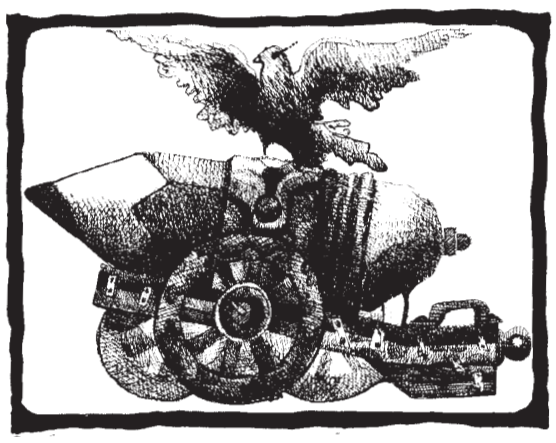
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO
100

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.

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

100 números 20 años

Rafael Cuevas Molina

En 1992, el tema de la identidad cultural estaba a la orden del día, por la conmemoración de los 500 años de la llegada de los europeos a nuestro continente. En ese contexto, el decanato del Centro en Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), de la Universidad Nacional de Costa Rica, que a la sazón estrenaba decano con Juan Fernando Cerdas, acogió la propuesta de crear un programa que colaborara a introducir la temática en la práctica artística y docente.

Fue así como se creó el Programa Cultura, Arte, Identidad (PROCAI), en 1991, y seis meses después, en su marco, el proyecto Suplemento Cultural, que nació con el objetivo de promover y difundir el interés en la cultura costarricense, centroamericana y latinoamericana, entre la comunidad del CIDEA. Han pasado desde entonces 20 años y tal objetivo continúa totalmente vigente. El Suplemento ha crecido y se ha consolidado en el medio nacional, en un referente para quien quiera investigar sobre la dinámica de la cultura en el país y la región, pues cada vez con más frecuencia aparece citado en investigaciones académicas y de divulgación.

En estos 20 años, algunas cosas han permanecido iguales y otras han cambiado. Como nuestros lectores lo han podido comprobar, el diseño del Suplemento sigue siendo el mismo, aunque durante un breve período se introdujeron cambios que, a la postre, no fueron funcionales, por lo que se decidió volver al original.

Hace 6 años aparecieron las columnas permanentes. Los primeros dos invitados fueron Marta Ávila y Alejandro Cardona, bailarina y crítica de danza, la primera, y músico, el segundo. Más tarde, ante la imposibilidad de Cardona de seguirnos acompañando, ingresaron nuevos columnistas: Felipe Ovares, muy conocido en la Universidad Nacional por sus pequeñas narraciones distribuidas por la red institucional; Carmen Méndez, música y enjundiosa impulsora de proyectos académicos vinculados al arte, y Anabelle González, vinculada al mundo del teatro, pero con formación académica en los estudios latinoamericanos. Un manojo de opinadores de primer orden han escrito columnas visitadas asiduamente en la página que el Suplemento tiene en Internet desde hace 5 años. Esa constituye otra de las novedades introducidas hace relativamente poco tiempo. La existencia del Suplemento en la red ha permitido que su difusión sea mucho mayor y que gente interesada en los temas que nos ocupan nos escriba desde todas partes del mundo. Lograrlo no fue fácil, pues, cuando emprendimos el proyecto, hubo que digitalizar más de 65 números ya publicados, con un escáner poco apto para la labor. Todavía hoy, después de varios años de limpieza de los archivos, sigue habiendo problemas en los textos, aunque son totalmente legibles. Los lectores sabrán disculpar, pero son los escollos de la academia hecha a veces con las uñas.

No sabemos qué nos depara el destino. Por lo pronto, se ha sugerido que nuestra publicación deje de aparecer impresa y se limite a la publicación virtual. También se ha pensado en la idea de transformar al Suplemento en una revista que aparezca con menos asiduidad y tenga un contenido más extenso. Dada la conclusión de ciclos que todos tenemos en la vida, no sería raro que, en algún momento, desapareciera.

Por lo pronto celebramos: en las páginas del Suplemento Cultural hay un tesoro que descubrirá quien se aproxime a ellas, las cuales se encuentran en centros de documentación no solo de Costa Rica sino también de Estados Unidos y Europa, o de el *click* que abra su sitio en Internet.

Componiendo en la noche posmoderna (donde –aparentemente- todos los gatos son pardos)

Alejandro Cardona



El contexto cultural y musical actual se caracteriza por ser ampliamente plural y relativista, tanto en las opciones estéticas y técnicas como en los enfoques teórico-conceptuales. Más o menos hasta mediados de los 80 del siglo XXI, pesó todavía una visión modernista y un respeto por la dialéctica más "clásica" entre *statu quo* y transgresión, que definía el papel de las vanguardias, pero la sensibilidad que paulatinamente se ha consolidado como dominante es lo que ahora llaman posmoderna.

Pero, ¿cómo interpretar un contexto como el actual que pareciera evadir todo intento de definición? Para comenzar, el posmodernismo, como concepto, es harto impreciso (más allá de su acepción literal como algo que viene después de la modernidad). ¿Se trata de un período que podemos ubicar cronológicamente, de una estética, de una actitud al escuchar, de una colección (o *collage*) de prácticas compositivas, de una reacción ante el relato totalizador de la modernidad, de una extensión de esta, de algo original o de una serie de refritos del pasado, de algo "progresista" o "reaccionario" o de ninguna de las dos cosas? ¿Cómo se relaciona con fenómenos como la globalización o el neocolonialismo? ¿Y cómo se expresa en América Latina más allá de una posible respuesta epigonal? Si nos quedamos únicamente con lo descriptivo, en él todo se "iguala" (todo es plural, todo es relativo) a espaldas de cualquier consideración de carácter cualitativo. Y no estoy tan convencido de que en la noche posmoderna, todos los gatos sean pardos. Preguntarnos por la naturaleza y la dinámica de esta realidad nos permite construir bases para poder edificar valoraciones personales y, eventualmente, históricas. No obstante, hay ciertos aspectos puramente descriptivos que resultan útiles como punto de partida.

2 Un aspecto fundamental del actual momento es el cambio en la percepción y vivencia de la historia. En la creación musical de finales de siglo XX y comienzos del XXI, encontramos una superposición de expresiones musicales derivadas de diferentes etapas y períodos, una suerte de "suspensión histórica" que tal vez no sea el "fin de la historia", sino la deshistorización como fin. Ante este hecho, preguntas acerca del valor o la pertinencia de la creación músical, antes en el centro del debate cultural, parecen haber perdido su sentido y nos encontramos en medio de una pugna "suave" entre las distintas visiones y prácticas musicales que coexisten más o menos pacíficamente.

Para algunos, la posmodernidad musical es una tendencia conservadora, un regreso al (supuesto) gusto del "gran público". Según esta posición, la "gran música" fue deformada por el modernismo y las vanguardias. Se retoman el diatonismo, las melodías cantables, las métricas regulares, los ritmos pegajosos, la tonalidad funcional o modal, las armonías consonantes, etc.

Pero hay posmodernistas que parten de una posición diferente, de un antielitismo abierto al mundo de la música popular, al de las llamadas músicas étnicas, al de la cultura *pop*, etc. Ven al modernismo (o al neomodernismo) como doblemente elitista: como parte de un ámbito musical de consumo minoritario y, a la vez, de un "subámbito" musical ultra exclusivo al interior de lo minoritario.

Tal vez, entonces, habría que distinguir entre antimodernismo y posmodernismo. El primero supuestamente "recuperando el pasado" y el segundo supuestamente "transformando el pasado". Pero ambas posiciones coinciden, cada cual a su manera, en una crítica al modernismo.

