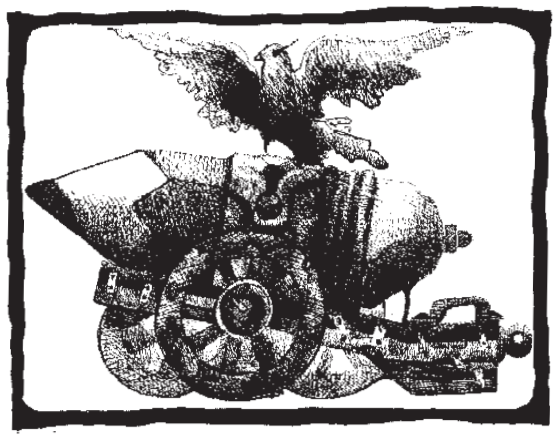
El arte es maravillosamente irracional, no tiene el menor sentido, y, a pesar de todo, es necesario.

Günter Grass

Suplemento CULTURAL



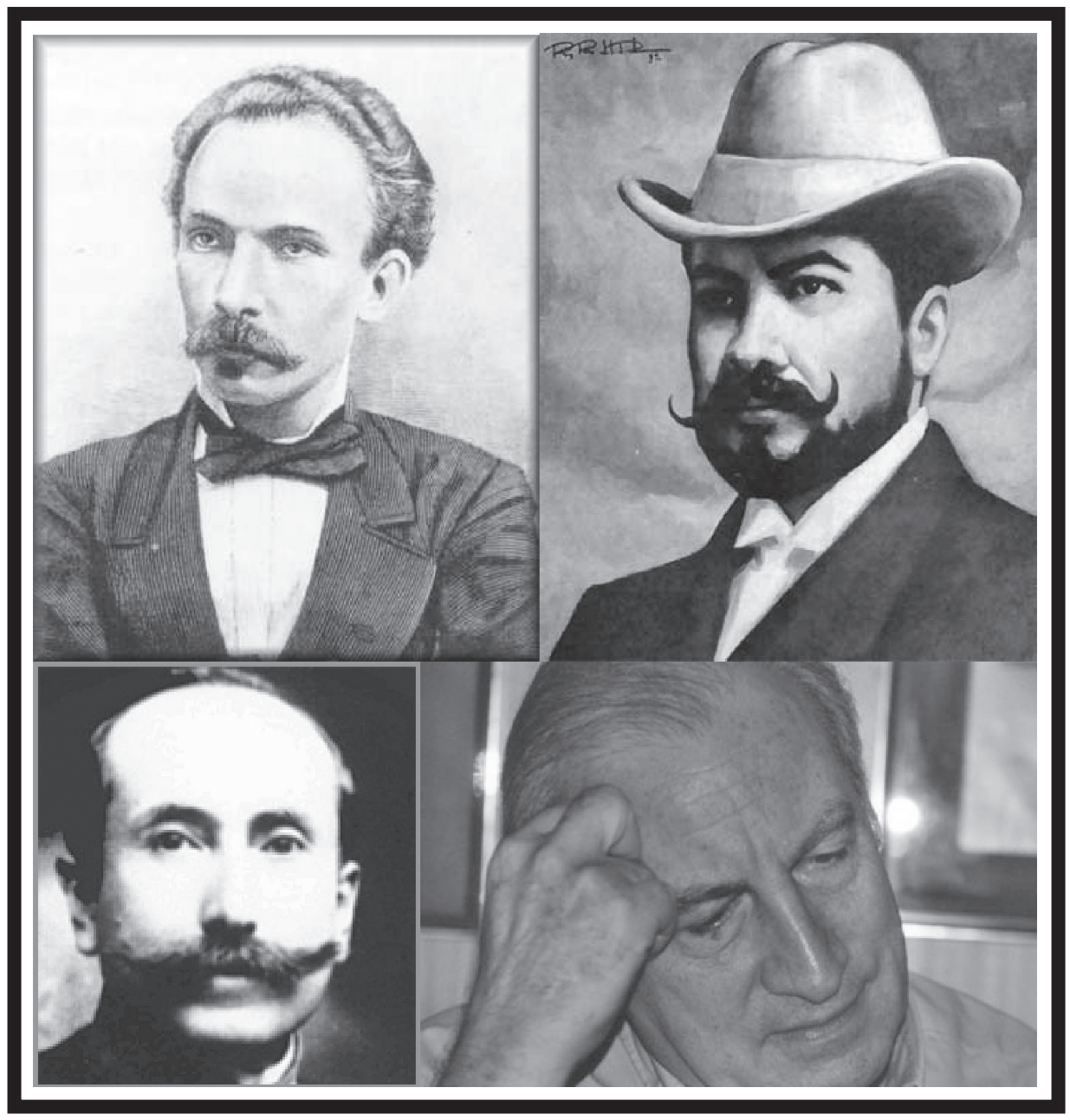
Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

