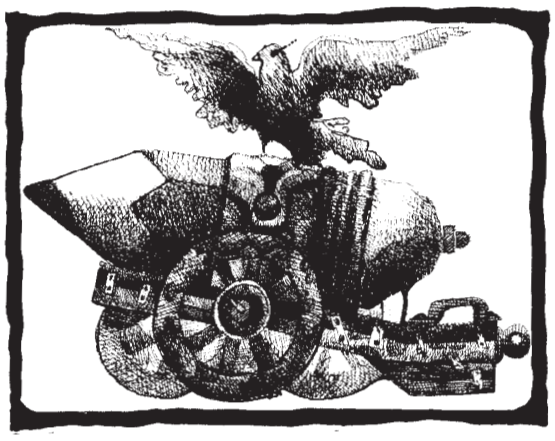
En el fútbol, ritual sublimación de la guerra, once hombres de pantalón corto son la espada del barrio, la ciudad o la nación.

Eduardo Galeano

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

Página web
Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA).
Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal n.° 86-3000 Heredia, Costa Rica o al correo electrónico rafael.cuevas.molina@una.cr

Se acepta canje.

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

NÚMERO
109
Mayo-junio 2014



Actualidad del teatro centroamericano[1]

Adriano Corrales Arias[2]

Hablar o escribir sobre **el estado de las artes escénicas en Centroamérica** es de suyo complejo y difícil. Es un tema apasionante pero hondamente arduo, dadas las particularidades y condiciones de su espaciosa y profunda propuesta. Se podría abordar, por ejemplo, cuestionando el significado de las mismas *artes escénicas* y del constructo sociohistórico *Centroamérica*. En el ámbito regional, ya desde la academia, desde las incipientes industrias culturales o desde las culturas populares, ambos conceptos o cuestiones no cuentan con consensos necesarios.

Para muchos críticos e intelectuales, las artes escénicas son aún parte de la literatura, para otros, afortunadamente, son un hecho puramente escénico con sus propias especificidades y su particular dramaturgia. Por otra parte, cuando se trae a cuento las artes escénicas, se habla específicamente del teatro y se dejan por fuera otras expresiones como la danza o la ópera (aparte de que el arte escénico contemporáneo debería contemplar las tres en una construcción trans e interdisciplinaria). Y, para muchos habitantes de este istmo, Centroamérica es una quimera en etapa de construcción; sino que lo digan los panameños o, más recientemente, los beliceños. Igual podríamos mencionar a algunas etnias y grupos sociales que sobreviven en la periferia de los estados-nación, caso de los garífunas, para mencionar a un pueblo multinacional.

Por cierto, ¿qué sabemos de la escena en Belice o en Panamá? Es probable que para muchos de nosotros se torne difícil hablar de la escena en nuestras propias naciones, dada la casi imposibilidad de abordar las diferentes expresiones escénicas y parateatrales de nuestros pequeños y asimétricos países. Y es que para hablar de artes escénicas se precisa una visión de conjunto; y para hablar de actividad teatral en determinado lugar es preciso participar de esta, ya como agentes, ya como espectadores. Sabemos lo difícil que es hacer y mirar teatro en Centroamérica, para no mencionar la danza y la ópera.

Una de las pocas posibilidades que tenemos son los festivales centroamericanos. El último en el cual pude participar, como espectador, fue en el de San José. Pero aún así es difícil tomarle el pulso al quehacer escénico de alguno de nuestros países, a partir de un espectáculo aislado o del conocimiento de un grupo o de una compañía concretos. Sabemos que no todos pueden participar en los festivales, por razones de producción y de posibilidades económicas y financieras, el

1 Ponencia leída el 16 de octubre del 2013 en Tegucigalpa, en el marco del "Primer Simposio Centroamericano de las Artes Visuales y Escénicas" organizado por el "Centro de Arte y Cultura" (CAC) de la Universidad Nacional de Honduras (UNAH).

2 Escritor e investigador costarricense. Posee un Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes de América Central por la Universidad Nacional (UNA). Es catedrático del Tecnológico de Costa Rica.

permanente conflicto de las artes escénicas en nuestras tierras. Por lo demás, es agotador apreciar todos los espectáculos de un mismo festival.

A ello debemos agregar el hecho de que no contamos con públicos amplios y motivados, salvo contadas excepciones; tampoco con una prensa y una crítica plural y avisada que evalúen y den cuenta de los eventos, para que aquellas personas que no puedan asistir tengan una perspectiva de lo acontecido. También, para que estudiosos e investigadores pudieran tener acceso tanto a documentos como a materiales susceptibles de ser procesados y ordenados desde la reflexión crítica y panorámica. Muchas veces son los mismos teatristas quienes deben realizar las crónicas y las críticas, para que sus trabajos no se pierdan en el farragoso transcurrir de nuestros tiempos; de allí la ausencia de verdaderos sistemas de datos y de archivos escénicos. Si a ello añadimos la emergencia de las artes visuales, especialmente del cine, tendremos un panorama poco halagüeño.

De tal manera, que no voy a realizar ningún diagnóstico ni tampoco un recuento del estado de la cuestión. Esto, por lo ya mencionado, sobrepasa mis posibilidades e intenciones. A cambio propongo una serie de reflexiones, como insumos o acercamientos para un debate que debería conducirnos a ciertos niveles de diálogo y de posibles abordajes prácticos a la problemática planteada, como una posibilidad de mapear y de "reconstruir" lo que ocurre en la irregular escena de la región. Para ello, me detendré, básicamente, en la actividad teatral.

