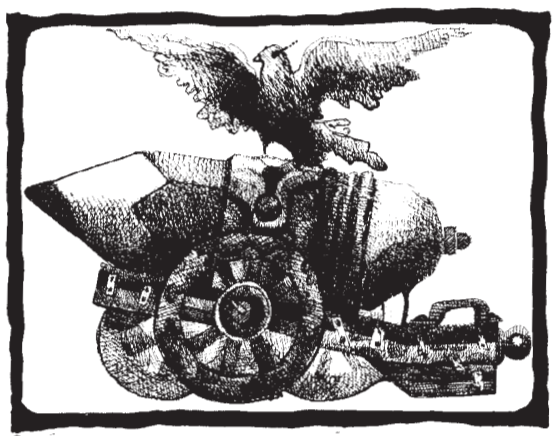
Las cosas que hacemos, mayormente ordinarias en la vida común, debemos hacerlas extraordinariamente bien y que puedas andar por la vida sin que nadie sepas quién eres.

Henry David Thoreau

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

Apoyo administrativo
Giselle Rodríguez

Página web
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 n.° 86-3000 Heredia, Costa Rica, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

NÚMERO 96

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



EL CONCEPTO DE MIMESIS RELACIONADO AL CONCEPTO DE ARTE SONORO CONTEMPORÁNEO

Otto Castro
Compositor costarricense

El tema de la "mimesis" es un concepto muy interesante, tomando como base el pensamiento de Aristóteles y Platón. La mimesis puede ser interpretada de dos formas: por un lado, en Platón será entendido como la forma externa o la "apariencia sensual" de las cosas; por supuesto, este significado deriva de su concepción del mundo de las ideas. Por otro lado, Aristóteles, tiene la idea de que imitar en el hombre es connatural; es decir, desde que nace tiende a imitar y establece la imitación como parte de su aprendizaje. Por ejemplo, cuando aprende a hablar, lo hace indudablemente imitando. Por eso y dentro del concepto de Aristóteles, la imitación puede ser vista como una vía para el conocimiento.

Ya en el plano artístico, una de las primeras coincidencias que tengo con Aristóteles en cuanto a la producción creativa es que el/la artista debe buscar su forma propia de expresión. Imitar a los objetos de la realidad con el fin de ser virtuoso/a o agradar al público, solo llevará al/a la artista a lograr copias sin valor artístico, una artesanía serial que el único valor que podrá tener será el comercial. El/la artista debe buscar su voz interior, buscarse a sí mismo, escuchar sus ideales y luchar por resguardar su visión personal y subjetiva del mundo en el que vive.

Es interesante resaltar que la música contemporánea, sobre todo la música generada a partir de 1950, va a ser liberada de la forma musical principalmente por la figura de John Cage. Esto ayudará al/a la artista a escuchar su propia voz y a no delimitar su retórica musical a cánones y estructuras rígidos.

Claro que este giro en los planteamientos creativos no fue propuesto de forma casual, sino que se produjo por dos situaciones. Primero como una contestación frente a la escuela del serialismo integral, que no era otra cosa que la ideología musical dodecafónica llevada a sus inimaginables extremos, sobre todo con la aparición de la escuela italiana con figuras como Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna o Franco Donatoni; y, por otro lado, como una reacción frente a los eventos militares de la Segunda Guerra Mundial, así como contra algunos movimientos artísticos controlados desde el Estado, que tenían aprisionado al/a la artista y se horrorizaba que el instinto y, sobre todo, sus emociones, se emanciparan y le hicieran perder control sobre el/la músico/a. Indudablemente en este punto volvemos a Platón.

Pero retornando a Aristóteles, hoy por hoy estamos llenos/as de artistas que desean triunfar copiando fórmulas que se sabe agradarán a sus públicos y, peor aún, el público legitima y aprueba a estos/as artistas. Por un lado, por el poco conocimiento de otras músicas (esto en gran parte por el débil sistema educativo); por otro lado, por una creciente invasión desde las transmisiones radiofónicas y televisivas de un solo tipo de música, normalmente la más fácil de dirigir y la más estereotipada, provocando de esta manera una ignorancia general sobre la buena música, la bien hecha, otros tipos de géneros musicales y, por supuesto, la valoración de una obra musical original y personal. Ni qué decir de la invisibilización de la música nacional.

