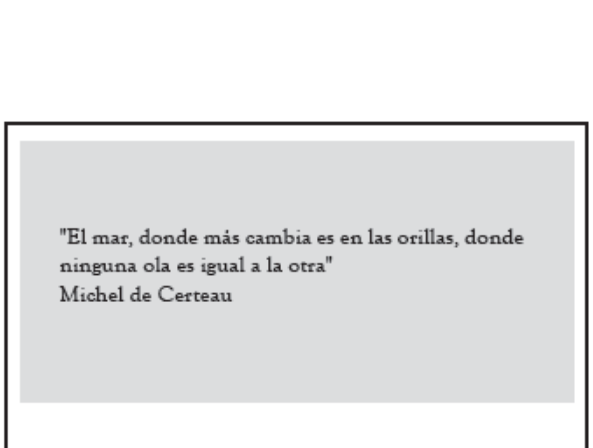
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO

15

Mayo 1994

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 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Entrevista a Pilar Quirós. Rafael Cuevas Molina



Mención Honorífica Nacional en Escenografía para Danza y Reconocimiento a la labor escenográfica más destacada del año por la Asociación de Trabajadores del Teatro 1993.

En el 69 ó 68 hice mis primeras escenografías en Bélgica. Allá me fui por razones personales y ahí me puse a estudiar en un Instituto; sin embargo yo había estudiado desde como los 10 años pintura y dibujo con unas señoras Jiménez y con don Ezequiel Jiménez. Mi abuelo fue fundador de la Universidad de Santo Tomás, hizo el Código Civil y, bueno, estuvo toda la vida dentro de la Universidad; y además dentro de los Quirós y los Jiménez (mi familia es la misma rama siempre) esta Teodorico Quirós, está Otto Jiménez Quirós, en fin... De Quirós hay poetas, hay músicos, hay cantantes, hay un montón de gente dedicada a las artes. En mi familia estuvieron interesados en darme formación hacia lo artístico porque veían que cantaba y recitaba y bailaba y dibujaba y entonces, pues lo más cómodo tal vez para ellos era ponerme a dibujar y a clases de pintura. Así toqué acordeón y guitarra, y cantaba también. Todo informalmente... Y después, cuando ya me fui para Bélgica, entonces sí, ya empecé formalmente. Hice pintura y decoración; bueno, esas eran las dos ramas que se hacían y uno se especializaba en una de las dos, porque nunca terminaba de interesarme en una sola; me gustaba el telar, el tapiz, el grabado. Esto fue hasta el 71 que estuve allá, desde como el 64 que me fui. Allá exponía tapiz y pastel; exponía y tenía "buena prensa"; por ahí tengo los recortes de esos comentarios en la prensa.

Una vez participé en una concurso para hacer una escenografía y vestuario de teatro, y lo gané, me la dieron, y entonces hice mi primer escenografía y vestuario allá, en Bélgica, en Lieja, en un Centro muy grande de arte, muy lindo, nuevo, con una gente muy buena, con un actor muy conocido: Paul Derane. Y después Jean quiso venirse para acá y mi mamá también me trajo; siendo hija única pues ¿qué quedaba? Allá también expuse con varios profesores. Allá los profesores avalan a los alumnos; ellos hacían una exposición e invitaban a un alumno avalado por ellos para presentarlo; entonces de estas exposiciones hice varias. Y, pues vendía algo; te digo: ya exponer es un éxito allá porque es difícil. Después vine aquí y expuse en El Arlequín; don Pepe Figueres me compró una obra, doña Karen me compró otra y mi abogado me compró otra. Hacía mucha monocopia y ya empecé a hacer escenografías. Pero, vos sabes, yo veo que ahora se hacen "ambientes", bueno, ya no le llaman ambientes ¿cómo es que le llaman? ¡instalaciones! Y yo hacíainstalaciones en El Arlequín en el 70; la gente quedaba como loca, no entendía nada. Con Rafa Fernández hice una instalación grande. Era otro mundo, para la gente de aquí era como hermético lo que yo hacía. Entonces a mí me pareció mejor meterme dentro del mundillo de teatro. La Noche de los Asesinos fue la segunda obra que yo hice y ese es mi primer premio; no me lo dieron, pero ese era mi primer premio. Ese año yo dije, "francamente, para qué trabajar para los premios" porque era una obra hermosísima, y la escenografía estaba muy bien. Por eso, a partir de entonces, un poco decepcionada, ya ni los recortes de prensa guardaba, todo lo boté ¿para qué, para la vanidad de vanidades?

