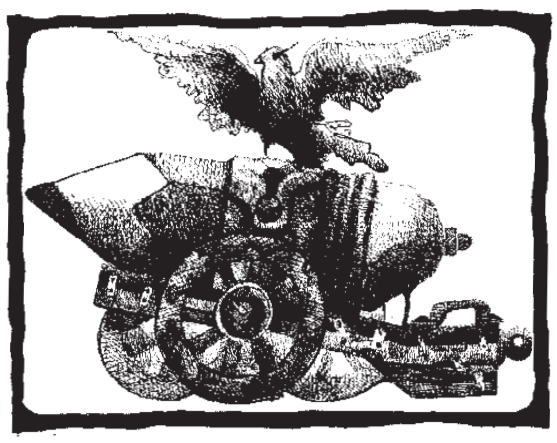
Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador.

Eduardo Galeano (*El libro de los abrazos*)

Suplemento CULTURAL



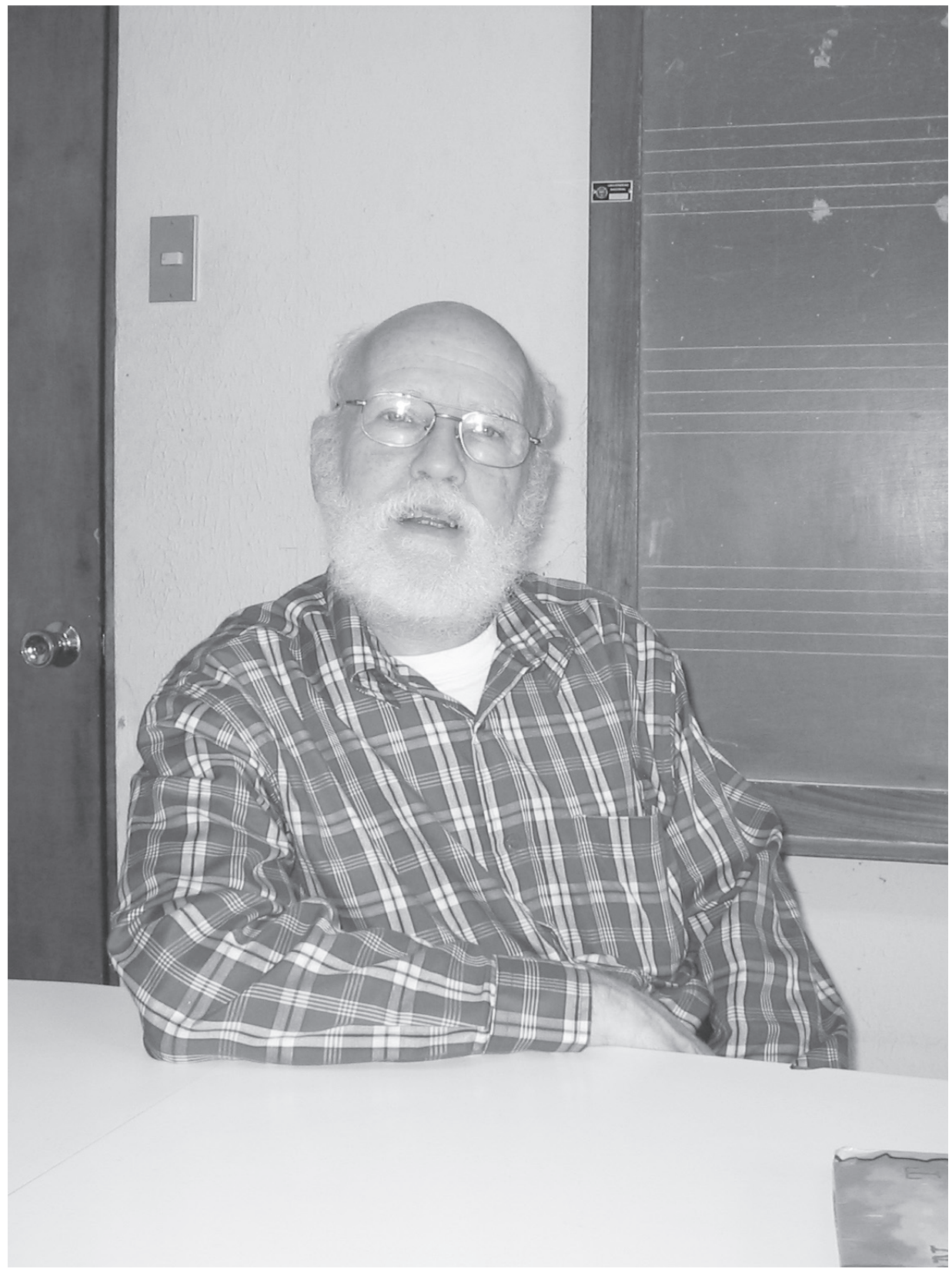
Editor y diagramador
Rafael Cuevas

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 Nº 86/3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

NÚMERO
71

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



MARIO ALFAGÜELL, COMPOSITOR Y PROFESOR DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL, COMPUSO RECIENTEMENTE *LA FÁBULA DEL BOSQUE*, ÓPERA MONTADA CON LA COLABORACIÓN DE LAS CUATRO ESCUELAS DE ARTE DE ESTA UNIVERSIDAD. SOBRE ELLA NOS CUENTA EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA.

Rafael Cuevas Molina (RC): *Mario, has sido profesor de música; sos, además, un compositor que durante 37 años no se ha limitado a ser, nada más, un profesor de música. ¿Cómo han incidido entre sí esas dos dimensiones?*

Mario Alfagüell (MA): Bueno, hay un nivel de complementariedad porque, normalmente, me ocupo de cursos de historia de la música, de apreciación musical y de talleres de creatividad en el aula. Por eso tengo una relación grande entre el trabajo creativo, en mi escritorio, y el trabajo del aula. Hay una parte que no, que es composición independiente de ese trabajo creativo del aula, pero a menudo hay cosas que yo estoy experimentando en las clases que los alumnos, a su vez, también experimentan en sus respectivas aulas y el proceso es muy interesante, porque se descubren formas participativas de abordar el fenómeno sonoro, no con músicas ya hechas sino con todo tipo de acontecimiento sonoro, a veces muy improvisados, y que también forman parte de mi música.

