proceso espontáneo que se va dando a partir de compositores que tenían largos años de vivir en América o que ya eran nacidos acá y que habían asimilado inevitablemente ese otro campo de la práctica musical: el campo "popular").

Entonces, existe un proceso de descolonización pero, como ya dije, éste se expresa como una tensión entre algo orgánicamente nuestro (lo popular) y algo no enteramente nuestro (lo "culto"). Un análisis de las obras del nacionalismo latinoamericano nos muestra efectivamente el desarrollo de una consciencia propia frente a la creación musical, pero sigue siendo un fenómeno -con excepciones- bastante superficial y contradictorio: tiene un fondo profundamente occidental con una forma epidérmicamente autóctona. Y esa contradicción la hemos vivido todos los compositores que hemos compuesto música "culta".

En el caso de la música popular, ésta responde a necesidades muy concretas y orgánicas de la dinámica social, sin importar el origen de los elementos concretos con los cuales se va conformando esa música. Uno puede analizarla y encontrar que tiene elementos que vienen indistintamente de España, de Inglaterra, de Francia, de Haití, de África, etc. (es el caso de la contradanza que es de origen inglés y, vía Francia y Haití, termina siendo la base de la Habanera, del Tango, de la Danza centroamericana y mexicana, y de un montón de otros géneros musicales populares). Entonces, no se trata de identificar fuentes, sino de identificar los procesos a través de los cuales un pueblo, en un determinado momento histórico, reelabora un montón de elementos de su ambiente sonoro en función de sus necesidades expresivas y sociales.

Por todo lo anteriormente expuesto, a mi juicio, no es posible construir una música nacional -si es que eso es deseable- a partir de la tradición de la música culta. Es a partir de la música popular que nos tenemos que acercar a nuestras formas de expresión musical. En otras palabras, si vamos a componer una música culta, los mecanismos de elaboración expresiva van a estar vinculados a los núcleos estéticos fundamentales de nuestra música popular (entendidos éstos como los procesos de creación y recreación, y no únicamente como manifestaciones específicas de ritmos, timbres, melodías, etc.).

En este momento los componentes de este conflicto, de esta tensión, se han ampliado, pero, en el fondo, los procesos son muy parecidos. Por ejemplo, la música popular ha tenido que enfrentarse a la dinámica masificadora y transnacional de las industrias culturales; antes debió enfrentarse a los procesos de conquista y los de formación de los Estados nacionales, que fueron, desde el punto de vista cultural, totalmente arbitrarios, asimétricos y devastadores. Quizá el problema básico en la actualidad no es de identidad en un sentido estrecho con su connotación ideológico nacionalista; no creo que los músicos populares se plantean expresa y cotidianamente el problema de la identidad.

Más bien existe el problema de la sobrevivencia de sus necesidades y posibilidades expresivas en un mundo cada vez más globalízado y hegemonizado por los patrones culturales del mundo desarrollado.

Ahora bien, si esa posibilidad de sobrevivencia cultural significa, por poner un ejemplo polémico entre ciertas corrientes de la música popular, "hacer nuestro" el rock (como antes se "hizo nuestra" la contradanza), pues eso es tan

válido hoy como lo fue con respecto a la contradanza ayer. Con qué criterio se hace esa asimilación es un elemento crítico que podríamos entrar a discutir (para algunos roqueros simplemente se trata de cantar rock gringo o británico con letras en español, lo cual es una manera muy reduccionista de entender la identidad), pero el rock es un hecho cultural innegable. Yo no puedo hablar, por ejemplo, de la cultura argentina contemporánea sin tomar en cuenta a Fito Páez, a Charlie García, nos guste o no su música, porque son parte inseparable de la cultura urbana argentina; de igual manera, no puedo pensar que debemos reducir la música costarricense a determinadas expresiones folklóricas, y que otras expresiones que se han dado no valen porque se salen de esos patrones, de las supuestas "cadencias" dizque nacionales. Creo, en todo caso, que es algo muy complejo como para reducirlo a fórmulas fáciles.

