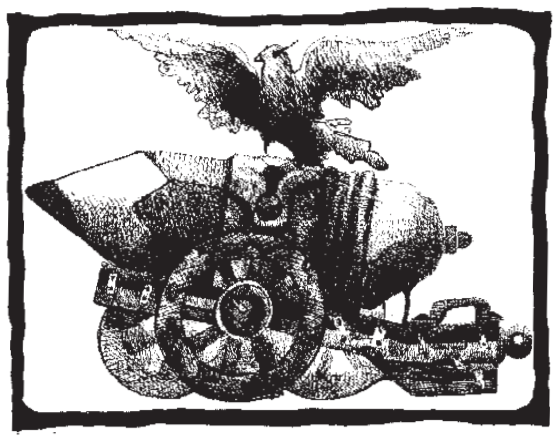
(...) la única raza que está impedida a desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte (...)

Alejo Carpentier
(*Los pasos perdidos*)

Suplemento
CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

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
76

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



NO TODO EL QUE QUIERE SER ACTOR PUEDE SERLO

DANIEL GALLEGOS VIVE EN LAS MONTAÑAS DE SAN ISIDRO DE HEREDIA. AUTOR DE ALGUNAS LAS OBRAS DE TEATRO QUE AL MONTARSE TUVIERON MAYOR RESONANCIA EN LA COSTA RICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, COMPARTE CON NOSOTROS SU VISIÓN SOBRE EL TEATRO COSTARRICENSE.

Daniel Gallegos: Casi todo lo mío es una vuelta atrás porque aquí han botado todo, viejas casas, edificios. Es como arrasar memoria. Vea nada más los títulos de mis novelas: *El pasado es un extraño país*, y ahora estoy escribiendo otra, *Los días que fueron*. Como dice Octavio Paz, incluso si uno quiere quebrar la tradición debe conocerla, entenderla; no se pueden hacer cosas nuevas si no se conoce primero el pasado.

Rafael Cuevas: Yo entiendo su preocupación, su animosidad con esta situación. Esa situación, ¿hace que usted esté "refugiado", alejado, aquí, en su casa en San Isidro de Heredia?

D.G.: No, no estoy alejado, en absoluto. Mientras pueda participar lo haré. Pero ahora tengo un mayor grado de observación, y esta es una de las cosas a las que ayuda la edad. Se puede ver con más objetividad. Tal vez esa observación tiene sus beneficios porque hay cierta claridad y se tienen menos prejuicios, lo que le permite decir lo que uno piensa con toda franqueza y sin interés personal.

R.C.: ¿Será porque está en una situación en la que está menos en competencia, digamos, porque tiene un prestigio labrado?

D.G.: Creo que esa competencia es parte de un sistema en el que vivimos, que nos obliga constantemente a esa lucha. Yo, la verdad, es que cuando estaba joven sentí el ánimo de una competencia sana, y lo que más me motivaba era el saber que tenía la oportunidad de hacer las cosas que yo quería hacer, que me hacían feliz. Al mismo tiempo, me gustaba ver que otras personas, que estuvieran en el mismo campo, hicieran también cosas que me estimulaban. Así sí apreciaba yo la competencia.

R.C.: Era más bien una emulación…

Untitled-4 1 11/18/08 10:46:39 PM

D.G.: Sí, la prueba es que, por ejemplo con mis compañeros, a lo largo de toda esta trayectoria nunca hemos tenido ninguna rivalidad, ni con Samuel Rovinski ni con Alberto Cañas ni con otras personas; todo lo contrario, siempre nos animaba mucho el hecho de que alguno de nosotros estuviera logrando algo en el campo del teatro, y eso más bien lo considerábamos un estímulo, y nos dábamos a leer lo que estábamos escribiendo; trabajábamos mucho en los que ahora llaman "taller". De alguna manera, el artista necesita una soledad compartida, aunque parezca paradójico.

R.C.: Se habla mucho de que el teatro en Costa Rica no pasa por un buen momento; sin embargo, nunca como ahora se habían tenido dos escuelas y, en general, mucha gente que quiere participar en el teatro. ¿Por qué, entonces, se pasa por un "mal momento"?