Lo primero que se debe subrayar es que el teatro occidental, o mejor aún, la formación discursiva teatral de occidente, está en crisis. Su propia esencia artística no puede competir con el mercado, pues no se puede masificar. Por lo demás, la actividad teatral, como dispositivo institucional, se ha desconectado de la realidad inmediata, de su cotidianidad. Dicho de otro modo, se ha distanciado del cuerpo social y de sus conflictos, de la corporalidad ciudadana atravesada por la economía de mercado global y su "colonialidad del poder" (1). A todo ello debemos agregar la caída del estado benefactor en Europa y, por ende, de la subvención estatal a la actividad artística, específicamente escénica. Son decenas de teatros los que han debido cerrar por esa crisis. En Centroamérica, es Costa Rica el país que atraviesa por una situación similar, con el cambio de paradigma de un estado benefactor a un estado neoliberal que constriñe su labor encomendándole las tareas culturales a la empresa privada.

De tal suerte, debemos preguntarnos por los *movimientos teatrales* centroamericanos y, a su vez, por los *movimientos teatrales* al interior de cada país. Un verdadero movimiento teatral no se nutre únicamente de la producción dramatúrgica; el escritor que se aboca a la dramaturgia necesita ver sus obras representadas, y para ver sus obras representadas precisa un público que justifique la puesta en escena. En otras palabras, un movimiento teatral sólido requiere productores dramatúrgicos, productores de escena (actores, directores, compositores, músicos, escenógrafos, diseñadores, *et.al.*) y de públicos que hagan posible la puesta en escena, pero, además, una crítica profesional que oriente a ese público en términos de la recepción del producto escénico, con publicaciones periodísticas y especializadas que alimenten el diálogo y la discusión.

Para todo lo anterior se necesita formación teórica y técnica, es decir, una estructura que garantice la formación de teatristas y de críticos teatrales, por tanto, de públicos cada vez más amplios. Dicha estructura puede ser académica, en el sentido tradicional, o procedente de esfuerzos de la sociedad civil y de grupos independientes o comunitarios, que son los más dados al escaso apoyo de los estados centroamericanos a la actividad, especialmente en la actual coyuntura signada por el modelo neoliberal globalizado y transnacional.

Lo planteado coloca, en el centro del debate, la posibilidad de realizar "teatro de arte" o "teatro comercial", como se les conoce peyorativamente (2). Sin profundizar en la pertinencia de esa dicotomía, la cual se entiende como un campo de batalla en el escabroso campo cultural, no hay duda de que sus supuestos y coordenadas ameritan un análisis profundo, en función de las dinámicas y características propias del campo artístico-cultural en el ámbito centroamericano y en el sistema mundo-global contemporáneo. La escasa ayuda estatal y el exiguo (y sesgado) patrocinio privado o de la cooperación internacional, lanzan a los teatristas hacia el mercadeo de sus propuestas y, por tanto, a la gratuidad de públicos poco exigentes.

El acontecer teatral centroamericano de las últimas décadas, según algunos investigadores, estudiosos (cfr. Cea, Mackenbach, Bell, Bonilla *et al.*) y los mismos teatristas, ha experimentado un acelerado proceso de comercialización, que ha cedido espacio a producciones y productos de poco valor estético y ético. Esto no solo provoca teatro mal armado y de mal gusto sino que, además, da al traste con las funciones públicas y cívicas de otras posibles propuestas escénicas; es decir, con la construcción de públicos y el desarrollo de dramaturgias propias. Por otra parte, se plantea que, paralela y afortunadamente, se ha escrito y producido un teatro diferente, de resistencia cultural, principalmente desarrollado por grupos independientes, alternativos y universitarios. Se ha presentado así, una suerte de "renacimiento" de un teatro de cierta calidad, que incorpora temas de conciencia social y de solidaridad entre los sectores subalternos en busca de sus propias identidades.

Lo anterior está asociado a un fenómeno que algunos críticos denominan "islas" (Visión de ASTAC en Cea: 2000), apuntando al hecho del aislacionismo de los mismos grupos y productores teatrales al interior de sus países, a su escasa interacción e intercambio; es decir, a su desarticulación. Esa suerte de atomización teatral que observamos en nuestras ciudades obedece a variadas causas, pero, fundamentalmente, a la "competencia" descarnada por públicos, asentada, las más de las veces, por celos propios de los egos creadores y del individualismo capitalista. A ello debemos sumar, ya lo señalamos, la escasa o nula subvención estatal, lo que obliga a la consecución de recursos por otras fuentes, además de las boleterías. En ese sentido, sería estupendo que se plantearan formas de cooperación y de intercambio entre diversos grupos y compañías, que pudiesen conformar un auténtico movimiento teatral integrado en cada ciudad y país.

Una política de integración entre diversas agrupaciones teatrales potenciaría la distribución de recursos financieros provenientes de subvenciones o de ayudas de la cooperación internacional; la elaboración de repertorios y carteleras programadas; la programación de actividades de formación técnica y artística, la investigación y la extensión, el intercambio de actores, personal técnico y recursos escenográficos, etc. El intercambio de técnicas y de recursos humanos solo puede redundar en beneficios para la actividad teatral de cada país. Se debe considerar, también, la gestación de una red centroamericana (como las experiencias del proyecto *El Carromato* para la formación técnica), más allá de los festivales, la cual permita girar grupos y compañías de manera concertada por toda la región, incluidas la danza, la ópera y las expresiones circenses. Así estaríamos avizorando un posible y auténtico movimiento escénico centroamericano.

