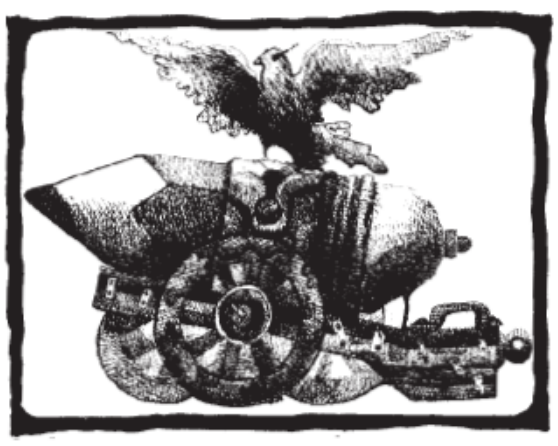
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO

84

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.

Junio

2009

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Entrevista de Rafael Cuevas a Alejandro Cardona



Los Calácas Blues.

Alejandro Cardona, primero de izquierda a derecha.

RECIENTEMENTE, EL MÚSICO Y COMPOSITOR ALEJANDRO CARDONA Y LOS CALACAS BLUES PUSIERON A CIRCULAR SU ÚLTIMA CREACIÓN: BLUSIFICCIÓN. SOBRE ELLA Y OTROS TEMAS CONVERSAMOS EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA.

Rafael Cuevas (RC): ¿Por qué el blues?

Alejandro Cardona (AC):¿Por qué no? Me explico. El blues es un género de raíz africana. Hasta el uso de la armonía tonal occidental es africana, ya que se estructura a partir de un círculo armónico que no tiene resolución posible. En otras palabras, la armonía sólo sirve para acumular y para perpetuar el movimiento, no para articular una estructura cerrada. Así pues, se emparenta con esa sensibilidad musical africana que marca nuestra experiencia musical latinoamericana y americana en general. También el blues está, de una forma u otra, en la base de gran parte de la música popular contemporánea, por las razones que sean, pero así es...

Por otro lado, el blues, independientemente de sus diversas manifestaciones y elaboraciones, es una expresión de un impulso muy vital. Para mí (a diferencia de los bluseros puristas, que al igual que los folcloristas dogmáticos piensan que representar al blues fuera de su contexto original es una traición), partir de ese impulso vital significa la posibilidad de poder elaborar, de poder expandir mi trabajo. Es lo mismo que hago, a fin de cuentas, con otras fuentes populares en mi música "clásica". Y no se trata de una cuestión intelectual, sino que siempre parto de aquello que es (o ha sido) parte de mi experiencia vital. Así, el blues es algo que viví y que forma parte de mí. Punto. También debo decir que como guitarrista, a estas alturas, es lo que puedo tocar, técnica y expresivamente, con más eficacia, con intensidad y convicción...

En resumen: toco blues porque me da mi regalada gana hacerlo, al igual que he tocado otros géneros que van desde el folclore latinoamericano hasta la música clásica.

RC: ¿Y cómo has visto la respuesta del público a esa forma personal de asumir el blues?

AC: Hay gente que le gusta (mucho, todo, o ciertos aspectos del trabajo) y otra no tanto, supongo. Es una pregunta para el público, no para mí. La verdad es que como Calacas Blues no se mueve dentro de un circuito comercial en donde los vaivenes del gusto (real o impuesto) determinan la oferta artística, el grado de aceptación no afecta en nada lo que proponemos. No es que sea del todo indiferente (hablo a título personal, no como vocero de una banda), pero yo hago lo que siento que debo hacer y si tiene una buena acogida, pues fantástico, y si no, pues no hay mucho que pueda yo hacer al respecto. Lo que sí te puedo decir es que intento hacer un trabajo de calidad. Ensayamos mucho, cuidamos los detalles, los arreglos, el concepto sonoro de cada rola, y yo no acepto que sea de otra forma. El blues tiene partes improvisadas, por supuesto, pero una buena banda tiene que ser sólida en su base rítmica, cuidadosa en la administración de la dinámica, etc. Así, independientemente de los gustos particulares de cada quien, siento que la gente puede apreciar la calidad de trabajo y eso me parece fundamental.

RC: En relación con el resto de tu trabajo como compositor, ¿qué lugar ocupa el blues?

AC: Es una pregunta difícil de contestar, porque me fuerza a hacer una división un tanto artificial entre lo que hago como músico "popular" y lo que hago como músico "culto". Y el asunto es que, con todo y las diferencias evidentes entre ambos "mundos", en mi cotidianidad yo lo vivo todo como un simple músico, como alguien que se expresa con la música. Nomás que en mi caso esta salida expresiva es múltiple. De hecho, creo que mi actividad como blusero incide en mi actividad de compositor de música "clásica" y viceversa. Uno se alimenta de todo, ¿no? Al menos yo no hago esas segregaciones. En este momento, en el plano puramente cuantitativo, mi producción en el campo "culto" es mayor porque así se da naturalmente. Cuando yo me ganaba la vida tocando en México fue al revés, porque se imponía la dinámica de ser parte de una banda y producir para esa banda. En ese sentido creo que me siento como un compositor, independientemente de qué tipo de música esté componiendo. Al margen de la pregunta, hay una diferencia que sí podría señalar: cuando hago una rola blusera no sólo está en juego la composición como tal, sino mi papel como guitarrista en una banda. La dinámica de componer lo que vas a tocar tú mismo es diferente, porque de alguna manera la composición incorpora tu identidad y tu técnica como instrumentista. Pero, por otro lado, el hecho de que sea un compositor "culto" tal vez me ayuda a la hora de componer dentro del género blusero, en tanto me abre otras perspectivas y no caigo tan fácilmente en los típicos clisés... al menos eso intento.