D.G.: Voy a decir exactamente qué es lo que pasa, pero tengo que hacer un poco de historia. Cuando yo estaba muy joven primero estuve en el Teatro Universitario como actor con Fernando del Castillo, Ana Poltronieri y otros, y luego pasamos –cuando esas actividades no se continuaron– a formar el viejo Teatro Arlequín. Alquilamos una casa vieja y ahí hicimos un teatrito de bolsillo. Fue el primer teatro profesional de Costa Rica, no porque nos pagaran sino por la continuidad que tenía: siempre había una obra en cartelera dentro de una programación anual; llegamos a tener tal impacto que obtuvimos un subsidio del Estado, que nos permitía, junto con colaboradores y patrocinadores, tener una actividad muy importante donde poníamos piezas de autores extranjeros y costarricenses. El Teatro Universitario, con el tiempo, también tuvo gran importancia porque existió antes de la Escuela de Artes Dramáticas. Era un teatro que lo patrocinaba la Universidad con miras de hacerlo lo más profesionalmente posible para darle a la comunidad un disfrute de obras universales y para estimular la dramaturgia costarricense. A mí me tocó ser director del Teatro Universitario y también el primer director de Artes Dramáticas, que había fundado junto con otras personas. Pero, ¿qué pasó? En la misma época se fundó la Compañía Nacional de Teatro, que fue muy bien ideada por don Alberto Cañas, no solamente tenía un repertorio muy importante sino, también, un elenco fijo. Es decir, el elenco, el grupo, hace posible que participen actores profesionales –como los había en esa época– y que también nuevos actores tuvieran la oportunidad de ir mejorando sus técnicas y su oficio con actores que, muchos de ellos, habían venido del extranjero, sobre todo del Cono Sur, y gente que trajo don Alberto Cañas de España como Ángela María Torres y otra gente. ¿Qué pasaba? Que los parámetros estéticos del teatro estaban dados por las obras que ponía la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Universitario. En este último había puestas de Strimberg, de Eugene O'Neill, de Shiller y otros. Por otra parte, la Compañía Nacional de Teatro tenía también una política muy clara. Tenía sus temporadas en el Museo Nacional. A mí me invitaron a poner *Las brujas de Salem* y fue una de mis mejores puestas, pero, ¿cómo no iba a ser una buena puesta con el equipo que tenía?: Pepe Vásquez, Ángela María Torres y muchos más totalmente profesionales. El Teatro Universitario, aunque no tenía un elenco permanente, tenía gente de la talla de los profesores de la Escuela como Ana Poltronieri, los Catania y otros, y montaba obras con ese mismo espíritu: que los mejores alumnos de la Escuela pudieran foguearse, como fue el caso, por ejemplo, de Olga Zúñiga, que trabajó en *La danza macabra*. Recuerdo haber puesto *María Estuardo*, Rubén Pagura y otros actores trabajaron ahí. Eso era uno de los factores que permitía el crecimiento.

No todo el que quiere ser actor puede serlo. Este requiere de ciertas condiciones. Si en cuatro o cinco años salen cuatro o cinco buenos actores se puede decir que se ha cumplido. Por otro lado, también el teatro de aficionados se debe estimular porque de ahí sale mucha gente que puede seguir adelante.

Pero, ¿qué pasa después? La Compañía Nacional de Teatro, de un momento a otro se disuelve, ya no hay un elenco estable. Los grandes grupos de teatro siempre han sido el resultado de un *ensamble*. Los actores que están en una compañía aprenden a interrelacionarse y en una de teatro, con una política bien definida, se hacen talleres donde los actores nuevos van aprendiendo el oficio, también se hacen talleres de dramaturgia; en fin, todo ese potencial de una compañía se perdió.

Quiero advertir que, salvo ciertos casos, las personas no entienden mucho el rol de la cultura. Esta tiene que planificarse como todo lo demás. Voy a dar un ejemplo: como se planificó en el campo de la música, de lo cual es muy responsable don Guido Sáenz. Ahí sí se planificaron las cosas a corto, mediano y largo plazo. ¡Imaginemos si la Sinfónica tuviera que contratar para cada concierto sus músicos! Por eso gente como Alfredo Catania no pudo quedarse ahí y se salió. Nunca le dieron, le han dado ni le van a dar a la Compañía el sustento que necesita. Lo que sí vale de la Compañía es el equipo técnico que se quedó. Luego –otra cosa totalmente disparatada– el Teatro Melico Salazar es el que decide lo que se hace en la Compañía. Entonces, es una dizque compañía que pide proyectos, como quien hace licitaciones. ¿Cómo se les ocurre? Todo esto quiere decir que la Compañía Nacional de Teatro no existe. Hasta ahora están reparando el Teatro de la Aduana –que es a donde pasaron a la Compañía– y si está lloviendo no se oye nada. El teatro está en un estado lastimoso.

