"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

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.

5

Marzo 1993

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Mal artista es el artista que no es crítico del mundo en que vive. Entrevista con Juan Fernando Cerdas. Rafael Cuevas Molina



Al Grupo Quetzal, integrado por Juan Fernando Cerdas como director, y Rubén Pagura, como único actor, se le confirieron el Premio Nacional de Teatro al Mejor Grupo y el Premio a la Mejor Obra de Teatro de 1992. Juan Fernando Cerdas funge en la actualidad como Decano del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), de la Universidad Nacional. Fue en su oficina de Decano en donde le concedió la siguiente entrevista al Suplemento Cultural.

Sobre el significado relativo de los premios

En primer lugar ¿qué significa para vos un premio nacional?, o ¿qué significa para el Grupo Quetzal un premio nacional?

¿O qué significa para el medio un premio nacional en este momento? Tal vez son muchos los rubros en los que se dan premios: actor principal, actriz principal, actor de reparto, actriz de reparto, actor debutante, actriz debutante, mejor obra, mejor grupo, mejor escenógrafo, mejor no se qué más cosas. Y el medio todavía es pequeño, de manera que tarde o temprano lo terminan premiando a uno, excepto que uno tenga "mala sal", lo cual pasa, hay gente que debió haber sido premiada, y que nunca lo ha sido.

Por otro lado, estos premios son premios como muy simbólicos; en cuanto a lo que significa sustantivamente el premioes una ridiculez, no te alcanza ni para una cena para celebrar el premio. Digamos que este es un país pobre y que entonces podría ser que no haya plata para hacer como hacen en Alemania, por ejemplo, en donde un premio nacional significa que podes hacer un trabajo por varios años. Yo no pensaría en eso, pero pensaría en que al menos si has hecho un trabajo meritorio te permitiera hacer otro trabajo más.

¿Cómo podría hacerse esto, reduciendo la cantidad de premios que se dan, o con una política distinta en ese sentido?

Pues si. Yo no sé qué premio le darán a un futbolista que mete goles en un campeonato internacional; le dan una cantidad de plata con la que el tipo puede pensionarse; o las reinas de belleza, a las que les dan una serie de cosas. Es decir que son mas Importantes esas cosas en la agenda de la política cultural del país: las remas de belleza y un gol que la cultura. Ese es un elemento, por eso no tiene mucha significación.

Hay una anécdota curiosa. Cuando me dieron a mi el premio al mejor director en el año 82, el premio era de dos mil pesos; cuando me dieron el Aquileo por mi obra Juana de Arco lo que me dieron fue un pagaré; me dieron una carta diciendo que lamentaban mucho no tener plata para el premio pero que no querían atrasar la ceremonia y lo daban así; de todas formas eran cinco mil pesos; eso fue en el año 86.

Pero por otro lado sí significa algo para uno el hecho que le reconozcan un trabajo que está haciendo, sobre todo un trabajo como éste que nos están premiando en este momento. A nosotros nos han dado dos premios este año: premio al mejor grupo y premio a la mejor obra. Pero pasan cosas curiosas; por ejemplo, nos dan premio a la mejor obra en la rama de los premios de teatro, pero en la rama de premios de teatro del Aquileo Echeverría lo declaran desierto, como que no hubiera habido ninguna obra; yo en todo caso sé, me consta, que el jurado que tenia que resolver sobre eso simplemente no fue a ver las obras.

Por un teatro que se inspire en las tradiciones americanas

Ahora, en este momento, el reconocimiento a este trabajo me satisface por varias cosas. Tendría que hablar de los dos premios por separado; el premio al mejor grupo de este año podría ser como una especie de aval al tipo de trabajo que nos hemos propuesto Rubén y yo con el Teatro Quetzal: tratar de hacer un tipo de teatro que recupere las tradiciones de América, la Identidad cultural de América; sobre eso hemos estado trabajando; los dos espectáculos que tenemos hechos con este Teatro Quetzal en este momento son La Historia de Ixquic basado en el Popol Vuh, y Memorias del Ombligo del Mundo que es la obra que nos premian este año, y que trata sobre la historia de la Isla de Pascua. Nosotros hemos Intentado con ellas recoger en las tradiciones culturales e históricas lo que hay de presente y de futuro para América.

Es decir que tienen una concepción sobre qué es la recuperación de la tradición: en función del futuro, no es una visión arqueológica.

