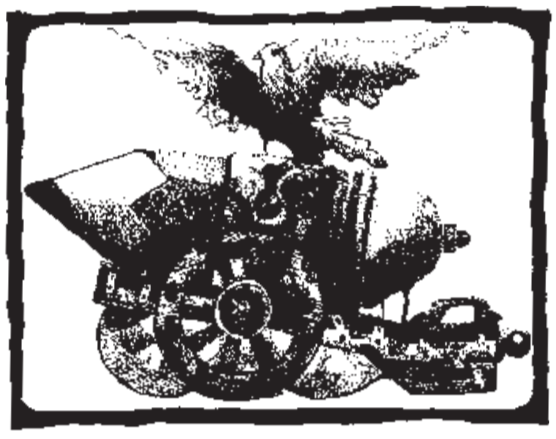
Hermosa encuentra la vida
quien la construye hermosa.

Otto René Castillo

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

Página web
Maureen Barrantes

Apoyo administrativo
Silvia Orozco

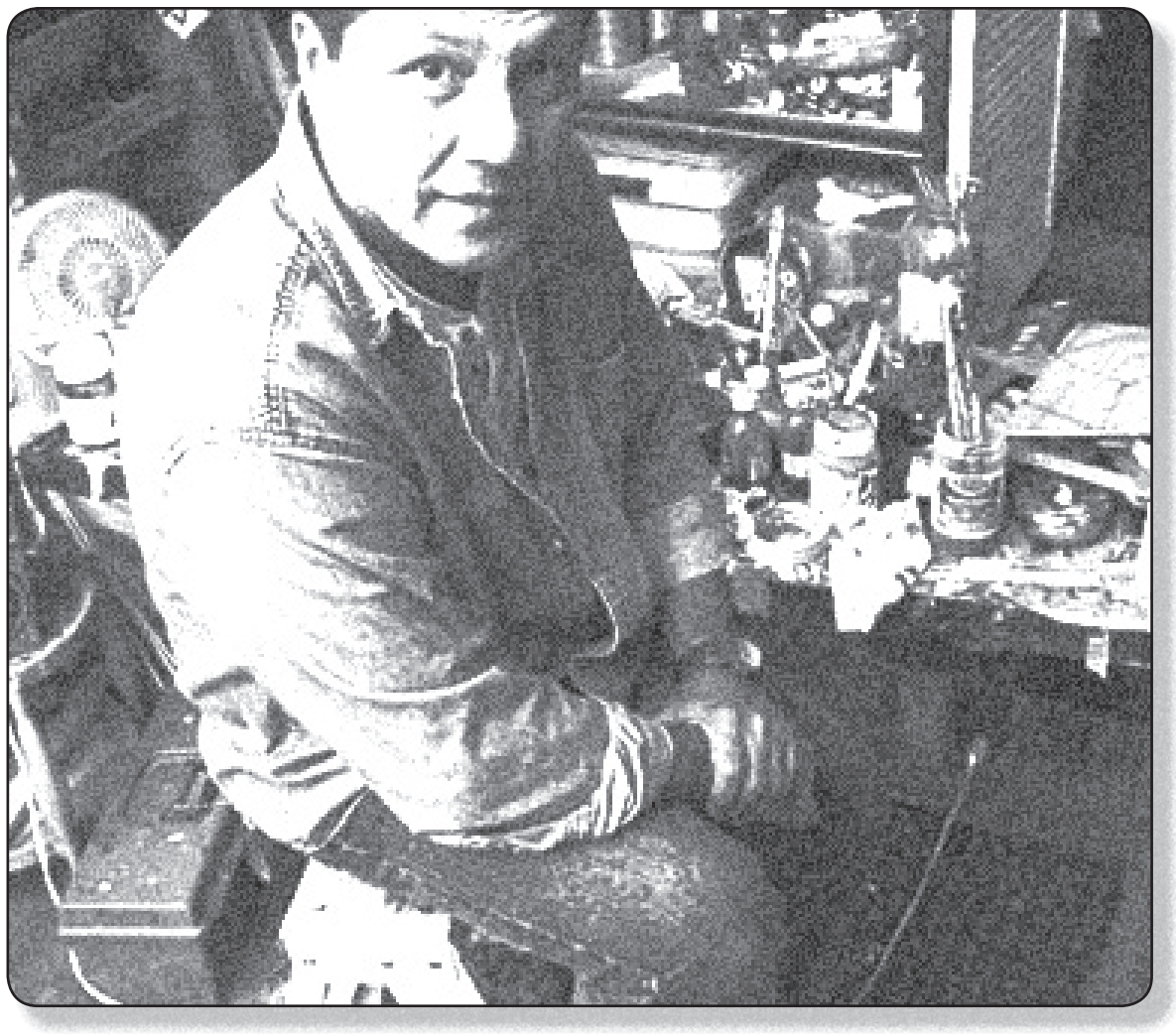
El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias 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.

NÚMERO
117
Enero-marzo 2016

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



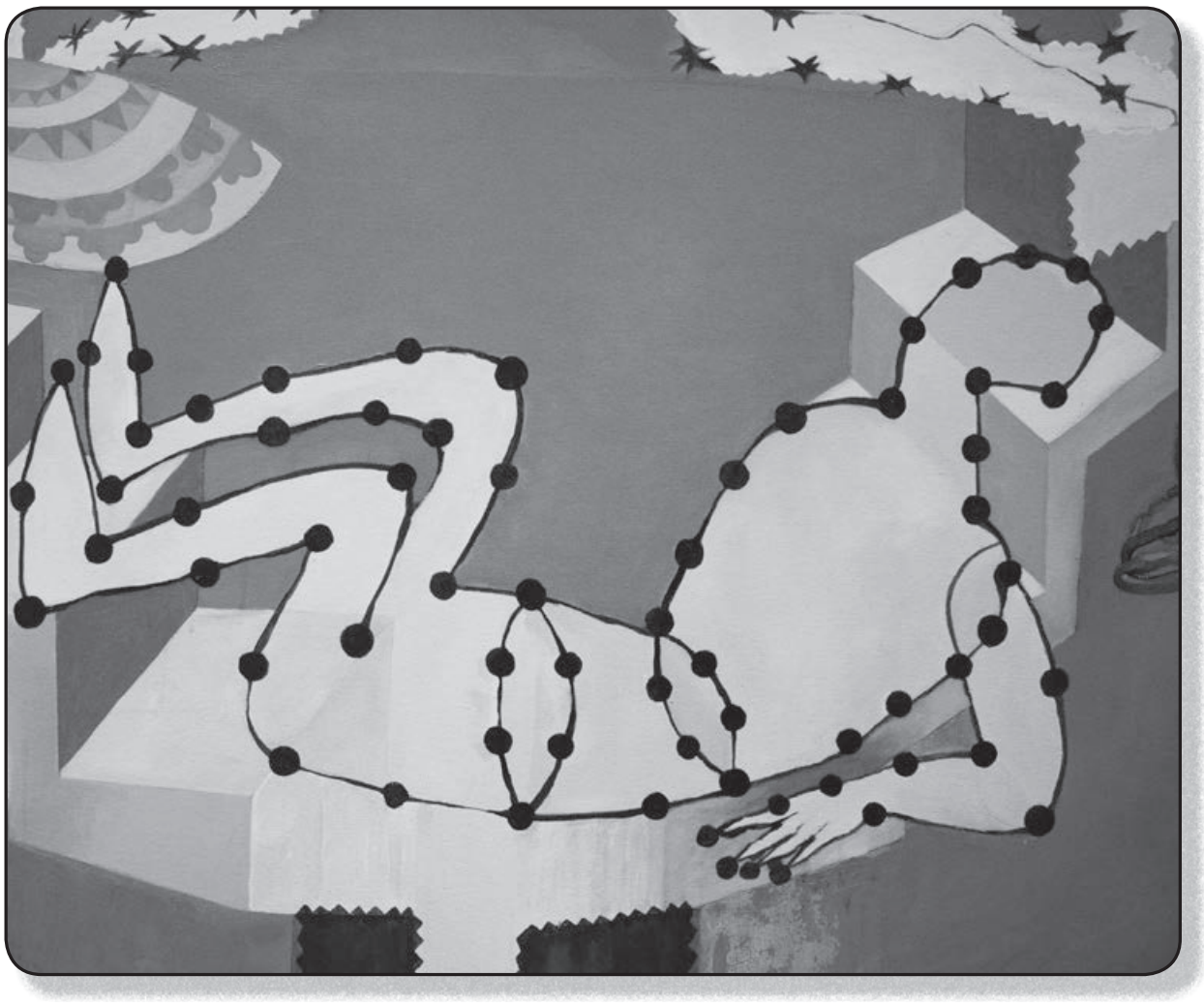
Otto Apuy: soy un artista depejador o contador de piedras del camino

