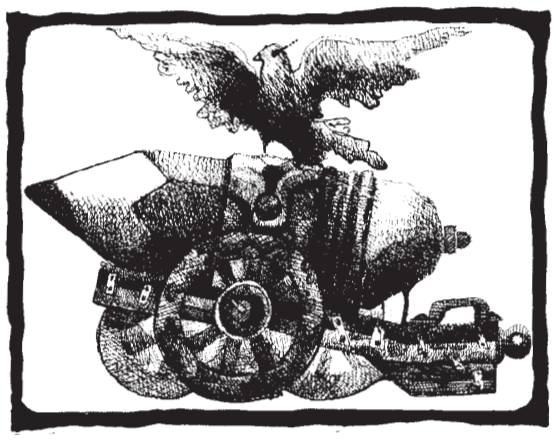
Los imperios no acostumbran sucumbir de un día para el otro. Las viejas potencias no abdican de sus regalías. Y las que ascienden no consiguen ejercer el poder ágilmente.

David Wessel (The Wall Street Journal)

Suplemento CULTURAL



Editor y diagramador
Rafael Cuevas Molina

Apoyo administrativo
Giselle Rodríguez

Página web
Maureen Barrantes

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 rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje

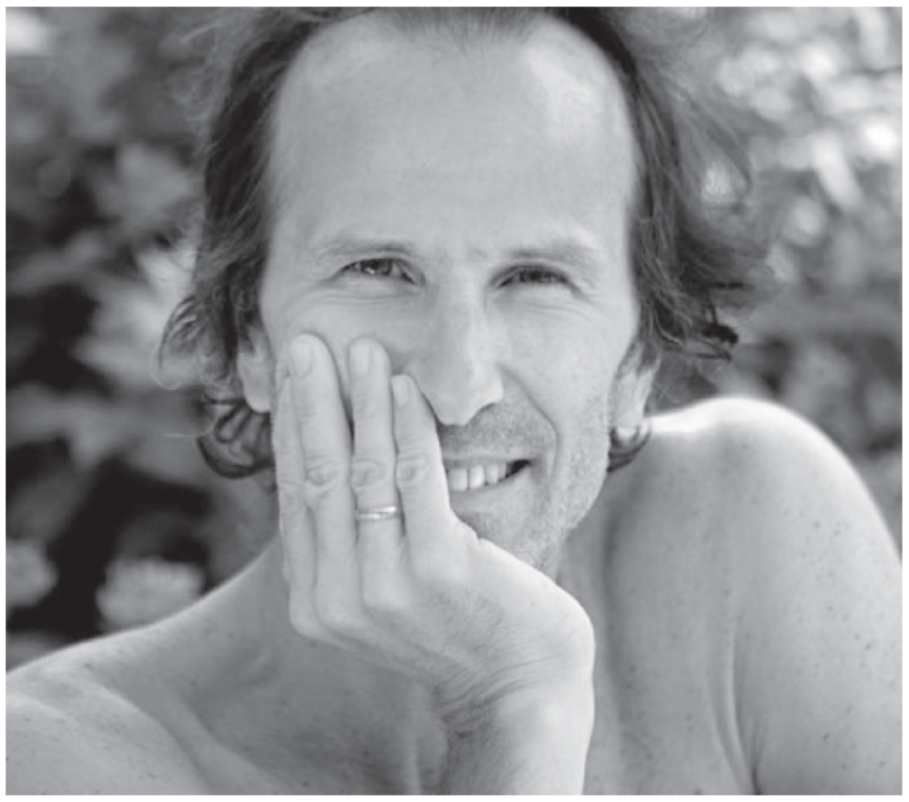
NÚMERO

82

Agosto 2008

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA



LAS TRINCHERAS Y EL FARO

En el marco de la celebración del XXXV Aniversario de la fundación de la Universidad Nacional, el 15 de octubre de 2008 se realizó el Foro La UNA y el Desarrollo de las Artes en el Museo Calderón Guardia de la ciudad de San José. David Korish1 representó a la Escuela de Arte Escénico con las siguientes palabras.