Entonces, durante mucho tiempo fui la escenógrafa de El Arlequín; David Vargas hacía cositas también; y ya dejé de preocuparme por los premios y seguí trabajando y trabajando y ¡claro! el trabajo es lo que te va formando. Mi trabajo es muy cambiante. Por ejemplo, David Vargas tiene una formación académica en Estados Unidos, es magíster en escenografía y sabe cualquier cantidad de cosas, es un muy buen escenógrafo; a él se le han ofrecido más escenografías realistas y como él tiene la técnica, pues las hace fácilmente. Pero también hay que experimentar en otras cosas; eso me ha tocado a mí; a mí me ha tocado la suerte de poder hacer escenografías no realistas que a mi me gustan mucho, yo cuando pintaba era una pintora abstracta, o de un realismo muy, muy estilizado. Y he tenido la suerte de trabajar con directores que me han aceptado ideas abstractas. Eso depende mucho de con quién trabaje uno; yo he tenido la suerte de trabajar con muy buenos directores de aquí: Pato Catania, Jaime Hernández, por ejemplo, y los dos me permitían cualquier libertad. Me decían "¿esto es una puerta?", y yo "sí, sí, esto es una puerta", no importaba que no tuviera cara de puerta ni de absolutamente nada.

Mi relación con los directores ha sido muy respetuosa. Ellos me llaman y me dicen, "mira, vamos a montar esta obra, quiero ver qué ves vos". Y yo lo primero que quiero ver es qué ambiente necesita la obra, qué colores necesita la obra, seguramente por mi formación pictórica, además de que yo soy intuitiva.

Recuerda que cuando yo me formé en Europa era el 68, era una revolución estudiantil; entonces nosotros no aceptábamos como 100% verdadero lo que el profesor decía; venía un profesor y decía "mire yo creo que esto no debe ir...", y uno: "bueno, eso le parecerá a usted, pero a mí no", y así era todo; el profesor venía y hablaba, pero si a uno le parecía bueno, y si no también. Entonces mi formación era muy libre. Además que yo hacía pintura, que no es racional. Entonces, a mí me gusta sentirme en entera libertad para afrontar la obra. Yo empiezo por buscar en el color, qué color quiero, qué me sugiere la obra, qué voy a poner; por ejemplo, en El Martirio del Pastor, me puse a pensar en el piso, y quería un piso de piedra; afortunadamente la obra se iba a montar en La Aduana. A mí me gusta mucho el teatro en "U", como era El Arlequín, como es ahora el teatrito de Catania, con gente alrededor. Yo creo que se debería experimentar más. Ahora que para el Festival de las Artes vinieron los cubanos a mí me gustó mucho como experimentan con el teatro; pero para eso tiene que haber dramaturgos.

Entonces, de las cosas que yo siento que me caracterizan es mi trabajo muy libre por mi educación en Europa, y mi inquietud por la obra de arte en general. Por otro lado, a mí me gusta trabajar y experimentar con los materiales, no me gusta repetir; ¿cómo se debe hacer eso?, investigando y trabajando mucho. Pero también hay que tener conocimientos básicos: hay que manejar la historia en general y la historia del arte. Por otro lado, hay que saber trabajar con lo que se tiene. Hay obras en las que se hace lo que se puede, pero nunca hay que caer en la búsqueda del material por el material. En cierta ocasión, por ejemplo, necesitábamos unas cobijas para cubrir todo un escenario, y nos fuimos a la fábrica; resulta que ahí vimos que de la máquina salía como una lana que podía moldearse muy bonito, y ahí no más le pedimos eso al dueño de la fábrica y resulta que hasta nos lo regaló. Hace poco, para la obra de Luis Carlos Vásquez Ultimo Cantar, estaba pidiendo a la Cervecería Costa Rica los círculos plásticos que unen a las cervezas cuando se venden por paquete en los supermercados; esta vez no teníamos suerte y no nos lo querían regalar; yo le dije: "mire, regáleme 50 metros de eso", porque eso viene como en tiras, y el tipo "no, no, no, no, no", y al fin no nos lo regaló; entonces nos pusimos a conseguir y conseguir y conseguir y al fin juntamos una buena cantidad. En un grupo alguien tiene que tener ese talento: el de buscar la plata y ayudar a conseguir las cosas.