RC: En el nombre de la banda, ¿la palabra "calaca" quiere significar una relación con lo latinoamericano, o con "lo propio". Es decir, un blues que, aunque como antes decís, puede asociarse con una sensibilidad musical africana que marca nuestra experiencia musical latinoamericana y americana en general, tenga rasgos "latinos"?

AC: Bueno, en parte sí. Somos una banda de blues urban latinoamericano contemporáneo (vaya título, ¿no?). Las letras de nuestras canciones están en español. Hablamos de nuestro entorno cotidiano, como cualquier blues, y también trabajamos con letras de autores latinoamericanos como Julio Cortázar y Fernando Contreras. Este último hizo cuatro letras para el último disco que se llama, precisamente, Blusificción (blues y ficción). Por otro lado, hemos trabajado mucho una suerte de blusificación de canciones tradicionales latinoamericanas: sones y corridos mexicanos, tonadas venezolanas, una canción guanacasteca (La Delgadina) que es una adaptación local de un romance español que llegó acá en tiempos de la colonia, etc.

En cuanto al nombre, específicamente, repito lo que dicho en otras entrevistas: en la cultura popular mexicana, la calaca (y toda la expresión simbólica que se ha edificado alrededor de la muerte), es, entre otras cosas, una expresión de intensa ironía frente a la vida, de burla: se satiriza todo y a todos. Ayuda a no tomarnos tan en serio. La calaca, en su representación física (la calavera, el esqueleto) es lo que queda "bajo la piel", bajo esa máscara superficial que nos hace pasar por aquello o por lo otro. La piel, simbólicamente, es un disfraz; mejor vernos sin nada, ¿no?, en los puritos huesos, para bien o para mal. Así que somos una banda blusera que busca seguir esa tradición de la calaca, que nos desnuda ante la realidad... Y así es el blues. No es una onda necesariamente triste, abatida; ese sería el estereotipo. A nivel histórico, el blues parte indudablemente de una tragedia (como puede ser la esclavitud en tierras ajenas), pero la ironiza, la convierte en una energía arrolladora... es una forma de sobrevivencia y de trascendencia. ¿Por qué hundirnos gratuitamente en el fango de la realidad? Así que yo veo una especie de encuentro entre la tradición blusera y la de la calaca en la cultura popular mexicana.

RC: ¿En que se parece y en que se diferencia Blusificción de tus otros discos?

Sólo tengo un disco más con Calacas que se llama, precisamente, "Bajo la piel". Salió hace como 3 años o tal vez un poco menos. Creo que este nuevo disco es una continuación del trabajo de la banda, que ya lleva casi 12 años de existir. Tal vez la única diferencia de fondo es que me gusta más el sonido de este nuevo disco por la forma en que se grabó. Y también el control creativo aquí es mío totalmente. Anteriormente trabajábamos más colectivamente la parte musical y, a veces, esto produce unas negociaciones en donde el resultado final también tiene algo de negociación. Esto no siempre es malo, para nada... muchas veces enriquece, abre posibilidades; pero no siempre es lo que uno en lo personal busca. En este nuevo disco se podría decir que la banda está conformada a mi medida. Trabajo con músicos jóvenes que han logrado desarrollar una base rítmica muy sólida y sobria que, a su vez, permite un desarrollo muy rico de lo que va encima de esa base (guitarras y voces). Eso me gusta del nuevo disco y del sonido actual de la banda.

RC: Muchas gracias, ¿quisieras

agregar algo más?

AC: Solamente que cualquier interesado(a) en conseguir los discos de Calacas Blues lo puede hacer en la tienda Eñe, diagonal al Parque España, junto a la Casan Amarilla en San José, directamente en los conciertos. También escribiendo a calacaproducciones@yahoo.com.mx. Blusificción se sacó en una edición limitada de 200 discos, cada uno sellado y numerado a mano.

DANZA UNIVERSITARIA-Trazo vitales, 1978-2008; Marta Ávila Aguilar; Vicerrectoría de Acción Social, Sección de Extensión Cultural; Universidad de Costa Rica; Editorama S.A.; 2008.



Marta Ávila ha dedicado su vida profesional a la danza costarricense, primero como bailarina y luego como investigadora y crítica. Su trabajo es único en el país, tanto por el espectro que abarca como por la seriedad con la que aborda cada una de las facetas a las que se dedica.

Buena parte de su labor la ha realizado en dos de las principales instituciones públicas de educación superior costarricenses, la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. En la primera, inicialmente, como integrante de la compañía Danza Universitaria, pionera de la danza en el país; en la segunda, como profesora e investigadora de la Escuela de Danza y del Programa Identidad Cultural, Arte y y Tecnología (ICAT). Actualmente, en el marco del Doctorado en Letras y Artes para América Central (DILAAC), de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, ha expandido su interés hacia la danza centroamericana, y pronto concluirá una investigación que incluye a Guatemala y Nicaragua, además de Costa Rica.

El libro que reseñamos reúne algunos de los valores que signan su labor: Primero, combina una visión general, de conjunto y contextualizada, con el detalle que perfila la labor cotidiana; segundo, en él se complementa el esfuerzo de la Universidad de Costa Rica, que es la institución que publica el libro, con el de la Universidad Nacional, en cuyo programa de investigación de la danza costarricense se realizó el trabajo; tercero, rescata y presenta la tan necesaria iconografía fotográfica que es tan importante en un arte efímero como éste, contribuyendo a crear una memoria de él; por último, se resalta la calidad de la edición y la presentación: pasta dura, papel couché, profusamente ilustrado con fotografías tanto en blanco y negro como a todo color.