Al interior de la discusión sobre la integración de los productores y agentes teatrales, se halla otra de índole conceptual y política, por tanto, ética (que, a su vez, es una prolongación de "teatro de arte" versus "teatro comercial"), pero no por ello menos importante. Se trata del cuestionamiento de la institución arte y sus funciones, así como del mercado artístico, lo que nos remite a la concepción de la producción artística como herramienta para el cambio social. La crítica del individualismo, como eje del proceso creativo y del artista como creador aislado, ha hecho que muchos artistas occidentales renuncien al estatus del elitismo cultural, para vincularse a problemáticas del contexto social en que se desenvuelven. He allí el surgimiento de lo que se conoce como *arte comunitario*. Pienso que la escena centroamericana, por su historia, sus características y sus dificultades, debe tomarse en serio la construcción de *comunidades teatrales* y la implementación del *teatro comunitario*, como propuesta de ampliación de su actividad.

Pero no se trata de que los teatristas lleven su arte a las comunidades. No, se trata de que las comunidades dejen de ser audiencias posibles y se conviertan en productoras teatrales. Dicho de otro modo, se trata de entregar las armas de la producción escénica a las comunidades tal y como lo han hecho Rafael Murillo Selva-Rendón o Jack Wagner (grupo *La Fragua*) en Honduras, para no ir muy lejos. En esa perspectiva, se trata de que el "artista profesional" se convierta en un facilitador y en un intermediario para coadyuvar a la creación de nuevos agentes teatrales en las comunidades desprovistas de infraestructura y servicios culturales. Todo ello sin dejar de lado la calidad artística de sus propuestas y proyectos, ofreciendo, más bien, la posibilidad de descolonizar los lenguajes artísticos, escénicos en este caso, para permitir el cambio social desde la actividad cultural: una suerte de liberación comunal a partir del trabajo artístico mancomunado. No debemos olvidar nunca que el arte teatral, de por sí, es una actividad de creación colectiva y, por tanto, de acción comunal.

El teatro comunitario no solamente potencia la creatividad histriónica y performativa de los sectores populares, sino que sirve de cantera para seleccionar artistas de agrupaciones ya establecidas o las que pudiesen surgir de su propia actividad; así mismo, permite la emergencia de nuevas dramaturgias y nuevos públicos con una formación básica para comprender los entresijos del hecho teatral. A su vez, alimenta la posibilidad de establecer vínculos de cooperación entre diversas agrupaciones y creadores, quienes deben descolonizar sus prácticas y sus mentes con una visión mucho más amplia. La actividad escénica puede y debe conseguir estas asociaciones y producciones mancomunadas; educar a sus propios agentes, para ayudarles a despojarse de los individualismos, la "competitividad" y la vanidad, dentro y fuera de las tablas.

Por supuesto, conocemos las dificultades extremas a las que se enfrenta el productor teatral en nuestros países, especialmente en cuanto a la gestión en comunidades; su actividad casi siempre está marcada por la estrechez y el desamparo. Ciertamente, las prácticas colaborativas y de gestión teatral en la base suponen diferencias y conflictos, como es propio de la naturaleza del espacio público, pero se pueden lograr proyectos totalmente consensuados en los que no existan relaciones problemáticas. La actividad colectiva y consensuada posibilita la superación de conflictos y la construcción de alternativas a la precariedad. Por cierto, las universidades públicas centroamericanas tienen mucho que decir al respecto.

Lo cierto es que la construcción escénica es una forma de registrar y exponer lo que el cuerpo social habita y lo que en el cuerpo individual se inscribe: la experiencia corporal como vehículo privilegiado de comunicación y de síntesis entre el sujeto y su entorno. En el caso centroamericano, se trata de cuerpos atravesados por la herida colonial; por la vida y por la muerte; por el amor, el deseo y la violencia psíquico-simbólica. En otras palabras, se trata de experiencias colectivas e individuales complejas y conflictivas aproximables, las más de las veces, solamente a través de la mediación artística –por la puesta en escena– frente a la cual la construcción dramática apuesta por el cuerpo (individual y social), mientras ocupa un espacio sociocultural (escénico) en un tiempo determinado.

La violencia social, política, económica y simbólica, arraigada en países asimétricos y estructuralmente falseados con profundas diferencias sociales, constituye un elemento central de la historia latino y centroamericana; por tanto, es una constante como manifestación estética en la historia artístico-literaria continental. Durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, la representación de la violencia en la escena centroamericana fue persistente, tanto por parte de quienes dominan y gobiernan contra el resto de la población, como de los oprimidos contra quienes se ejerce el poder. Tal vez esto haya cambiado en la actual escena teatral centroamericana, no así en la escena social; es decir, en las condiciones de nuestros pueblos y sus principales agentes productivos, políticos y socioculturales. Por esas razones debemos realizar esfuerzos para derivar hacia un teatro más vivo con presencia de las comunidades históricamente olvidadas por el Estado y el arte de élite. Esa es una de las pocas vías que vislumbro para la sobrevivencia de la magia renovada y concertada de un nuevo teatro regional, más allá del marco de los estados-nación y de la colonialidad del poder. No es la única, pero sí un camino, otro al cual deberíamos prestar mayor atención.