Entrevista de Rafael Cuevas Molina

Ottor Apuy es artista visual y escritor. Polifacético, caracteriza su trabajo como conceptual, vinculado a la identidad cultural pero, al mismo tiempo, formado en el cosmopolitismo. Conversamos con él en esa región ventosa de San José que se llama Sabanilla, donde vive en una casa-taller en la que guarda, entre otros tesoros, una colección de carros en miniatura que algún día piensa donar a un museo de su Cañas natal.

Rafael Cuevas Molina (RCM): Otto, sé que la vocación por el arte nació desde muy temprano en tu vida. Me gustaría conocer algunos pormenores al respecto.

Otto Apuy (OA): La cercanía que tuve con los abuelos chinos fue para mí muy importante. Primero, porque ellos tenían cines, y las imágenes del cine me influenciaron mucho estéticamente desde muy pequeño. Sucedió que, estando aún en la escuela, empecé a hacer los rótulos para anunciar las películas, y ese fue mi trabajo como hasta los quince o dieciséis años. Eran dos cines, uno de películas mexicanas y otro de películas de Hollywood, y yo tenía que hacer cada semana los anuncios respectivos para las películas que se exhibían en esos dos cines de Cañas. Aprendí



a pintar a Cantinflas, a Clavillazo, a todos los personajes cómicos famosos del cine mexicano. A López Tarso, por ejemplo, yo puedo pintarlo aún ahora de memoria, y como lo hago de memoria, lo pinto como cuando yo lo pintaba en aquellos años y él era más joven. Entonces, practiqué mucho el dibujo y la pintura; yo pintaba con ocre sobre cartulinas, copiando, algunas veces, fotografías que nos llegaban de las películas; pero cuando no llegaban fotos, yo tenía que imaginarme lo que tenía que pintar, como pasaba muchas veces con las películas de romanos, por ejemplo. Pero lo curioso es que yo no solo pintaba sino también construía, porque mi abuelo también era constructor y yo, tal vez por imitarlo, construía cosas que veía en las películas; por ejemplo, si veía una película de romanos, trataba de construir las armas, las catapultas y todo eso. Entonces, de ahí, de esas circunstancias de mi infancia, que mi abuelo tuviera un cine y que fuera constructor (lo que le hacía estar siempre rodeados de albañiles y carpinteros que clavaban y serruchaban) hizo que viera todo eso como natural. Era algo que me gustaba hacer, pero también era parte de mi trabajo; yo era un niño trabajador.

Luego, la naturaleza fue otro elemento importante. Vivía en un contexto rural y mi papá era agricultor, y a mí me atraía mucho sembrar y el bosque; desde pequeño me escapaba al río. Alguien decía que yo conocía todas las piedras del río. Yo siento que esa cercanía con la naturaleza ha sido más evidente en mi obra literaria; cuando yo comencé a escribir como a los doce o trece años hice cuentos, todos muy motivados por la naturaleza. Me los publicaban en una revista que se llamaba *Costa Rica Ayer y Hoy*, allá por los años sesenta, y no he podido recuperar esas revistas. Ahí hay un cuento que se llama *El ermitaño*, que era muy García Márquez, muy realismo mágico, aunque yo en ese tiempo no lo había leído aún.

Otra cosa fue la lectura. Me encantaba leer y tenía una biblioteca pequeñita, además, había una biblioteca en Cañas que recibía libros de la Editorial Costa Rica enviados por la Dirección de Artes y Letras, de autores como Carmen Naranjo y Carlos Salazar Herrera, por ejemplo; antes de entrar al colegio, yo tenía una idea muy clara de los cuentos de él, y lo que más me llamaba la atención era la manera como describía el paisaje, la tierra, el color, las texturas.

En ese tiempo yo era un niño sensible no solo ante la naturaleza sino ante el dibujo, la pintura, el cine, la literatura, etc., pero no me planteaba que yo iba a ser pintor o escritor. Cuando yo tenía once o doce años, un profesor del colegio de Cañas me dijo: "Mirá, en lugar de dibujar así como ´al natural´ -porque en aquel tiempo había que dibujar muy realistamente, y quien no tenía habilidad para eso se pensaba que no era buen artista-, hacé algo distinto, hacelos como raros, transformalos." Años después yo me di cuenta que seguro se estaba refiriendo a Picasso, aunque no recuerdo que él lo haya mencionado. Desde entonces, yo empecé a entender que el arte no era solo una expresión realista de las cosas.

En esos mismos tiempos, me impresionaron las exposiciones que llegaron del *Grupo Ocho*. En Cañas, a finales de los años sesenta, las actividades sociales se hacían en el cine de los vuelos, y la exposición que llevaron del *Grupo Ocho* me impresionó mucho. Entonces yo empecé a pintar de manera abstracta a los quince o dieciséis años, influenciado por lo que había visto del *Grupo Ocho* y lo que salió de Jackson Pollock en una revista *Life*, la pintura abstracta chorreada.

O sea que antes de entrar al colegio, yo ya tenía una idea de lo que era el arte, aunque era una conciencia un poco *naiv* porque, imagínese, estoy hablando de un pueblo de Guanacaste de los años sesenta en donde los museos, por ejemplo, era algo totalmente inexistente. Pero mi afecto y mi cercanía al arte fueron así, de una forma natural.

RCM: Creo que lo que has dicho es una vertiente de lo que va conformando tu personalidad artística, pero hay otra gran vertiente que le da contenidos muy precisos, un punto de vista específico, y es tu herencia china.

OA: Sí, precisamente en esos años empecé a interesarme en mis orígenes

chinos porque Guanacaste era una mezcla cultural. En mi pueblo vivían italianos, chinos, americanos, franceses y otros, a pesar de que Cañas era un pueblo aislado, era también algo en lo que se expresaba lo global porque siempre había familias de otros países, y como era un poblado pequeño entonces uno tenía cercanía con ellas.

La fuerte presencia en mi vida de la cultura china estuvo dada porque todo dependía de los abuelos chinos; ellos determinaban no solo el espacio urbano en donde estábamos nosotros sino también culturalmente; la comida era china y mis abuelos hablaban en chino. Otra cosa que determinó mi cercanía a lo chino fue que a la muerte de mi padre cuando yo era apenas un muchachito, nosotros pasamos a vivir con los abuelos chinos y ahí, en ese ambiente, nos terminamos de criar.

Una de las cosas que aprendí de ellos fue relativo al trabajo, a siempre estar haciendo algo, una disposición o actitud positiva hacia el trabajo; y a ser emprendedor, perseverante y usar la imaginación, en su caso, en el negocio. En el trasfondo cultural de todo esto están las costumbres milenarias chinas, en contraste con lo guanacasteco, en donde también había dichos y enseñanzas, pero con referencia apenas a la Colonia española; en el caso de lo chino, cuando nos decían algo remitía a una gran experiencia filosófica, tal vez era Confucio o taoísmo. Nos enseñaban cantonés, el cual yo he olvidado mucho. Era un cantonés con acento guanacasteco. Es algo que a mí me interesa mucho y que no he explotado en toda su plenitud.

