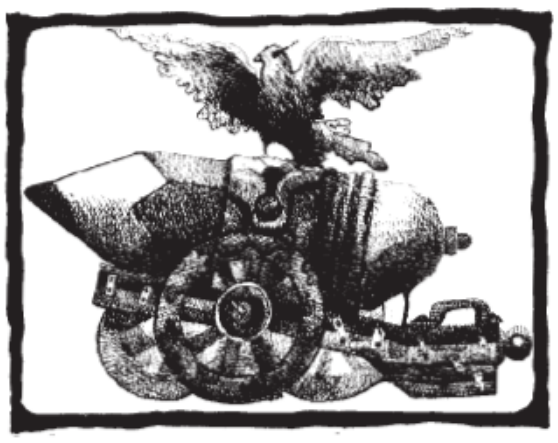
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

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

38

Setiembre 1996

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Necesitamos un teatro costarricense organizado y orgulloso de si mismo. Participación en la mesa redonda ¿Existe un teatro costarricense? organizada por el PROCAI el 26 de agosto de 1993.
Arnoldo Mora Rodríguez



Estudiando la producción literaria de América Latina nos damos cuenta que la dramaturgia es el pariente pobre. Existen grandes novelistas, grandes poetas, grandes narradores; excelente prosa en el ensayo político, filosófico e histórico. Pero no tenemos un genio del teatro: no tenemos un Pablo Neruda del teatro, no tenemos un García Márquez del teatro.

¿Por qué?, yo no lo sé, pero es la constatación de un hecho. En España, Francia, Italia, Estados Unidos existe el novelista y existe el dramaturgo, pero en América Latina, extrañamente para nuestras letras, la dramaturgia no está a la altura de la lírica, de la prosa ensayística o de la narrativa de ficción (novela o cuento).

Lo que pasa es que la palabra teatro es polisémica, es decir, que implica una pluralidad de conceptos; por lo tanto, considero pertinente desde mi deformación profesional de filósofo que antes de ponemos a hablar de algo tenemos que ponemos de acuerdo sobre los conceptos. En este sentido, yo entiendo por TEATRO NACIONAL tres cosas: en primer lugar la existencia de dramaturgos nacidos en un país; en segundo lugar el que se trate sobre temas nacionales, sean éstos hechos históricos, costumbres, habla coloquial o problemas específicos del país, y en tercer lugar que exista eso que se ha dado en llamar movimiento teatral que comporta, básicamente, la existencia de actores, locales que funcionan y crítica periodística.

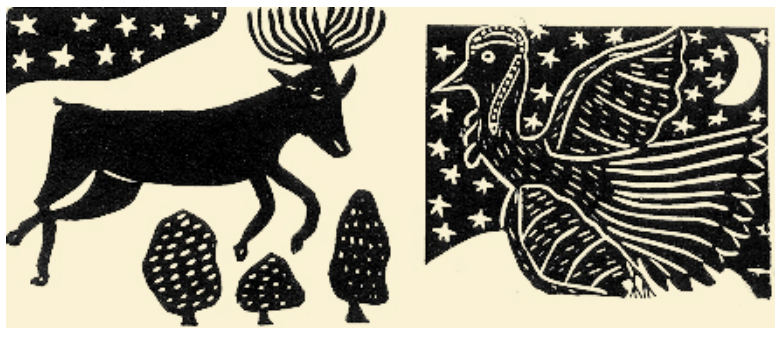
Para mí, si eso se da en un país, existe teatro nacional. Y esas tres cosas, en mi criterio, se dan en Costa Rica, por consiguiente existe un teatro nacional, un teatro costarricense, porque existen dramaturgos que han tratado temas nacionales y porque existen actores. Todo eso se da en nuestro país. Hay, incluso, una importante infraestructura material y existe una política emanada del Ministerio de Cultura: existe un Departamento de Teatro, una Compañía Nacional de Teatro; existen escuelas de artes dramáticas en dos universidades

públicas donde se otorgan títulos académicos; existe, además, una importante presencia en los medios de comunicación en donde se hace crítica de teatro; existe una revista especializada, Escena, que ya lleva más de quince años de aparecer con una significativa resonancia internacional, que se dedica al comentario, al estudio de las artes del espectáculo. Es decir que existe una realidad cultural que tiene que ver con el arte del espectáculo y, específicamente, con la dramaturgia. Es, por ende, una realidad. Una realidad hecha por gente de este país y también financiada por el pueblo de este territorio, de esta nación.

