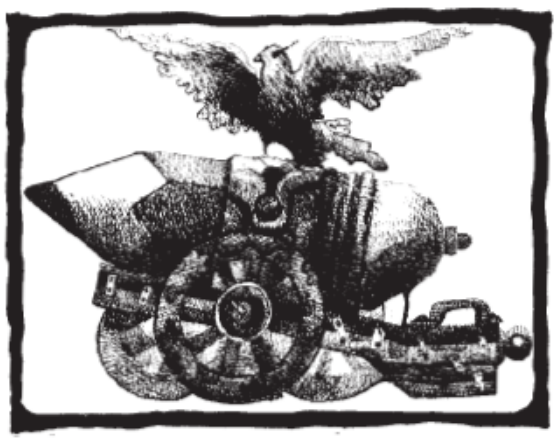
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO

65

Enero/
Febrero
2001

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.

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Consideraciones para una versión de las invenciones de la mano izquierda op. 16 de Mario Alfagüell. Gerardo Meza Sandoval, pianista, profesor de la Escuela de Música de la UNA.



El pasado 4 de octubre del 2000 toqué en el auditorio "Chaves Torres" del Centro de Investigación y Docencia y Extensión Artística (CIDEA), de la Universidad Nacional de Costa Rica, el ciclo de piezas para la mano izquierda del compositor costarricense Mario Alfagüell.

Para tal oportunidad realicé las siguientes consideraciones.

Sobre el compositor y algunas coincidencias

Nace en 1948. Le toca una época muy interesante a finales de su adolescencia, como es la llegada del hipismo y otros movimientos juveniles en Costa Rica. A nivel latinoamericano y mundial ocurren varios hechos sociales y políticos que hacen subir la temperatura política, con lo que aumenta la reflexión sobre la realidad latinoamericana. El mundo esta dividido en dos bloques que compiten por el predominio.

Durante la segunda parte del siglo XX se plantea una modernización del país, lo que desemboca para la década de los años 70 en importantes transformaciones en la vida social, artística y musical de Costa Rica. Se transforma el paisaje al iniciarse una industrialización que iría sustituyendo la producción de tradición agrícola; con esto hay un cambio en las influencias sonoras del entorno. Este panorama influye de manera directa en la nueva generación, lo cual es reflejo en todos los niveles de producción, por lo que no es extraño que el compositor Mario Alfagüell se identifique con algunos movimientos que marcan a su grupo generacional en el mundo.

Las influencias musicales y extramusicales que creo ver en la obra de Alfagüell son, entre otras: la de la folclorista Emilia Prieto, a través de la cual descubre la música meseteña; tiene un interés especial por la;

música renacentista y medieval; admira las sonoridades de Claude Debussy; se interesa por las propuestas de compositores de la década del 50, entre otros, Krzysztof Penderecky, Gyorgy Ligeti, Luigi Nono y Pierre Boulez; también en alguna medida, por el trabajo de John Cage y, de los años noventa, por las teorías de Murray Schaffer.

Además, se dejó deslumbrar por propuestas literarias de Julio Cortázar. En este sentido, busca sacudirse del aturdimiento acentuado de las tiranías y el totalitarismo, por lo que no nos debe extrañar que rompa con la métrica musical del lenguaje europeo y no quiera usar la tonalidad.

Por otro lado, como artista postmoderno busca alimentarse de intertextos del más diverso origen. Es así como acude a todos los tiempos y espacios necesarios en busca de materiales, temas y estilos con los que trabaja. En un texto suyo de 1983, indica que lo que hace muchas veces es trasformar composiciones de otros en un laboratorio. Por esta razón, en algún momento lo llamé compositor de reciclaje.

La obra de este compositor calza dentro de las características de lo que Umberto Eco ha denominado obra abierta. En ellas, el auditorio y el músico intérprete están en la obligación de tener una participación de complicidad. En esto puede asociarse también a Cortázar, quien no quería lectores pasivos sino lectores activamente implicados en la lectura. Nuestro compositor exige una posición abierta y participativa de quienes tocan y escuchen sus elaboraciones sonoras.

Hacia las invenciones

Si partimos, como la titulogía, entendiendo el nombre de la obra como llave, como puerta de entrada, vemos que en este caso remite al término invención, hallazgo o descubrimiento. El término invención se puede asociar al italiano invenzione que, según algunos biógrafos de Johann Sebastin Bach, éste lo toma directamente, para sus Invenciones a Dos Voces, de un conjunto de piezas para violín y bajo del compositor italiano Bonpori, donde ambos instrumentos juegan un diálogo vivaz.