De ahí que sea sumamente importante que en Costa Rica se conozcan obras de los compositores nacionales: Carlos Castro, Mario Alfaguell, Luis Diego Herra, Vinicio Meza, Allen Torres, Eddie Mora, Carlos Escalante, Alejandro Cardona, Mauricio Pauly o Federico Reuben, todos creadores infatigables y que en nuestro medio son totalmente desconocidos por la mayoría de los/as costarricenses. Existe una canción de la cantautora costarricense

María Pretiz, en su CD *En Braille*, con el nombre de la famosa canción argentina *El día que me quieras;* la pieza ilustra la situación de muchos/as músicos/as confinados/as a repetir una y otra vez canciones o músicas que la gente les pide, desatendiendo su propia voz interior de creadores/as. Un fragmento de la canción dice: "Y si había entre su repertorio una palabra propia y ganas de cantarla que pasó tres noches traduciendo del alma al papel y luego a la guitarra, esta noche escoge no exponerse, cuando lo intentó, fue como tocar fondo, que la mesa diez lo interrumpió, gritando a coro "Cante la del Unicornio".[1]

Otro tema unido a esta situación es el que tiene que ver con la falta de una investigación personal artística con respecto a la obra que le permita explorar otras posibilidades estructurales y no abastecerse de estructuras obsoletas como son la forma sonata, el rondó, etc. La forma musical obedece a un ordenamiento de los motivos y ritmos propios del natural ordenamiento que podría existir en una música para baile. Es decir, secciones rápidas o lentas dependiendo de la ocasión o de la necesidad del ritmo. Así nació la *suite* barroca, por ejemplo, que no es más que una síntesis de las danzas de la época medieval, que poco a poco fueron desligándo de su contexto, de la función social a la abstracción, de lo vocal hacia un predominio de la composición instrumental, esto debido en gran parte a la proliferación de familias de instrumentos o *consort*[2] y, por supuesto, a los avances que tuvo la composición en la música occidental europea de la época barroca.

Por suerte, la música de inicios del siglo XX abandonó de forma gradual la utilización tan ingenua de la forma clásica musical. Es así como ya con la segunda escuela de Viena existe un rompimiento con este tipo "sencillo" de crear música y el/la compositor/a se lanza a explorar otros universos, por ende, la composición misma se vuelve más caótica y compleja.

Otro punto interesante en la visión de Aristóteles es la improvisación como un método de generación de ideas artísticas y como vía para el aprendizaje y el conocimiento. Estos dos puntos indudablemente los podríamos relacionar a las primeras sesiones del movimiento Fluxus[3]. Este movimiento fue fundado por el compositor estadounidense John Cage quien, en 1962, comenzó una serie de conciertos dedicados a la exploración artística. Gracias a las actividades organizadas por este músico se aglutinaron artistas como Christo, Nam June Paik, La Monte Young, Joseph Beuys, etc., todos unidos bajo la idea de un arte que, por un lado, se alejara del mercado de venta que lo condicionaba y, por otro lado, que se creara un arte fugaz, improvisado, descubriendo en cada segundo su propia inmediatez, su signo temporal para significarse a sí mismo. La improvisación en este movimiento fue vital y las composiciones que hizo Cage durante este tiempo son un ejemplo claro de esto.

Solo para citar un ejemplo: en una utilizó una técnica muy particular: buscar imperfecciones en papel pautado, marcarlas, y después, insertar en aquellos puntos, diferentes figuras rítmicas, con esto le daba a aquellos puntos una significación musical dentro del marco del pentagrama. Al finalizar el proceso se obtenía la obra musical. El mismo compositor decía que la obra experimental era aquella de la que el/la músico/a no tenía ningún dato de qué forma sonaría su obra, y de allí el concepto de experimental, no como muchos grupos que actualmente se dicen llamar: "experimentales" y han ensayado un centenar de veces las obras que ejecutarán en un concierto. En mi obra: *Que el demonio esté con ustedes*. Óp. cit. 30, exploro diferentes tipos de *clusters*[4]; en la partitura utilizo gráficos y texto que se deforman según la intención del fragmento musical. Este tipo de tratamiento a la composición de la obra me parece importante en la absorción de conocimiento; en este caso, el/la instrumentista se ve enfrentado/a a la posibilidad de improvisación, al imprevisto a través del cual podrá descubrir con el piano diferentes sonoridades. Un aprendizaje que el instrumentista obtiene en el mismo momento de su ejecución.

Otro ejemplo, que podríamos citar es el de la pieza *William Mix* de John Cage, en la cual se utilizan 600 grabaciones, el orden está dictado por las tiradas del I-Ching[5] y la pieza tiene una duración de 4 minutos con 15 segundos.

Tenemos también un caso muy interesante del compositor costarricense Federico Reuben, quien finalizó su doctorado en composición en la Universidad de Manchester en Inglaterra. Tiene una obra titulada: *On Violence* del año 2009, en donde el trabajo es para pianos electrónicos con posibilidad de salida y entrada m.i.d.i.[6], electrónica en tiempo real, computadora y sensores. La idea de la obra es que los/as cuatro pianistas que ejecutan sus partes no sean escuchados por el público, sino que sus ejecuciones sean introducidas a la computadora como datos. Cada persona del público tiene 3 sensores y presiona el de su agrado, cuando quiera, durante la ejecución de la obra. Al activarlo reordena el material tanto el que entra como el que se está procesando en la computadora. Cada persona del público, gracias al poder del programa informático utilizado escucha su propia obra, ya que es cada persona la que modifica su escucha y, además, con su "voto" acciona uno de los tantos algoritmos que tiene el lenguaje de programación que modifica o reordena el material sonoro. De esta forma su experiencia se convierte en un aprendizaje, en una interacción que beneficia el conocimiento.