NÚMERO
79

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 Nº 86/3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA
XXX ANIVERSARIO



Nuestro modo de narrar la realidad

Froilán Escobar
Ernesto Rivera

> *"Aunque los Estados Unidos han reivindicado para sí la invención o el descubrimiento del periodismo literario, de las factions o de las «novelas de la vida real», como suelen denominarse allí los escritos de Truman Capote, Norman Mailer y Joan Didion, es en América Latina donde nació el género y donde alcanzó su genuina grandeza."*
> ***Tomás Eloy Martínez, "Defensa de la utopía"***[1]

> *"Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse 'nuevo periodismo' y 'literatura de no ficción'."*
> ***Susana Rotker,* La invención de la crónica**[2]

Los que por primera vez cometieron la herejía de juntar, en sorpresivo juego de contrarios, lenguaje referencial con lenguaje literario —no para producir una *mezcla*, como podría suponerse, sino para integrarlos armónicamente en una nueva construcción que les permitiera comprender y hacer que otros comprendieran los acontecimientos noticiosos en que todos estaban inmersos—, eran poetas latinoamericanos que escribían como corresponsales para los principales periódicos latinoamericanos, norteamericanos y europeos de su tiempo.

Para Susana Rotker y Tomás Eloy Martínez, que han investigado el tema a fondo, no hay ningún resquicio de duda: Rubén Darío[3], José Martí[4], Manuel Gutiérrez Nájera[5], entre otros, fueron los creadores de esta nueva construcción, integradora de referencias disímiles, en la que desaparecían los límites entre los distintos géneros discursivos para que *alguien real contara una historia real como si fuera un cuento de ficción*.

1

Acababa de nacer la crónica de lo que después sería llamado "nuevo periodismo".

Ahí asomaba, entera, del árbol, la copa.

Pero las raíces había que buscarlas más atrás. Remontarse a los siglos XV, XVI y XVII, época en que los llamados Cronistas de Indias, al narrar el encuentro de civilizaciones, la conquista y colonización de América, alucinaban ante la desaforada confusión de lo real y lo maravilloso, ante la desmesura de los mitos y de la geografía: Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bartolomé de las Casas, Toribio Benavente (Motolinía), Francisco López de Gómara, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, Fray Bernardino de Sahagún, el Inca Garcilaso de la Vega, Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León y tantos otros. Aquella insólita realidad, habitada por seres inéditos, no tenía, todavía, para ellos, palabras que la nombraran. Y para colmo, al igual que más tarde los modernistas, tuvieron que escribir lo que ocurría en ese preciso instante en que ocurría. De ahí que trataran, en medio de la urgencia y el vértigo de esa inmediatez, de entenderlo todo. De ahí también que lo mezclaran todo: la información de lo que tocaban, olían y comían, con lo que se les antojaba sobrenatural o monstruoso, con sus creencias míticas en sirenas, cíclopes, pigmeos, faunos y cinocéfalos que aparecían en el imaginario medieval, o con lo que escuchaban, veían y soñaban mientras eran tragados, junto con la realidad, por descomunales selvas. Era un mundo que nacía a medida que ellos lo iban escribiendo. Narrar era entonces un acto de fe, fervor y delirio que presuponía, paradójicamente, la certeza.


José Martí

Los fundadores del movimiento modernista —corriente literaria de los convulsos finales del siglo XIX y principios del XX—, fueron herederos de esa exaltada manera de traspasar los límites. Pero fueron además los culpables, con su empecinada vocación latinoamericanista y fundacional de pensar y ver el mundo desde este lado del mundo, de que las simbólicas y domesticadas cigüeñas, las legendarias portadoras de bebés —que por aquel entonces solo llegaban de París—, llegaran también de Managua, Buenos Aires, Ciudad de México, La Habana o de cualquier otra parte del continente.

