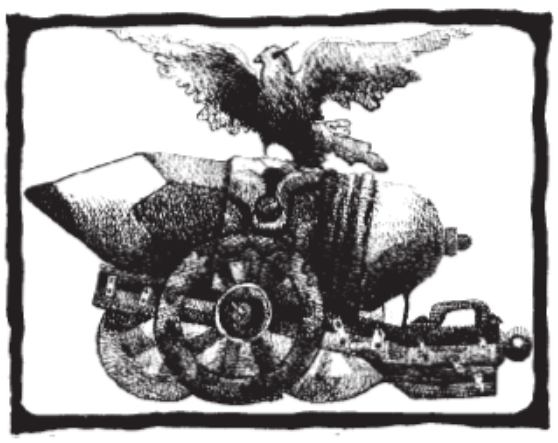
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

83

Enero/

2009

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Entrevista de Rafael Cuevas a Joaquín Orellana



EL COMPOSITOR GUATEMALTECO JOAQUÍN ORELLANA (1937) ES UNO DE LOS MÁS IMPORTANTES MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS DE AMÉRICA LATINA. DE VISITA EN COSTA RICA EN EL MES DE NOVIEMBRE DE 2008 NOS CONCEDIÓ LA SIGUIENTE ENTREVISTA.

Rafael Cuevas (RC): ¿Cómo caracterizaría usted su obra?

Joaquín Orellana (JO): Creo que lo que se puede decir más apropiadamente de mi labor creativa en música es que he tenido una preocupación muy grande siempre –se podría decir medular- por expresar las acciones y las pasiones de mi país y su circunstancia social, todas esas expresiones de una sociedad golpeada por la brutal represión contrainsurgente y, en general, los sufrimientos de nuestras etnias desde tiempos inmemoriales y, para colmo, los etnocidios cometidos recientemente. Estas han sido las fuentes profundas de donde ha surgido mi quehacer compositivo. Creo que esa es la forma más adecuada de perfilar el contenido de mi obra.

RC: Y esto se ha expresado formalmente ¿en qué tipo de expresión?

JO: Donde más presente está este tipo de flujo emotivo, casi como canto funerario, es en la obra Sacratávica in memoriam por las víctimas de Rio Negro de 1982, que tiene un coro grande de unas sesenta o setenta voces, toda la utilería sonora y una marimba que interviene esporádicamente. Sacratávica expresa también la magia y las presencias atávicas del mundo centroamericano. Creo que es la obra que más patéticamente se centra en ese sentirse golpeado, escindido hasta en la propia dignidad de guatemalteco por esos ataques de la sombra, esos ataques de la oscuridad, esos ataques de las mentes putrefactas. Creo que es la obra que más patéticamente expresa todas esas circunstancias.

RC: ¿Usted estaría de acuerdo si se le caracteriza como un músico de vanguardia?

JO: Por una parte sí, porque he empleado los recursos de la evolución musical que ha culminado, por ejemplo, en el dodecafonismo, el serealismo, el serealismo integral, la música electrónica, las texturas sonoras, etcétera, pues yo he empleado eso recursos, pero lo que más sinceramente puedo decir de mí mismo es que tengo diversidad de facetas. Puedo, a nivel de línea melódica, expresar una gran profundidad de sentimientos, por ejemplo en una elegía a la muerte de alguien o, incluso, una pieza de carácter infantil proyectando una ternura que desciende a las etapas transparentes de la infancia. Creo que tengo una labor muy diversa, y así como puedo hacer una textura sonora, o una infrafornía, o una humanofonía, también puedo hacer humor musical, como en esa pieza que se llama Oxidorganío, por ejemplo, o el Émulo Lipolidón en su versión coral, que es una pieza satírica.

RC: ¿Cómo ubicaría usted su obra musical en el contexto de la música guatemalteca y, más en general después, centroamericana y latinoamericana?

JO: He tenido un deseo muy grande de integrar, en forma de citas, la música guatemalteca, como los valses criollos o las guarimbas. En Ramajes de una marimba imaginaria aparece una cita del vals Xelajú de Benedicto Sáenz. También aparece Fiesta de mi campo de don Cupertino Soberanis, una guarimba que se escucha también como cita. Dentro del contexto de la música de vanguardia guatemalteca creo que, al incorporar citas de lo popular a la música erudita, estoy elevando a un sitial muy alto los valores de la música guatemalteca. Respecto a la vanguardia en general, creo que he logrado expresarme a nivel de lo que se hace en mi tiempo pero, por otra parte, en cuanto a la música actual de América Latina, creo que he cumplido con el deber de exaltar sus valores propios, por ejemplo la presencia de los fonemas de lenguas indígenas y el acento del habla de nuestros indígenas que, para mí, dentro de cierta postura, me parece que ese acento, ese dejo en el habla es resultado de su condición social, de su sojuzgamiento de hace mucho tiempo y el actual. Creo que el haber incorporado esos valores a la vanguardia enmarca no solo un vanguardismo sino un sentir muy guatemalteco que se proyecta en magnificaciones de la guatemalidad.

RC: ¿Cómo ha sido la recepción de su obra en Guatemala, tanto de los conocedores como del público en general?