Ahora, a mí me pagan por diseño, aunque a veces me pagan por diseño, material y construcción, porque a estas alturas yo tengo gente para construir que saben trabajar, que han aprendido y son buena gente. Con Federico Solís Ramírez, que es mi asistente, nos sentamos desde la lectura de la obra; leemos la obra, oímos la música y después hacemos la maqueta, y desde que estamos haciendo la maqueta estamos pensando cómo lo vamos a hacer. El es como mi alter ego; él propone, discutimos y, sobre todo, él construye; yo le ayudo sobre todo a la hora del color, pero él aporta muchísimo; digamos que él aporta más en lo del volumen y el color lo doy yo, esa es como mi parte. Yo trabajo con aerógrafo en la maqueta, pero en general somos un equipo digamos que donde hay que cortar, él corta y yo marco, y así; pero básicamente somos un equipo, ya que tenemos once años de trabajar, y sin él yo no podría trabajar, definitivamente.

Durante este año pasado trabajé en tres espectáculos, dos de ellos de danza, y me encantó trabajar en danza porque ellos son mucho más libres como manifestación artística, y necesitan una plástica diferente a la del teatro. En el teatro yo creo que no se ha dado ese salto que se necesita hacia la dramaturgia nacional, es decir, hacia la búsqueda de la identidad cultural en la dramaturgia nacional. Para mí, la dramaturgia nacional no responde a una identidad cultural, y es que yo considero que el costarricense no es que no tenga una identidad, ¡claro que la tiene! Pero tiene una identidad indefinida y como provinciana. Su identidad como que es identificarse con otras identidades: la clase media alta con la de Miami, y la clase más alta con la de París; nuestros cafetaleros van a París, y los otros, los que no viajamos, quisiéramos también ir a París. Pero no, no es sólo eso, es esa falta de mostrar en el escenario qué somos y cómo somos. Ahí está Alberto Cañas, Samuel Rovinski, el mismo Daniel Gallegos, pero hablando con los cubanos que vinieron al Festival de las Artes, para montar los trabajos que trajeron acá esa gente hace una investigación sociológica, filosófica, antropológica, sicológica, literaria y trabajan y trabajan y trabajan para que se vea en el escenario lo que es el cubano, y lo que es la identidad cubana. Ahora ¿qué ha producido todo eso? Después de treinta y pico de años de Revolución Cubana tienen un público educado, que nosotros tampoco tenemos, porque aquí, si vos hacés una obra seria, el público no va, y allá el fenómeno es exactamente al contrario, si la obra es mala, y así como medio pomo y demás, la gente no va, dice "¡que mala obra!" y el actor que trabaja en ese tipo de obras se desprestigia. El público es tu reflejo, de lo que vive y del movimiento teatral; el público nuestro no está educado para esto. En Costa Rica ¿a qué público le interesa que se le planteen en una obra de teatro problemas a solucionar, la gente ha cogido el teatro como una cosa a donde uno va a pasar el rato, como sentarse frente a la televisión? La tendencia en general, en lo que respecta al repertorio, es a hacer concesiones. Es el problema que tenemos con los muchachos que están aquí, en la Escuela de Teatro: ¿Para qué estamos formando actores de teatro?, ¿para que vayan a trabajar a esos teatros comerciales? Yo creo que debemos ofrecerles otra oportunidad, pero que tiene que nacer de ellos mismos.