Desde su comienzo en los inicios de los setenta, como parte de la Facultad de Filosofía y Letras y luego como una parte integral del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), una de las características principales que marca la historia de la Escuela de Arte Escénico es una evaluación y reformulación constante de su Plan de Estudios. Si bien ciertos ejes centrales se repiten a lo largo de los años —formar profesionales creativos y críticos, desarrollar una identidad cultural—, lo que es notable es la necesidad continua de ajustar el diseño e implementación de la formación universitaria en las artes escénicas. Descubrí que se habían realizado casi diez revisiones durante los últimos treinta años, lo cual significa que intentamos cambiar nuestra Escuela, en promedio, cada tres años. ¿Qué revela esta insatisfacción, esta falta de quietud, sobre la Escuela y su esfuerzo por ser un espacio de preparación básico en las artes escénicas?, y ¿cómo puede esta necesidad de cambio guiarnos hacia una visión de lo que la Escuela puede ser en el futuro?

Una conclusión que podemos sacar es que el desarrollo de un actor no es una ciencia fija, sino que refleja una relación cambiante con el contexto sociocultural. El profesional escénico que queríamos desarrollar en 1975 es diferente al que queremos desarrollar hoy. Aunque sea necesario e inevitable, no es del todo un fenómeno positivo, pues onforme ajustamos nuestra filosofía y aproximaciones pedagógicas según los tiempos, corremos el riesgo de no establecer con suficiente firmeza ciertos puntos fijos del oficio profesional. Y en el arte teatral, como en la danza, la música, la biología o la física, hay ciertas habilidades establecidas que podemos identificar y, con suerte, enseñar y aprender: expresividad física, rango vocal, capacidad imaginativa,

conforme ajustamos nuestra filosofía y aproximaciones pedagógicas según los tiempos, corremos el riesgo de no establecer con suficiente firmeza ciertos puntos fijos del oficio profesional. Y en el arte teatral, como en la danza, la música, la biología o la física, hay ciertas habilidades establecidas que podemos identificar y, con suerte, enseñar y aprender: expresividad física, rango vocal, capacidad imaginativa, integración teoría/praxis, entre otros. A través de los años, estos pilares han quedado relativamente intactos; sin embargo, nuestra relación con la técnica dentro del marco cambiante del Plan de Estudios refleja una incertidumbre sobre cuál papel deberían tener el teatro y el profesional de teatro en la sociedad y cómo este puede impactar su desarrollo como artista.

Uno de los papeles principales que se le ha pedido cumplir al teatro, particularmente en América Latina durante los últimos treinta años, ha sido el de ser un instrumento de cambio social. Influenciado por las políticas culturales de los setenta, esta visión lo unió más a un compromiso con el discurso cultural y social que con las habilidades técnicas, e implicaba la voluntad y habilidad para llevar este discurso al pueblo. Esto ha tenido un impacto profundo y duradero en la manera en que los profesionales de teatro se han acercado a su oficio durante el curso de una generación, y marca una de las diferencias fundamentales entre el teatro y las otras artes; a estas, le hemos pedido menos en términos de ser portadoras de mensajes sociales y por ende hemos esperado más en términos de su perfección técnica y artística. Así que el nivel técnico y artístico en música, danza, artes visuales y ahora artes con el discurso cultural y social que con las habilidades técnicas, e implicaba la voluntad y habilidad para llevar este discurso al pueblo. Esto ha tenido un impacto profundo y duradero en la manera en que los profesionales de teatro se han acercado a su oficio durante el curso de una generación, y marca con el discurso cultural y social que con las habilidades técnicas, e implicaba la voluntad y con el discurso cultural y social que con con las habilidades técnicas, e implicaba la voluntad y habilidad para llevar este discurso al pueblo. Esto ha tenido un impacto profundo y duradero en la manera en que los profesionales de teatro se han

acercado a su oficio durante el curso de una generación, y marca una de las diferencias fundamentales entre el teatro y las otras artes; a estas, le hemos pedido menos en términos de ser portadoras de mensajes sociales y por ende hemos esperado más en términos de su perfección técnica y artística. Así que el nivel técnico y artístico en música, danza, artes visuales y ahora artes videográficas desafortunadamente sobrepasa por mucho nuestro nivel en teatro, porque al teatro en Costa Rica le ha costado superar este paradigma de ser un instrumento de cambio social, a pesar de que los tiempos son drásticamente diferentes; para poner a McLuhan cabeza abajo, el medio se ha quedado igual mientras el mensaje ha cambiado.

Me preguntaba recientemente, ¿qué hubiera pasado si Pepe Figueres hubiera dicho, con el afán de rimar y no solamente de ser conciso: '¿Para qué tractores sin actores?' ¿Habría guiado la dirección cultural hacia la profesionalización extraordinaria en teatro de la misma manera que se ha hecho en música? ¿Se habría dedicado el volumen de recursos nacionales a la educación teatral en primaria y secundaria, formación en conservatorios, la creación de compañías juveniles, creando con ello un público altamente educado y una comunidad de profesionales de teatro de clase mundial de la misma manera que hemos hecho en música? ¿Habríamos creado una cultura del teatro como hemos creado una cultura de la música? ¿Sería otra de las artes el patito feo en este momento y no el teatro? ¡Ahhh, por una pequeña palabra!