RC: *¿Se podría decir que hay una retroalimentación entre ambas?*

MA: Sí, en gran parte la hay. Por otro lado, trabajando en historia de la música estoy analizando constantemente las obras. Por un lado un análisis formal y, por otro –y principalmente– un análisis de la vivencia que te puede ofrecer el enfrentamiento con una música. Por ejemplo, teniendo Haydn más de 100 sinfonías, para qué vas a pretender que los alumnos conozcan las 100; con que conozcan una o dos, ya las conocen. (aunque personalmente no creo que valga la pena casi ninguna sinfonía de Haydn, hay cosas que nos pueden ofrecer mucho más). Porque si no tenés una selección crítica del pasado europeo, nunca llegás a lo nuestro. Además, haciendo un enfrentamiento muy vivencial de esas pocas obras características de diferentes épocas y autores, estás revisando a maestros de los que podés aprender muchas cosas, y eso redunda también en el trabajo que yo hago de la composición.

RC: *Le das importancia a "lo nuestro"…*

MA: Yo tengo argumentos desde hace muchos años que ya casi me aburrí de repetir. Desde el primer mandato de Óscar Arias yo traté de hacer conciencia en este país de la importancia de plantearnos una música nuestra, revisando cuánta música del pasado europeo nos convenía tener presente con tal que se abriera espacios para lo nuestro. Todavía no se ha logrado porque, a nivel oficial la presencia de la música nuestra es mínima; y uno de los argumentos es plantearse que seguimos en la colonia, en una posición

Untitled-34 1 11/18/08 10:05:59 PM

neocolonial, mientras la peor pieza de Beethoven se valore mejor que la mejor pieza nuestra. Tal vez es un ejemplo demasiado radical, porque la música que hemos ido haciendo no sé hasta dónde pueda compararse con la de Beethoven; pero, por ejemplo, en sus obras podemos observar la ausencia de inspiración en calypsos, en tambitos… Su pastoral se inspira en los bosquecitos que hay alrededor de Viena y, evidentemente, si nosotros hacemos sinfonías pastorales inspiradas en el Mato Grosso o en el Zurquí, de pronto resulta que la inspiración de la naturaleza de una pastoral de Beethoven resulta muy subdesarrollada, o muy subdesarrollado su planteamiento rítmico frente a las locuras rítmicas que hay en Latinoamérica, sobre todo por influencia negra. Podemos ciertamente enriquecernos muchísimo con un Beethoven o un Shakespeare no es suficiente: tenemos que tener un teatro nuestro, una música nuestra. En nuestro país se dan aberraciones como que la música oficial nuestra vaya a Alemania a tocar una sinfonía de Beethoven y una cantata de Bach, y lo primero que preguntan los alemanes es por qué no llevamos una obra costarricense, y entonces se interpreta una piecita, la más chiquitita de Benjamín Gutiérrez, por ejemplo, la de menor importancia, en vez de llevar un oratorio, una sinfonía, una ópera, un concierto. Sobre todo que, al hacer la cantata de Bach estamos haciendo una obra inspirada en la Biblia. Todo el planeta conoce bastante lo que se plantea en la Biblia. ¿Por qué no exportamos oratorios o cantatas inspirados en las cosmovisiones indígenas costarricenses, centroamericanas, si es que queremos enriquecer el planeta con cosas que no se conocen afuera? Con eso matamos varios pájaros de un solo tiro, como desarticular la falacia de que este es un país en donde no hay nada que ofrecer pues no hay nada original, y dejamos de reproducir obras que circulan en discos por todos los supermercados del planeta. Debemos enriquecer el planeta con aportes costarricenses, como las traducciones de Shakespeare de Joaquín Gutiérrez reconocidas internacionalmente, la música de Carlos Enrique Vargas para la Antígona de Sófocles, (una nueva reflexión después de 24 siglos), las esculturas de Paco Zúñiga… nosotros tenemos mucho que ofrecer. A nivel oficial hay presencia, en algún sentido, de los demás campos del arte, pero la música nacional está casi más proscrita que el ejército. He tratado de crear conciencia sobre esto con mis alumnos durante muchísimos años pero la situación no mejora. Tampoco hay solidaridad entre los colegas.

RC: *Digamos que se combinarían dos cosas: una mentalidad colonial y un infierno grande en un pueblo chico…*

MA: Sí, exactamente, algo así. Pero bueno, de todas formas yo tampoco tengo grandes esperanzas de lo que uno haga en el campo cultural o en ningún otro, pueda construir un mundo mejor que el que parece que tenemos. Sin embargo, hay necesidades: yo necesito estar componiendo, tengo prácticamente una adicción a hacerlo y espero que alguna de esa música que he hecho en 37 años de trabajo vaya quedando y pueda tener, eventualmente, utilidad hoy o más adelante, en otros lugares o aquí.

RC: *¿Cuando componés, en tu trabajo creativo, existe algún tipo de* leivmotiv, *o algún tipo de constantes inspiradoras?*