JO: Hubo un tiempo en el que mis cosas causaban un cierto estupor, que en ciertas personas era asombro o sorpresa. Con las nuevas generaciones, que van naciendo ya desprejuiciadas, con la mente más amplia para recibir y apreciar cosas diferentes, esa situación ha ido cambiando y ha ido mejorando. Creo que las cosas diferentes en música, donde más problemas tienen para ser entendidas y para ser captadas es, paradójicamente, en el mundo del gremio musical tradicional, porque el músico tradicional tiene un cliché de lo que es música y le es muy difícil apartarse de los cánones de ese cliché que está estereotipado. Sin embargo, en el mundo de los pintores, de los escritores, de los poetas, estas cosas mías han sido más accesibles por el hecho que ellos no tienen de la música ese cliché que sí tienen los músicos tradicionales.

RC: ¿Cómo ha sido durante su vida la relación con otros músicos de vanguardia guatemaltecos?

JO: En este sentido, mi relación ha sido básicamente con un músico, mi colega y amigo Jorge Sarmientos, porque los dos estuvimos en el Instituto Torcuato Di Tella en Argentina, donde hicimos estudios musicales y nos integramos a la vanguardia. Jorge Sarmientos compuso muchas obras dentro de esa tendencia, pero además dio a conocer las obras de Edgar Varèse y realizó una labor de conocimiento porque montó obras de Stravinsky, muy difíciles de ejecutar por cierto. Con él tuvimos una relación de amistad como colegas y de mutuas apreciaciones de nuestros respectivos trabajos; sin embargo, con el tiempo nos fuimos por distintas rutas. Otra relación ha sido con los que fueron alumnos míos, Iván e Igor de Gandarias. Paralelamente a eso fue también la relación con el doctor Dieter Lenhoff, quien también se ha desenvuelto dentro del movimiento de la vanguardia.

RC: En perspectiva, ¿cómo ve usted el desarrollo musical en Guatemala?

JO: Pienso que lo que nosotros hemos plantado, los hermanos de Gandarias, Jorge Sarmientos y yo, está fructificando porque han quedado buenos estímulos, ya la mente más ávida de las nuevas generaciones indica un posible futuro de músicos que van a expresarse de acuerdo de las vanguardias que surjan en su tiempo.

RC: Usted es también un luthier pues es constructor de instrumentos musicales. ¿Como ve las posibilidades éstos que tienen de difundirse y puedan ser utilizados para crear nueva música en Guatemala?

JO: Durante mucho tiempo yo he requerido apoyo para realizar una o varias réplicas de esta utilería sonora, porque han viajado a otros países presentando diferentes obras, y desde luego corriendo los riesgos de los viajes, por lo que los originales ya deberían estar en un museo para que no corrieran riesgos. Actualmente, el Ministro de Cultura y Deportes, que es don Jerónimo Lancerio, me propició un contrato con el Ministerio para crear una réplica y en eso estoy trabajando actualmente; yo creo que es un primer paso, porque en la medida en que esta réplica sea motivo de noticia, las entidades que pueden apoyar el arte estarían anuentes a apoyar para que se hicieran otras réplicas. En 1988, en España, el compositor español Joren Valver me propuso dejar la utilería en España, hacer una réplica y enviarla a Berlín, otra para Suiza, etcétera. Estaba emocionado por la exultación que producen esos útiles sonoros, como los denomina Rossina Cazali. Ahora son requeridos también en Costa Rica y antes en San Salvador. Es decir, que en muchas partes se han manifestado diferentes personas con interés de que hubiera réplicas de esta utilería sonora. Pero, como dije anteriormente, el primer paso ya está dado con este contrato con el Ministerio de Cultura.

RC: ¿En Guatemala existen espacios como para que el espíritu con el cual usted aborda la música, de exploración, de experimentación, de vinculación con lo propio en el marco de un lenguaje de vanguardia, pueda formarse y desarrollarse?

JO: Quienes se debieran interesarse no son tanto los compositores como los docentes. Personas como los doctores Lenhoff y de Gandarias

algún día van a interesarse en impulsar, en un nivel formal, la creación y continuidad de un movimiento de vanguardia musical en Guatemala.

RC: ¿Cómo caracterizaría la música culta guatemalteca actual?

JO: Por una parte están los repertorios tradicionales a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta de Cámara Jesús Castillo, que son repetitivos pues las obras que se interpretan pertenecen a los períodos clásico y romántico, y solo un poco al período moderno. El período decafonista, por ejemplo, que fue creado por Schömberg allá por 1915, y los posteriores, el serialismo y el serialismo integral, ya pasaron en Europa y aquí pasó inadvertido.

RC: Hablemos un poco de su proceso creativo.