Entonces, ¿qué estímulo puede tener un dramaturgo con ese estado de cosas? Por otro lado, también el Teatro Universitario dejó de ser un teatro con esa visión de un teatro profesional y se convirtió en un teatro estudiantil, muy bueno porque la Escuela necesita un teatro estudiantil, pero ya no tiene esa categoría profesional que sentaba los parámetros estéticos del teatro.

Respecto a las escuelas sí, hay muchas, pero, francamente, encuentro que a todos esos muchachos que están estudiando, que tienen gran entusiasmo y que es admirable lo que quieren hacer, no los están formando como es debido. Cuando voy al teatro, lo primero que pasa es que no les entiendo lo que hablan, y tienen un cantadito que después de quince minutos empieza a marear. Eso prueba que no entienden el sentido de las palabras. Ellos quieren que con aprenderse el papel y no equivocarse ya han adquirido toda la técnica teatral. Uno se da cuenta que el desconocimiento que tienen del estudio del texto hace que no perciban los cambios, los trozos rítmicos, y dicen las cosas monótonamente como en una veladita de escuela. Claro que hay algunos casos en que hay muchachos talentosos que intuitivamente encuentran. Uno se da cuenta que sí, manejan muy bien sus cuerpos, se tiran al suelo, brincan y hacen otras cosas, pero a la hora de decir un texto, no lo saben decir, no saben aquilatar el sentido emocional de las palabras, porque el teatro es el verbo. Si usted quiere ver otra cosa pues vea la danza donde no necesita hablar, pero en el teatro es necesario hablar. Hay algunos grupos que me merecen respeto, como el de Roxana Ávila y su marido, que son experimentales, pero las escuelas



no han producido actores como los de la generación anterior, a pesar del talento que no dudo que existe. No es que el costarricense no tenga talento. En la generación anterior tenemos un Melvin Méndez, un Gerardo Arce, un Luis Fernando Gómez que son verdaderos actores y que la lástima de actores como esos es que no hayan alcanzado su potencial. Rubén Pagura, un actor de infinito talento, sigue haciendo monólogos, cuando podría estar haciendo un gran teatro si existiera una Compañía Nacional de Teatro que pusiera obras en que pudiera dar muestra de ello. Esta es una generación intermedia, porque antes teníamos al mismo Luis Fernando, a Haydée de Lev, a Ana Poltronieri. Yo recuerdo una puesta de

Untitled-4 2 11/18/08 10:46:44 PM

La danza macabra en que estaba Ana Poltronieri con Carlos y Pato Catania que fue una puesta que había gente que venía de afuera y se quedaba maravillada. ¿Por qué? Porque se estaba tratando el teatro con rigor.

Otra cosa que también me asusta es la dramaturgia. Aquí la gente escribe teatro y las obras las montan sin haber pasado por un taller. En una Compañía Nacional de Teatro bien estructurada podrían existir talleres de dramaturgia donde los mismos actores de la Compañía podrían leer o escenificar las pequeñas escenas que el dramaturgo está escribiendo, y así él se puede dar cuenta de los ritmos y muchas otras cosas. Todo eso no pasa porque el teatro ha sido descuidado y no ha habido una política cultural como sí tenemos en el proceso de la música. Yo siento envidia cuando veo la calidad profesional que tiene la Sinfónica, los ejecutantes que salen, magníficos pianistas. Uno se siente orgulloso de llevar a una persona de afuera a escuchar un concierto de la Sinfónica. No diría lo mismo del teatro. Es una cuestión de política cultural, de darle al teatro un seguimiento, lo cual creo que es posible de hacer porque no es tanto cuestión de presupuesto, porque conseguir ocho plazas de actores para ponerle a la Compañía un elenco fijo no es cosa del otro mundo. ¡Hay tanta cosa tan absurda!



Me siento frustrado porque hay talento, hay entusiasmo, pero no hay una dirección que establezca un proceso adecuado para que pueda el teatro reflorecer. Si no hubiera pasado por una época en la que ya floreció podríamos hoy tener las dudas, pero no tenemos dudas cuando se hizo un teatro que había gente que venía de afuera a verlo.

