



Tendencias musicales costarricenses:

El "chivismo"

José Manuel Rojas G.

Dentro de los capítulos que formarán parte de la próxima Historia de la Música Costarricense o, quizá, de la Historia del Gusto Musical Costarricense, el "chivo" musical ocupará un lugar importante.

Se trata de un fenómeno socio-cultural que está tomando, en esta época, un carácter más estructurado y, por esta razón, es interesante comenzar a analizarlo.

Se va a hablar únicamente de lo que es el músico "clásico" o "sinfónico": aquél intérprete que tiene estudios formales del instrumento y a la vez se ha preparado para tocar en una orquesta sinfónica, de solista o para impartir lecciones del instrumento en una escuela o conservatorio de música.

El músico "clásico" costarricense, terminados sus estudios, ya sea en una de las universidades o escuelas de música del país, o bien, en el exterior, donde posiblemente ha realizado algún estudio de especialización, tiene pocas opciones para ingresar al mundo del trabajo.

En Costa Rica existe una Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Sinfónica de Heredia, siete bandas de cabecera, más algunas bandas municipales. En las bandas pueden tocar, fundamentalmente, instrumentistas de viento y percusión.

Otras opciones laborales son las escuelas de música, en las cuales los puestos de trabajo no son muchos y, a menudo, están fragmentados en horas de enseñanza o cuartos de tiempo. Existen también puestos de trabajo en las escuelas primarias o colegios de secundaria; sin embargo, el intérprete considerado no los toma en cuenta como una opción laboral consecuente, a menos que no se trate de una institución privada, donde el atractivo salarial compensa otro tipo de consideraciones.

Los historiadores del arte, incluso los costarricenses, nos pueden hablar, dentro del campo de las artes visuales, de tendencias.

Una tendencia es una orientación que se desarrolla dentro de fenómenos culturales,

movimientos históricos, artísticos o literarios. En el campo musical "clásico" costarricense no se puede notar todavía, a nivel de propuestas intelectuales, el surgir o afirmarse de escuelas interpretativas. Examinando paralelamente los campos de la pintura y de la música se nota que, en lo que concierne a las artes visuales, existen grupos de artistas jóvenes que hacen referencia a lenguajes, conceptos, escuelas cercanas o comparables. En su labor existe un intento intelectual que les permite la discusión mutua y los encamina hacia nuevos proyectos artísticos. En el campo musical "clásico" no se ha dado aún una orientación parecida.

En los recitales de música de cámara, por ejemplo, se suele notar la participación de los mismos intérpretes y los programas hablan poco acerca de un criterio musical y se escogen según el caso o el gusto personal de cada intérprete.

De esta manera, no hay intentos de promoción, de una corriente musical (el barroco, la música contemporánea, la música latinoamericana) con el sustento de un contenido teórico que lo justifique.

No existen en este momento tendencias en cuanto a identificación de un rumbo, ni tampoco en cuanto a la interpretación más actual.

En fin, hay dentro de la personalidad del músico "clásico" una pasividad intelectual

que se está evidenciando día con día.

Si queremos encontrar dentro del esquema que hemos trazado la presencia de una tendencia musical, deberíamos referirnos al "chivo". "Matar un chivo" es una expresión típica dentro de la jerga de los músicos.

"Matar un chivo" quiere decir, entre los músicos, llevar a cabo un servicio en horas extra-laborales que proporciona una suma de dinero adicional, fortuita. Cuando un "chivo" no proporciona ningún ingreso y se realiza por amistad, compromiso, solidaridad, etc., lleva el nombre de "chivo brujo".



La mayor parte de los "chivos" los encargan particulares: se llevan a cabo en iglesias donde los músicos intervienen en misas, matrimonios, funerales, entre otros. Pueden contratarse músicos para tocar en fiestas privadas, inauguraciones, congresos, exposiciones, celebraciones, graduaciones, eventos

varios, por ejemplo.

Esta tendencia no es una novedad o un hallazgo de los músicos de las últimas generaciones. En las décadas anteriores también músicos autodidactas o con estudios superiores de música recurrían a esta fuente suplementaria de ingresos. Actualmente el de los "chivos" se percibe en expansión.

Llegamos ahora a un punto particularmente delicado en cuanto a la realización

de estos eventos: el repertorio musical.