Ellos, al revolucionar la poesía, revolucionaron la propia cultura hispanoamericana, y por consiguiente su apasionado trabajo como cronistas. El poeta y el periodista se fundieron, se volvieron uno solo. Desaparecían así las rupturas de arte y no arte entre uno y otro quehacer. De la economía informativa, propia del discurso noticioso, se pasaba a una forma comunicativa que traducía expresivamente el idioma de la realidad humana —que habla por medio de acontecimientos—, a las inusitadas musicalidades del lenguaje modernista, "capaz de alcanzar [según afirma el crítico Guillermo Díaz Plaja] —sin los elementos propios del verso— la tensión y el 'clima' propios de la poesía".

Para Martí (según exponía ya en el prólogo a "El poema del Niágara", de Juan Antonio Pérez Bonalde, 1882), esta "descentralización de la inteligencia", permitía llegar a un público más amplio que el mercado de los libros. Fue todo un salto democrático de la cultura.

A los recursos narrativos propios de la crónica, fruto del cruce, incestuoso, entre historia y literatura —puesto que según el ensayista mexicano Alfonso Reyes, "historia y literatura se mecieron juntas en la cuna de la mitología, y ésta no acierta a distinguir —ni le importa— el hecho del hechizo"[6]—, sumaron entonces los del periodismo. La inmediatez del hecho real era contado con las técnicas de la novela. Un verdadero oxímoron, porque la novela remite a lo ficticio, a lo "inventado", mientras que el periodismo remite a la realidad inmediata, demostrable, comprobable. Es decir, para lograr esta nueva síntesis genérica, se violentó la estructura clásica informativa con la introducción de historias de personajes, diálogos, comentarios, analogías, juegos de oposiciones, saltos cronológicos, suspenso, visiones múltiples, proposiciones yuxtapuestas, metáforas y otras figuras literarias que, sin desvirtuar el suceso referencial, permitían la intensificación de la emoción con el fin primordial de conmover al lector.

Los acontecimientos cotidianos de una cambiante modernidad que avanzaba con rapidez hacia el inicio de la industrialización, eran dados a conocer mediante una estructura temporal en la que irrumpía —fluido, suelto, libre, complejo o incluso desproporcionado—, el yo creador del periodista para narrar historias de un presente que, al decir de Ramón de Valle-Inclán, aún no era historia[7] —porque historia y presente son palabras contradictorias por definición—, pero mediante un cronista atento a su entorno se podía alcanzar "una verdad humana más profunda que los inventarios y calendarios históricos"[8] y por ende, más realista que cualquier relato del pasado. Ese era el secreto donde poesía y vida se resolvían. Esta era la clave para alcanzar, a un tiempo, veracidad —puesto que el cronista que relataba *había estado allí*, *había vivido*, *como testigo*, *lo que sucedió* y como tal era la fuente primaria del hecho—; y autenticidad —puesto que creía firmemente que narrar la fugitiva realidad era la mejor forma de entenderla—, en una época que se debatía entre el escepticismo y el deslumbramiento tecnológico.

El acto fundacional quedó registrado con claridad. Para Martí, la crónica portadora de temas "culminantes y durables, y de valor humano", era la novela de la historia. Gutiérrez Nájera comprendió que "el cruzamiento en literatura" reivindicaba la condición o la manera de narrar la inmediatez periodística. Darío veía este cruce exaltado como algo natural, porque, decía: "Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir".


Manuel Gutiérrez Nájera

La crónica con su carga crítica y humana, que rompía convenciones y estereotipos, corrió afiebradamente por las galeras de los periódicos. Darío hacía sus despachos desde España, París, Roma, Londres y Berlín para *La Nación* de Buenos Aires y otros diarios argentinos como *La Tribuna* y *El Tiempo*, así como para *El Mercurio* de Valparaíso, Chile y *La Prensa Libre* de Costa Rica; Gutiérrez Nájera, por su parte, lo hacía en México para *El Correo Germánico*, *El Nacional*, *El Federalista*, *La Libertad*, *El Renacimiento*; Martí, desde Estados Unidos, para *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México, *La Opinión Pública* de Montevideo, *La República* de Honduras, *La América* de Nueva York, *New York Herald*, *The Hour* y *The Sun*.