JO: Hay veces que es tan espontáneo el proceso que me da la impresión que, a partir de una idea que uno percibe que vale, a partir de ese momento pareciera que la pieza se escribe sola, pero lo que ocurre es que hay un entrenamiento de la mente auditiva a un grado tal de conocimiento de experiencia, de práctica, que comienza como a actuar casi automáticamente. Pero hay veces que hay escollos, que no encuentro la forma adecuada, y las que he escrito no me parecen. Hay un instinto que lo va guiando a uno hacia la proporción exacta de las cosas y yo, en esas ocasiones, sufro mucho porque comienzo a sufrir reacciones sicosomáticas como tener gripe, o me enfermo del estómago, o me da insomnio, y de pronto la solución llega casi por sí sola, y en ese momento digo yo "pero cómo no me había dado cuenta". La vedad es que la mente no puede funcionar pareja; hay momentos en los que uno se encuentra en callejones sin salida, o cosas en que uno, por preocuparse mucho por aspectos formales, es su propio boicoteador. Tengo todas esas vicisitudes en el proceso creativo, y hay cosas en que se funciona tan rápido que uno mismo se sorprende. Hay veces que me están planteando un proyecto y la persona no ha terminado de decírmelo cuando ya estoy imaginando cómo va a ser; entonces, en ese momento, me sorprendo. Pero creo que es un poco que uno encontró su cauce, porque todo artista busca su forma ideal de expresión. Algunos lo consiguen, otros lo consiguen a medias y otros mueren si haberlo encontrado. Y eso no es por falta de capacidad, sino es por una serie de asuntos fortuitos: el azar, los estímulos del medio, todo eso influye en que algunos artistas encuentren su cauce adecuado y otros no. Yo tuve la suerte de -con mucha perseverancia y no solo mucho trabajo sino muchos estados de reflexión, de estar conversando conmigo mismo y de criticarme a mí mismo- haber logrado encontrar ese cauce. Pero no fue fácil.

RC: ¿Usted necesita condiciones ambientales, contextuales específicas para poder trabajar?

JO: Me he dado cuenta que lo que necesito es vagabundear, no estar preocupado por nada, no ir a ningún lado específico sino vagabundear; pareciera que así la mente entra en un relajamiento y la imaginación empieza a desplazarse con mucha libertad, al punto que van surgiendo las ideas y uno como que ya no se da a basto para tanto, y a veces ha habido casos en que la mente no me deja en paz, y entonces lo que hago es que me tomo unos tragos para oscurecer la mente. En cambio hay períodos desérticos, áridos, en los que uno llega a decir "yo creo que este pozo de creatividad ya se acabó". Pero no, después hay un resurgimiento.

RC: Hablando de las condiciones más generales. ¿Cómo siente que han sido las condicione que ha tenido en Guatemala para su trabajo creativo?

JO: La pura verdad es que he tenido que luchar contra mucha adversidad, porque ha habido personas, de las que han sido escogidas para regir la cultura artística, que no solo no me han comprendido sino que, incluso, me han rechazado y me han orillado. En Bellas Artes hubo una directora que me orilló durante ocho años, solo porque a ella no le gustaba lo que yo hacía o no lo comprendía. He luchado contra algunas intrigas, algunas envidias, con el rechazo frío de funcionarios, con tener que explicar cosas de mi obra cuando no debiera estar explicando nada pues con ciertos méritos alcanzados un funcionario inteligente debiera decir "bueno, vamos a ver si podemos o no podemos apoyarlo", pero no estar condicionando el apoyo al "éxito" que pueda tener lo propuesto. Entonces, sí he tenido que luchar mucho, incluso con ciertas manifestaciones de ironía ácida que se dan cuando se vive en un ambiente provinciano.

RC: ¿Cayó su música como una pequeña bomba en ese ambiente provinciano?

JO: Yo creo que causó sorpresa y burlas. Cuando yo volví de la Argentina planteaba que no se debía hablar solo de música sino de arte auditivo, y entonces una señora escribió un artículo en el periódico protestando contra eso, y dijo que músicos del alma ya no habían, y una serie de cosas como "arte auditivo en lugar de música ¡Que Dios no lo quiera!" decía. Hubo entonces rechazo, burla, sarcasmo, y causó celos en los críticos; uno de ellos, por ejemplo, apoyaba a un compositor que hacía música nacionalista y a mí me detractaba cada vez que podía. Y entre algunos académicos de la Universidad de San Carlos que se declararon abiertamente detractores de lo que yo hacía.

RC: Haciendo un balance de su vida como compositor ¿esta usted satisfecho?

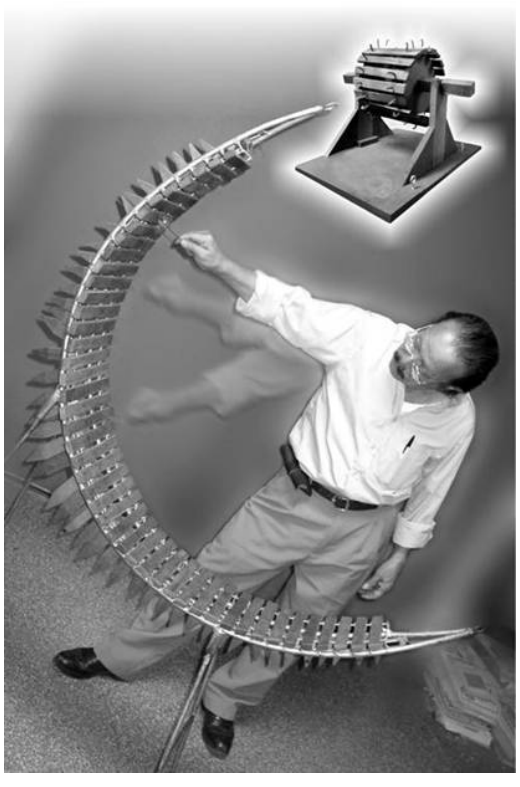
JO: Lo que creo que puedo decir sin reservas es que estoy satisfecho porque logré, por lo menos en un ochenta o noventa por ciento, decir lo que tenía que expresar. Creo que, aparte de lo precaria que ha sido la difusión de mis trabajos, y que se siente mucha tristeza por haber trabajado tanto para que solo se toque una vez y se olvide, se engavete, creo que sí he tenido éxito. Las respuestas al mensaje y el consenso -no la popularidad- a nivel de los intelectuales guatemaltecos e internacionalmente me han dado una gran satisfacción. Eso para mí es de una gran importancia, no por la respuesta específica al mensaje, sino por que es hermoso ver que uno empieza con una llamita y se forma un fogarón.

