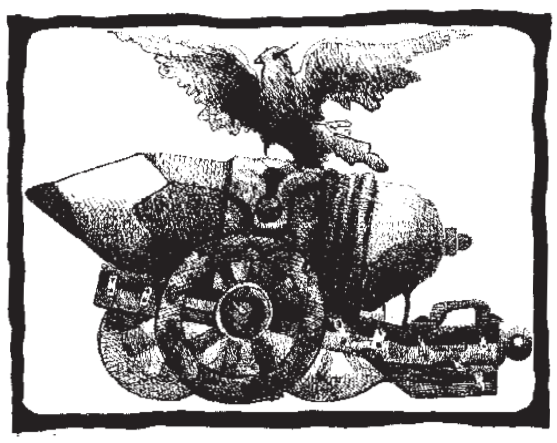
Lo que mantiene vinculados a los hombres no es el juramento sino la causa.

Erick Hobsbawn
(*Rebeldes primitivos*)

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
77

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



ALBERTO CAÑAS: EL OJO QUE VE Y DICE

¿QUIÉN NO CONOCE A ALBERTO CAÑAS EN COSTA RICA? ES, SEGURAMENTE, UNA DE LAS PRINCIPALES FIGURAS DE LA CULTURA COSTARRICENSE DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. EN ENTREVISTA PARA EL *SUPLEMENTO CULTURAL* HABLA SOBRE SU DRAMATURGIA.

Rafael Cuevas Molina: Se dice que su obra es la más costarricense de los dramaturgos de su generación. ¿Qué piensa usted de eso?

Alberto Cañas: Yo creo que sí, que es muy costarricense. Por ejemplo, me jacto de haber sido el primero que usó el vos con propósitos no folclóricos ni cómicos sino en serio en una pieza que se llama *Una bruja en el río*. Creo que mis obras todas tienen un fuerte acento costarricense, con la excepción de *Oldemar y los coroneles*, que es muy internacional, porque trata de una dictadura militar. Pero todas tienen un escenario, ambiente, protagonistas y lenguaje costarricense.

R.C.: ¿Usted buscó escribir de esa forma?

A.C.: No. Uno escribe las cosas que se le ocurren, que se basan en las cosas que ve o vive. En mi caso, más en lo que he visto que en lo que he vivido. Y lo que yo he visto es Costa Rica, porque aquí nací y aquí he vivido. Tal vez por mi actividad política he estado muy cerca de las aldeas, de las cabeceras de cantón; además, el hecho de haber crecido dentro de una familia que tenía una finca de café, todo lo cual me acercó mucho a la Costa Rica de los valles centrales, con incursiones estudiantiles y veraneras a Puntarenas y a Limón, donde era la vida de las vacaciones, de las muchachas y de la fiesta. Pero, realmente, yo soy un hijo de los valles centrales y de la ciudad de San José, y nunca he renegado de ello.

R.C.: Se siente un josefino…

A.C.: Sí, básicamente un josefino, claro que sí.

R.C.: ¿Por qué usted se orientó hacia el teatro y no hacia otro género literario?, porque antes de su generación no había dramaturgos relevantes en Costa Rica.

A.C.: Marín Cañas hizo algo, lo que pasa es que la obra de Marín se ha perdido; y don Alfredo Castro, pero don Alfredo era tan extranjerizado que escribía en francés; y en épocas anteriores Paco Soler y aquellos que entre el diez y el veinte escribieron. En mi casa eran muy aficionados al teatro y ahí aprendí también a leerlo; además, desde muy pequeño me llevaban al Teatro Nacional, de tal manera que me aficioné. Por otra parte, yo descuidé mucho mi vocación de escritor a partir de los veinticinco años, porque este era un país sin editoriales ni revistas –aparte de *Repertorio*, en donde don Joaquín me publicó algunos cuentos– donde no había posibilidad de dar a conocer nada de lo que uno escribiera. En ese tiempo se funda el Teatro Universitario, y Ranucci abre el Teatro Arlequín con obras

Untitled-5 1 11/18/08 10:50:02 PM

breves con cena, es decir, un restaurante con teatro (o un teatro con restaurante), tiene éxito y yo era de la Junta Directiva del Teatro Universitario con Abelardo Bonilla, Enrique Macaya y Carlos Salazar Herrera, y un día Ranucci me dijo: "¿Por qué no me escribe una pieza para el teatrito?"…

R.C.: ¿Usted no había escrito teatro hasta entonces?