La herencia china fue, quizás, la que me enseñó que había una gran diversidad entre las personas y las culturas; piénsese también que, creciendo en Guanacaste, uno creció asimismo con la influencia indígena. Siempre nos encontrábamos artefactos indígenas en los surcos que iba haciendo mi papá agricultor. Esos elementos son para mí la gran referencia de mis orígenes.

RCM: Bueno, eso es Cañas, pero supongo que salir de Cañas es como pasar un umbral, salir a otra cosa, es el Valle Central que es otra cultura, otro mundo. ¿Qué significó para vos?

OA: A San José vine a los dieciocho años a buscar trabajo. Hice algunos trabajitos como rótulos en el cine Rex y otras cositas más, y alquilaba un cuartito por la Avenida Central. Me di cuenta que en la Universidad de Costa Rica iban a hacer un periódico**,** el *Semanario Universidad*, y como yo había ganado el examen de admisión a la universidad en 1971, sucedió que el Semanario me aceptó como redactor de planta, y eso me permitió tener una beca como funcionario universitario y un salario; por haber obtenido ese trabajo me incliné a estudiar periodismo y, ciertamente, a mí me atraían las comunicaciones, en torno a las cuales había girado siempre; pero uno no pensaba en eso en esos tiempos, sino que tomaba en cuenta lo que los padres les decían, que tenía que hacerse o médico o abogado pero jamás artista ni estudiar comunicaciones, que era algo que la gente desconocía. Lo más que se pensaba era que era escribir en el periódico.

El periódico me abrió el mundo porque yo no tenía conciencia política, desconocía los grandes movimientos sociales y ahí aprendí mucho. El periodista es una persona que aprende mucho al entrevistar a personas idóneas y que tienen más conocimiento; mi mundo se fue abriendo, y fui tomando conciencia que la pintura debía tener una referencia social, que debía servir para hacer reflexionar, que no era solo un objeto decorativo sino que era como un buen libro que te hacía pensar y te abría los ojos. Ahí fue donde empezaron mis dibujos sarcásticos políticos y críticos, y apareció una palabra que fue "realidad latinoamericana", entonces ahí fue volcarme hacia una identidad. En esos años se hablaba de cambio y buscar la identidad, pero cuando yo hice mi propia búsqueda, me di cuenta que no era una identidad latinoamericana sino una suma de muchas identidades, porque al revalorizar mi propia niñez o mi propia adolescencia me di cuenta que estaba influenciado de varias identidades, así que yo podía decir: "una sola identidad por encima de las demás no". Se trata de una suma de identidades, los centroamericanos somos una suma, los latinoamericanos somos otra suma, los Estados Unidos mismos son una suma de identidades; inclusive nuestro mundo precolombino también era una suma de identidades. A veces se dice como que lo original de lo que somos, lo exacto, es "lo indígena" y no, lo indígena estaba en constante evolución, inclusive unos pueblos conquistaban a otros y se imponían unas culturas sobre otras, o se movían de un lado para otro y su cultura cambiaba. Esa parte transitiva me hizo reflexionar; pero lo más importante es que yo encontré mi identidad como guanacasteco o como chino en ser un rebelde puro, es decir, por rebeldía. Yo me acuerdo que cuando yo entré a la universidad en los años setenta, se era muy peyorativo con lo chino; a mí me vacilaban con lo de lo chino y siempre parecía que te serruchaban el piso por lo chino. También, por venir de Guanacaste, uno era como de montar caballo y pegar gritos porque se asociaba mucho al guanacasteco con la ganadería. Eran prejuicios culturales peyorativos: el guanacasteco era un nica regalado. Entonces yo comencé, no por Luckács -que a mí me abrió la perspectiva de lo que era la identidad y los valores originales-, sino por rebelde, lo guanacasteco y lo chino; como lo estaban atacando, yo lo defendía, y comencé a escribir cosas sobre lo chino, pero después, como a mediados de los setenta, ya eso se volvió identidad y memoria y ya se le vio en serio. Entonces aquello que yo defendía por rebeldía se terminó convirtiendo en una base filosófica, etnográfica, que tenía los valores de los orígenes que eran importantes, y no como nos habían enseñado que Costa Rica era solo la Costa Rica blanca, europea, que no tenía que ver con los indígenas.

RCM: ¿Qué momentos considerás importantes en tu carrera artística y literaria?

OA: Yo creo que mi viaje a Barcelona en el año 1974 fue muy



importante. Yo siempre había querido estudiar artes plásticas, puesto que en la universidad había estudiado comunicación, y en cierto sentido yo era autodidacta; de hecho, todavía soy autodidacta, porque nunca me gradué de una carrera de artes plásticas; solamente hice estudios especializados: si me interesaba hacer mural, pues hacía estudios específicos de mural en un determinado lugar y así, hice estudios de diferentes técnicas, pero mi gran apertura al arte universal fue mi estadía en Barcelona, salir del país y confrontar las corrientes contemporáneas de ese momento, como el videoarte, las instalaciones o el arte conceptual, que se inició en los setenta. Ya en los años setenta yo me convertí en un artista conceptual, y antes pasé por un período de búsqueda en el cual me ayudó ver exposiciones de arte en Barcelona, que en esos momentos estaba en efervescencia, en el que estaba por explotar un movimiento fuerte autonomista. La cercanía de artistas como Picasso, Miró, Tapies, que eran los grandes maestros entonces, fue para mí muy importante. Tuve, además, la gran suerte de comenzar a exponer apenas llegando a Barcelona; lo que impactaba mucho en ese tiempo de mi trabajo era mi dibujo, ese dibujo sarcástico de línea pura que nadie hacía igual en ese momento allá. Como Barcelona era muy progresista, la actitud mía progresista, mi dibujo y mi propósito de ver hacia América Latina fueron condicionantes que llamaron la atención. Tuve la suerte, también, de convivir con una serie de artistas porque me integré fácilmente al ambiente en el que viví once años. Cuando regresaba a Costa Rica estando allá, me daba cuenta que aquí estaban quedados, que el movimiento plástico no estaba mirando hacia ese gran cambio que se venía sino hacia los maestros de los años cincuenta y sesenta. Pero también me di cuenta de todo lo que estaba por hacer aquí en el país, y yo creo que ese fue un factor interesante en ese choque mío cultural fuerte.

El choque cultural fuerte que yo tuve en Barcelona fue el descubrimiento de nuevos medios expresivos en el arte, y fue cuando empecé a utilizar los conceptos teóricos en las exposiciones, como la cercanía a la naturaleza; hablaba de ecología en el año ochenta, cuando nadie hablaba todavía de ecología, y desarrollaba videoarte relacionado con las frutas, con los árboles, con el clima; y luego, en el ochenta y uno desarrollé las instalaciones, obras de soporte como ensambles y empecé a utilizar elementos propios, nuestros, como la jícara, o juguetes como los trompos, como elementos de reconocimiento para el espectador. Esos elementos, que antes eran mal vistos fueron desde entonces apreciados positivamente porque se convirtieron en una referencia. Solo sostener una jícara en la mano, en ese tiempo, era ya una rebeldía, se leía como "lo nuestro". Es curioso que esos elementos populares adquirieran otra dimensión en un arte que no era popular; ahora ya es todo lo contrario, el arte conceptual no solo toma en cuenta lo popular sino que también es popular y se utiliza en todo, porque cuando hablamos de concepto nos referimos a una idea que debe ser desarrollada. Ya no se trata de pintar el arbolito por ser bonito sino tal vez reflexionar sobre la importancia que tiene ese árbol para nuestra vida.