R.C.: Si hubiese que buscar rasgos, elementos, características positivas de lo que pasa hoy, ¿qué mencionaría?

D.G.: Creo que hay gente verdaderamente interesada.

R.C.: Esa podría ser una característica. Pienso que independientemente del tipo de teatro que está viendo la gente, hay muchos interesados en hacer teatro y también en verlo.

D.G.: Es que voy a decir una cosa. En todas partes ha habido diferentes tipos de teatro, el que se hace en Cuesta de Moras es un teatro que existe en todas partes. Lo que pasa es que la gente, si no se le dan opciones pues va a ver lo que tiene. La gente que llegaba a ver *Las brujas de Salem* que yo monté, era de extracción totalmente popular. La anécdota que hemos contado de que una vez llegó una señora con un niñito en brazos y dijo: "Vengo con este niño porque no lo puedo dejar solo y quiero ver esta obra que me han dicho que es muy buena" y le dijimos que le íbamos a cuidar el niñito, y lo llevamos a los camerinos y se lo cuidaron mientras veía la obra. Las temporadas en el Museo… todo el mundo iba ahí. Recuerdo una vez que estaba viendo una obra mía, *La colina*, fui con Atahualpa del Cioppo, el gran director uruguayo, cuando de repente un hombre se acercó a donde estaban actuando y se puso a discutirle a uno de los actores, y yo le dije: "Ay, Atahualpa", y él me dice: "Quédese quieto que esto es maravilloso". El hombre era humilde. Esa era una experiencia, una fiesta popular. Entonces, hay que tener una responsabilidad en lo que se le lleva al pueblo, hay que darle cosas buenas.

El teatro tiene que estar en contacto con otras artes. Me gustaba mucho la idea de don Guido de hacer un complejo cultural en San José, donde no hubiera solamente teatro sino también exposiciones, cinematecas, en fin. Que el público fuera ahí y luego que en todas las provincias hubiera minicomplejos para que esas actividades estuvieran circulando por todo el país. Porque la cultura no solo tiene que hacerse sino tiene que difundirse. Y eso también es parte de las políticas culturales. Creo que, de los presidentes, el que tuvo una idea del rol de la cultura fue Figueres, y posiblemente, entre otras cosas por todas sus lecturas. La cultura también se da en los pueblos y se debe estimular la actividad de la gente. Aquí donde vivo, en San Isidro, tienen un lugarcito a la par de la municipalidad y ahí están esperando para aprender a tocar algún instrumento. Esas cosas hay que estimularlas, todo eso se hace con acuerdos con las municipalidades; la gente tiene necesidad de expresarse porque eso es un instinto natural.

Además, se está también perdiendo ese perfil que nos ha caracterizado como costarricenses, sin tampoco disminuir la información que nos viene de afuera, porque no se trata solo de nuestra cultura sino de todo el universo en donde estamos, y de esta manera podemos apreciar las diferencias, que es una de las cosas que también es parte de la cultura.

Me imagino que, para algunos políticos, la cultura debe ser poner flores en un jarrón o algo por el estilo.

Lo otro que hace falta en este país es más crítica teatral. No estoy en contra del crítico actual, que es muy culto y conoce mucho de teatro, pero debería haber una pluralidad de voces, porque, en última instancia, la crítica es una opinión para orientar al público. La Escuela de Letras debería tener una cátedra sobre teatro, no sobre arte escénico sino sobre el estudio de los textos, de cómo apreciar el teatro.

R.C.: Hacia el futuro, ¿su visión es pesimista?

D.G.: No, no soy pesimista pero me asusta esta cultura alienante en que vivimos, este consumismo espantoso, esta visión que la gente vale por lo que tiene, este mercantilismo que trae, como consecuencia un tremendo egoísmo, la gente deja de pensar en el prójimo y solo piensan en ellos; la competencia que existe por tener más de lo que tiene el vecino; la ostentación que vemos por todas partes. Todo eso me asusta porque la avaricia que vemos en tantos sectores, la única consecuencia que tiene es el endurecimiento del corazón. Entonces estoy impaciente porque la cultura trae la tolerancia, la compasión, el conocimiento, incluso la alegría de aceptarnos como somos y no pretender otra cosa. Eso es lo que todos los artistas queremos porque el arte es comunicación, que trae consigo la fraternidad. Todas esas cosas que posiblemente a mucha gente le suenen anticuadas.