Pero, además de eso, existe una estructura creciente que comenzó por ser extensión universitaria o acción social y que hoy en día se extiende más y más, cuando ya es muy frecuente que los grupos o tropas de teatro visiten localidades fuera de los centros urbanos, particularmente los lugares en donde no hay una sede universitaria. Existe, como una política nacional, la creación y construcción de Casas de la Cultura en casi todos los cantones o municipalidades donde, eventualmente, se representan obras de teatro, y existe también -cosa que no ha sido estudiada suficientemente- el teatro aficionado o espontáneo. Existe la enseñanza del teatro hasta en escuelas en donde se da lo que desde niños llamábamos veladas o representaciones de curso.

Todo este fenómeno cultural que es el arte del espectáculo es una realidad. Podríamos valorar si eso responde al carácter de nacional o no. Yo lo entiendo en el sentido más directo e inmediato: es nacional porque se da en un territorio, en una determinada nación en forma permanente; no habría un teatro nacional si viniera una compañía extranjera y a los tres meses se va; el teatro, para ser nacional, tiene que responder a una determinada necesidad cultural de una colectividad; es decir, si hay salas de teatro que abren y que venden, y si hay hasta gente que tiene la osadía, la quijotada de vivir de eso, es porque hay gente que está dispuesta a pagar, que esta dispuesta a asistir en forma estable y permanente también; es decir, porque responde a una necesidad objetiva de tipo cultural, la de asistir a un espectáculo llamado teatro. Lo que podríamos preguntarnos más bien no es entonces por la existencia del teatro costarricense; a mí me parece que es un hecho cultural que es una "realidad real". Lo que podríamos preguntarnos es si adquiere un alcance, una resonancia o una repercusión universal.

Alguien que actúa y hace una puesta en escena en Buenos Aires, por ejemplo, o en el Distrito Federal mexicano, tiene una repercusión internacional porque el Distrito Federal, Buenos Aires o, incluso, Caracas, son centros culturales que tienen dimensiones mundiales, que no se agotan en realidades específicamente locales. No podríamos decir lo mismo, pienso yo, del área de Centroamérica y el Caribe. Podríamos preguntamos también si el movimiento teatral, o ese fenómeno cultural que es el teatro en nuestro país específicamente, es lo que debería ser o fue en otros tiempos, y también si está llamado a ser algo, a cumplir una función. Hace unos cuatro o cinco años al Ministerio de Cultura de España se le ocurrió que a dos o tres años de la celebración del quinto centenario de la conquista de América por parte de los españoles, había que hacer una especie de enciclopedia de la dramaturgia de habla castellana en el mundo. En esa obra yo definí los últimos diez años del teatro de Costa Rica como de crisis, no queriendo utilizar una palabra más fuerte como sería la de decadencia. La década de los ochenta se caracteriza por ser una de crisis en relación con la década de los setenta que normalmente se considera la época de oro del movimiento teatral costarricense; es decir, que si tomamos como punto de comparación la década de los setenta, entonces hemos descendido. Para mí entonces, al discutir sobre el teatro nacional de Costa Rica no debemos hacerlo sobre su existencia, sino sobre su naturaleza o calidad.



Desde ese punto de vista, para poder aventurar algunas sugerencias en torno a la posibilidad de un crecimiento y consolidación, tanto en cantidad como en calidad del movimiento teatral (dado que efectivamente no nos podemos quejar de la infraestructura material ni de las políticas institucionales), podríamos preguntarnos, entonces, sobre las causas del debilitamiento del movimiento teatral en los últimos años, es decir, a partir de la década de los ochenta.