RCM: ¿Y cómo fue tu camino en la escritura?

OA: Bueno, yo me fui a Barcelona por barco con una beca y una máquina de escribir Olympia. Salí de Colón, en Panamá, en la *Italian Lines*, que venía del sur, pasando por Argentina,

Chile, atravesaba el Canal de Panamá y luego cruzaba las islas del Caribe y el Atlántico hasta llegar a Canarias y de ahí a Valencia y Barcelona. Conseguí pagar solo la mitad del pasaje por hacer una exposición durante el viaje, que fue de diecisiete días. Puse la exposición en lo que llamaban la "Sala Verde", a donde me iba en las mañanas con mi maquinita con la intención de escribir cuentos. Yo iba a Barcelona pensando en encontrar trabajo dentro de la parte literaria; venía de comunicaciones y la literatura era muy atractiva porque estaba la efervescencia del *boom* latinoamericano y Barcelona era uno de sus centros. Ahí estaba Barral, Carmen Balcels y otras personas a las que yo conocí después. Tuve la suerte que en ese viaje venían muchos escritores chilenos; ahí conocí e hice mucha amistad con la hermana de uno de los escritores del *boom*. Fue una gran amiga que, cuando yo llegué a Barcelona me presentó a su hermano que la estaba esperando a ella junto con Vargas Llosa, García Márquez y Carlos Barral. A ellos tres los conocí llegando a Barcelona, bajando del barco, y por eso yo tuve proximidad con personas que eran parte del *boom* latinoamericano. Entonces los primeros meses fueron de mucha cercanía a lo literario; los conocí mucho a ellos, fui a las presentaciones de libros y conocí a otros escritores como Óscar Collazos, que fue mi gran amigo y quien precisamente murió el año pasado, y a otros latinoamericanos. Muchos me decían: "Mirá, vos acabás de llegar y en dos o tres meses conocés a toda esa gente" y no había sido la suerte de tener amistad con una persona que los conocía a ellos. Por ejemplo a Jorge Edwards, que venía de ser embajador en Cuba y de publicar su novela *Persona non grata*, le conocí muchos trabajos inéditos; igualmente hice gran amistad con Pepe Donoso, quien escribió un texto sobre mi trabajo y llevé un curso de literatura en Sitges con él y con otros amigos barceloneses y españoles. Yo siempre he dicho que tenía más amigos escritores que pintores pues mi mundo giraba alrededor de la literatura en Barcelona, aunque también estaba presente la pintura; sin embargo, mis amigos más cercanos fueron escritores de todas partes, mexicanos, estadounidenses, sudamericanos y de otras partes, y con algunos he logrado mantener contacto.

RCM: ¿Existen vasos comunicantes entre plástica y literatura? ¿Qué necesidades cubre cada una?

OA: Yo llevo muchos años de vivir en lo polifacético, dentro de lo multimedia, y me doy cuenta que lo central es la idea. Por ejemplo, yo tengo una idea y la expreso tanto literaria como artísticamente, pictóricamente, y sin embargo son muy distintas: una idea expresada en cada medio se vuelve distinta. Entonces, por más que yo intente separarlas, terminan asociándose. Es decir, es el concepto, la idea lo que se desarrolla. Pero lo que siento cuando escribo es algo muy distinto a lo que siento cuando estoy pintando; y cuando estoy pintando y desarrollando algo pictóricamente lo siento muy distinto de cuando estoy escribiendo. Y a veces digo que me siento a escribir para descansar de estar de pie al pintar; yo creo que todo está ligado a un condicionante de la necesidad de expresión. No es que uno sea hiperactivo, sino que uno lo que hace es casi una metodología para sacarse obsesiones de encima y, en última instancia, llenar la vida, darle una razón a la existencia. Felizmente uno encuentra esa razón y es feliz pintando y escribiendo, y lo disfruta sobremanera.

RCM: Otto, yo sé que tu posibilidad de respuesta a lo que te voy a preguntar es muy subjetiva pero, si tuvieras que situarte en el arte costarricense, cuál sería tu posición; es decir: ¿en dónde está Otto Apuy en el arte costarricense?

OA: Joaquín Rodríguez del Paso definió recientemente algo como *shiftronic*, refiriéndose a artistas que han propuesto cambios en la historia del arte de zonas determinadas. En Costa Rica, por ejemplo, el situaba a Juan Luis Rodríguez, a Ottón Solís y a mí como tres artistas que han hecho un rompimiento; y es cierto, hemos hecho un rompimiento hacia el arte conceptual, somos pioneros en el sentido de medios de expresión como el video, la instalación, las obras de soporte, arte público y otras formas. Yo me considero eso, y quizá es el aporte que más me llena, haber aportado medios de expresión nuevos que han abierto el panorama. Yo tuve siempre la conciencia de que lo que hacía era abrir nuevos medios expresivos. Lo importante no es tanto el hallazgo personal que hago con las obras, sino la apertura que hago al trabajar esos medios y guiar hacia ellos. La búsqueda mía, personal, se convierte en una búsqueda de apertura, se vuelve educacional. Antes el maestro era el que daba ejemplo, y todos los discípulos pintaban como él, incluso profesores de las academias de arte, que lo que enseñaban era a pintar como ellos pintaban. En el caso mío, sin embargo, yo no quiero que pinten como yo pinto, sino lo que quiero es que actúen como yo actúo; la apertura de un elemento es también la apertura en la mente de otro de otros elementos; la actitud hacia un elemento, si otro la aplica, la aplica según su propia medida y abre panoramas, abre espacios, y yo creo que, en alguna manera, yo soy un artista abridor, despejador o contador de piedras del camino, o sea que abro espacios y por eso me siento como un pionero que abre un camino donde podemos ver la belleza que tenemos alrededor.

RCM: ¿Tu trabajo plástico y literario ha evolucionado con el tiempo?

OA: Claro que sí, y han evolucionado de tal manera que me doy cuenta de las transformaciones que sufre cuando he llegado al final, a otras. Por ejemplo, hay una evolución visible en mi trabajo hacia lo geométrico y, ahora que estoy en eso, comienzo a repasar obra mía anterior y me doy cuenta que lo geométrico ha estado ahí presente, desde un principio, que la evolución ha servido no solo para llegar a una síntesis de mi pensamiento sino que comprueba que esa ha sido mi actitud desde el niño

lleno de sueños que luego, de adulto, se da cuenta que no eran realmente sueños sino actitud.

RCM: Habiendo visto el lugar que creés que tenés en el medio artístico costarricense pregunto: ¿cómo creés que te ve ese medio artístico?

OA: Ese concepto ha cambiado. Si yo me hubiera muerto veinte años antes, es muy probable que no hubiera podido ver el impacto de mi trabajo, o la manera como me han visto. Yo creo que los años, y la actitud mía frente a mi trabajo ha permitido ver que fui siempre destructor y constructor de muchas cosas. Siempre estuve en la búsqueda de un pensamiento lúcido, de un pensamiento propio y de un pensamiento que estuviera de acuerdo con nuestra identidad y que tuviera mucho futuro, que no se quedara en una sola cosa sino que estuviera en muchas cosas. Mucha gente dice que es curioso que las jóvenes generaciones se han ido pareciendo a mi obra, eso es como una señal que el trabajo mío anterior, de búsqueda de nuevas formas, coincide. Como que soy mayor pero sigo siendo el niño buscador, y eso me hace ser un niño entre los niños verdaderos que están trabajando, entre los jóvenes. Por mi centramiento en la búsqueda mi obra se liga mucho a la obra de los jóvenes actuales; hay una relación de que muchos de mi generación se quedaron con lo suyo, y ya se diferencia mucho con las búsquedas de los jóvenes; en el caso mío no hay mucha diferencia con ellos, sigue siendo como el mismo esquema porque ellos son muy conceptuales ahora, y una de las propuestas mías fue siempre ese ambiente conceptual.

