

Tercera sección: De poetas, de música y del ensayo

Mario Alfagüell: Su música y un paradigma

Gerardo Meza
Universidad Nacional de Costa Rica

gemeza@costarricense.cr

Recibido: 31 de agosto de 2010.

Aceptado: 1 de octubre de 2010.

Resumen

El sentido provocativo de la música de Alfagüell, la carga extra musical que le incrusta, los materiales empleados y la forma en que los usa, le acercan al sistema paradigmático de su contemporaneidad.

Su propuesta se entiende como alternativa en una reflexión sobre el problema de identidad de los pueblos latinoamericanos ante los embates de la globalización.

Palabras claves: música-paradigma-Alfagüell-provocativa-modernidad-postmodernidad.

Abstact:

The provocative sense of Alfagüell, extra musical load that embed you, materials used and the way in that uses music, approaching him to a contemporaneity paradigmatic system. Its proposal means as an alternative to a reflection on the problem of identity of the Latin American people against shocks of globalization.

Keywords: music-paradigma - Alfagüell-provocative-modernity-postmodernism.

Introducción

El sentido provocativo de la obra del compositor costarricense Mario Alfagüell busca una mutación de hábitos e intenta renovar de manera constante un material musical. Asimismo, quiere concientizar e involucrar al auditorio con su propuesta



musical que se caracteriza por ser abierta; en ésta tanto el público como el músico intérprete deben tener una actitud de búsqueda participativa y creativa.

Es decir, es música que estará haciéndose constantemente, es una eterna construcción. Contiene una carga extra musical que va desde la ironía hasta la reflexión, esto le hace intensamente provocativa.

Lo anterior conduce a la idea que la obra artística no tiene por qué gustar siempre, sobre todo si mueve células u órganos del auditorio que estaban inactivos. Esta es una de las razones por la que la composición musical de este músico provoca las más diversas reacciones: desde la risa al enojo, del aplauso a la indiferencia.

Sus obras deben ser entendidas como transformativas de los materiales usados, de la actitud del músico intérprete y del auditorio. Por tanto, es una propuesta alternativa a la que el auditorio deberá aproximarse con una disposición lúdica propia.

Alfagüell es un compositor que se reapropia de signos estéticos del pasado y de culturas disímiles. Por su obra desfilan elementos viejos y nuevos del “museo de lo imaginario”; reutiliza materiales de la época medieval, de la cultura popular costarricense y elementos de la vanguardia musical de los años 50, todos haciéndose y rehaciéndose constantemente.

Por eso, es música construida dentro de un nuevo paradigma que plantea y propone una explicación diferente para apropiarse del entorno. Esta es la razón por la que surgió el presente artículo, cuyo propósito consiste en buscar una aproximación y una comprensión de la obra de este compositor.

EL nuevo paradigma

La evolución de las ideas en el siglo XX planteó lo que se ha visto como una nueva posición paradigmática. A partir de los cuestionamientos hechos por Nietzsche, Marx, Freud y Einstein sobre los absolutos, surgen propuestas con elementos que varían las modelizaciones de mundo, las estructuras de poder y el desarrollo tecnológico, elementos que han desarrollado una nueva etapa en la



modernización mundial. En este punto se estima que la filosofía de las luces ha sido destruida por un nuevo pensamiento.

La modernidad se entiende en relación con la economía, la sociedad y la cultura del capital, así como en los logros y tropiezos de la revolución industrial. El término se ha visto paralelo a la concepción de una conciencia que pone en evidencia su relación con un pasado, lo antiguo; de manera que es el resultado de transición entre viejo y nuevo. Modernidad es un criterio que surge en primer lugar de la oposición modernidad- tradición, es el drama de la revolución permanente, del nacimiento de las utopías. Se caracteriza por la innovación, la novedad y el dinamismo. Su sistema de conocimiento se basa en la razón y en la ciencia; así se puede hablar del modernismo de la Ilustración y del Romanticismo.

El concepto postmodernidad es especialmente controversial y polémico, es un concepto cronológico que a la vez es impreciso y vago, características tomadas en cuenta, a la vez, para una definición de lo postmoderno. El término puede significar simplemente lo que sigue a lo que estaba, la modernidad; se puede decir, que constituye una etapa de ésta y que abarca los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Julio López la define como *... esa época que se abrió remotamente cuando en Estados Unidos se construyó el primer cerebro electrónico en 1946 y cuyo apogeo se desarrolla ante nosotros en los ochenta...* (López, 1988: 41).