RC ¿Qué le diría usted a las nuevas generaciones de músicos y, más en general, de artistas, que están creciendo ahora?

JO: Yo les sugeriría a las nuevas generaciones centrarse en el mundo, en

su mundo, en su país y en su entorno social. Estar de frente a las circunstancias sociopolíticas y socioeconómicas del país. Tener el valor de alzar la voz y encauzar la producción artística con un gran apego a lo vivencial, a lo circunstancial, al ámbito general de su pueblo. Porque es fácil imitar, adoptar técnicas, cuando eso es un poco equivocar el camino. Otra cosa que yo les sugeriría sería no pensar en el triunfalismo, porque pensar en el triunfo es alejarse de lo que conviene más, que es asentarse en sí mismo, centrase en sí mismo y en las circunstancias de su entorno, y al mismo tiempo pensar qué quiere decir y a quiénes, y para qué, más que estar imitando cosas foráneas, muchas veces muy baladíes.

El violín valsante de Joaquín Orellana. Gerardo E. Meza Sandoval



Introducción

El compositor guatemalteco Joaquín Orellana figura como uno de los compositores latinoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su composición musical ha sido calificada como la más original por personajes de la vida musical latinoamericana.

En 1985 a raíz de un encuentro de compositores y folkloristas centroamericanos, promovido por la UNESCO en Costa Rica, tuvimos la oportunidad de escuchar algunas de sus obras y su propuesta estética. Recientemente, hacia finales de noviembre último, conversando de manera privada con el compositor, contaba de su nuevo estreno. Posteriormente, durante una mesa redonda escuchamos la grabación del estreno. La primicia de El violín valsante se realizó a principios de noviembre en la Sala del Conservatorio Nacional de Guatemala, unas semanas antes de nuestro encuentro en Heredia. Porque he estado atento a su producción musical, sobre todo en los últimos tres años y desde aquel primer encuentro, quiero compartir las siguientes reflexiones.

Dos géneros narrativos

Esta obra de Joaquín Orellana oscila entre dos géneros creativos y narrativos, uno propio de la composición musical y otro propio de la literatura. Según expuso Orellana en una conversación, a raíz de su reciente vista a la Escuela de Música de la UNA, en 1984 compuso el primer núcleo de la obra, la cual creció luego de que le pidieron una nota para el estreno, la misma le generó la necesidad de ampliar la obra musical mientras que, a su vez, lo inicialmente pensado como una nota para el programa de presentación, crecía literariamente. Durante veinticuatro años fue construyendo la composición total de aproximadamente 45 minutos, estrenada en su última versión en el mes de noviembre recién pasado. La obra literaria que la acompaña fue concluida antes.

La novela corta –que fue el resultado de lo que inicialmente serían esas notas para el programa- trata de un personaje enajenado, un violinista, a quien de manera forzada el director de la orquesta retira de su puesto. Esta traumática salida lo convierte en un personaje marginal, grotesco, inusual, pero a la vez familiar, quien tocaba interminables valses a la luz de la luna llena. El personaje enajenado en la literatura latinoamericana no es extraño, y así se ha podido ver, por ejemplo, tanto en la obra de Julio Cortázar como en la de escritores centroamericanos como el costarricense Fernando Contreras. En el caso de Contreras, se trata de su personaje Momboñongo Moñagallo, quien se transforma en un marginal al iniciarse su retiro laboral. Por su parte, la lista de personajes músicos de Cortázar es extensa, son seres extraños, todos marcados por el deterioro, con cierto halo de misterio, de magia, de misticismo. Entre otros tenemos a el Citarista de Los Reyes, la Madame Trepart de Rayuela, los músicos del cuento Clone. El músico es un personaje especial porque vive en una metáfora, la metáfora del tiempo, elemento muy logrado por ejemplo en el personaje saxofonista de El Perseguidor en el cuento de Cortázar. El violinista como el mago del sonido, también fue pensado por Cortázar en su novela El examen. En su obraOrellana lo trata como una especie de mago caído en desgracia, y es que entre el mago y el loco existe una línea muy delgada que en realidad la sociedad occidental en su totalidad no puede percibir, es para ellos para quienes se inventaron las cárceles, los encierros y los hospitales. Pero Huis Delio Armadel, el violinista de Orellana, no puede ser atrapado pues antes desaparece misteriosamente.

La novela de Orellana es denunciante de una sociedad enajenada que vive en una aldea adolescente de grandes transformaciones, un grupo humano imberbe, de ahí su nombre Imberbalt. Esta sociedad aldeana de varias maneras es similar a otra en la cual ha tenido que vivir Orellana a través de toda su larga existencia.