Como es sabido, la compañía Danza Universitaria constituye uno de los pivotes de la danza costarricense de la segunda mitad del siglo XX, período en el cual se pusieron las bases de esta disciplina artística en el país. Ocuparse de su historia significa, por lo tanto, dar cuenta del proceso de gestación y consolidación de este arte en Costa Rica, de las diferentes opciones y búsquedas que lo han marcado y de las personas que lo han impulsado. En este último sentido, la investigación hace justa presentación del papel que han jugado, en estos ya más de 30 años, Rogelio López y Luís Piedra en el seno de la compañía, de los hitos que los han marcado y que los fueron enrumbando en la búsqueda de una expresión propia, no tributaria de las corrientes en boga provenientes, las más de las veces, de Estados Unidos o Europa.

Para abordar toda esa problemática, el texto se divide en siete capítulos, a saber, el primero, en el que se trata la génesis y las búsquedas iniciales, que involucran no solamente a Danza Universitaria sino, también, a otros espacios en lo que se estaba gestando el actual pujante movimiento dancístico costarricense, como es el caso del Taller Nacional de Danza y la Escuela de Danza de la Universidad Nacional. El segundo, que se centra en la a veces tortuosa búsqueda por la que atravesó esta compañía tratando de alcanzar una voz propia, un estilo que diera cuenta de la necesidad de expresar la realidad en la que se movía, en el contexto de la presencia de fuertes influencias extranjeras, principalmente de las escuelas Graham, Limón y de Pina Baush. El siguiente capítulo hace un esfuerzo por establecer un periodización de su trayectoria, utilizando como criterio para ello algún aspecto que marcó una diferencia y, de alguna forma, cambió el rumbo que se traía. Más delante, en distintos capítulos, se analizan las tendencias compositivas que se fueron perfilando en distintos momentos, el extenso repertorio de más de 30 años de trabajo y las críticas que la prensa nacional publicó, para concluir con la presentación individual de los principales protagonistas de la compañía.rio que esta acuciosa investigación es un aporte fundamental a la historia, no solo de la danza, sino de la cultura costarricense de la segunda mitad del siglo XX. Deberá ser, por lo tanto, libro de lectura obligada para todos aquellos interesados en ella.



IMPROVISACIONES: II Congreso Festival Internacional de Percusión Repercusiones 2009. Columna de Carmen Méndez

A raíz de la celebración del II Congreso Festival Internacional de Percusión “Repercusiones 2009” en Costa Rica, nos surge una serie de reflexiones sobre esta variada familia de instrumentos musicales: provienen de los más recónditos lugares, evolucionan con gran rapidez y constituyen un espacio de confluencia sorprendente.

Los instrumentos de percusión conforman un punto de encuentro entre la histórica dicotomía entre música clásica y popular, escisión que ha sido más artificial que real, pues una y otra se fusionan y se nutren recíprocamente. La vitalidad, la creatividad y el interés por la improvisación propios de la veta popular, van de la mano con la exactitud y la coordinación presentes en la partitura clásica, cuando no, también, con la misma improvisación y la aleatoriedad. En el caso que nos ocupa, podemos mencionar la gran riqueza de sonoridades que se escuchó durante la semana. El concierto en el Teatro Variedades, por ejemplo, reunió un dúo de improvisación con batería y multipercusión, tambores afrocaribeños, varios instrumentos chinos y al terminar, veintitrés percusionistas participantes del Festival, espontáneamente tocaron en el escenario. Pocas familias instrumentales gozan de tal libertad.

Las culturas "exóticas" o "periféricas" para la hegemonía centroeuropea, irrumpen en el panorama musical en la primera mitad del siglo XX. Y es precisamente con la percusión que los sonidos con "alturas no determinadas", también conocidos como ruidos, se integran en las obras musicales. Por ejemplo, en 1931 Edgar Varèse, compositor franco americano, escribe la obra "Ionisation" y por primera vez en la literatura musical, sirenas son interpretadas por los mismos percusionistas a manera de instrumento musical.

Por otra parte, la música de cámara promueve los ensambles o conjuntos musicales de percusión, pues prácticamente cada obra requiere un set instrumental particular. Por eso, en la formación de un percusionista está el entrenamiento en labores de utilería: el empaque, traslado y ordenamiento de los instrumentos en el escenario; todo ello también demanda actitudes responsables, disciplinadas y solidarias.

Los instrumentos de percusión pueden ser creados, construidos con materiales diferentes o modificados. Baste citar como ejemplos los "útiles sonoros" creados por el compositor guatemalteco Joaquín Orellana o el instrumental construido por el norteamericano Harry Partch. Ambos crean mundos sonoros inéditos con gran fantasía e imaginación tímbrica. Para la interpretación de la obra "La puerta del diablo" del salvadoreño Arturo Corrales, en el Concierto Inaugural de Repercusiones, ante la imposibilidad de contar con cinco "cuicas" brasileñas, los percusionistas las confeccionaron con envases de latas de piña. El resultado fue una serie de sonidos ululantes, que evocaban voces humanas o de animales. Una vez más, corroboramos cómo la creatividad juega un rol importante en el desempeño del percusionista. Detalles como la elaboración de las cabezas de los bolillos con lanas, plásticos, algodones, o bien, la colocación de telas sobre los parches de los tambores para amortiguar el sonido, son algunos de los recursos que se utilizan con intuición e ingenio.

Debido a su versatilidad, la percusión también se presta especialmente para la integración con otras disciplinas artísticas. El teatro musical disfruta de la interacción entre el percusionista y la expresión escénica. Mauricio Kagel, compositor argentino-alemán, fallecido hace pocos meses, desarrolló sus aportes creativos en esta dirección. Su Marcha No.5, interpretada en el Concierto de Clausura hace una parodia sobre las bandas militares, y a pesar del humor y la diversión, exige de los intérpretes, mucha coordinación y manejo diestro de los instrumentos.