Otros de manera más restringida enmarcan la postmodernidad a partir de la segunda mitad de los setenta u ochenta hasta la actualidad; período denominado la “tercera revolución industrial” por Alvin Toffler (1980). La Primera Revolución Industrial se refiere al empleo del carbón, el hierro y la máquina de vapor. La segunda se relaciona con la Industria Eléctrica y química (gas y electricidad), ferrocarril eléctrico, teléfono telégrafo, y paralelo a estos avances se fortalece la hegemonía del capital financiero.

La época postmoderna ha implicado todo un reajuste social, con una nueva visión de la naturaleza, nueva estimación del entorno urbano y maquinista, lo que es



efecto inmediato de las nuevas tecnologías; hay un nuevo orden, una nueva sensibilidad marcada por el escepticismo.

Se inicia como crítica al principio de totalidad de carácter histórico: las totalidades históricas, “falsas totalidades” (Estado, ideología, partidos o las iglesias). La noción surge del deterioro del concepto modernidad y su capacidad de deteriorarse, así como la incapacidad de mantener todas sus facultades de provocación, según el criterio de Manfred Pfister.

Otros autores como Britto García, sostienen que la postmodernidad se puede considerar como el asalto de las contraculturas contra la racionalidad unilateral y totalizante de las naciones imperiales (Britto, 1994: 178). Destaca de manera contundente, la década del sesenta, cuando el sector juvenil, las mujeres, los grupos marginados de las periferias y las minorías étnicas, se manifestaban en las calles de todo el mundo.

Por su parte Pfister, mantiene una posición importante acerca del postmodernismo, pues enumera al menos tres concepciones diferentes y heterogéneas con relación a este término: *...como un movimiento revisionista, como el intento de deshacer el modernismo...*, está relacionado con la arquitectura. Quiere regresar a un estilo sincrético, volviendo a formas arquitectónicas anteriores y criticando fuertemente el funcionalismo de la escuela Bauhaus. También piensa en una ruptura con el modernismo, al igual que con las cosas del pasado y es orientada hacia el futuro. Tiene su raíz en las “mitologías triviales” de los medios masivos y la cultura pop. Además, indica que la idea de postmodernismo le ve “... como la lógica extensión y culminación del modernismo, como vuelta adicional y final de la tuerca de ese proceso de modernización que comenzó en el siglo XIX, si no antes...” (Pfister, 1991: 3 – 24); sin duda, una parte de lo moderno.

Autores como Steven Best y Douglas Kellner plantean una diferencia entre postmoderno para el concepto sociológico, el cual contiene los supuestos de la



época y de la teoría. El postmodernismo incluye los movimientos artísticos, así como la aplicación de la teoría en la producción de textos y prácticas.

Mientras se piensa el modernismo como la “revolución constante”, al postmodernismo se le caracteriza de ser la “épica de establecimiento” como indica Agnes Heller (1985: 258). Usando materiales y procedimientos existentes en lo que se ha llamado el “museo de lo imaginario” de los estilos históricos, a donde llegan con incapacidad creadora en una “... rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado...” (Jiménez, 1993: 66).

Es una época en la que se ha conformado una sociedad abatida, sin dirección, sin ideal, donde la característica fundamental de este período es la aceleración del tiempo; es fundamental la simultaneidad reflejada en la multiplicidad de estilos, en una cultura del simulacro, donde el pluralismo, populismo y eclecticismo son condiciones primordiales del discurso postmoderno. Más que productiva, la cultura se ha convertido en reproductiva.

Indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, lo impresentable o irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, performance o participación, construccionismo, inmanencia son eslabones en una cadena de características postmodernas que nos sirven para acercarnos a una conceptualización (Hassan, 267–288). A la vez, se observan tres características de la postmodernidad como estética, a saber: desprecio por los ideales de funcionalidad y austeridad derivados del pensamiento moderno. Con un rechazo del canon de novedad de la vanguardia y de su función crítica de las artes y una reapropiación ecléctica de los signos estéticos del pasado y de culturas disímiles.

En la pauta cultural dominante se ha perdido el potencial crítico, han muerto los estilos novedosos, se vuelve hacia lo viejo y lo ajeno desmantelando el arte de su anterior capacidad crítica, haciendo exclamar a algunos que vivimos la rebelión neutralizada. Se olvidó la búsqueda emancipadora, se pierden pretensiones catárticas, pretensiones de representatividad y se cambian por el espectáculo, el carnaval, los chistes y las muecas. Las obras perdieron ese dejo esperanzador, libertario, lúcido y / o desesperado. Pocas obras mantienen un sentido crítico y





cultural con el cual se construyeron y recibieron en el “modernismo clásico”. Más bien, el compromiso postmoderno tiende a ser débil.