Crónicas antológicas salieron de sus plumas en aquellos días en que, aun cuando todavía corría el siglo XIX, ya ellos adelantaban, pujante, el XX. El nuevo modo de decir entrañaba nuevas formas de percepción. Todos los temas cotidianos que paría la realidad, desde el más pequeño y prosaico hasta los de mayor trascendencia y repercusión, eran susceptibles de ser tratados desde esta nueva manera de narrar y comprender el mundo: una pelea de boxeo; el caso de una famosa y linda bailarina del Teatro Nacional de México que colgaba sus zapatillas para casarse; las contradicciones humanas que acarreaba el desplazamiento de las luces del gas por la deslumbradora luz eléctrica; el eclipse de sol del 18 de julio de 1860, que acaparó la atención del mundo y dio cita en España —uno de los países agraciados para poder contemplarlo en toda su magnitud— a reyes, periodistas y científicos; los días de año nuevo en contraposición con la miseria que vivían los pobres; los desastres producidos por el terremoto de Charleston, o el proceso y ejecución de los siete obreros anarquistas de Chicago, etc., etc.

A esta nueva manera de hacer y de injertar en nuestras crónicas el mundo; a estas figuras fundadoras que pusieron delante de la palabra un camino ("el camino poético" que, como diría Susana Rotker, "comenzó en los periódicos y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra"[9]), se sumaría el poeta guatemalteco Enrique Gómez Carrillo.[10] Tenía 17 años cuando empezó a colaborar en *El Correo de la Tarde* de Guatemala, dirigido por Rubén Darío en 1890. Fue Darío quien hizo posible que el presidente de ese país, Manuel Lisandro Barillas, le otorgara una beca para estudiar en Europa. El influjo del autor de *Azul* lo acompañaría toda su vida. Colaboró en numerosas publicaciones de España, Francia e Hispanoamérica.

Untitled-7 2
11/18/08 10:57:16 PM



Tomás Eloy Martínez

En su estancia en Madrid lo haría para el periódico *El liberal* y las revistas *Madrid cómico*, *La vida literaria*, *Blanco y negro*, *La ilustración española y americana* y *Revista crítica*. En *La Nación* de Buenos Aires publicó las crónicas de sus viajes por Rusia, India, China, Japón, el norte de África, Grecia y Jerusalén. Más tarde, al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, fue nombrado corresponsal de ese periódico para cubrir el frente de batalla en diferentes países. Fue uno de los modernistas más prolíficos. Al final de su vida tenía publicadas más de tres mil crónicas.

Gómez Carrillo tampoco establecía separación entre crónica y poesía. Sólo que para él había un distingo: "El arte, que en poesía es tan anticuado cual el mundo, en prosa es una conquista reciente". Es decir, asumía que lo nuevo de la escritura modernista era fruto del quehacer periodístico, más que del verso. De ahí que insistiera en su preocupación: "Labrar la frase lo mismo que se labra el metal, darle ritmo como a una estrofa, retorcerla ni más ni menos que un encaje". Los cánones formales propios de poesía eran traspasados a la prosa, con lo cual se hacía patente el encuentro en la crónica de las dos modalidades expresivas: "os juro que ningún abuelo lo hizo."[11]

No obstante, Gómez Carrillo es uno de los últimos barcos que zarpa del puerto de la llamada *Belle Époque*, que daba paso, con el nuevo siglo, a la globalización de la guerra y a la vanguardia literaria, período en que la modernización y la cruda transición social, se reflejarían en la crónica, aunque no necesariamente llegaron a suponer —como apuntaran José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (1976)— el final del modernismo.

La vieja herencia de entender la dura la realidad representándola, se renovaba transgresoramente con este modo de atestiguar los hechos. Este fue el comienzo de la genuina expresión americana. Nacía así, a bordo de esta nueva *construcción*, con un lenguaje original, exaltado y deslumbrante, que conformaba un espacio más amplio donde desaparecían las fronteras entre distintos géneros discursivos, que terminaba —como en el caso de Martí— por reformar la realidad.