R.C.: ¿Todo esto le ha llevado a alejarse de la dramaturgia?

D.G.: Sí, pero no solamente de la dramaturgia sino, en general de mi actividad teatral. No hay estímulo. Las condiciones de la sala de la Compañía, con butacas incómodas y ruido cuando llueve; la no existencia de un teatro propio de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica que nos prometieron hace más de treinta años. Es una manera de pensar muy estrecha. Yo hice lo mejor que pude, escribí y mis obras se conocen en algunos lados, pero no estoy pensando en mí sino en tanta gente como esos muchachos que me mandan sus obras que son buenas pero hay que tallerearlas y no tienen en donde.

Ahora qué estoy haciendo en teatro. Estoy haciendo una memoria de una de mis puestas favoritas, *Las brujas de Salem*. He escrito montones de páginas con todas las notas que tomé durante el montaje, con las motivaciones que determinaron el pensamiento de los personajes como protagonistas, con la observación de las diversas unidades del texto con sus ritmos y tensiones y la correcta utilización del espacio escénico, lo que hace que se conviertan en una especie de partitura teatral, en un testimonio que el estudiante de dirección puede aprovechar como guía para encontrar sus propios horizontes. Por otra parte, en la EUNED, en algún momento me publicarán mis obras *Tiempo diferido* y *Punto de referencia* en un solo volumen. Esto es lo que estoy haciendo en teatro. Es decir, no estoy refugiado.

Untitled-4 3 11/18/08 10:46:49 PM

NOTICIAS CULTURALES DE CENTROAMÉRICA

XI Feria del Libro de Centroamérica

Concluyó la XI Feria Internacional del Libro en Centroamérica FILCEN 2007, que se realizó en las instalaciones del Palacio Nacional de la Cultura de Nicaragua del 17 al 23 de septiembre y en la que participaron más de 32 editoriales. En la Feria se aprovechó para presentar obras de autores centroamericanos. Anamá Ediciones, de Nicaragua, presentó tres libros: *Qué sola estás Maité*, novela del escritor nicaragüense Arquímedes González, la reedición de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, de Omar Cabezas y la obra poética del nicaragüense Carlos Martínez Rivas.

Por parte del Instituto Nicaragüense de Cultura y con fondos de la Empresa Nicaragüense de Telecomunicaciones ENITEL, se presentaron obras de autores jóvenes nicaragüenses, entre ellos la obra de José Adiak Montoya, Álvaro Vergara, Jazmina Caballero y Gabriel Moreno.

Actualmente el Fondo ha publicado *Cronista de su tiempo*, de Mark Twain, *Propaganda silenciosa*, de Ignacio Ramonet y *La edad de oro*, de José Martí, entre otros libros de contenido más políticos que literarios.

Los libros del ALBA

La propuesta que más eco tuvo en la Feria fue el Convenio Integral de Cooperación entre Cuba, Venezuela y Nicaragua. Este convenio comprende la promoción de autores, ediciones de libros e intercambios en todas las esferas culturales. El convenio inauguró este año el Fondo Editorial de la Alternativa Bolivariana para las Américas ALBA. Actualmente el Fondo ha publicado C*ronista de su tiempo*, de Mark Twain, *Propaganda silenciosa*, de Ignacio Ramonet y *La edad de oro*, de José Martí, entre otros libros de contenido más políticos que literarios.

Mirta González, quien estuvo presente por parte del Fondo, y es además, Presidenta de la Cámara Cubana del Libro, dijo que "el Fondo Editorial Alba tiene como objetivo hacer circular los libros por todos los países de América ya que las multinacionales controlan toda la distribución". A este convenio se sumó la Fundación Biblioteca Ayacucho de Venezuela que exhibió en la Feria más de 230 títulos. Jenny González, Coordinadora de Comunicación de esta Fundación, dijo que la Feria era un buen espacio para buscar autores jóvenes y publicarlos en Sudamérica. Jenny González fue la única persona que estuvo presente en la lectura de jóvenes escritores nicaragüenses realizada el viernes 21 de septiembre y que fue organizada por el Centro Nicaragüense de Escritores CNE con el apoyo de la Cooperación Noruega.