MA: Claro que sí. La mayoría de la música mía está construida a partir de canciones recopiladas por Emilia Prieto. Acordate que Emilia Prieto salió diciendo que este país siempre presentaba a Guanacaste como lo único propio, pero que "el folclor no se puede anexar"; Guanacaste es Guanacaste y el Valle Central, "los cartagos" como nos llaman en Guanacaste, somos otra gente. En el Valle Central hay otro clima, otro grupo humano de mucho menor mestizaje que en Guanacaste; tampoco somos negros de Limón, tampoco somos indígenas. Somos el sector más blanco, más occidental del país. Las canciones recopiladas por Emilia Prieto son canciones españolas que andan por toda Latinoamérica. Yo me identifico poquísimo con los calypsos y con la cultura afroamericana; me interesan muchísimo en cuanto a riqueza rítmica, pero yo no me identifico con ellos. Tampoco me identifico tanto con los güipipías y las cosas tan alegres de Guanacaste, ni con lo indígena porque lo conozco poquísimo y además el país siempre se ha empeñado en demostrar que no tenemos indígenas.
Entonces, sin más, yo empecé a componer utilizando principalmente material de Emilia Prieto, aunque también, algunas cosas indígenas o de Limón. Es por eso que me doy cuenta de la riqueza cultural que hay en este país y que, más bien, esa es la materia prima para la composición. Prácticamente todo lo que yo hago está inspirado en material de ese tipo, sobre todo porque son ritmos ternarios que los mercaderes de la música de consumo, de las grandes transnacionales, eliminaron hace varias décadas; está prohibida la música ternaria. Nunca he entendido por qué si gran parte de la música latinoamericana occidental es de ritmos ternarios equivaliendo a los binarios. Es como los que han llamado aquí tambitos, pasillos colombianos, guapangos mexicanos, malambos argentinos que son música binaria, ternaria y cuaternaria al mismo tiempo; eso es una riqueza rítmica que Europa logra solo en algunos momentos o en pocas zonas geográficas: en un Guillaume Dufay del siglo XV, que es música refinadísima, o en música del siglo XIV en ciertas "locuras" rítmicas que hacían, esa es música europea muy refinada, o en zonas de gran riqueza rítmica como los Balcanes o España. Yo me he puesto a trabajar, entonces, ese tipo de música durante muchos años, porque realmente siento que es el crisol que podemos explotar para hacer algo basado en lo nuestro.

RC: *Después de, como dijiste, 37 años de estar trabajando en esta dirección ¿Qué hallazgos personales tenés en ese sentido?*

RC. Sí, eso es lo interesante, porque lo que realmente estoy haciendo es una propuesta. Yo no pretendo tener demasiado control sobre lo que hago. Siento que hay una parte importante inconsciente que no se puede controlar. Siempre el poeta escribe una cosa y llega después un analista inteligente y descubre lo que el poeta no se había dado cuenta. Por lo tanto, pretender hacer una música de la que se tenga un dominio total es bastante utópico; muchas cosas las hago por ocurrencias intuitivas que no reviso mucho. Trabajé recientemente en la ópera *La fábula del bosque*, que fue compuesta de una vez en limpio. Tenía hojas de borrador para ir revisando estructuras que quería decidir mejor cómo armarlas, pero la mayoría de esos momentos fueron compuestos directamente en limpio.



Manejé algunos materiales con los que estoy trabajando hace varios años, como una canción indígena bribri curiosísima, que usa solo cinco notas de un conglomerado que no es una escala occidental (cinco notas realmente rarísimas que el maestro Edwin Méndez descubrió que usan todos los intervalos de nuestra música, exceptuando el tritono que es un intervalo que a mí no me gusta –ésa es una casualidad de la que no me había dado cuenta–), así que procesando esas cinco notas para adelante y para atrás, más las siete notas restantes, tengo un infinito de posibilidades para hacer música durante hora y pico que tarda la ópera. Es más, casi toda la música que hago desde hace unos dos o tres años está hecha sobre esa melodía bribri, porque los sonidos complementarios se pueden convertir en acordes –por si se quieren usar acordes dentro de la coherencia de lo que estás armando– y eso lo combino con lo que se me ocurra, tratando de crear, en general, momentos de libertad rítmica, de ambigüedad rítmica, de inexactitud rítmica, y momentos que hacen mención a esos ritmos latinoamericanos de gran riqueza.

RC: *¿Y por qué te interesa la ambigüedad y la inexactitud en tu música?*

MA: No sé. Yo soy muy ambiguo en muchas cosas de mi vida. Mi esposa Carmen Méndez dice que a mí me gustan las discusiones teológicas porque me complace la incertidumbre, que me gusta mucho la duda y me realizo en ella. Así como hay gente que necesita vivir con base en dogmas, no solo respecto a cuestiones teológicas sino también científicas o políticas, a mí me fascina la incertidumbre. Por ejemplo: ¿Qué gana el hombre con que seamos monoteístas o politeístas? ¿Qué gana y qué pierde? En lugar de pensar que hemos alcanzado un gran logro histórico con el monoteísmo, me parece que a lo mejor es más importante cuestionar si en verdad existe esa dimensión superior. Y así, en todos los campos. Entonces, momentos rítmicos de diseño ambiguo en parte son herencia impresionista, en parte son herencia del canto gregoriano (porque se basa en un texto que normalmente es una prosa y tiene sus acentos, que son muy irregulares), y eso me gusta contrastarlo con los momentos de riqueza rítmica. En la naturaleza no hay Bajos de Alberti, ni cadencias de dominante y tónica; en cambio abundan los fenómenos y las sonoridades imprevisibles: los relámpagos, los truenos, el viento en el follaje de los árboles, el oleaje…