El presente análisis llegaría a conclusiones probablemente diferentes si los músicos estuvieran en capacidad de expresar sus potencialidades técnico-interpretativas y de elegir un repertorio gratificante en los "chivos".

Se da el caso de que la persona que contrata a los músicos exige un repertorio determinado, aún sin tener conocimiento específico en el campo musical. De esta manera el "concierto" puede cubrir piezas "clásicas" entre las más conocidas y "fáciles", hasta piezas de música popular.

Una actitud tan complaciente por parte de los artistas no llega a proporcionarles ninguna superación profesional. Lo anterior genera, a nivel de desarrollo musical, una actitud pasiva donde no se propone ninguna meta, ningún desafío, ningún intento de búsqueda.

Lo mismo sucede a nivel de cada músico en relación con sus cualidades técnicas. No se percibe el "chivo" ni desafiante técnicamente (a lo mejor ejecuta siempre el mismo repertorio) ni interesante.

Un estudio diario de algunas horas por parte del profesional en música tiene la finalidad de alcanzar capacidad técnica, interpretación, conocimiento de la literatura que no se aprovechan en el "chivo". Un evento como el "chivo" tiene la aparente ventaja de no poner en juego grandes cantidades de energía psíquica, de no enfrentar al ejecutante con el "miedo al escenario". De hecho, el profesional no se siente juzgado por no estar en un escenario por las insuficientes características acústicas con que muchas veces se topará, por la distracción del público y el rumor.

En este momento el "chivo" podría estar sobrepasando numéricamente y por la

atención que el músico le dedica, al recital de música de cámara, otra posible tendencia en el futuro musical nacional, mucho más fecunda y con otras posibilidades de evolución.

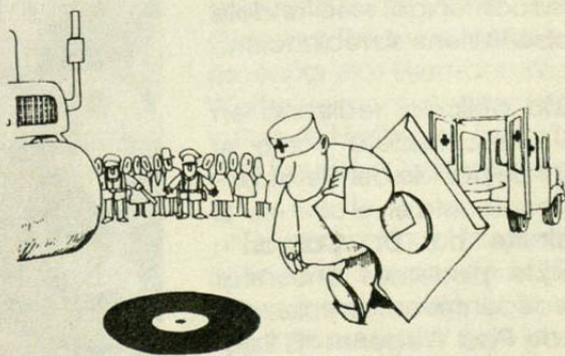
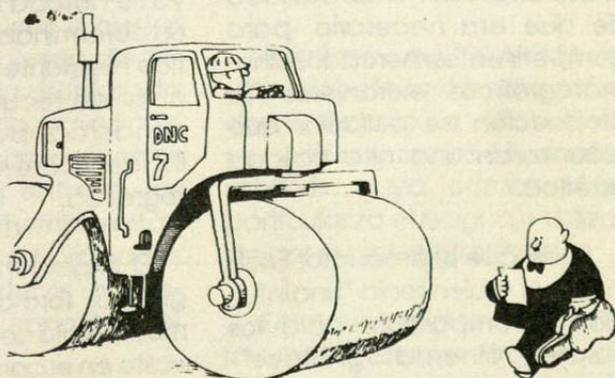
BIBLIOGRAFIA

Behague, Gerard. **La música en América Latina** (Una introducción), Monte Avila Editores, C.A. 1983.

Ferrero, Luis. **Sociedad y arte en la Costa Rica del Siglo 19**. EUNED, San José, 1986.

Rojas, José Miguel. **Costa Rica en el arte**. Colección de artes plásticas Banco Central de Costa Rica, Museos Banco Central de Costa Rica, 1990.

Varios Autores. **Musicología en Latinoamérica**. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, 1985.



NOTAS SOBRE LA HISTORIA DEL CINE

UN MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO:

EL EXPRESIONISMO

ALEMAN

Edgardo Moreira

Entre los productores cinematográficos alemanes de los años posteriores a la I Guerra Mundial, predominaba la idea de que era necesario -para competir en los mercados cinematográficos extranjeros- la producción de películas que alcanzaran una alta calidad estética.

Es así que el productor Erich Pommer -quien tenía "una intuición incomparable para los valores cinematográficos"- acepta para su producción un guión revolucionario en cuanto a su experimentación estética y a su contenido; solicitándole a Robert Wiene su realización.