Al mismo tiempo, siguen existiendo propuestas que parecen ser claramente una extensión del modernismo, llamado por algunos nuevo modernismo: por ejemplo, la nueva complejidad, el espectralismo, algunas propuestas de "arte sonoro" (vinculadas a la música electroacústica) y ciertas tendencias neovanguardistas. Y en ocasiones nos encontramos con compositores que se mueven libremente entre (o que combinan) todas estas opciones.

Pero en tanto que el pasado se vuelve presente y el presente se mueve hacia el pasado, se desvanece el concepto de progreso histórico lineal, tan importante para los valores de la modernidad y hasta para las teorías rupturistas de las vanguardias. Nos encontramos, entonces, frente a lo que yo llamaría una "*multilinealidad histórica*" que se expresa a veces como una superposición de líneas paralelas que se mueven en diferentes direcciones (todas manifestándose como "actualidades" y en donde, por decirlo de alguna manera, lo diacrónico se hace sincrónico) y a veces como diferentes formas de "articulación polifónica" entre líneas (en donde podemos reconocer un relacionamiento activo entre diversas manifestaciones, velocidades o momentos de los diversos "tiempos culturales").

******

Esta multilinealidad histórica se une a un conjunto de desdibujamientos de parámetros socioculturales antes bien definidos e integrados al relato totalizador de la modernidad: los espacios y las dinámicas propios de un arte autónomo, definido como campo de acción estética; las disciplinas artísticas tradicionales (las bellas artes); los patrimonios nacionales o regionales, y la dialéctica entre culturas hegemónicas y subalternas. Así, encontramos un proceso de renegociación y rearticulación del arte, de lo social, de lo cultural, de lo económico, etc., que es lo que Néstor García Canclini define como una situación de postautonomía del arte.

Esto no significa que no sigan vigentes muchos espacios y dinámicas socioculturales, productos del proyecto social de la modernidad (o con antecedentes más antiguos): las orquestas sinfónicas (en Latinoamérica casi siempre con subvención estatal), las salas de conciertos, las iglesias, las compañías disqueras y la industria cultural, la crítica especializada acogida por instituciones académicas, periódicos y revistas, las instituciones formadoras de artistas... Son precisamente estos espacios y dinámicas los que todavía confieren prestigio social a compositores, ejecutantes, musicólogos, teóricos...

Pero también es cierto que cada vez más las dinámicas de creación/circulación/recepción de la música "clásica" se salen de estos marcos: medios como Internet abren nuevas posibilidades; surgen producciones artesanales manejadas fuera del control de la industria cultural; proyectos interdisciplinarios y mixtos rompen con la institucionalidad cultural, e incluso la música "clásica" circula en el contexto de la publicidad, los medios de comunicación masiva o el cine comercial.

Lo anterior va muy relacionado con el desdibujamiento, a veces de manera radical, de los campos y las prácticas disciplinarios. No es nada nuevo. Ha existido desde hace mucho la relación entre música y palabra (la música cantada), entre música y expresión escénica (danza, teatro), la ópera (que une música, expresión escénica, palabra...), entre música y cine, entre música e imagen, la música en el contexto de expresiones carnavalescas, etc. Pero ahora también encontramos formas de expresión que son, por su propia naturaleza, transdisciplinarias, en donde los diversos componentes expresivos se funden y es difícil separarlos como autónomos sin desarticular el resultado expresivo, comunicativo, estético o significativo.

Otro aspecto, relacionado, es el desdibujamiento de la idea y la práctica del patrimonio, cuya lógica, al menos al interior del relato integrador de la modernidad, tenía ciertos límites, casi siempre vinculados a la nación (y al Estado). Hasta las identidades regionales, étnicas, de género, etc., se inscribían, aunque fuera demagógicamente, en el proyecto nacional.

Pero las migraciones cada vez más masivas de sur a norte (o entre países del sur o del norte, o al interior de un mismo país) que producen nuevas

realidades multiculturales o transculturales, las migraciones y transculturizaciones que se producen sin cambio de localización física, a través de Internet, la televisión, etc., el encuentro virtual entre personas y símbolos, la resignificación de objetos artísticos... plantean una dinámica totalmente al margen de la conceptualización tradicional del patrimonio. Y no solo es un problema conceptual, es un problema práctico, ya que cuesta definir la pertenencia o la identidad de determinadas prácticas o productos culturales.

Finalmente, también de manera relacionada, encontramos una marcada ambigüedad en los límites entre lo hegemónico y lo subalterno. Esto no quiere decir que no exista una cultura dominante (o una sensibilidad cultural dominante) o dinámicas de poder que inciden en lo cultural y lo musical, sino que los elementos que vienen a definir lo hegemónico o lo subalterno en el terreno simbólico no se pueden definir de manera tan contundente. Por ejemplo, la separación tajante entre la música "clásica" y la "popular" o "tradicional" tiene cada vez menos valor. Pero no solo se trata de diferentes formas de populismo. Reducir estos fenómenos exclusivamente a eso podría reflejar un elitismo de "alcurnia", en defensa de los "altos valores del gran arte", o un elitismo "de abajo", en defensa del purismo de las expresiones populares, que distorsionaría la realidad de las dinámicas socioculturales. Tendríamos que ver que efectivamente hay un tránsito entre géneros y prácticas musicales que podría valorarse como "bueno" o "malo", pero que no por eso se puede ignorar.

Estos diferentes niveles de desdibujamiento de las fronteras que había establecido el relato integrador de la modernidad inciden tanto en las estrategias compositivas como en las estrategias de apropiación de la música por el público y la crítica especializada, incluyendo los campos de la musicología y la teoría musical. El énfasis en la obra (como objeto/estructura) se sustituye por un énfasis en el contexto (de carácter procesual). Algunos han caracterizado este cambio de enfoque en el campo musical como "antiestructuralista".

******

Es importante no confundir todos estos elementos descriptivos (muy generales), que caracterizan ciertas prácticas musicales o artísticas, con criterios propiamente valorativos (para el compositor, el ejecutante, el público, las instituciones, etc.) de fenómenos ciertamente complejos y muchas veces contradictorios.

La utilización de conceptos como multiculturalismo, migración cultural, transculturalización, interdisciplinariedad, fusión, desdibujamiento entre lo hegemónico y lo subalterno, etc., reducidos a meros decriptores, pueden dar la impresión de generar una plataforma valorativa cuando en realidad no es así. Al mismo tiempo, sirven para describir prácticas reales, algunas de las cuales podrían tener un alto valor estético o social, frecuentemente son meros "ganchos comerciales" que buscan "posicionar el producto" en un mercado global de consumo que está sobresaturado de oferta.

******

¿Cómo se manifiesta este contexto general y sus problemáticas en Latinoamérica? Por un lado, América Latina forma parte de un mundo globalizado y se manifiestan en su realidad musical muchas (si no todas) de las tendencias compositivas actuales. Pero, por otro, estas tendencias no necesariamente se expresan mecánicamente como una versión local de carácter epigonal.

Desde luego que una parte de la producción de música "clásica" en nuestros países ha sido (y es) una imitación —muchas veces tardía— de tendencias europeas o, más recientemente, norteamericanas. Desde esta perspectiva, nuestra música sería un reflejo de las características dominantes de la música occidental.

Sin embargo, habría que tomar en cuenta la dialéctica que se produce históricamente entre el proyecto cultural occidental dominante y los diversos componentes culturales que se expresan en el espacio latinoamericano: las culturas indígenas (en sí harto diversas), las culturas africanas (a partir de la trata de esclavos y la influencia africana y norafricana en la cultura ibérica) y la misma cultura "popular" ibérica, etc., sin mencionar los aportes producto de otras inmigraciones o dinámicas transculturales más recientes. Y esta dialéctica se ha dado en el marco de una mutilación histórica cargada de violencia, de negaciones y de asimetrías, que han producido como respuesta un proceso altamente dinámico de mestizaje cultural.