Otro punto importante, contrario al pensamiento de Aristóteles, es el de Platón con respecto al mundo de las ideas. La obra perfecta y la copia inexacta de la obra. Me interesa este punto porque en España en los años setentas, se produjo un movimiento muy importante en cuanto al virtuosismo extremo, se crearon trabajos musicales tan difíciles en el nivel técnico que no los podía tocar ningún/a músico/a; a esta tendencia se le llamó: "el virtuosismo utópico". Claro está, nada nuevo para la tendencia musical de la nueva complejidad representada por compositores como Richard Barrett, Michael Finnissy y Brian Ferneyhough. Este último compositor dice que su obra resulta tan difícil de ejecutar que el/la instrumentista por más virtuoso/a que sea logra a lo sumo un acercamiento, una interpretación no tan fiel del trabajo que él imaginó; nunca ningún/a instrumentista ha podido tocar sus piezas tal como están escritas. Entonces, estaríamos ante una obra musical del mundo de las ideas, es decir, en el pensamiento de Ferneyhough existe esta obra, pero en el mundo físico lo que escuchamos son copias burdas e inexactas de la obra que imagino este compositor.

Otro ejemplo muy interesante sobre este mismo concepto, es la obra musical *Vexations* del compositor francés Erick Satie (1866- 1925); en esta pieza, el creador insiste en repetir unos cuantos acordes unas ochocientas veces. La pieza solo se ha ejecutado en dos ocasiones, la última fue organizada por John Cage en Nueva York y tuvo una duración de 20 horas. *Vejaciones* (su traducción al español), sería una obra platónica ya que nadie ha soportado tocar los mismos acordes de forma igual debido a los calambres, desconcentración, etc. La obra perfecta solo existiría en el mundo de las ideas y en este mundo solo tendríamos copias lejanas de la intensión del autor.

También existe un campo muy extenso de la electroacústica dedicado a teorizar sobre posibles instrumentos, los llamados "Meta-instrumentos". Esta tendencia está muy unida con los modelados físicos, que no son otra cosa que modelos matemáticos de algún instrumento acústico particular, por ejemplo un violín. La magia de este tipo de técnicas es que al utilizarla tenemos instrumentos que solo existen en teoría pero no en la realidad. Por ejemplo, un violín que tienen 20 centímetros de tamaño pero que crece hasta llegar a los 24 metros de largo y se vuelve a reducir a su tamaño original, todo esto en un transcurso de 10 segundos.

Curiosamente, a pesar de que muchos de los conceptos platónicos se adaptan al mundo de la música contemporánea y nuevas tecnologías, si Platón estuviera vivo, odiaría la música concreta, una estética musical que persigue en sus obras la utilización de materiales sonoros concretos de la realidad, acentuando el uso de ruidos como material primario para muchas de sus obras. Esto lo digo en relación al texto que nos habla sobre el hombre vil, y como ese tipo de hombre trata de imitar: "los truenos, el ruido de los vientos, del granizo, ejes y ruedas de los carros, sonido de las trompetas, flautas y caramillos".

Bibliografía

Aristóteles. (1973). *Poética*, en Obras. Madrid: Aguilar.

Michel Chion. (1993). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación/ 53; España; Editorial Paidós.

Platón. (1972). *La República*, en Obras Completas. Madrid: Aguilar.

Schaeffer, Pierre. (2008). *Tratado de los Objetos Sonoros*. Traducción: Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Editorial Alianza.

Supper, Martin. (2004). *Música electrónica y música con ordenador*, Traducción: Alex Arteaga. España: Alianza Editorial.

http://www.mariapretiz.com/discografia/enbraille/home.html#6 [visitada: 20 de mayo del 2011]

Pies de Nota:

1 http://www.mariapretiz.com/discografia/enbraille/home.html#6 visitada: 20_05_2011

2 Un *consort* es un conjunto de instrumentos de diferentes tesituras o tamaños pertenecientes a la misma familia instrumental. Por ejemplo, *consorts* de flautas dulces, o de cromornos o de violas da gamba.

3 Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el antiarte. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón.

4 Escala de notas que son tocadas simultáneamente como un acorde.

5 El I–Ching o libro de mutaciones es un libro adivinatorio, de origen taoísta.

6 MIDI son las siglas de la (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales). Se trata de un protocolo de comunicación serial estándar que permite a los computadores, sintetizadores, secuenciadores, controladores y otros dispositivos musicales electrónicos comunicarse y compartir información para la generación de sonidos.