RC: *Con respeto a* La fábula del bosque, *¿cómo te sentís?*

MA: Bueno, contentísimo porque realmente se logró tener una cobertura nacional extraordinaria. Nos donaron ochenta anuncios en las paradas de autobuses (los llaman *mupis*). La prensa escrita, la radio y la televisión hicieron mucha difusión. *La fábula del bosque* tuvo durante un mes una presencia como tienen normalmente las cosas de consumo masivo, lo cual es totalmente inusual para una ópera nacional. Que se lograra esa cobertura, que hubiera tantas presentaciones y que gustara tanto, a mí me sorprendió. A mí no me gusta la publicidad, las entrevistas por el periódico y las fotos; me interesa estar sentado trabajando en el amanecer, con vista a la montaña, pero ya la ejecución de la música, la divulgación no me gusta. Yo casi ni el teléfono uso, si hay que llamar a alguien mil veces para montar una ópera me siento inoperante. Por suerte eso lo hizo el CIDEA* y Carmen, mi esposa, a ella le gusta muchísimo hablarle a la gente y emprender cosas. Tengo tantos años trabajando en el escritorio unas notitas dibujadas que hacen lo que yo quiero y no lo que quiera la gente, que me desespera estar haciendo ese tipo de trabajo. Porque además hay personas que se dedican a poner obstáculos y las gestiones se convierten en trámites engorrosos, sin sentido. Por eso no me gusta emprender nada sino estar componiendo mis cosas. Soy tan abúlico, que para mí es extraordinario que la obra tuviera tanta presencia. Daniel Gallegos dijo "Esto es un hito en la música nacional", y otros dijeron "La Universidad Nacional inició una nueva era en la música costarricense." La crítica colombiana Cecilia Casas, de la Universidad Nacional de Bogotá, que vino a hacer comentarios sobre la obra y a preparar al público, decía: "No veo ninguna universidad latinoamericana emprendiendo una ópera, además propia, con material nuestro." Estaba fascinada. Entonces realmente me tiene muy contento porque además los artistas hicieron cosas lindísimas; los cantantes hicieron maravillas; fue muy original porque, como los cantantes no iban a poder casi ensayar por falta de tiempo, la escenógrafa, Pilar Quirós, y el director, Luis Carlos Vásquez, los colocaron en unos troncos de árbol desde los cuales terminaron dialogando y, conforme la obra fue madurando –sobre todo en las últimas presentaciones–, fueron adquiriendo más solvencia. Además, toda la obra estaba representada por actores y bailarines, eso la hizo más original, porque renovó el género. En lugar de ser la ópera una obra de teatro en donde se canta en vez de hablar, los cantantes casi no hacían nada y los bailarines y los actores fueron los que representaron todo lo que el texto extraordinario de Fernando Centeno Güell decía.

RC: *¿Por qué escogiste ese texto?*

MA: Bueno, te voy a decir: hace muchos años me encontré con el doctor Luis Barahona en la Feria del Agricultor en Moravia y le conté que yo estaba haciendo algún proyecto musical, y me dijo que por qué no hacía una música con *La fábula del bosque*: "Dígale a su pariente que le consiga una edición" me dijo, porque la obra nunca ha circulado mucho. Fernando Centeno era primo hermano de mamá y, a veces cuando tenés un personaje conocido en la familia, como que lo ves menos que otras personas. Realmente, entonces, no sé por qué hasta ahora hubo ocasión de sentarme a hacer una obra con ese tipo de texto. Y realmente me fascinó porque es muy profundo, muy filosófico y tiene una gran cantidad de imágenes que es prácticamente imposible de llevar a escena. Yo tomé la obra del principio hasta cierto punto y de cierto punto hasta el final. Nos quedaron como 30 personajes y nos era imposible presentar a todos. Pero también eso es un hito en la ópera, aunque este es un género en constante renovación.

RC: *¿Y desde el punto de vista compositivo?*

MA: Me sentí muy bien con eso, porque es una primera obra en grande que se pudo montar. Edwin Méndez encuentra que es una obra de gran madurez que casi reúne lo que yo he trabajado tantos años. Yo todavía no estoy seguro, porque además no la conozco tanto. Aunque parezca contradictorio, ir a los ensayos o escuchar las grabaciones me demanda muchísimo esfuerzo, me resulta agotador y angustiante. Es lindísimo componer, pero una vez que has compuesto la obra, el montaje de esta no me resulta cómodo. Entonces, realmente, todos los que montaron la fábula y los cantantes conocen mucho más la obra que yo. En mi casa los muchachos, en la mesa, piden los platos de la comida cantando diálogos de la ópera, y cuando íbamos a las giras a Guanacaste y Pérez Zeledón, los actores y bailarines también lo hacían. Yo soy el que menos conoce la ópera realmente, porque no me he puesto ni a estudiarla ni a analizarla, pero si noto cosas que me parecen bonitas. Creo que yo podría enriquecerme más teniendo una vivencia más completa de esa obra.

RC: *Mario, ¿en qué estás trabajando ahora y qué perspectivas tenés hacia delante?*