Es importante aclarar esto, porque sin un enfoque historizado se podría llegar a equiparar gratuitamente ciertas características de la posmodernidad global contemporánea con otras pertenecientes a la cultura latinoamericana desde hace mucho tiempo, como la pluralidad, el multiculturalismo, la superposición de líneas históricas contradictorias, etc. Un cosa es, por ejemplo, el mutliculturalismo que surge a partir de las migraciones masivas más recientes de personas del sur hacia al norte (en donde las políticas culturales de los países del norte han sido forzadas, por necesidad, a integrar a la otredad) o la migración de manifestaciones culturales a través de espacios de confluencia virtual como Internet, y otra muy diferente lo multicultural producto del sometimiento, la esclavitud y la imposición violenta de valores y de modelos de organización económica, política y sociocultural.

Considero, en este sentido, que algunas de las respuestas musicales latinoamericanas que se producen en el contexto posmoderno tienen su raíz en vivencias históricas profundas y, en el fondo, no tienen nada que ver con el posmodernismo. Lo que para ciertos creadores de primer mundo podría ser una postura intelectual/creativa o una búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, para nosotros, históricamente, encarna una necesidad profunda de creación de sentido, de búsqueda de organicidad y de autoexplicación. El mestizaje musical latinoamericano parte de una lógica de permanente reelaboración de realidades sonoras, incluso altamente contradictorias. Y estos procesos de reelaboración no se deben homologar a la ligera con las posturas o las visiones posmodernas.

Podemos escuchar un buen ejemplo de estas respuestas particulares desde Latinoamérica, en algunos de nuestros compositores de principios de siglo XX, como los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Carturla, el mexicano Silvestre Revueltas y en el mejor Villalobos. En sus músicas, elementos de lo "popular" se fusionan de manera muy original con el modernismo en una intensa búsqueda de sentido, muy lejos del nacionalismo de tarjeta postal oficial o los planteamientos de fusión y eclecticismo posmodernistas.

¿Cómo, entonces, podemos valorar nuestra propia actividad compositiva, la producción musical de nuestros tiempos y la de nuestro contexto particular en América Latina? Y de esta pregunta me surgen muchas otras: ¿qué es lo que valoramos en una obra musical? ¿La obra en sí, la relación de la obra con su contexto? ¿El grado en que la obra responde ante los parámetros de la contemporaneidad? ¿Definidos por quiénes? ¿Su relación con diversos estratos de receptores? ¿Su éxito con el público?

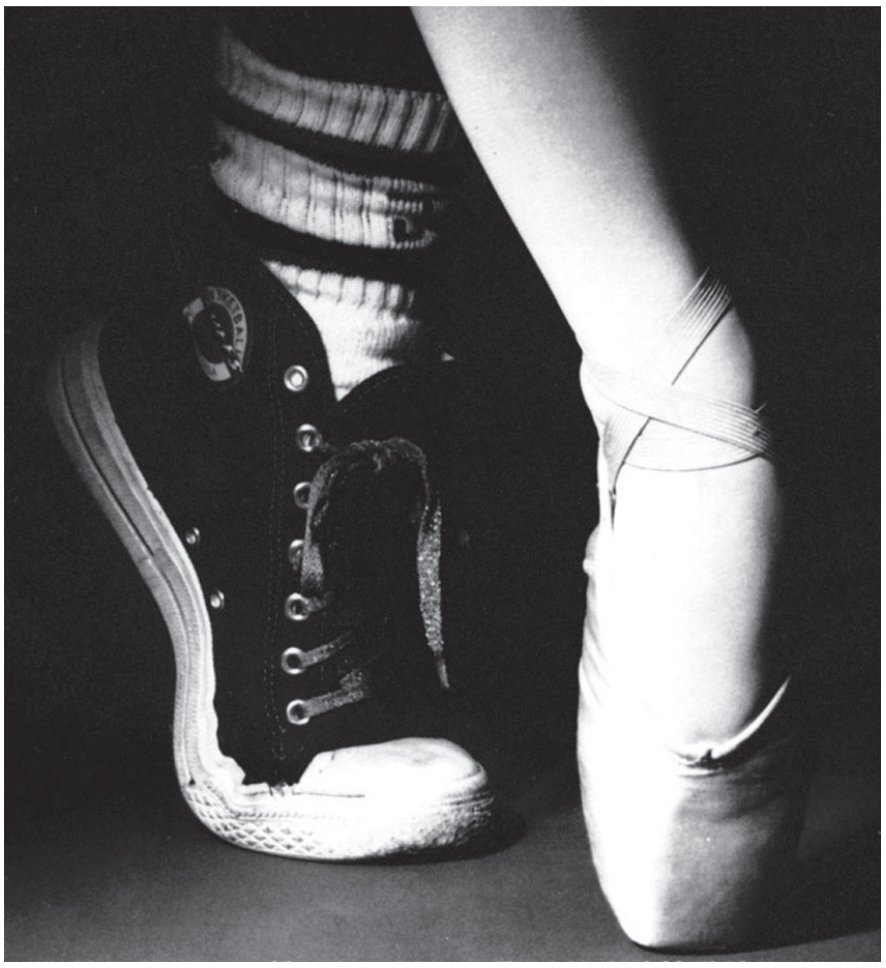
La sensibilidad dominante actual, en el marco de un relativismo plural, admite, sin duda, una dinámica de inclusión de la diversidad cultural mundial, en tanto requiere de apertura. Pero también nos plantea una realidad en la cual, a fin de cuentas, todo termina siendo legitimado por la inclusión. Así, las bases para construir una plataforma valorativa se vuelven muy ambiguas. Pero tal vez el asunto es saber cómo formular las interrogantes. Por ejemplo: ¿es más importante saber que una obra sea ecléctica (respondiendo así a un parámetro descriptivo de lo posmoderno), o saber qué se hace en la obra con el eclecticismo? En otras palabras, el eclecticismo no tiene un valor intrínseco, sino que se carga de significado según su uso concreto en el contexto de una obra particular.

Creo que hay tres componentes involucrados en un proceso valorativo:

- la responsabilidad y el aparato crítico individual de los compositores;
- la responsabilidad y el aparato crítico de los posibles receptores;
- la responsabilidad y el aparato crítico colectivo/social/institucional.

Pero, desde la óptica del compositor, me parece que solo podemos asumir activamente la primera. Porque lo demás es, por así decirlo, un proceso histórico que difícilmente podemos predeterminar, e intentar hacerlo inevitablemente produce una práctica oportunista o bien autoritaria, en caso de tener algo de poder.

Así, la posibilidad de construir un sentido en la noche posmoderna, en la que —aparentemente— todos los gatos son pardos, radica en una ética personal frente a la obra creada. Es únicamente a partir del aparato crítico propio que podemos generar valoraciones de nuestro propio quehacer compositivo y del de los demás. No se trata de imponer una postura a partir de un discurso legitimador destinado a los demás, sino de interiorizar una postura (vinculada a una práctica) para nosotros mismos. En otras palabras, ser consecuente con nosotros mismos. Y siento que el referente fundamental en un proceso valorativo no es el conocimiento general del contexto, sino la obra particular, independientemente de que esta sea un objeto, un proceso, algo pretendidamente permanente o efímero.



La danza escénica costarricense en 100 números y durante 20 años

Marta Ávila
mavila@una.ac.cr

El Suplemento Cultural de la Universidad Nacional llega al número 100 y esto merece una celebración, ya que gracias a la tenacidad de nuestro amigo Rafael Cuevas Molina, quien ha estado a cargo de la edición durante estas dos décadas, hemos podido reflexionar sobre la evolución de la danza escénica en Costa Rica.