Exacto, es con una idea de Identidad cultural construyéndose. El trabajo que nosotros hemos hecho en estos tres años que tenemos de existir como grupo han sido estas obras pero, curiosamente, las hemos presentado más afuera que adentro del país; es algo que nos Une a nosotros un poco Insatisfechos. De alguna forma hay un mejor reconocimiento internacional al trabajo, habiendo sido muy bien recibidos afuera, y acá no tanto.

No tanto ¿en qué sentido?

Dejando de lado el problema de la infraestructura, que no tenemos nuestra propia sala, hemos tenido muchas dificultades para presentar el trabajo. Por ejemplo, la Historia de Ixquic nosotros la preparamos acá, nos Invitaron a España para presentarla en Cádiz, queríamos estrenarla acá en Costa Rica, nos habían prometido el Teatro de la Aduana y, faltando como tres semanas para que comenzara la temporada nuestra, el ministerio nos quitó el teatro para dárselo a la Universidad de Costa Rica porque tenían algún compromiso con esa gente.

Hay un cierto desencanto por la actividad teatral entre la gente

Después hemos hecho otros Intentos de dar nuestro trabajo aquí, concretamente en San José, en donde sigue concentrándose el teatro en este país. Con apoyo de la Compañía Nacional de Teatro contamos con la sala Laurence Olivier para hacer una pequeña temporada de Memorias del Ombligo del Mundo antes de ir de gira Internacional con esa obra. Fue muy bien recibida por el público, pero fue poco público. Luego conseguimos el Teatro Carpa a final de año e hicimos ahí la Historia de Ixquic y Memorias del Ombligo del Mundo, y también fue poco público. Y yo me pregunto ¿por qué va poco público, qué es lo que pasa? Creo que hay, en general, un desencanto por la actividad teatral aquí en Costa Rica. Si uno se pone a pensar en el público que habla en los años setenta, por ejemplo, para el teatro del museo, aquel teatro al aire libre que quedaba atrás del museo al que llegaban buses llenos que traían público de Hatillo, de todos los alrededores de San José a ver el teatro al aire libre, era Increíble y venían miles de personas... miles. Oscar Castillo me estaba recordando la otra noche algo que se me había olvidado, que Incluso se tuvo que llegar a hacer dos funciones por noche, por la cantidad de gente que llegaba; y se hacían funciones seguidas; entonces salía aquella marejada de público y entraba otra marejada.

Pero hoy hay algunas obras que no tienen ese problema; hay algún tipo de teatro en Costa Rica donde se dan cien funciones y sigue dándose.

Sí, se ha creado, creo yo, un público especial para cierto tipo de espectáculos, que son los de las salas comerciales con un repertorio comercial.

¿Eso iría en detrimento del otro tipo de teatro que ustedes estén tratando de hacer?

No, yo creo que el público que iba antes a ver teatro ha dejado de Ir. Y creo que el público que está yendo en este momento a ver teatro comercial es un público nuevo, es un público que ellos han conquistado y que les mantiene las salas. Y ¡bueno!, es Importante que haya de todo y que se desarrolle también ese tipo de teatro, a mí no me parece mal. Lo que me parece mal es que haya desaparecido el otro tipo de teatro, el teatro cultural, el teatro artístico digamos.

Ese otro tipo de teatro "cultural", "artístico" en el cual ustedes están trabajando, necesita seguramente mayor apoyo por parte del Estado...

Probablemente sí.



De las instituciones en general, digamos, de la universidad también, por ejemplo.

Sí. Nosotros hemos estado trabajando sin ningún tipo de apoyo nacional. Hemos trabajado con apoyo Internacional: la Embajada de Holanda, Diaconía (organización de los países escandinavos), el Ministerio de Cultura Español, el CELCIT Internacional. Pero todo ha sido un apoyo externo, ya no hay apoyo aquí; yo creo que ese es uno de los asuntos del ajuste estructural en el campo de la cultura, que ha dejado al teatro artístico sin posibilidades.

Pero creo que sería muy simple reducir la cosa a estos factores, hay otros factores mas. Hay obras de teatro artístico de buena calidad que se presentan, como este espectáculo que le premiaron a Remberto Chávez como la mejor dirección, Camino a la Meca, que es un espectáculo de muy buena calidad, de muy buen nivel, y sin embargo tampoco tuvo público. Y yo creo que en eso incide como un estado de conciencia general, un problema como de la historia Ideológica del país en los años más recientes, y que atañe al tipo de preocupaciones que tiene la gente, hacia dónde está canalizando su interés cultural.