El mensaje postmoderno está centrado en el código, desahucia metarrelatos o juegos de lenguaje, de la religión, la filosofía, la política y la estética. Privilegia los relatos del saber computarizado y del mercado. En la literatura se hace abandono de las grandes historias, se elaboran nuevas obras con un mínimo de narración, se dice no a la sacralización, se hacen abundantes repeticiones, la ironía surge con la parodia, los poemas se reducen incluso a una palabra. La escultura se simplifica a formas unidimensionales, simples, dejan la monumentalidad; de los materiales trabajados a mano se salta a la producción industrial. Nunca el poder mercantil había tenido tanto poder como en ésta época, hasta hacer pensar que es un momento en que la cultura es una mercancía más.

En el campo musical no se puede pensar en una sola tendencia postmoderna, habrá que hacerlo en universos musicales distintos, unidades con características y evoluciones diferentes, con aberturas individuales, afectados por un nuevo humanismo. Se puede pensar, eso sí, en un coctel de estilos con diversidades increíbles que mantienen transformaciones continuas. Uno de sus componentes tiene las siguientes características: se dejan las grandes formas surgiendo el minimalismo; se retoman las construcciones canónicas y movimientos descendentes, utilización de registros graves, parece articularse un deseo de reconciliación entre lo nuevo y lo viejo, la relación rítmico- temporal parece perderse surgiendo la atemporalidad. El tiempo no direccional niega una arquitectura dirigida y más bien, asistimos a lo que se ha llamado en otro momento “burbujas de tiempo”. Además, se pretende dar cuerpo al silencio como puede verse en algunas obras de John Cage.

La producción cultural siempre se debe ver inserta dentro de una totalidad de producción. Está condicionada por la crisis de nuestro tiempo e incluso puede ser vista como reflejo o armonía con la ciencia de hoy, donde la indeterminación y discontinuidad nos ubica epistemológicamente, al lado de la física cuántica y la





física einsteiniana, y las contradictorias estructuras nos producen una analogía entre la “obra abierta” y dialógica con la metafísica einsteiniana.

Paradigmas

En el caso de la música tonal está en franca relación con absolutos de la tradición occidental, con el genotexto¹ teológico de Dios como centro del Universo. Utiliza el paradigma newtoniano, donde la principal característica es la importancia de la tónica como elemento central alrededor de la cual funcionan otros elementos. La tonalidad es el conjunto de notas que gira alrededor de una tónica, lo que significa que hay una nota central soportada por las demás. Por su lado, la armonía es coherente con la tonalidad y la melodía; la progresión armónica es la relación entre diferentes acordes y es de los principales elementos de coherencia; así, un acorde es seguido por otro de manera controlada y ordenada. Una melodía es cualquier grupo de notas que se percibe como una sucesión coherente de manera lineal, da orden y significado (Piston,1987). La melodía es la principal y el acompañamiento secundario. En este sentido, la metáfora musical que reflexiona sobre el entorno, lo hace desde la perspectiva piramidal.

En lo formal la importancia de la sinfonía y la forma sonata sobre la canción, la ópera sobre la zarzuela, en lo que respecta a géneros de importancia. Otra diferencia importante es la música pura opuesta a la música descriptiva.

El compositor es visto como genio único insuperable y como el creador escogido de la obra artística. El director de la orquesta es el único con propiedad de decidir sobre los demás músicos de ésta.

Dentro de este paradigma, también se entiende el espacio escénico, la distribución de la orquesta, donde los violines de la orquesta sinfónica están adelante, pues son los instrumentos melódicos por antonomasia, en el extremo los instrumentos

¹ Genotexto: es factor hereditario, origen y principio donde se genera lo simbólico, generador de roles donde se manejan los mitos y se produce lo ideológico.



de percusión por su incapacidad melódica. En este sentido, la perspectiva de la orquesta descrita por el escritor alemán Patrick Süskind en su novela “*El Contrabajo*” es reveladora del sentido piramidal de la orquesta a través del monólogo del contrabajista: “... debe usted tener en cuenta que una orquesta es y debe ser una formación estrictamente jerarquizada...” “Sobre nosotros planea el DGM, director general de música, a continuación viene el primer violín, y después los restantes primeros y segundos violines, violas, cellos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, los instrumentos de metal, y, a la cola, el contrabajo. Detrás de nosotros solo está el timbal...se sitúa aislado” (Süskind, 1986:53-54).