Al hacer un repaso de lo publicado en el Suplemento, nos damos cuenta de que la disciplina danzaria ha sido una constante en este espacio. Si bien en los primeros números se registraron eventos importantes, mesas redondas y entrevistas a protagonistas, en los últimos cinco años se crearon varias columnas temáticas, entre las que está Tripudium, mediante la cual he mantenido en discusión algunos temas álgidos de la disciplina.

La danza en Costa Rica en estos dos decenios

Debemos recordar que cuando el Suplemento inició la circulación en nuestro país, solamente existían tres agrupaciones profesionales, una institución formativa en el nivel universitario y un insipiente movimiento independiente. Estas instancias financiadas con recursos provenientes de las universidades y del Ministerio de Cultura fueron las protagonistas. La primera en aparecer fue la Escuela de Danza de la Universidad Nacional (1973). Luego iniciaron sus labores las agrupaciones profesionales como Danza Universitaria (1978), la Compañía Nacional de Danza y la Compañía de Cámara Danza UNA (1981). Por otro lado, estaban los grupos independientes como Diquis Tiquis (1981), Danza Abend (1982), Condanza (1982), Danza ContemporáneaIndependiente (1987), Losdenmedium (1988) y algunos otros que de forma intermitente sobrevivían o apenas estuvieron lo más un quinquenio de actividad escénica.

Es importante señalar que la labor escénica que estas agrupaciones lograron desarrollar, en la década del 80, dio como fruto un público fiel que siguió de cerca sus producciones. Estas no tenían la presión y competencia de espectáculos masivos, ni distracción por medio de la red, como les sucede a los grupos de danza en la actualidad. Otra característica de este período es que las obras de las agrupaciones se mantenían activas por muchos años en su repertorio y eran interpretadas por varias generaciones de bailarines; ya fuera en las temporadas de extensión comunitaria o en los festivales que se crearon en esa década, como son el Festival de Coreógrafos (1981) impulsado por el Teatro Nacional y el Festival Nacional de Danza (1986) auspiciado por el Teatro Popular Melico Salazar.

Para la década del 90 identificamos más de 40 creadores activos, pero no tuvieron la oportunidad de mantener sus coreografías por mucho tiempo en el repertorio, lo que se tradujo en una tendencia de obras denominadas "desechables", ya que se bailaron no más de tres funciones. También el numeroso público de danza, por esos tiempos, decayó.

Algunas de las agrupaciones independientes que surgieron en eta época fueron Speculum mundi (1992), Exómosis (1994), Stratego (1997), Danzay (1998), Contravacío (1998) y Tanz Projet (1999).

Por otro lado, los paradigmas estéticos en los años 90, de la mayoría de los creadores, se mantenían cercanos a los desarrollados por los maestros fundadores de la danza moderna, con algunas pocas excepciones de intentos por romper con las tendencias predominantes, sobre todo en las temáticas tratadas. En este ámbito, se inició el abandono de temas de orden sociopolítico y se escenificaron espectáculos con motivos de mayor introspección, además del abordaje de tópicos como la sexualidad, los problemas ambientales, las minorías, entre otros.

Las instituciones que apoyaron la danza en estos años fueron, principalmente, el Centro Cultural Costarricense Norteamericano y el Instituto Goethe y, esporádicamente, alguna embajada. Esto trajo como consecuencia una escasa oferta de espectáculos internacionales, muy distinto a lo vivido entre las décadas del 70 y 80, cuando en nuestros escenarios era frecuente poder ver montajes de danza y ballet a cargo de las compañías dirigidas por Paul Taylor, Jeniffer Muller, Eliot Feld, Louis Mourris, Alvín Nikolais, así como Les grand Ballets Canadien y las principales figuras de compañías soviéticas.

Es en esta década que a la danza le llega la premiación por parte del Estado: en 1993 se otorgan los primeros galardones en tres categorías: mejor intérprete, mejor coreografía y mejor agrupación. El mayor galardón de la cultura que es el premio Magón, se le entrega a un coreógrafo por primera vez hasta el 2012, compartido con el científico Rodrigo Gámez.

Nuevas generaciones nuevos estilos

En siglo XXI, vemos un panorama diferente. En los escenarios aparecen más agrupaciones independientes, nuevas instituciones ofrecen otras maneras de formación para bailarines y se perciben más influencias directas que se revierten en los modos de enseñanza y la creación de espectáculos.

En las compañías estatales, el estancamiento de la asignación presupuestaria impide mayor dinamismo; es decir, los jóvenes profesionales ven pocas posibilidades de trabajo en estas agrupaciones. Esto le impone al sector independiente ser más dinámico y trabajar en propuestas estéticas más desafiantes.

Un ejemplo de cambio y madurez del gremio es la apertura de los estudios de posgrado de danza en la Universidad Nacional. Por otro lado, El Conservatorio El Barco, dependencia del Taller Nacional de Danza, ofrece, desde 2004, un modelo de formación que estimula la presencia de maestros europeos, quienes durante sus cortas estadías los ponen en contacto con nuevos estilos de movimiento y motivan a los pupilos a probar otras formas de entrenamiento. En este mismo ámbito, está Danza Abierta, que es el resultado de la transformación del grupo de aspirantes de la Compañía de Danza Universitaria, en la instancia de formación que ofrece entrenamiento y experiencia creativa a sus alumnos, durante cuatro años de trabajo intensivo.

Otro impulso con el que ha contado la danza ha sido la colaboración por parte del Centro Cultural de España, especialmente con el Programa de producción de espectáculos denominado No silicona, que propició investigaciones y presentadas en espacios no convencionales, estimulando el gusto por la *performance* en esta generación de bailarines y creadores. También el centro ha contribuido con así como publicaciones de libros sobre el tema de la danza y coproducciones a diferentes grupos.

Los grupos independientes protagonistas en la primera década del siglo XXI han sido Graffiti, Las hijas de otro, Piel de Naranja, Ex-ánima, Los de al lado, Signo Teatro y Atropos, entre otros. Para el 2012, se registran nuevas agrupaciones que constantemente cambian de nombre e integrantes como estrategia de sobrevivencia.

La apertura de un nuevo espacio para presentación de trabajos de jóvenes coreógrafos independientes en la Gráfica Génesis, como espacio alternativo ha sido fundamental, ya que les

permite mostrar sus experimentos y trabajos terminados; de igual manera, la creación del Festival de Solos Hecho a mano, que este año celebrará su tercera edición. Este evento propicia la presentación de unipersonales.

El Festival de Danza Urbana, que en el 2012 realizó la quinta edición, es muestra de que la danza se ha desarrollado en otros espacios y con buenos frutos, sobre todo, que ha integrado públicos distintos y se ha trabajado en regiones de zonas marginales, hecho que cumplia las posibilidades y virtuosismo corporal que puede aportar la danza callejera en sus diferentes modalidades.

Lo que no ha cambiado mucho ha sido la duración de las temporadas, cortas y concentradas en el Valle Central. No obstante, el programa estatal ProArtes, que ha venido otorgando fondos para producciones de grupos independientes, entre sus directrices contempla que las agrupaciones a las que se les asigna recursos deben presentar sus creaciones en comunidades fuera del área metropolitana.

El ballet sigue siendo el aspecto más débil de la oferta danzaria en Costa Rica. Su presencia durante las temporadas anuales es irregular, ya que no todos los grupos independientes logran estrenar o reponer obras del repertorio universal al menos una vez al año. No obstante, hace más de cuatro años, se ha venido trabajando en la puesta anual de *El Cascanueces*, con la participación de varias maestras y con estudiantes de muchas academias nacionales, con buenos resultados. Tal vez, en este modo de trabajo pudiera estar la semilla de un ballet nacional que no existe en nuestro país.