¿Pudiera ser que en la década de los setenta hubiera un público más preocupado, por decirlo de alguna forma, por "cosas más profundas" que plantea este tipo de teatro, y que ha Ido cambiando sus intereses en la década del ochenta?

Han ido cambiando los Intereses y, a la vez , el teatro fue abandonando esos terrenos: un problema de dos puntas. Y bueno, nosotros, con dificultades, nos mantenemos con la Idea de seguir haciendo este upo de teatro. Hemos tenido muy buena acogida fuera de San José, en provincias, en pueblitos, a donde hemos tratado de llegar, en el público estudiantil...

Buena acogida en el sentido que acude la gente...

Acude la gente y la respuesta es muy positiva; la gente tiene entusiasmo por el espectáculo, hay una buena reacción, se da esa relación "inteligente" que siente uno durante la representación. La respuesta la hemos encontrado mucho más satisfactoria en esos lugares que en San José, al punto que nosotros ya en esta momento nos hemos desinteresado

totalmente de trabajar en San José porque, por ejemplo, en la temporada en la que estuvimos en El Teatro Carpa estábamos trabajando nada mas para pagar el alquiler de la sala y los anuncios, y eso que el alquiler de la sala, Pato Catania nos lo redujo al mínimo, y estábamos con la taquilla pagando nada más los anuncios y el poquito que nos estaba cobrando Pato Catania, y así no resulta; uno ya tiene que comenzar a pagar de su propia bolsa el hecho de hacer teatro. Por eso yo no condeno a la gente que está haciendo teatro comercial, porque es una opción de ellos para mantener su sala, para mantenerse en su oficio, y supongo que ellos tampoco están muy satisfechos con el tipo de teatro que están haciendo y estarán esperando el momento en el cual puedan volver a hacer otro tipo de teatro. Seguramente algunos no volverán, y se quedarán haciendo ese tipo de teatro comercial aunque las cosas cambien.

Pero en todo caso, el hecho que nos premien como mejor grupo supongo que tiene que ver un poco con el asunto de darle un respaldo a la quijotada de tratar de hacer un teatro cultural sin concesiones de carácter comercial, y que logra una proyección internacional que significa lograr un nivel de competitividad en calidad artística a nivel internacional, porque noes solamente conseguirse un contacto que lo invite a uno, sino asegurarse que lo van a seguir invitando y que gustó el trabajo porque es bien recibido.

El Grupo Quetzal es producto de un largo proceso

El hecho de que el grupo de ustedes sea sólo de dos integrantes, vos como director, y Rubén como actor, ¿se debe a que haya una concepción específica del tipo de teatro que están haciendo, o a los problemas que estás mencionando de carácter económico, por ejemplo?

Nosotros resolvimos trabajar los dos solos luego de un montón de experiencias; hemos trabajado juntos muchos años Rubén y yo, tenemos poco menos de veinte años de estar trabajando juntos en teatro. Rubén y yo trabajamos juntos en el Teatro Universitario en los años setenta; ahí fundamos el Teatro 56 con un equipo de gente con el cual participábamos de una manera común de ver el teatro; se abrió la posibilidad de tener una sala, fundamos la Sala de la Calle 15, en donde trabajamos varios años; comenzamos a pasar por los problemas que pasan los grupos que tienen en estos momentos salas, es decir, tratando de tener un repertorio exitoso que nos permitiera estar pagando el alquiler de la sala; en ese momento Rubén se separó un momento en que surgió la posibilidad que la Municipalidad de San José tuviera su propio teatro y su grupo de música, y entonces el grupo de Rubén, Pentadrama, se convirtió en el grupo de música da la Municipalidad, y el Teatro 56 se transformó en el Teatro Municipal de San José. Para ese período yo me fui a Nueva York, y estuve allá tres años; en ese tiempo Rubén se separó del proyecto de la Municipalidad porque el trabajo se volvió muy engorroso, muy lleno de problemas burocráticos, de intervenciones de carácter politiquero municipal que impedía que el trabajo fuera creativo y autónomo. Al volver yo no me integré al proyecto del Teatro Municipal y Rubén y yo comenzamos a trabajar juntos en esta Idea.

Nos hemos mantenido siendo dos porque esto nos permite trabajar mucho más ágilmente, y también porque nos satisface esta veta que hemos empezado a desarrollar de espectáculos unipersonales. Desde el punto de vista de comunidad de intereses artísticos también ya está definido el tipo de trabajo que queremos hacer los dos, y en ese sentido estamos tirándole.
¿No te ha interesado tu participación también como actor en el grupo?