Notas

(1) Según Aníbal Quijano (2000), *colonialidad del poder* es un concepto que da cuenta de uno de los elementos fundacionales del actual sistema de poder global: la clasificación social básica y universal de la población del planeta en torno a la idea de "raza"; las "razas superiores" ocupan los mejores puestos en la cadena productiva, las inferiores los marginales. Esta noción y la clasificación social que comporta se originan, junto con los conceptos de América, Europa y el capitalismo, hace 500 años. Son la más profunda y perdurable expresión de la dominación colonial impuesta en el curso de la expansión del colonialismo europeo. Desde entonces, en el actual patrón mundial de poder, impregnan todas y cada una de las áreas de la vida social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación sociocultural, material e intersubjetiva, y son, por eso mismo, la base universal de dominación política dentro en el actual sistema-mundo. Es útil subrayar que los términos "colonialidad" y "colonialismo" dan cuenta de fenómenos y de cuestiones diferentes. El "colonialismo" no se refiere a la clasificación social universalmente básica que existe en el mundo desde hace 500 años, sino a la dominación político-económica de unos pueblos sobre otros y es miles de años anterior a la colonialidad. Ambos términos están relacionados: la *colonialidad del poder* no habría sido posible, por supuesto, sin el específico colonialismo europeo. Es decir, la *colonialidad del poder* tiene origen y carácter colonial y es el rostro oculto de la modernidad capitalista, pero ha probado ser más duradera y estable que el colonialismo, en cuya matriz fue establecida. Implica un elemento en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico. Se trata de una perspectiva del mundo, la especie y la historia que, elaborada sistemáticamente en Europa desde el siglo XVII, logró ser impuesta en el "centro" y "las periferias", como racionalidad única, y logró hegemonía en el mundo como resultado de la misma *colonialidad del poder*.

(2) La disyuntiva es un tanto hiperbólica y maniquea. Para efectos de esta comunicación, entenderemos el "teatro de arte" como un teatro de autor, sea "clásico" o contemporáneo", que antepone la calidad estético-ética a su condición mercantilista, el "teatro comercial", como aquel destinado, básicamente, al entretenimiento liviano y a la colocación en el mercado artístico, cual mercancía que posibilite su autogestión. En esa perspectiva, lo ideal sería una conjunción de ambos, es decir, que el "teatro de arte" pudiese comercializarse; para ello, se precisa un público avisado y compenetrado con ese tipo de teatro. Son las clases medias y las burguesías ilustradas las que pueden proveer ese público; sin embargo, con la crisis total del capitalismo y sus efectos en países periféricos como los nuestros, esas clases medias son cada vez más escuálidas y la burguesía (los "nuevos ricos" no tan ilustrados) prefiere otro tipo de espectáculos más "intensos", además, puede viajar a Miami o a Las Vegas a disfrutar del "Cirque du soleil".

San José, Costa Rica, julio-setiembre, 2013.

Referencias bibliográficas

Amaya, C. C. (2010). Perspectivas sobre el teatro salvadoreño en la primera década del siglo veintiuno: Entrevista con la dramaturga y directora Jennifer Valiente. *Latin American Theatre Review*, *43* (2), 123-130.

Bell, C. (2000). El teatro costarricense en transición. En: Carolyn Bell y Patricia Fumero. *Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000*. San José: Universidad de Costa Rica.

Bonilla, M. (2000). Costa Rica y el derecho a soñar: Audacia teatral del siglo XX. *Latin American Theatre Review*, *34* (1), 79-85.

Carrillo, H. (1992). El teatro de los ochenta en Guatemala. *Latin American Theatre Review*, *25* (2), 93-106.

Castro, C. M. (2000). Teatro en Honduras: La década en cuatro escenas y un intermedio. *Latin American Theatre Review*, *34* (1), 133-142.

Castro, C. M. (1999). Teatro la Fragua en Honduras. Veinte años dramatizando la bondad y los vicios de un pueblo. *Assaig de teatre: revista de la Associación de Investigación i Experimentación Teatral*, (21), 269-274.

de Penedo, L. M. (2000). Panorama del teatro guatemalteco de los noventa. *Latin American Theatre Review*, *34* (1), 113-131.

Cea, J. R. (2000). Para presentar unas visiones: El teatro salvadoreño. *Latin American Theatre Review*, *34*(1), 103-111.

Corrales Arias, A. (2011). *Teatro, comunidad, liberación e interculturalidad. El proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón*. San José: Ediciones Arboleda.

Mackenbach, W. (2007). Presentación del libro *Emergencias: dramaturgia costarricense contemporánea emergente*. Leído el 5 de junio de 2007, en el Centro Cultural de España en Costa Rica. Disponible en: www.teatroemergencias.com

Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. En: Edgardo Lander, comp. *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO-UNESCO.

Valle, F. (1991). El inventario teatral de Nicaragua, de Jorge Eduardo Arellano. *Revista Iberoamericana*, *57* (157), 1059-1068.

Vida universitaria, convivencia armoniosa. Pero, entonces, ¿por qué se da el acoso laboral?

Improvisaciones

Columna de Carmen Méndez



Ante esta interrogante, acuden la limitación humana y otras imágenes, que se cristalizan en la mezquindad, la envidia y el no reconocimiento de los propios errores… La mediocridad que se esfuerza por ahogar al que se destaca. La autoridad que se ejerce para desprestigiar. La sobredimensión de detalles que se satanizan.

