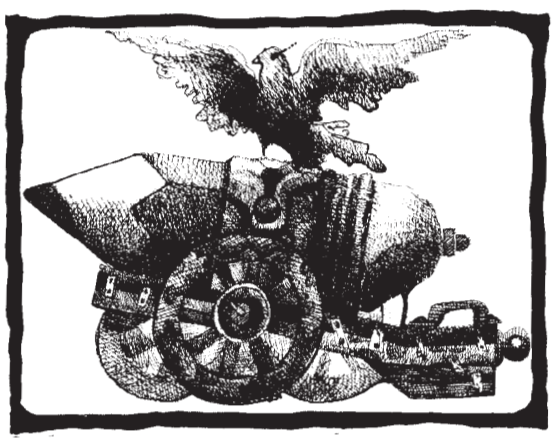
Algunas veces la gente insignificante que se queda en el mismo sitio mucho tiempo alcanza cierto poder y prestigio.

Charles Bukowski en *Se busca una mujer*

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
118
Abril-mayo 2016

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



Ana Istarú: soy una escritora que se gana la vida como actriz

Entrevista de Rafael Cuevas Molina

Ana Istarú (AI): De la poesía se puede dar una definición académica, que va a pasar siempre por el empleo del ritmo, de la métrica y de la rima, es decir, por la parte formal y sonora. Uno también se puede preguntar: ¿qué diferencia la poesía de la prosa? Se habla de prosa poética y de poesía en prosa; ¿qué es lo que hace que sea prosa o que sea poesía? Don Víctor Hurtado, que tiene convicciones muy férreas al respecto, dice que la prosa evita la reiteración, lo que sí se busca en poesía, la repetición de ritmos, de vocales, de sonidos, cierto acomodo de las sílabas métricas para que se genere un ritmo. Para mí también la diferencia está en la musicalidad, porque las imágenes, las metáforas que se pueden lograr en poesía también se pueden obtener en la prosa. Entonces, es casi inútil buscar una definición, casi que solo para clasificar la obra de un autor en un género o en otro. Es algo ajeno al artista e indiferente al lector. No ha sido una de mis preocupaciones

Rafael Cuevas Molina (RCM): No ha sido una de tus preocupaciones en relación con la poesía, pero no sos solo poeta. Siendo también dramaturga, ¿cómo caracterizarías la dramaturgia como género específico?

AI: En realidad el teatro no es una novela escrita en parlamentos. Su esencia es el desarrollo de una historia que presenta un conflicto en el que el cambio en el balance de fuerzas va produciendo una acumulación de tensión dramática hasta llegar a un clímax que revienta y nos ofrece un desenlace. Casi siempre hay dos fuerzas contrapuestas, aquel que quiere algo, un personaje con una meta, y aquel que se le opone, que puede ser una fuerza natural, un antagonista, cualquier tipo de adversidad. Entonces, esta historia en la que toda la atención del espectador se va a centrar en el principio de incertidumbre, porque no sabe qué va a pasar o, aunque sepa, no sabe cómo,

sostiene el interés, y a través suyo obtiene una emoción estética o una conclusión. El teatro no es tanto el cultivo de la belleza de la palabra, sino transformar un esqueleto de escenas concatenadas que van llevando al espectador a través de la trama y que van generando tensión creciente, utilizando las palabras como herramienta para presentar a los personajes, al conflicto. La belleza literaria que pueda tener la palabra puede darse y puede ser un elemento más que embellezca la obra, como en el caso de Shakespeare, pero no es la esencia del teatro.

RCM: ¿Y qué te sentís más: una artesana de la palabra o de la escena?

AI: Si uno tiene que definir su esencia por aquello que le da de comer o por aquello que le gratifica, los artistas siempre estamos como en una situación muy contradictoria, porque muchas veces tenemos que trabajar como docentes, o locutores, o en publicidad, y en la noche ir a función, por lo tanto nunca se sabe muy bien. Por ejemplo, mis colegas que son abogados y en la noche actúan no se sabe si son abogados que actúan o actores que además litigan. En mi caso, yo creo estar llegando a la conclusión que me siento más escritora. Aunque disfruto muchísimo como actriz, en teatro la representación teatral es un efímero acto de amor entre público y actores, porque solo queda en la memoria del espectador y en esa memoria solo quedará aquello que lo conmovió profundamente. Entonces, la obra de arte que fue el trabajo de Ana Poltronieri, Haydée de Lev o Alfredo Catania, está exclusivamente en aquellos que fuimos testigos. Cuando nosotros nos olvidemos o muramos su obra va a desaparecer porque no hay un video ni una filmación, ni una foto que pueda reproducir la esencia de las emociones que se desencadenaron en la representación. Eso es irrepetible. Entonces, el teatro está hecho para que se lo lleve el viento y el actor de teatro lo sabe. Si de mí algo queda será aquello que escribí, ya sea teatro o poesía, o las opiniones de alguna columna de periódico; pero para lo que estudié fue para actriz, entonces la pregunta es como: "¿usted a quién quiere más, a su mamá o a su papá?"; es una pregunta que no se puede responder, se quiere a los dos aunque los quiera distinto. Yo siempre digo: ¿qué soy: una escritora que se gana la vida como actriz o a la inversa, una actriz que se gana la vida como escritora?

RCM: Fuiste, en todo caso, una escritora precoz, ¿antes que actriz?

AI: Claro, por decisión de papá. Él me puso Ana Istarú cuando yo tenía ocho años, cuando ya me estaba enseñando a escribir leyéndome textos de Lorca, de Neruda, de Darío –que era su pasión–, y estimulándome para que escribiera poesía. La atención que me dedicaba a mí, la complicidad que se estableció, quizás porque yo realmente disfrutaba, fue un gran deleite. A mí lo de la palabra siempre me enamoró. Yo creo que la influencia de mi papá es decisiva pero debe haber algo más. Yo tengo primos hermanos a los que nunca había visto y que viven en los Estados Unidos, que tuvieron estímulos literarios y estudiaron idiomas igual que yo, pero son profesores de literatura, no escritores.

RCM: ¿Lo tuyo era una aptitud desarrollada en un medio apropiado? Porque, tal como decís, otros que tuvieron una formación como la tuya no resultaron en escritores.

AI: Yo creo que se conjugaron varios factores, y que yo tengo una natural predisposición de amor por la literatura o por la palabra, aunque para mí no era ni la palabra, era como un juego de la fantasía, de la imaginación. Yo devoré libros, cuando más leí en mi vida fue antes de los dieciocho años, y después qué más puede querer una muchachita, una niña, que tener la atención de su padre, el progenitor del sexo opuesto. Y a través de la poesía papá y yo teníamos un vínculo especial, nuestro. La fascinación que mi padre me causaba es, quizás, lo que ha hecho que después sintiera fascinación por los varones, ese deseo de encontrar una armonía, esa sensación de que la empatía es posible en medio de todas mis reivindicaciones feministas.

RCM: Tu feminismo...