Es cierto: fue algo insólito. El nuevo *género* era capaz de producir taquicardia entre los que aun hoy, por estar acostumbrados a ver el mundo en términos de verdad/falsedad (en referencia a periodismo y literatura), pregonan que la inapresable y laberíntica realidad —que no sabe ser de una sola manera y a veces incluso resulta inverosímil—, tiene la obligación de ser objetiva cuando se convierte en lenguaje.

Los modernistas, en el afán de universalización y búsqueda de lo autóctono, llevaron la crónica más allá de sus límites. Transgredieron fronteras, paladearon con vehemencia las palabras y crearon, como dice el periodista mexicano Juan Villoro, esta especie de "ornitorrinco de la prosa", híbrido entre veracidad e imaginación, pero que al unir dos modalidades expresivas distintas, aparentemente separadas y enemistadas por viejas oposiciones que parecían irreconciliables, produjo un proverbial antídoto contra la amnesia social y una nueva manera de contar la experiencia humana. Se le dio así un vuelco al modo de representar la realidad, no a partir del acontecimiento como lo más importante (que reduce a los protagonistas a simples referencias textuales), sino a partir de los protagonistas, es decir, de lo que le ocurría a alguien en alguna parte.

Ese fue el comienzo del ahora llamado "nuevo periodismo", que, como podemos ver, de nuevo no tiene ni el nombre con que lo etiquetó Tom Wolfe en el prólogo de una antología de crónicas norteamericanas publicada en la década del 70.[12]

El gran reto de los que vinieron después, era cómo superar ese camino abierto por los modernistas.

NOTAS

[1] "Defensa de la utopía". Conferencia ofrecida en el taller seminario Situaciones de crisis en medios impresos, dictado en Santa Fe de Bogotá, Colombia, el 15 de marzo de 1996, en la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

[2] Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 16 y 230.

[3] Félix Rubén García Sarmiento, Metapa (hoy Ciudad Darío), Nicaragua, 18 de enero de 1867-León, Nicaragua, 6 de febrero de 1916.

[4] José Julián Martí Pérez, La Habana, Cuba, 28 de enero de 1953-Dos Ríos, antigua provincia de Oriente, Cuba, 19 de mayo de 1895.

[5] Manuel Gutiérrez Nájera, Ciudad de México, 22 de diciembre de 1858-Ciudad de México, 3 de febrero de 1895.

[6] Reyes, Alfonso, *El deslinde // Apuntes para una teoría de la literatura*. Obras Completas XV. FCE, México, 1997.

[7] Cit. por Toño Angulo Daneri en "La importancia de estar allí. Del costumbrismo a la historia del presente: los desafíos del periodismo narrativo en el Perú".

[8] Reyes, Alfonso, obra cit., p. 108.

[9] Rotker, Susana, ob. cit., p. 108.

[10] Enrique Gómez Tible (más conocido por Enrique Gómez Carrillo), Ciudad de Guatemala, 27 de febrero de 1873-París, 29 de noviembre de 1927.

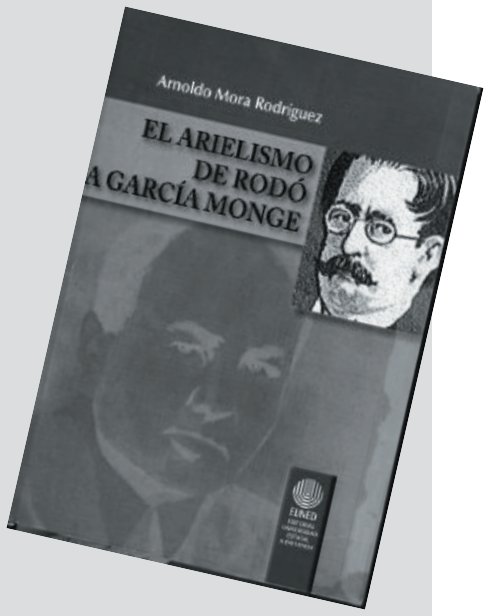
[11] Gómez Carrillo, Enrique, *El arte de trabajar la prosa artística (1905)*. Cit. por Harold Alvarado Tenorio en "Enrique Gómez Carrillo y el Modernismo", www, arquitrave.com.