Podemos considerar tres tipos de causas:

1) La primera es una causa político-económica, es decir, que el teatro surgió y se desarrolló al calor del crecimiento de un movimiento político nacionalista que se dio en toda América Latina, que se expresó en los movimientos de liberación nacional (en su caso más extremo en los movimientos guerrilleros), pero también se expresó en una especie de auge de la conciencia "revolucionaria" o, por lo menos, de descontento, de rebeldía estudiantil y juvenil a partir de finales de los sesenta; esto produjo, entre otras cosas, un auge del movimiento teatral que, en el caso de Costa Rica, tuvo la feliz coincidencia de que en 1970, con la última administración Figueres Ferrer, se creó el Ministerio de Cultura por parte de un hombre que ha sido una de las figuras más importantes de la dramaturgia nacional: Alberto Cañas. El, por ser un hombre de teatro, tenía interés en el movimiento teatral, que hubiera una Compañía Nacional de Teatro, la cual nace dentro de ese contexto particular de entusiasmo, de auge; comienzan así las temporadas de teatro al aire libre, que era teatro en las calles en las noches de verano, a las cuales asistían multitudes: había gente que se agolpaba para ver esto.

La Compañía Nacional expresa una larga espera que se remonta a la década de los 50 cuando grupos casi heroicos, con una mística cuasirreligiosa se lanzaron con el apoyo de los primeros sudamericanos que llegaron al país; gente como los Catania que salía de su país más bien a buscar aventura y que en Costa Rica jugaron un papel decisivo; todos ellos recibieron la creación del Ministerio de Cultura y de la Compañía Nacional de Teatro con una gran ansia, como la realización de una expectativa de muchísimos años.

Eso desaparece en la década de los ochenta con las políticas neoliberales, porque la gran debilidad de la década de los setenta fue el haber sido excesivamente dependiente del Estado cuando había un modelo de Estado expansionista. Cuando el Estado empieza a restringirse, a limitarse, cuando la sociedad civil comienza a tomar una nueva fuerza y es eminentemente mercantil, es decir, cuando su preocupación fundamental se centra en el lucro y la ganancia, entonces el teatro empieza a verse como una actividad superflua, es decir, con una mentalidad peyorativamente "burguesa", en el sentido que se considera que asistir al teatro es una vagabundería que nos podemos permitir de vez en cuando en la noche, y los actores son vagabundos que, como somos democráticos, los toleramos. Esa es la concepción que comienza a prevalecer en la década de los ochenta, y entonces viene la reducción drástica no solamente desde el punto de vista presupuestario sino, más grave aún, la desvalorización del estatus de las artes en general y del teatro en particular; la sociedad civil ya no valora de la misma forma la actividad artística, especialmente la actividad teatral, como sí valora el tener un negocio o una empresa; predomina la mentalidad empresarial: toda institución debe ser una empresa porque sólo las empresas existen, lo demás es más o menos patológico, es una excrecencia condenada a morir de inanición. Y como las empresas se miden por el lucro el artista o el actor (que ha tenido siempre algo de saltimbanqui) que generalmente es una persona despreocupada por la racionalidad del lucro se siente en inferioridad de condiciones.

2) Pero hay otras influencias. No es posible reducir la crisis del movimiento teatral solamente a las políticas económicas. Hay una competencia muchísimo mayor que se da a otro nivel y que se seguirá dando cada vez más marcadamente: es la del mundo del espectáculo electrónico, concretamente de la televisión. Nuestra televisión pasa en 1970 a ser en colores; en 1980 se abre al mundo por el cable, y esto irá creciendo cada vez más; de tal manera que en un país como el nuestro en donde en el valle central llueve nueve meses al año, pues la tentación de no salir y quedarse en casa viendo televisión es muy atractiva; a esto se viene a añadir en la década de los 90 el crecimiento de la delincuencia pública que desanima a salir por la noche.

¿Qué ha hecho el movimiento teatral frente a la televisión? En gran parte lo que ha hecho es imitar las técnicas de la televisión. Esta se caracteriza por ser muy realista, mientras el teatro tiene algo de aparente. Hoy en día se nos convierte en normal el desnudo o las escenas de un intenso realismo erótico en el teatro, que no se presentan solamente por el gancho para atraer gente, sino por la competencia de la televisión, en donde se ven estas mismas escenas cotidianamente y crean la costumbre que el espectáculo es eso. Es la misma influencia del lenguaje cinematográfico, lo cual se refleja en aspectos como el "tiempo" teatral; en todas las puestas en escena hay una influencia enorme del cine y de la televisión. Yo me pregunto si la gente de teatro ha asimilado ya lo que representa la competencia del cine y la televisión.