Por último, cabe mencionar a la marimba, instrumento de percusión que Centroamérica reclama como propio. En la primera década del siglo XX, salió de Guatemala a las exposiciones mundiales en los Estados Unidos, allí fascinó a público y empresarios, se industrializó e inició su viaje por el mundo. De instrumento criollo pasó a ser un sofisticado instrumento sinfónico, que hoy en Centroamérica, paradójicamente, nos vemos obligados a importar de Francia, Alemania, Japón o Estados Unidos. Sin embargo, en nuestros países, la original continúa en el cumplimiento de sus funciones y deleita con sus piezas tradicionales.

La numerosa familia de los instrumentos de percusión invade y permea todo el paisaje sonoro contemporáneo. Los colores tímbricos quedan en el aire. Termina el Festival y permanecen las Repercusiones…



CREPÚSCULO: Lecciones para un naufrago. Columna de Felipe Ovares.

El terrorismo académico no es una cuestión postmoderna como se ventila en los corrillos vinculados con el tema. Cuentan que Tito Flavio Pullo Pompeyo Jr., almirante supremo de las fuerzas navales romanas, en algún año después de Cristo (no muchos), molesto por los malos resultados de uno de sus instructores de remeros, el joven Ovidio Severo, le pidió explicaciones, pues de cada treinta y cinco aspirantes a galeras, sólo tres le aprobaban el curso.

Tito, antiguo instructor de teoría y práctica de la navegación, tenía otras ideas para congeniar la pedagogía. En los años de académico de tiempo completo sus estudiantes aprobaban los cursos con altas calificaciones. Y además, resultaban excelentes en sus respectivos oficios. No había truco, Tito fue un gran instructor. El secreto, según su análisis preciso, está en la motivación y en conocer el arte de la navegación al detalle. Pero sobre todo en el cariño y respeto hacia los aspirantes.

Cuando Tito llamó a cuentas al subalterno por la grave escasez de remeros, éste se defendió argumentando que "los aspirantes eran unos ignorantes y estúpidos". Concluyó agregando: "Roma necesita otra clase de gente. Asígneme gente buena y se la devolveré aún más buena".

Las evaluaciones del departamento de calidad revelaron otros detalles, por ejemplo: el presumido y pitagórico Ovidio Severo se comportaba como un dictadorcillo en sus clases, siempre malhumorado, disfrutaba maltratando a sus estudiantes, se burlaba cuando confundían el babor con el estribor o la popa con la proa, sin aceptar su culpa por errores tan vitales para el oficio del

remero. Eso sí, obsequiaba sonrisas sarcásticas al entregar los exámenes cuyas notas eran enormes unos pintados con rojo neón. Luego se supo que un aspirante oriundo de Mesopotamia, un tal Nabucodonosor apodado el Exiguo, le encajó el mote de Atila por ser éste el rey de los (h)unos y empapeló con pasquines medio Imperio Romano caricaturizando su estilo represivo, áspero y arrogante, propio más de un fracasado que de un buen instructor.

Ovidio Vitelio Glauco Cómodo Severo, nombre completo que solo su madre empleaba cuando lo llamaba a la academia naval en Siracusa, no aceptó la evaluación, ni las quejas de algunos de sus aspirantes, y lo tildó de complot para no darle la plaza en propiedad. El severo revés le causó a Cómodo Severo guerras intestinas en su conciencia y estómago y lo tuvo en tratamiento agotador con un psicólogo traído “ex profeso” desde la Galia Septentrional. De las tribulaciones y salud de los aspirantes, victimas de las diatribas del cuestionado, y de la pesadumbre de sus familias nadie se interesó, en fin, sólo eran aspirantes. Ni la Federación de Aspirantes se manifestó cuando la armada romana empezó a perder batallas en el Mare Nostrum.

Tito, veterano de mil batallas, zorro del desierto de los leones y de mares inverosímiles, piel curtida y marcas de espadas enemigas, que no quería inmiscuirse en una querella pedagógica, lo sometió a una singular prueba.

Viajaron a la isla de Lampedusa, ubicada al sur de Sicilia, había allí dos galeras desmontadas en piezas (como un gran puzzle) y cuarenta aspirantes. Le dio la a Ovidio la oportunidad de escoger los veinte que quisiera y Tito se dejaría el resto. Es importante mencionar que los aspirantes eran esclavos capturados en un reciente saqueo por la costa cirenaica y no sabían ni decir “yes” en latín temprano. Seleccionados los equipos, Tito retó a Ovidio a llegar primero a Ostia, si lo lograba le conseguiría un puesto en propiedad de tiempo completo como auditor del algún senador, con dedicación exclusiva, prohibición y plus de veterano en galeras (15%). Si anclaba después de Tito lo enviaría a la lejana Tomis (actual Constanza en Rumania) a hacerle compañía en el exilio a su tocayo el poeta Publio Ovidio Nasón.

Los equipos deberían armar las galeras y aprender a gobernarlas. Ambas eran similares, estaban dispuestas para quince remeros en cada lado. Así las cosas, el juego requería destreza para navegar en tales condiciones.

Antes de marcharse con sus aspirantes a un extremo de la isla, lejos de las miradas de Ovidio, Tito le dijo:

-Demuestra tu capacidad como instructor. Ahora no podrás darte ningún lujo. Deben aprender y bien. Y además recuerda que si no te diviertes no sirve de nada.

Ovidio, que no era tan bueno como pregonaba, fue rescatado un mes después, ni siquiera pudo con el rompecabezas.