Esta película, realizada en 1919, se considera como el punto de partida del Movimiento Expresionista en el cine -es "**El Gabinete del Dr. Caligari**"-; aunque podemos encontrar antecedentes en las realizaciones de Paul Wegener "**El Estudiante de Praga**", de 1913; y "**El Golem**", de 1914.

Estas son dos películas que se pueden ubicar en el terreno de lo fantástico, y en las cuales ya se notaba la búsqueda de un determinado resultado plástico mediante el empleo particular de recursos que provienen del campo pictórico, y que inciden sobre la forma cinematográfica.

El expresionismo cinematográfico forma parte de un movimiento de vanguardia más vasto en el campo de las artes, fundado en Munich alrededor



del año 1910, que se oponía al naturalismo y al impresionismo mediante la interpretación afectiva y subjetiva de la realidad.

Una de las características del expresionismo es la abstracción, la reducción de los temas a sus elementos básicos, para así captar sus esencias.

Otra característica es el antinaturalismo, pues se niega la fidelidad a la presentación naturalista de la realidad, así como también a las distorsiones del impresionismo -a las que los expresionistas también llaman 'naturalistas'-:

"El movimiento que estudiamos, es, desde luego un antinaturalismo. El artista debe librarse de los inconvenientes de la 'falsa realidad', salvarse de la violencia de la tiranía de las apariencias, y buscar aprehender la esencia y la 'significación eterna' de los hechos y de los objetos.

La visión interior de estos fenómenos es verdadera, su interpretación resueltamente sugestiva les permitirá acceder a la vida".

(H. Agel : 1968; p. 73).

La abstracción y el antinaturalismo de los expresionistas los lleva, en las representaciones visuales, a liberar los objetos de su entorno natural, distorsionando el espacio y aislando los elementos claves apoyándose en la exageración.

A pesar del aparente realismo de la imagen cinematográfica, el uso de ciertos recursos del lenguaje cinematográfico puede llevar a lograr los objetivos que se plantean los expresionistas en las representaciones visuales:

"A fines de la década de 1910-1919, el arte del cine permitía plantear dos modos esenciales de creación cinematográfica.

Por un lado, la posibilidad de interpretar la realidad dentro de los límites más o menos extensos de una adherencia fundamental a las imágenes del mundo exterior; y, por el otro, la de modificarla a través de todos los procedimientos de la visión anormal, bajo los influjos de la más libre fantasía.

.....

Desde ese momento, el cine se revela entre los alemanes no sólo como el medio nuevo, sino como el más apto para la deliberada y voluntaria manumisión de la realidad exterior.

La sustitución de la realidad objetiva por la visión del sujeto, mediante la angulación visual del punto de vista del personaje que mira; el valor humano que asumen, en la situación, los objetos inanimados; y la valoración deformante de los significados expresivos y escenográficos; la presencia de una naturaleza híbrida reconstruida casi siempre en estudios; no son más que los distintos aspectos de esta crisis fundamental de la realidad, donde el aparato de Lumière está puesto al servicio del credo fundamental de la filosofía germana, que pone al 'yo' en el centro del universo".

(R. Paoletta: 1967; pp. 304-305).

Son características del cine expresionista, películas cuyos contenidos recurren a ciertas constantes: el universo diegético se encuentra desplazado de la experiencia inmediata, en él existe la desarmonía entre el hombre y su entorno, las realizaciones del hombre están condicionadas y subordinadas a una fuerza exterior -el destino- del cual es imposible escapar.

Es recurrente también, la utilización de lo fantástico; y, muchas veces, la utilización de la autoridad tiránica como único remedio al caos.

Es así como, en los contenidos de las películas del cine expresionistas se reflejan, de manera elocuente, la pauperización de la clase media, y la descomposición de los valores burgueses en la sociedad alemana, producto del desequilibrio social y político que se ins-

tauró en la Alemania de la posguerra de 1918, y que condujera, a la postre, a la ascensión del nazismo.