AI: El mío no es un feminismo desde lo teórico porque ninguna de mis formaciones teóricas es muy sólida ni muy profunda, de cualquier campo del que hablemos. Porque yo salí de la universidad a los veinte años; entré a los diecisiete, y el bachillerato en artes dramáticas, que era de cuatro años, lo hice en tres. Me saqué el primer lugar en el examen de admisión a la universidad de ese año, había grandes expectativas y fue la decepción de todo mundo cuando dije que iba a estudiar teatro, encontraban que era un desperdicio; pero en ese momento no había más que licenciatura y los estudios que la escuela ofrecía no eran muy buenos, así que dije que iba a estudiar idiomas, otras cosas; pero empecé a trabajar en teatro y ese tren me arrolló y me casé muy joven y dejé los estudios. Mis pocas lecturas feministas fueron del colegio, y quizás tuve la ventaja de que venía de un hogar en el que había un feminismo empírico; mi madre estaba metida en política en un momento en que eso era un gesto pionero. Cuando ella fue diputada en el 66, de los 57 diputados solo cuatro eran mujeres, después fue gerente de COOPESA. Entonces, para mí era cosa de todos los días ver que mi mamá salía en el periódico, que era una persona notoria, que tenía puestos de responsabilidad, puestos de dirección, de liderazgo. Y además, como mi padre, varón, me daba tanta atención, yo tenía una autoestima muy sólida, y empecé a notar las contradicciones que percibía a mi alrededor. Entonces, ahora cuando escribió mis columnas de opinión, cuando hablo con estudiantes o cuando tengo algún auditorio ante el cual externar mis opiniones, mi punto de vista, trato de dar matices sobre lo que es la lucha de las mujeres para la conquista de sus derechos; es irreal pretender que es una lucha exclusiva de las mujeres, la lucha es contra una mentalidad patriarcal que nos afecta y nos hace daño a todos, tanto a varones como a mujeres, tanto a heterosexuales como a homosexuales, es como un enemigo común. Yo creo que las feministas contemporáneas lo dicen claramente, en realidad el feminismo no es un movimiento para luchar por los derechos de las mujeres, sino que incorpora a todos los hombres que sean sensibles a esta temática y, sobre todo, que también se sientan pisoteados en sus derechos. Yo escribo mucho sobre la mujer que transmite lo valores sexistas a sus hijos, que comete tropelías también contra sus nueras, contra las mujeres que tienen bajo su dominio y control; la necesidad de poder de una mujer oprimida que ha internalizado el machismo puede convertirla, como dice Yadira Calvo, en cómplice del victimario. Eso lo vemos sobre todo en sociedades muy machistas y represivas, en la India, por ejemplo, en donde la suegra puede incluso mandar a quemar viva a la nuera si no da una dote satisfactoria, y eso pasa como accidente de cocina. Entonces, la mujer también puede ser tan o más machita que un varón, y el hecho de ser varón en una sociedad patriarcal no necesariamente lo rodea de privilegios, tampoco. La sociedad le impone unas exigencias aberrantes que le pueden hacer miserable la vida, que lo pueden matar. Por ejemplo, para un varón sentir que tiene la responsabilidad exclusiva del éxito de una relación sexual es algo terrible, como para echárselo a perder a cualquiera; tiene que ser un proveedor, no puede mostrar sus emociones. La gran tragedia es que la masculinidad en la sociedad patriarcal se define por el rechazo de lo femenino, por no ser mujer. Eso significa no mostrar ternura, no externar debilidades, no permitirse regresiones, no aceptar que tiene miedo; nosotras como esposas, como parejas, como mujeres podemos aportar aceptando que nuestro marido sea falible, que pueda manifestar temor. Todo esto para indicar que el cambio tiene que ser hecho por ambos y que ambos pueden ser víctimas. Es cierto, la mujer en forma más brutal y más obvia, pero el hecho de que un hombre se reprima, se exija, no se

permita envejecer para no perder su capacidad de control, de dominio, se transforma en un sufrimiento, o se exige tanto que se infarta (de cada cuatro infartos, tres son de varones), por eso digo que el machismo también mata a los hombres. Y creo que estamos en un momento de posibilidades de información, de sensibilización como para ya superar este tipo cosas. Yo tengo fe en la juventud.

RCM: Ana, irrumpiste en la cultura costarricense con mucha fuerza a mediados del siglo XX ¿Cómo lo viviste?

AI: Bueno, yo publiqué jovencita, una poesía tímida y precoz que no era muy buena pero que algo prometía. Cuando se siente un poco más el eco de lo que yo escribo es en el 83, cuando publico *La estación de fiebre*, que en realidad es mi cuarto libro y que publiqué cuando yo tenía solo 23 años. El hecho que en esa época de tanta represión sobre el cuerpo de la mujer yo escribiera poesía erótica, dando un punto de vista diverso sobre el tema, que se alejaba un poco de todo lo que yo había leído o conocido como literatura erótica –que no era mucho-, dio a conocer mi trabajo en Costa Rica y en América Central, porque el premio de EDUCA, que gané con este libro, tenía el beneficio maravilloso de que distribuían el libro en toda la región. Entonces para mí fue una experiencia muy fuerte sentir que a través de la poesía los hombres se sentían homenajeados, las mujeres sentían que alguien daba voz a su sensibilidad, aunque mucha gente reaccionó negativamente (pero con sordina, porque en Costa Rica hay gran dificultad cultural para confrontar, y la gente echa mano de otros recursos, lamentables, para manifestarse con violencia a través de la burla, el choteo o el ninguneo), que la poesía era no solo un deleite estético sino que realmente movilizaba. Yo ya sabía esto por la poesía política, por Ernesto Cardenal, por Roque Dalton, pero no imaginé que escribiendo sobre ese tema, y además una poesía que estaba un poquito influenciada por el exteriorismo centroamericano, pero sobre todo el Siglo de Oro Español, fuera a generar esa reacción, fue muy emocionante, me sorprendió y me hizo muy feliz.

RCM: Cuando escribías la *Estación de fiebre*, ¿qué pensabas que estabas escribiendo?

AI: Poesía amorosa.

RCM: ¿Te sorprendiste que tu punto de vista de la poesía amorosa creara esa conmoción?

AI: Yo sabía que si ganaba el premio EDUCA y se publicaba iba a generar polémica o roncha. Eso lo sabía. Hubo su escandalete. Nunca he dicho esto pero, mis papás no conocían nada del libro, y mi mamá, aunque era pionera en su labor feminista en el ámbito laboral y político, había otras cosas en la que era muy conservadora. La apuesta que me hice fue: si mis padres llegan a leer la *Estación de fiebre*, sobre todo mi mamá, es porque ganó el premio, va con ese espaldarazo, porque si no se va a morir. Y me dice Julieta Dobles –que era una poeta referente de autoridad y de moral por la que sentíamos respeto– que mamá iba llorando a buscarla para que yo no publicara el libro, ya con el libro premiado, eso lo supe hasta hace poco tiempo. En cambio papá estaba encantado. Visto a la distancia, espero que el libro conserve calidad poética, que no haya envejecido, pero las cosas que yo hacía ahí, nombrar las cosas por su nombre y mostrar un yo lírico femenino que era activo, capaz del gozo, que no era lo convencional, en realidad era bastante inocente. Creo que sí, que es un poemario erótico pero sigue siendo poesía de amor. Ese libro, yo lo empecé a escribir a los 19 años, lo mandé a concurso a los 22 y se publicó a los 23, cuando estaba en Francia. Terminé de escribirlo en una islita de las Baleares donde la familia de mi exesposo tenía su casa de veraneo. Había escrito algunos poemas antes de conocer al padre de mis hijas y después le di forma. En realidad, el hecho de trasladarme a París y estar en la familia de mi exesposo me dio la oportunidad, el privilegio, de estar con mucha gente intelectual porque tiene muchos amigos artistas, tanto pintores como psicoanalistas, gente sumamente culta. En esa casa en las cenas había siempre invitados especiales de los que me nutría con sus discusiones, de sus charlas. Por ejemplo, la abuela de mis hijas fue una de las pocas personas que fueron al entierro de Cortázar, era muy amiga de él; amiga de Ángel Parra, el hijo de Violeta Parra; una mujer amante de la literatura en español. Recién casados vivimos allá poco menos de un año, y en el 90 volví con una Beca Gugenheim y estuvimos del 90 al 93, y cada dos años pasábamos el invierno allá, cuando la temporada de teatro; en esas vacaciones veía más espectáculos que cuando estaba viviendo propiamente en París.

RCM: ¿Y cuándo te volviste dramaturga?