La invención es ficción, pero para Alfagüell es, además, hallazgo, pues en estas piezas descubre un sinnúmero de posibilidades que tiene la mano izquierda sola en el teclado del piano. Las llama invenciones, o estudios rítmicos, con la doble intención de instruir e involucrar a uno o más aventureros-intérpretes en el estudio de las posibilidades sonoro-musicales. Cada pieza estiliza juegos rítmicos, entre otros la rumba (de origen afrocubano) y el zartzico y zalango (de origen griego). También deja espacios para la improvisación, en la que el cómplice-intérprete puede inventar y descubrir otras realizaciones.

Parece que Bach y Alfagüell comulgan en sus inclinaciones por la enseñanza y lo consideran una experiencia estimulante. Sin embargo, ambos parecen haber perdido, en alguna medida, ese propósito original y trascienden a otra cosa. Las Invenciones para la mano izquierda son un verdadero problema técnico y de lectura. Con todo, ambos son interesantes tratados de contrapunto.

El ciclo completo del op.16 consta de siete construcciones en contrapunto a dos voces que deben ser tocadas con la mano izquierda o ambas manos o dos instrumentos cualesquiera y se basa en la canción infantil Los pollitos. Las siete piezas siempre estarán tocando el mismo tema de la canción, a veces de manera rítmicamente ampliada o disminuida, otras completa y a veces incompleta. Usa elementos puntillistas y también hace uso de modos artificiales superpuestos.

En la mayoría de sus obras, Alfagüell parte de un texto primario absorbiéndolo y transformándolo, con lo cual construye uno nuevo. No busca acabarlo, no lo agota y busca involucrar al auditorio y al músico intérprete en una doble escritura-lectura. Por esto no es extraño que Los pollitos se toquen en las Invenciones para la mano izquierda, en los Siete valses corrientes que no nobles ni sentimentales de a tres por cuatro del op.17 y en la Canción anexa op.18.

El repertorio

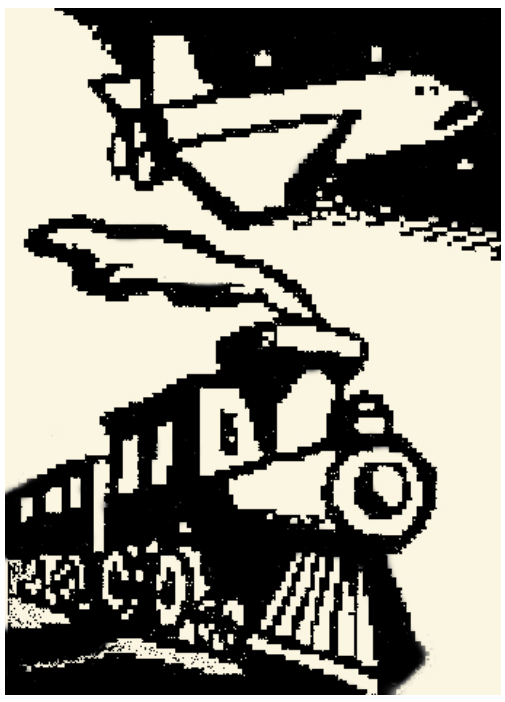
Para la mano izquierda el número de obras existente es más extenso de lo que uno se pueda imaginar. Además de Alfagüell, Maurice Ravel escribió el Concierto para la mano izquierda dedicado a un pianista que perdió la derecha; el mexicano Manuel María Ponce escribió otra pieza dedicada a un escultor que igualmente perdió su mano derecha. Otros compositores que tienen obras para la mano izquierda son Richard Strauss, Variaciones para la mano izquierda, y Leo Janacek, Capricho para la mano izquierda y orquesta de cámara.

Una elección

Las apropiaciones musicales y extramusicales usadas por el compositor Alfagüell en sus modelos musicales han dado un conjunto de obras (traspasa el op.111) que deben tenerse en cuenta al hacer el recuento de las producciones estéticas de los últimos años, porque son una manera de autopercibirse y decirse en un contexto periférico y neocolonial.

Es interesante, también, preguntarse por qué acude a tiempos y espacios diferentes (música meseteña costarricense, música experimental, textos griegos, canciones infantiles, historias latinoamericanas) en busca de materiales, temas y estilos para trabajar. Con esto tendremos material para reflexionar buscando entender la obra hasta ahora “polémica” de este compositor.

Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural (*). Gerardo Mosquera (**)



I Lo que llamamos globalización no consiste en una efectiva interconexión de todo el planeta mediante una trama reticular de comunicaciones e intercambios. Se trata más bien de la expansión de un sistema radial tendido desde núcleos de poder, que implica grandes zonas de silencio desconectadas entre sí, o sólo indirectamente conectadas por vía de centros autodescentrados.

Poco ha avanzado el entrelazamiento Sur-Sur, como no sea durante las recesiones económicas. Es cierto que la globalización ha activado y pluralizado la circulación cultural, pero lo ha hecho sobre todo siguiendo los mismos canales trazados por la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder. La falta de interacción horizontal es una herencia poscolonial que poco se ha hecho por modificar. Los ejes económicos, culturales y de comunicación siguen siendo hacia las antiguas -y algunas nuevas- metrópolis. De ahí que las periferias deban acometer esfuerzos más enérgicos para establecer y desarrollar circuitos horizontales, que actúen como espacios de vida cultural. Tales circuitos contribuirán a pluralizar la cultura, internacionalizando en el real sentido de la palabra, legitimando en sus propios términos, y construyendo nuevos epistemes.

La globalización ha marcado dos procesos contrapuestos en la cultura. Su interacción constituye un punto crítico de las rearticulaciones del poder simbólico, y una paradoja que da el signo de la época. Por un lado, constituye el momento "post" de la expansión del capitalismo industrial, que forma parte de la expansión de Europa y su cultura a partir del renacimiento. Esta expansión ha sido relatada como una expansión del mundo. La adquisición de un poder mundial fue vista como una mundialización: lo local-occidental devenía universal por la conquista de poder planetario y por la construcción de una racionalidad totalizante desde ese poder. La idea de expansión culminaba en una noción inversa, de contracción: "el mundo es cada día más pequeño", y aún una aldea global.

La cultura de Occidente fue fijada como metacultura operativa del orbe contemporáneo. Esto se hizo con fines de conversión y dominio, pero llevó implícito el acceso generalizado. Si la imposición buscó convertir al otro, el acceso le facilitó usar esa cultura para fines propios, diferentes, y la posibilidad de trasformarla desde dentro. La metacultura occidental ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia y para la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la época poscolonial.

De ahí que los tiempos de la globalización sean simultáneamente los de la diferencia. Este es el otro proceso contradictorio al que me refería al inicio. La existencia de una metacultura operativa ha permitido globalizar diferencias más allá de los ámbitos locales. Esta globalización cultural implica la interacción entre una metacultura occidental extendida y la pluriculturalidad del mundo. Si la primera conserva su carácter hegemónico, las otras han aprovechado su capacidad de broadcastig internacional para sobrepasar los marcos locales.

Siempre ha habido una presión desde el poder por asimilar y usar en su beneficio elementos ajenos. La metacultura occidental ha procurado tanto absorber en su usufructo elementos de otras culturas, como globalizar fragmentos de ellas desde el enfoque hegemónico. Pero, usada desde el otro lado, ha permitido difundir perspectivas diferentes y ha sufrido adecuaciones acordes con estas perspectivas. Impuesta por el colonialismo, ha sido después un instrumento para le descolonización y la actividad internacional de los nuevos países de África, Asia y el Caribe.

Además, toda expansión vasta, como la del budismo en Asia o el latín en el imperio romano, conlleva un alto grado de tensión que abre porosidades y resquebaja. El proceso de globalización-diferenciación es una intrincada, conflictiva articulación de fuerza más que una dialéctica dual. Implica contaminaciones, mezclas y contradicciones hacia muchos lados. Aunque alienta al desenvolvimiento actual de la cultura, no puede ser tomado pasivamente como una inclinación necesaria, que ocurre sin la presión ejercida por los sectores subalternos. Entre otros problemas, existe esa tendencia metacultural a generalizar prácticas de ámbitos muy diversos -del yoga al karate- de un modo consumista, culturalmente "aséptico", como elementos aislados en un mosaico cosmopolita. No obstante, algunas de las experiencias en ámbitos no occidentales más exitosas han constituido, como la del Japón, en manejar la occidentalización en su beneficio, potenciándola desde componentes propios.

Es en este laberinto de desplazamientos y ambigüedades donde se tercia hoy el poder cultural. Está cada vez más claro que a estas alturas no hay regreso viable a la tradición precolonial, pues consistiría, precisamente, en regresar al mito de un pasado incontaminado, con poco margen de acción en el orbe contemporáneo. Por otro lado, tales intentos suelen obedecer a manipulaciones desde agendas políticas y culturales de su momento. La gestión sería hacer la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, que actuaría transformando la metacultura global desde posiciones subalternas. El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién ésta es tomada. Una agenda utópica sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura poscolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que posee hoy vastos sectores.