Otros esfuerzos logrados por las agrupaciones independientes, como Danzay y JFBallet Contemporáneo, dinamizan al medio con propuestas de —*ballet*— contemporáneo.

El sabor ibérico no ha estado fuera de la danza costarricense y se han creado espectáculos y agrupaciones que han transitado de lo aficionado a lo profesional, con resultados interesantes.

Consideraciones finales

Para las presentes y futuras generaciones de bailarines y coreógrafos existen pocas fuentes de trabajo. A esto se debe agregar que, a pesar de que en la primera década de este siglo se creó el Teatro de la Danza, en el Ministerio de Cultura, como alternativa para incentivar la producción coreográfica, el hecho es que los modos de producción no estimulan a los creadores, ya que el mayor presupuesto generado es para cubrir los costos de alquiler de la sala.

Cada dos años, en el Festival Nacional de las Artes, los bailarines y coreógrafos deben emprender una férrea lucha para tener lugar en los escenarios y poder mostrar sus trabajos al público nacional y a los productores que asisten a la fiesta.

Además, llama la atención que dentro de la nueva Reforma Educativa que presenta el Ministerio de Educación, la cual incluye el paradigma de las artes como herramienta para la generación del conocimiento, no se hubiera contemplado y las artes escénicas. Queda, también, pendiente en el medio un espacio universitario o informal que destine recursos para el estudio de la composición coreográfica.

No obstante, es interesante que las nuevas generaciones siguen buscando alternativas, crean estrategias para poder vivir de lo que más les apasiona, que es la danza, ya sea en espacios alternativos o en los pocos que les ofrece la oficialidad.
La danza sigue siendo un arte de compromiso, en cartelera todavía no se encuentran ofertas moldeadas por la superficialidad ni por presiones comerciales. Las propuestas se mantienen fieles a las convicciones de sus autores, con mensajes, a veces, crípticos, pero consecuentes con sus posiciones ideológicas.



Del ahogado el sombrero: desventajas de las medidas neoliberales y estrategias de sobrevivencia en el sector de las artes escénicas durante los últimos veinte años

Anabelle Contreras

Un par de líneas en esta columna no bastarían para describir los desastrosos efectos de los programas de ajuste estructural de los ochenta y las medidas neoliberales en la sociedad costarricense, desde entonces. Mucho se ha escrito sobre ello. Además, todavía muchas personas recordamos, con distancia crítica, tanto esa Costa Rica con sus grandes proyectos diseñados por el Estado Benefactor y reflejados en instituciones, organizaciones, programas de base, cruzadas educativas, culturales y urbanísticas, como su respectivo desmantelamiento. Sobre las políticas de esos años, orientadas por ideales de sociedad igualitaria y democracia participativa, en un país lleno de proyectos para "salir del subdesarrollo" y "cultivar" a su pueblo, podríamos señalar muchos errores. Por ejemplo, sus eurocéntricas ideas de alta cultura, de bellas artes, y sus populistas formas de concebir y generar aquellas formas en las que los gobiernos debían propiciar que el "pueblo se acercara a la cultura". Sin embargo, lo verdaderamente lamentable es que hayan sido desmanteladas, junto con algunos importantes mecanismos de negociación política y social, sin que ello obedeciera a un nuevo proyecto de país. Ya sabemos lo que le siguió a la muerte de esas utopías, al brutal recorte de la inversión estatal en cultura y al acelerado deterioro del sistema educativo. Esa Costa Rica, abundante en diseños de políticas culturales que, con sus errores y aciertos, nacían para provecho de la ciudadanía, se acabó, parece que para siempre y dio paso a un país rico en políticas de abandono al sector en el cual se había depositado, otrora, la esperanza de tener un pueblo en contacto con el arte.

Tras la quiebra financiera, en 1982-84, de todos los proyectos de desarrollo económico-social adelantados en América Latina desde los años veinte, el endeudamiento engordó hasta la obesidad y, en los noventa, los reajustes, llamados eufemísticamente "flexibilización de la economía," exigieron nuevos ejes de reestructuración capitalista y definieron otro sistema de reglas para las



relaciones capital-trabajo. Esto conllevó una brutal estratificación social y una crisis de hegemonía reflejada en un vacío de proyectos alternativos y de una red de proyectos (como la idea de revolución), cuyo espacio fuera el latinoamericano. Entonces, los intelectuales/artistas, históricamente ligados al quehacer político, se movieron entre el desencanto, la obligación de proponer vías para reencausar la política hacia resultados satisfactorios y la revisión crítica de posiciones tradicionales y apologéticas respecto al proyecto modernizador.

En los noventa, dos presidentes, hijos de los dos mayores caudillos del país y portadores de sus nombres, deshicieron, parricidas, sus logros y lo que fuera el último proyecto de país. Así, los noventa serán una década recordada, con ardor, por políticas lejanas o contrarias a las anteriores. Algunas personas llegaron, incluso, a pensar que se habían acabado las políticas culturales, como si el recorte presupuestario, la ignorancia de los problemas del sector artístico, la ceguera voluntaria ante la falta de recursos que este padecía y la burocracia por encima de los intereses en la cultura no fuesen, entre otras, políticas suficientemente claras. Algunos de los síntomas se notaron, por ejemplo, en los cambios vividos por la Compañía Nacional de Teatro, que dejó de contar con un elenco estable y presupuesto suficiente para, entre otras cosas, girar por el país. Sus montajes pasaron a ser pensados solo para las salas josefinas. Actuar, o dirigir dentro de ella no sería ya más el sueño de los actores y directores, como lo fuera desde su creación.

Una vez que pasó el sueño aletargado del mecenazgo, los programas de extensión y otros mecanismos de apoyo al sector cultural, este tuvo que resignarse y deshacerse de la idea de que el financiamiento de la cultura era responsabilidad del Estado y que este el último era agente cultural por excelencia. A partir de ahí hubo dos posibles mecenas: la empresa privada y las oficinas de cooperación internacional. Así, la poca promoción de arte quedó en manos de la "buena voluntad" del sector privado y la cultura pasó a ser vista como cualquier otro producto del mercado. Ante ello, artistas y grupos se dedicaron, necesariamente, a explorar cómo podía hacerse arte sin incentivos económicos. Y se tomaron diversos caminos. Uno de ellos fue el de pasar a la categoría de artista o grupo independiente. Si bien no era nueva, esta forma de existencia fue rápidamente casi la única posible. Las iniciativas independientes se vieron obligadas al aprendizaje de cuestiones de gestión de recursos.

El quehacer artístico se convirtió en otra cosa y se tornó un enorme reto, pues quienes querían permanecer haciendo arte supieron que la profesionalización del sector requería mucho más que eso. De repente, personas acostumbradas a actuar o bailar, sin preocuparse por otros asuntos relativos al oficio de las artes escénicas, tuvieron que diseñar su vestuario; gestionar fondos, afiches; aprender cómo se manejaban las luces o buscar a quien lo hiciera; administrar finanzas; hacer escenografías y buscar espacios para ensayo, entre otros tantos quehaceres. Tomar caminos propios significó también confeccionar propuestas escritas en los diversos idiomas de los organismos internacionales, con palabras y requerimientos como: indicadores de logro, objetivos, cronogramas, hojas de presupuesto, desglose y prevención de gastos y justificación de planes de trabajo. A raíz de la necesidad de generar recursos para autofinanciar al grupo, el carácter de independiente llevó a un pensamiento de microempresa, propio de la época neoliberal. Sin embargo, lo anterior, queremos asegurar, también tuvo por lo menos dos efectos positivos: cambió la conciencia de lo que es un hecho escénico y generó una gran diversificación en el sector. Por poner ejemplos para ilustrar lo anterior, es a inicios de los noventa que nacen dos iniciativas vigentes hasta el día de hoy: el Teatro Giratablas y el Grupo de Teatro Abya Yala. Ambas, con sus particularidades, reflejan efectos de esa crisis y estrategias de sobrevivencia. El Teatro Giratablas nació como espacio alternativo para las artes escénicas y se dedicó a proyectos de desarrollo social, gremiales, a dar talleres de formación y a realizar giras a comunidades en varias zonas del país, además de abrir un café. El Grupo de Teatro Abya Yala, por su parte, aprendió variados oficios para lograr sus montajes: gestión, producción, difusión, elaboración de presupuestos, dar talleres de formación y entrenar en espacios privados. Algunos artistas optaron por abrir escuelas privadas; tal es el exitoso caso de Merecumbé.