NOWHERE LIKE LIMON: ANTOLOGÍA DE MÚSICA AFROCARIBEÑA DE COSTA RICA



El Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro en Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), en alianza con el Programa Patrimonio, Desarrollo y Sociedad, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, emprendio una investigación y producción de alrededor de cinco años, en los cuales se grabaron cientos de horas de música y de entrevistas.

La meta era presentar la música afrolimonense de Puerto Limón tal y como la entienden sus protagonistas, y grabarla tal como suena en las calles, los salones y los bares. Muchos/as músicos/as limonenses ayudaron en el proceso, y fueron ellos/as quienes encaminaron la investigación hacia lo que realmente caracteriza su arte. También se contó con el apoyo del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura que proporcionó grabaciones y fotografías históricas.

Nowhere like Limon está conformada por un DVD con cuatro películas documentales, cuatro discos de música y una página web. La música más conocida de Limón es el Calipso, canciones siempre cambiantes y, a veces, improvisadas, que cuentan y comentan lo que sucede en el vecindario o en el mundo entero. En la película *Nowhere like Limon*, algunos de los principales músicos y *caliypsonians* de Puerto Limón cuentan la historia y actualidad de esta música. Del mismo modo, el primero y segundo disco siguen el recorrido del Calipso desde los sesenta hasta la actualidad. Mientras el Calipso ha variado sin perder su vigencia, hay otras canciones limonenses que no corrieron con la misma suerte. Todos los cantos de juego, trabajo, cuna y cuentos incluidos en la antología, fueron grabados hace más de treinta años y muchos han dejado de cantarse.

El tercer disco reúne los grandes conjuntos de percusión que caracterizan a Puerto Limón. El cuarto disco, por su parte, muestra un mundo más formal de la música afrolimonense: la música de salón.

Nowhere like Limon presenta solo una pequeña parte de lo que es la música afrolimonense, y no incluye más que una muestra del trabajo realizado a lo largo de cuatro años de investigación y grabación. Más allá de las películas documentales y las grabaciones musicales, se realizaron talleres y presentaciones, se escribieron artículos y partituras, se tomaron decenas de fotografías y se hicieron cientos de horas de grabación. La página web: www.icat.una.ac.cr/nowherelikelimon expone algo de estos materiales y se amplía poco a poco para responder a la realidad siempre cambiante de la música afrolimonense.

La antología tiene un costo de 15 000 colones y puede conseguirse en el ICAT (teléfono 22773475) y en la FUNDAUNA.

Gerardo Meza Sandoval; SONIDOS MÁGICOS (CULTURA AFROLIMONENSE); Editorial Alma Máter, San José, 2010

Gerardo Meza es profesor de la Escuela de Música de la Universidad Nacional y, también durante muchos años, profesor de la sede Regional de Limón de la Universidad de Costa Rica. Como él mismo nos relata en el libro que aquí reseñamos, el haber entrado en contacto con la zona caribeña le hizo tomar conciencia de su riqueza cultural, con características únicas diferenciadoras de las de otras regiones de Costa Rica.

En realidad, la zona caribeña de Costa Rica se ha ido incorporando al resto del país y "al modo de ser nacional" hasta hace relativamente pocos años. Durante mucho tiempo, fue difícil incluso trasladarse hasta ahí, pues la carretera era sinuosa y en malas condiciones, y el ferrocarril, transitando en medio de un lujurioso paisaje tropical, tardaba a veces hasta ocho horas en llegar a su destino.

Los habitantes del Valle Central costarricense, que constituyen casi el 50% de la población del país en la actualidad, han ido aproximándose poco a poco a esa región y a su gente, no sin mantener una serie de prejuicios y miedos heredados del pasado.



Siendo un habitante de esa región llamada Valle Central, Gerardo Meza también ha tenido que hacer un esfuerzo por comprender a los que él llama "compatriotas afrocaribeños" y que, en sus propias palabras, le han "seducido por las lecturas, la música y el calor humano de la provincia".

Siendo el autor músico, buena parte de esta obra gira alrededor de ella, aunque siempre en contacto y relación con otras expresiones culturales. El capítulo uno de su libro nos ofrece el contexto histórico necesario para entender la presencia de la población de origen afro en el país. En el segundo se centra en el Calipso, aunque establece algunas relaciones con la literatura, especialmente con la de Quince Duncan. Otros ritmos y otras producciones literarias son analizadas en el capítulo siguiente, para terminar con una reflexión que denomina "alteridad y resistencia en las producciones afrolimonenses".

Rafael Cuevas Molina

IMPROVISACIONES

COLUMNA DE CARMEN MÉNDEZ



A finales del siglo diecinueve un joven profesor de música se preguntaba "¿por qué mis alumnos no escuchan lo que leen o analizan?" La búsqueda de respuestas lo llevó a encontrar una nueva disciplina, que hoy conocemos como la rítmica.