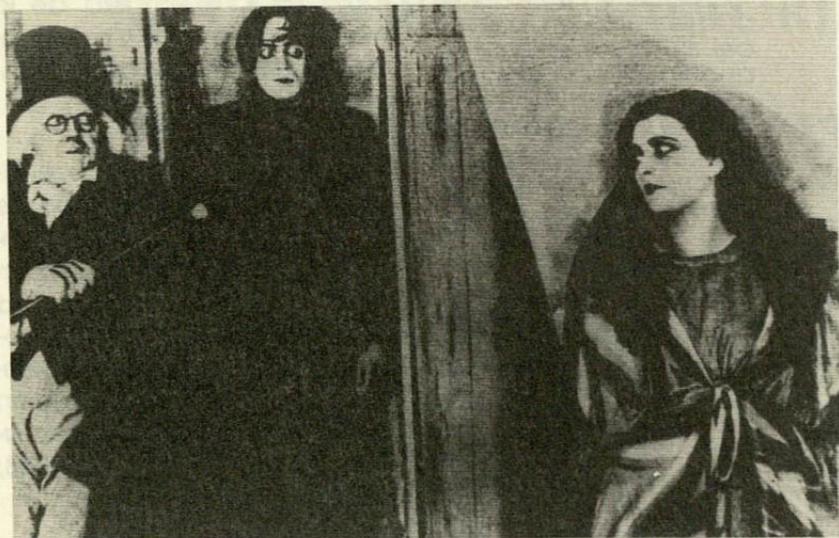
En el aspecto plástico, el cine expresionista hace uso de decorados que distorsionan el espacio. Dice Rudolf Kurtz en su obra **"Expressionismus und Film"**, Berlín, 1926: *"...la diagonal desencadena, por su violencia expresiva, una reacción insólita en el alma del espectador"*. (Citado por H. Agel: 1968; p. 76).

Pero, la característica más importante es el uso de una iluminación de ricos contrastes de luz y sombra para crear los típicos ambientes donde se desarrollan las narraciones de estas películas.

Asimismo, es frecuente la utilización de la cámara móvil desde el punto de vista subjetivo; y otros recursos cinematográficos, cuya combinación particulariza el lenguaje utilizado por el cine expresionista.

Formaron parte de este movimiento, entre otros: los directores Robert Wiene, Fritz Lang, Paul Wegener, Friedrich Murnau, Paul Leni y Lulu-Pick; los guionistas Carl Mayer, Henrik Galeen y Thea von Harbou; los escenógrafos Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig y Robert Herlth; los fotógrafos Carl Freund y Carl Hoffmann.

Decíamos que la primera película que se puede calificar como expresionista -y la que mejor representa este movimiento, por desarrollar todas las posibilidades de un lenguaje



cinematográfico que lo caracteriza-, es **"El Gabinete del Dr. Caligari"** de Robert Wiene, realizada en 1919.

El argumento lo elaboró uno de los mejores guionistas del cine mudo alemán, Carl Mayer, en colaboración con el checo Hans Janowitz. Fue escrito con base en los recuerdos personales de los autores, quienes exteriorizaron su oposición a las crueldades de la guerra y al abuso de la autoridad -autoridad simbolizada en el argumento por medio del personaje del Dr. Caligari-.

El mencionado Dr. Caligari presenta a un sonámbulo (César), como espectáculo de atracción en ferias ambulantes. César, en realidad actúa hipnotizado por el doctor, quien lo obliga a cometer terribles asesinatos. El joven Francis logra desenmascarar a Caligari y, finalmente, se descubre que éste es director de un manicomio.

Carl Mayer y Hans Janowitz

"estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal -la alemana- que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y en las declaraciones de guerra.

El personaje de Caligari representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo, y que para satisfacer su ansia de dominación, viola cruelmente los valores y derechos humanos".

(S. Kracauer: 1985; p.66).

Evidentemente, el contenido del argumento se manifiesta explícitamente en contra del orden establecido, al identificar la autoridad -el Dr. Caligari- con la locura criminal (el loco, el criminal es quien gobierna y declara la guerra; sus víctimas son los inocentes, y, en definitiva, también los que son instrumentos de la autoridad: los que matan y mueren -representados en la película por César).

Por exigencia del productor, Wiene le agregó al argumento primitivo un prólogo y un epílo-

go, los cuales van a distorsionar la idea principal del argumento, explicando que aquella visión de un mundo caótico era producto de la mente enferma de uno de los internos del manicomio, y no del Dr. Caligari -que ejercía su autoridad basada dadosamente-: así se evadía la crítica social.

Quienes crearon la escenografía para esta película -y de esta manera fueron responsables de algunos de sus hallazgos estéticos- fueron Walter Reimann y Röhrig, activos miembros del grupo expresionista "Sturm", de Berlín. Utilizaron decorados de tela pintada donde se distorsionaba el espacio para representar el desequilibrio mental del protagonista y para "traducir, simbólicamente, mediante líneas, formas o volúmenes, la mentalidad de los personajes, su estado de alma, su intencionalidad".