Otro de los caminos emprendidos fue hacer concesiones a exigencias de empresas y organismos de cooperación internacional. Fue así como surgieron propuestas artísticas que obedecían a intereses, tales como el género, la niñez y la violencia doméstica, propios de las las instituciones donantes. De ahí que, en muchos casos, se aprendió a inventar justificaciones sobre el valor social del proyecto para hacerlo ver como si respondiera a dichos intereses y no a meros impulsos artísticos.

Uno más de los caminos, emprendido por necesidad, cansancio o falta de iniciativa, fue el de entrar en la lógica del mercado: menos inversión para mayores ventas con temas de fácil venta. Un fenómeno que abonó el proceso de profesionalización del sector fue el constante avance de la alta tecnología que obliga, dadas sus grandes ventajas, a aprender su manejo a la misma velocidad a la que se actualizan los inventos.

La llegada del nuevo milenio encontró el sector cultural estable y con profesionales empíricos. Para ese entonces, había grupos que generaban y producían sus espectáculos de manera independiente y los que lograban venderlos giraban por las comunidades del país. Así, ganaba quien organizaba las presentaciones en las comunidades y ganaban también los grupos, lo cual les permitía invertir en equipo y resolver necesidades urgentes. Con ello, estos llenaron el vacío dejado por los grupos antes financiados por el Estado, entre cuyas funciones estaba la de viajar por el país. Lo anterior incluyó una desventaja: los grupos que lograban vender y viajar por las diversas comunidades no necesariamente presentaban espectáculos de calidad. Sin embargo, la gente se mantuvo en contacto con las artes escénicas. A la vez, las condiciones que se imponían en las comunidades, por ejemplo el presentarse en un gimnasio en donde cabían hasta 2000 espectadores empujó, a actores y directores, a nuevas formas de entrenamiento y a adquirir destrezas antes desconocidas para resolver problemas como podía ser el del sonido.

Dos cosas son de resaltar durante la primera década del nuevo milenio. Por una parte, se dieron tímidas ayudas estatales mientras se mantenían las políticas de diseño neoliberal. Una de ellas es PROARTES, cuyo financiamiento a proyectos de artes escénicas ha sido, hasta el día de hoy, fundamental para que muchas producciones se lleven a cabo. No obstante, se le achaca haber generado un problema. PROARTES impide, a los grupos favorecidos con su financiamiento, el cobro por sus espectáculos en las comunidades. Con ello, hace imposible a otros grupos vender sus espectáculos, ya que las comunidades se niegan a pagar habiendo ofertas gratuitas. El otro fenómeno por resaltar es el nacimiento de asociaciones como AGITEP (Asociación de Grupos Independientes de Teatro Profesional, fundada en el 2004), ANATRADANZA (Asociación Nacional de Trabajadores de la Danza, fundada en el 2000) y la Asociación Producciones Artísticas EDUCARTE (fundada en el 2001) creadas para hacerle frente a la crisis en clave solidaria y gremial. Mucho se sabe de los problemas que se generan cuando los seres humanos se agremian. Sin embargo, es notorio el interés y la importancia del fortalecimiento del sector y la unión para hacerle frente al endurecimiento, que no cesa, de las políticas dirigidas al sector artístico.

Al mirar la situación actual y el futuro cercano, se avizoran algunos cambios. Para un ejemplo paradigmático basta con el asunto de las donaciones del exterior para las artes escénicas. Una de las condiciones impuestas para recibir dinero de Europa fue, durante mucho tiempo, montar piezas de autores europeos; tales eran las directrices de Alemania, cuando contábamos con el Instituto Goethe, y de países como Francia y España. Desde hace años ya, la situación varió en tanto las embajadas ya no dan dinero y la cooperación internacional cada vez menos. Sin embargo, seguimos asistiendo a fenómenos singulares. Para muestra dos botones: los montajes de las obras El enemigo del pueblo y Casa de muñecas, a partir del año 2008, apoyados por la embajada noruega que donó cerca de medio millón de dólares para honrar a Henry Ibsen. Estos fueron impulsados por la Defensoría de Los Habitantes y producidos para ser presentados en colegios del país, incluyendo comunidades indígenas, y acercarlos al tema de los Derechos Humanos. No obstante, casos como este se dan cada día menos y España, por su parte, ha modificado su política y ofrece, por medio de su proyecto Escena Viva, tres mil dólares de incentivo para el montaje de una obra nacional. Esto podría tener efectos positivos, dado el hecho de que directores y grupos ya no tengan que incluir autores europeos en sus repertorios. Debido a ello y a los problemas acarreados por leyes de derechos de autor, estos han tenido que pensar en obras nacionales o han tenido que escribirlas. Si bien es un poco temprano para alegrarse, esperemos que la calidad mejore con el paso del tiempo.

20 años de música en Costa Rica



Carmen María. Méndez Navas

En 1992, se celebraba con gran algarabía y enormes protestas el Quinto Centenario del Descubrimiento de América por Cristóbal Colón. Si nos trasladamos a ese tiempo, podemos recordar algunas circunstancias propias del desarrollo musical de tal momento histórico, lo cual nos permite hacer un recuento de lo que ha surgido en las últimas dos décadas, en materia musical en Costa Rica.

Vale la pena destacar la constancia de este Suplemento Cultural, que hoy celebra veinte años de existencia. Es un logro extraordinario en América Latina. Como lo señala la pensadora argentina Violeta Hemsy de Gainza: "se dan grandes iniciativas, pero no las dotamos de continuidad." ¡Cuántos programas, proyectos y actividades sucumben al topar con obstáculos, quizá, superables! De ahí que nos congratulamos, con su editor, el Dr. Rafael Cuevas Molina, el ICAT y la Universidad Nacional, por su sólida perseverancia.

En los últimos veinte años, las disciplinas musicales han tenido un desarrollo que va de la mano con el fortalecimiento de proyectos de educación musical en los niveles nacional e internacional, la presencia de investigaciones musicológicas, la grabación de materiales inéditos y el surgimiento de producciones musicales de distinta índole. La lucha por los derechos de los autores y los intérpretes ha ganado terreno, a pesar de las vicisitudes. Existe, no obstante, una deuda pendiente: la difusión de la música de compositores costarricenses.

La educación musical se regionalizó a partir del crecimiento de las Etapas Básicas de la Universidad de Costa Rica, en Santa Cruz de Guanacaste, desde los años ochenta, y, posteriormente, en Palmares, Turrialba, Limón y Puntarenas. Al abrigo de la Universidad Nacional, nacieron el Programa Preuniversitario de Formación Musical en Heredia y la Escuela de Música Sinfónica de Pérez Zeledón. En estas décadas, surgieron las escuelas municipales de música en zonas como Cartago, Paraíso, Mercedes Norte, Santa Bárbara y San Isidro de Heredia, entre otras.