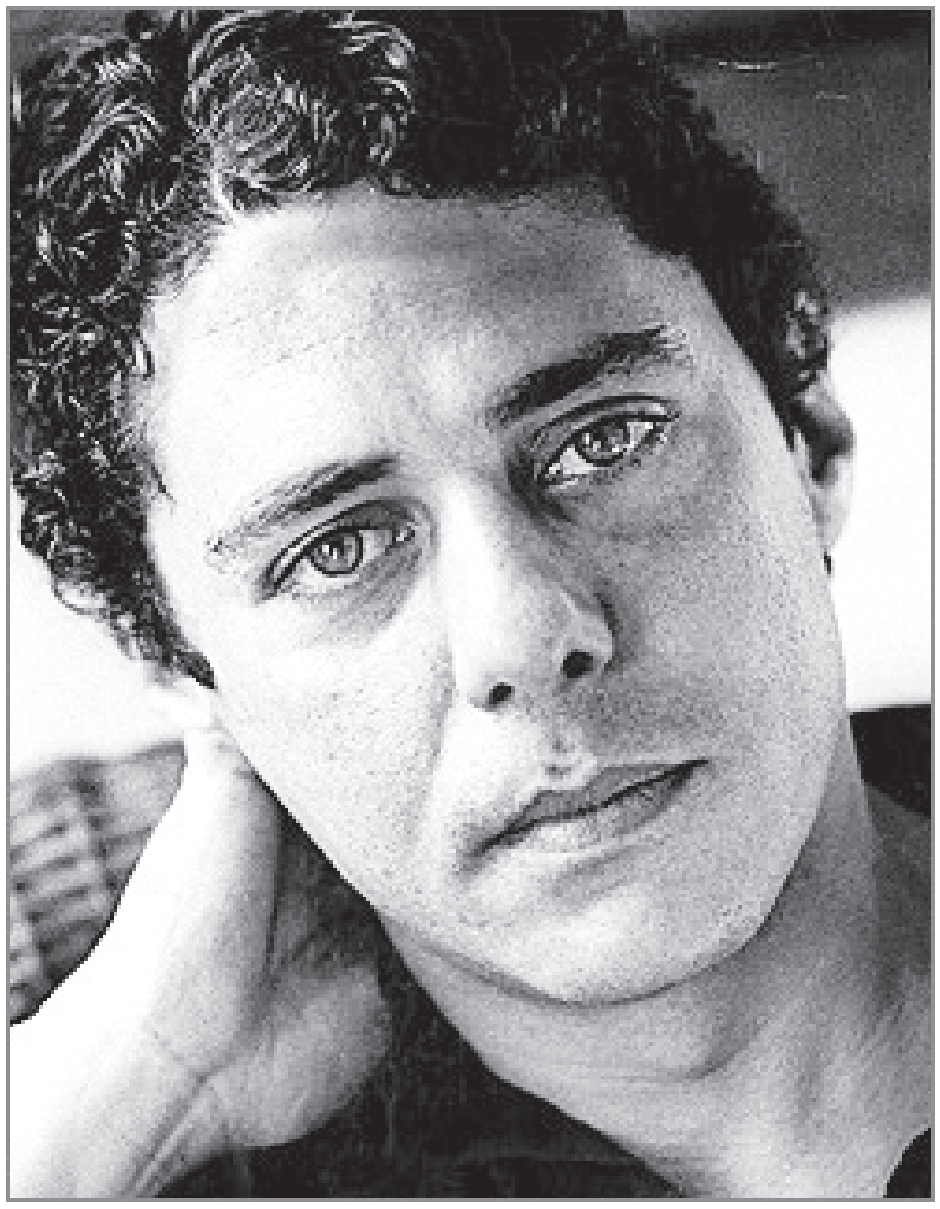
MA: Bueno, casi no paro de componer. Como son tantas las cosas que compongo, la mayoría de mi obra está inédita y sin estrenar. Ahora, después de *La fábula del bosque* hice otras dos sinfonías, la Opus 177 y la Opus 180. Cuando se le dio en la Universidad Nacional el doctorado a Ernesto Cardenal salió en el periódico de la Universidad, en *Campus*, un artículo que él envió al Congreso de Paz en Berlín al que no pudo asistir. En él decía que Bush era el nuevo Hitler y encontré que había momentos tan lúcidos en ese artículo que hice una sinfonía para dos orquestas de arcos con un narrador, y que pueden hacerse, si solo hay presupuesto para contratar a pocos músicos, con dos quintetos de arcos: dos violines, viola, violoncello y contrabajo en cada grupo, y el narrador va diciendo ese texto de Cardenal, ordenado en otra forma y con una síntesis. Entonces resultó eso tan curioso, una sinfonía con un narrador sobre un tipo de texto que normalmente no se usa en música. Pero hay que recordar que en la historia de la música hay muchas piezas basadas en textos no simplemente políticos, que podían tener poco contenido poético, pero con un contenido humano muy grande; empezando con un Beethoven, totalmente identificado con la Revolución Francesa. ¿Por qué no vas a tomar un texto lúcido como el de Ernesto Cardenal?
Luego, ahora acabo de terminar otra sinfonía, la Opus 180. También está basada en esta canción bribri a la que le sigo encontrando posibilidades curiosísimas totalmente inagotables. Porque lo que he trabajado de Emilia Prieto son, a lo sumo, unas siete canciones, y les he dado vuelta durante años y años, encontrándoles siempre nuevas posibilidades.
Sigo haciendo constantemente obras para piano. De algunas ni me acuerdo. Descubrí encima del piano (que cuando es de cola se convierte en bodega), debajo de muchas partituras, unos quasi-valses, que son como treinta, compuestos hace un tiempito, después de *La fábula del bosque*. Son valses a ratos porque, como decía antes, gran parte de la música tradicional latinoamericana es ternaria: valses, mazurcas, minués venidos de Europa y transformados aquí, por todos lados todo el mundo tiene valsecitos en Latinoamérica. Hay un compositor chileno, Guillermo Riffo que coincide conmigo en eso, que hay que seguir haciendo música en ritmos ternarios, porque es más nuestro que lo que nos impone la industria cultural. Hay que mantener viva toda esa tradición que nos viene de España y que se transformó en toda Latinoamérica, y que además es una contrapartida de todo lo afroamericano que, normalmente, no es ternario.
En general, siempre estoy haciendo una obra grande: una sinfonía, un oratorio… pero durante el tiempo que estoy haciendo esa obra, como por higiene mental compongo piezas pequeñitas para piano o para solistas que son como más tranquilas y de componer descansando, en forma mucho más directa, más intuitiva.

RC: *¿Cómo es tu ritmo de trabajo? ¿A qué hora componés, en dónde, cómo?*

MA: Bueno, trato de levantarme prácticamente siempre a las cuatro de la mañana, para que cuando el resto de la familia y los vecinos se levanten, sobre todo en días feriados, yo ya haya trabajado varias horas, mientras todos dormían. Casi siempre quiero ver el amanecer y además me pongo a oír música que me guste, a Debussy, a Beethoven, música que me gusta mucho ponerla mientras estoy componiendo. Solo que tenga que revisar en el piano algo entonces apago la música. Se supone que a Bach, antes de componer siempre le gustaba tocar Vivaldi, música para él muy espontánea, y que eso lo inspiraba. Claro, él no tenía aparatos que reprodujeran la música. Entonces yo pongo una música ambiental, Sibelius por ejemplo, también me gusta muchísimo, y música que siempre tiene que estar muy relacionada con el día: si el día está oscuro yo no puedo oír música optimista de Beethoven; a veces me pongo a oír los cinco conciertos para piano de Beethoven, uno tras otro para que me duren una buena parte de la mañana. Pero si la mañana se pone muy oscura, entonces ya eso no me calza, entonces tengo que poner otras cosas que concuerden con el clima que tiene ese día. Esa es una cosa muy curiosa que siempre he hecho. También hay cierto tipo de música que oigo de noche, música de cámara, música para piano, óperas, Puccini y alguna música antigua me gusta mucho, hay unas locuras de la música europea del siglo XII, XIII, XIV. En general, yo oigo música de la llamada "clásica". Escucho poco, o casi nada de radio, y no veo televisión, así que no conozco lo que está sonando, más bien son los alumnos los que me cuentan. Tengo un equipo de ángeles de la guarda que me protegen de la omnipresente invasión de baratijas culturales ineludibles: la lambada, Shakira, etc. Entonces, por suerte estoy desinformado de los gritos de la moda, y no conozco lo que circula.
Me encanta también componer al atardecer, pero por ahí de las cinco de la tarde me llega la angustia de que vaya a oscurecer y se me acabe el paisaje, porque yo quiero componer con luz natural y viendo sus transformaciones, a diferentes horas del día, sobre las Tres Marías y el Volcán Barva. Temprano en la mañana me molesta mucho tener que encender la luz, sobre todo si es amarilla y me echa a perder la luz del amanecer, pero tampoco puedo componer con la poca luz que hay cuando amanece. Ese es el clima que yo necesito para componer.