La Pantalla Mágica

Columna de María Lourdes Cortés



Los "Óscares" latinoamericanos

La muralla de Trump

¿Quién le dio a este hijo de P... la tarjeta de residente?, exclamó Sean Penn al abrir el sobre que indicaba que Alejandro González Iñárritu ganaba el Óscar a la mejor película por *Birdman*. El chiste generó polémica por el racismo implícito, olvidando que Penn fue uno de los protagonistas de *21 gramos*, el segundo filme de Iñárritu.

Quien sí se sintió ofendido por los premios obtenidos por el mexicano fue Donald Trump, quien tuiteó que Iñárritu –que ganó cuatro premios Óscar el año pasado- se iba a llevar todo el oro.

En el 2014, el "oro" se lo llevó también otro mexicano, Alfonso Cuarón, con su película *Gravity*, que obtuvo siete premios de la Academia.

Para este año, *El renacido*, también de Iñárritu, es señalada como la favorita, lo que resultaría un triunfo para los directores mexicanos, al ganar tres años consecutivos. Y aún si no lo ganara, las doce nominaciones obtenidas lo colocan en una posición de privilegio.

Otro talento mexicano, el fotógrafo Emmanuel Lubezki, ha sido nominado ocho veces, y ha obtenido el Óscar los dos últimos años con *Gravity* y *Birdman*. También está nominado por *El renacido*, y justamente la fotografía ha sido el aspecto más alabado del filme. "El Chivo", como es conocido Lubezki, ha trabajado con directores de la talla de Tim Burton, los hermanos Coen o Terrence Malick, entre otros.

Así que con las estatuillas del Óscar obtenidas por los cineastas, técnicos y actores latinoamericanos, quizá se pueda construir la tan anhelada muralla de Trump.

Otros premiados

Tenemos que tener presente que estos filmes no son latinoamericanos. Es puro Hollywood, realizado por talentos del continente.

El fotógrafo chileno Claudio Miranda obtuvo el galardón en el 2013 por *Life of Pi* y el compositor argentino Gustavo Santaolla lo recibió dos años consecutivos, por las bandas sonoras de *Brokeback Mountain* (2005) y *Babel* (2006).

Los premios a los actores latinoamericanos empezaron en 1950, cuando el puertorriqueño José Ferrer lo obtuvo por su actuación en *Cyrano de Bergerac*. Dos años después, el mexicano Anthony Quinn lo ganó por *Viva Zapata* y en 1956, repitió con *El loco del pelo rojo*.

Rita Moreno, un emblema por excelencia de la *latin girl*, ganó el Óscar a mejor actriz de reparto por su memorable personaje de Anita, en el musical *West Side Story* (1962) y muchos años después, su paisano, Benicio del Toro lo obtuvo en el 2000, por su actuación en *Traffic*. Este año, del Toro está nominado por su personaje en *Sicario*. Lupita Nyong'o, mexicana-keniana, deslumbró por su papel de Patsey, en *12 años de esclavitud* (2013), logrando el Óscar a mejor actriz de reparto.

El Óscar a la mejor película de habla no inglesa

En el rubro de mejor película extranjera no hemos corrido con igual suerte, ya que este solo se ha obtenido dos veces. En ambos casos los ganadores han sido filmes argentinos: *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo y *El secreto de tus ojos* (2009), de Juan José Campanella.

Argentina es el país con más nominaciones, ocho en total, seguido por México con siete. Ambos países siguen dominando la industria cinematográfica de la región, por lo que es lógico que hayan acaparado la mayoría de participaciones. Brasil, el otro monstruo cinematográfico, solo lo ha logrado dos veces: en 1962 con *El pagador de promesas*, de Anselmo Duarte y en 1998, con *Estación central*, de Walter Salles.

Las otras sies nominaciones pertenecen a Colombia –este año con *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra–, Chile, Perú, Puerto Rico, Cuba y Nicaragua.

Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea, rompió el bloqueo y estuvo entre las seleccionados en 1994. El filme, es un canto a la amistad y la tolerancia, en el contexto de gran represión hacia los homosexuales en la Cuba de los años ochenta.

La nicaragüense *Alsino y el cóndor* (1992) dirigida por el chileno Miguel Littín ha sido, hasta ahora, la única película centroamericana que ha logrado entrar en la competencia. El filme es una coproducción entre Nicaragua –país en el cual sucede el argumento–, México, Cuba y Costa Rica. Óscar Castillo, Antonio Yglesias, Carmen Naranjo, Samuel Rovinski y el escritor nicaragüense Sergio Ramírez fundaron Istmo Film, productora que realizó los célebres documentales *Nicaragua: Patria libre o morir* (1979) y *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980), así como la coproducción de *Alsino y el cóndor*, una exaltación poética a la lucha frente a la contrarrevolución.

Este año, el filme guatemalteco *Ixcanul*, de Jayro Bustamante, estuvo entre las quince favoritas, no obstante, no logró entrar en la cerrada selección.

Costa Rica ha mandado algunos filmes, pero hasta ahora ninguno se ha acercado ni siquiera a las veinte preferidas. Sin embargo, solo el hecho de enviar nuestro cine es un logro y nos ofrece la esperanza de una eventual selección.

¿Un Óscar para el cine tico? Yo quiero pisar esa alfombra roja.

Improvisaciones

Columna de Carmen Méndez



En la vida hay docentes que se destacan por ser maestros. Durante mis años de estudio encontré varios de ellos. Recuerdo especialmente en Alemania a Martina Jacobi: una señora alta, imponente, con un gusto artístico exquisito, que improvisaba al piano de manera extraordinaria. Su padre había sido un arquitecto distinguido que murió antes de que ella naciera. Creció junto a su madre. Tenía un tío violinista y un par de tías maternas. Debido a su talento musical Martina, que también tocaba violín, participaba en las orquestas juveniles alemanas durante el nacionalsocialismo. Ella contaba cómo a los niños "musicales" los hacían participar en jornadas y campamentos intensivos durante esas épocas. En una oportunidad fue llevada con su orquesta, a unas instalaciones en una colina en los alrededores de Frankfurt am Main. Desde allí comenzaron a observar los bombardeos que caían sobre la ciudad y el humo que quedaba en el paisaje. Algunas horas después, al atardecer, recibió una llamada en que una tía le avisó que su casa y su madre habían sido destruidas por las bombas. A partir de allí, la música fue siempre su compañera inseparable. Logró graduarse como pianista y profesora de rítmica en la Escuela Superior de Música de Stuttgart y luego obtuvo una cátedra en Freiburg para dirigir el Seminario de Rítmica.

Tuve la dicha de conocerla en 1977 y trabajar con ella durante varios años, hasta graduarme de maestría. El aprendizaje fue riguroso, disciplinado y exigente. Sin embargo, la libertad y la creatividad así como la originalidad eran prioritarias. Deleite, autocrítica y reflexión propositiva eran elementos indispensables del proceso.

Posteriormente y a pesar de la distancia, porque regresé a Costa Rica al terminar los estudios, la amistad se enriqueció aún más. Ella me dio un seguimiento continuo y retroalimentaba mi desempeño profesional. Absolutamente respetuosa de las condiciones diferentes y de mis posibilidades pedagógicas, en los diversos encuentros personales que tuvimos, sobre todo, me escuchaba. Me daba recomendaciones y materiales didácticos excelentes, pero lo más relevante, era que compartía su experiencia de vida y, ya jubilada, su perspectiva como artista y docente. Amante de la naturaleza, del arte contemporáneo y de la vida saludable... Una noche en junio de 2015, recibí un mensaje por correo, en el que una compañera de estudios me comunicaba su fallecimiento. Recordé con gran nostalgia las vivencias a su lado. Para un año nuevo, logré llamarla desde Costa Rica a las 4:30 p. m., o sea, a las 11:30 p. m. de Alemania. Conversamos un poco. Me dijo que estaba esperando una llamada de la única pariente lejana que le quedaba: ¡a las 12 de la noche, con el celular le iba a transmitir los sonidos de las campanas de la Catedral de Frankfurt! Una vida hermosa y coherente hasta el final. Gracias, Frau Jacobi, gracias, Martina!