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) se enfrentó al enigma de la audición musical en el Conservatorio de Ginebra, Suiza, mientras impartía lecciones de solfeo y armonía. Descubrió que el sistema neuromuscular es tan responsable de lograr esa tarea como el intelecto y la emoción, y enfocó sus estudios en esa área. No basta con comprender la lectura musical y sus intersticios, proporciones, fórmulas matemáticas, la música hay que vivirla y el instrumento musical más próximo es el propio cuerpo.

En 1911, el prestigio de Dalcroze se había difundido bastante. Fue llamado a la ciudad de Hellerau, por el empresario alemán Wolf Dohrn, donde se creaba un novedoso proyecto industrial. La educación musical de los/as hijos/as de los/as empleados/as estaría a cargo del maestro suizo. Establecieron la escuela, construyeron un interesante teatro para las presentaciones y en poco tiempo, el lugar atrajo a la élite artística e intelectual europea. Escenografías audaces, vestuarios originales, movimiento creativo y una auténtica experiencia musical.

Hace unos años llegó a nuestras manos, de parte de la maestra de rítmica, Martina Jacobi, la filmación de un grupo de niños de Hellerau midiendo con su cuerpo el compás de cinco tiempos. Se podía apreciar cómo bajo unas enredaderas, los/as alumnos/as mostraban la fluidez rítmica, con naturalidad y expresión. En algunas fotografías de la época, se destaca una histórica puesta en escena de la ópera de Glück "Orfeo y Euridice", según las características de la naciente disciplina.

Entre las anécdotas de esos años, se cuenta cómo Serge Diaghilev (1872-1929), el empresario, crítico y director de los Ballets Rusos, envió a sus bailarines/as a Hellerau para que aprendieran los complejísimos ritmos con Dalcroze y se pudiera estrenar en 1913 la Consagración de la Primavera de Stravinski.

Dentro de este contexto histórico se puede rescatar la esencia de la rítmica: el proceso de aprendizaje de la música se da en torno al espacio, la energía y el movimiento. La improvisación, la lucha frente a los desafíos que los mismos ejercicios plantean, el espíritu del trabajo en equipo y el disfrute profundo de la vivencia musical son algunos de los puntos que se enfatizan y promueven.

Dalcroze murió en 1950. En 1914 formó parte de una protesta internacional por el bombardeo a la Catedral de Reims y nunca más volvió a pisar suelo alemán. Este hecho provocó que muchos de sus discípulos/as que permanecieron en Alemania desarrollaran la rítmica por caminos distintos, más allá de las ideas originales de Dalcroze. Influencias de la Escuela Bauhaus, por ejemplo, caracterizaron algunas corrientes de estos procesos educativos. Y quizás uno de los aspectos más interesantes de la rítmica es que si bien, el Maestro puso las bases, los edificios se construyeron de manera distinta en cada Continente, en cada país, por cada profesor/a... La rítmica, por lo tanto, no debe considerarse un método cerrado de educación musical, sino más bien una opción abierta, pedagógica y artísticamente, que se puede y debe adaptar a las personas involucradas y a sus circunstancias.

La profesora y pianista chilena, Dra. Marta Sánchez (1923-2006) fue una de las pioneras latinoamericanas de la rítmica. Desarrolló su trayectoria en la Universidad Carnegie Mellon en Pittsburgh, Pennsylvania y actualmente este centro de estudios especializados lleva su nombre.

En Costa Rica la rítmica ha estado ligada a la educación musical y al trabajo interdisciplinario con las artes escénicas; más recientemente a la musicoterapia y la educación especial. Desde la década de los años ochenta en la Universidad Nacional, se han realizado presentaciones creadas por los/as mismos/as estudiantes, en las cuales ellos/as han manifestado su enorme potencial creativo, su fantasía e imaginación. El humor y la profundidad, la crítica y la iniciativa, se han conjugado y hemos podido apreciar un sinfín de propuestas artísticas muy gratas.

La Mtra. Elda Nelly Treviño, de Monterrey, México y discípula de la Mtra. Marta Sánchez, ganó un concurso en su país para realizar una pasantía de cinco semanas en Costa Rica y preparar una presentación de rítmica con música de compositores/as mexicanos/as. Esto comprueba cómo el legado del Maestro Jaques-Dalcroze se ha expandido en el mundo y llega hasta de manera fortuita, a enriquecer nuestras parcelas pedagógicas.

Tenemos una certeza: ya no hay vuelta de hoja, la música se aprende con el cuerpo, el movimiento, la creatividad y el disfrute, es decir con la vivencia neuromuscular, intelectual y afectiva, en el marco del trabajo colectivo. ¡Gracias al Maestro Dalcroze por donarnos su extraordinario descubrimiento!