* *Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística*, es la facultad de artes de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Untitled-34 2 11/18/08 10:06:03 PM



"A PESAR DE USTED": EL DISCURSO AMENAZA AL PODER

*Manuel Monestel**

En 1970, en plena dictadura, llega a las tiendas de música de Brasil la canción *A pesar de vòce*, de Chico Buarque, y vende 100 mil copias en una semana. Inmediatamente la canción es censurada y los discos retirados del mercado.

La policía acostumbraba allanar la casa del autor desde finales de 1968. Como paso siguiente vinieron los interrogatorios del ejército y, posteriormente, el exilio en Roma hasta marzo de 1970. Desde entonces, durante algunos años –los más difíciles de su vida– fue el blanco preferido de la censura. Se sucedieron persecuciones y presiones, provocaciones y perjuicios económicos, decenas de canciones mutiladas o prohibidas, sensación de impotencia.

Chico Buarque es, probablemente, el compositor más interesante de la canción popular latinoamericana actual. Sus obras combinan, de manera sorprendentemente inteligente, la estructura musical en sus distintos componentes con la estructura literaria de sus textos y, ambas, con la claridad conceptual y la pertinencia social de sus canciones. Obras como *Construçao* o *O que será* son muestras de una manejo original e innovador tanto del lenguaje musical como del literario. Su discurso estético está marcado por contenidos humanos y sociales tratados con profundidad y sensibilidad.

A partir de la conceptualización y la metodología del análisis del discurso propuestas por Foucault, estudiaremos la canción *A pesar de vòce* (*A pesar de usted*) del autor brasileño Chico Buarque de Holanda.

Comenzamos certificando que la sociedad se inventa mecanismos para controlar el discurso y encausarlo por derroteros que el orden establecido considera adecuados. Foucault diseña su metodología a partir de la hipótesis siguiente: *"…en toda sociedad, la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, controlar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad"*.

La canción como discurso ha jugado un papel importante en la historia de la humanidad, y en determinadas circunstancias, ha sido peligrosa para el orden hegemónico, en virtud de su capacidad de transmisión de ideas y de permear la conciencia humana. Al respecto, nos dice Foucault: *"No hay relaciones de poder sin resistencia… existe tanto más allí donde está el poder"*[1].

En el caso que nos ocupa, la resistencia pasa por la canción popular como instrumento de lucha. En la sociedad actual, se utilizan procedimientos de control para neutralizar los discursos "peligrosos" partiendo, según Foucault, de tres grandes sistemas de exclusión: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad.

En los Estados dictatoriales, como el brasileño en 1970, estos tres sistemas de exclusión juegan un papel protagónico. El Estado represivo debe inventar un marco de conceptos que justifiquen la violencia como instrumento de gobierno. Así, debe separar "la cordura" (los aparatos de gobierno) de "la locura subversiva" (las fuerzas antagónicas). Aquí se observa uno de los sistemas de exclusión planteados por Foucault. Por otra parte, la *voluntad de verdad*, como sistema de exclusión, se traduce en la "infalible" capacidad del gobierno de determinar el conocimiento, las formas educativas, las expresiones religiosas y artísticas y el material difundido por los medios de difusión masiva, en función de la gran verdad que sostiene el poder que ostenta. La palabra prohibida (sinónimo de "locura") de "la otra" verdad (subversiva) viene a ser el tercer sistema de exclusión mencionado.

Agrega Foucault: *"Existen, evidentemente, otros muchos procedimientos de control y de delimitación del discurso. Esos, a los que he aludido antes, se ejercen, en cierta manera, desde el exterior, funcionan como sistemas de exclusión; conciernen, sin duda, a la parte del discurso que pone en juego la exclusión y el deseo"*[2].

A partir de ese conjunto de ideas como planteamiento metodológico, trataremos de detectar cuáles son los "peligros sociales" del discurso, enunciados por Foucault, que pueden ser identificados en la canción de Buarque. Ésta comienza con los siguientes versos: *Hoy es usted quien manda/ ya todo está hablado/ no hay discusión*.

Este primer enunciado resume el estado de cosas, en donde el dictador, como personificación del sistema de poder, representa la verdad absoluta: *ya todo está hablado, no hay discusión*; además, la frase implica la imposibilidad de elaborar un discurso alternativo si *ya todo está hablado, usted es quien manda*, lo cual no acepta disidencias, otras verdades o locuras incontrolables.

Continúa el texto de la canción: *Mi gente anda hoy/ Hablando de medio lado/ Y mirando al suelo*.

Esto parece expresar la realidad de la prohibición de la palabra, la exclusión de la locura y la entronización de la verdad (en términos del aparato de dominación). Y sigue más adelante: *Usted que inventó ese Estado/ inventó sin inventar/ toda esta oscuridad/ usted que inventó el pecado se/ olvidó de inventar el perdón*.

Chico Buarque expresa aquí el fenómeno de invención del Estado, del poder, y de los mecanismos, también inventados, para perpetuar ese poder. Su discurso parece coincidir con el de Foucault en términos de los sistemas de exclusión y de su papel ideológico-político.

El desarrollo de la canción se acerca, en sus siguientes versos, a lo que Foucault llama "dominar el acontecimiento aleatorio". Lo aleatorio, sorpresivo, no controlado, pone en jaque un orden de cosas que, para perpetuarse, debe tener injerencia, por lo menos en teoría, en todas las actividades sociales y humanas.