El violín valsante es una obra paralela en la cual se puede encontrar elementos del pensamiento de Joaquín Orellana como, por ejemplo, la percepción aldeana de su ciudad, la marginalidad social de ciertos sectores. La identidad guatemalteca es expresada a través de elementos sonoro-sociales como el vals, los cuales han sido representados a través de la poética del compositor durante su extensa carrera. En este sentido se la piensa esta obra como el summum del vals y de la obra del maestro, como un resumen de su poética. Es esta, sin embargo, solo una parte de su obra, porque otra parte se desarrolla con instrumentos especiales creados específicamente para sus obras.

Recursos instrumentales constantes

En la poética de este compositor se encuentran varias constantes, tres de ellas son el violín, el vals y la voz humana. Estas constantes se remontan a su instrumento personal, el violín, para el cual compone desde sus primeras obras. Como muestra están sus obras de los años 50 como Dos poemas o el violín sideral y La vanidosa, pasando por los cuartetos de cuerdas donde se destaca su cuarteto Frater Ignotus, hasta las Piezas Características para cuarteto que son como las subtitula, Homenaje a los valses Criollos. Para continuar con Violinada Violonda y llega hasta el virtuosismo violinístico precisamente en las cadenzas que Huis Delio Armadel toca en sus interminables valses de las noches de luna llena. En esta obra, El violín valsante, la orquesta de cuerdas contiene como efecto principal la sensación de tener vibrando un enorme violín (un violinsón). Por cierto que el constructor de este enorme instrumento no es ni más ni menos que el luthier de los Útiles Sonoros, es decir, el mismo autor, una serie interminable de instrumentos que parten del principio sonoro de la marimba.

Otra constante en su producción es la voz, la cual se encuentra presente desde el principio de su producción como en su Balada Trágica con orquesta, de1952, y pasa inevitablemente por la voz reelaborada a través de medios electroacústicos como en su Ballet Contrastes de 1963 en el cual por primera vez un compositor centroamericano utiliza la mezcla pregrabada en un obra orquestal. Posteriormente llega a la obra Meteora(1967) en la que realiza un tratamiento diferenciado de la voz humana, al construir unas voces extrañas, inauditas, las que antecederán a lo ocurrido en obras posteriores como Humanofonía (1971) e Imposible a la X(1980), en la que expandió las posibilidades vocales a través de la cinta magnetofónica. También tiene las combinaciones de voz e instrumentos especiales como en Satadanazánde 1981 y otras como Ramajes de una Marimba Imaginaria donde además de otros recursos utiliza la declamación.

Con esto llegamos a la declamación coral y a su producción coral que inicia con el oratorio Violante en el Claustro Cantata Dialéctica, pasa por el oratorio Dios está con nosotros y el Diablo también, el homenaje a Simón Bolívar subtitulado teatro inaudito, poema coral declamatorio con coro a capella, coro de niños y declamadores de 1982.

En ocasión de la obra que nos ocupa, tenemos que el coro es utilizado a la manera griega, comenta y dialoga con el personaje principal, el violín. Por su lado coincidiendo con el Cuarteto de Cuerdas Frater Ignotus, mencionado antes, vemos que coincide en su tratamiento porque integra una serie de variaciones a partir de un tema escogido. La utilización de medios electrónicos en esta obra le sirven, como anteriormente la voz humana, para transformar y modificar los sonidos del violín. Con éste, los amplía y los trasciende.

Constante del vals

El vals tiene un lugar significativo en la región centroamericana donde existe una importante cantidad de compositores que lo producen. Aún así, el vals tiene un estigma porque es considerado música de salón superficial y ligera. Por las crónicas sociales en periódicos del siglo XIX se puede observar cómo esta danza reinó en muchos y diversos espacios sonoro sociales. Aún más, pesar de la advertencia de un cronista de La Habana a principios de ese siglo, sobre esas escandalosas danzas traídas por los franceses a las colonias españolas, el vals se extendió a todos los confines. Existe el vals folclórico, el vals del cumpleaños, el vals vituosístico, el vals con marimba y con diversas tipologías de instrumentos. Así como existe el vals en lo folklórico, existe en la música de cámara y en la música de concierto. Hoy se puede decir que ya existe la cúspide del vals centroamericano en esta obra de Joaquín Orellana.

Es la cúspide del vals porque es una enorme pieza que contiene la construcción, transformación, destrucción y reconstrucción del vals. Contiene al vals criollo, al vals de concierto, al vals virtuosístico en una sola pieza. Los contiene y los transforma de manera temática, de manera constructiva. Los destruye al transformarlo y, como toda destrucción, lleva a una transformación, lo deconstruye y reconstruye en una obra de contenido múltiple. Es una obra narrativa musical con desplieges técnicos depuradosen el que se transgrede el vals y se resemantiza.