3) Finalmente, también ha influido el que no ha habido una verdadera organización del mundo del teatro y de la gente del teatro, no sólo desde el punto de vista gremial o reivindicativo sino también de la formación de un movimiento teatral realmente competitivo con todas las otras formas alternativas del espectáculo, con políticas propias que permitan realizar una evaluación de los recursos humanos, materiales e institucionales disponibles.

¿Qué salida se puede avizorar a esta crisis general del movimiento teatral? Creo que las dos primeras causas que he mencionado anteriormente no las podemos cambiar y, de todas formas, el movimiento teatral cometería un error si pretendiera vivir siempre bajo la sombra del Estado. Debe propiciarse una cierta autonomía que genere una identidad propia; es decir, tiene que haber una profunda reflexión sobre lo que significa hacer teatro en este país, y esto debe comenzar por no ver el teatro sólo como un gusto o una afición que puede resumirse en la frase "hago teatro porque me gusta"; claro que esto es importante, pero es un criterio subjetivo, con eso no he dicho nada de la importancia de una determinada actividad.

El movimiento teatral es una expresión de la identidad cultural de una determinada colectividad, posee por consiguiente un carácter necesario o indispensable en un momento en que estamos involucrados en un período mucho más universal y mucho más planetario, cuando estamos en una época mucho más tecnologizada; el rescate de lo que podríamos llamar, un poco románticamente, el alma nacional, es decir nuestra capacidad de ser nosotros mismos, de crear nosotros mismos, nuestra capacidad de ser idénticos con nosotros mismos, es la justificación última y suficiente para que exista un vigoroso movimiento teatral. Cuando se haya tomado plena conciencia de esto, todo lo demás de alguna manera vendrá por añadidura.

El que tiene una autovaloración elevada, el que valora lo que él es y lo que él hace, lo hará sentir ante los demás. Yo estoy seguro que en nuestro país una conciencia positiva de nuestro propio valor llevará necesariamente a un reconocimiento más vasto, y el movimiento teatral ocupará el lugar que le corresponde. Eso es lo que quisiéramos para el movimiento teatral: un movimiento que sea orgullo nuestro. Aunque no soy pesimista: actuaciones de grupos nuestros en festivales latinoamericanos o regionales nos honran; de vez en cuando todavía hay puestas en escena que son verdaderos acontecimientos culturales. No estamos partiendo de cero pero todavía se puede y se debe -y es una obligación patriótica- hacer más.

Tiempo y expresión musical de las culturas afroamericanas (elementos para una hipótesis). Alejandro Cardona



I.

Muchas veces los estudiosos de la música popular latinoamericana buscan identificar y codificar los rasgos de una identidad musical propia a través del estudio pormenorizado de un conjunto de manifestaciones concretas, sobre todo recopilaciones de diverso tipo. Identifican tal o cual origen, tal o cual giro melódico o estructura rítmica, etc., en aras de generar explicaciones racionales, coherentes y "científicas" de nuestro mundo musical. Esta forma de abordaje, al priorizar la manifestación cultural particular en sí, muchas veces deja de lado procesos vivos y sensibles de recreación/transformación de núcleos estéticos que están en el fondo de estas manifestaciones, pero que las trasciende.

Esta omisión generalizada tiene, me parece, una explicación lógica: el cuerpo teórico y conceptual con que se analiza la música popular latinoamericana, que proviene, fundamentalmente, de un pensamiento y visión de mundo occidentales (sobre todo europeos), no es el más adecuado para explicar cabalmente las culturas musicales de nuestro subconmente, mucho menos facilitar una apropiación sensible y creadora de ellas.

Al acercamos a la música afroamericana (y, por extensión natural, a la africana), nos topamos con una serie de fenómenos que nos alejan de los marcos teóricos desarrollados por la tradición musical occidental. De hecho, los musicólogos africanos han construido nuevos conceptos con el fin de sistematizar y explicar sus culturas musicales; culturas que, por lo demás, se fundamentan en tradiciones orales de carácter comunitario, cosa poco traducible al estrecho academicismo eurocéntrico de mucha de la producción e investigación (etno) musicológica. Estos conceptos que nos aporta la musicología africana son sumamente importantes para entender a profundidad las expresiones musicales híbridas de las culturas afroamericanas, determinantes (mucho más de lo admitido oficialmente) en la conformación de las culturas musicales de América Latina y el Caribe.