En Tomis impartió cursos para emprendedores en la Facultad de Macramé.



TRIPUDIUM: Fundamentos para la crítica de danza Parte I. Columna de Marta Ávila Aguilar

A propósito que pronto circulará el texto Desde la otra orilla crítica de danza en Costa Rica 1998-2006, me interesa compartir con los lectores, algunos de mis fundamentos en el ejercicio de la crítica teatral que se publica en un medio periodístico.

Antecedentes

Estos dos volúmenes recogen la labor sistemática de la crítica de danza que inicié en 1998, en el periódico La Nación. Desde ahí, le he llevado el pulso a la actividad coreográfica. Este diario ha sido el único medio de comunicación masiva en nuestro país que le ha dado espacio a la crítica artística desde finales de los años setenta del siglo XX. Como críticos de danza profesional, me antecedieron Orlando García, Isabel Gallardo y Víctor Hugo Fernández. Posteriormente, la bailarina María Amalia Pendones, durante una temporada, puso sus ojos sobre los trabajos de sus colegas entre 1997 y 1998. Todos estos intelectuales, dejaron diversas impresiones de los espectáculos de danza. Sin embargo, no se registró sistemáticamente, ya que la actividad crítica de la danza, en las décadas del 70 y 80 fue irregular.

De estos colegas se encontraron criterios fundamentados que dan una idea de lo que se bailó en esos años. También he identificado a otros espectadores amantes de la danza que dejaron alguna impresión de las emociones que les suscitó ver las coreografías y los bailarines en esos años. Tal es el caso de los periodistas Rocío Fernández, Carlos Cortés, Danilo Madrigal y Thaís Aguilar, el filósofo, Arnoldo Mora y el historiador del arte, Carlos Guillermo Montero. Algunos bailarines como Cristina Gigirey, Patricia Carreras y Fernando Coto también comentaron aspectos de la disciplina, a nivel nacional en los años 80.

En mi texto, reúno todos los comentarios con los que he escudriñado la danza entre 1998 hasta 2006. En él están 251 críticas mediante las cuales he abordado desde el otro lado del escenario lo que protagonizaron bailarines y coreógrafos de compañías nacionales e internacionales. Los textos aparecen organizados por agrupación y en orden cronológico de creación. También se registra lo bailado en eventos importantes de la danza nacional como festivales o encuentros.

Los protagonistas

En estos libros, los protagonistas de los eventos analizados son los integrantes de las agrupaciones de danza de Costa

Rica, quienes expusieron anualmente su trabajo en los principales escenarios. Algunas compañías tuvieron la posibilidad de ofrecer más de una temporada al año al disponer de presupuesto estatal: Danza Universitaria (Universidad de Costa Rica), Compañía Nacional de Danza (Ministerio de Cultura), Compañía de Cámara DanzaUNA (Universidad Nacional). Estas agrupaciones tienen acceso a salas de las instituciones que les dieron origen, lo que les permite mantener un repertorio activo, así como dar mayor cantidad de funciones en cada temporada anual, o hacer labor de extensión comunitaria. Como complemento de este tipo de grupos, están los conjuntos independientes, que casi siempre muestran su reciente producción y participan en los festivales nacionales y, pocas veces, prolongan sus temporadas por más de un fin de semana. El conjunto de grupos independientes en Costa Rica, cada año, aumenta debido a la participación de jóvenes creadores que no encuentran apoyo por parte de las instituciones gubernamentales. El panorama de la danza contemporánea de Costa Rica se complementa con el desarrollo de un incipiente movimiento de ballet clásico, financiado por el sector privado. Las producciones de ballet cuentan con pocos profesionales nacionales y son apoyados por colegas de la danza contemporánea y extranjeros.

Por otra parte, es escuálido lo que el público costarricense aprecia año a año en los escenarios nacionales de oferta coreográfica internacional, la cual se compone de compañías de danza, ballet y flamenco que incluyen, eventualmente, a Costa Rica en sus giras. También se ven algunos grupos o artistas extranjeros financiados por los centros culturales más activos.

Continuaré…..

mavila@una.ac.cr



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

Existe una anécdota famosa en torno a la reacción del compositor Arnold Schöenberg ante los escritos del teórico musical Heinrich Schenker. Este último desarrolló un sistema de análisis musical que lleva su nombre, basado en “mapear” esquemática y linealmente las grandes estructuras armónicas y su lógica conductiva a lo largo de una pieza musical tonal. Así que, según cuentan las malas lenguas, Schöenberg, luego de examinar el análisis del primer movimiento de la tercera sinfonía de Beethoven, dijo que le parecía muy interesante, pero que por más que buscaba no encontraba sus partes favoritas.

No sé si será cierto este cuento, pero metafóricamente la anécdota ilustra muy bien la marginación de la percepción cualitativa del fenómeno artístico dentro de la historia. Contar con datos organizados jerárquicamente para entender, grosso modo, la evolución de las artes es, sin duda, útil. Sin embargo, deja por fuera, inevitablemente, esas “partes favoritas”.

Ahora, ¿qué valor real y legítimo pueden tener esas “partes favoritas”? He ahí la broncota, tanto para quienes las atesoran (¿no las atesoramos todos?) como para quienes escriben la historia. Por un lado, una “parte favorita” puede responder a muchas cosas, desde el gusto personal hasta el asumir pasivamente lo que nos han dicho –o hemos leído- acerca de una obra. Pero por otro, el negar la existencia de este rasgo cualitativo (e inevitablemente subjetivo) de la relación entre espectador y obra, ¿no es una mutilación o al menos una parcialización de la verdad?