A.C.: No, algunos pequeños intentos. Había publicado un libro de poesía, allá por los años cuarentas, y *Los ocho años*, que recién acababa de aparecer y había sido muy bien recibido, por lo que yo estaba muy estimulado para escribir. Así que cuando Ranucci me dijo eso, yo le dije: "Con mucho gusto", y me senté y le escribí una pieza que se llamó *El héroe* y se estrenó con muy poca fortuna, muy defectuosa… Pero en fin, ahí empecé. Toco eso porque, con el teatro, había la posibilidad de que, si uno escribía, alguien lo viera, y así fue como me puse a escribir teatro. Conste que me costó mucho que vieran lo que escribía. Después de *El héroe* le entregué otra a un grupo privado dirigido por Jean Moulart. Se trata de *Los poco sabios*, una comedia cómica, corta, de un acto, que la pusieron con mucho éxito; pero nunca logré que mis amigos del Teatro Arlequín pusieran una obra mía. La única pieza que puso el Arlequín fue *El luto robado*, por iniciativa de Haydée de Lev, que al volver de estudiar teatro en México fundó el Grupo Israelita de Teatro; fue *En agosto hizo dos años*, aunque la obra tuvo mala crítica y se perdió. Luego no se volvió a saber de mi teatro, y eso que estamos hablando del año sesenta y seis. Hasta que don Carlos Monge desde la universidad, con los festejos del sesquicentenario de la independencia, organizó con gran esplendor un congreso de escritores, otro de historiadores y un festival teatral a dos niveles, estudiantil y profesional. En el estudiantil se presentó *Las fisgonas de Paso Ancho* con gran éxito, y para el profesional nos llamó a los que pasábamos por dramaturgos y preguntó que cuál de nosotros tenía un gran espectáculo para que Costa Rica participará en lo que sería un certamen internacional. Y resultó que el único que lo tenía era yo, que había escrito *La Segua* sin preocuparme de nada, a sabiendas que nunca la iban a poner porque en el Arlequín no les interesaba lo que yo escribía, por lo que me olvidé de las unidades de lugar y de tiempo, le metí como siete escenografías y una cantidad enorme de gente, y le dije a don Carlos: "Yo tengo esa ahí" y se la llevé a la universidad, la que, efectivamente, la puso en manos de Lenín Garrido que hizo una puesta enorme: gastó treinta y dos mil colones, es decir, cuatro mil dólares. Hubo algunos accidentes, el mayor fue que se nos lesionó la actriz principal y Haydée de Lev se aprendió el papel en ocho días y la estrenó. El hecho es que Costa Rica ganó con un jurado en el que, entre otros, estaban Ignacio López Tarso de México, y José Quintero de Panamá, y *La Segua* se representó, a teatro lleno, catorce veces en el Teatro Nacional.

R.C.: Fue un éxito…

A.C.: Fue un éxito brutal. Era un gran espectáculo que tenía de todo: como cuarenta personas en escena con canto, danza… todo lo que a mí se me ocurrió meterle se hizo. Sin embargo, pasó esto: a pesar de que el éxito de *La Segua* fue enorme; que *En agosto hizo dos años* la puso en Guatemala el Teatro Universitario; y que cuando salí del Ministerio de Cultura dejé fundada la Compañía Nacional de Teatro, del setenta y cuatro al setenta y ocho la Compañía se dedicó a estrenar obras de todos los autores costarricenses concebibles –y a adaptar novelas costarricenses que no estaban escritas para el teatro– menos yo.