En nuestras universidades, se da el acoso laboral para "deshacerse" de académicos notables o funcionarios administrativos honestos, con el consiguiente perjuicio a la misión misma de la educación superior. Se traiciona a la sociedad, que espera el más alto nivel de enseñanza. No se practica la ética, sino que se promueve la politiquería que mancha el honor y promulga tanto la intriga como rumores de pasillo.

El acoso descendente es aquel que se da del jefe al subalterno; pero también, puede ocurrir en forma ascendente: del subalterno al jefe, o bien, el horizontal, es decir, entre compañeros de trabajo, entre estudiantes… El diagonal es cuando se da de manera indirecta, a través de otro y en espiral, cuando los "círculos infernales", así llamados en los enfoques teóricos del acoso, gradualmente acorralan a la víctima.

Vivir un acoso laboral es una de las experiencias más denigrantes, aunque no lo parezca, al que pueda estar sometido un ser humano. Hay que tener una fuerte "columna vertebral" tanto en los aspectos profesionales como en los de índole emocional, para no sucumbir. Es indispensable contar con el apoyo solidario de los compañeros valientes y honestos, que no se dejan llevar por el facilismo de esa vorágine de desprestigio y maltrato. Se requiere la comprensión y el soporte de los familiares, las amistades, los vecinos… Diferentes recursos como las terapias, la recreación, el deporte, la actividad artística y la meditación son necesarios para salir adelante. Se dan hasta situaciones tan irónicas, como que el verdadero acosador se disfraza de víctima para ocultar su fuerte culpabilidad y se convierte en lo que los expertos han denominado el "falso acosado."

Un acoso laboral nos lleva a llorar en silencio y a experimentar profundamente la soledad. No se trata de una llamada de atención del superior. No. Es un proceso sistemático y sostenido (se afirma que no es menor a 6 meses), en el que poco a poco se suman los integrantes de una comunidad académica en contra de la víctima.

¿Cómo se combate este flagelo? Con la justicia pronta y cumplida a partir de reglamentos e instancias, tal y como lo plantea la Convención Colectiva de la UNA, que contemplen el apoyo a las personas maltratadas, a la vez que ayuden a los victimarios a superar sus limitaciones. También, a través de programas de educación y capacitación continua, para favorecer su prevención: el desarrollo de la cultura del diálogo. La educación para la convivencia, el respeto, la pedagogía de la verdad…

Autores contemporáneos han tratado con agudeza estas temáticas, sin embargo, en nuestras universidades parece que se desconocen y, más bien, se promueve una mentalidad que actúa a partir del doble discurso.

En 1888, se publicó en Cartago un libro titulado *Cantos Escolares*, de los autores José Campabadal y Juan Fernández Ferraz, inmigrantes españoles cercanos a la corriente filosófica del krausismo. Se preguntarán ustedes, respetables lectores, por qué hago esa acotación. En el repertorio original que estaba destinado a los estudiantes de la educación primaria, aparece una canción denominada "La palmeta". La forma musical es a la manera del rondó clásico: estribillo y estrofas (similar a La Bamba, Se va el caimán). El ritmo costarricense de tambito aparece reiterativamente en el estribillo. En las estrofas, cambia la tonalidad al modo menor, el tempo es más lento y el texto hace un despliegue hermoso de lo que significa la educación liberadora, se adelanta a Paulo Freire.

El estribillo es el siguiente: "Decíase antiguamente, la letra con sangre entra y a cada pequeña falta, la palmeta, la palmeta." Al mencionar el adverbio "antiguamente", de inmediato se nos remite a la primera mitad del siglo XIX o, si se quiere, aún más atrás en la línea del tiempo.

Las estrofas afirman "Hoy se enseña con cariño y con dulzura se alcanza, que aproveche más al niño, el fruto de la enseñanza… La razón no tiene dueño, ni golpes prueban verdades, no es maestro quien no ejerza la ciencia de las bondades... Nuestra inteligencia ruda con afección se cultiva y la inercia así se muda en fuerza viva y activa… Gratitud siempre tendremos al que en formarnos se empeña, cuanto somos lo debemos a quien el bien nos enseña..."

Muchas de las situaciones que ocurren en las universidades del siglo XXI se ubican en el contexto anterior a "La palmeta". Se aproximan más a la educación represiva que a la educación liberadora. Como si tuviéramos unos cuantos siglos de retraso, las prácticas malsanas de ejercer y tolerar el acoso laboral son, en sí mismas, consecuencia de esa falta de conocimiento y ausencia de sensibilización. Un buen punto de partida para prevenirlo puede ser la realización de campañas educativas como las que se han realizado contra el humo del tabaco o el hostigamiento sexual. Pero, sobre todo, se debe exigir que haya en nuestras instituciones una fiscalía o despacho para atender a las víctimas, un reglamento adecuado y autoridades comprometidas que defiendan que el espacio laboral armonioso es un derecho humano.

Oráculo

Columna de Ricardo Sánchez-Murillo



1. Licencia lingüística

El náhuatl es uno de los idiomas nativos más bellos de Mesoamérica. Sus miles de palabras revelan una estrecha relación entre el cosmos, la naturaleza y el ser humano. Con 1.6 millones de hablantes dispersos entre Estados Unidos, México y El Salvador (un centenar en el antiguo reino de Cuscatlán), el náhuatl ha sustentado cientos de investigaciones desde la primera obra publicada por Fray Andrés de Olmos en 1547, Arte para aprender la lengua mexicana. Entre los estudiosos modernos destacan el lingüista belga, Paul P. de Wolf, y el historiador mexicano, Miguel León Portilla. De León Portilla resalto el arduo rescate de la historia, el pensamiento y la poesía náhuatl, cuyos versos no tienen nada que envidiar a los famosos poetas de la literatura moderna. La diligente obra de Paul P. de Wolf es, para el investigador incauto y lúdico, una puerta al universo de las palabras.