AI: Yo me volví dramaturga por necesidad; empecé a publicar poesía, pero lo que yo quería era estudiar teatro. Mi mamá estaba muy renuente a que yo estudiará en Artes Dramáticas y mis padres (en realidad mi mamá, y mi papá arrastrado por ella) me exigieron que sacara primero la carrera de filología. No me decían que tuvieran miedo a que la vida disoluta de los actores me arrastrara, sino que decían que no me iba a poder ganar la vida. Entonces yo hice mi pequeña triquiñuela: hice año y medio de filología, pero ya en segundo año empecé a meter materias de teatro, diciendo que quería llevar las dos carreras al mismo tiempo, cosa que es materialmente imposible, y al final seguí con teatro nada más. Cuando me gradué de actriz no todo lo que ofrecía la cartelera me gustaba. Yo me gradué en el 80, y ya había una actividad que hacía que el teatro se hubiera vuelto lucrativo, y la calidad de las obras que se escogían había empezado a deteriorarse. De alguna forma no encontraba trabajo; o hacía treinta funciones con la Compañía Nacional de Teatro, si tenía la suerte de calzar con algún personaje y que me llamaran, o sexicomedias chabacanas y yo no quería. De ahí surgió mi necesidad de escribir mis propios textos, y eso explica por qué he hecho varios monólogos: son más baratos, implican menos riesgos, no tengo que llamar a nadie para que trabaje conmigo; es más simple. Y eso explica también por qué escribí comedia, porque otra cosa no me la habrían montado.

RCM: Al igual que con la poesía, ¿sabías que lo que ibas a escribir tendría impacto importante?

AI: En realidad no. La primera obrita que escribí fue un trabajo de un acto, bastante tosca, no en su estructura, sino en el dibujo de los personajes, que los que eran malos eran tan malos, y los que eran buenos eran tan buenos que resultaba caricaturesco, pero que aun así sigue dando vueltas y me la acaban de pedir en El Salvador, se llama *El vuelo de la grulla*. Se ha montado algunas veces; es una historia de un ama de casa que quiere trabajar y la oposición del marido, un conflicto que hoy en día está como muy superado, en el que en la obra, al final, se entroniza la suegra, que apoya al hijo, se va a vivir con él, y yo reflexiono sobre la relación edípica entre la madre machista y el hijo sometido, y cómo este dúo se complementa y son como la esencia del machismo, y oprimen a esta mujer que es la esposa. Es una obra que tuvo buena respuesta aunque tampoco fue una cosa delirante. Cuando después ya presento *Madre nuestra que estás en la Tierra*, que es un drama, también tiene una buena respuesta, sobre todo de estudiosos que se interesan por la obra, me la publican en España, una teórica norteamericana recoge estudios de obras de dramaturgas de América Latina, me incluye y le da mucha importancia a mi texto en su libro. Cosas que yo no me imaginaba que iban a ocurrir. Pero cuando empiezo a escribir teatro como *Baby boom en el paraíso*, que tienen mucho impacto en la taquilla, ya gano crédito como dramaturga y eso me abre las puertas del teatro independiente, no solo del teatro estatal. Eso me hace muy feliz; lo que me hace más feliz es que haya tanta gente yendo al teatro, que haya espectadores que hasta vean la obra varias veces, que es algo que no siempre se consigue.

RCM: ¿Qué dirías si te dijera que a mí me parece que utilizás la comedia para decir cosas que son trágicas?

AI: El ejemplo más claro es *Hombres en escabeche*. El Ministerio de Cultura pidió a músicos que musicalizaran escenas de distintas obras literarias costarricenses, y la persona que hizo la canción de esta, mi comedia la hizo tristísima; se llama *Alicia en el país de los hombres*. Pero yo escribo comedia porque si escribo un drama difícilmente me lo montan, y además la gente no va. Es decir, escribo comedias tristes, comedias con trampa que te agarran al principio pero al final te meten en otra cosa, que es lo que pasa muy claramente, por ejemplo, en *Hombres en escabeche*.

RCM: Yo creo que eso ha contribuido a la resonancia de tu trabajo en sectores que usualmente no se acercan al teatro o la poesía.

AI: La idea es esa, picar la curiosidad de la gente, que quien pensaba que no necesitaba ese tipo de obras descubra que sí.

RCM: Cuál creés que sea el lugar de tu trabajo en la cultura costarricense?

AI: Hay estudiantes de colegio que han empezado a hacerme homenajes, lo cual me asusta mucho, y los muchachos lo que más conocen de mí son las columnas de opinión; es gracioso, pero la gente me ubica como la señora que escribe en el periódico, no como poetisa ni como actriz, en parte porque estuve diez años ausente del escenario. Yo escribí un artículo precisamente sobre esa idea de perpetuar el nombre, dejarlo escrito en letras de oro, o de esa noción que tenían los antiguos griegos de la gloria, es decir, trascender su propia muerte permaneciendo en la memoria de los hombres gracias a las cosas que se hicieron durante la vida. Lo que yo digo es que lo importante es lo que uno aportó durante su existencia que contribuya a que el mundo sea un mejor lugar; es decir que lo único que le da sentido a la vida es haber hecho algo para que el sitio en donde viviste sea un lugar más acogedor. Y si tu nombre merece ser recordado es simplemente si sirve de inspiración, para alentar a aquellos que quieran hacer algo en ese sentido. Si no, como decía Borges, cuando muera el último que nos recuerda habremos muerto completamente. Entonces, ¿qué puedo haber hecho yo en la sociedad costarricense? Bueno, espero haber aportado a poner en el tapete la cuestión femenina, que otras personas lo habrán hecho en forma teórica o en otros espacios, pero si yo lo pude hacer a través del arte afecté la emoción, y a través de ella llego a la razón. Creo que mi grano de arena es haber hablado sobre la sexualidad, haber hablado sobre el cuerpo, porque la mentalidad patriarcal fundamenta la sumisión esperada de la mujer en el cuerpo, en que está hecho para dar a luz, para ser madre, en que su sexualidad es apagada, elusiva, y una serie de mitos contra los que yo he luchado. He hablado de la importancia del sexo como fuente de placer y gozo, de la envidia que puede sentir el varón ante la capacidad creadora del cuerpo femenino contrapuesto a la envidia del pene. Haber puesto este tema en el tapete, haber hecho sentir que no se trata de una batalla de los sexos irracional e infructuosa, sino que somos aliados en busca de la felicidad luchando contra un orden social que nos oprime es lo que pude haber yo aportado.

RCM: ¿Cumpliste con tu papá?

AI: Cumplí con mi papá de sobra. Tenía para mí metas muy altas; me había dicho aquello de que los escritores se ganan la vida, que no había más que ver a García Márquez. Pero sí, papá fue sumamente gratificado conmigo, pero creo que no solo conmigo sino con sus tres hijos porque me parece que los tres vinimos a reparar frustraciones de mi padre. Él quería ser poeta, amaba con locura la música clásica y hubiera deseado tener un doctorado. Uno de mis hermanos sacó un doctorado en sociología, el otro se dedicó a construir instrumentos musicales y yo fui el poeta que él no pudo ser. Entonces, creo que los tres cumplimos con ese mandato tácito, y de alguna manera papá también habría querido hablar de sexualidad en la Costa Rica de su época, pero se le hacía imposible. No creo que sea una cosa muy sana esa de enviar mandatos a los hijos, pero creo que como también había una enorme dosis de amor, no solo alguien que da la orden sino alguien que transmite una pasión, alguien que te enamora como un buen profesor. Cualquiera consigue la información, pero el buen profesor lo que hace es encender en el alumno la pasión que él siente por el conocimiento o la materia de la que trata. Y yo creo que mi padre dio la talla como maestro.

RCM: ¿En qué estás trabajando?