Provincia villana (II)

En El Camino

Columna de Rodrigo Soto



La provincia –Costa Rica– es pequeña, y aunque se las dé de culta, sabemos que la inmensa mayoría apenas llega al nivel de alfabetizada, y se podría reunir en un estadio de fútbol a todas las personas interesadas en las artes y las letras, sin lograr llenarlo. Pero además de pequeña, la provincia es pobre, aunque exista una ínfima minoría que en estos años se enriquece cada vez más escandalosamente. Por último, y como si fuera poco, la provincia está avasallada por las industrias culturales y los mensajes mediáticos de Estados Unidos y, en menor medida, de México. Estas industrias culturales se pasean sin restricciones de ninguna especie por las casas, las mentes y las almas de los habitantes de la provincia, hasta el punto de considerarlas suyas.

Entendámonos de una vez: los nuevos ricos que por obra y gracia del *boom* cafetalero mandaron a construir el Teatro Nacional lo hicieron para que compañías europeas de ópera y zarzuela vinieran a entretenerlos, pero hubieran considerado con horror que uno de sus hijos se dedicara a las artes, y mirado con sorna a cualquier *chonete* o pelado que pretendiera hablarles de la vida: ¡a ellos, que ya habían estado en Europa y envidaban sus goces!

Por supuesto, con los años hubo hijos de aquellos nuevos y ya no tan nuevos ricos que se dedicaron a las artes y a las letras, y hubo también pobretes y pelados que lo hicieron. Pero todos debieron lidiar con la incomprensión, la estulticia y la indiferencia del resto de la sociedad. Para ella, para esa sociedad, "ser artista" es algo que podría tener sentido en las metrópolis a las que las clases poderosas continúan enviando a estudiar a sus hijos (y de las que continúan trayendo espectáculos para presentar en el Teatro Nacional), pero algo completamente ridículo de plantearse acá.

Ante este panorama, muchos se largaron, como dijimos en la anterior entrega de esta columna. Otros permanecieron en el país e hicieron su trabajo con la esperanza de trabajar para las generaciones futuras y de ser reivindicados más adelante. Irónicamente, advierto una mayor voluntad de reivindicar a aquellos que se fueron del país (particularmente a Yolanda Oreamuno y a Eunice Odio, quizás por su destino trágico) que a los que se quedaron.

Las cosas han cambiado, hasta cierto punto. Durante la segunda mitad del siglo XX la provincia creció en todos los sentidos (también territorialmente, pues con los GPS se llegó a la conclusión de que el territorio era varios kilómetros más grande, para no hablar de la inclusión de las aguas territoriales como parte del área de la nación), y llegó a conformarse una "masa crítica", suficientemente amplia, para sustentar el crecimiento de algunas disciplinas (la pintura, la música, el teatro...). Además el Estado intervino resueltamente en los asuntos culturales, creando instituciones, dictando políticas, etc.

No obstante, si bien hay cosas que hoy son diferentes, otras continúan siendo similares de lo que fueron siglo y medio atrás. Para mencionar rápidamente algunas, diremos que hoy, como ayer, la actividad cultural de la provincia continúa centralizada en la capital; en segundo lugar, la provincia continúa despreciando casi todo lo que produce; continúa volcada hacia las metrópolis, esperando que de allá le digan lo que es bueno, lo que es válido. El mayor criterio de legitimación en la provincia, continúa siendo el reconocimiento fuera de ella.

Para la mayoría de los creadores centroamericanos, este es un problema virtualmente insalvable, pues ser un gran creador -o al menos un creador mediocre- es difícil en cualquier lugar del mundo, pero no es lo mismo ser francés o gringo (o en otra escala, mexicano, cubano o argentino) que centroamericano... Como bien decía Camilo José Cela: "Hemingway es Hemingway más los cañones norteamericanos...."

Centroamérica no existe sino para nosotros mismos, pero nosotros tenemos los ojos puestos en Francia y en Estados Unidos. De modo que Centroamérica no existe ni siquiera para nosotros.

Esa ansiedad de putilla en horas de trabajo con la que los creadores centroamericanos nos apostamos en las aceras gringas y europeas esperando que se fijen en nosotros, es uno de los rasgos más patéticos de nuestro medio, pero hasta cierto punto es comprensible. Después de todo, Centroamérica no existe: es una geografía, pero no una región; cinco países pero no cinco naciones...

Paradojales

Paradojal 1

Me pica el teclado por escribir sobre el poblado de Pachuca, México, que tiñeron multicoloramente "nice". ¿Lo han visto reproducido al acabose en las redes para que soltemos un ¡oh, pero qué lindo!?

Con todo y apreciar la intención de " inocentear" la violencia endémica en ese poblado, me pringó la pupila la certeza de que ahora campea allí la frase manida de 'maquillar la realidad'. Pasarle una mano de pintura corronga a una tesitura gris. A brochazos correr un velo multicolor sobre la pobreza y la inequidad. No es pintura original: ya lo hacen en Brasil con las favelas y aunque no niego que sus habitantes puedan vibrar mejor con la teñida de sus fachadas, cierta suspicacia apunta a estrategia para que los turistas disfruten los pasteles veteados sobre lo "feíto" de la ciudad. Anteponer un telón estético que oculta tras su imagen grata una realidad ingrata y desteñida que es más bien incolora: no la vemos, la ninguneamos, y ahora pretendemos embellecer sus efectos desde la epidermis de sus paredes.

Mmmm… En lugar de resolver, coloreamos. Muy bonito, ¿verdad? Pero yo sentí en la espalda de los pobladores un irrespeto gigante, pues sus muros sin color ameritan abrirse a la luz de las soluciones, y no envolverlos en papel de regalo disimulando su oscuridad.

Paradojal 2

Guía de Perdiz

Columna de Aurelia Valentina Dobles



Topé una noticia asombrosa. Resulta que las madres guardan en su cerebro las células masculinas y femeninas de sus hijos e hijas, y se han transmitido a ellas durante el embarazo y al amamantar. Al fenómeno los científicos le dan un nombre muy divertido: microquimerismo. Resulta que además las células microquiméricas protegen a las mujeres, estimulan su sistema inmunológico. Por ejemplo, las celulitas de la quimera son escasas cuando hay cáncer de mama, y abundantes en las mujeres sanas.

¡Vaya prodigio!, me dije: la piedad filial, el amor filial -virtud de virtudes- se manifiesta hasta en lo biológico y en lo micro. Paradoja: En estos tiempos nos hemos afanado por desaparecer esa virtud en lo macro… Nos pusimos desobedientes del mandato biológico y nos ha dado por abandonar padres y abuelos o meterlos en recintos ad hoc para olvidarlos. Las mujeres, en lo ancestral guardianas del hogar, salieron a ganarse el pan y la vocación profesional con todo derecho y por necesidad pero, como aún no hay justicia en las tareas domésticas, nadie está quedando en casa para cuidar a los niños y a los ancianos… A menos las que pueden pagarles… a otras mujeres –que a su vez dejan solos a sus niños y ancianos y en espacios más vulnerables aún-: paradojita al ataque. Por otro lado (que es en dos platos el mismo del que estoy hablando): ¿no nos espantamos a raíz de la cantidad de niñas perdidas de las que nos avisa a cada rato el PANI por celular, o a causa de los ancianos dejados en hospitales, "casas del adulto mayor"-en el mejor de los casos- o encerrados solos en sus casas mientras sus familiares vacacionan?