Los personajes se asociaban con las figuras geométricas de la escenografía: César, el sonámbulo, es asociado con figuras triangulares; la joven Johanna, a verticales y a curvas. Asimismo, se puede señalar que el maquillaje de los personajes, refuerza esta asociación. En cambio, los jóvenes Francis y Alan, caracterizados en forma realista, no se integran con los decorados.

Este tipo de escenografía obligó a los actores a efectuar una forma particular de actuación: se debían mover más rápidamente cuando estaban fuera de las figuras geométricas con las que se asociaban; y, prácticamente se inmovilizaban cuando

estaban dentro de la composición sugerida por los escenógrafos.

Luego de **El Gabinete del Dr. Caligari**, Wiene realiza **Genuine** en 1920, una especie de segunda parte de la película anterior; **Raskolnikov** e **I.N.R.I.** en 1923; y **Las manos de Oriac** en 1924; películas que no tienen el mismo éxito de la primera, y que no hacen mayor aporte al desarrollo del movimiento expresionista.

Por otra parte, Paul Wegener dirige una segunda versión de **El Golem**, en 1920. En ésta, el Golem ya no es, como en la leyenda, el robot que libera al pueblo judío de sus verdugos; sino que es un autómatas que se rebela contra su creador y se convierte en un tirano, hasta que es derrotado por una niña rubia, de "raza" aria.

Fritz Lang realiza en 1924, en dos partes, una de las películas más importantes del cine alemán: **Los Nibelungos**.

Estos episodios, inspirados en antiguas leyendas germanas y en poemas wagnerianos, y que constituyen una exaltación de la "raza" aria, fueron elaborados por la esposa de Lang, Thea von Harbou, y en ellos se hace evidente la ideología que profesaba la guionista, quien fue, posteriormente, militante del partido nazi.

También se pone de manifiesto dicha ideología en el argumento que Thea von Harbou elabora para la película **Metrópolis**, que va a ser realizada por Lang en 1926: en la superficie de una gran

ciudad, **Metrópolis**, vive una raza de señores-intelectuales e industriales-, mientras que en un mundo subterráneo, los obreros están condenados a mover los mecanismos que permiten la existencia de la ciudad en la superficie.

Una humilde mujer de la ciudad subterránea, predica la justicia y la bondad, pero es sustituida por una autómatas que es idéntica a ella, que incita a los obreros a la rebelión. Estos destruyen las máquinas y provocan una gran inundación. El hijo del industrial que controla **Metrópolis** interviene, libera a la mujer y destruye al autómatas, arreglando la situación; de esta manera, se logra salvar de la destrucción el orden establecido de **Metrópolis**.

En esta película es muy importante el uso de espacios y volúmenes a escala arquitectónica, logro que es atribuido a

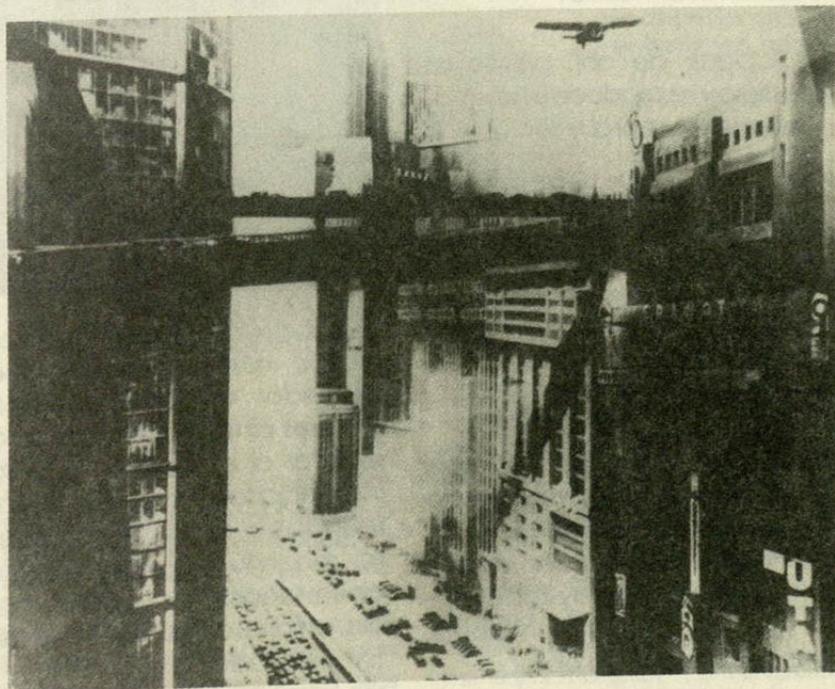
la maestría de Fritz Lang.