AI: En este momento no estoy trabajando en nada, porque hace año y medio estrené *Virus* en la Sala Vargas Calvo que, por dicha, fue un gran éxito de público, no solo porque la sala se llenaba con tres semanas de antelación, sino porque la gente se conmovía mucho (la mitad de las funciones fue con aplauso con el público de pie, que eso es una novedad en mi vida y fue muy hermoso, no lo voy a ocultar). Esta obra, que utiliza la excusa del papiloma humano y las enfermedades de transmisión sexual para hablar en realidad sobre sexo, matrimonio, familia y otros temas recurrentes, y la dificultad de la relación entre una madre y su hija adolescente, fue considerada de importancia por la Caja del Seguro y me dediqué a hacer una serie de giras por zonas alejadas del país con población vulnerable. Eso es lo que he estado haciendo porque apenas terminé con el INA en las sedes de ellos en noviembre del 2015 y luego, habiendo sido premiada por mi interpretación, nos premiamos mi marido y yo yendo a un viaje por Europa y Marruecos. Ahora estoy por sentarme para escribir otra vez una obra de teatro, pero es complejo porque un dramaturgo escribe con la idea que monten sus obras, así que tengo que pensar muy bien a qué tipo de teatro podría ofrecerle un texto, y a partir de ahí tendría que definir presupuesto de producción, número de actores, número de personajes, etcétera. Estoy un poco barajando eso antes de escribir porque es muy simple: está el teatro estatal, que te da dos meses de temporada si tu obra es aceptada, o el teatro independiente, en el que una obra tuya puede estar año y medio, dos años pero tiene que tener ciertas características, y además ya los teatros independientes, comerciales, tienen sus elencos estables, en forma no oficial, pero uno se da cuenta que lo son, entonces eso también va a definir. Si yo presentó una obra con personajes viejos, o muy jóvenes, o solo hombres o solo mujeres, por ejemplo, los teatros no me la van a aceptar porque no es el elenco que tienen, no calza con el reparto; así que estoy un poco pensando qué hago respecto a eso: o me tomo la libertad de escribir lo que me dé la gana y lo mando a un concurso afuera, o se lo mando a los grupos que me han montado en el exterior. No lo sé muy bien y estoy en eso; lo que menos me preocupa es el tema porque el tema viene, y casi siempre es el mismo con distintas variaciones.

RCM: Cuando mencionaste *Virus* y la relación madre-hija adolescente pensé ¿la relación con tus hijas alimenta estos trabajos?

AI: Estuve pensando cuál de todos los personajes era yo, porque siempre hay algo autobiográfico, y es la historia de una madre y su hija que se quieren mucho, pero que se hacen daño, como suele ocurrir con una madre sobreprotectora, viuda, que succiona el afecto de sus hijas, y la hija que desea seguir su propio camino y no estar tan vigilada por la madre. Debo anotar que había como siete personajes, incluido un hombre, y todos los interpretaba yo, pero, a diferencia de *Baby boom* en que no había un diálogo tan fluido entre los personajes, aquí sí; prácticamente todas las escenas eran entre dos personajes, incluso en pleito, en lucha, y en una escena podía estar el novio, la hermanita menor y la adolescente, en otra estaba esta peleando

con la madre y todo lo tenía que interpretar yo. Entonces, el texto no es tan bueno, si lo montamos con varios actores es un poco anodino y didáctico, pero el atractivo de la obra está en la actuación, lo que para mí fue un poco una prueba de fuego actoral, y yo pensé que, en realidad, yo era esa hija adolescente peleando con mi madre, yo era también la madre sobreprotectora con mis propias hijas. Pensé en mi madre, que siempre estaba en la calle, siempre pensando en su política, por lo que yo he dedicado mucho tiempo a ser madre como una compensación inconsciente de reparar lo que me faltó en la infancia; y había un personaje, el de la doctora, que era una mujer felizmente casada y que hablaba de la sexualidad y de su esposo con gozo, con el que también me identifico. No quería escribir una obra diciendo que el sexo es peligro de muerte, enfermedad y trauma, que es como nos educaban a nosotros, sino que, si bien hay peligros reales de los que tienen que defenderse adolescentes y adultos, también existe la otra parte. Así que yo era muchos de los personajes.

RCM: ¿Estas contenta a estas alturas de la vida?

AI: Esta obra *Virus* me proporcionó una gratificación especial, y es que para la gente que me conoce, que es mi amiga y que iba al teatro, era evidente que el monologuito final de la hija adolescente después de que su madre muere, que era una cosa muy emotiva y en el que yo, como actriz, lloraba desgarradoramente, en realidad era un texto muy personal, es lo que yo le estoy diciendo a mi madre que murió; yo Ana a mi madre Matilde. Claro, yo también sabía que era personal y eso me daba el combustible emocional para hacer esa escena. Esa obra me cansó mucho, porque era como si todas las noches yo enterrara a mi madre, pero sí lo hice de entraña, puse toda mi verdad.

RCM: ¿Esa catarsis teatral no es de alguna forma sustituta o complemento de lo que otra gente tiene que sacar en una terapia?

AI: Pues no lo sé, pero sí sé que fue una forma mía de reparar y de hablar con mi madre que murió hace treinta años; tuvimos una relación de mucho amor pero de mucho control de su parte; ella quería que yo fuera liberacionista, profesora de español en un colegio y que me casara con un ingeniero, y yo fui militante comunista, estudié teatro, era atea y me casé con un pintor; es decir, era un desastre; aunque ella me controlaba pensando que era lo mejor para mí. Pero cuando, después de mi matrimonio, nuestra relación empieza a estar más fluida, ella muere; o sea, no hubo tiempo para hacer la reconciliación, para obtener su aprobación, y quizás esta obra me permitió sacar ese dolor. Aunque yo, cuando mi madre murió yo viví mi duelo, no me dejé nada adentro; más bien creo que de los tres hijos yo fui la que lo vivió con más fuerza, la que me di permiso. La obra para mí ha sido como lo más exigente que haré en mi vida en el nivel actoral. Mis hijas me dijeron "mami, no más drama", y al final de la temporada me enfermé, creo que por agotamiento, pero nada se compara a la reacción del público, que yo sé que algo toqué en ellos. Cuando uno actúa con verdad, como me tocó a mí en esta ocasión, con tanta intensidad, al final hay gente que llega llorando, te abraza y algunos te agradecen. Lo que uno escribe puede tener consecuencias y por eso es una responsabilidad muy grande, hay que hacerlo con honestidad, no necesariamente teniendo la razón porque uno siempre se puede equivocar.

La pantalla redonda

…(Italia 90 es) lo más maravilloso que ha ocurrido en la historia costarricense (…) lo más grande que nos ha dado Dios.
R. A. Calderón Fournier,
Presidente de la República (1990-1994)

La Pantalla Mágica

Columna de María Lourdes Cortés



Cine y fútbol tienen muchas cosas en común. Han sido los dos grandes espectáculos de masas del siglo XX. 90 minutos de juego y, por lo general, el mismo tiempo de imágenes. Desde Italia 90, la "Sele" ha nutrido el imaginario social ofreciéndonos una narrativa y unos héroes cuya mistificación alcanzó el paroxismo con la frase del expresidente Rafael Ángel Calderón, quien consideró que la primera actuación nacional en una Copa del Mundo fue el hecho más importante de nuestra historia.

Miguel Gómez reunió ambos fenómenos sociales al llevar a la pantalla el máximo éxito futbolístico costarricense, anterior a la "epopeya" de Brasil 14.

Italia 90. La película (2014) relata los obstáculos sufridos por los jugadores de nuestra selección hasta llegar a Italia.

Las primeras secuencias de la película nos dibujan la totalidad de lo que va a ser el relato. De las manos de una mujer lavando una camiseta de la Selección Nacional, pasamos a una bandera de Costa Rica que invade la pantalla, mientras oímos una música que enfatiza la emoción. Poco después, una familia de clase media reza frente al televisor y en la pantalla se ven los seleccionados interpretando el Himno Nacional.

Más adelante aparece una imagen de la Virgen de los Ángeles, escuchamos el jingle de la "Sele" y música popular de la época. El barrio, el campo, el cañaveral… todo retrata al país.

El reparto y las interpretaciones de los actores muchas veces son sorprendentemente parecidas a los personajes reales. Bora, Gabelo, Claudio Jara y el "Chunche" nos convencen de retroceder casi 25 años en la historia. Y si a esto añadimos la presencia de jugadores reales como Roger Flores y el mismo "Chunche", así como las tomas de archivo, la identificación del espectador es lograda.

El cine de la Concacaf

Otros países de la región han realizado filmes sobre el tema del futbol. No me referiré a México, una enorme industria cinematográfica y nuestro principal enemigo en la cancha.