Ahora, para seguir con nuestro segundo interrogante: ¿es posible o necesario hablar de una música nacional? Creo que para muchos de los compositores "cultos",el deseo es que su música sea "universal". A mí me parece que esto es una tontería. La universalidad del arte es producto del imperialismo europeo y es reproducido aquí por las clases dominantes para que SU cultura sea LA cultura. La tal universalidad, históricamente, ha estado reservada para los europeos: Beethoven es universal pero la música hindú no lo es, la música clásica china tampoco; claro, podría ser universal si algún músico inglés o francés lo retoma y lo integra en su último disco; la Lambada se pudo volver más o menos universal, por lo menos durante seis meses, porque unos empresarios franceses hicieron que así fuera; los músicos sudafricanos se vuelven universales cuando Paúl Simón los sube al escenario con él. Hay que ser muy claro en esto: la música bribri está vinculada a una dinámica social muy particular y nunca va a ser universal, ni tiene la pretensión de ser universal, ni tiene porqué ser universal; si hay algo universal en la expresión artística o musical, es simplemente el hecho de expresar una condición humana particular de manera honesta y orgánica; pero eso ya es otro problema.

Habría que mencionar, en relación a este asunto de lo universal, el problema que ya mencioné de la globalización. Este asunto de la globalización de la cultura no significa, como pregonan ciertos sectores, que ahora todos podemos participar democráticamente de una cultura global (o sea, que todos podemos ser "universales"). La realidad es que los países desarrollados están globalizando a los demás. Y en ese proceso de globalización lo que estamos haciendo, en términos generales, es recibir y consumir pasivamente la producción simbólica que nos viene del norte; no somos interlocutores reales en ese proceso; no hay comunicación real, sólo una emisión de allá para acá.

Por otro lado, no podemos hablar de la música como si fuera una sola cosa en cuanto a su razón de existir. Hay distintas formas de hacer música frente a distintas necesidades expresivas y sociales. Pensar en darle un mismo "rango",

incluso dentro de lo popular, a una canción de cuna bribri y un calipso limonense es ridículo, pues responden a necesidades distintas y están vinculadas a dinámicas sociales diferentes. Desde esta perspectiva, es un tremendo error hablar de UNA música costarricense; hay MUCHAS músicas costarricenses, distintas, con múltiples razones de ser.

Esa diversidad de elementos tampoco están circunscritos a las arbitrarias fronteras políticas, que no son las fronteras culturales. Pensar que Costa Rica termina, culturalmente hablando, en el Río San Juan en el norte y en el Sixaola en el sur, y que todo lo que queda fuera de ahí no tiene nada que ver con nosotros, y todo lo que está adentro tiene que tener necesariamente alguna relación, es una distorsión terrible de la realidad. Por ejemplo, intentar entender la música afrolimonense sin entender la música del Caribe es imposible, pues no se trata de una manifestación exclusivamente nacional; asimismo, entender la música guanacasteca o la música meseteña fuera del contexto mesoamericano o centroamericano es igualmente imposible.

Así las cosas, es al menos cuestionable pensar en una sola identidad musical costarricense que debe ser el referente único para un creador, para un músico. Participamos de una identidad múltiple, diversa. Por otro lado, yo me siento igualmente partícipe de la cultura latinoamericana (o quizá podría hablar, en algunos aspectos, de la americana) que es mi contexto mayor en donde se ubica, se vincula y se desarrolla toda esa diversidad que llamamos "lo costarricense".

La tercera pregunta que formulé tiene que ver con lo que entendemos por música costarricense: si se trata de las obras; de las formas de transmisión y circulación, de las formas de percepción, de una sensibilidad particular...

Por ejemplo, en Colombia, Panamá y la costa pacífica de nuestro país se tocan cumbias. Si uno escucha una cumbia de cualquiera de estos lugares, a pesar de compartir la misma estructura rítmica básica y ciertas características, hay diferencias: no es lo mismo escuchar una cumbia tocada con gaita y con tambores, que una cumbia con marimba y tumbadora. O sea, hay formas muy propias de recreación de estos ritmos que no tienen que ver con el género como tal, sino con el tipo de instrumentos y las formas particulares de ejecución; y esto es algo muy importante en la música popular, porque ésta no parte de una diferencia tan tajante entre compositor y ejecutante sino que hay una especie de compenetración de ambas funciones. Parte de la recreación de la música popular pasa por las formas técnicas de ejecución, y no solamente por el material musical original.

También el perceptor del fenómeno popular incide en el significado de ese fenómeno musical. Uno ve, por ejemplo, que cuando se despide a un ministro, los empleados le llevan un mariachi. La canción ranchera tiene, entonces, un significado muy particular para ese sector, un status particular. Pero si se trata de un tipo que está borracho en un bar cualquiera es muy distinta la forma de percibir las mismas rancheras.