TANTOS/AS JÓVENES SALVAJES

LA PIEDRA EN EL ZAPATO

COLUMNA DE ANABELLE CONTRERAS



Los/as estudiantes de Chile convocaron al país a manifestarse para *salvar la educación*, tenían demandas lúcidas y concretas y muchas con manejo de un vocabulario especializado, propio de economistas, para negociar con quienes niegan, con medidas neoliberales, el derecho al aprendizaje gratuito (sirva de ejemplo este blog http://camilapresidenta.blogspot.com/). Sin embargo, lo hicieron también bailando *Thriller* de Michael Jackson o *We will rock you* de Queen, o bien matándose a besos en un "besatón" que simbolizaba su deseo de que el Estado sienta pasión por el sistema educativo.

En Tel Aviv, alrededor de mil tiendas de campaña y trecientas mil personas de clase media exigen medidas contra el alto costo de la vida y la vivienda; las noticias reportan que a ratos parece protesta y a ratos fiesta callejera y festival de música. En Brasil, ha habido muchas marchas este año pidiendo un Estado laico y no es el único país que lo grita.

Independientemente de cuán diversos sean los motivos de las protestas y la forma que tomen, los/as jóvenes parecen incapaces de aguantar pasivamente tanto descaro de las clases políticas y las empresas que tienen el mundo en sus manos y los/as tienen a ellos/as en un presente de carencias y un futuro sin perspectivas. Ante eso, los Estados responden con nula creatividad pero, como es común, demonizando al/a la enemigo/a.

La gente joven siempre es tildada de salvaje, no importa el motivo; estigmatizarla, criminalizar la protesta y minimizar la edad de cárcel son las respuestas más pensadas en este momento en Latinoamérica. Pero la protesta es divertida, es un lugar de encuentro para debatir entre conocidos/as o lugar para conocer gente, identificar semejantes en los problemas cotidianos, bailar, disfrazarse y explotar. Las piedras, en su mayoría, son consignas, risas, pancartas que hablan de confrontación y ausencia del miedo; la protesta es una pandemia a los ojos de los/as políticos/as que se contagia y se propaga rapidísimo, se convoca en Madrid, amanece en Viena y New York y anochece en Budapest y Rabat. Y la organizan jóvenes que se vuelven deliberadamente salvajes, eso dicen quienes, desde el poder, hablan de democracia y no aguantan prácticas que tendrían que serle propias, como la manifestación callejera.

Da lo mismo si es pacífica o como en Londres, en donde jóvenes de barrios con graves problemas sociales repitieron, en miniatura y sin derecho, lo que hacen los políticos en grande y con permiso: robaron. A eso le llaman violencia quienes practican violencia de Estado. El saqueo de un almacén es vandalismo, el de las instituciones del Estado, por sus propios/as dueños/as, preferiblemente no se nombra o se llama medidas necesarias. Las dinámicas que se dan en los disturbios son antidemocráticas, el arruinar a la gente y darle el dinero a los bancos es salvar al país (lo mismo hace con el idioma la iglesia católica, después de mandar a miles de personas a la hoguera se ofende con el verbo quemar, como vimos en la Marcha de las Putas).

La supuesta democracia no aguanta el ejercicio de la libertad, la muestra en bruto de la enorme frustración, las demandas por derechos fundamentales, las peticiones de transparencia, y menos si se expresan de otras formas, con baile, títeres, zancos, disfraces, canciones y otros inventos espontáneos y estéticamente productivos. Por ello, salir a la calle, protestar y ser calificado/a de loco/a y antidemocrático/a se ha convertido, más que en un insulto, en sinónimo de actitud crítica frente a un sistema que no promete sino estafa a las infundadas esperanzas de quienes todavía ejercen el voto.

Esos cuerpos confrontativos, gozosos, resistentes y jóvenes, que se salen a ratos de los mecanismos de control biopolíticos, esas subjetividades juveniles tan difíciles de entender y respetar para quienes predican democracia y quieren ciudadanos/as dóciles, esas nuevas formas de comunicación y de compartir espacios públicos y coyunturas sociales cuentan, de variadas maneras, la experiencia de esta enorme generación de jóvenes en un capitalismo cada vez más agresivo.

La imaginación y la resistencia mutan a gran velocidad y esto es esperanzador si pensamos que la mitad de habitantes del planeta tiene menos de veinticinco años. Y aunque esté claro que muchos/as no participan de dichos movimientos, esta autoproducción y autoproyección, aunque sea por momentos, adquiere formas de autodescolonización, desintoxica los cuerpos enfermos por los mecanismos de biopoder y reinventa la juventud. Por lo menos así espera quien escribe.