Once cipotes (Tomás Chi, 2014) es una comedia costumbrista que lleva un mensaje de esperanza y superación. Once chicos de un lejano pueblo hondureño, forman un equipo de futbol y, después de múltiples aventuras, realizan el sueño de enfrentarse a un club profesional en una gran ciudad.

Otra historia peculiar es *Estrellas de La Línea* (Chema Rodríguez, 2006) en la que un grupo de prostitutas que trabajan al lado de la línea del tren forman un equipo y se enfrentan a un grupo de niñas ricas provenientes de un exclusivo colegio. Al enterarse los organizadores del evento de que las Estrellas son prostitutas las expulsan y ellas denuncian muchos de los problemas que tienen.

Sin embargo, un documental emblemático y que hoy contrasta con la película de Miguel Gómez es *Uno. La historia de un gol* (Gerardo Muyshondt y Carlos Moreno, 2010), sobre la histórica goleada que le dio Hungría a El Salvador, 10-1, en la Copa del Mundo de España, 1982. Si en Italia 90, Costa Rica, en quien nadie creía, logra pasar a octavos, el documental sobre El Salvador muestra la cara contraria: la caída del héroe colectivo, que había ilusionado al pueblo en medio de la guerra civil.

El Salvador fue seleccionado para el Mundial, y esto produjo euforia entre la población. En el estadio Cuscatlán se mezclaban guerrilleros y miembros del ejército.

Después de salarios atrasados o de meses de entrenamiento gratis, sin bolas, uniformes ni zapatos adecuados, El Salvador llegó a España luego de un viaje de tres días, muy poco antes del primer partido. La FIFA esperaba a México y ni el autobús tenía su nombre.

El primer partido contra Hungría no necesariamente era el más duro, pero los jugadores no estaban preparados ni física, ni mentalmente y en ocho minutos ya llevaban dos goles en contra. Los húngaros les parecían gigantes y cuando "El Pelé" Zapata logró meter el único gol a favor se dijeron: "Mejor no celebremos porque estos hijos de puta nos meten 20 más de la cólera".

Los jugadores y el entrenador húngaro aceptan que el resultado no fue justo y, en efecto, en los dos siguientes partidos, el equipo salvadoreño tuvo un desenlace decoroso.

Sin embargo, la peor parte fue al regresar a El Salvador. Les rompieron las maletas en el aeropuerto, los despidieron de sus clubes y el automóvil del portero recibió 22 balazos, que de milagro no lo mataron.

Dichos filmes se organizan como historias colectiva, haciendo que la emoción se una al sentimiento de pertenencia, de identidad. Nos vemos en la pantalla y nos reconocemos también como países. Sin duda, cine y futbol hacen una buena dupla.

Improvisaciones

Columna de
Carmen Méndez



A finales de octubre del año 2014, al terminar una clase en la que revisamos el Ofertorio Op. 8 de Mario Alfagüell, basado en el texto y los motivos de la Misa Campesina Nicaragüense, el estudiante Marco Rodríguez nos comentó sobre la Red Internacional de Escritores por la Tierra (RIET). Nos invitó a viajar en enero a Solentiname a un encuentro de poetas y artistas.

Sin embargo, no fue posible realizar el viaje y tuvimos la grata visita del fundador de la RIET, el escritor español Ángel Juárez y Gemma Iñigo, representante de la Fundación Mare-Terra Meditarrania, con sede en Tarragona, España. Ellos iban de paso a Nicaragua y aprovecharon el trasbordo de su avión para encontrarnos. Tuvimos oportunidad de escuchar su interesante propuesta: realizar en la Universidad Nacional el VII Encuentro de la RIET en abril del año 2016.

Semanalmente nos reunimos para trazar una ruta que nos permitiera, con suficiente antelación, atender todos los detalles que demanda un evento de esta magnitud. Barajamos nombres para el encuentro y nos decidimos por "Visiones Sonoras de la Madre Tierra", porque la riqueza de las expresiones artísticas y la literatura, nos permiten echar a volar la imaginación y la fantasía.

En este contexto, nos dedicamos a darle forma al encuentro: crear obras de arte, preparar presentaciones musicales e interdisciplinarias, jornadas literarias, debates y un convivio entre los visitantes internacionales. Buscamos espacios de diálogo, que nos permitieran conocernos, acercarnos y soñar un futuro mejor, fundamentado en la crítica y la creatividad.

Al compartir esta iniciativa con las autoridades universitarias, recientemente electas, el apoyo fue total. Surgieron, entonces, las acertadas declaraciones de las universidades públicas costarricenses, y más adelante, centroamericanas, de denominar el año 2016, año por la Madre Tierra.

Desde un inicio pensamos que sería una ocasión adecuada para rendir homenaje a un escritor sobresaliente, que además ha ejercido un liderazgo ejemplar en muy distintos ámbitos del saber: Carlos Alberto Libanio Christo, conocido como Frei Betto.

Impresionados por la coherencia entre su pensamiento, discurso y acción, le propusimos hacer una charla que se titulase "De la favela al corazón del cosmos". La Universidad Nacional de Costa Rica le otorgó la Medalla UNA, el reconocimiento más exclusivo que brinda la Institución.

Frei Betto no solo es escritor, sino por encima de todo una persona solidaria, comprometida, poseedor de una nobleza extraordinaria y una generosidad imponderable. Su brillante sentido del humor y su intelecto de altísimo nivel contrastan con las más impresionantes calidez y sinceridad. Es un hombre de fe, que confiesa que lo que más lo satisface es "orar y escribir". Consecuente con los principios cristianos y leal a su elección vocacional como fraile dominico, es un ejemplo vivo del creyente contemporáneo, que ante todo cuida a la Madre Tierra y entrega su vida por los más necesitados y vulnerables.

Además de contar con su honorable presencia, participaron dieciséis escritores y artistas internacionales, de muy distintas procedencias, entre ellos varios cineastas. Compartieron los frutos de su trabajo artístico: poesía, productos cinematográficos, música… La sensibilidad en las lecturas de sus poemas y la presencia de un gran caudal de creatividad y compromiso con la Madre Tierra hicieron de estos tres días un tiempo afortunado para el aprendizaje, la autorreflexión y el diálogo.

Al día de hoy, cuarenta y ocho horas después de haber clausurado el VII Encuentro de la RIET, corroboramos que el trabajo en equipo, las aspiraciones conjuntas y los esfuerzos comunes, verdaderamente construyen un mundo nuevo, acarician a la Madre Tierra y embellecen nuestra cotidianeidad.

¡Gracias a Ángel y a todos los nuevos amigos por haber confiado en nuestro grupo y haber hecho realidad lo que muchas veces nos pareció una utopía!

Crepúsculo

Columna de
Felipe Ovares



El premio Turing

Mi querida amiga Anita Livingstone me envió un manuscrito que pobló de angustias mis noches. Era la biografía de un hombre genial. Aún conservo en la memoria las escenas que imaginé al leerlo. Gracias a Youtube algunas las cambié por las reales. Se me ocurrió que allí las hallaría. No fallé. Blanco y negro. El antiguo estadio Wembley colmado hasta las banderas, el maratonista belga Etienne Gailly ingresando a la pista exhausto. Luego, como si hubiera negociado un segundo aire, surge el bombero argentino Delfo Cabrera, fresco y decidido, le pasa por el lado derecho, el belga se aferra a una ilusión. Después entra al estadio el británico T. Richards, el público estalla en un aplauso unánime, ese apoyo le da el sustento para alcanzar a Gailly. Al final Cabrera es oro, Richards plata y Gailly, un ex paracaidista, bronce. Es el resultado de la maratón de los Juegos Olímpicos de Londres en 1948. Los primeros luego de la Segunda Guerra Mundial. Quería apropiarme de esas imágenes. Ni Gailly, ni Cabrera eran mi razón para buscar el video, me jugaba el albur de hallar a tres espectadores entre los miles de asistentes. Obviamente el deseo no se cumplió.