Vivimos una sociedad bastante desequilibrada, y por cierto también una bioquímica desequilibrada. Salvo aquellas mujeres que terminan haciendo de células madre y se multiplican para no abandonar nada, ni abuelos, ni hijos, ni los quehaceres ni la profesión; mas eso de células que se multiplican ya sabemos que a la postre –bien amargo - no es sano. Hay las que sí logran lo dulce y cuentan con una contraparte masculina a mucha honra *caballera*: apoya y colabora. Y entonces ahí sí, vemos señas de un posible horizonte terso donde todos seremos micro y macro quiméricos: ayudándonos entre todos, ¡ah! y bioquímicamente saludables.

Tres rosas blancas

El domingo catorce de marzo de 1926 murió Rosa Calderón Fonseca. En el monedero le hallaron una fotografía en sepia, una postal ajada del Arcángel San Gabriel, unos recibos cancelados y el billete del tren maldito. La enfermera que la atendió, al ingresar al hospital San Juan de Dios, supo dos cosas al recibirla: el embarazo estaba en las últimas y ella también. Al filo del mediodía dio a luz una niña y su vida, de unos cuarenta y tantos, se apagó. Su cuerpo, sin identificar, se colocó entre varias decenas. No hubo reclamos. Dos días después de la tragedia, su madre Leonor, se acomodó a la idea de que a su hija embarazada la habían sepultado en la fosa común. Nadie la lloró. Nadie colocó una flor en su sepultura. No estuvo en los obituarios.

En marzo de 2013 me llamó Ronald Álvarez, alguien le contó que yo estaba haciendo una investigación de la Tragedia del Virilla. Quería que le ayudara con una pasajera fallecida en el tren. En mi base de datos tenía más de setecientas personas, la que él buscaba no figuraba en mi registro. Nos pusimos de acuerdo para encontrarnos, él quería conocer el Puente Negro, el lugar del accidente. Le pedí que nos viéramos en el parque de Santo Domingo, quería mostrale una placa conmemorativa de la Tragedia, solo existen dos, una en este parque y otra en el cementerio de Alajuela. Esa mañana de marzo nos conocimos. Traía un folder pulcro y tres rosas blancas. Le dimos una ojeada a la pequeña placa del parque y luego nos encaminamos al Virilla.

En el puente sacó unas hojas y unas fotografías, me contó esta historia. "Mi abuela María Rosa Calderón Fonseca fue bautizada en la Parroquia de Grecia. Hija de Felipe Calderón Campos y Leonor Fonseca Soto. Nació el sábado 7 de julio de 1883. El día de la tragedia tenía 42 años 8 meses y 7 días. Rosa viajaba en un estado de embarazo avanzado. Fue traslada gravemente herida al hospital San Juan de Dios. A mediodía dio a luz una niña. Luego murió y su cadáver, sin identificar, fue enviado a Alajuela. La niña fue bautizada en la iglesia de La Dolorosa, en San José, el 2 de mayo de 1926. En el acta de bautizo dice que nació el 14 de marzo a las 12 horas en el distrito del Hospital. La llamaron Soledad de los Ángeles Calderón (único apellido). Hija de Rosa Calderón Fonseca, nieta de Felipe Calderón y Leonor Fonseca. Los padrinos fueron Miguel Ángel Rojas Ramírez y Josefa Ramírez Solano. En el margen del acta dice: "Contrajo matrimonio en la Parroquia de El Carmen de Juan Viñas el 22 de mayo de 1953 con Enrique Álvarez Massey".

Crepúsculo

Columna de Felipe Ovares



"El padrino, Miguel Ángel era sobrino de Josefa, la madrina. Ella era enfermera en el Hospital San Juan de Dios y es muy probable que atendiera el parto y la muerte de Rosa. Luego se encargó de la niña durante un tiempo. Quizá investigó y no halló interesados por la recién nacida. Luego Soledad pasó a manos de la hermana de Josefa, una mujer llamada Albertina, casada con Miguel Guzmán. Esta pareja fueron los padres adoptivos. Vivían en Juan Viñas. A ellos, mis hermanos y yo, los vimos siempre como nuestros abuelos. El nombre que le dieron a mi madre fue un evidente homenaje a las circunstancias: Soledad de los Ángeles, una niña que nace al morir su madre y queda sola y un tributo al fallido viaje del tren que se dirigía hacia Cartago".

Ese día, a un lado del puente Negro, por donde se precipitó uno de los vagones del tren, Ronald improvisó un breve discurso. Deshizo el paquete donde traía las tres rosas blancas, se colocó al borde del precipicio y dijo: "Una rosa por mi verdadera abuela Rosa, otra rosa por mi madre Soledad y otra rosa por todas las víctimas de la Tragedia". Y las lanzó al precipicio. Tengo, como preciado tesoro, ese momento grabado en un video.

El 14 de marzo de 2016, Soledad de los Ángeles, la madre de Ronald Álvarez Calderón, cumpliría 90 años. Llevaremos otras tres rosas blancas.

El estudio que realicé durante algo más de cuatro años lo va a publicar la Editorial EUNED, gracias a la complicidad de mi querido amigo Rafael Cuevas Molina. Es probable que cuando usted esté leyendo esta columna el libro ya se encuentre a la venta en las librerías de la UNED. El trabajo está dividido en dos partes, en la primera hago una recopilación de los principales reportajes publicados en los periódicos de la época: *La Tribuna* y el *Diario de Costa Rica* con anotaciones y la segunda es una lista con los nombres y algunos datos de más de setecientas personas que viajaban en el tren accidentado.

La Tragedia del Virilla es una de las páginas más tristes de la historia de Costa Rica. Este 14 de marzo de 2016 se cumple el 90 aniversario.

Además de la historia de la abuela y la madre de Ronald, el libro contiene otras merecedoras de rosas blancas.

felipe_ovares@yahoo.com

Los goces de Europa

Aprendimos en la escuela esa canción media chauvinista conocida como La Patriótica Costarricense (denominada también Vieja Costarriqueña) casi como el himno nacional. Hoy sabemos que se trata de un poema musicalizado en Costa Rica por el compositor del propio himno, Manuel María Gutiérrez en 1862, pero escrito por un cubano, Pedro Santacilia, yerno de Benito Juárez (Santiago, 1826 - México, 1910). La letra del poema fue adaptada para nuestro contexto tico meseteño, donde, ciertamente, no había palmas reales ni sabanas.

Deslindes

Columna de Adriano Corrales



No obstante, o a pesar de ello, la envidia por los goces de Europa (ahora usamericanos) sigue tan vigente como entonces. En el siglo XIX, entre 1845 y 1886, con el auge cafetalero se ahondó la dependencia económica con Inglaterra, "y unos más, otros menos, los ticos todos querían ser europeos blanquitos. Europeos son la estatua de Juan Santamaría, el Monumento Nacional y el Teatro Nacional", tal y como señala en una entrevista el periodista e historiador don Armando Vargas (www.nacion.com/dominical/1999/junio/27/dominical7.html).

Tal vez de esa dependencia inglesa, luego francesa y ahora usamericana, nos venga la envidia de los goces metropolitanos y la animadversión hacia lo nuestro que nos lleva a ningunearnos y hasta a autonegarnos. Son muchas los artistas, intelectuales y políticos que han debido autoexiliarse porque se les negó espacio en nuestro terruño. Tristemente célebres son los casos de las escritoras Eunice Odio y Yolanda Oreamuno, junto a los de nuestro gran escultor Francisco "Paco" Zúñiga y la cantante Isabel "Chavela" Vargas para poner unos cuantos ejemplos a la mexicana. U otros como el cantautor Ramón Jacinto Herrera Córdoba, mejor conocido como Ray Tico, quien debió salir de Costa Rica para poder "triunfar".