En la Latinoamérica contemporánea este problema se refleja claramente en la priorización de la documentación histórica del arte por encima del análisis cuidadoso (y amoroso, diría yo) de obras particulares. Al menos el análisis puede llegar a enfrentarnos con algo cualitativamente real, con algo capaz de enriquecernos como perceptores.

Incluso, gran parte de la crítica del arte, que se supone que sí aborda las obras, tiende a asumir este sesgo “documentalista”. Leemos acerca de categorías, etiquetas, aspectos técnicos y descriptivos, sin saber nunca cuál fue el impacto subjetivo de la obra como tal en el crítico. Es más importante clasificar que sentir. Incluso, cuando se explicitan opiniones, a favor o en contra, se buscan argumentos basados en conceptos generales (legitimados por la Historia Oficial) que difícilmente se relacionan con la experiencia concreta del perceptor. Tal vez por eso he leído que una buena crítica debe ser también un texto literario bien picudo (con valor artístico propio), porque sólo así el que escribe puede acercar a sus lectores a una sensación más real o más recreable.

Reconociendo que, sin duda, existe una gran dificultad para lidiar con la subjetividad de lo cualitativo, el problema, en todo caso, es que historiadores y críticos piensen que con la supuesta objetividad de lo cuantitativo nos dicen una verdad, incluso la verdad.

Un ejemplo: Pierre Boulez, Luigi Nono y Bruno Maderna son todos representantes de la llamada Escuela de Damstad y comparten ciertos aspectos de técnica composicional. Pero cuando has escuchado las obras, resulta hasta inquietante lo poco que se parecen. Aunque facilite el ordenamiento historiográfico, esta falsa homogenización a partir de categorías sólo parcialmente válidas distorsiona la realidad de la música que escuchamos, que es, a fin de cuentas, lo que vale para cualquiera de nosotros que atesoramos nuestras “partes favoritas”.

Otro ejemplo: Los compositores que tienen mucha obra o mayores posibilidades de difusión y documentación de su trabajo y, por tanto, un cierto prestigio, son históricamente más importantes.

¿Pero tiene esto necesariamente algo que ver con la calidad de su obra?

Otro ejemplo más: ¿Qué pasa con la calidad de los intérpretes? (Éstos no sobreviven en partituras, y las grabaciones o los videos no son lo mismo o no siempre existen.) ¿Ayuda en algo tener muchas listas de nombres o elencos, sin una valoración cualitativa de su valor específico, aunque sea el que le asigna el historiador?

Tal vez sería bonito que la historia pudiera ser como un gran canasto lleno de "partes favoritas" que pudiéramos compartir. De alguna manera así se da entre maestros y alumnos, entre amigos, o en la tradición oral. Pero esa no es la realidad oficial. Pienso que la Historia del arte (con mayusculota), por más que se pretenda lo contrario (y esto me consuela porque ya no siento la necesidad de tomarla tan en serio), es irremediablemente una mentirota o, en el mejor de los casos, una mentirilla.

(¿Continuará?…)

¿Ubi sunt? En el oxímoron. José Alberto Gatgens Céspedes[1] .



Para hablar de tangos hay que hablar de Buenos Aires; para hablar de Buenos Aires, hay que hablar de Borges. Para hablar de Borges hay que hablar de sus universos, de sus creaciones, de sus mitos y de sus contradicciones. Y el más universal de los mitos, universos y creaciones de Buenos Aires nos lleva de nuevo al inicio: al tango.

Buenos Aires es una ciudad que le debe al tango gran parte de su identidad artística, cultural, musical y mitológica. El nuevo ritmonaciócomo mezcla de habaneras y de lástimas de inmigrantes que llegaron al río de la Plata entre fines de 1800 y principios del siglo XX, y que fueron creando un mundo reflejo de sus quejas y pasiones, de sus miedos y anhelos. Ritmo que surgió en los barrios "orilleros" de suburbios que colindaban con la creciente urbe y los campos infinitos que daban al sur, de donde venía el argentino arquetípico: el gaucho.

En los suburbios, el gaucho choca con la ciudad y se transforma en "el compadrito", hombre pendenciero, valentón, altanero, bajo y engreído que profesaba un culto a la muerte con tal de demostrar su hombría. ¿Por qué? Porque sí. Ellos sin odio, lucro o pasión de amor se acuchillaron.

Este personaje se volverá un modelo a inmortalizar y el tango, pero principalmente la milonga, se encargarán de eso. Algunas letras de esos tangos y de esas milongas sugieren un culto a los compadritos y su hombría valerosa:

Mi tango es aquel misterio
que una bordona lo expande
desde el Plata hasta los Andes
arpegiando mi canción.
Llevando virilidades
de los suburbios y el hampa
mezclao con cardos y pampa
con guitarra y bandoneón.

"Aquí me pongo a cantar". Ángel Greco[2]

Borges creció en Palermo, uno de esos barrios, y vio como los hombres bailaban el tango primitivo en las esquinas; lo vio desde su ventana, desde la verja de su casa, lo oyó caminando por las calles de Palermo. Por esas calles, por esas esquinas vio a muchos de los personajes que luego poblarían sus milongas, como Nicolás Paredes, a quien luego dedicaría la "Milonga de Don Nicanor Paredes" ("Para las seis cuerdas". 1965).

Borges dijo que "El tango es nocturno y, para mis oídos, demasiado sentimental, demasiado próximo a los melodramas franceses como Lorsque tout est fini…"[3] Su sobrino, Miguel de Torre Borges, asegura que "definitivamente prefería la milonga... pero si de escuchar tango se trataba, volvía siempre a los antiguos tangos dichosos, ejecutados por tríos de flauta, violín y acordeón…"[4]

Uno de esos viejos tangos que él más gustaba escuchar era "Una noche de Garufa". Música de Eduardo Arolas y letra de Gabriel Clausi:

En las nostálgicas veladas vuelve el
tiempo del ayer
con este tango que nos lleva como un
sueño a su compás.
Viejos recuerdos, paicas papusas,
dulce momento del ayer.