No, yo ya como actor no. La última vez que actué fue hace como quince años y ya no pienso volver a actuar nunca más, ya me especialicé.

Hablemos un poco sobre la obra que ha sido premiada esta vez.

Memorias del Ombligo del Mundo es un trabajo que une mucha investigación; esta es otra de las razones por las cuales preferimos trabajar nosotros dos solos por ahora, porque los dos tenemos un ritmo de trabajo intenso, entonces podemos trabajar a fondo y a lo largo de bastante tiempo. Esta Memorias del Ombligo del Mundo nos llevó una puesta de seis meses, a lo largo de la cual hicimos el libreto; durante un año, Rubén estuvo haciendo Investigación de historia, de literatura relativa a la Isla de Pascua. Y con ese material que Rubén preparó elaboramos la obra.

Un teatro basado en la investigación y el trabajo conjunto

Me interesa esto que estás diciendo porque muestra el trabajo de investigación que ustedes realizan, incluso anterior al trabajo de elaboración del guión de la obra. Decís que hubo un trabajo de un año...

Un trabajo de un año para comenzar los ensayos, y luego trabajamos seis meses preparando la obra, elaborando el guión, buscando un lenguaje escénico que nos permitiera concretar el trabajo. Y ahora, a pesar da que la estamos dando la seguimos trabajando.

Es decir que está en constante transformación. Lo mismo pasa con Ixquic, supongo.

Sí, con Ixquic también; la primera versión duraba una hora veinte y ahora dura una hora, y no es solamente cortes, es síntesis. Con Memorias del Ombligo del Mundo lo que más me interesa es el tipo de lenguaje escénico que nosotros hemos logrado desarrollar, que es evidentemente novedoso...

¿Novedoso para el medio o en general?

Novedoso en general. Yo me he interesado por ver muchos trabajos unipersonales que se están haciendo en otras partes del mundo, y definitivamente hemos logrado un lenguaje bastante propio.

Cuando decís "hemos logrado" quiere decir que este ha sido un proceso conjunto de búsqueda.

Rubén y yo, sí. Sería casi Imposible distinguir qué está aportando cada uno. Varias veces nos han preguntado "¿qué pone al actor?, ¿qué pone el director?" en las mesas redondas que tuvimos allá en España. Yo lo que respondía era que es como con una tajada de pan y que uno quiera separar qué es la harina y qué es la levadura. Todo por el modelo de trabajo que nosotros tenemos.

Pero no es el modelo que ustedes tenían antes. ¿Habrá incidido, por ejemplo, tu formación en los Estados Unidos, la experiencia de Rubén?

Sí, son muchas cosas las que han Influido. Por el lado de Rubén, él ha estado haciendo un trabajo de investigación histórica para hacer teatro histórico, teatro y música, teatro de preocupación social. Yo he estado trabajando también en esa veta. Por otro lado, yo dirigí varios espectáculos de Dario Fo, varios de ellos monólogos, y eso me abrió una veta, el interés del trabajo por los espectáculos unipersonales. A mi no me resultaba muy Interesante hacer trabajos unipersonales, porque es poco interesante dirigir a un solo actor cuando no hay un margen de desarrollo creativo suficientemente grande. Aquí, en esto, nosotros tenemos que reinventarnos todo el tiempo el mismo lenguaje teatral que estamos haciendo, la funcionalidad de los recursos expresivos...

Pero eso también es posible porque son obras que nacen de ustedes mismos, es decir, no es un montaje que ustedes están haciendo de otro autor.

Sí, correcto. Sin embargo, trabajando con algunos de los textos de Dario Fo comencé a descubrir esas posibilidades de desarrollar un lenguaje especifico para un montaje específico. A pesar de que la Historia de Ixquic y Memorias del Ombligo del Mundo

son el mismo tipo de lenguaje escénico, hay profundas diferencias entre uno y otro. En la primera lo que nosotros habíamos desarrollado como lenguaje actoral era básicamente el narrador representando personajes. En la segunda no hay un narrador ya; es un actor descubriendo la historia y construyéndola, más que representar hay un mostrar los personajes. Entonces eso nos lleva a un trabajo de disociación corporal en donde una parte del cuerpo del actor representa a un personaje, y otras partes, simultáneamente, representan a otros personajes. También el valor topológico del espacio escénico; crear significación a partir del uso del espacio, y hemos buscado siempre la síntesis expresiva al punto de tratar de contar nada más que con el cuerpo del actor. En el caso de Memorias del Ombligo del Mundo lo único que tenemos es un banco que juega varias funciones, desde Instrumento musical hasta, objeto escenográfico, como colina u otras cosas.