R.C.: ¿Y por qué?

A.C.: Nunca me han dicho por qué. Me borraron de la lista de dramaturgos costarricenses. La Compañía Nacional de Teatro estrenó obras de Samuel Rovinski, de Daniel Gallegos, de Guido Sáenz; adaptaron novelas de Luisa González, de Joaquín Gutiérrez, de Fabián Dobles… pero el tonto de casa no figuró en la programación. Hasta que un día estaba en el periódico *Excelsior* y Jean Moulart, con quien tenía buena amistad, me mandó a buscar y me peguntó que si yo no tenía una obra, preferentemente cómica, para el Arlequín; y le dije: "No la tengo pero te la puedo preparar". Quince días después, en casa de Graciela Moreno les leí un primer acto: "Esto es, pero no sé cómo terminarla", les dije; "Bueno, diay, tomate tu tiempo", me dijeron. Me tomé otros quince días y les dije: "Aquí está". Se llamó *Tarantela*, la estrenaron en el Arlequín y llegó a noventa funciones. ¿Por qué? Quién sabe, pero llegó a noventa funciones. Eso fue en el setenta y seis. Le



había dicho a Jean Moulart: "Te doy esta obra –por la que me pagaron cuatro mil pesos de derechos de autor– a condición de que me pongás otra, y aquí está mi chiquita consentida que es *Una bruja en el río*". Y efectivamente, la estrenaron y fue un éxito estruendoso de crítica y de público. Jean Moulart la dirigió de maravilla; ahí se convirtió Luis Fernando Gómez en una estrella y la bruja la hizo la actual defensora de los habitantes, que era actriz. Entonces la Compañía Nacional de Teatro, en el tiempo que la ministra era Marina Volio, me pidió una obra. "¡Ah! ¿Por fin se acordaron que yo existía?". Entonces les di una, que no pegó, que se llamó *Operación TNT*, y que fracasó porque, en ese tiempo, la Compañía estaba compuesta por actores uruguayos, argentinos y chilenos y estaba escrita en costarricense. Pero ahí estuvo y empecé a estrenar una tras otra: en el setenta y seis *Tarantela*, en el setenta y siete *Una bruja en el río*, en el setenta y ocho *Operación TNT* y en el ochenta el bombazo: *Uvieta*. Ciento diez funciones. Se estrenó en setiembre y, como cerró la universidad en diciembre, la pasaron al Teatro Carpa que tenía Pato Catania y ahí siguió hasta el final de enero. Entonces ya algunos admitieron que a lo mejor yo sabía escribir teatro, porque a los dos años estrené *Ni mi casa es ya mi casa*, que es una obra que yo quiero mucho, que es seria y le fue bien. Luego, María Bonilla me preguntó si yo tenía algo y le di a leer lo que tenía sin estrenar, escogió *Oldemar y los coroneles* y la montó. Ese día dejé de escribir teatro, salvo las comedillas de un acto que son divertimentos. Pero la Compañía Nacional repuso *Una bruja en el río* y le fue bien; y después las comedillas en un acto, *Cosas de mujeres*, las financió el Teatro Nacional y yo en cooperativa con Manuel Ruiz, Eugenia Fuscaldo y Paz Gaete; le fue muy bien, ganamos plata con esa cooperativa de cuatro. Después, estando Paco Catania como director de la Compañía me dijo si no tenía yo una cuarta *Cosas de mujeres*, por lo que me puse y le escribí una cortica que se llama *El triángulo equilatero;* después, la Compañía montó, en el 2002, un poco para rescatar la obra a la que no le había ido bien en su estreno, *En agosto hizo dos años*, que ahora tuvo mucho éxito. En el 2006 desengaveté, para María Silva, una pieza que tenía por ahí olvidada desde los años sesenta que se llama *Jueves santo*, y tan bien le fue que la llevaron a un festival en Washington y después la pidieron de Venezuela. Y eso es todo. Todavía me quedan dos sin estrenar y ahí están guardadas.