A mí, por suerte, me llama gente que no está interesada en esa onda comercial, entonces me deja libertad y me dan presupuesto, pero ¡diay! ¿Qué porcentaje represento yo dentro del movimiento teatral? Es una aventuradísima excepción. A pesar de que trabajo a gusto con el teatro (y todo esto lo he dicho para decir que a mÍ me gusta trabajar con el teatro), me gustó muchísimo trabajar con la danza: son más libres, más abstractos, que lo que hace actualmente el teatro. Cuando se estrenó La Comedia, que es un teatrito pequeño, ya el planteamiento en sí del espacio teatral es convencional, es

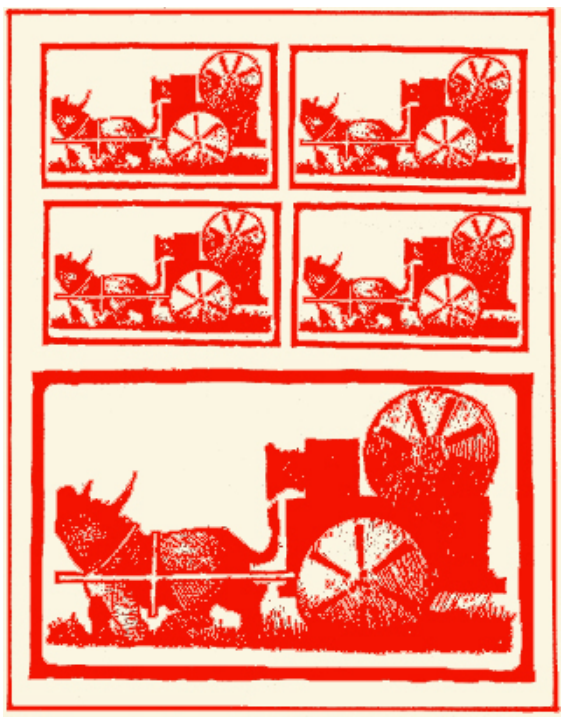
un espacio a la italiana. Ve ahorita los dos teatros que se hicieron en FANAL: son dos teatros a la italiana. ¿Porqué no se planteó un galpón? A nivel mundial el desarrollo del teatro está en otro nivel. Está en experimentaciones de danza-teatro, en cosas como El dormitorio, que lo trajo el grupo Carbono 14, como Hamiet Machine; y nosotros estamos todavía montando Julio César. O sea que es la nota cubana buscando una identidad nacional, una dramaturgia propia, una identidad que los represente, o la nota experimental; Estos dos polos tampoco tienen por qué estar reñidos.

Ahora, en lo relativo a las escenografías tiene que tomarse en cuenta muchos requerimientos. Por ejemplo, aquí la gente va a todos lados con un pick up, entonces te piden escenografías que quepan en un pick up, para cuando se trasladen. La gente de danza te dice: "mira, yo quiero una escenografía que llene el Mélico Salazar y que yo me la lleve en la maleta porque voy para un festival en Argentina, que no pese nada y que me cueste 28 pesos". Entonces hay que diseñar con todos esos datos. Pero me gusta trabajar con la gente de la danza porque ellos son, como yo, intuitivos; ellos hablan como de colores y ambientes y de frío y de calor, como por sensaciones, mientras que con la otra gente uno habla de que "la casa es lúgubre porque la familia es así y asá"; no sé, es como más racional la exposición de motivos, y lo racionalizas mucho más en el teatro porque hay un libreto y la escenografía tiene que estar total y absolutamente al servicio de la obra. Pero la obra, tal como se concibe aquí, está en función de la opción de puesta que le dé el director, que es otro punto de análisis porque, ya en otro teatro más evolucionado, no todo gira en torno a la opción de puesta del director; es decir, claro que hay una opción de puesta cuando el espectáculo está en escena, pero seguramente la opción de puesta que se ve es el producto del trabajo de los actores, del director, del escenógrafo, del vestuarista, y no es como impuesto. Ahora, por eso me gusta a mí trabajar como los directores que trabajo, Luis Carlos, y Pato, Jaime... porque no me imponen sino que me dejan libre; entonces yo opino como un creador más dentro de la puesta.