La vestimenta de los miembros de la orquesta es traje de etiqueta como uniforme de los músicos. En relación con el público, los aplausos, solo deben darse en determinado momento.

En el nuevo paradigma los textos musicales cuestionan y conciencian desde otra perspectiva, surgen como más autónomos respecto a la expectativa familiar, su auditorio tiene que adaptarse y aprehender otros ordenamientos. Es por esto que se tienen variaciones importantes; se cambia del paradigma newtoniano al paradigma de la relatividad y el caos, es así como la perspectiva piramidal tiende a cambiar.

Con esto se tienen cambios importantes en todos los niveles, se rompe con el centro tonal, la melodía pierde importancia, hay un nuevo papel del director, el compositor es visto más que como creador, como provocador o cómplice. Al perder importancia la melodía, la distribución de los instrumentos musicales varía e ingresan a la escena cuerpos sonoros insospechables anteriormente.

Elementos de ese nuevo paradigma en la obra de Alfagüell

En el caso particular del compositor Mario Alfagüell, se debe indicar que él tiene algo de miniaturista, aunque este miniaturismo pueda ser reminiscencia del pequeño arte precolombino costarricense. Carlos Francisco Echeverría aduce que el “... arte precolombino de Costa Rica fue fecundo en lo pequeño...” (Echeverría, 1986: 23). En este sentido, se puede pensar la reminiscencia de lo





pequeño como una de los elementos que de alguna manera se filtran y con cierta frecuencia reaparecen marcando la producción de artistas. Además, es un elemento que forma parte del “museo imaginario”.

Alfagüell es irónico; sin embargo, se debe recordar que tanto en Latinoamérica como en Costa Rica, el discurso irónico y la parodia han estado presentes por mucho tiempo en la vida diaria y en la literatura. Algunas de sus obras son realmente performer, fenómeno del acontecimiento derivado de la participación obligada de los receptores. Con el postmodernismo desaparece el receptor pasivo de la comunicación estética. El arte es una manera de dialogar, donde se incorpora el espectador completando el proceso, a la vez que forma parte de la obra y la transforma. No en vano Alfagüell decía de manera similar a Cortázar, que él busca el compromiso del público y del músico intérprete.

También él es un eterno descanonizador. De hecho, en su obra la ironía constituye una marca de irreverencia hacia compositores del siglo XVIII y XIX y a la lógica cartesiana. Trata de evadir la funcionalidad tonal y la armonía por la arbitrariedad de sus convenciones y el pobre uso de ritmos, evita también la claridad y lógica de estructuras moldeadas linealmente.

Lo anterior lo evita fragmentando melodías, aumentando valores con lo cual quiebra la relación rítmica, superpone sonoridades paralelas, utiliza aleatoriedades como elemento de indeterminación que le da importancia a la improvisación, usa posibilidades móviles de estructuración y experimenta con grafías mixtas que son diferentes de la notación musical utilizada en la música tonal. Al prescindir de las articulaciones del discurso rítmico de la lógica diatónica y de la forma cerrada clásica crea ciertos grados de relatividad y caos; de indeterminación y discontinuidad.

Por otro lado, su obra es en buena medida amalgama, síntesis o eclecticismo, donde se advierte una práctica constante de acercar fragmentos que es característico del post-modernismo. Así, se encontrarán manchas y puntos sonoros, fragmentos renacentistas, del impresionismo a lo Debussy, meseteños y aleatorias, con lo cual se observa un ejemplo claro de simultaneidad.



Se puede decir que rebusca en el “museo de lo imaginario” costarricense y mezcla lo viejo, lo nuevo; lo mismo y lo otro en un movimiento pendular que los amalgama; los reduce pero los amplía, los desecha pero los recicla, haciendo una yuxtaposición “despreocupada”, descanonizante, pero a la vez, dando un nuevo sentido. De esta manera, se puede afirmar la existencia de una reescritura constante en su obra.

Su interés por la música regional autóctona no es un asunto nostálgico, tampoco tiene la función estricta de devolvernos a una entidad autóctona, más bien, es una transformación de elementos que fue adquiriendo y apropiando durante su vida de experiencias musicales.