R.C.: ¿Nadie se las ha pedido?

A.C.: Llevo un año de decirle a Mariano González y a María Silva que quiero que vean una. Se llama *Liebeslied*, la tristeza del amor. Una pieza un poco difícil aunque de puesta muy fácil: dos mujeres de treinta y pico de años y dos muchachos veinteañeros, cuatro personajes. No he logrado que me llamen para leérselas. Y la otra que está ahí, que es tal vez la única obra realmente dramática que yo he escrito, un drama fuerte hablado en campesino –porque sucede entre campesinos– y con mucha gente, que se llama *La parábola de la hija pródiga*, es la historia de la prostituta que regresa a la casa de campo de donde la echaron.

R.C.: ¿Estas tampoco han sido publicadas?

A.C.: No. Yo nunca publico ninguna que no se haya representado, porque en los ensayos a veces las rearmo. Es un error publicar una obra que no ha pasado el examen de la puesta en escena. Incluso hay una cosa muy curiosa: publiqué *Ni mi casa es ya mi casa* de acuerdo con la versión que fui haciendo con Lenín Garrido, pero cuando vino una segunda edición eliminé todo lo que le había puesto Lenín y volví a mi texto original. Me satisfacía más. Lo de Lenín tal vez la hacía más clara para el público pero la hacía más oscura para mí, es decir, la autobiografíe más de lo que se había visto en el escenario. Creo que es buena. Pero no he vuelto a escribir teatro; en realidad, o se me secó la mata, o perdí el ímpetu, o el comprender que el teatro había pasado de los poetas a los directores me echó para atrás. Es más, tenía una obra a medio hacer –la estaba escribiendo para Marcelo Gaete– que era una costarriqueñización de *Fausto*. Y ahí la tengo, a medio palo. Se llamaba *Don Fausto y el cuijen*. Pero, es que con el teatro actual no dan ganas de volver a escribir. Ahora los directores hacen lo que les da la gana. Hay excesivo protagonismo de los directores. Tal vez tienen razón porque, como nadie se acuerda de quién dirigía

Untitled-5 2 11/18/08 10:50:07 PM

las obras de Shakespeare, o las de Sófocles, o Calderón de la Barca, ahora están haciendo lo posible para que de ellos sí se acuerden.

R.C.: Otros miembros de su generación se sienten un poco decepcionados del rumbo del teatro costarricense contemporáneo…

A.C.: Sí. Hay que tener en cuenta que el llamado teatro comercial ha existido siempre en todas partes del mundo. Lo que pasa es que el Ministerio de Cultura no fomentó más el otro. Se dedicó a los experimentos: Romeo y Julieta en calzoncillos y cosas de esas. Lo único que les falta es poner *El anillo de los Nibelungos* recitado.

R.C.: Usted es uno de los artífices de lo que podríamos llamar una "época de oro" del teatro en Costa Rica…

A.C.: Claro que vivimos una época de ese tipo. Mi papel fue en relación con la Compañía Nacional de Teatro, que era una Compañía que ponía clásicos y a autores de prestigio y que viajaba por el país. Además teníamos una Dirección de Artes y Letras dentro del Ministerio de Cultura que financiaba puestas en escena de obras importantes. El Ministerio tiene muchas salas, dos en el CENAC y la de La Aduana, que debería estar abierta todas las noches del año. ¿Qué hace el Ministerio de Cultura por llenar esas salas y que haya gente viendo teatro ahí? ¿Fomenta el Ministerio de Cultura grupos teatrales serios –no experimentales ni de bailarines que arrastren los pies–? Eso del teatro experimental viene de los imberbes: todo adolescente ha querido renovar. Todos pasamos por esa edad, nadie nace maduro y todo estudiante quiere renovarlo todo, revolucionarlo todo, y a esos es a los que les dan en estos momentos toda la pelota. A lo que es teatro, el Ministerio de Cultura le da la espalda. Todo es experimentos, experimentos y experimentos.