Si bien es cierto que creamos el Taller Nacional de Teatro y la Compañía Nacional de Teatro con elenco estable, giras y extensión —la mítica época dorada—, es claro que, mientras la danza, la música y las artes visuales han florecido y se han fortalecido, el teatro ha luchado y se ha debilitado. Y las Universidades tienen que examinar su papel en este fenómeno. ¿Hemos privilegiado el desarrollo artístico de nuestras artes hermanas por sobre el de teatro? ¿Hemos permitido que nuestros programas de formación en teatro se quedaran estancados en un modelo de desarrollo y entrenamiento que pertenece a una generación previa, a una relación caduca entre teatro y sociedad? ¿Hemos avanzado lo suficiente? ¿Cuál es nuestra responsabilidad por el hecho de no habernos convertido en mejores practicantes, mejores artistas?

Escuché recientemente un programa de radio en el que se discutía el papel que las Universidades deberían tener en relación con la sociedad en general; se lanzó la pregunta si la Universidad debería estar en las trincheras o ser la torre de marfil —contraponiéndose así el trabajo gris y bruto de lo utilitario con la búsqueda elevada, aislada del conocimiento y la iluminación. Aunque recurrir a metáforas militares puede resultar desagradable, la pregunta es buena; sin embargo, para efectos de discusión, me gustaría ajustarla, pues recuerdo una imagen que un maestro mío usaba a menudo al creer que el papel de la Universidad es el de ser no tanto una torre de marfil como un faro —aquel que ilumina un futuro tanto inmediato como distante. Así que la disyuntiva sería: estar en las trincheras o ser el faro. Me hago la pregunta no tanto en términos de la Universidad, en lo macro, sino relacionada con la Escuela de Arte Escénico en lo específico, y qué significa para la Escuela estar en la trincheras y cuál sería el posible faro.

En las trincheras tenemos que concentrarnos por mejorar nuestro mandato básico: la formación académica de un profesional en las artes escénicas con énfasis en la actuación teatral. Esta es la misión actual de la Escuela y es el trabajo gris cotidiano, fuera de las luces, pero sobre el cual se basa la Escuela. Primero, tenemos que fortalecer el viaje formativo práctico en relación con la adquisición de las habilidades técnicas correspondientes a la actuación escénica. Además, debemos articular mejor el engranaje entre esta práctica y la teoría, y por ende aclarar la relación entre este proceso mejor el engranaje entre esta práctica y la teoría, y por ende aclarar la relación entre este proceso de formación práctica y las exigencias teóricas/investigativas de graduación. Y finalmente tenemos que seguir clarificando en



cómo tenemos que seguir clarificando en cómo conjugamos la misión polifacética de formación, producción, extensión e investigación; pues como Escuela, si perdemos el enfoque cuyo punto de partida y componente central debe ser la formación, corremos el riesgo de poner las necesidades, experiencia y desarrollo del estudiante al margen. Por ejemplo, la creación de una instancia de producción estudiantil o hasta profesional amparada por la Escuela, pero desvinculada del proceso formativo, sería un ingrediente esencial en fortalecer nuestro mandato. Como todos sabemos, el flujo entre enseñanza, creación y producción, la necesidad de ubicar nuestro trabajo en un contexto social mutuamente enriquecedor, y el fomentar espacios de investigación creativa, existen en una tensión constante en las artes, pero creo que la tensión se mantiene fuerte, saludable y hasta útil mientras mantengamos la experiencia formativa del actor-estudiante en el centro de este tejido.

Para mantener nuestro enfoque sobre el estudiante, debemos poner nuestra atención en el profesor. En las artes nuestro compromiso con la docencia nos lleva a uno de nuestros problemas más grandes: la tensión entre la práctica y la pedagogía, una tensión que se manifiesta tanto en el profesional joven como en el más experimentado.