ORIGAMI SIN PAPEL

CREPÚSCULO

COLUMNA DE FELIPE OVARES



Sus manos se acostumbraron a la textura del papel. Y el papel se doblegó a sus caprichos. Las hojas en blanco fueron sus compañeras cercanas, no escribía en ellas, ni las usaba para imprimir, esas hojas acababan moldeadas en geométricas figuras que salían de sus manos. Las figuras del Dr. David Huffman (1925-1999) difieren del origami tradicional japonés al salirse del esquema de las líneas rectas. Los/as matemáticos/as y científicos/as como el Dr. Huffman han observado las plegables leyes de la cartografía para convertirlas en reglas algebraicas que luego pasan a ser algoritmos. El origami computacional, conocida también como la técnica de plegado, o papiroflexia Sekkei, se basa en campos que incluyen la geometría computacional, la teoría de números, la teoría de la codificación y el álgebra lineal.

El Dr. Robert Lang, un estudioso del tema, del cual Huffman fue pionero, afirma "algunas personas son especialmente sensibles a los encantos del origami que algunas veces se cruzan en el camino con los matemáticos". Margaret Wertheim (2004), en un artículo para el diario New York Times, agrega "la mayoría de origamistas de cómputo son impulsados por pura curiosidad y el placer estético de estas estructuras, pero su trabajo también está encontrando aplicación en campos como la astronomía y el plegamiento de las proteínas, e incluso la seguridad del automóvil. En estos días cuando el Dr. Lang no está inventando nuevos modelos con un paquete de software especializado de origami que desarrolló, actúa como consultor del origami".

Elise Huffman conserva en su casa una impresionante colección de objetos hechos en papel por su padre. Es probable que la afición de David Huffman, un exprofesor de ciencias de la computación en la Universidad de California en Santa Cruz, lo hiciera aprender las técnicas del origami tradicional cuando fue oficial de la marina y estuvo a cargo del mantenimiento del radar de un destructor que ayudó a limpiar de minas las aguas chinas y japonesas al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

La palabra origami viene de dos raíces japonesas *ori*: plegar y *kami*: papel. Aunque Huffman no es conocido por esta pasión, sus estudios fueron pioneros en el arte del origami computacional que está evolucionando y sin papel, de un aparente entretenimiento, a un campo de investigación que se adapta en muchas áreas.

Según el Dr. Peter G. Neumann, del Laboratorio de Ciencias de la Computación (antes Stanford Research Institute), el Dr. Huffman siempre estuvo obsesionado con la elegancia y la simplicidad, ambas características presentes en el origami y en la compresión de datos, otra de sus pasiones.

El origami en occidente ha sufrido el vaivén entre el éxito y el olvido, sin embargo, a partir de 1950 su popularidad no ha dejado de crecer. Se define como un arte educativo hecho con las manos. A finales del siglo XIX, Friedrich Fröebel, un pedagogo alemán, incorpora y desarrolla el origami para la enseñanza en el nivel escolar. Curiosamente la idea regresa a los jardines de niños/as en Japón.

En los países hispanos, fue el escritor y filósofo español Miguel de Unamuno (1864-1936), el primero en considerar el origami como una forma de despertar la creatividad en la educación. Escribió sobre papiroflexia en el apéndice "Apuntes para un tratado de cocotología" en su novela "Amor y pedagogía" de 1902. El origami influyó en dos de sus grandes pasiones, la literatura y la educación. Al igual que Huffman creyó en el origami como una ayuda enorme en el campo educativo. El siguiente poema de 1928 Unamuno se lo dedica al nudo pentagonal: Dios jugando con los dobles / cinco dedos de ambas manos / anudó cinta de yerba; / de cinco puntas fue el lazo. / De donde sacó la estrella / pentagonal, que sus brazos / dio a la blancas frescas alas / de la rosa del garbanzo.

A Miguel de Unamuno le gustaba que lo pintaran. De eso da un considerable testimonio Dionisio Pérez en su estudio *Don Miguel de Unamuno. Ensayo acerca de su iconografía, y su relación con las Bellas Artes*, de 1964. Descubrí en esa colección el retrato pintado por Ignacio de Zuloaga, expuesto en la Hispanic Society de Nueva York, un detalle que me detuvo en la pintura. Tiene dos pajaritas de papel, una sobre la mesa y otra, más visible, sobre un volumen cerrado. La última parece contemplar a su creador. El pintor José Gutiérrez Solana realizó otras tres versiones de un retrato de Unamuno, firmados en 1933, en todos se observa una pajarita en origami.

El Dr. David Huffman fue el primer científico de la computación en ver las posibilidades del origami en este campo, publicó en 1976 un artículo pionero acerca del tema. Sin embargo, la fama de Huffman se debe a un algoritmo para compactar archivos digitales, ese popular algoritmo conocido como algoritmo de Huffman reduce los tamaños de los archivos. Las imágenes jpg, como la de Unamuno con la pajarita, aprovechan este algoritmo.