R.C.: ¿Qué consideraciones le merece la dinámica cultural contemporánea de Costa Rica?

A.C.: La generación a que yo pertenezco nunca despreció a las anteriores. A ninguno de nosotros nos oyeron hablar mal ni de Marín Cañas, ni de Fernández Guardia, ni de Magón, ni de Aquileo. Respetamos a los que venían antes. No necesitamos destruir nada, no fuimos parricidas nunca, y las generaciones anteriores nos ayudaron, nos estimularon y nos protegieron. No intentamos negar lo que existía y empezamos a estimular y fomentar a los que venían detrás. No sé por qué ahora se volvieron locos y les da por tanta experimentación, por tanta novedad, por tanta novelería. Y están promulgando un arte al que le falta la condición fundamental del arte, que es la vocación de perennidad. Hacen "construcciones", "instalaciones": guindan un mecate y le ponen al pie una bacinilla y es una obra de arte. Dichosamente, al día siguiente la quitan y ya, se olvida por dicha. Eso se ha apoderado de la gente joven, y el Ministerio de Cultura lo ha visto con indiferencia; no ha intentado mantener valores eternos, verdaderos, históricos. Más bien estimula todo eso.



R.C.: ¿Se promueve lo efímero?

A.C.: Lo efímero y lo *snob*. Lo de hoy sin pensar en el mañana.

R.C.: ¿Será un ambiente de época en general?

A.C.: No, porque en muchas partes no está pasando eso. La última vez que salí de Costa Rica fue a Buenos Aires y en el Teatro San Martín no había un experimento. Montaban Calderón de la Barca. Una obra muy complicada de Calderón de la Barca sobre Semíramis que son dos obras, y se daban las dos en una sola noche. Eran cinco horas de teatro. Esa situación también se está dando en las artes plásticas un poco. Tanto así que he dejado de ir a exposiciones porque no me interesan los garabatos.

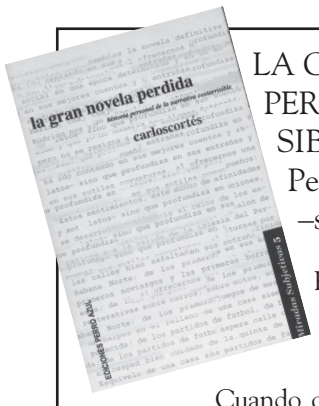
R.C.: Pero, por otra parte, hay cada vez más gente participando…

A.C.: ¡¡¡Por supuesto!!! Si más fáciles se hacen las cosas, más gente participa en ellas. Si usted coge un lápiz y un papel, hace un garabato y lo cuelgan en un museo, pues todos vamos a hacer garabatos. Antes el arte costaba.

R.C.: Usted no volvió a escribir teatro. ¿Está escribiendo alguna otra cosa ahora?

A.C.: Solo mi columna. No tengo intenciones de ponerme a escribir nada de lo que no estoy seguro de que lograré terminarlo. Y realmente creo que la mata se secó. No he vuelto a escribir porque no se me ha vuelto a ocurrir nada, esa es la verdad. Un día pensé seguir adelante con la comedia aquella de *Fausto*, pero se me había olvidado ya lo que pensaba hacer. Tampoco se me vienen a la cabeza cuentos. No soy como esos que hay ahora: "¿Qué estás escribiendo?", "Un libro de cuentos". ¡Dichoso! Yo nunca he escrito más que un cuento, y después otro, y al cabo de los años ya tengo tantos que se puede hacer un libro. Lo mismo pasa con los poemas: "Estoy escribiendo un libro de poemas"; "Ya tengo dos libros de poemas". ¡No! "Dígame cuántos poemas tiene, no cuántos libros". Antes los poetas y los prosistas tenían en donde publicar en los periódicos, pero ya eso se acabó.