Evidentemente, el producto como tal no tiene un valor específico, inmutable, sino que el valor se construye dependiendo del contexto, de la sensibilidad social, de los códigos sociales, etc. Este tipo de aspectos hay que tomarlos en cuenta a la hora de discutir este asunto de la identidad en la música costarricense. Para un compositor, a lo mejor lo costarricense en la música no tiene que ver tanto con una melodía o ritmo determinado, sino con determinadas prácticas de ejecución de los instrumentos, o con ciertas dinámicas de percepción.

Como conclusión diría que no existe una sola música costarricense sino que existen muchas músicas costarricenses, es decir,

que tenemos que entender el fenómeno musical costarricense a partir de una diversidad de expresiones, de necesidades y de dinámicas sociales. Creo que intentar definir rasgos particularizantes de la música costarricense es, en el mejor de los casos, una empresa autoritaria. Por otro lado, la música costarricense sólo se puede entender como tal en un contexto mayor, por lo menos regional (Centroamérica y el Caribe). Desde una perspectiva de construcción de identidades colectivas, o por lo menos de nuestro propio proceso creativo, debemos ubicamos en el marco de nuestro contexto cultural real (que podría llegara tocar tres continentes: América, África y Europa) y no únicamente en el marco formal/oficial (que define lo costarricense a partir de las fronteras políticas).

Yo diría que quizá no es conveniente definir la música costarricense a partir de su existencia o no, para seguir la retórica de la pregunta, sino pensarlo como un proceso de construcción permanente. En otras palabras, no es que existe una música costarricense que se puede aprehender en un determinado momento y se acabó; creo que la música de cualquier parte del mundo pasa por procesos de transformaciones históricas, que tienen que ver con conflictos, con problemas, con afinidades, etc. que hacen que esa música se vaya recreando y que se mantenga viva. El problema de la música costarricense no es un problema de museos, es un problema de la vida real.

Finalmente, el problema fundamental para mí es que, siendo ticos, qué aportamos a ese proceso. Creo que sí hay una característica que une a prácticamente toda la música de América Latina (e incluso una parte de la música norteamericana): un proceso de mestizaje que muestra una gran fecundidad en la creación y que es lo que nos ha permitido construir lenguajes propios (mucho más en la música popular que en la "culta", por las razones históricas que señalé anteriormente). O sea, que no se trata simplemente de "rescatar" tal o cual elemento y transformarlo, sino ver cuál es el proceso que asumimos para esa transformación.

A mí me parece que nosotros lo que tendríamos que rescatar no es solamente ese montón de ritmos y melodías, etc., sino rescatar, de alguna manera, esa forma tan creativa de recrear la realidad (el proceso de mestizaje, de hibridación) que han tenido los pueblos latinoamericanos históricamente. Es a partir de ahí que uno puede empezar a generar una música, sea en el campo popular o en el "culto", que vaya respondiendo más orgánicamente a una vivencia propia. Es eso lo que nos puede permitir avanzar, y no hacer una música nacionalista de tarjeta postal, o una música popular que lo único que hace es reproducir patrones impuestos por la industria cultural que, muchas veces, no se sabe si tiene algún significado para alguien más allá dé los empresarios culturales que la promueven. Yo ubico ahí el reto fundamental en cuanto a la música costarricense.



Cinco grabados. Rudy Espinoza

Los grabados que hoy ilustran las paginas del Suplemento Cultural pertenecen a una carpeta que la escuela de artes plásticas de la universidad nacional pondrá próximamente en circulación. Rudy Espinoza la presenta:

Los cinco grabados que integran el contenido de esta carpeta han sido firmados y autenticados personalmente por cada uno de los artistas invitados, con una edición individual de 20 ejemplares, realizados en la técnica del grabado en metal (aguatinta y aguafuerte), impresos en papel para grabado marca Arches de 250 grs., y una dimensión de 14 x 19 cms.

El contenido temático y la técnica utilizada fueron escogidos libremente por cada artista; el trabajo de impresión de cada una de las ediciones estuvo a cargo del artista grabador Rudy Espinoza.

Los artistas participantes fueron escogidos por su destacada labor en el área del grabado en metal a nivel nacional, y por su vinculación con el taller de grabado de la Universidad Nacional. Es, por lo tanto, un honor para la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional presentar esta carpeta.