Cuando Chico Buarque enuncia: *Yo le pregunto a usted/ dónde se va a esconder/ de la enorme euforia,/ cómo va a prohibir que el gallo insista en cantar,/ que el agua fresca brote y que la gente se ame sin parar/* está llamando la atención sobre lo cotidiano, lo natural, lo intrínsecamente humano, no susceptible de ser ordenado o estructurado en función de una específica necesidad de ejercer la hegemonía en un tiempo y espacio dados.

Buarque, usando el término "conjuro" –ya usado por Foucault en su hipótesis–, revierte su fuerza y desafía al poder por medio de su discurso: *Cuando llegue el momento/ este sufrimiento/ se volverá conjuro, lo juro/ todo ese amor reprimido/ ese grito contenido/ ese canto en lo oscuro/ Usted que inventó la tristeza/ tenga ahora la fineza/ de desinventarla/ Usted va a pagar doble/ cada lágrima derramada/ de esta amargura mía*.

La sentencia o la amenaza, la posibilidad de que se revierta el orden hegemónico e ideológico representa el peligro mayor para el aparato del poder.

Foucault dice, también, que otra función de estos mecanismos de exclusión del discurso es controlar la pesada y temible materialidad del acontecimiento aleatorio. Esto puede relacionarse con otro fragmento de la canción que dice: *A pesar de usted/ mañana será otro día,/ usted tendrá que ver la mañana renacer,/ derramando poesía,/ cómo se va a explicar ver el cielo clarear de repente, impunemente,/ cómo va a obviar cuando a coro/ cantemos en su propia frente*.

El acontecimiento aleatorio y su incontrolable aparición, ligado a su indefectible pertinencia –natural, humana o social–, rompe con las aspiraciones de orden y prolijidad de los aparatos hegemónicos. En las propias palabras de Foucault: *"…el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que –y por medio de lo cual– se lucha por aquel poder del cual quiere uno adueñarse"*[3].

La canción analizada plantea la lucha popular por conquistar la democracia, la justicia y la libertad. La letra de la canción es el discurso por el que fluye y navega la oposición al régimen dictatorial. Por esa razón, la canción es censurada y los discos retirados del mercado. Esa es la forma en que, según la hipótesis de Foucault, la sociedad defiende el orden impuesto. Cuando el discurso, en su viaje histórico, deja de ser solamente la expresión del poder hegemónico y es utili-

* Músico costarricense. Jefe de la banda musical *Cantoamérica*.

Untitled-34 3 11/18/08 10:06:11 PM

zado por los sectores subalternos, se convierte en una amenaza desde la perspectiva hegemónica y en una fuente de potencial poder para lo sectores oprimidos. La canción *A pesar de vòce* se convirtió en una expresión de esa voluntad de revertir el poder. El autor logró que el público identificara la palabra como instrumento de lucha. La censura y la prohibición de esa palabra cantada provocó que se tornara en un símbolo o icono de lucha: cuando los discos se retiraron de las tiendas, la gente ya se sabía la letra y la melodía de la canción y, de esta forma, el discurso musical jugó un papel en la lucha política. Las bandas –al estilo de nuestras cimarronas– las comparsas de carnaval, las bandas de los colegios y escuelas, interpretaban la versión instrumental de *A pesar de vòce* en actividades populares masivas, provocando en la gente el sentimiento de repudio al poder dictatorial imperante: *Cómo va a prohibir que el gallo insista en cantar*, presagió Buarque en la propia letra de su canción, y el gallo siguió cantando, debilitando los cimientos del poder.

La canción de Buarque refuerza lo propuesto por Foucault en la siguiente cita, en tanto que refuerza esa rebeldía que es inherente a toda relación de poder: *"Decir que no puede haber una sociedad sin relaciones de poder, no quiere decir ni que las que están dadas no sean necesarias, ni que de todos modos el 'Poder' constituya una fatalidad que no pueda ser socavada en el corazón de las sociedades… La relación de poder y la rebeldía en la libertad no pueden, pues, separarse. En el corazón mismo de la relación de poder, y provocándola de manera constante, se encuentra la obstinación de la voluntad y la intransitividad de la libertad"*[4]. El autor enfatiza en uno de los tres grandes sistemas de exclusión: la voluntad de verdad, aduciendo que por ser constantemente reproducida y legitimada por los aparatos educativos y la producción cultural, es probablemente el más eficaz de esos sistemas. El contexto costarricense actual utiliza, normalmente, la voluntad de verdad como sistema efectivo de exclusión, a partir del cual excluye los discursos que no se enmarcan dentro de la gran verdad legítima del poder hegemónico; la prohibición de la palabra y la separación de la locura actúan como sistemas complementarios y se ejecutan de manera sutil, en tanto que la legitimación de la verdad absoluta tiene tal peso relativo que predetermina el discurso y la palabra como instrumento, al igual que determina los parámetros de la locura. El contexto brasileño de los años 70, utilizaba seguramente los tres sistemas de exclusión, sin que ninguno fuera autosuficiente. Por lo tanto, la prohibición de la palabra en la canción analizada, tuvo que ser efectuada de manera directa y violenta.

Víctor Jara dijo, en una de sus canciones, que él cantaba los cantos "*…del que morirá cantando las verdades verdaderas*" las cuales, entendidas como las que se oponen a "la voluntad de verdad" –como lo plantea Foucault– vendrían a constituir un discurso amenazante que el ejército chileno, como expresión del poder hegemónico, no pudo tolerar, llevando la prohibición de la palabra al extremo del exterminio físico del cantor.

Usted va a pagar doble/ cada lágrima derramada/ de esta amargura mía. La sentencia de la canción parece haberse cumplido en el caso del dictador Pinochet y otros opresores aunque, por otra parte, habría que hacer más canciones para los medianos y pequeños tiranos que manipulan nuestra Constitución política, gobiernan nuestras instituciones, nuestros programas educativos y nuestros medios masivos de comunicación.