II

Aún cuando se impone por una cultura dominante sobre otra dominada, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación -y en especial la "incorrecta"- suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a la ubicación en los mapas de poder, han desarrollado una "cultura de resignificación" de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. No se trata sólo de un desmontaje de

las totalizaciones en el espíritu posmoderno, pues conlleva además la desconstrucción antieurocéntrica de la autorreferencia de los modelos dominantes y, más allá, de todo modelo cultural.

La "antropofagia" cultural consciente y selectiva, proclamada por los modernistas brasileños en los a los 20, ha sido una constante de los modernistas latinoamericanos (curiosamente pre-posmoderna). Las tensiones de los prefijos subrayan lo intrincado de esta madeja cultural en un ámbito de por sí heterogéneo y fragmentario. La "antropofagia" tampoco es un programa tan fluido como parece, pues no se lleva adelante en un terreno neutral sino sometido, por una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia y las "deformaciones" poscoloniales. ¿Quién come a quién?

Otro problema es que el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección norte-sur, según impulsa la estructura de poder, sus circuitos de difusión y el acomodamiento a ellos. No importa cuán plausible sea la estrategia apropiadora y transculturadora, implica una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica, aunque la conteste y aún llegue a valerse de ella a la manera de esas artes de combatir sin armas que aprovechan la fuerza de un contrario más poderoso. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, sino por contribuir a pluralizar para enriquecer la circulación en un sentido verdaderamente global.

Hoy la cultura constituye un campo de tensiones posguerra fría, donde tiene lugar un pulso entre fuerzas sociales hegemónicas y subalternas. Este se empeña entre la asimilación, el tokenismo, la rearticulación de las hegemonías, la afirmación de la diferencia, la crítica al poder, y las apropiaciones y resemantizaciones hacia todos lados, entre otras tensiones. Más allá, los factores culturales están adquiriendo mayor importancia en el entramado social, la reconfiguración del poder y la política internacional. Como ha analizado Samuel P. Huntington, los alineamientos definidos por la ideología están cediendo camino a aquellos definidos por la cultura.

Si bien el estímulo al pluralismo es un rasgo básico de la posmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de centros que se "autodescentran" en una estrategia lampedussana de cambiar para que todo quede igual. El poder no busca hoy reprimir u homogenizar la diversidad, sino controlarla. Pero la estrategia misma responde a un reparto de fuerzas diferentes, y los grupos en desventaja ejercen cada vez más una presión e infiltración más activas.

Se ve tanto en las readaptaciones culturales que hacen los sectores y culturas subalternos y periféricos, como en la heterogeneización que los inmigrantes están produciendo en las megápolis contemporáneas. Hay mucha y muy diversa gente haciendo "incorrecta" y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola en forma plural. Lo que llamamos posmodernidad es, en buena medida, resultado de la imbricación de todos estos procesos contradictorios. Ellos determinan, además, una extraordinaria dinámica de las identidades, con complejas readecuaciones. Todos los bordes se vuelven mutantes y devienen los espacios críticos de nuestra época.

III

Las nociones de mestizaje y sincretismo han sido muy usadas en América Latina para fundamentar nuestra problemática diferencia con Occidente y no-Occidente, como parte de nuestra eterna obsesión con la identidad. Son ideas que todavía ostentan vigencia en especial en el Caribe, Brasil, México y los países andinos, y en los terrenos de las artes y la cultura. A principios de los años 40 el etnólogo Fernando Ortiz comparó la identidad cubana con un ajiaco, es decir, un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis. Este paradigma puede ser extendido a todo el Caribe, caracterizado por procesos de desgaje de las culturas originales que confluyeron en la región (acriollamiento) y mixación etnogenética. Allí, los elementos culturales e idiosincrásicos de origen africano modulan las culturas nacionales de tipo occidental "mestizo" hasta el extremo de fraguarles en buena medida su acento particular. Lo africano hibridado resulta clave para muchas manifestaciones culturales de América.