El acercamiento a lo afroamericano a través de lo africano me ha llevado a plantear (a manera de elementos para la formulación de una hipótesis de trabajo) la posible relación entre la concepción del tiempo y la generación de núcleos estéticos musicales.

Este pequeño trabajo exploratorio nace de una experiencia doble: por un lado, la participación como músico, investigando y ejecutando diversos géneros afroamericanos y, por otro, la lectura de un libro de Muamba Tujibikile, de Zaire, titulado La resistencia cultural del negro en América Launa, lógica ancestral y celebración de la vida. También es preciso mencionar los aportes del libro La binarización de los ritmos temarios africanos en América Latina del cubano Rolando Antonio Pérez Fernández, y los del trabajo de C. K. Ladzekpo sobre la tradición musical y danzaría de los Anlo-ewe (1).

II.

Quizá sea la expresión musical (o musical-danzaria) en donde más claramente se expresa la concepción que tiene cada cultura acerca de tiempo; pues no existe otra forma de expresión/ comunicación humana en donde el factor tiempo (y específicamente el factor ritmo, como expresión primaria de la organización temporal de la música) sea tan determinante.

Uno de los elementos culturales más significativos en donde se expresa la concepción del tiempo (dentro del marco de una cosmovisión mas amplia) es en la forma particular en que se aborda la relación vida, muerte. De hecho, las diversas culturas viven de manera muy distinta esta relación y tienen, por tanto, un sentido igualmente distinto de lo que significan "el tiempo", "la historia", el pasado, el presente, el futuro...

En occidente existe, por lo general, un concepto lineal del tiempo. Se trata de una línea imaginaria de segundos, días, años, etc. que no se sabe cuándo comenzó y que se proyecta infinitamente hacia el "futuro". También se conciben los ciclos de vida como eventos básicamente cerrados, marcados implacablemente por el nacimiento y la muerte: cuando uno muere, deja de existir; forma parte de la "historia del pasado" que puede ser contada o servir de ejemplo, pero que es algo que ya pasó, que ya cumplió su ciclo vital entre los seres vivos, que no forma parte de la realidad objetiva.

La estructuración de la mayor parte de la música occidental muestra una tendencia a concordar con un concepto lineal del tiempo: se basa, generalmente, en una sucesión diacrónica de eventos y procesos, y tiene una forma cerrada (se definen claramente un comienzo de un final). Rítmicamente hay predominancia de la monometría y, en la mayor parte de las experiencias polimétricas dentro de la música occidental (pienso en Machaut o en algunos compositores de nuestro siglo) la polimetría no modifica una estética básica de "narración lineal" (2).

No nos interesa profundizar en este paralelismo, pues está fuera del alcance de este trabajo. Únicamente nos interesa que se tomen estos elementos descriptivos como punto de referencia. Sin embargo, se puede entrever (o por lo menos intuir) un traslado, al plano de lo musical, de una visión de mundo particular.

III.

La música africana (por lo menos la de las culturas que tuvieron incidencia en la conformación de la afroamericana) se caracteriza, en términos generales, por su construcción "circular" (superposición sincrónica de eventos y procesos que hace que lo diacrónico no nos remita a una "narrativa lineal"; cosa que se evidencia, por ejemplo, en la construcción rítmica basada, casi siempre, en la polimetría) y por sus formas abiertas en donde, si bien pueden existir "comienzos" y "finales", éstos no representan elementos determinantes para la experiencia vivencial con la música y más bien están estructurados para contribuir a la circularidad de la construcción general (el final es, a la vez, un nuevo comienzo).

¿Qué nivel de paralelismo encontramos con la visión africana del tiempo y, particularmente, con la relación vida/ muerte? Nos dice Muamba Tujibikile:

"La muerte es, para el negro africano y caribeño, una ida, 'un irse'. Es un paso necesario para nacer a una nueva vida. (...) nuestros muertos y nosotros los vivos, 'somos' en comunión y en comunicación continua. Decimos que 'somos' en comunión y no que 'estamos', porque es cuestión de una presencia existencial permanente. (...)