"Haremos el mismo recorrido", me dijo Anita, "pero en bicicleta. De Cambridge a Ely ida y vuelta, son 50 kilómetros". Ella emplea su tiempo libre husmeando en los diarios londinenses, cuando le consulté el motivo de su conducta, se excusó con una lección de criptografía básica, argumentando que mediante esa lectura se descifran los secretos. El pasatiempo le inundó la cabeza con detalles íntimos y especulativos de sus compatriotas: los más ilustres. Quería escribir una novela con ese material. Yo no le veía futuro a tal iniciativa. De eso hace algún tiempo y para mostrarme la equivocación, recién me envió el manuscrito de su excelente novela titulada *Descifrando a Alan Turing*. Sentí una gran complicidad al leer la obra. Estando con ella en el antiguo estadio de Wembley me mostró una nota periodística.

El 27 de agosto de 1947 el periódico londinense *The Time* publicó en la sección deportiva una breve noticia acerca de la maratón organizada por la Asociación Amateur de Atletismo del Reino Unido. Reseña el corresponsal que la agotadora carrera de 26 millas y 385 yardas (cuarenta y dos kilómetros y 195 metros) finalizó en el Loughborough College Stadium y en seguida añade la lista con los seis primeros competidores que cruzaron la meta. Entre los maratonistas hay dos que Anita rescató para hacerme una extensa referencia, T. Richards del equipo South London Harriers que acabó la carrera en el segundo lugar con un tiempo de 2 horas 36 minutos y 7 segundos, y el Doctor A. M. Turing del Walton Athletic Club, quinto con 2h 46m y 3s. El ganador fue John Thomas Holden con 2h 33m y algunos segundos, con este tiempo hubiera ganado la maratón de los Juegos de Londres, sin embargo, a pesar de haber participado, no terminó. En cambio, Tom Richards se llevó la medalla de plata con un tiempo de 2h 35m 7s. El oro lo ganó el argentino Delfo Cabrera con 2h 34m 51s.

Ese miércoles el Doctor Alan Mathison Turing, con 35 años 2 meses y 15 días, le dijo adiós a sus aspiraciones de correr el maratón olímpico. El tiempo no fue suficiente. El paliativo para su infortunio se lo dio asistiendo al estadio Wembley a presenciar la final de la maratón, llevó a sus dos pequeñas sobrinas. Los tres se emocionaron al ver a Thomas Richards, un viejo conocido, lograr la medalla de plata. Turing se entrenaba haciendo la ruta Cambridge – Ely, ida y vuelta, el recorrido que Anita me obligó a hacer en bicicleta.

Turing fue el líder del equipo inglés que logró, algo más importante que una medalla olímpica, descifrar el código de la máquina enigma que los nazis usaban para transmitir sus mensajes encriptados. También es considerado uno de los fundadores de la computación moderna, especialmente en el campo de la inteligencia artificial donde se le recuerda por el famoso "Test de Turing" y la "Máquina de Turing".

Un grupo de admiradores quiso que se le brindara algún homenaje durante los Juegos Olímpicos efectuados en Londres en 2012, querían que la maratón llevara su nombre y que una de sus sobrinas diera el pistoletazo de salida. No sucedió.

Desde 1966 la ACM (Association for Computing Machinery) otorga anualmente el Premio Alan Turing "a quienes hayan contribuido de manera trascendental al campo de las ciencias computacionales". El nombre del premio es un tributo a Alan Turing. Es considerado un premio muy distinguido, incluso se le considera el Nobel de Computación. El premio Turing 2015 se le otorgó, hace unos días, a los fundadores de la encriptación moderna Whitfield Diffie y Martin E. Hellman.

felipe_ovares@yahoo.com

Un muro infinito de lienzos que se desvanecen

A la distancia ese paisaje de montañas azul nuboso, no sé hace cuánto estoy visualizándolo, tal vez en otra vida o antes de aterrizar en esta, y ahora allí enfrente al fin desde el lugar donde se vive, hacía tiempo tapado por la niebla de los deseos y las quejas, este suelo patrio en piel humana. La certeza de vislumbrarlo antes en ese duermevela de la reencarnación o al menos de los sueños; pero también lo volví a ver en los cuadros del Chino Morales, ahora que miro por la ventana de la terraza en San Isidro de Heredia hacia las faldas y laderas del Irazú y el Turrialba, y reconozco en ellas sus pinturas a vista de pájaros de marzo y abril.

Justo cuando apreciaba eso allí sentada en la terraza –qué raro, pensar en el Chino, hace tantos años ni lo veo ni lo recuerdo y ahora se viene como un hálito aunque nítido–, lo sentí al Chino extenderse sin forma sobre esos paisajes, pasar volando su pincel, y entonces celebro y vuelvo a admirar sus pinturas tan interpretativas de ese allá costarricense en el este, hacia Coronado, los Cartagos y más adentro.

Más tarde el mismo día, distraída por muy otro que no es paisaje sino vidrio y espejismo, Facebook, me entero de que el pintor Ricardo Chino Morales ha muerto. Comprendo por qué lo sentí sobrevolando sus paisajes. Recuerdo también que en un incendio en su taller en 1999 se le quemaron todos sus cuadros y entonces, tejedora de señales esotéricas, creo adivinar que el Chino se liberó, se desapegó hasta rozarme con su "vuelo supremo": aquel episodio fatal tal vez –quién lo sabe, solo su alma– le sirvió para absorber el paso efímero pleno de lecciones que somos, y que en nuestro acobose no nos llevamos nada, ni siquiera creaciones bellas como sus cuadros, vueltos cenizas.

Guía de Perdiz

Columna de
Aurelia Valentina
Dobles



Por cierto, también perdí uno suyo, cuando tuve que vender casi que las paredes de mi casa forradas de las obras generosas de mis amigos artistas. Otra lección de desapego: disfruté sus obras y ahora otros las disfrutan, como debe ser. Pero además comprendí el destino final de su precioso regalo: convertirse en mano extendida para cuando se necesite alimentar, cubrir, pagar.

Con ese entender lo precario y lo transitorio nuestro –pasajeros en cuerpo que termina, en vías de recuperar la Esencia–, se me ocurre que todas las mujeres, y sin excepciones discriminantes ni subjetivas sobre qué belleza más o cuál estética menos, podríamos haber sido musas o ensueños platónicos de alguien, en algún rincón, en un único instante escondido, más acá de acosos callejeros o cánones y concursejos de si bonita o fea, gorda o vieja.

Pasan las generaciones, las modas, lo que está en boga en el ambiente –por ejemplo, en el cultural, en el que me correspondió moverme, pero hay millares de otros ámbitos, populares, académicos, oficinescos–, así que ahora vuelvo a ver a una de esas tantas jóvenes titubeantes por el Café del Teatro Nacional, encargada esta de las relaciones públicas y de organizar las exposiciones en el Café del Teatro o en aquella esquinera sala Joaquín García Monge o en la galería Enrique Echandi, ambas extintas, y mientras pega letras en las carteleras saluda a los pintores Rafa Fernández, José López Escarré, Rodolfo Stanley, Gonzalo Morales, casi que la mitad del día vivían ahí tertuliando, y otros más jóvenes como Renán Vargas, Rafa Cuevas, Fernando Castro, Miguel Taylor, que la pintó, entre muchos otros que me disculpan si no recuerdo, y desde luego con ellos el infaltable Chino Morales, su sello de gorra negra y ojos rasgados de fisga campesina, por ahí también un jovenzuelo esmirriado y raro con gabanes largos, que después se mimetizaría en Jacobo Karpio y vendería sus obras. Ella se ve colgada en las paredes del Café en una colección de fotografías del padre de su hijo mayor –el fotógrafo español Javier Guerrero–; no concibe que los desnudos artísticos –no su cuerpo según ella, sino formas geométricas y texturas casi marmóreas–, pudieran resultar alevosos atentados. Cuán rudo el aprendizaje.

El tiempo, una película de imágenes que se deslizan, transcurren, desaparecen; un muro infinito de lienzos que se sobreponen y cambian.