En sus obras naufragué sin remedio. El resultado es una larga lista de apuntes y observaciones. Sin licencia –y ante el posible destierro por parte de quienes atestiguan las verdades lingüísticas– dediqué noches enteras al ejercicio etimológico. Los vocablos y presunciones que anoté con inseguridad y asombro evocan un mundo ajeno e inverosímil. O, como recién indica el escritor español Álvaro Pombo, nuestras sociedades son líquidas e insensibles. Perdimos algo hace mucho tiempo. Estas líneas pretenden desgranar esa sensibilidad perdida, a través de un breve análisis de maravillosos vocablos que, desde la caída del Imperio Azteca el 13 de agosto de 1513, han sido incluidos al español sin que nos percatemos de sus significados, de su valor lingüístico, y del ingenio de una cultura que aún prevalece en varios pueblos de Mesoamérica.

2. Sonidos y universo

El náhuatl pertenece a una gran familia lingüística conocida como yuto-azteca, cuyas raíces responden a cerca de 5000 años de evolución lingüística. La variante náhuatl se extiende, actualmente, desde México hasta la región de Izalco en El Salvador; se sabe que existieron variantes en Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica (en territorio guanacasteco). En Estados Unidos, varias subfamilias yuto-aztecas aún prevalecen. Existen grupos de la variante númica, que habitan desde Oregon (idioma paviotso), el sur de Idaho, hasta Alta California. También están los que utilizan las lenguas shoshone, yute y chemehuevi, que habitan desde Wyoming hasta Oklahoma y Texas, además de los hopis en el noreste de Arizona, o los tubatulabales al sur de Alta California. Más de 6000 kilómetros de parentesco lingüístico.

Dos hipótesis coexisten acerca del origen de la palabra náhuatl. Para algunos estudiosos, la palabra proviene de tzemanauacatlahtolli (cemanaahuatl=universo, tlahtool-li=palabra), literalmente, la palabra del universo. Otro grupo de investigadores apunta que, por la dificultad de su pronunciación, la palabra se abrevió a nahua-tl (naahuat(i)=tener buen sonido, tlahtooliz-tli =lenguaje, palabra), el lenguaje sonoro o de los sonidos claros y agradables. Sin embargo, la palabra que brota ante el universo del idioma náhuatl, al menos para un investigador sin licencia, es magia. El náhuatl es magia lingüística. Es curioso que no exista una tercera hipótesis, puesto que magia y mago o brujo se escriben naahualloo-tl y naahual-li, respectivamente. ¿Es el náhuatl un lenguaje mágico? ¿Expresa una sensibilidad con la trama de la vida que somos incapaces de comprender? ¿Es por ello que la exquisita construcción de sus vocablos corresponde a una mezcla de sonidos, ideas, sentimientos, imágenes, olores, sabores, formas y colores? El fascinante mundo de las palabras y la existencia humana atados en un idioma. Un lenguaje esplendoroso como el quetzal, preciso como la flecha, veloz como el jaguar, colorido como las mariposas y funesto como el zopilote.

3. Difrasismo y universo

El difrasismo es una técnica lingüística en la construcción de palabras náhuatl y otros idiomas mesoamericanos, basada en la unión de dos o más palabras para generar un tercer significado. El difrasismo puede resultar trivial para muchos, pero la visión holística detrás de la escogencia o la formación del nuevo vocablo es sorprendente. Muchos son los ejemplos, pero una palabra, en especial, reúne la visión cosmológica, ecológica y social de la cultura náhuatl: universo. Esta palabra responde a la unión de dos vocablos, cem (uno); naahua-tl (lengua, idioma), cemanaahua-tl. Un único lenguaje. Una misma energía. Una teoría universal. ¿Cuál ha sido (será) el precio para comprender que formamos parte de un mismo sistema? Un único y complejo tejido. Albert Einstein naufragó al final de su carrera tratando de unificar su teoría de la relatividad con el universo subatómico. Buscó la ecuación mágica. El único lenguaje. Esta fue su conclusión:

> Todo está determinado por fuerzas sobre las que no tenemos ningún control. Igual para un insecto como para una estrella. Los seres humanos, los vegetales o las partículas cósmicas….todos bailamos al ritmo de una tonada misteriosa que toca en la distancia un gaitero invisible.

La ansiada búsqueda de una teoría que unifique la complejidad del universo no desfallece. Vale el trámite adentrarse en los campos akásicos descritos por Ervin Laszlo, en *El universo elegante* de Brian Greene o en *El gran diseño* de Stephen Hawking. En la cumbre de sus elucubraciones es posible escuchar esa odiosa melodía que tanto fastidiaba a Einstein, pero que los nahuas disfrutaban día tras día. No hay nada nuevo, salvo lo que hemos olvidado, nos recordaban Pauwels y Bergier en los años sesenta.