[12] Wolfe, Tom, *The new journalism*. Picador, Pan Book Ltd., Londres, 1975, *El nuevo periodismo*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1976.



Rubén Darío

HEMOS RECIBIDO



EL ARIELISMO DE RODÓ A GARCÍA MONGE

Autor: Arnoldo Mora Rodríguez; Editorial EUNED; 2008

Se trata de la más reciente publicación del filósofo Arnoldo Mora Rodríguez, quien fuera profesor de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. En ella, se reflexiona sobre las circunstancias que precedieron y acompañaron el surgimiento de lo que el autor llama "la primera corriente de pensamiento filosófico de Nuestra América, el arielismo". Ésta nace y se difunde en el contexto de la construcción de los Estados nacionales latinoamericanos, y del afianzamiento de la presencia norteamericana en América Latina. *El Ariel*, título del libro de José Enrique Rodó, autor uruguayo, publicado en el año 1900, delineará, desde su aparición, una línea de pensamiento preocupada por encontrar la especificidad latinoamericana, contraponiéndola, cultural y políticamente, a la creciente presencia norteamericana que había despertado, en ciertos sectores latinoamericanos, una verdadera *nordomanía*. De esta manera, José Enrique Rodó inaugura, en los albores del siglo XX, una nueva forma de pensar, que ya se venía perfilando en ideólogos como José Martí, que reivindica, no solo la diferencia y la especificidad de este "pequeño género humano", sino que, también, se preocupa por encontrar cuáles son los rasgos y las características que permitirían impulsarlo hacia una organización civilizatoria propia.

El arielismo hará carrera propia convertido en un verdadero espíritu de época, que se expresará de muy distintas formas en la voz de diversos pensadores que irán desde el peruano José Carlos Mariátegui en las primeras décadas del siglo XX, pasando por Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos, hasta nuestros días, cuando podemos encontrar sus huellas en alguien como el cubano Roberto Fernández Retamar.

En todos ellos, a pesar de sus diferencias, pervivirá un afán de búsqueda de lo propio.

Untitled-7 3
11/18/08 10:57:22 PM



DICCIONARIO DE LA LITERATURA CENTROAMERICANA

Albino Chacón (coordinador), Carlos Castañeda Dinarte, Marjorie Gamboa, Martín Jamieson, Carlos López, Francisco A. Méndez, Carlos F. Monge, Damaris Serrano y Helen Umaña. EUNA/Editorial Costa Rica; San José, 2007

Este *Diccionario* reúne a narradores, poetas y dramaturgos de la región; ofrece información sobre el conjunto de su obra publicada hasta ahora y, en la gran mayoría de los casos, va acompañada de un comentario crítico que funge como guía para el lector, el investigador o para cualquiera que quiera conocer más de cerca sobre las líneas temáticas, nuevas estéticas, el desarrollo histórico y las tendencias literarias de la región. Esto hace que éste sea algo más que un diccionario de autores.

En el trabajo aparecen tanto los autores considerados los clásicos de la región, que conforman lo que Albino Chacón llama el "canon mayor" de las letras centroamericanas, como una pléyade de escritores que tienen, la mayoría de ellos, una obra conocida y reconocida en sus países, pero que con costos traspasan sus fronteras. Éstos han producido una profunda renovación de las tradiciones estéticas y literarias imperantes durante gran parte del siglo XX en la región. Constituyen lo que algunos llaman *escritores de posguerra* o *del desencanto*, y le dan un tratamiento inédito en las letras centroamericanas a temas como el de la identidad cultural y la violencia.

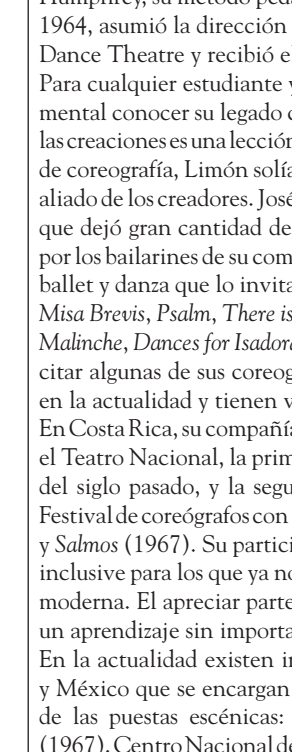
En total, el *Diccionario* cuenta con 600 entradas, cada una de las cuales consta de tres partes: la primera, que ofrece datos biográficos generales del autor, premios y reconocimientos obtenidos por su obra. La segunda, que corresponde a una descripción de los temas que se tratan en las obras en particular o en el conjunto de la obra del autor tratado. La tercera parte reúne los títulos de cada publicación, con indicación del género y el año de publicación de la primera edición.