El problema con la idea del mestizaje cultural es que puede ser usada para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desiguales bajo el mito de una nación integrada, omniparticipativa. Es el problema de todas las nociones basadas en la síntesis, que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada cual en el ajiaco y a quién toca después la cuchara mayor. Es necesario subrayar, además, que, aparte del caldo de síntesis, quedan huesos y carnes duras que nunca llegan a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo. El paradigma del "ajiaco", referido a la hibridación, tendría que ser complementado con el de los "moros con cristianos" (como llamamos en Cuba al "gallo pinto"), referido a la multiculturalidad. Ambos se interconectan; hay que comerlos juntos. Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pesar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un tertium quid fruto de la mezcla. Este tipo de modelos oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente fruto de la mezcla, sino de la invención o el uso específico.

El sincretismo, en menor o mayor grado, ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos. Un caso elocuente fue la identificación de dioses africanos con santos y vírgenes católicos hecha por los esclavos cristianizados a la fuerza en Brasil, Cuba y otros países. En nuestra época global y poscolonial, los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural. Pero aquellos no pueden ser asumidos acomodaticiamente, cual solución armónica de las contradicciones poscoloniales. Tienen que conservar el filo crítico. No hay sincretismo real en cuanto unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización antihegemónicas.

A diferencia de la América Latina y el Caribe, África y Asia se seperan con mayor claridad las culturas autóctonas -y sus transformaciones- de las culturas europeas impuestas. Es natural que se conserve cierta polaridad lingüística y cultural aún cuando se asuman los

cambios traídos por el colonialismo, junto con sus capacidades de inversión descolonizante. Pero hoy día parece más plausible una relación dialógica, donde la lengua y la cultura impuestas puedan sentirse "suyas-ajenas", como decía Mijail Bajtín hablando del plurilinguismo literario. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen (Ticio Escobar), revirtiendo el esquema de poder mediante la apropiación de los instrumentos de dominación. Así, el sincretismo en América de dioses africanos con santos y vírgenes católicos al que me referí, no fue sólo una estrategia para disfrazar a los primeros tras los segundos: implicó la instalación de todos a la vez en un sistema inclusivo, aunque de estructura africana.

En un poema significativamente titulado "Not Neither", la poeta nuyorricana Sandra María Estévez, oscila entre idiomas e identidades, construyendo una opción desalienante que vive los desplazamientos entre disyunción y afirmación propios de esta dinámica:

Being puertorriqueña bien buy yet, / not gringa either, / pero ni portorra, / pero si portorra too / Pero ni que what am I? / Yet not being, / pero soy, and not really somos, / y como somos. / Bueno, eso si es algo lindo. / Algo muy lindo.

Por su propia estructura, el poema resulta prácticamente imposible de traducir. Las paradojas que crea en esta dirección refuerzan con elocuencia su significado más profundo y enfatizan casi al absurdo las contradicciones del acto mismo de traducir. Así, si intentásemos llevarlo al español o al inglés perdería su sentido, dado por la bilingualidad. Problemas semejantes ocurrirán si lo hiciésemos hacia una tercera lengua. La solución natural parecería estar en invertir la bilingualidad del poema, o sea, llevarlo al español donde esta en inglés y viceversa. Esta inversión, aunque respetaría el sentido del texto resulta una traducción absurda, pues mantiene todo igual.

Pero hay algo más: la inversión traiciona la toma de partido del poema a favor del español, muy clara en el uso de esta lengua en la declaración de la línea final. Se trata de un bilingüismo comprometido, enfrentado al bilingüismo y biculturalismo neutrales. La palabra clave del texto es precisamente aquella intraducible: potorra, un término a la vez despectivo y cariñoso para referirse a los puertorriqueños.

En verdad, lo más provocativo en el discurso de "Not Neither" es que problematiza cierto oportunismo neocolonial de "bi". El poema suscribe y simultáneamente desestabiliza la noción bajtiniana de lo "suyo-ajeno", al darle vuelta para enfatizar lo "ajeno-suyo". Pero la cuestión está tambien en "vivir en el guión", como decía el profesor cubano-americano Pérez-Firmant en el título de su libro. El guión como espacio conectante y transfigurador quizá represente con elocuencia una interacción viva, originada en la ruptura misma.

Concluyo con un símbolo abierto. Al llegar a América, los españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de de una ínsula o de la tierra firme. Cuenta un historiador del siglo XIX, cura de la villa cubana de Los Palacios, que cuando Colón preguntó a los nativos de Cuba si aquel lugar era isla o continente, ellos le respondieron que era "tierra infinita de la que nadie había visto el cabo, aunque era isla". Tal vez las tendencias actuales no se inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

(*) Conferencia dictada en San José, Costa Rica en el mes de octubre de 1999
(**) Crítico de arte Cubano