Comparte la premisa postmodernista de que “ya todo está hecho, hay que apropiárselo”, porque todo texto se construye como si fuera un mosaico de citas que absorbe y transforma, por la misma razón, Alfragüell insiste que trata de “reorganizar lo que otros ya han organizado” y que “lo que parece nuevo de esta canción es más bien normal y tradicional” (Alfragüell, 1982).

En la obra de este compositor se encuentran rasgos de la postmodernidad, como puede ser su eclecticismo; no obstante, confiesa en su obra una aguda reflexión en espacios que transgreden y denuncian, manteniendo una preocupación todavía emancipadora y crítica. En este sentido, viene a nuestra memoria Alexander Jiménez, cuando sugiere que ni el sentido crítico es exclusivo del modernismo, pero tampoco la ausencia crítica es del todo irreal en algunas obras modernistas, así como tampoco no todos los postmodernismos estéticos se han despedido de sus responsabilidades sociales. A manera de ejemplo, en Costa Rica han surgido productos estéticos que le conservan; por ello, cita a Rafael Herra y su obra **Viaje al mundo de los deseos** y a Emilia Macaya autora de **Cuando Estalla el Silencio**. Estas son obras de reflexión y de denuncia (Jiménez, 1993: 66). De todas maneras decir que algo o alguien es post moderno, a secas, es decir cómo que no es.

Se debe tener en cuenta que el postmodernismo es pluridimensional, en él se incluye desde los fenómenos Hippie, Punk y Travesti, hasta el fenómeno de los



Chapulines de San José. Estos ejemplos y lo que se ha llamado la Filosofía Intercultural Latinoamericana y la Iglesia de la Liberación, surgieron en la era post industrial. Esta ha sido una época que acrecienta la demanda y la diversidad de los intereses individuales, así como el interés por lo diferente. Es este interés por lo diferente lo que obra en el replanteamiento del problema de la identidad de los pueblos, de los modelos de alteridad de las sociedades dominadas.

Conclusiones

Indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, lo impresentable o irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, performance o participación, construccionismo, inmanencia son eslabones en una cadena de características postmodernas que sirven para acercarnos a una conceptualización de un paradigma.

De una manera similar, se puede pensar que el compositor Alfragüel es descanonizador, sobre todo, cuando a través de la ironía presente en su obra se observa una marcada irreverencia hacia compositores del siglo XVIII y XIX y a la lógica cartesiana.

En una buena parte de su obra encontramos características de Miniaturista, pero, a la vez, y casi de manera contradictoria, se encuentran obras con proporciones enormes. Sin embargo, no son monumentales, en estas, fuerza hasta lo inverosímil la duración de sus obras a través de verdaderas hipérbolas musicales donde se aleja de toda austeridad.

Sus performance buscan una participación activa del músico y una actitud en la que el auditorio deberá aproximarse con una disposición lúdica propia.

Este compositor mantiene en su obra una aguda reflexión en espacios temporales que transgreden y denuncian, a la vez una preocupación todavía emancipadora y crítica. Tiene interés por lo diferente, la música meseteña, lo aleatorio, el silencio, la música renacentista europea, entre otras.



Es como un compositor costarricense consciente, con una propuesta alternativa ante los embates de la globalización; además alimenta un replanteamiento del problema de la identidad presente en la realidad latinoamericana.

Bibliografía

Alfagüell, Mario (1982). *Comentario para Canción Axena*. En programa de Octubre Cultural. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

Britto García, Luis (1994). *El Imperio Contracultural*. Caracas, Venezuela. Editorial Nueva Sociedad.

Echeverría, Carlos Francisco (1986). *Historia de las Artes en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.

Heller, Agnes (1985). *Políticas de la Postmodernidad*. Barcelona, España. Editorial Península.

Ihab, Hassan (1991). *El pluralismo en una perspectiva postmoderna*. En: Revista Criterios no. 29 enero – junio pags. 267 - 288. La Habana, Cuba.

Jiménez, Alexander (1993). *El museo imaginario postmoderno*. En *Del búho a los gorriones*. Ensayos sobre la postmodernidad. San José Costa Rica. Ediciones Guayacán.

López, Julio (1988). *La Música de la Postmodernidad*. Madrid, España. Anthopos Editorial del Hombre.

Pfister, Manfred (1991). ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? En: Revista Criterios No. 29 enero junio pags 3 - 24. La Habana, Cuba.

Piston, Walter (1987). *Armonía*. Barcelona, España. Editorial Labor S.A.

Süskind, Patrick (1986). *El Contrabajo*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Seix Barral.

Toffler, Alvin (1980). *The Third Wave*. México. Editorial Diana.