4. El coyote hambriento

La poesía formó parte importante del idioma náhuatl. Fue, en realidad, una extensión inexorable de su cultura. Queda claro por qué la palabra poema se escribe, xoochitl cuiicatl: es una flor y es un canto. Y el poeta, era aquel que embellecía algo: tlachihchiihuani. Recomiendo la lectura de los *Cantares mexicanos*, una obra de profundos poemas y textos literarios, algunos de ellos llenos de impotencia y dolor ante el asedio español.

Con suerte lamentosa nos vimos angustiados.
En los caminos yacen dardos rotos:
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y están las paredes manchadas de sesos.

El pasado 2 de marzo, luego de 20 años de diligente investigación, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó una edición remozada en español-náhuatl. Este códice de la literatura náhuatl es un excelente pretexto para adentrarse en un universo distinto, sin ecuaciones ni tiempo, pero con una alta complejidad de pensamiento. Entre sus múltiples autores destaca el rey de Texcoco, Nezahualcóyotl, el coyote hambriento (1402-1472). Algunos lo consideran el rey filósofo y uno de los poetas más grandes de América. Sus poemas son una descarga de existencialismo, sensibilidad estética, y un profundo amor por la naturaleza. He aquí una pequeña muestra, Mi hermano el hombre:

Amo el canto de zenzontle
pájaro de cuatrocientas voces,
amo el color del jade
y el enervante perfume de las flores,
pero más amo a mi hermano: el hombre.

Academia y videojuegos

La educación es un juego mal diseñado

Desde hace varios años, muchas universidades de Estados Unidos y de otros países, principalmente, del llamado primer mundo entraron en el diseño y desarrollo de videojuegos. Lo hicieron para que sus estudiantes participen en esta novedosa área de las tecnologías de la información, pero también quieren relanzar las carreras de ciencias de la computación y afines. Con estos objetivos, introdujeron el tema mediante tres propuestas diferentes, que pueden ser independientes o relacionarse; en primer lugar, se incluye en algunos cursos; en segundo lugar, se diseñan cursos orientados para el área de los videojuegos, y en tercer lugar, se plantean carreras completas. Aunque en nuestro país el mercado de los juegos es casi inexistente, con empeño y dedicación, pero sobre todo con la complicidad de la academia, podríamos hacerlo crecer. El negocio de los videojuegos no requiere la importación de insumos exóticos, ni costosos, necesita personas creativas conocedoras de ese mundo. Los países que apostaron por enseñar videojuegos en las universidades, o por medio de otras iniciativas, están exportando conocimiento empacado en forma de videojuegos. Para Costa Rica, un país pequeño, con escasos recursos naturales, incursionar en la venta de conocimiento debería ser una meta del gobierno y de las universidades. Ahora lo exportamos en una forma muy básica, desde los "call centers".

Durante muchos años, los videojuegos (cualquier juego digital) fueron considerados una pérdida de tiempo, un pasatiempo tonto, un tema indigno de la academia que lo mantuvo lejos de sus investigaciones. Por suerte la situación cambió, ahora las universidades reconsideraron el asunto, y ofrecen carreras completas; por ejemplo, la Universidad del Sur de California (USC), fundada en 1880, tiene una Maestría en Bellas Artes en Medios Interactivos (inició en 2002) y un Bachillerato en Artes en Entretenimientos Interactivos (inició en 2005). En 2006, la Escuela de Ingeniería creó un Bachillerato y una Maestría en Ciencias de la Computación con énfasis en Juegos, y no es la única, existen varias decenas en Estados Unidos. La academia reconoció la importancia cultural y los cambios tecnológicos que tienen los juegos. El impacto sobrepasa el campo del entretenimiento, están presentes en la educación, la formación, la contratación, la publicidad, la simulación, la toma de decisiones, y muchas otras áreas. Por lo tanto, urge que la academia tome nota y se interese.

Crepúsculo

Columna de Felipe Ovares



El mercado de los videojuegos es tan grande que se puede considerar al lado de industrias tan sólidas como la del cine. Esto nos lleva a hacernos las siguientes preguntas ¿Por qué no intentamos, al menos, conocer cómo funciona? ¿Podemos hacer videojuegos en el país? Conocer el mercado de los videojuegos nos permitirá iniciarnos en este mundo.

"La Asociación de Software de Entretenimiento reportó que se gastan más de 200 millones de horas cada día en juegos de computadora y en videojuegos en los EE. UU. De hecho, a los 21 años, el estadounidense promedio ha pasado más de 10 000 horas jugando este tipo de juegos (equivalente a trabajar cinco años a tiempo completo por 40 horas semanales). Se puede afirmar que nuestros niños aprenden a jugar mucho antes que a leer y a escribir. Los jóvenes ingresan a la universidad con miles de horas invertidas en la práctica de sus videojuegos preferidos, por lo tanto, tienen un enorme conocimiento del tema pero, al llegar a la universidad, se desatiende. Los juegos les incentivan la creatividad para resolver numerosas situaciones y esa creatividad no se aprovecha. ¿Qué sucedería si los cursos tuvieran un enfoque que aproveche ese bagaje? ¿Qué sucedería si los cursos, en los cuales decenas de estudiantes se estancan, tuvieran una mediación pedagógica desde la perspectiva de los juegos? Un caso particular es el curso de Álgebra Lineal, que desde la óptica de los videojuegos podría ser una experiencia maravillosa. En el curso de Estructuras de Datos, fundamental en cualquier carrera de Informática, todos los trabajos programados podrían ser juegos.