Finalmente como recomendaciones hechas por algunos escritores, se sugirió que para la próxima Feria, es mejor buscar otro espacio donde haya al menos un poco de agua para beber, más espacio para caminar y un lugar que tenga planta eléctrica para enfrentar la problemática energética. Una recomendación importante para los organizadores fue que en la próxima Feria se realicen planos para que las editoriales sepan con tiempo en qué espacio estarán ubicadas. ¡Que la próxima Feria realmente sea una fiesta cultural, aquí y en toda Centroamérica!

Festival Internacional de Poesía de El Salvador

Del 1 al 5 de octubre se realizó en El Salvador el VI Festival Internacional de Poesía. La inauguración del Festival tuvo lugar el primero de octubre a las cinco de la tarde en el Teatro Presidente. A este encuentro fueron invitados 27 poetas, entre ellos Myriam Moscona, de México; Rodrigo Carrillo, de Guatemala; Rigoberto Paredes, de Honduras; Américo Ochoa, de Costa Rica; Juan Antillón Montealegre, de Costa Rica; Edda Armas, de Venezuela; Floridor Pérez, de Chile; Luis Ambroggio, de Argentina; Salgado Maranhao, de Brasil; Plinio Chahin, de República Dominicana; José Carlos Cataño, de España; María Plumier, de Francia; Xiang Yang, de la República de China Taiwán; Douglas Téllez y Missael Duarte, de Nicaragua; Marco Martos, de Perú; y Ramón Rivas, Augusto Ramón Dávila, Lya Ayala, Krisma Mancía, Elena Rivera, Jorge Galán, Marisol Briones, Luis Hernández, Loida Pineda y Claudia Herodier, de El Salvador. Los escenarios para esta sexta edición fueron las universidades, institutos, plazas públicas, centros culturales y ciudades como Santa Ana, Izalco, Sonsonate y Concepción de Ataco, en la zona occidental del país. La clausura del Festival fue el viernes 5 de octubre a las 6:30 de la tarde en el Auditorio del Museo Nacional de Antropología David J. Guzmán.

Un llamado al gremio

Red para estimular el pensamiento sobre la danza

TRIPUDIUM

COLUMNA DE MARTA ÁVILA



A la luz de la publicación de la memoria de la primera reunión para crear una Red de investigadores universitarios latinoamericanos de danza, patrocinada por la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, México, a finales de 2007, vale la pena poner en el tapete el tema de la investigación en y para la danza en el ámbito académico.

La primera pregunta que todos los participantes de dicho encuentro nos hicimos fue: ¿Por qué en muchos países de América Latina no le hemos dado importancia a la sistematización de los procesos de la disciplina? Será que no interesa dejar rastro de ellos porque valoramos más el acto creativo del cual, pocas veces, queda una partitura o una bitácora para que otros puedan leer, montar o reinterpretar?

Estas y otras preguntas se discutieron a profundidad con los representantes de las Escuelas de danza de la Universidad de Chile, Costa Rica, Sonora, Xalapa, académicas de Monterrey y representantes de CENEDI-Danza. Con ello se definió el objetivo fundamental de esta red para promover la reflexión.

Fue interesante compartir con estos colegas involucrados de lleno en la actividad académica, cuyos perfiles son tan diversos como el de maestros, historiadores, críticos, coreógrafos, intérpretes y músicos. Juntos concluimos que era tarea fundamental llenar el vacío de documentos reflexivos que sistematicen los diferentes procesos de la disciplina. Estimulante fue encontrar compañeros que desarrollan su labor académica en lugares tan lejanos como Chile, Monterrey, Sonora o Costa Rica y compartir las mismas preocupaciones.

En este encuentro, la voz de los estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana fue contundente. Plantearon la necesidad de participar en estos procesos y colaborar con sus maestros para aprender y, del mismo modo, ayudar a integrar el manejo de las tecnologías digitales que ellos dominan.

Otro objetivo fue proponer a nuestros colegas cercanos la posibilidad de iniciar la reflexión a partir de la cotidianeidad a la que se enfrentan como estudiantes, maestros y artistas de la danza contemporánea y clásica.

La red pretende estimular la sistematización de experiencias creativas, memoria de procesos de enseñanza o cualquier otra reflexión que tenga algún documento escrito o audiovisual, mediante el cual esos aprendizajes se puedan compartir con futuras generaciones de estudiantes.