El equipo que le dio cuerpo a este trabajo se aglutinó en torno a un proyecto de investigación con sede en la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana y la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional.

Recordar a un maestro
En el centenario de José Limón

Este año se conmemoran 100 años del nacimiento de José Limón, bailarín, maestro y coreógrafo. Limón nació en México en 1908. Muy joven, su familia se trasladó a vivir a los Estados Unidos de América, en esta nación se convirtió en uno de los coreógrafos más importantes del siglo XX y junto a su maestra, Doris Humphrey, creó la técnica que hoy lleva su nombre. José Arcadio Limón dejó un legado a la danza del siglo XX que se puede resumir en tres aspectos fundamentales: fue un bailarín intenso, un maestro que sistematizó su método de enseñanza y un coreógrafo prolífico, muy exigente con su propia producción.

TRIPUDIUM
COLUMNA DE MARTA ÁVILA



Fueron los alemanes Ivonne Georgi y Harald Kreutzberg quienes despertaron su amor por la danza cuando presenció el debut de estos bailarines en Nueva York, y conoció los trabajos de Isadora Duncan. Este giro en su vida lo llevó a convertirse en la figura masculina emblemática de la danza moderna estadounidense. A los 22 años, comenzó a trabajar en la escuela Humphrey–Weidman descubriendo las posibilidades del movimiento. En 1937, dio sus primeros pasos como coreógrafo y compuso *Danza de la muerte* para recordar los dolorosos acontecimientos de la Guerra Civil Española. Una década después, debutó con su compañía, recibiendo buenas críticas por sus creaciones. Su obra *La pavana del moro* (1949) recibió el premio Dance Magazine. Desde 1986, esta agrupación cambió su nombre a Limón Dance Company.

Limón se desempeñó como maestro en la Julliard School de Nueva York, desde 1951 hasta su muerte, en 1972. En esta institución logró sistematizar y consolidar, al lado de Humphrey, su método pedagógico y de entrenamiento. En 1964, asumió la dirección del Lincoln Center's American Dance Theatre y recibió el galardón Capezio.

Para cualquier estudiante y profesional de danza es fundamental conocer su legado coreográfico, donde cada una de las creaciones es una lección de composición. Como maestro de coreografía, Limón solía decir que la síntesis es el mejor aliado de los creadores. José Limón fue un creador incasable que dejó gran cantidad de obras que fueron interpretadas por los bailarines de su compañía y de otras agrupaciones de ballet y danza que lo invitaron a realizar montajes nuevos. *Misa Brevis*, *Psalm*, *There is a time*, *The Emperador Jones*, *La Malinche*, *Dances for Isadora*, *The exiles*, *Orfeo* y *Carlota*, por citar algunas de sus coreografías que se siguen ejecutando en la actualidad y tienen vigencia estética.

En Costa Rica, su compañía se presentó en dos ocasiones en el Teatro Nacional, la primera a inicios de los años sesenta del siglo pasado, y la segunda, en 2003, como cierre del Festival de coreógrafos con las obras *Héroes anónimos* (1970) y *Salmos* (1967). Su participación fue toda una enseñanza, inclusive para los que ya no cultivan la estética de la danza moderna. El apreciar parte de su repertorio fue para todos un aprendizaje sin importar estilos o modas.