NOTAS

1. Foucault, Michel; *El orden del discurso*; Editorial Tusquets; Barcelona; 1983; p. 11.
2. Foucault, Michel; "Poderes y estrategia", en *Un diálogo sobre el poder*; Alianza Editorial; Madrid; 1981; p. 82.
3. *El orden del discurso*; op. cit.; p. 20.
4. *El orden del discurso*; op. cit., p. 12.
5. Foucault, Michel; "El sujeto y el poder"; en *Revista Mexicana de Sociología* Nr. 3; México; UNAM; 1988; pp. 16 y 17.

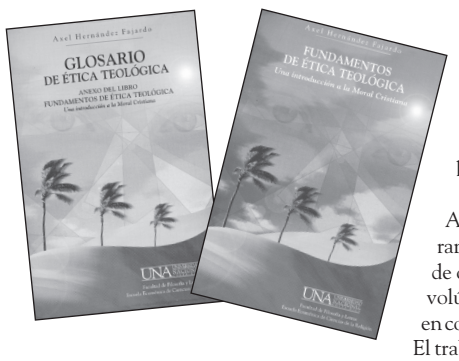
A PESAR DE USTED

Autor: Chico Buarque
1970

Hoy es usted quien manda
ya todo está hablado
no hay discusión
mi gente anda hoy hablando
de medio lado
y mirando al suelo
usted que inventó ese estado
inventó por inventar
toda esta oscuridad
usted que inventó el pecado
se olvidó de inventar
el perdón.

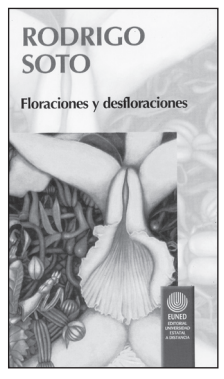
A pesar de usted
mañana será
otro día
yo le pregunto a usted
dónde se va a esconder
de la enorme euforia
cómo va a prohibir
que el gallo insista
en cantar
que el agua fresca brote
y que la gente se ame
sin parar
cuando llegue el momento.

HEMOS RECIBIDO



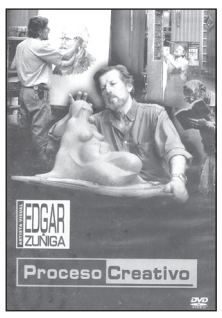
Fundamentos de ética teológica –una introducción a la moral cristiana– y ***Glosario de ética teológica –anexo del libro Fundamentos de ética teológica–***, de Axel Hernández Fajardo; Escuela Ecuménica de Ciencias de la Religión, Editorial Sebila; Heredia, 2006.

Axel Hernández trabajó en la Universidad Nacional durante más de 30 años y se pensionó este año. Como broche de oro de su paso por la Universidad, deja este libro en dos volúmenes que le publican en la Facultad de Filosofía y Letras en colaboración con la Universidad Bíblica Latinoamericana. El trabajo está a tono con el espíritu antidogmático, tolerante y abierto que caracteriza a la unidad académica en donde laboró durante muchos años, la Escuela ecuménica de ciencias de la religión. Como se dice en la contraportada, el libro *"no sacraliza ninguna forma de moral, ni siquiera las ligadas a tradiciones religiosas"*. Pensado como un texto para ser utilizado en el aula, con los estudiantes, adscribe a una visión histórica que muestra el entrelazamiento que, en cada momento, ha existido entre la moral y otras dimensiones de la vida social.



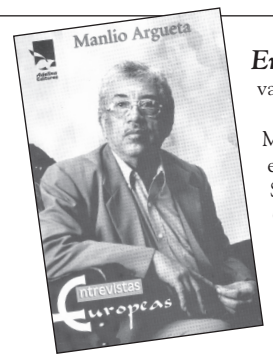
Floraciones y desfloraciones, Rodrigo Soto; Editorial UNED; San José; 2006.

Este libro reúne una veintena de cuentos escritos durante la última década. Algunos de ellos habían aparecido en revistas o antologías publicadas fuera de Costa Rica (*McOndo, Líneas aéreas, ArteLetra*) y se publican por primera vez en Costa Rica. En líneas generales, los cuentos comprendidos en este volumen exploran temas relacionados con el erotismo, la violencia, la perversión, la incomunicación y la soledad, aunque a menudo dejan entreabierta una ventana a la esperanza.



Proceso creativo, Édgar Zúñiga; DVD; 2005.

Édgar Zúñiga es un conocido artista costarricense que nació en 1950. Proviene de una familia alajuelense de escultores de imágenes religiosas, labor a la cual aún se dedican algunos de sus familiares más cercanos. Él, por su parte, se deslindó de ese género desde hace muchos años, y ha incursionado en la escultura monumental y en la intervención de materiales provenientes de la arquitectura tradicional costarricense. El vídeo que hemos recibido contiene un documental sobre el trabajo del artista, ofrece entrevistas, presenta a su familia y despliega el catálogo del artista.



Entrevistas europeas, de Manlio Argueta; Adelina Escritores, San Salvador, 2006.

Manlio Argueta es uno de los escritores más prolíferos de Centroamérica. Nació en 1935, y desde muy joven se hizo presente en la actividad cultural de El Salvador; junto con los poetas Roque Dalton y Otto René Castillo fundó el Círculo literario universitario en 1956, mismo que posteriormente se asimiló a la llamada Generación comprometida. Después de una precoz labor en la poesía, *"por necesidad de expresar nuestras realidades* –dice Argueta– *me sentí obligado a incursionar en la novela."* En 1968, su novela *El valle de las hamacas* ganó el Premio EDUCA; a *Caperucita en la zona roja* le fue otorgado, en 1977, el Premio Casa de las Américas, y *Un día en la vida* fue traducido a más de 10 idiomas.

Este pequeño libro de solamente 71 páginas contiene una serie de entrevistas que le hiciera el también salvadoreño, residente en Alemania, David Hernández, a inicios de los años 90. En ellas, Argueta y su entrevistador realizan un recorrido por su obra, y discuten diversos temas vinculados con la práctica escritural.

PROGRAMA Publicaciones UNIVERSIDAD NACIONAL

Untitled-34 4
11/18/08 10:06:21 PM