La Universidad Nacional se encuentra actualmente en un momento particular en el cual estamos experimentando un recambio profundo de instructores. A pesar de la infusión saludable de sangre fresca, para las artes la inserción demasiado prematura en la participación institucional puede divorciar al joven profesional de la práctica y así sofocar su desafío artístico y su desarrollo. A diferencia de otros campos intelectuales y académicos como la historia, la sociología o la biología —cuyo desarrollo brota dentro de los confines de lo institucional— las artes requieren una práctica independiente del ámbito institucional-académico; es inconcebible que uno se pueda convertir en un músico, actor o pintor profundo y hábil sin lograr una vida artística fuera de la docencia. En los campos que dependen de una relación con la práctica, enseñar algo que uno mismo no ha adquirido se vuelve absurdo. Ahora bien, claramente tenemos que abrazar a una nueva generación de artistas y educadores, pero debemos asegurar, insistir, provocar y fomentar la necesidad que ellos se desarrollen como practicantes, independientemente de su labor docente. Además, no debemos asumir que esta práctica independiente garantiza la comprensión de lo que significa ser pedagogo, sino crear espacios de capacitación pedagógica para que esta nueva generación tenga la oportunidad tanto de aprender el oficio pedagógico como practicar la profesión en las artes.
Además de no guiar suficientemente a los profesionales jóvenes, con demasiada frecuencia no le pedimos a los docentes experimentados que se desafíen a sí mismos adecuadamente. A medida que las artes crecen y cambian, nosotros como profesores tenemos que evolucionar al lado de ellas, y temo que a menudo nuestro trabajo no responde a los cambios que se dan en los vocabularios de las artes. Cuando año tras año dependemos de metodologías que no reflejan la necesidad de expandir y nutrir nuestras aproximaciones pedagógicas, a los estudiantes les comunicamos el mensaje subyacente que su arte se ha estancado, que no vive. Como en las trincheras la tentación de repetirnos es perniciosa, tenemos que exigirnos, salir de esta zona de confort al reconocer que, al desafiarnos constantemente, transmitimos el espíritu de desafío intelectual y creativo a nuestros estudiantes. A diferencia de otros campos intelectuales y académicos como la historia, la sociología o la diferencia de otros campos intelectuales y académicos como la historia, la sociología o la biología —cuyo desarrollo brota dentro de los confines de lo institucional— las artes requieren una práctica independiente del ámbito institucional-académico; es inconcebible que uno se pueda convertir en un músico, actor o pintor profundo y hábil sin lograr una vida artística fuera de la docencia. En los campos que dependen de una relación con la práctica, enseñar algo que uno mismo no ha adquirido se vuelve absurdo. Ahora bien, claramente tenemos que abrazar a una nueva generación de artistas y educadores, pero debemos asegurar, insistir, provocar y fomentar la necesidad que ellos se desarrollen como practicantes, independientemente de su labor docente. Además, no debemos asumir que esta práctica independiente garantiza la comprensión de lo que significa ser pedagogo, sino crear espacios de capacitación pedagógica para que esta nueva generación tenga la oportunidad tanto de aprender el oficio pedagógico como practicar la profesión en las artes.

Además de no guiar suficientemente a los profesionales jóvenes, con demasiada frecuencia no le pedimos a los docentes experimentados que se desafíen a sí mismos adecuadamente. A medida que las artes crecen y cambian, nosotros como profesores tenemos que evolucionar al lado de ellas, y temo que a menudo nuestro trabajo no responde a los cambios que se dan en los vocabularios de las artes. Cuando año tras año dependemos de metodologías que no reflejan la necesidad de expandir y nutrir nuestras aproximaciones pedagógicas, a los estudiantes les comunicamos el mensaje subyacente que su arte se ha estancado, que no vive. Como en las trincheras la tentación de repetirnos es perniciosa, tenemos que exigirnos, salir de esta zona de confort al reconocer que, al desafiarnos constantemente, transmitimos el espíritu de desafío intelectual y creativo a nuestros estudiantes.

Con respecto al faro, veo a la Escuela situada en una posición única para convertirse en un catalizador de diálogo. A medida que la necesidad de mejorar nuestro Plan de Estudios de nuevo se aproxima, debe intentar desarrollar cursos y programas que integren la sabiduría de la danza, la música y las artes plásticas. ¿Por cuánto tiempo más podemos compartir solamente una cocina con la Escuela de Danza? ¿Cómo no podemos reconocer que el teatro nació de la fusión entre música y máscara? La separación de nuestros programas quizás no debilita a las otras escuelas, pero claramente nos debilita a nosotros; un diálogo práctico y pedagógico con nuestras escuelas hermanas nos enriquecerá a todos.