El vals criollo, típico de cualquier aldea o pueblo centroamericano, es simple, melódico, dulzón y agradable. Al escuchar el tema del vals Inverval se notan precisamente estas características. Por su parte, el vals de concierto es más pretencioso en sus dimensiones por la elaboración desarrollada. A través de sus doscientos años de existencia a sido compuesto utilizando materiales sonoros propios de las técnicas de cada época, de de tal manera que se han compuesto valses dodecafónicos, con microfonías, armonía en terceras, armonía en cuardas o politonales. Por tanto se encuentran conexión en el continuum del vals, desde las microfonías y elementos cuasi dodecafónicos utilizados en esta obra por Orellana, tanto como con los valsecitos criollos.

El violín valsante es la narración de una obra para violín, orquesta de cuerdas y coro. En esencia una obra concertante donde el violinista muestra su virtuosismo en largas cadenzas. Es así como partiendo de estas reflexiones se puede afirmar que con la obra abordada de Joaquín Orellana, este compositor cierra un círculo en su composición rindiendo además homenaje al vals.

CREPÚSCULO: ¿Volverá el olor de las flores? Columna de Felipe Ovares.



Se precisaron todas esas cosas para
que nuestras manos se encontraran.
Jorge Luis Borges (1899 – 1986)

Tengo mis ideas, bastante particulares por cierto, acerca de los Agujeros Negros (AN). Además, para dilucidar el propósito, no creo que se vayan a molestar los físicos teóricos o quien sea por estas divagaciones cósmicas. Considero que ni son agujeros ni son negros, me los imagino como remolinos en varias dimensiones atrapando lo que se atreva a acercarse, incluyendo la luz, el tiempo y los recuerdos, curvando el espacio como lo razonó en sus tardes de angustia Albert Einstein.

Los AN son poderosísimos y hambrientos monstruos, mi tesis es que en el centro de cada galaxia existe uno grandote ejecutando un contrapeso a la expansión. Voy a profetizar la existencia de otros AN dispersos dentro de las galaxias con idénticas intenciones: devorarla. En algún instante soberbio se detendrá la expansión vencida por esos sumideros voraces. Luego los grandes AN se tragarán a los pequeños y al final un depredador galáctico ganará su respectiva batalla. Análogo fenómeno sucederá en cada galaxia y el Universo será una guerra de AN buscándose.

La expansión se invertirá y llegará a reinar un único AN: un infierno comprimido. En ese horno sideral y en apariencia apocalíptico se cocinará de nuevo el huevo cósmico. Todo reunido en un breve volumen estrujándose hasta que otra vez se produzca el Big Bang. Claro está: Primero Dios.

Posibilidades. Acaso, de alguna manera consecuente, estamos condenados “a la versión estoica ortodoxa del eterno retorno”. Quisiera pensar que volvemos para vivir otras vidas en épocas diferentes o para cambiar en los momentos en que nuestro destino nos colocó frente a la inesperada posibilidad de escoger entre dos caminos. Cada bifurcación nos enfrenta a otro horizonte y a descifrar otra ilusión.

Me provoca el universo oscilante de Yakov Zeldovich. Según su extraordinaria imaginación habitamos un cosmos cíclico, nace (con el big bang) y muere (con el big crunch). Como canta Serrat: “Otra canción, otra ilusión, otras cosas”.

Con un universo repitiéndose perennemente surgen tantas posibilidades. En otros tiempos hubiera terminado en la hoguera por alimentar estas debilidades. Sería muy aburrido que sucediera lo mismo, por ejemplo, que esta especulación la haya escrito en cada regreso. Me parece más interesante, al volver en la siguiente ocasión, hallar una trama diferente. La magia de la vida consiste en la diversidad, cada criatura es diferente. Me resisto a creer que Dios lance los dados y la libélula siempre sea libélula. En algún universo en el pasado o en el futuro el libreto será como lo envidio ahora. En uno seré Poggio Bracciolini en la corte de Nicolás V, en otro, el amante de Lady Chatterley, luego bailaría por un sueño con Nicole y en alguno navegaría como el pirata cojo tras ella. Que extraño cuando, inevitablemente, me corresponda encarnar a mi enemigo.

Zeldovich concibió el universo oscilante para eliminar de las ecuaciones de la relatividad la constante cosmológica que Einstein forzó para evitar la expansión que le arrebataba el sueño. Prefiero la idea de Zeldovich por las posibilidades y la belleza.

Si así fuera, volverán las súper producciones bíblicas con Adán y Eva, volverán los árboles que hemos despreciado, los ríos que hemos contaminado, estrenaremos capa de ozono. Volverá el olor de los trenes a Heredia. Volverán los dinosaurios y las luciérnagas, el canto de los pájaros y el aroma de las flores. Aquel atardecer con Laura en Nosara y la sonrisa de un niño. Volveré, aunque sin éxito, a escribir un haiku. Y volveremos, inexorablemente, a perpetrar los mismos errores.

Tampoco mis ideas van a revolucionar la Física Teórica, ni me vanaglorié porque recién descubrieron un AN en el centro de nuestra galaxia, rodeado por un enjambre de jóvenes estrellas que pronto caerán en sus redes. Si en el futuro hallan más AN en el centro de sendas galaxias, una posibilidad sería prepararnos para regresar.

La hipótesis del universo oscilante ha sido desechada por varios científicos, debido en esencia a que las sucesivas recreaciones contradicen la segunda ley de la termodinámica: la entropía aumentaría en cada regreso, en otras palabras, cada vez habría más desorden. Los entusiastas que defienden la exótica Teoría de Cuerdas también la cuestionan.