Recién presenté un proyecto titulado Academia y videojuegos, deberá sortear el laberinto burocrático de la Universidad. La propuesta osciló desde un pequeño motor físico hasta el programa para una maestría en videojuegos; luego de varios meses, la conclusión se decantó por una propuesta intermedia, para conocer el mundo de los videojuegos, y diseñar varios cursos optativos. Es, de alguna manera, el principio de algo que puede ser prometedor, interesante y novedoso para la Escuela de Informática y para la Universidad. Espero convencer a los evaluadores para dar un pequeño salto hacia algo innovador en Costa Rica.

Felipe Ovares Barquero
felipe_ovares@yahoo.com

Certamen SolosenDanza, Barba, Costa Rica. Una respuesta ante la crisis

Tripudium

Columna de Marta Ávila



La crisis económica que se dio en Europa, entre 2009 y 2010, hizo que la bailarina y coreógrafa española Maruxa Salas y su compañero, el costarricense Erick Jiménez, integrantes la compañía de Danza Contemporánea y Plataforma Cultural SóLODOS, pensaran qué hacer para sobrevivir en estos tiempos difíciles. Instalados en Galicia, sintieron que la actividad dancística y los circuitos a los que tenían acceso se estaban agotando.

Para romper este círculo vicioso, decidieron unir esfuerzos y compartir recursos con otros colegas. Por esta razón, emprendieron una primera experiencia que llamaron Seisdecuatro en la que participaron, los integrantes de las agrupaciones. La macana (cubana y gallega), Pisando ovos, SóLODOS y Quinquepeon...Cia, en un solo espectáculo. Cabe mencionar que todas estas agrupaciones trabajan en estilos y enfoques diferentes como el folklore, el movimiento alternativo y la danza contemporánea, lo que representó un aprendizaje profesional. Ellos se presentaron en Europa y Costa Rica; sin embargo, el proyecto se estancó.

En otra visita a Costa Rica, Jiménez y Salas pensaron en crear un certamen de danza cuyo premio fuera la posibilidad de tener funciones programadas en varias latitudes; es decir, poder generar algo a partir de sus experiencias, ya que ellos tenían el contacto con muchos festivales de España. Esa fue la génesis del Certamen SolosenDanza, que se realiza en la ciudad herediana de Barba, en Costa Rica, desde el 2013.

Cabe destacar que Salas y Jiménez cubrieron parte de los pasajes y financiaron algo de viáticos para los ganadores, con ahorros personales, así como solicitaron la colaboración de sus colegas, coordinadores de los otros festivales, para calendarizar a los ganadores. En esta red de festivales, destacan los que se realizan en Cádiz, Bilbao, Zaragoza, Santiago de Compostela, Cataluña, Alicante y Asturias, entre otros.

El premio no se quedaba en esta experiencia, sino que, además, los artistas participantes pueden aprender de gestión cultural, ver otros formatos de producción, profundizar el intercambio artístico, unirse a una plataforma con gente de América y Europa, compartir recursos y generar movilidad para las jóvenes agrupaciones.

Desde su inicio, este proyecto ha tenido la acogida de la comunidad herediana de Barba, principalmente porque permite llevar la danza a espacios alternativos. De este modo, los barbeños y el gobierno local (la Municipalidad) apoyaron con el hospedaje de los artistas invitados, tanto los integrantes del jurado como los intérpretes.

Los ganadores del primer certamen 2013 fueron Marko Fonseca y José Raúl Martínez, quienes obtuvieron el primer lugar con la obra Etérea. Los otros que recibieron distinciones por sus creaciones fueron Laura Garrigues y Yul Gatjens por Sushi con cantonés, Bryan Chavaría y Camilo Regueyra por Yonkit y Estefanía Dondi por el solo denominado Anónima.

Para el 2014, la convocatoria fue más grande y contó con la participación de más de 100 artistas de España, Brasil, Alemania, Cuba, Italia, Costa Rica, México y El Salvador. De estos, nueve fueron las coreografías finalistas que concursaron por el primer premio: una gira durante un mes por diferentes festivales y certámenes internacionales de danza en España, donde tendrán la oportunidad de consolidar y mostrar su propuesta escénica. Además, hubo otros premios como becas, programaciones y residencias artísticas que se realizarán en diferentes países, entre ellos Nicaragua, México, España y Costa Rica.

Esta vez, todos los artistas compartieron una casa. También realizaron actividades con otras agrupaciones nacionales y se generó sinergia en el ambiente dancístico nacional. De un año a otro, el público aumento y, por sugerencia de la comunidad, el certamen se realizó el domingo, con el propósito de que más personas pudieran ver las presentaciones en el parque de Barba. Asimismo, el jurado internacional se integró de lleno en otras actividades, ya que estaba formado por bailarines, productores y coreógrafos.

La obra ganadora del 2014, con gira a España, fue Diagrama de la Trayectoria del Sistema de Lorenz, de las mexicanas Noemí Sánchez y Elisa Medina. Otros ganadores fueron Jairo Cruz González, de la Compañía Ocho Segundos de México-Cuba, con El diablo a sus hijos, y los costarricenses, Dayana Araya y Raquel Muñoz, con 9 compatible con 9, Gabriel Rodríguez y Catalina Zeledón, con Violet bloom, así como Christopher Núñez, con Las moscas se despiden de noche.

Sin más, esperamos la tercera convocatoria para el 2015 y larga vida a este nuevo espacio.

Correo electrónico: mavila@una.cr