Igualmente necesario veo un diálogo productivo con nuestra escuela homóloga de la Universidad de Costa Rica. En un país donde los recursos, tanto económicos como humanos, son tan escasos, se ha vuelto casi absurdo que las dos Universidades ofrezcan programas de formación en artes escénicas que son más notables por sus semejanzas que por sus diferencias. Solo si logramos establecer una verdadera alianza, podemos empezar el proceso de idear una visión de las dos escuelas en la cual no compitan entre sí sino que se complementen.

Podemos ver a la Escuela de Arte Escénico como una parte de un diálogo nacional que necesitamos urgentemente sobre cultura, arte y sociedad. Al tener una voz en una conversación saludable, dinámica, provocadora, la Escuela puede tener el papel vital de defender la necesidad de hacer claro cómo el teatro y la educación teatral tienen que convertirse en parte de la política cultural.

La Escuela puede expandir su papel como parte de una red regional e internacional de artistas y pensadores fomentando la interacción y el diálogo a través de encuentros, simposios e intercambios prácticos para continuar siendo parte de una conversación internacional que está tomando nueva energía en la medida que nuevos caminos de expresión escénica adquieren fuerza.

En este sentido, podemos ver a la Escuela moviéndose hacia la incorporación de uno de los campos más dinámicos hoy en las artes: el de los Estudios de Performance. Nacido de la unión entre las artes visuales, música y teatro, y nutrido por el contacto con la antropología y la sociología, el

Performance está actualmente en el nexo de los estudios interdisciplinarios. Con programas académicos, iniciativas grupales, eventos institucionales y practicantes individuales floreciendo por el mundo entero, Costa Rica y la Universidad Nacional tienen que formar parte de este movimiento o correr el riesgo de convertirse cultural, intelectual y artísticamente en obsoletos. La Escuela de Arte Escénico, con un grupo de estudiantes y profesores, ya trabaja activamente en este campo, y el CIDEA, que por definición existe en la unión de las artes, está situado estratégicamente para convertirse en la fuerza creativa detrás del desarrollo de este campo dentro de nuestro ambiente académico, y así transformar a la Universidad Nacional en un punto focal regional e imán para los Estudios de Performance.

Las trincheras y el faro. La Escuela debe vivir en una y tratar de ser el otro. En las trincheras tenemos que enfocarnos en nuestro mandato básico y día tras día hacer el trabajo que es necesario para mejorar la calidad de la educación teatral y, por extensión, de la práctica teatral, en este país. Y el faro. La Escuela debe intentar ser ese faro para que tengamos algo al cual podemos fijar nuestra mirada cuando tenemos la oportunidad, una oportunidad que debemos crear con frecuencia, la de levantar nuestras cabezas arriba, afuera de las trincheras.

NOTA: Por razones de síntesis, toda referencia a género está en masculino pero incluye implícitamente el género femenino.



TRIPUDIUM
COLUMNA DE
MARTA ÁVILA

Ser juez y parte, no es ético. A propósito del Festival Nacional de Danza. Columna de Marta Ávila Aguilar.

La madurez que ostenta la producción coreográfica costarricense no es producto de la casualidad, sino el producto y esfuerzo de muchos participantes y un público fiel.

Costa Rica tiene tres compañías de danza profesional que ya comenzaron a celebrar sus tres décadas de trabajo; un Festival de Coreógrafos que, en 2008 celebró la XXV edición, una Escuelade Danza que se acerca a sus 35 años de formar profesionales. También, existe, en nuestro país, un Festival de las Artes, el cual este año se hermanó con el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz. Además, el gremio dancístico cuenta con MUDANZAS, un encuentro de análisis y reflexión que se celebró por cuarta vez, con una nutrida participación de profesionales nacionales y extranjeros.
Finalmente, en agosto del año anterior, se celebró el primer Festival Posdanza, con una jugosa premiación a los coreógrafos y un llenazo de público. Por otra parte, tenemos el Festival Nacional de Danza, que vio la luz en 1986, y se constituyó, por medio del decreto (N° 18919-C, del 27 de marzo de 1989), "con la finalidad de fomentar la cultura popular mediante el estímulo de grupos de danza, brindando al mismo tiempo la posibilidad al público de apreciar en conjunto la actividad del movimiento dancístico nacional".

Este festival celebró su noveno encuentro y, en estos años, se logró que definiera su perfil como un festival para promover el repertorio de las agrupaciones de mayor trayectoria.

Dada la importancia de este evento debemos llamar la atención sobre un asunto que no se puede dejar pasar para futuras ediciones, y que viene sucediendo desde hace varios años: la escogencia.