A mi me parece muy interesante todo eso. Al inicio decías que a ustedes les interesa la problemática de la identidad. Digamos que esta preocupación podemos ligarla por un lado a lo que mencionaste de la investigación histórica, que es una dimensión. Pero, por otro lado, también a una perspectiva digamos eminentemente técnica, porque hay una búsqueda de un teatro propio, es decir que parte de los recursos que se tienen en un determinado momento y de las posibilidades existentes.

Sí, cuando nosotros estábamos haciendo la Historia de Ixquíc nos habíamos planteado el problema de cuan maya tenía que ser el espectáculo, y por suerte tuvimos la sensatez, comenzando el proceso, de asumir que no somos mayas, que estamos trabajando con un material de la cultura maya, pero que somos los que somos, estos ciudadanos de fines del siglo XX en Costa Rica, y que lo que teníamos que hacer era tratar de desarrollar esa historia a partir de nuestro lenguaje y nuestra experiencia histórica. Y ya con eso sabido partimos con Memorias del Ombligo del Mundo, siendo por supuesto respetuosos de las culturas en las que nos estamos basando para trabajar, pero sí desarrollando nuestro propio lenguaje escénico.

La creación artística es un complemento de la actividad académica.

Pasemos a otra dimensión de todo esto que estamos hablando. A ustedes se les otorga este premio en un momento en el cual estás fungiendo como decano del CIDEA. En muchas oportunidades he escuchado que existe una absorción por parte de las actividades de la universidad, que no les permite crear a los artistas . En tu caso, pareciera que esta no ha sido la situación. Háblame sobre eso.

Sí, definitivamente, el hecho de estar de decano me demanda demasiado y entonces ha sido un esfuerzo triple, diría yo, porque ya el de decano es doble. Pero creo, por otro lado, que esto me está nutriendo a mí. El hecho de estar haciendo trabajo creativo recordándome constantemente de las necesidades por las que pasan los artistas para crear aquí en Costa Rica, que eso tiene que ser un elemento que uno debe tener claro, y uno debe tener una experiencia vivencial de eso para estar haciendo el trábalo de la decanatura, de otra manera la decanatura se puede volver solamente una gestión de tipo administrativo.

Básicamente lo que yo me he propuesto como decano es abrir las posibilidades para que la producción artística tenga un campo en la Universidad, y para que el aporte de la Universidad Nacional a la práctica artística y cultural del país sea significativa y sea realista. Crear vías para que la creatividad se pueda desarrollar, no solamente el docentismo en un sentido estrecho de estar impartiendo técnicas a los estudiantes, sin preocuparse por desarrollar su creatividad, o sin preocuparse por desarrollar la creatividad de los mismos profesores, ya que se produce una especie de "esquizofrenia" profesional en los profesores por tener que disociar su personalidad como docente y su personalidad como creador. Y pasa, yo lo veo, y es motivo de insatisfacción en nuestros profesores.

¿Y no hay una situación real que conduce hacia eso?
Son dos cosas: han habido condiciones reales, objetivas, que han impulsado hacia eso y, por otro lado, los profesores han tendido a dejarse avasallar por esa situación real. Lo veo ahora que hemos estado tratando de solicitar aporte creativo, y no es que no ha habido respuesta, la ha habido, pero lentamente y a un nivel menor del necesario.

El hecho de hacer trabajo artístico y la decanatura a la vez me ha sido de provecho porque estoy juntando dos experiencias de naturaleza diversa, pero convergente en el sentido de que las propuestas de transformación y modificación del CIDEA que hemos estado impulsando, surgen de la experiencia concreta de hacer arte en Costa Rica en este determinado momento, y no de especulaciones, o de cuestiones antojadizas que se me puedan ocurrir en un determinado momento.
Decís que la respuesta dentro del CIDEA no ha sido todo lo ágil que pudiera ser. Muchas veces lo que pasa que la gente no encuentra, dentro de la inercia, las guías para retomar el camino creativo dentro de la Universidad.

Sí, sin embargo yo no me descorazono, porque lo que intentaré por todos los medios es dejar al menos la posibilidad de que quien quiera incorporarse a actividades de un carácter más creativo, menos rutinario, más aportativo, puedan hacerlo, sin tener necesariamente que apelar a condición de excepción; es decir, que la norma sea el aporte creativo, desde un campo artístico.