En la Escuela de Teatro doy los cursos de escenografía y vestuario. Son pocos los estudiantes que se interesan por la escenografía, pero no importa, no necesitamos cientos de escenógrafos en el país; es una especialización tan curiosa para aprenderla, que tiene del arquitecto, del pintor, pero tiene también del ebanista (porque hay que saber construir), hay que manejar el color, hay que manejar la forma, la luz, hay que manejar la parte del análisis de la obra desde el punto de vista teórico, hay que ser un poco historiador, hay que ser investigador, hay que ser creativo. Entonces es muy difícil enseñar todo ese cúmulo de conocimientos; además, yo no le diría a una persona que se meta en una profesión en la cual, además, no se va a ganar la vida. Entonces tal vez es preferible que sea un arquitecto que quiera hacer una especialización; ya tiene en la base la arquitectura, de eso vive y conoce, por otro lado la profesión de escenógrafo; pero lo que no se puede es coger a un pintor, a un arquitecto y ponerlo a hacer escenografía sin que lleve el training escenográfico.

Esta es una profesión muy dura para la gente aquí en Costa Rica.

Reflexiones sobre el papel de la televisión y el video en la universidad. Efraín Cavallini. Universidad vs. televisión y vídeo.



Desde el surgimiento de las universidades, el libro se constituyó en el medio por excelencia para la preservación y transmisión del conocimiento. La imprenta vino a quitarle el monopolio sapiencial a los abates y monjes escribanos y a darles mayor trabajo a los santos inquisidores y demás grupos censurantes.

En nuestra época, vivimos en las décadas de la imagen, del rápido consumo de información y el conocimiento encapsulado; lo extraño de esto es que ante tan contundente realidad, los universitarios nos hayamos dedicado durante mucho tiempo a acumular reflexiones, improperios y hasta bajar la cabeza ante medios como la radio, el vídeo, y la televisión, en lugar de usarlos inteligentemente. Bastaría hacer un balance para darnos cuenta que existen más escritos en torno a la crítica y el análisis de estos medios, que acciones y respuestas creativas en el uso de ellos.

Las formas y los medios con que las universidades transmiten la cultura y el conocimiento que generan han sufrido un rezago considerable, por lo menos en los países de Latinoamérica. Esto coloca a las universidades en una situación semejante a la de las bibliotecas medievales, que preservaban el conocimiento, para unos cuantos elegidos.

Hay quien podría refutar lo anterior y señalar que no es del todo cierto, ya que una actividad largamente desarrollada por las universidades ha sido la publicación de libros, memorias, tesis y revistas de diversos carácter y estilo. Sin embargo, difícilmente se puede afirmar que las publicaciones universitarias tengan gran repercusión.

Habría que añadir a este panorama, el hecho de que el deporte más practicado en nuestro medio es el de la televisión y que por consecuencia, en ocasiones, en algunos sectores es de mayor importancia lo que se afirma en los Noticiarios Televisivos, o lo que presenta "Cristina" y los programas parecidos; por señalar alguno. Pero es necesario precisar que estos ejemplos tienen una mayor credibilidad y aceptación que lo que afirma un buen libro o un catedrático universitario de larga trayectoria. De tal manera no queda otro camino, que enfrentar los hechos de la mejor manera, es decir, emplear las herramientas que la tecnología ha puesto a nuestro alcance en las últimas décadas.

Breve panorama de la televisión universitaria

La tarea de transformar los esquemas de comunicación de las universidades no es una tarea fácil, es todo un reto, incluso cuando el esquema es incipiente o

meramente existe en la imaginación de las autoridades universitarias. Un panorama general del estado de los medios audiovisuales, vídeo y televisión principalmente, nos permite constatar un desigual desarrollo: existen instituciones de Educación Superior que sólo cuentan con las ganas de producir y una pequeña cámara casera (esas que se usan para grabar las bodas, y eventos sociales), hasta aquellas que poseen un canal propio y aceptables equipos en sus diferentes facultades. En consecuencia, la producción refleja también ese estado de cosas: desde el vídeo de "cámara temblorosa" que nos muestra a un profesor escribiendo en un pizarrón, hasta series de contenido didáctico y experimental de excelente calidad.