Hemos recibido



LA GRAN NOVELA PERDIDA –HISTORIA PERSONAL DE LA NARRATIVA COSTARRICENSE– (Autor: Carlos Cortés. Editorial: Ediciones Perro Azul. Año: 2007. Género: ensayo de novela –según caracterización del autor–)

Extracto del inicio del primer capítulo: "1. Juan Gabriel (*contigo nada, nada, nada, que no, que no*), Hotel Habita, Polanco, México, D.F., 9 de setiembre de 2005.

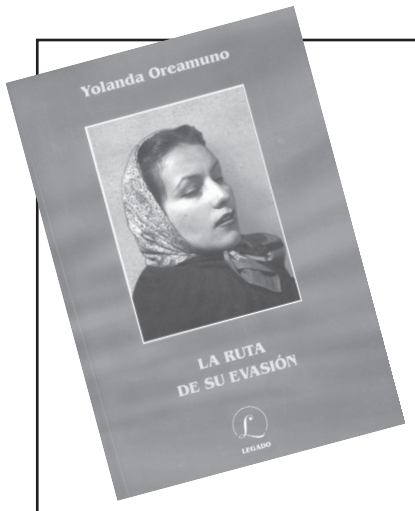
Cuando obtuvo el premio nacional de cultura, Méndez Lihn, parafraseó a T.S. Eliot declarándose "homosexual en la vida, gnóstico cristiano universal en religión, anarquista en política y clásico en literatura". Según otras fuentes, lo que dijo fue: "Soy homosexual, soy un farsante, soy un genio", y luego, en la versión escrita del discurso, lo modificó. De todos modos, aunque nadie entendió muy bien lo que quiso decir; sus palabras y la publicación de sus obras completas a los 50 años –la *Mendezaga* en cinco volúmenes, como se anunció y no se vendió, patrocinada por un banco privado– le valieron una notoriedad que no tenía desde que dos décadas atrás obtuvo el premio Casa de las Américas en dos ocasiones consecutivas, en ensayo y en novela, y estuvo a punto de convertirse en un autor latinoamericano de verdad y dejar de ser "la gran esperanza rosada", como lo llamaban propios y extraños, amigos y enemigos."



LAS DUDAS QUE NOS EMPUJABAN EN LA NOCHE (Autor: Otto Apuy. Editorial: EUNED. Año: 2007. Género: novela)

Extracto del inicio del primer capítulo: "El año en que se completó el millón de habitantes en este país, encontró al niño Chepe en la Villa de las Cañafístulas, un pueblo lejano desde donde se necesitaban varios días para llegar hasta la capital. No había luz eléctrica después de las nueve de la noche, las calles tenían socavones en los que podría resbalarse o matarse cualquiera, y en algunos patios grandes podían oírse los coyotes en las madrugadas. La escuela de la Villa, de estilo victoriano, era grande porque cubría todos los alrededores de la cuadra. Allí llegaban niños y adolescentes de las fincas alejadas y del pueblo."

Untitled-5 3 11/18/08 10:50:14 PM



LA RUTA DE SU EVASIÓN (Autora: Yolanda Oreamuno. Editorial: Legado. Año: 2007. Género: novela)

Extracto del inicio del primer capítulo: "Cuando Roberto le llamó no tuvo, de momento, idea de la misión que se le iba a confiar.
–Gabriel, ve a buscar a papá.
–¿A buscarlo…? –repitió como idiota.
–Y a traerlo, –ordenó escuetamente su hermano.
Hacía dos días que don Vasco faltaba de casa. No era ésta la primera vez; sí la primera que el hermano mayor adoptaba la decidida actitud de enviarlo a buscar. Sabía por un secreto instinto que ahora su padre no regresaría por sí mismo, con la cara abotagada, la corbata torcida, el traje sucio, aguardentoso, el mechón de pelo en la frente y la mirada extraviada."