Nada de aquello importa, todo se desvanece, como nada va a quedar, sino solo lo que hicimos por los demás, la mano que se extiende en forma de cuadro, el paisaje que vibra renombrado por otro que lo vio azul y brumoso. Aunque los lienzos se quemen o se vendan, y las jóvenes maduren. Queda la retina, hasta que ella misma se muera. Y luego la verdad verdadera: solo lo que diste.

La puesta en escena posmoderna o La Gran Droga

Si algo positivo provocó "La Tocola" –ese divertido y joven personaje femenino, creado por una joven actriz, Kimberly Bermúdez, que enfureció a muchos y alentó a otros con su alegato ficticio a favor del consumo de la mariguana y que lograra miles de visitas en su sitio, así como la cobertura de los "grandes" noticieros locales como *Telenoticias*, con entrevista incluida– fue recordarnos que el periodismo contemporáneo es una enorme puesta en escena.

Muchos autores han alertado sobre la banalización de los medios, incluso de la lectura, es decir, del arte y la literatura. Sabemos que estamos en la sociedad del simulacro, pero a veces se nos olvida. Preocupa el acortamiento del horizonte mental, la saturación de contenidos informativos (intoxicación según el sociólogo Rogelio Cedeño), la pérdida de las dimensiones de sentido debido a la chota, el humor chabacano, la paradoja comercial y la imposibilidad de compartir el razonamiento, las grandes aventuras de la inteligencia. Hay un envilecimiento de la prosa y de la prensa (escrita, radial, televisiva, mediática en general) convertida en instrumento mercadotécnico (el *rating*) de las élites. Se les somete a la brevedad, la eficiencia y la estandarización del mercado a través de burocracias y consorcios noticiosos: la industria del entretenimiento.

Navegamos en un mar de incomprensión y sinsentido. La información se torna, además de manipuladora, en agresiva, descalificadora, mentirosa. La prensa se convierte en herramienta para subvertir la realidad y tergiversar los hechos de forma tal que las poblaciones crean y piensen lo que se enseña en la pantalla o se imprime en las rotativas. Así, es fácil cambiar las notas y las imágenes para producir crisis donde no existen, o para agravarlas intensificando sus características desde la parafernalia pseudoinformativa de lo medios comerciales. Se desprestigian líderes políticos y se intenta tumbar gobiernos divergentes o contrarios al *statu quo*. Los casos, para ejemplificar con tres, de Venezuela, Brasil y Argentina, son patentes.

Estamos ante un nuevo totalitarismo: el de los medios. Mediante lo que Noam Chomsky llama la "manufactura del consenso" o la "creación de ilusiones necesarias", se produce un "discurso único" (Ramonet) que, sin embargo, crea la sensación mediática de disenso y diferencia, pero que en realidad formatea las mentes de millones produciendo una t*abula rasa* en términos de consumo y de prejuicios sociopolíticos, económicos y culturales. La xenofobia, el nacionalismo, el fundamentalísimo de toda laya, la discriminación, entre otros, son fenómenos serios y concretos, pero en mucho producidos y apuntalados por el totalitarismo simbólico de los medios.

En un mundo global donde la riqueza se concentra en pocas manos y en el que subsisten inmensos e intensos conflictos de intereses de clase, el cumplimiento de tal papel requiere de una propaganda sistemática, según Noam Chomsky y Edwar S. Herman. Estos autores describen cinco filtros a los cuales se recurre a partir de la clasificación de la información que se considera apta o no para la audiencia:

Deslindes

Columna de
Adriano Corrales
Arias



1. "Magnitud, propiedad y orientación de los beneficios de los medios". Concierne al mercado: las grandes empresas de información controlan los medios de difusión globales, tienen nexos con distintas entidades políticas, sociales, industriales y económicas, cuya tarea es retroalimentar sus ideologías y pensamientos. Así se impide el surgimiento de medios alternativos. Esto, según Chomsky, "pone en énfasis la desigualdad de riqueza y poder, así como en los efectos que esta produce a diferentes niveles en los intereses y elecciones de los medios de comunicación de masas".
2. "Beneplácito de la publicidad". La proliferación de medios permite que se generen espacios de publicidad que alientan el crecimiento económico de empresas y de los mismos medios. La pauta publicitaria genera una marcada brecha entre las grandes compañías capaces de lucrar mediante sus anuncios con respecto a las que no disponen de acceso a los medios. Los anunciantes apoyan programas que concuerden ideológicamente con ellos: contenidos que no enjuician la ideología corporativa dominante.
3. "Suministro de noticias a los medios". Las noticias tienden a ser "cuidadosamente seleccionadas" por el gobierno e instituciones privadas, lo que resulta en información mediocre, aislada de la realidad, acrítica. Este filtro justifica los intereses de las élites. Según Chomsky los representantes de los medios pretenden lo que el gobierno dice es "de interés periodístico" por derecho propio; es decir, su objetividad es nominal y no real: lo que es aceptado por el gobierno y es emitido por un medio de comunicación sin ser evaluado en un contexto y sin considerar alguna manera de manipulación es tomado con permiso para ser "dirigido", así se constata el manejo de la información mediante el suministro de esta a los medios.
4. "Críticas a los contenidos de los medios ". También conocido como "con el mazo dando" de los reforzadores de opinión. Es la manera como las élites acallan cualquier tipo de información que vaya en contra de sus intereses particulares, para ellas no es conveniente ser criticadas ante la gente común. Si consideran que algunos acontecimientos, posturas o programas pueden provocar una respuesta crítica, lo probable es que sean eliminados.
5. "Anticomunismo como mecanismo de control ideológico". El comunismo fue siempre el fantasma temido por los propietarios, amenaza las raíces mismas de su posición social y de su estatus. Tras la caída del muro de Berlín y el colapso de la URSS, este filtro sería obsoleto, pero su política puede extrapolarse fácilmente a casos como el de la guerra del Golfo; mientras los resabios ideológicos del anticomunismo prosiguen en los medios, promocionan el individualismo proempresarial y el ataque sin cuartel al estado de bienestar. Así el mecanismo de control anticomunista llega a ejercer una fuerte influencia sobre los medios por medio de temas esquematizados en términos de la bipolaridad comunista y anticomunista con pérdidas y ganancias que abogan por la propaganda de cada grupo (mayoritariamente el anticomunista), lo que genera en la audiencia la aceptación de un hecho como verdad legítima.

De modo tal que debemos agradecer a "La Tocola" por recordarnos que toda "noticia" se fabrica en los medios convertidos en agencias de publicidad y agentes del *Big Brother*, cual gran puesta en escena que debe trasladar los contenidos que a los sectores hegemónicos globales y a los retransmisores locales les interesan. Las noticias son el teatro y el cine de las clase medias y los pobres, allí se les impone, a través del entretenimiento chabacano y trucos noticiosos, el miedo, la subordinación, la apatía y la disciplina consumista. Con los medios no hay necesidad de cachiporras, estas son simbólicas y funcionan muy bien: estupidizan; aunque, por supuesto, los organismos de "inteligencia" no descansan controlando a los mismos medios y las redes sociales. Claro está, también se mantiene en alerta a las fuerzas policiales y militares, por lo quepotis.

Gracias estimada "Tocola" por recordarnos que la mariguana es una droga muy liviana ante los potentes y agresivos somníferos que intoxican y envenenan a la población. La Gran Droga se distribuye permanente y gratuitamente por los medios; la paradoja consiste en que usted y yo, de una u otra manera, debemos pagar por ella.

Centroamérica como hipótesis

En un libro reciente dedicado al estudio de la novela centroamericana contemporánea titulado *El arte de ficcionar*, la doctora Alexandra Ortiz Wallner afirma que Centroamérica es para ella "una hipótesis de trabajo por demostrar". Discutir esta hipótesis me parece de la mayor importancia.