Asimismo, el hecho de que el vídeo y la televisión universitaria estén sujetos a los ritmos administrativos de las instituciones de Educación Superior hace más difícil la continuidad del trabajo en este campo.

¿Pueden las universidades plantear proyectos de interés para ser producidos audiovisualmente y hacer uso del medio para comunicarnos con las comunidades y utilizar los satélites, o bien se permanecerá en el sitio de espectador marginado?

El vídeo y la televisión en las universidades

En qué áreas de las universidades se requieren estos medios y ¿cuál es su contribución al desarrollo de estas? Para contestar la interrogante, requerimos hacer una diferenciación clara entre lo que es un vídeo y lo que es la televisión. El primero (el vídeo) es un medio de producción de amplia flexibilidad y diversidad de costos. El segundo (la televisión) es un medio de transmisión que dados los reglamentos de telecomunicaciones se encuentra sujeto a lineamientos técnicos, económicos y de contenido.

En el caso del vídeo, su incorporación al que hacer universitario, cruza las funciones sustantivas de toda institución de Educación Superior Pública. En la Docencia, es una herramienta poderosa de apoyo didáctico cuyos alcances no han sido potenciados cabalmente. En la investigación, es un medio eficaz de registro experimental y un aliado insustituible en la labor de divulgación científica. En la Extensión Universitaria y Difusión Cultural, se presenta como un medio de grandes posibilidades expresivas y experimentales, ya que puede fusionarse con otras disciplinas del arte dando lugar a la videoliteratura, la videodanza, la videopintura, etc. De igual forma, se constituye como un nuevo foro para la difusión de la cultura en el amplio sentido de la palabra.

En el caso de la televisión, son aún más evidentes las posibilidades que representa para que una universidad pública pueda acrecentar el desempeño de sus funciones. Su amplia cobertura y alcance, ensanchan las fronteras del aula, del laboratorio y de los espacios de expresión artístico y cultural. En este contexto, el desarrollo de los medios que hemos mencionado junto con la radio y el trabajo editorial son prioritarios para transformar a las universidades públicas en centros privilegiados no son de transmisión de conocimientos y cultura; sino en el basamento contemporáneo eficaz en la promoción del desarrollo integral del ser humano.

El vídeo y la televisión en las diferente áreas de las universidades

Docencia

En este campo, la elaboración de materiales didácticos deja mucho que desear. Aquí es donde suelen verse los errores y atropellos videográficos más notables. Por ejemplo, es usual que todavía se piense que hacer vídeo didáctico es grabar diapositivas, gráficos y agregar música ambiental.

El vídeo didáctico requiere de una nueva inyección de formas expresivas. Si embargo, esto no es fácil, ya que la actual situación no sólo es producto de la falta de creatividad y de conocimientos de producción sino de las condiciones económicas imperantes. Un ejemplo claro es cuando un profesor se dedica por las mañanas atender a la población estudiantil, y luego pretende "inventar técnicas escénicas" par explicar una ecuación.

La ausencia de profesionalización en la producción del vídeo didáctico es que revierte sus bondades y por lo regular nos hace descubrir lo profundo del aburrimiento televisivo.

El desarrollo desigual del área televisiva y videográfica en las universidades públicas implica una serie de problemas complicados de resolver. Cuando una universidad tiene un centro pequeño de producción, generalmente las necesidades rebasan las posibilidades; cuando cuenta con varias entidades de producción, el problema es el apoyo equitativo la justa distribución de funciones entre ellos.

La autosuficiencia de materiales didácticos en las universidades no es más que una utopía bien planteada. La elección coordinada de uno o varios centros videográficos de consulta se convierte en una obligación de las autoridades universitarias, de esta manera es posible imaginar que las videotecas serán las bibliotecas del futuro: basta pensar en las similitudes que guarda el vídeo con el libro. El libro ofrece la posibilidad de ser gozado en forma individual, el vídeo nos reserva el mismo placer, hay quien regresa la página de una novela donde las palabras le resultan memorables, el vídeo también puede releerse varias veces y si un libro puede subrayar el vídeo nos permite guardar lo que nos interesa con el copiado o la edición simple. El copiar un vídeo es tan fácil como fotocopiar un libro. Por eso, es imperativo que los centros de producción audiovisual de universidades se dediquen a fomentar la creación de las bibliotecas de la imagen de (videotecas).