TE LLEVARÉ EN MIS OJOS (Autor: Rodolfo Arias Formoso. Editorial: Legado y EUNED. Año: 2007. Género: novela)

Extracto del inicio del primer capítulo: "La luz de aquella mañana de domingo invitaba a perecear un rato antes de poner la cafetera o salir a juntar el periódico. No había niños haciendo berrinche, cortadoras de zacate ni vecinos arreglando el carro, y por eso se oyó tan claro el gemido del portillo herrumbroso del portoncillo. Hubo luego pasos de piernas largas en el antejardín, y el suspiro de alguien que se disponía a tocar la puerta. No llegó a hacerlo, porque una muchacha salió en carrera y abrió con tanta fuerza que las campanitas chinas se seguían zarandeando después del beso y el abrazo."

Sin dramaturgia nada se sostiene

¿Necesita la danza de dramaturgia?, parece una pregunta obvia. Sin embargo, a propósito de la temporada de danza 2007 y de ciertas reincidencias en varios espectáculos, me parece válido preguntarnos ¿para qué sirve el escenario? Con esto no quiero decir que esta dolencia que padece el medio dancístico es sólo por lo expuesto en esta temporada, esta situación se viene arrastrando desde hace muchos años.

TRIPUDIUM
COLUMNA DE MARTA ÁVILA



En algunos momentos llego a pensar que los responsables de llenar los teatros desconocen las reglas básicas de la composición. Cuando salgo de algunos espectáculos de danza confirmo que los involucrados, muchas veces, no se hicieron el cuestionamiento fundamental de por qué necesitan estar en un escenario o por qué su obra debe verse en ese espacio. Es decir, se hace evidente la fragilidad de la dramaturgia sobre la cual se sostiene la propuesta coreográfica.

Debemos recordar que la danza está constituida por cuerpos en movimiento que utilizan energía en un espacio determinado, ante un grupo de espectadores. En este evento representativo las ideas o situaciones se pueden exponer de forma descriptiva o abstracta, según la estética o ideología que defiende el artista. No obstante, para cualquier estética que se proponga, esta debe tener una estructura sólida que la sustente.

Los coreógrafos y bailarines deben recordar que los espectadores somos seres frágiles como una mariposa que en cualquier momento puede ser atrapada o en su defecto, tan hábil que en un segundo se escapa.

Como espectadora-crítica de la danza, fundamentalmente lo que solicito a los creadores e intérpretes es que me entretengan o atrapen, sin importar el estilo o género presentado. La misma responsabilidad deber tener el coreógrafo que elige los juegos dinámicos de líneas o el que mediante imágenes ricas en plasticidad desea desarrollar su discurso coreográfico. De igual modo, el que profesa su afiliación a la danza teatral debe saber cuando cortar un recurso porque ya ha sido sobreexpuesto.

En este proceso de significación, los bailarines no se libran de responsabilidad, porque ellos deben saber que están en el escenario para ser vehículo de energía que capturará o seducirá a los presentes con sus gestos, corridas o despliegues técnicos. En este arte la responsabilidad es compartida para atrapar a las frágiles mentes de los espectadores y convertirlos en adictos o seguidores del movimiento.

Son pocas las veces que salgo cien por ciento satisfecha de un espectáculo. Somos seres perfectibles y siempre deseamos más, pero ante tanta reincidencia de vacíos en la dramaturgia en la danza me parece que es urgente entrarle al tema ya sea en foros informales de análisis de obras o en los encuentros como los que financia el Ministerio de Cultura o las universidades (idóneamente con la participación de estudiantes, profesores y profesionales).

La creación coreográfica no es poner lo que se me ocurre y lo que mejor me sale, con la música que está de moda. Crear danza, como lo decía Doris Humphrey, es una responsabilidad y requiere del conocimiento de reglas básicas, las cuales, a su vez, deben ser transformadas mediante la creatividad en función de la idea primigenia.