El compositor de célebres textos ligados a lo criollo como el cuento "El Sur", "Juan Muraña" o "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", así como de la"Milonga de dos Hermanos", se queda con el tango viejo, el que rendía culto a los hombres que se batían en duelo o demostraban con el cuchillo su hombría, esos que sin odio/ lucro o pasión de amor se acuchillaron. Ellos están a la altura del cementerio clásico. En Borges y en "El Tango", el mundo criollo se universaliza y lo universal se "criolliza". El escritor sabe que "una visión épica, por definición tiene que ser unilateral. El conflicto se plantea siempre entre el héroe y la adversidad, que está siempre fuera de él…"[5]

En el poema "El tango" (recopilado en el libro El otro, el mismo, 1964, ya había aparecido en una revista varios años antes), Borges plantea el tango como una épica respuesta a la pregunta elegiaca clásica ¿Ubi Sunt?

La elegía es un tema recurrente en el tango, especialmente en poetas

tangueros como Homero Manzi, Enrique Cadícamo y Cátulo Castillo. Sirva un breve ejemplo de este último y una estrofa de su tango "Café de los Angelitosde 1944":

Tras de qué sueños volaron?
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron, y callaron,
¿dónde están?
¿Por qué calle volverán?

Pero la diferencia principal de todos esos tangos y aún de obras de carácter elegíaco más clásicas, como las "Coplas a la Muerte del Padre", de Jorge Manrique, con el poema de Borges, es que la reiterativa pregunta de las primeras tres estrofas del poema encuentra una respuesta contundente: hoy, más allá del tiempo y de la aciaga/ muerte, esos muertos viven en el tango.

Para Borges, el tango es una elegía, donde los muertos siguen viviendo gracias a que en la música están, en el cordaje/ de la terca guitarra trabajosa,/ que trama en la milonga venturosa/ la fiesta y la inocencia del coraje.

¿Ubi Sunt? En el tango. A diferencia de la mayoría de textos en que se plantea la pregunta elegíaca donde no hay una respuesta, sino lamentos por los que ya no están o exhortaciones al carpe diem, para el poeta bonaerense, esos muertos viven en el tango, pues Esa ráfaga, el tango, esa diablura/ los atareados años desafía;/ Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura/ menos que la liviana melodía, // que solo es tiempo. El poeta atrapa al lector desde un inicio, porque el uso de esa figura retórica obliga a un diálogo.

El poema es un "pequeño palimpsesto" donde están presentes diferentes momentos de su geografía literaria, filosófica y biográfica: ¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos/ se apiaden) que en un puente de la vía,/ mató a su hermano, el Ñato, que debía/ más muertes que él, y así igualó los tantos?Estos versos son parte de la historia de la "Milonga de dos Hermanos": Velay, señores, la historia/ De los hermanos Iberra/ hombres de amor y de guerra/ Y en el peligro primeros,/ la flor de los cuchilleros/ y ahora los tapa la tierra.

La milonga dice más adelante: Cuando Juan Iberra vio/ que el menor lo aventajaba/ la paciencia se le acaba/ y le fue tendiendo un lazo/ le dio muerte de un balazo/ allá por la costa brava. O Muraña, ese cuchillo de Palermo, también de otra de sus obras, el cuento de "Juan Muraña".

Borges recuerda en sus versos los recorridos de niño por Buenos Aires y el tiovivo con caballos y otros animales en la calle Independencia[6]:

Gira en el hueco la amarilla rueda
De caballos y leones, y oigo el eco
De esos tangos de Arolas y de Greco
Que yo he visto bailar en la vereda

Acerca de Greco, su sobrino, Miguel, sospecha "que usó el nombre del compositor solo para rimar con eco…"

Y el eco personal, como se afirmó más arriba, es parte del recuerdo imposible de haber muerto peleando/ en una esquina del suburbio. "Borges es nieto y bisnieto de coroneles, vástago de hombres que conocieron las lanzas de las guerras de América, descendiente de hombres muertos a caballo"[7]. El mismo Borges dijo en su "Ensayo autobiográfico": "De los dos lados de mi familia tengo antepasados militares; esto puede explicar la nostalgia por un destinoépico que mis dioses me negaron, con prudencia indudable".

Sin embargo, el planteamiento del ¿Ubi Sunt? de las primeras tres estrofas es solo un pre- texto con el cual Borges nos llevaba aún más allá de lo aparente: nos lleva a un metatexto, pues da pie para una reflexión y una meditación. En este argumento dentro de otro argumento, el poeta recurre a una suerte de antítesis que tiene nombre como de animal mitológico: el oxímoron, para plantearnos nuevos significados de los opuestos que chocan y se conjuntan en ese nuevo significado.

Esas meditaciones y reflexiones recogen un discurrir enumerativo que, de muchas maneras, producen la sensación de que nos encontramos ante un compendio del mundo y sobre todo, de un mundo literario, que en este poeta es también su mundo interior, ya que, según Saúl Yurkievich "Jorge Luis Borges es, por empedernido propósito y por ejercicio incesante, un hombre de letras"[8].

Así, podemos hacer una nueva lectura del poema, donde las paradojas son constantes: esos muertos viven en el tango. El poema "El Tango" es un gran oxímoron donde confluyen los opuestos y forman un nuevo significado: El tango crea un turbio pasado irreal, que de algún modo es cierto. Borges plantea su ambigüedad onírica final de manera que hasta el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando en una esquina del suburbio, puede ser cierto. No por nada, el oxímoron es una de las figuras retóricas preferidas del escritor argentino.