En el caso de la Educación a Distancia, es una necesidad palpable el hacer uso de la tecnología videográfica y televisiva de satélite. Las teleconferencias son ya una realidad.

Para que las universidades públicas se incorporen a esta nueva forma de actualización curricular, se requiere promover la creación de videoaulas dotadas de la infraestructura necesaria, proyectores y pantallas, antenas parabólicas, teléfono y fax. Esta infraestructura que enumerada de esta forma puede parecer una utopía desde la perspectiva económica, es mucho más realizable si pensamos en la erogación que se hace cuando maestros, profesores, e investigadores asisten a eventos o seminarios fuera del país. Sin embargo, aún prevalecen la falta de estímulos y apoyo para el desarrollo de estas áreas, aún no hay un proceso que lleve a las universidades públicas a un punto de madurez en la producción videográfica. Una prueba tangible es la ausencia en los índices salariales de los puestos de guionista, director de cámaras, realizador, camarógrafo, editor, etc., para comprender que o bien existen en forma muy limitada o no existen totalmente.



Investigación

En este campo existe la necesidad de capacitar a los investigadores para usar el vídeo como una herramienta indispensable de trabajo, en el seguimiento de laboratorio o de campo. Para aquellos investigadores dedicados a estudiar la preservación de las áreas y recursos naturales, con el apoyo del vídeo registra circunstancias y fenómenos únicos que les permiten avanzar significativamente en su trabajo.

Por otro lado, la labor de divulgación científica tiene un poderoso aliado en el vídeo y la televisión. Quien haya visto alguna vez los programas de Cousteau, la serie “Cosmos” de Cari Sagan, “Relaciones»” de James Burt y ”Nova” de Peter Yustinov, se dará cuenta de la importancia de este recurso tecnológico moderno. La producción de material de divulgación científica puede acortar la enorme distancia que existe entre el oscuro sujeto de nebulosa profesión (investigador) y la población estudiantil y la sociedad.

Esta área de la producción videográfica y televisiva cobra aún más relevancia si pensamos que el público potencial son los niños y jóvenes, quienes dedican más de 5 ó 6 horas diarias a ver televisión.

Sin embargo, la producción televisiva de carácter científico, no sólo sigue marginada en términos económicos sino también en la asignación de espacios televisivos. Las universidades requieren invertir más en divulgación científica a través de estos medios, deben apoyar la capacitación y formación profesional de dignos divulgadores, ya que, si en estos momentos la proporción de investigadores en la sociedad es bajo, el de profesionales dedicados a la divulgación especializada en medios, es aún más crítico

Vídeo y televisión en la extensión universitaria

En el campo de la extensión universitaria es quizá en donde se ve con mayor claridad el impacto que estos medios de comunicación tienen. Nunca se podrá comparar la audiencia presencial de una obra de teatro, un concierto, una mesa redonda, a la cantidad de potenciales espectadores de la radio y la televisión.

Un evento de difusión cultural se engrandece cuando cuenta con el apoyo de estos medios. De la misma forma sucede cuando el registro de las costumbres populares y tradiciones de la cultura urbana o rural cuenta con estos aliados tan poderosos siempre y cuando la creatividad y el ingenio salven de la clandestinidad a la televisión universitaria y no se caiga en la tentación de convertirse en malas copias de la comercial y privada.

En este sentido, el Estado debe apoyar la creación de videosalas y videotecas, así como promover el desarrollo de la producción experimental en diversos campos: el documental y el de ficción, los cortometrajes, tener un nivel homogéneo en sus pautas de programación. Aunado a lo anterior se presenta el hecho de que se realizan producciones en forma improvisada y aburrida, de contenidos didácticos o de divulgación científica que no guardan una lógica coherente en su elaboración. Esta situación nos lleva a plantear la necesidad de la recuperación de espacios para que todo aquel que tenga un televisor pueda darse cuenta y participar del arte.