El otrora Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional se transformó en el Instituto Nacional de Música y cuenta ya con cuarenta años de existencia. Ha formado una enorme cantidad de instrumentistas y ha realizado una relevante y continua labor de difusión musical nacional e internacionalmente, por medio de sus agrupaciones y conjuntos. Cabe destacar que el modelo pedagógico del Programa Preuniversitario de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, a partir del 2002, tiene tres opciones: el Plan Intensivo de Entrenamiento Pianístico, originalmente presentado como Plan Piloto, el cual ha fungido como referente para otros instrumentos; el Plan Regular, y los cursos libres. El Plan Intensivo propuso la preparación de niños desde muy corta edad, con el objetivo de participar en concursos internacionales de piano. El trabajo en equipo de sus profesores, la alianza con el Instituto Superior de Arte, el compromiso de los padres de familia y el estímulo a los estudiantes han dado resultados extraordinarios: más de doscientos cuarenta premios y reconocimientos nacionales e internacionales, ganadores de becas en las mejores instituciones, presencia en los medios de comunicación, grabaciones y difusión de la música contemporánea. El perfil de ingreso a la carrera universitaria de piano se elevó notablemente y, en la actualidad, hay muchos estudiantes procedentes de distintos países americanos.

Desde hace aproximadamente cinco años, se fundó el SINEM (Sistema Nacional de Educación Musical). Inspirado en el sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela, el SINEM tiene sedes en distintas regiones del país, atiende a niños y jóvenes de muy diversas procedencias, en especial de comunidades marginales. Pertenece al Ministerio de Cultura y Juventud.

En el nivel superior, durante estas dos últimas décadas, continúan con la formación de los músicos profesionales la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. El Instituto Nacional de la Música (perteneciente al recién fundado Centro Nacional de la Música), por medio de convenios interinstitucionales con la Universidad Nacional y la Universidad Estatal a Distancia, también gradúa a los músicos instrumentistas. Cada institución tiene sus propios énfasis, que incluyen desde las ciencias musicales, la pedagogía musical y la interpretación hasta la dirección coral e instrumental. Las universidades ofrecen programas de maestría y doctorado en artes y ciencias de la cultura.

La fundación en San José de Costa Rica, en 1995, del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) ha dado como resultado una fuerte red continental de profesionales que, multitudinariamente, se reúnen cada año en un país diferente que actualiza a sus afiliados y proporciona nuevas perspectivas en el ámbito de la pedagogía musical. Respuestas autóctonas, respeto por el patrimonio musical de cada región y apertura en el pensamiento y la acción educativa son solo algunos de los logros de esta ejemplar organización internacional. Con el apoyo de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO y la Universidad Nacional, se han publicado una serie de volúmenes dedicados a la educación musical latinoamericana y varios discos compactos con música tradicional y contemporánea del continente. Seminarios, congresos y encuentros sobre tópicos diversos han logrado reunir a los docentes quienes, en distintos momentos, han intensificado su lucha en defensa de la educación musical. Políticas educativas impuestas por organismos internacionales o por autoridades locales poco visionarias han intentado socavar la educación musical; en el Ministerio de Educación Pública de Costa Rica se han trasladado plazas docentes de música a las áreas de inglés y cómputo. La sección nacional del FLADEM, el Foro Costarricense de Educación Musical (FOCODEM) no solo ha mantenido una resistencia ante estas políticas, sino que ha sido propositivo y ha contribuido a la capacitación permanente de sus afiliados.

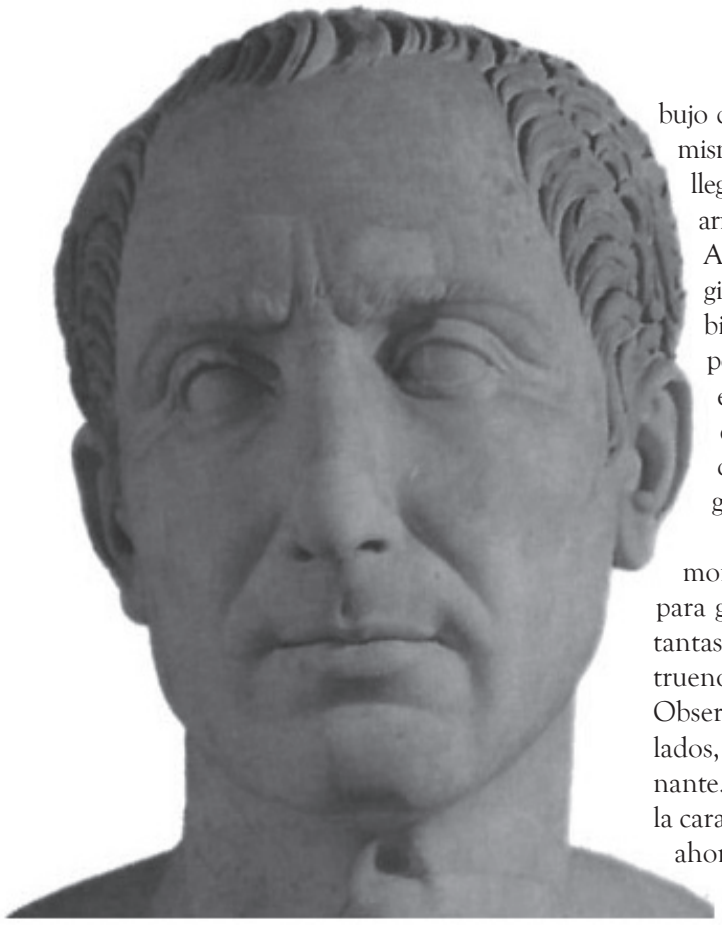
En otro ámbito de trabajo, durante las dos últimas décadas, se ha dado un surgimiento importante de las investigaciones musicológicas. Trabajos monográficos, históricos, analíticos e interdisciplinarios son el producto, principalmente, de los grados y posgrados universitarios. El enfoque centroamericanista, la presencia iberoamericana, el descubrimiento de los acervos etnomusicológicos desde el pasado prehispánico y el análisis de los fenómenos culturales y artísticos han conformado valiosos objetos de estudio. Como tarea pendiente, quedan las publicaciones y la difusión de estos trabajos de investigación.

Las grabaciones de material musical inédito han proliferado de una manera tan vasta que no tiene precedentes. Agrupaciones de música de cámara, conjuntos de música folklórica y popular, solistas, coros, en fin, todo tipo de opciones musicales han quedado registradas en estos últimos veinte años. Los avances tecnológicos han facilitado y abaratado los costos de las grabaciones; asimismo, las posibilidades de difusión de Internet, entre otras, han atiborrado los oídos con toda suerte de ellas. De esto se desprende que la producción musical costarricense ha sido muy rica. Sin embargo, no se ha logrado otorgar a los compositores nacionales el lugar que merecen en una sociedad autodefinida como culta y educada.

En países como Eslovenia y Lituania, hay propuestas educativas en las que se les enseña a las nuevas generaciones a respetar a los creadores artísticos como verdaderos héroes. En vez de reverenciar a los militares con sus victorias sangrientas, se estudia, valora y disfruta la obra de los creadores contemporáneos, lúcido ejemplo para un país como Costa Rica que se precia de no tener ejército, tarea desafiante para el modelo educativo y cultural nacional. ¿A quién corresponde esta innovadora labor? Debe partir del Ministerio de Cultura y su Centro Nacional de la Música, que reúne a la Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía Lírica Nacional, el Coro Sinfónico Nacional y el Instituto Nacional de Música. Asimismo, la Dirección General de Bandas, el Centro de Cine, los teatros y demás instituciones adscritas al citado Minis-

César en la mañana de Farsalia

Felipe Ovares Barquero



"Veni, vidi, vici."
Cayo Julio César

Amaneció. Un relámpago descifró la oscuridad aún aferrada a los cristales del alba. Primero fue la luz como un árbol seco tatuado en el cielo de Farsalia, luego el eco del retumbo recorriendo la tierra con pasos de gigante herido, contagiando con su espanto a los caballos y a los hombres, pasando del misterio a la sorpresa en un instante infinito. Y sin más preámbulos vino el sol generoso y puntual, derritió la escarcha, ahuyentó las sombras y aportó la calma. Se palpó como un destello en las espadas, en los escudos, en los ojos cansados de los legionarios y en los papeles sobre los cuales Cayo Julio César escribe sus comentarios de la segunda guerra civil romana.