Su juego retórico, como si fuera un genial jugador de ajedrez, va acomodando las piezas en un tablero bien conocido, la metáfora se conjuga con el encabalgamiento: Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura/ menos que la liviana melodía. Y el encabalgamiento entre estrofas sirve para reiterar que el hombre es aún menos que una liviana melodía, que solo es tiempo.

La anáfora ¿dónde estarán?, de las primeras tres estrofas, nos remite al clásico ¿Ubi Sunt?, y este a una enumeración con la puesta en escena de una realidad libresca milenaria: "pregunta la elegía", "el malevaje", "aquellos que pasaron dejando a la epopeya un episodio", "una fábula al tiempo". En este punto hay que hacer un alto, pues el autor deja de lado en la quinta estrofa la pregunta clásica elegíaca ylo hace de manera "más criolla", (usa una elipsis) cuando pregunta por la encarnación de Caín: "¿Y ese Iberra fatal…? Nos responde entonces con lo universal llevado a lo criollo y lo criollo llevado a lo universal: otro oxímoron que en el tango tiene su nuevo significado. En "El Tango", también están presentes recursos retóricos constantes en el universo borgesiano, como la hipálage: "Vaga rosa", "sórdidas noticias policiales", "daga hostil", "terca guitarra" y "paredes recelosas". Además, algún hipérbaton escaso: "los atareados años desafía".

En este poema, la noción de un tiempo convencional constituido por

presente, pasado y futuro, es constantemente cuestionada mediante el polisíndeton, uso reiterado del artículo definido el: “una región en que el Ayer, pudiera ser el Hoy, el Aún, y el Todavía” se hace hincapié en una fusión de la cronología que aniquila la división de las regiones temporales. Esa respuesta hay que buscarla en otra parte: en el tango, esa ráfaga, esa diablura/ los atareados años desafía. El tiempo borgeano es heracliteano, lo que a la vez constituye otro oxímoron, ya que en el tango lo imposible deja de serlo: el oxímoron no es un lugar común, al igual que Borges.

El polisíndeton también sirve para ralentizar el ritmo del poema y hacerlo más enfático en sus ideas. Para Borges, el tiempo y el transcurrir del tiempo, es una sola cosa, a lo mejor es una esquina. Según Janice Dewey, para Borges, “el concepto del tiempo se presenta como una incógnita que hay que penetrar y se encuentra en su obra en forma de círculo y de variaciones del círculo que no admite principio ni fin y que produce una sensación de seguir infinitamente”[9].

A partir de ahí, Borges nos lleva por el mundo de referentes más cercanos a él. Esas referencias se estructuran alrededor de figuras y anécdotas familiares: “Muraña “el cuchillo de Palermo” “¿Y ese Iberra fatal” “el Ñato” hasta llegar a un paralelismo en que “una canción de gesta” es igual a “sòrdidas noticias policiales”. El panorama se estrecha y la enumeración se centra en el mundo referencial inmediato: la calle del barrio, una esquina, un rincón, una reyerta, los sonidos de la ciudad. Ya instalados en una realidad próxima, el tango va develándose como la metáfora del

tiempo: “esos muertos viven en el tango” “en la música están, en el cordaje de la terca guitarra trabajosa”, “en los acordes hay antiguas cosas”, “Esa ráfaga, el tango, esa diablura, los atareados años desafía”.

La nostalgia por el destino épico negado se transforma en poesía épica elegíaca, se transforma en el tango y el tango es a la vez un encuentro de los opuestos, de los imposibles, de los vivos y de los muertos, de los sueños imposibles que crean un pasado irreal que de algún modo, gracias al tango es cierto, por eso el tango es el “recuerdo imposible de haber muerto peleando en una esquina del suburbio”.

Homenaje al tango, elegía, fábula épica a los compadritos, caminos que se bifurcan en un solo cuento: un universo dentro de otro universo: una lectura dentro de otra lectura: todo esto es parte del Universo de Jorge Luis Borges: todo eso es parte de Buenos Aires, del tango. Y de nuevo al principio: Borges es un poeta circular al que le gustan las esquinas.

[1]Periodista y escritor. Ha realizado varios trabajos de investigación sobre literatura latinoamericana contemporánea)

[2]Hermano de otros famosos músicos: Vicente, Domingo, Elena y María Greco. Fue amigo de Gardel a quien le compuso varios temas. El más famoso de todos los hermanos fue Vicente, a quien Borges se refiere en su poema El Tango. Nació y murió en San Telmo, Buenos Aires (09 de marzo de 1893 al 16 de diciembre de 1935)

[3]Con Borges. Alberto Manguel. Grupo Editorial Norma: Bogotá, Colombia, 2003. Pág. 28.

[4]El tío, el único tío. Miguel de Torre Borges. Variaciones Borges; 01/06/04. P9. Tomado de http://www.accessmylibrary.com/

[5]Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Saúl Yurkievich. Barral Editores, S.A., Barcelona, España: 1970. Pág.134

[6]Borges y el tango. Eduardo Berti. Magazine Littéraire, Paris, mayo de 1999. Tomado de www.sololiteratura.com

[7]Versiones. Inversiones. Reversiones. Jaime Alazraki. Editorial Gredos, S.A., Madrid, España, 1977. Pág.32

[8]Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Saúl Yurkievich. Barral Editores, S.A., Barcelona, España: 1970. Pág.119

[9]El tiempo y Jorge Luis Borges. Taller de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 01-05-2002. Tomado de www.accessmylibrary.com