La Universidad desarrolla así la herramienta más eficaz para la tarea educativa de nuestros tiempos, herramienta que bien puede entenderse como un arte, que va más allá de lo que nos permite la televisión comercial. Arte que debe entenderse no sólo en el contexto universitario sino también en las entidades dedicadas a la promoción de la educación y la cultura.

Se puede pensar que crear un medio de producción audiovisual es sólo una ilusión, sobre todo por los antecedentes de la televisión comercial que mutila cualquier obra. En ella, el arte de la imagen electrónica no cuenta con los espacios necesarios. Y a los espacios educativos se le asignan horarios bajos y de poca audiencia, con lo que se les descalifica de antemano.

Lo que necesitamos

A) Formación de recursos humanos

La formación de recursos humanos especializados y el equipamiento mínimo son una tarea indispensable y prioritaria, fundamentalmente porque hablamos de recursos tecnológicos sofisticados.

Si se hiciera una encuesta entre los egresados de las ciencias de la comunicación, se detectaría sin temor a equivocarse que saben un poco de todo y menos de televisión y vídeo. Es por eso que se afirma que a las universidades, por medio de los centros de producción audiovisual, les toca sentar las bases para convertirse en centros de formación y capacitación continua de recursos humanos calificados.

B) Financiamiento

El punto más difícil de tratar es sin duda el del financiamiento, ya que las herramientas y equipos de trabajo implican dólares; no suele comprarse un equipo de televisión y vídeo para usarse de vez en cuando, la experiencia y la carencia de recursos financieros demuestran que son los equipos mismos los que generan una fuente excelente de recursos, y hacen sanos los sistemas operativos de trabajo.

Las áreas de vídeo y televisión pueden ofrecer servicios que les permitan desarrollar su infraestructura sin menoscabo del presupuesto universitario. Es preciso que para ello se establezcan los mecanismos administrativos que le den fluidez, autonomía y libertad. Debemos pensar que la rapidez de la producción, el profesionalismo y la adquisición de materiales de primera calidad y el mantenimiento adecuado de los equipos y su actualización son factores fundamentales para que el medio sea competitivo frente a las empresas comerciales que ofrecen servicios similares.

Las reflexiones anteriores no deben dar pauta para la ausencia de apoyos institucionales sino más bien para que se

incrementen y se ubiquen en su dimensión correcta, de esto depende en muchas ocasiones que los organismos internacionales complementen la infraestructura básica o la amplíen y fortalezcan.

No hay que olvidar que la televisión y el vídeo universitarios aún son adolescentes y que los grupos independientes de producción (todos aquellos que producen por cuenta propia), pueden prestar un valioso apoyo e impulso a este arte.

Imaginémonos una universidad en la que se dicte una cátedra en su sede central extensiva a sus sedes regionales mediante el uso de las teleconferencias, y aún más si se organiza un seminario en que participen varias universidades y se haga simultáneo para todas. Las distintas poblaciones estudiantiles y docentes recibirían la misma información o conocimientos que en la actualidad sólo la Institución Educativa que la organiza recibe. Además de que con este curso la capacitación y actualización serán mucho más eficientes que en la actualidad.

Una última reflexión va encaminada a todos aquellos que intervienen en el proceso administrativo universitario para que asuman una actitud diferente, es decir ágil; la incongruencia que se vive hoy, hace imposible llevar acabo un buen número de acciones educativas y avanzar en el uso de los medios modernos de comunicación con fines educativos.

La televisión no sólo tiene enorme poder sino que define nuestra cultura, tanto si somos creyentes o no, el medio de la televisión controla nuestro conocimiento y nuestras conversaciones, influye en nuestras ideas y sentimientos, tiraniza nuestro tiempo libre.

Vivimos en la cultura de la televisión-vídeo y así como el dogma religioso es reflejado en esculturas y pinturas, el dogma contemporáneo se refleja en la imagen televisiva, la imagen que nos manipula, que nos recrea una ilusión de la realidad, y es en más de un sentido comparable a las escenas bíblicas anónimas de los tiempos medievales.

En lo que a nuestra Universidad compete, es hora de actuar.