Como miembros de este primer núcleo de investigadores que se concibió en Xalapa, nos propusimos identificar colegas que estuvieran interesados en comenzar a sistematizar sus experiencias académicas-creativas para ser compartidas y difundidas.

Sabemos que en Latinoamérica países como México (con el CENEDI-Danza, que en 2008 celebra sus 25 años de investigaciones), Venezuela y Brasil están destinando recursos para la investigación con diferentes enfoques y desde múltiples perspectivas, lo cual debemos emular en otras universidades para poder constituir una red continental mediante la cual nuestras producciones circulen y podamos aspirar a conformar grupos internacionales e interdisciplinarios.

La red se ha creado y está para que nosotros la hagamos funcionar con aportes que recojan los hallazgos de experiencias vividas desde el salón de clase, el lugar de ensayo y los escenarios.

Porque sin la investigación y sus procesos seguiremos siendo miembros de un colegio y no de una Universidad.

Experimentación, improvisación y composición

CONTRACANTO

COLUMNA DE ALEJANDRO CARDONA



Todo creador, de alguna manera, **experimenta** e **improvisa**. Es parte del proceso creativo. Algunos artistas hablan de **investigación**, cosa que no deja de producir muchos malos entendidos, sobre todo en los ambientes académicos. Picasso decía, por otro lado, que él no buscaba, él encontraba.

Pero, al final, los procesos composicionales son **procesos de toma de decisiones**, incluso cuando se trata de improvisar en vivo (como se hace en el *jazz* u otras expresiones musicales que incorporan este componente). No se trata de un simple resultado azaroso, se trata de ir edificando un sentido (o varios) para el mismo artista y luego, con suerte, para el perceptor. Y esto requiere de una gran precisión en todos los niveles expresivos: en la consistencia del lenguaje, en el uso de los recursos técnicos e instrumentales, etc. Y esta precisión se requiere independientemente de que sea un proceso de composición "de mesa" que luego se ejecuta (como hacemos muchos compositores al producir nuestras partituras) o algo que se desarrolla "en vivo", con estímulos del momento.

Después de la segunda guerra mundial surgió un interés agudo, en casi todas las artes "cultas", por la experimentación (en realidad, una búsqueda obsesiva y bastante enfermiza de una supuesta originalidad) y el uso de la improvisación como vehículo instrumental explícito en los procesos creativos. Desde los *happening* hasta los planteamientos filosóficosonoros de John Cage, surgieron una serie de experiencias que, a la postre, se podrían clasificar como colecciones de ocurrencias, algunas bastante divertidas (incluso atractivas por momentos), otras menos.

(Todo esto, dicho sea de paso, está bastante lejos del *jazz*, que se basa en estructuras sólidas, aunque flexibles, y estrategias improvisatorias que los músicos, individual o colectivamente, construyen en relación con un impulso expresivo claro. No se trata de una ocurrencia, sino de una libertad parcial que tiene códigos y puntos de apoyo, tanto para el ejecutante como para el que escucha).

Cuando improvisamos y experimentamos muchas veces surgen cosas que no esperábamos, que no hubiéramos podido calcular racionalmente, cosas sorpresivas y a veces de gran atractivo. Hasta de los errores surge material interesante. Pero dónde radica el valor o el potencial de este material. ¿En el material mismo? No. **Es en el uso que se le da**. En cómo forma parte orgánica de un impulso expresivo que encuentra su objetivación en una obra. Para que un material cobre valor, debe ser sometido a un criterio de selección y de relacionamiento con el conjunto de elementos que constituyen la obra. De otra manera sólo nos queda la colección de ocurrencias, que debe ser patrimonio privado del artista, no del público.

Un buen mole poblano, un sabroso arroz con leche o un suculento pollo con curry son verdaderas obras de arte. Pero sin embargo, una combinación gratuita de estas tres cosas en un mismo plato sólo me produciría una indigestión (psicológica y real). Cada platillo de estos es una maravilla, pero el problema no es ese, el problema en la comida y en el arte es qué hacemos con nuestros descubrimientos maravillosos.

Así, es tan ingenuo pensar que la experimentación y la improvisación tienen un valor en sí mismas como prescindir de ellas a la hora de crear. Lo importante es recordar que componer es tomar decisiones, y estas conllevan una responsabilidad, no con el público sino con nosotros mismos como artistas.

PROGRAMA Publicaciones UNIVERSIDAD NACIONAL

Untitled-4 4

11/18/08 10:47:14 PM