La producción artística: base de la formación artística profesional

He notado en algunas declaraciones que ha dado la rectora últimamente, que el concepto de «producción" ha sido incorporado al lenguaje digamos oficial de la Universidad. Eso ¿se debe en alguna medida al trabajo que se está proponiendo ahora en el CIDEA?

Sí, nosotros hemos impulsado mucho el asunto esta de la producción, que nos parecía fundamental…



¿Que significa esa dimensión de la producción?

Yo creo que una concepción integral de la academia tiene que incluir, a esta altura de nuestra historia, la producción en distintos ámbitos. En el caso concreto de la formación artística, su sentido último es la producción artística; lo que da coherencia y faculta la síntesis de todo el proceso académico, de todo el proceso cognoscitivo, de la adquisición de destrezas, habilidades, etc., es la, realización de la producción artística.

Esta no es sólo hacer objetos artísticos, sino generar procesos que puedan modificar los criterios que se tienen sobre la misma práctica artística; producir reflexión sobre la práctica artística también es producción artístico-académica y casi nada hay de esto

en este momento en nuestra institución; básicamente lo que hay es lo que Julio Escámez llama la escuela de pizarras y pupitres. Creo que eso se debe a muchas cosas; una de las razones es que manejamos un concepto anticuado de academia, que manejamos criterios estrechos en cuanto a pedagogía; no hay, por ejemplo, para poner casos específicos, claridad sobre lo que significa evaluación en arte, qué significa evaluar a alguien en un proceso de formación artística, no hay reflexión, no hay nada escrito sobre eso, no se dedica tiempo a discutir esas cuestiones en nuestro CIDEA. Nosotros por eso nos preocupamos de hacer la propuesta al Foro Universitario, para incorporar al Estatuto Orgánico un capítulo destinado a aclarar el asunto de la producción, y en concreto sobre la producción artístico-académica, que yo lo vería como el elemento totalizador de todo lo que es docencia, investigación y extensión en la actividad artística, y no un subproducto de la docencia, que es lo que ha sido en la mayor parte de los casos.

Para el estudiante de arte, la conciencia crítica es fundamental.

Retomando el hilo inicial de nuestra conversación, me parece entonces que este premio que hoy se le ha otorgado a ustedes, en tu caso especifico es, en buena medida, producto de todo un proceso de formación. Desde tu ámbito de decano ¿qué podría decirle a los estudiantes del CIDEA respecto a cómo llevar adelante su propio proceso de formación, dentro de esa perspectiva que nos has mencionado, de búsqueda de una identidad dentro de su propia práctica artística especifica?

Yo creo que lo fundamental es que los estudiantes puedan desarrollar una actitud crítica frente a lo que se les está enseñando y a los caminos que se les pintan por delante. Yo siento que hay una dolorosa apatía entre los estudiantes respecto a todas las cosas que los puedan afectar o que los puedan beneficiar, y se han quedado un poco al margen de todo ese tipo de discusiones. Creo que es muy Importante que tengan esta actitud critica, y que la desarrollen (claro que la academia debería facilitarles desarrollarla), o que al menos tengan el sentido crítico primario de exigirle a la academia que les desarrolle más ese factor. Ellos, en este momento, me parece que padecen una serie de problemas y de deficiencias del sistema educativo costarricense en general, pero que no hay una preocupación activa por modificar ese tipo de cosas, y mal artista es el artista que no es crítico del mundo en que vive, porque esa persona que es poco crítica del mundo en que vive termina comulgando con ruedas de carreta; y un artista también tiene que ser una conciencia lúcida respeto al mundo en que está viviendo, respecto a las posibilidades de desarrollar su potencialidad creadora.

Supongo que para esa lucidez requerida al artista, hay necesidad de autoformarse en muchas dimensiones.

Sí, eso, y no limitarse a las alternativas que pueda abrirles un curriculum determinado. Yo veo que en los estudiantes hay esfuerzo por leer lo menos posible, esfuerzo por haoer el menor trabajo posible, esfuerzo por salir lo más pronto posible de la academia, esfuerzo por permanecer ajeno a las otras manifestaciones culturales que no son su especialidad. Y eso es muy doloroso porque no es solamente pereza mental, es ser ciego y sordo en la mitad del concierto de la vida. Yo creo que lo mejor que ellos pueden hacer es tratar de ver, oír y saber lo más posible respecto a qué es lo que está pasando en su medio y que está pasando en otras partes del mundo y así, de esa forma, reevaluar el mundo en que viven, y no absolutizarlo.