Vivos y muertos son fuertemente unidos en una dialéctica de fortalecimiento, porque el ancestro se nutre con los dones de los vivos, mientras que los vivos encuentran en el ancestro un protector, la seguridad y la garantía de la continuidad del linaje. (...)

¿Por qué la tumba en la casa o delante de la casa o en el patio? Es porque las familias quieren tener sus muertos con ellos. (...) En el fondo, la familia africana y caribeña son permanentes en el tiempo. (...) Vivos y muertos se complementan y coexisten para asegurar la permanencia de la vida, y 'el tiempo de los muertos', tal y como lo subraya Louis-Vincent Thomas, 'tiempo de la eternidad, engloba el tiempo de los vivos y el de la contingencia'."

Estos elementos nos revelan una concepción y, lo que es más importante, una vivencia del tiempo muy alejado de la linealidad occidental. La diacronicidad de la "vida de los vivos" está contenida en la sincronicidad del tiempo que incluye "la vida de los muertos" (que no son muertos en el sentido occidental, sino ancestros: "muertos vivos"); y entre estas dos dimensiones de la realidad existe, no sólo una simultaneidad, sino un intercambio, una interacción, un contrapunto, una polimetría...

Algunos elementos planteados por Ladzekpo en su trabajo sobre la música Anlo-ewe refuerzan este paralelismo:

"(...)existe una tendencia a terminar las frases (musicales), así como la composición en su totalidad, sobre la pulsación acentuada del primer pulso principal (del compás), lo que implica movimiento continuo, que fluye. Esta actitud de considerar el principio de un compás también el final refleja un concepto cosmológico sub-sahariano similar a la reencarnación. Se cree que cada niño recién nacido significa el renacimiento parcial del alma de un viejo ancestro en un cuerpo nuevo. Así, toda la vida humana es cíclica, cada final es un comienzo."

IV.

Desde la perspectiva de la construcción de identidades colectivas en el contexto latinoamericano y caribeño, al menos en el campo de la música, este asunto de la relación concepción del tiempo/núcleos estéticos musicales tiene dos dimensiones que queremos destacar:

La increíble capacidad del africano trasladado al contexto americano para apropiarse de cualquier elemento musical a su alrededor y envolverlo al interior de sus núcleos estético fundamentales. Esto explica, de paso, el porqué de la enorme influencia del aporte africano en la conformación de las culturas musicales latinoamericanas (y norteamericanas).

Una vivencia muy distinta de la identidad. Al no ser la muerte el final, sino un paso a otro plano de la existencia que interactúa de manera permanente con "lo vivo" (expresado simbólicamente en el proceso de convertir al muerto en ancestro), es posible para las culturas de origen africano recrear (cultural e ideológicamente) la identidad propia en un contrapunto dinámico entre "lo tradicional" (lo ancestral) y el cambio, incluso el cambio radical. La tradición no muere ni es estática, se transforma y se recrea para garantizar, como nos dice Tujibikile, "la continuidad det linaje".

Así, posiblemente el componente africano de nuestra música tiene que ver, tanto con la propagación de estos núcleos estéticos, actitudinales y culturales vinculados a la concepción africana del tiempo, como con la sobrevivencia o hibridación de determinados elementos rítmicos, melódicos, tímbricos, etc. Estos podrían ser resultados históricos particulares de aquellos procesos culturales.

Para los creadores latinoamericanos y caribeños contemporáneos, envueltos en dinámicas de construcción cultural muy complejas, globalizadas, la perspectiva de desarrollar estos procesos culturales profundos, que siguen alimentando activamente la producción musical popular, es mucho más vital que la mera identificación, clasificación racional y explicación "científica" de los rasgos externos de las culturas afroamericanas históricas.

(1) Cultura africana ubicada en los alrededores de la Laguna Keta, región Volta de lo que ahora es Ghana.

(2) En la música contemporánea occidental se han desarrollado nuevas posibilidades expresivas que rompen con esa tradición de «literalidad narrativa» y de construcción seccional diacrónica. Algunas de estas nuevas propuestas han surgido precisamente a partir de un conocimiento mayor de la música asiática, africana, árabe, etc.