Otra de las obras representativas de este movimiento, es **El gabinete de las figuras de cera**, dirigida en 1924 por Paul Leni, con guión de Henrik Galeen.

El argumento está construido con base en el más manifiesto irracionalismo, como sucesión de tres historias de tiranos, que se entrecruzan cuando el protagonista quiere conocer sus historias.

Por su parte, Friedrich Murnau reveló su potencial creador en 1922, con su película **Nosferatu**; con guión de Henrik Galeen, basado en la novela **Drácula**, de Brahm Stokes.

Murnau introdujo elementos reales en la historia fantástica al filmar en escenarios reales, y fue uno de los primeros en introducir elementos de vanguardia



como recursos del lenguaje cinematográfico utilizado en el cine expresionista: el movimiento acelerado, la cámara lenta, el empleo de película negativa para señalar el paso de un mundo real al fantástico.

En 1924, Murnau realiza la película **El Último**, con guión de Carl Mayer. Esta película tiene hacia el "realismo", aunque se utilizan muchos elementos del cine expresionista (culto a la autoridad, el destino inexorable; la cámara móvil desde el punto de vista subjetivo, etc.)

Cuenta la historia de un portero de hotel quien, a causa de su edad, es degradado de su puesto y despojado de su uniforme -uno de los símbolos de autoridad en la sociedad alemana, y por lo tanto, símbolo de status-. El ex-portero oculta el hecho a su familia y a los vecinos, robando el uniforme a la salida de sus tareas en los lavabos del hotel; hasta que es descubierto y debe regresar a casa sin el uniforme.

A partir de ahí, pierde su prestigio y se produce su desmoronamiento moral y social.

Hasta aquí llegaba el argumento original, al que se le agregó un final feliz: el ex-portero se convierte en dueño del hotel gracias a una herencia y vuelve a usar su uniforme de portero.

En 1925, Murnau dirige **Tartufo**, con guión de Mayer basado en la obra de Molière. En esta película, la iluminación vuelve a jugar un papel muy importante para crear un ambiente expresionista en la obra.

La obra de Murnau constituye -en cierta medida- la transición del expresionismo, más o menos influido por **El gabinete del Dr. Caligari**, al llamado *Kammerspielfilm* o Cine de Cámara, tendencia en la que participan Carl Mayer -quien se convierte en teórico de la *misma-Lulu-Pick* y Paul Leni.

El denominado *Kammerspielfilm* se presentó como una vuelta al realismo, pero en él perduran ciertas características del expresionismo, que se encuentran tanto en el nivel de la forma cinematográfica, como en el del contenido.



El expresionismo cinematográfico alemán desaparece alrededor de 1926, cuando muchos cineastas empiezan a emigrar al extranjero; pero su influencia fue recogida y desarrollada por cineastas de primera magnitud y movimientos cinematográficos de importancia, en diferentes épocas y distintas latitudes.

En ese sentido se pueden mencionar directores de la talla de Carl Dreyer, Josef von Sternberg, Orson Welles, Carl Reed, Hitchcock, entre otros, quienes muchas veces recogieron en sus películas algunas de las características del cine expresionista -más que en estructura narrativa, en composición visual-; y quien a su vez recoja en su obra en mayor medida esa tradición y ciertamente quien marca un hito en su desarrollo, Ingmar Bergman.

Bibliografía

- Agel, Henri. **Estética del cine**. 2a. edición, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.
- Arnes, Roy. **Panorama histórico del cine**. Madrid: Fundamentos, 1976.
- Gubern, Román. **Cien años de cine**. Tomo 1. Barcelona, Bruguera, 1983.
- Kracauer, Siegfried. **De Caligula a Hitler**. Barcelona: Paidós, 1985.
- Paoletta, Roberto. **Historia del cine mudo**. Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- Sadoul, Georges. **Historia del cine mundial**. 2a. edición, México, Siglo XXI, 1976.