Quizá una conclusión sea: cualquier regreso trae entropía, entonces sería sano no volver. Convertirse para siempre en polvo de estrellas.

IMPROVISACIONES: Hemos vuelto a cumplir quince años. Columna de Carmen Méndez



La reflexión sobre quiénes somos en Centroamérica es un cuestionamiento frecuente, aun noque por eso menos válido ya que, por una parte, no tenemos costumbre de vernos como una región y, por otra, es indispensable autoconocerse para poder compartir con el otro y dialogar de tú a tú o, mejor… de vos a vos.

Curiosamente, las pistas para rastrear estas identidades culturales no se ven fácilmente, ni se definen a priori. Pero si analizamos con un poco de cuidado las manifestaciones artísticas encontramos una serie de características y propiedades que nos develan ese ser profundo, y muchas veces oculto, de la centroamericanidad.

En el pasado mes de noviembre organizamos, con la ayuda de varios compañeros, un interesante coloquio con compositores del Istmo. Los maestros Joaquín Orellana de Guatemala, Arturo Corrales de El Salvador, Mario Alfagüell, Alejandro Cardona y Carlos Guzmán costarricenses, profesores estos últimos de la Universidad Nacional, brindaron una original y amena conversación sobre sus experiencias en el trabajo de la creación musical. Concretamente, Orellana, el decano del grupo, se refirió a su trabajo, cuando en los años setenta, en Uruguay, se vio en la necesidad de componer una obra para flauta, guitarra y contrabajo en solo una noche, pues se ejecutaría al día siguiente.

Confesó que del apuro y el disfrute conjugados surgió el título Divertintento. Los estrenos musicales se convirtieron en anécdotas ricas en humor y llenas de expectativas y con ellas se abrió la actividad, que fue tomando un rumbo cada vez más profundo y serio sobre la música y Centroamérica.

La audición de obras fue compartida por docentes, estudiantes universitarios del CIDEA y del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central -DILAAC-, y un grupo de niños y jóvenes del Programa Preuniversitario de Formación Musical de la Universidad Nacional.

Orellana, nacido en 1930, cuenta con una impresionante trayectoria compositiva, que incursiona en los mundos sonoros de sectores indígenas, sometidos y sojuzgados, y crea lo que él mismo llama "la música ideológica". La audición de esas obras permite trasladarse y vivir internamente el dolor y el menosprecio que han sufrido nuestros hermanos durante siglos. De ahí que la experiencia tuvo un fuerte impacto, en especial al escuchar Ramajes de una marimba imaginaria. De gran valor fueron los comentarios que los estudiantes del preuniversitario manifestaron espontáneamente, pero visiblemente conmovidos ante la audición de ese paisaje sonoro quejumbroso y evocador.

En síntesis, este tipo de actividades forma parte de la misión que debe cumplir la Universidad del siglo XXI: constituirse en espacio dialógico y de reflexión sobre el presente, que nos sensibilice y aliente a autoconocernos. Centroamérica merece un sitio de especial atención en el universo del saber, ¿qué mejor manera de hacerlo que a través de sus expresiones artísticas?

CONTRACANTO: Historia del arte ¿mentirota o mentirilla? (primera parte). Columna de Alejandro Cardona Ducas.



Últimamente me he puesto a pensar en la historia del arte. No la Historia (con mayúscula), sino una historia mucho más pinche: la de mis vivencias artísticas. Como músico, el asunto me resulta complicado.

Aún si tomamos en cuenta las diferentes tendencias (metodológicas, ideológicas, etc.) entre historiadores y los actuales movimientos revisionistas, hay características que la llamada Historia Oficial (la que siempre se escribe con mayúscula) parece conservar:

La escriben los vencedores. ¿Y la historia de los vencidos?: anécdotas de dudosa reputación;

La escriben los que tienen poder. No es necesariamente un poder personal o real, aunque también eso, sino un poder adquirido a través de los vericuetos del prestigio o los privilegios de la representación;

La escriben. Somos una cultura en donde lo que no se puede escribir y, sobre todo, publicar, no existe (o es mentira, la mera versión de fulanito o un chisme). Claro, también lo escrito y publicado podría ser perfectamente mentira o las chismosas versiones de zutanito, o ambas cosas a la vez. Pero resulta difícil denunciar esta posibilidad porque ahí está, en blanco y negro, con sello editorial. Y al menos que puedas también publicar tu propia historia (y además, contar con el prestigio suficiente), caerás inevitablemente en la categoría de los de dudosa reputación.

(Un ejemplo de esto último es el peso desmedido de la prensa escrita o internet. Independientemente de la calidad o la veracidad del texto, cuenta con un prestigio y una legitimidad fuera de cuestión por el simple hecho de tratarse de un texto publicado.)

Así pues, la Historia pareciera no tener mucho que ver con el relato o el análisis de hechos reales o verídicos, sino de aquellos legitimados por los vencedores, por los que tienen el poder (o la representan) y por los que pueden escribir y publicar… Es lo que forma parte de esa realidad ordenada epistemológicamente por los mismos que la crean con lo que escriben.