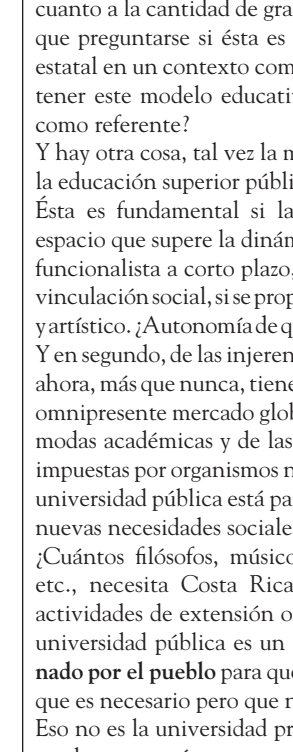
En la actualidad existen instituciones en Estados Unidos y México que se encargan de preservar su legado más allá de las puestas escénicas: José Limón Dance Fundation (1967), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información José Limón de Bellas Artes (1983, México) y Limón Institute (1989).

La historia de la danza debe recordar a José Limón como a una persona que consagró su vida a la investigación, a la realización de obras coreográficas y formación de numerosos discípulos.

Defendamos nuestra autonomía

Hace unos meses salió en el diario *La Nación* un artículo que nos dice que, según un estudio, las universidades privadas actualmente gradúan más profesionales que las públicas. Aunque no se dice abiertamente, es probable que se quiera, una vez más, poner en tela de juicio la eficiencia de la educación pública superior.

CONTRACANTO
COLUMNA DE ALEJANDRO CARDONA



Esto no es nada nuevo, sobre todo para los que trabajamos en el área de las artes. Lo que realmente me preocupa es que las autoridades de las universidades públicas se pongan a la defensiva. Dicen que éstas ofrecen una formación de mayor calidad. Y eso explicaría por qué las carreras duran más y, asimismo, otros fenómenos que podrían incidir en las estadísticas que mostraba el susodicho artículo.

Pero hablar sólo de calidad versus cantidad es confundir las cosas.

En este país, las universidades privadas son, ante todo, negocios que se basan en una oferta docentista guiada por las "necesidades del mercado". Si no funcionan como negocio, cierran… Así de simple. Que sus carreras sean de mayor o menor calidad está por comprobarse. Que la duración de una carrera incida en su calidad dependerá de qué carrera hablemos y del perfil de entrada y salida de los estudiantes, entre muchos otros factores.

Lo que sí es cierto es que la educación superior privada, con excepciones, invierte poco o nada en investigación, extensión o producción. Esto significa que sus carreras son, casi siempre, de carácter reproductivo y la vinculación de su personal académico (independientemente de su calidad individual) funciona con la lógica de una maquiladora. Que esto, junto con una organización del calendario académico en cuatrimestres o trimestres, dé buenos resultados en cuanto a la cantidad de graduados no lo dudo. Pero habría que preguntarse si ésta es la función de una universidad estatal en un contexto como el nuestro. ¿Por qué debemos tener este modelo educativo como paradigma o siquiera como referente?

Y hay otra cosa, tal vez la más significativa, que diferencia la educación superior pública de la privada: la autonomía. Ésta es fundamental si la universidad pretende ser un espacio que supere la dinámica meramente reproductiva y funcionalista a corto plazo, si busca crear conocimiento y vinculación social, si se propone producir a nivel intelectual y artístico. ¿Autonomía de qué? En primer lugar del mercado. Y en segundo, de las injerencias políticas e ideológicas (que ahora, más que nunca, tienen como guía ese omnipotente y omnipresente mercado globalizado). En tercer lugar, de las modas académicas y de las prioridades de financiamiento impuestas por organismos nacionales e internacionales. La universidad pública está para contribuir a descubrir y crear nuevas necesidades sociales y culturales.

¿Cuántos filósofos, músicos, actores, pintores, filólogos, etc., necesita Costa Rica? ¿Cuántas investigaciones o actividades de extensión ocupa el país y en qué áreas? La universidad pública es un espacio académico **subvencionado por el pueblo** para que se pueda atender todo aquello que es necesario pero que no tenga por qué ser "rentable". Eso no es la universidad privada. Por eso nunca podrá ser totalmente autónoma.

Así que ¿cuántos graduados debe tener una universidad pública para que se le considere eficiente? Es algo que cada una deberá determinar por sí misma. La actividad de la educación superior estatal no es una máquina para producir profesionales, es un espacio académico integral que debemos procurar defender en su esencia, al margen de los estrechos criterios cuantitativos que nos impone la sensibilidad dominante actual.

Untitled-7 4
11/18/08 10:57:47 PM