De esa autonegación viene una cantinela que escucho desde mi niñez escolar en labios de maestros, profesores, artistas, escritores e intelectuales, incluso académicos: "acá no hay arte, no hay literatura, no hay crítica, no hay talento, no hay, no hay…" (Don Luis Ferrero Acosta, ese grande intelectual nuestro, abandonó la secundaria porque un "profesor de literatura" les dijo que Costa Rica carecía de literatura). Hemos introyectado tanto la negación que la misma se torna realidad. De allí la babosa admiración por lo foráneo y lo que suene *chic*, *snob*, exótico, especialmente si viene de las Europas o del norte brutal y revuelto. Incluso hemos cosechado cierto servilismo ante lo extranjero y extranjerizante: se le cede fácilmente el lugar a un foráneo frente a nuestros coterráneos.

Recientemente en las redes sociales, donde en general reina el lugar común y, salvo serias excepciones, abunda la trivialidad y el glamour de la pasarela junto a profetas, predicadores, vendedores y reformadores de toda laya, se dio un debate acerca de la ausencia de crítica literaria y artística en Costa Rica. Mejor dicho, un par de "intelectuales" afirmaron que si muchos escritores nuestros se exponían ante la crítica de Estados Unidos no quedaría títere con cabeza, según mi traducción. Aducían que acá no hay críticos sino reseñadores y que en la academia se realizan "comentarios" en revistas para ganar puntos en el escalafón profesional, no para ejercer la crítica como se debiera.

Independientemente de la respuesta que pudiese dársele a ese tipo de aseveraciones, lo que está detrás es ese pesimismo nacional que tiende al autoengaño y a la autonegación frente a lo foráneo, sobre todo si es usamericano. Hay una cierta minusvalía mental cuando se nos quiere presentar a los costarricenses como eso: minusválidos mentales. Según esos criterios somos una suerte de subdesarrollados intelectuales y nuestras producciones simbólicas carecen de valor pues no tienen calidad. La receta consistiría en una supuesta crítica profesional que haga criba de lo que se presenta como artefacto artístico o literario.

No discuto que la crítica nacional sea insuficiente y que hace falta su profesionalización, así como la creación de instrumentos formales que la distribuyan y la enfrenten al diálogo entre creadores y público en general. Pero lo que no se puede negar es que en este país el talento sobra. No me canso de repetir que para el caso de la música estamos, literalmente, volando. Lo mismo sucede con las artes visuales y con el incipiente desarrollo de la industria cinematográfica y televisiva. Ni se diga de la literatura en todos sus géneros; es sorprendente la cantidad de personas, especialmente jóvenes escribiendo y publicando, y lo mejor, con notable acierto.

Lo que falta es apoyo estatal y privado para hacer circular esa considerable producción. Se precisa de políticas culturales que abaraten los insumos y costos de producción artística, así como la edición de libros y revistas y la ampliación de becas y facilidades para creadores. Se necesita una red nacional de distribución del libro, el CD o DVD, o las muestras de artes visuales y escénicas para que el público nacional converse con ellas; es decir, más teatros, casas de la cultura, escuelas de arte, etc. Y que a la radio y televisión nacionales se les exijan la muestra de la producción musical, audiovisual y artística propia.

No debemos esperar a que se instituya una crítica avisada para engendrar una literatura y artes de calidad. No se pone la carreta delante de los bueyes. En el caso de la primera, es innegable que Costa Rica posee una producción literaria de primer nivel, resta posicionarla en el escabroso y complejo mundo editorial para que alcance el sitio que le corresponde, tanto en el nivel de la lengua castellana como del marco global de la edición, la crítica y la difusión mediática. Esta es una tarea de todos quienes participamos en la espesa telaraña creativa, productiva y divulgativa del libro en todos sus formatos.

Humanizando para gozar la danza

Todo campo profesional requiere de muchas estrategias para consolidarse, y el caso de la danza no es la excepción. Eso lo sabe Carlos Morúa, académico del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional (UNA), quien desde hace más de dos décadas está inmerso en esta disciplina. Este entusiasta profesor dio sus primeros pasos en el escenario como estudiante del Instituto Tecnológico de Costa Rica, al lado de la coreógrafa Liliana Cubero. Luego, decidió ingresar a la carrera de Danza de la UNA, donde se graduó y siguió trabajando en grupos independientes como Speculum Mundi dirigido por Nandayure Harley, para después crear su propia agrupación Danzalfa. Además, fue director del Programa de Extensión Margarita Esquivel por más de cinco años, y realizó tareas de productor en la Escuela de Danza de la UNA.

Tripudium

Columna de Marta Ávila



Posteriormente, Morúa, realizó estudios de posgrado en México y a su regreso se afincó en el Centro de Estudios Generales, donde ideó un laboratorio para introducir a estudiantes de otras carreras a la danza, con un enfoque lúdico y espontáneo. Y desde 2012, ese taller ha dado origen a una agrupación con estudiantes del Centro que desean vivir la danza de manera aficionada, pero con todo el rigor que se requiere para llevar al escenario experiencias creativas, llenas de contenidos que interesan a gran parte de la sociedad. Este grupo tiene como nombre Humanizados y ha realizado más de ocho temporadas, en las cuales varios creadores nacionales e internacionales han participado. Sus catorce integrantes han bailado en varios escenarios nacionales y fuera de nuestras fronteras con un repertorio de más de quince obras; algunas con énfasis en la danza contemporánea que fueron creadas por Christhofer Núñez, Vinicio Jiménez, Juan Ruiz, Carlos Morúa y Santiago López. También Humanizados, cuenta con trabajos de corte popular compuestos por los coreógrafos Roberto Picado, Delia Castañeira, Michel Rojas, Yenier Jiménez y Morúa. El grupo, de igual forma, experimentó creaciones con enfoque afrocaribeño como un montaje de Claudio Taylor, así como la experiencia dirigida por Rolando Salas que enfrentó a los estudiantes a una pieza de Teatro-Danza.

Pero, la labor de Morúa, no ha quedado solo en conducir a estos jóvenes mediante sus propias experiencias coreográficas en los trabajos denominados *Entretextos*, que los propios estudiantes crean a partir de la voz de otros autores, como ensayistas, poetas o novelistas.

Carlos Morúa también ha sabido entretejer espacios para que grupos no profesionales, de otras comunidades y de las cuatro universidades estatales, compartan visiones y experiencias de entrenamiento con sus colegas profesionales, en los Encuentro Internacional Artístico Humanista. Cabe destacar que en 2015, logró convocar, además de bailarines nacionales, a profesionales de El Salvador y Nicaragua, y a la vez, realizó giras a esos países. En este sentido, el principal interés de Morúa es permitir una cohesión entre el movimiento independiente y no olvidar la labor de extensión hacia las comunidades fuera del área metropolitana.

Por esta razón, ya para 2016, Humanizados trabaja en una gira para compartir con estudiantes universitarios mexicanos. El Encuentro Internacional Artístico Humanista se prepara para que los artistas nacionales y extranjeros puedan compartir sus experiencias en ciudades como Guanacaste, Quepos, Heredia, y en centros universitarios de Costa Rica ubicados en los diferentes campus de la Universidad de Costa Rica (UCR), la Universidad Nacional (UNA), la Universidad Estatal a Distancia (UNED), el Instituto Tecnológico de Costa Rica (TEC) y la recién incorporada Universidad Técnica Nacional (UTN). Y se enfocan para que esta actividad, entro otras cosas, logre promover el interés por la danza más allá de los perímetros donde laboran los profesionales. Porque un campo artístico-profesional requiere que todos sus ámbitos estén fortalecidos, y estas experiencias permitirán despertar vocaciones, estimular a nuevos públicos y compartir recursos.

Programa Publicaciones Universidad Nacional