Detrás, sobre el polvo ajeno de la llanura, el dibujo de su sombra alarga su figura, y más allá, en el mismo derrotero, Roma y la Galia: el Imperio que llega hasta el mar de Britania. Se frota las manos, arremete de nuevo contra los pliegos en blanco. Apaga la vela que lo acompañó en una noche frágil. Los suyos ya están en pie, los enemigos también. Los despertó el mismo sobresalto. Todos esperan. Romanos contra romanos. Garabatea sin escrúpulos. Escribe la frase que Crastino acaba de pronunciar: "Hoy es, dijo, señor, el día en que a mí, vivo o muerto, me habrás de dar la gracias".

Del otro lado, entre el río Eunipeo y el monte Dogandzis, en una posición privilegiada para guerrear, Cneo Pompeyo Magno soñaba con tantas otras batallas ganadas, cuando la furia del trueno lo devolvió a la realidad. Salió de la tienda. Observó su campamento extendiéndose hacia los lados, los lujos que auguraban la victoria. Impresionante. El ejército de los optimates, recién le daba la cara al nuevo día. César era valiente y hábil, pero ahora era un ratón acorralado. Esta vez tendría que conformarse con escribir desde el lado del perdedor. Recordó a su esposa Julia, la hija única de César, a quién amó más que a nadie. Pero ahora tendría que derrotarlo y quizá matarlo. Así es la vida cuando existe la intriga y la envidia. Roma espera el desenlace. Roma lo invita a soñar.

Queda atrás una noche de difuntos. Ahora la mañana es como una novia dulce que viene tibiamente a sus brazos. Ya decidió que no habrá más persecución. Hoy la gloria se arrodillará a sus pies. Vencerá a su suegro y a sus legiones.

Si me dieran el extraño privilegio de estar en una batalla, con el amenazador albur de la muerte acechándome, estaría en Farsalia, al lado de Cayo Crastino, el fiel amigo de César. Pude escoger un puente en la noche triste de Tenochtitlan, una espada en la batalla de Lepanto, alguna de las embarcaciones de Yi Sun Sin o ser uno de los trescientos de Leónidas. Jorge Luis Borges, amante de las espadas sajonas, quizá habría escogido la batalla de Clontarf que menciona en el "Espejo y la máscara" o en la victoria de Brunanburh a la que le dedica un poema titulado "Brunanburh, 937 A. D". ajusta cuentas, en el segundo verso, con un desconocido enemigo tan lejano como el polvo que ahora es: "Anoche maté a un hombre en la batalla" e insiste en el último: "Anoche maté a un hombre en Brunanburh". Y para que no queden dudas de su gozo triunfal, sentencia su sueño así: "En vano lo esperarás, mujer que no he visto". En las treinta y siete líneas de "Las causas", Borges le dedica dos a la batalla de Farsalia: "Las águilas, los fastos, las legiones / César en la mañana de Farsalia". Dicen que mi abuelo se ufanaba de un antepasado de apellido Barquero que mató a un pirata en los arrabales de Cartago, en 1666, a las órdenes del sargento mayor don Alonso de Bonilla. Si ese Barquero hubiera sido poeta, quizá, habría escrito: "Ayer maté a un pirata en Quebrada Honda", o sentenciaría, parafraseando a Borges: "Ayer hice viuda a una inglesa".

De aquella escaramuza contra el legendario pirata Henry Morgan, apenas quedan silencios. De lo sucedido durante la guerra civil, Cayo Julio César nos dejó sus comentarios, no tan fieles como los de la guerra de las Galias, documento único de aquellos sucesos históricos. Para la guerra civil hace una sutil defensa de sus actos, la mayoría fueron una clara violación al orden constitucional romano como lo manifestó Cicerón. Pero para quitarle retórica al relato de César, existen los escritos de Apiano, Asinio Polión, Dión Casio, Floro, Paulo Orosio, Plutarco, Cayo Suetonio Tranquilo, Tito Livio, Valeyo Petérculo y la versión poética del joven Marco Anneo Lucano, en su inacabado poema en diez cantos, titulado Farsalia.

Aunque he participado en unas pocas, siento que las cien estocadas del Suplemento Cultural" han valido la pena. Me siento orgulloso de estar en esta batalla.

felipe_ovares@yahoo.com

viene de p. 7

terio debieran tener como prioridad no solo salvaguardar el acervo de los creadores musicales, sino también promoverlo, difundirlo y valorarlo constantemente. Aliados fundamentales: el Ministerio de Educación Pública y las universidades, en cuyas aulas habría de escucharse con mayor frecuencia y profundidad la producción de los artistas actuales, que habla sobre nosotros, nuestro presente y nuestro futuro.

El reconocimiento de los derechos de autor y del intérprete, como derechos humanos, aún se encuentra en proceso de asimilación en la mentalidad imperante. La Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM), fundada en 1990, con apoyo de los organismos internacionales homólogos y la presencia del compositor argentino Ariel Ramírez (1921-2010), realiza, en dos décadas, amplias defensas, promueve actividades educativas, desarrolla campañas de concientización, en fin, construye una importante plataforma para dignificar la labor creativa. Sin embargo, paradójicamente, ha tenido que plantear en los tribunales un juicio en contra de la misma Orquesta Sinfónica Nacional, para que esta reconozca y pague los derechos de autor a los compositores costarricenses.

A pesar de que no me agrada comentar públicamente las labores profesionales que he realizado, debo referirme a algunos logros que alcanzamos entre 1998 y 2001, cuando ocupé el cargo de Directora General de la Orquesta Sinfónica Nacional. El propósito de este comentario no es vanagloriarme de mis aciertos, sino demostrar que sí es posible encontrar soluciones a la problemática de la música costarricense. Apertura, diálogo y creatividad son componentes básicos que permitieron, en esos años, los logros que mencionaré a continuación. En una tarde cualquiera, se invitó a los compositores nacionales a compartir un café y se les solicitó su apoyo en las Semanas de Lectura de la Música Costarricense. Durante esos años, se llevaron a cabo seminarios en que los creadores presentaban sus obras, se comentaban con los músicos y, como observadores, participaban niños y jóvenes de escuelas y colegios del Área Metropolitana. Posteriormente, se organizaban conciertos especiales con las obras costarricenses. Vale la pena señalar que, entre otras obras nacionales, se reestrenó la Sinfonía y el Concierto para piano y orquesta del maestro Carlos Enrique Vargas (1919-1998). Ambas estuvieron silenciadas durante cinco décadas, pues desde 1951 no se habían vuelto a ejecutar. Lamentablemente, para entonces, el Maestro ya había fallecido. Con ACAM llegamos a un acuerdo de pago de los derechos de autor se presupuestó para el año siguiente y hubo una estrecha colaboración, inclusive apoyo financiero de esa organización a la Orquesta Sinfónica Nacional.

Esta labor fue suspendida varios años después. Hoy nos encontramos ante un antagonismo que podría haberse evitado, si se hubiera dado continuidad y seguimiento a los aciertos alcanzados, más allá de las personas como individuos y más cerca del bien común como sustento de la sociedad.