Matachivismo: la sobrevivencia como evasión o la dispersión homogeneizada

¿Qué es el matachivismo? Es tocar música por aquí y por allá, con la banda de fulano(a) y el proyecto de mengano(a)… Es, en otras palabras, tocar música ahí donde aparezca la chamba. No es un pecado. Es, al menos en parte, una forma de sobrevivencia. Algunos músicos se ganan la vida con otras actividades complementarias, como enseñar; pero si no, deben buscar el "chivo" por donde salga. Este fenómeno existe en todo el mundo (en México se les dice "hueseros"), pero en Costa Rica tiene una manifestación un poco más aguda por lo estrecho y autocomplaciente del medio.

CONTRACANTO
COLUMNA DE ALEJANDRO CARDONA



Una de las características de la lógica matachivesca es que el músico no puede darse el lujo de hacer mucho ensayo, ni comprometerse más allá de lo estrictamente indispensable, en aras de no perder la posibilidad de participar de otro "chivo". Esto no significa que los músicos sean malos. Todo lo contrario: casi todos los matachivos son músicos de mucha pasta, musicalmente flexibles, técnicamente diestros, funcionales.

Lo opuesto a un matachivos sería aquel que se dedica a un solo proyecto musical. Esto ya casi no existe en Costa Rica. Tambien hay que diferenciar los "jam sesions", que cuando son de verdad, constituyen espacios maravillosos de creación.

El matachivismo es fácilmente justificable en términos socioeconómicos. Pero esto no justifica necesariamente sus manifestaciones más negativas: la falta de identidad musical y la paulatina homogeneización de la oferta.

El matachivos debe ser un camaleón. Su identidad como músico se sacrifica, parcial o totalmente, en aras de "entonar" con la propuesta de turno. El riesgo, casi inevitable, es terminar siendo un ser que evade su ser para poder ser lo que otros quieren que sea. En fin, "ni chicha ni limonada". El ejemplo más claro de esto es el "músico de estudio" que es contratado para grabar con quien sea. Entre más camaleónico, más cotizado.

Pero también hay otro daño colateral. En Costa Rica es posible ir a un mismo centro nocturno toda la semana y terminar oyendo los mismos músicos tocando en diferentes propuestas musicales. (Exagero, pero no mucho). Por más que cada propuesta pretenda tener "lo suyo", la verdad es que se oye una homogeneización preocupante. Es natural. No sólo son los mismos músicos, sino que estos, para dar la talla, deben apoyarse en ciertas muletas que facilitan el paso de una propuesta a otra, sin mucho ensayo (o sin nada de ensayo), sin un trabajo serio en el terreno del arreglo, y sin un verdadero encuentro entre personalidades musicales. Al desdibujarse la personalidad, se termina homogeneizando el sonido. En el mejor de los casos, se produce algo genéricamente "correcto", se cumple: pero de ahí al valemadrismo hay un pasito nomás.

¿Dónde se originan estos problemas? ¿En el matachivos? ¿En el medio?

¿Qué se puede hacer al respecto? No sé. Pero hay una cosa que puedo decir: la identidad de una propuesta musical no está en lo genérico, no está en cumplir; está en la conjunción de *detalles significativos*. Y estos provienen de músicos con identidad, con personalidad propia, con algo que decir y con ganas de decirlo… más allá de las inevitables peripecias de la sobrevivencia. El matachivismo no sólo es el resultado de una situación económica (porque los aspectos negativos se manifiestan incluso ahí donde hay una buena plata de por medio), es una actitud, una resignación… un terrible engaño. Y así se va propagando un ambiente cultural que, a su vez, propaga esta forma de hacer música. ¿Círculo vicioso? Es algo para pensar.

Programa Publicaciones Universidad Nacional

Untitled-5 4
11/18/08 10:50:39 PM