Felipe Ovares Barquero
felipe_ovares@yahoo.com

GRÁFICA GÉNESIS UN ESPACIO ALTERNATIVO PARA LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COSTA RICA

TRIPUDIUM

COLUMNA DE MARTA ÁVILA



Nos interesa destacar lo que ha significado la apertura de un espacio escénico alternativo para la danza en Costa Rica, auspiciado por la Galería Génesis, la cual, además de ser un taller de impresiones durante el día, se convierte en escenario para bailarines, por la noche.

El impacto que ha tenido en el medio cultural costarricense, el trabajo realizado, en los últimos años, por esta galería, dirigida por su propietario Ricardo Alfieri y el bailarín, Adrián Figueroa, es válido reconocerlo, en este momento.

Ellos han puesto, su espacio, a disposición de los/as jóvenes artistas que cultivan la disciplina de la danza contemporánea, principalmente, quienes pertenecen al sector independiente, que en nuestro días, es cada vez más grande.

Este versátil escenario, ha permitido la difusión de diversas propuestas compositivas, y ha estimulado el crecimiento de un público seguidor de la producción danzaria.

Los primeros en convocarnos a este espacio fueron los creadores Jimmy Ortiz, Mario Blanco y José Andrés Álvarez con la propuesta denominada ***Gata Brava***, a finales de 2009.

Para 2010, fue más frecuente ver espectáculos en este lugar y en marzo, se presentó Zoo Company de Holanda con el espectáculo ***Off Festival***. Ya para este memento, comenzó a ser el teatro preferido de las agrupaciones independientes, como fue el caso de Ex–ánima que participó con el remontaje, ***Bufo Periglenes***.

Al mes siguiente, la agrupación independiente, DePaso Grupo Escénico, debutó con ***Cortos Tres***. Posteriormente, le llegó el turno a Danza Graffiti que escenificó ***El Suicida Perfecto***, con aportes coreográficos de Claudia Sancho, Christopher Núñez y Adrián Figueroa. Y otra agrupación emergente llamada Cla, liderada por Adrián Arriaga que bailó ***Presenta.***

Para setiembre, Teatro Signos y la galería organizaron el ***Primer Encuentro de Solos Hecho a Mano***, el cual permitió visualizar el trabajo de varias generaciones de coreógrafos/as de Costa Rica entre los que destacan, Humberto Canessa, Ofir León, Elián López, Adrián Figueroa, Lucía Rivera, Estefanía Madrigal, Wendy Chinchilla, Verónica Monestel, Daniel Marenco y Vanessa Cintrón.

Este evento fue importante ya que en él, se congregaron creadores/as de mucha trayectoria, así como quienes recién empiezan su carrera en la composición dancística. La actividad contó con buena calidad y gozó de éxito de público.

Dentro de la programación anual, el colectivo Nána+na: presentó ***Antes que Presiones Play…Stop***.

Además, en diferentes temporadas, los/as estudiantes universitarios/as de DanzaTEC ejecutaron ***Memorias de una Mesa*** y los/as de la Universidad Estatal a Distancia, presentaron ***UrbaUNED.***

Esta galería también le permitió al coreógrafo Francisco Centeno mostrar el trabajo unipersonal ***Homotextual,*** interpretado por Adrián Figueroa, en varias temporadas.

Para 2011, Gráfica Génesis con el apoyo del fondo PROARTES, del Ministerio de Cultura, abrió la convocatoria para coproducir espectáculos. En este contexto a Adriana Cuellar con los/as integrantes DePaso Grupo Escénico mostró ***Sinaxesos***. De igual forma, vimos el espectáculo titulado ***Resulta2,*** en el que intervinieron como coreógrafos/as y bailarines/as, Wendy Chinchilla, José Raúl Martínez, Mario López y Laura Chaves. Por otro parte, las creadoras del grupo La Santa Chochera estrenaron el trabajo denominado ***Dono Artefárita***, a principios de año.

No solo para trabajos de estreno han servido estas tablas, sino que varias obras de repertorio se han podido reponer aquí, como fue el caso de la coreógrafa y bailarina Ena Aguilar quien escenificó su última creación ***Mujeresdebarro***. Así mismo, los/as integrantes de Las hijas de otro, remontaron sus coreografías ***LH "PCC33"*** y ***10 Minutos Después de Yo***. Ofir León, directora de Signos Danza Teatro también participó con la propuesta ***Un Día Menos.***

En fin, la Galería Génesis, no solo apoya como escenario, sino que sirve de sala de ensayos para algunos de los grupos que no tienen sede oficial.

En este nuevo espacio para la danza hemos visto espectáculos diversos con técnicas disímiles, algunos se muestran en proceso otros muy bien acabados, sus temáticas son de actualidad y algunas con tratamientos irreverentes, mas todos, son parte de este dinámico sector cultural que es la danza contemporánea nacional.

Programa Publicaciones Universidad Nacional