Pero entonces, ¿a que se reducen mis pinches vivencias artísticas? ¿Cómo se rescata eso que es tan real y tan verídico para mí (o para cualquiera), que no es un texto sino en una especie de estremecimiento del ser? (…Bueno sí, lo admito, es un poco cursi…)

Existe, como contraparte, los "testimonios". También se habla de la "historia no oficial" y de la historia oral. Pero lo fregado es que nuestras vivencias artísticas (aún cuando aparecen en blanco y negro) no se pueden legitimar tan fácilmente. Y esto tiene que ver con el hecho de que la historia del arte (sobre todo la más reciente, precisamente por ser más reciente, sin el peso del tiempo encima y con tantos intereses de personas vivas de por medio) es dominantemente una cuantificación de la realidad. Me imagino que así parece más objetiva, más real, más legítima. Sin embargo, el supuesto valor "científico" (en donde reside, hoy en día, todo rasgo de legitimidad) de un estudio histórico lleno de estadísticas, datos y tendencias genéricas, no significa que sea neutral, que se acerque a la verdad y mucho menos que recoja los aspectos cualitativos que son mucho más reales para mí que el montón de datos, estadísticas y tendencias.

Por ejemplo, leemos que en tal período existieron tales compositores, de tales tendencias, con tales nombres, con tales obras, para tales agrupaciones, etc. Pareciera que para esta historia todos son relativamente iguales, que todo y todos se miden con la misma vara. Y si no, es porque unos son más poderosos que otros: tienen más prestigio o más cuates que escriben libros de historia o lo que sea. Pero ¿dónde está lo cualitativo, el impacto material de lo que se escucha, y eso no tan material que sentimos o dejamos de sentir cuando salimos de una sala de conciertos o cuando termina de girar el disco compacto?

(Continuará…)



TRIPUDIUM: Variaciones sobre un mismo tema. Columna de Marta Ávila Aguilar.

Escasa participación de coreógrafos en los festivales.

Al finalizar cada encuentro o festival de danza, todos los que asistimos fielmente, nos cansamos de escuchar, que no tiene el mejor nivel, que es más de lo mismo, que este año estuvo peor que los anteriores. También son constantes las quejas hacia los organizadores y jurados por haber aceptado tal agrupación, que siempre son los mismos. En fin, nunca se sale satisfecho.

En columnas anteriores hemos tratado este tema y sigue siendo necesario comentarlo, debido a que la situación se repite sin ninguna variación y el punto medular sigue siendo la poca participación de los coreógrafos en los eventos importantes de la danza costarricense. El problema, ya no es la ausencia del público, pues éste acude cada noche y llena las butacas. Tampoco se trabaja por amor a la danza, como en los años 80, porque ya se dan ciertos estímulos económicos como son un porcentaje de taquilla, así como alguna ayuda para la producción.

En el año anterior (2008), los ticos seguidores de la danza contemporánea, críticos y especializados tuvimos la oportunidad de estar en festivales que otorgaron premiaciones económicas y esto creó espectativas sobre la presencia de creadores experimentadores o jóvenes, quienes participarían con obras de buena factura. Situación que no se dio.

Sabemos que en Costa Rica cada festival tiene su perfil. Recordemos que el de Nosilicona promueve una estética cercana a la experimentación posmoderna y el del Teatro Nacional es un espacio para presentar obras de estrenos. También tenemos el Festival Nacional de Danza organizado por el Teatro Melico Salazar que promueve coreografías de repertorio y el de Las Artes que todavía no ha aclaroado su perfil.

En la primera edición del Festival de Postdanza Nosilicona Acústico 2008, que contaba con un interesante reconocimiento en moneda extranjera, encontramos que la participación fue solamente de 6 propuestas durante las tres jornadas. Y sus propuestas dejaron un sin sabor por la falta de calidad.

De igual manera, en la edición vigésimo quinta del Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional (2008), solamente se contó con la presencia de 11 obras de agrupaciones nacionales y una internacional. De las 3 coreografías bailadas cada noche, no todas gozaron de buenos resultados. Vale destacar que este evento ya cuenta con un jurado internacional y otorga premios para el mejor trabajo, así como para la composición musical.

No obstante, una situación importante que poco a poco se consolida en nuestro medio, es la selección o audición para participar en eventos financiados con recursos públicos. Aspecto del que careció el gremio dancistico, en las décadas anteriores, lo que creó una mala costumbre de pensar que todos eran igualiticos. Y esto lo deben considerar todos los miembros del sector coreográfico: jóvenes y no tan jóvenes. Quizá, en parte, esta sea la razón por la que muchos de los que se consideran coreógrafos no deseen participar ante el temor de que los dejen por fuera o les digan que sus propuestas no tienen el nivel o corresponden al gusto de los encargados de la selección. Pero si no se participa, si no se compite, jamás se podrá elevar el nivel.

En parte lo que se necesita es que los jurados que realizan las fases de selección sean más rigurosos. Y si un año, sólo tres trabajos tienen un buen nivel, pues solo esos participan.

Por otro lado, los coreógrafos deben exigirse mayor calidad y presentar obras en las que se vea un aporte significativo. No deben llegar a la audición con bocetos que luego cuando se muestran al público no tiene nada que ver con lo que se inscribieron. De igual modo, los organizadores deben de llamar la atención y tomar acciones si algún coreógrafo incumple el reglamento o lo solicitado.