En El Camino
Columna de
Rodrigo Soto



En años recientes se ha privilegiado la perspectiva regional o centroamericana para el estudio de la literatura y de otras manifestaciones culturales. No hay duda de que esta perspectiva regional enriquece nuestra comprensión del campo cultural, al poner de relieve las complejas relaciones de los creadores centroamericanos con las tendencias metropolitanas, trasregionales y cosmopolitas. Al contrario de lo que muchos suponen, estas relaciones no son unidireccionales, ni se limitan a la imitación, sino más bien son complejas y multidireccionales, como lo revela el que en ocasiones creadores centroamericanos hayan influido sobre las metrópolis, como lo hicieron Darío y Asturias.

No obstante, a veces tengo la impresión de que el mismo empeño, un tanto unilateral, que se empleó en décadas pasadas para apuntalar la idea de las literaturas nacionales en los países centroamericanos, se utiliza hoy para afirmar la idea de lo regional, en menoscabo de la particularidad nacional y local.

Centroamérica fue primero una unidad administrativa del Imperio español; luego el proyecto unionista de un militar liberal; luego desapareció mientras las oligarquías locales perfilaban y afianzaban sus proyectos nacionales; luego se dibujó pálidamente con el proyecto de la industrialización de los años sesenta del siglo XX, para reaparecer enseguida en el horizonte insurgente y revolucionario de los años setenta y ochenta. Con la excepción de los siglos de dominio colonial, Centroamérica no ha dejado de ser un proyecto, un anhelo, una posibilidad. Incluso el PARLACEN y el SICA de la posguerra neoliberal son, en buena medida, una imposición europea en su afán por negociar con una región unificada.

Si es un hecho incontestable que de partida había diferencias profundas entre las provincias de la antigua Capitanía General de Guatemala, casi dos siglos de acción transformadora de los estados nacionales han terminado por imprimir características distintivas a cada una de las sociedades centroamericanas.

En Costa Rica, las mayores movilizaciones populares de los años recientes se produjeron para impedir lo que se percibía como un intento de privatización del Instituto Costarricense de Electricidad, mientras en los otros países centroamericanos las empresas públicas fueron privatizadas sin mayor oposición; Costa Rica fue el único país de la región que estuvo a un pelo de no aprobar (mediante referéndum) el tratado de libre comercio con los Estados Unidos, mientras que los otros gobiernos no lo dudaron un instante para hacerlo ni enfrentaron mayor resistencia. Si la población maya es determinante en Guatemala, está ausente de los demás países de la región. Salvo en Costa Rica, las clases medias son insignificantes en las restantes sociedades centroamericanas.

En cuanto a lo literario, el concepto de "literatura de la posguerra" que la crítica (especialmente estadounidense) acuñó para referirse a la producción novelística de finales del siglo pasado, deja de lado a la mayor parte de la producción costarricense. Se ha dicho hasta la saciedad y repetimos siempre que los libros centroamericanos no circulan más allá de los propios países donde se producen, y que dentro de ellos lo hacen solo en algunas ciudades y en pequeñas cantidades. Hace un par de años fui invitado a un encuentro de escritores centroamericanos en donde una vez más escuché lo mismo de hace 30 años: apenas nos leemos, nos conocemos poco. Así pues, ¿qué es lo que nos permite hablar con propiedad de "literaturas centroamericanas" más allá del hecho de que hayan sido producidas en el istmo o fuera de él por personas vinculadas a este?

¿Acaso hay algo fuera de su posición geográfica y de su condición de istmo que distinga a Centroamérica del resto de América Latina? Tal vez sea eso lo más determinante y donde debemos buscar nuestra particularidad, como lo sugiere la existencia del Canal de Panamá y el proyecto nicaragüense de construir su propio canal. Como Túpac Amaru desmembrado, América Central vive desgarrada entre su atracción por el Caribe y por el Pacífico, con las piernas en el sur y los brazos en el norte, con un ancestro africano, dos indígenas, uno europeo o norteamericano y, ahora, un primo asiático; vive entre los Estados Unidos y el istmo, ida y vuelta. El estrecho no solo es dudoso como paso entre la Mar del Norte y la Mar del Sur, también es dudosa la idea de Centroamérica como comunidad cultural.

Hace un siglo Anna Pavlova bailó en Costa Rica

El nacimiento de la actividad dancística en Costa Rica ha estado íntimamente ligada a la aparición de los edificios que albergaron los escenarios o teatros. Según escribe el cronista español Fernando Borges en su libro *Teatros en Costa Rica* (1941), el primer edificio en donde se dio una actividad teatral continua y significativa fue en el Teatro Mora, creado en 1850 por iniciativa del Presidente de la República Juan Rafael Mora. Este recinto teatral se comenzó a construir en un lote de la manzana sur del Mercado Central, o sea frente al antiguo Palacio de Justicia. Su construcción tomó nueve meses y en sus tablas se dieron los principales acontecimientos escénicos de la época. En 1859, tras el derrocamiento del presidente Mora, se le cambió el nombre por Teatro Municipal. Paradójicamente, así le pagó la sociedad costarricense a una figura política importante de nuestra historia.

Desde los primeros espectáculos que se identifican en los años treinta del siglo pasado, se encuentran manifestaciones coreográficas de fuerte inclinación hacia el lenguaje moderno. Según las crónicas de Borges, que recogen el acontecer escénico de San José entre 1837 y 1937, el Teatro Nacional, fundado en 1897, fue el principal escenario en el cual se dieron las primeras expresiones coreográficas en nuestro país.

Según este cronista y otras investigaciones recientes, la figura internacional de mayor trayectoria que debutó en este coliseo, a principios del siglo XX fue la internacionalmente reconocida balletista rusa Ana Pavlova (1881-1931), quien dio una temporada en nuestro Teatro Nacional, el 24 de marzo de 1917.

Al respecto Borges señala: "*El gran Coliseo de bote en bote*. Obra representada: un acto bailable basado en episodios de la vida egipcia, música de Goddard y Drigo, intitulado Amarilia. Argumento profundamente romántico. Un amor contrario, el de Amarilia, reina de una tribu de gitanos enamorada y seducida por un gentil hombre de la grandeza húngara, que la desgracia para casarse con una aristócrata; aquí viene la locura salvaje del baile". Este autor manifiesta que Pavlova, al interpretar sus danzas, conmocionó al público quien la ovacionó hasta el delirio, lo cual hizo que la artista tuviera que salir a saludar ocho veces. Llama la atención este evento de tanta trascendencia en la pequeña Costa Rica cuya capital, San José, era más un cafetal con un teatro de gran envergadura.

Tripudium
Columna de
Marta Ávila



Recordemos que esta figura del ballet internacional abandonó el Teatro Marinski Imperial de San Petersburgo en 1913 (después de haber triunfado en París y otras ciudades europeas), por el deseo de libertad creativa y, con ese propósito, creó su propia compañía y se dedicó a realizar giras en las que visitó más de 50 ciudades de América Latina y ejecutó un repertorio muy variado.

Anna Pavlova convirtió la coreografía *La muerte del cisne*, que Michel Fokine creó para ella en 1907, en una obra maestra de reconocimiento mundial y también en un símbolo del ballet ruso. Con esta obra, Pavlova actuó también en innumerables giras en teatros de América Latina desde 1915 hasta 1928; se dice que la bailarina se enamoró de este público que la ovacionó en cada una de sus presentaciones, y que permitieron que en muchas personas se despertara el amor por el ballet clásico hasta lograr popularizarlo.

Como ejemplo de lo anterior cabe señalar que esta gran intérprete llegó a Cuba en 1915 y estuvo en tres ocasiones más; en México actuó en 1917 y 1925. De igual forma, en Chile estuvo en 1917 y volvió al año siguiente. Visitó Perú y Uruguay en su primera gira. En Argentina parece que la admiración fue mutua pues realizó cuatro visitas: en 1917, 1918, 1919, y 1928. Por su parte, en Brasil bailó en los teatros de Manaos, Sao Paulo, Belén y Rio de Janeiro, También en Venezuela causó estragos durante su paso como los describe Carlos Paolillo en algunos apuntes. Por el istmo Centroamericano, solo los espectadores de Panamá y Costa Rica pudieron gozar del paso de esta estrella por sus principales escenarios.

mavila@una.cr

Programa Publicaciones Universidad Nacional