La selección de los coreógrafos participantes se realiza, desde las tres últimas ediciones, entre todos los interesados en presentar sus obras. Es decir, la escogencia se ha dado entre todos los que se inscriben. Sabemos que en todas las partes del mundo contemporáneo, los eventos artísticos que son respetados o gozan de prestigio, tienen un equipo o grupo de curadores, jurado o cualquier otra forma para escoger a los participantes y sus invitados. No podemos seguir permitiendo que esta situación continúe, toda vez que lo que desata es un canibalismo entre el gremio, se pierde la objetividad y evita que la disciplina se desarrolle con madurez.

Es fundamental que en esta etapa del Festival Nacional de Danza, participe un jurado competente y respetado por su imparcialidad.

Por esta razón, las autoridades competentes deben resolver este aspecto para que la participación sea democrática y la imparcialidad permita que la disciplina danzaria continúe creciendo a la luz de los mejores parámetros profesionales y dé la oportunidad al público de apreciar la mayor cantidad de estilos, tendencias o escuelas predominantes en nuestro medio.

Será imperativo que los coordinadores y responsables de este espacio dancístico, también garanticen que todos los coreógrafos y agrupaciones cumplan con los requisitos que se establecen. Lo anterior, debido a que en la edición de 2008, hubo colectivos y creadores que fueron admitidos en el certamen sin cumplir con los parámetros a los que fueron sometidos, la mayoría de los que expusieron sus producciones sí satisfacían lo dispuesto en la ley.

De títulos y mediocridad. Columna de Alejandro Cardona Ducas.

Hace poco salieron artículos de Jacques Sagot (La Nación, 18/07/08) y de Víctor Valembois (La Nación, 29/07/08) en donde se dice, sin muchos rodeos, que en Costa Rica, tanto en las universidades públicas como en las privadas, se "regalan títulos". Que los perfiles de ingreso a las carreras o programas son muy bajos y la exigencia mínima, que la contratación del personal académico se hace por amiguismo, que todo esto es encubierto por todos, y que, por tanto, hay una verdadera "estafa académica".

CONTRACANTO

COLUMNA DE ALEJANDRO CARDONA



Aunque he visto de todo en mi trayectoria universitaria, no me parece correcto hacer generalizaciones. Sin embargo, sí hay una cosa que es cierta, y no es algo en lo que Costa Rica es particularmente original: los títulos de educación superior han sufrido un proceso de devaluación. Son meros "requisitos" (o "prerrequisitos") para acceder al mercado laboral (al menos en las instituciones de educación superior), y no necesariamente espacios formativos orientados al desarrollo cualitativo de los participantes.

Esto vale para casi todas las áreas, pero es todavía más patente en las artes. ¿Por qué? Fundamentalmente porque la calidad del ejercicio profesional en ellas no tiene nada que ver con la cantidad de formación escolarizada que se tiene. Y posiblemente tampoco con la calidad de la misma. Muchos de los más importantes artistas de siglo XX nunca tuvieron estudios superiores. Y ningún programa de posgrado, por más prestigio que tenga, puede crear el tuvieron estudios superiores. Y ningún programa de posgrado, por más prestigio que tenga, puede crear el talento ni las motivaciones e impulsos vitales que debe tener un artista a la hora de emprender profesionalmente su actividad. Y, por otro lado, no es cierto que la mayor exigencia garantice, necesariamente, una mayor capacidad de los egresados. Muchas personas tienen gran habilidad para cumplir con las exigencias de los programas académicos sin ser artistas sobresalientes.

Lo que pasa es que la sobrevivencia económica de muchos artistas, sobre todo a partir de la segunda posguerra, depende de poder ejercer la docencia. En el caso de los compositores, por ejemplo, hay muy pocos en el mundo y casi ninguno en América Latina que puedan evitar esta realidad. Y como la competencia es grande (feroz en el primer mundo) y el talento artístico no es sinónimo de vocación docente o académica, el asunto de la formación escolarizada viene a ser una suerte de "letra de cambio" para las instituciones de educación superior.

En Europa, las escuelas superiores de arte que formaban artistas profesionales, buscan ahora desesperadamente una vinculación con las universidades (o convertirse en una) para poder ofrecer títulos académicos, aunque esto termine distorsionando, por la misma lógica de la academia tradicional, sus programas de trabajo y sus objetivos. De nuevo, el asunto es ser competitivo frente a un mercado laboral cada vez más restringido.

Y esto lo imitamos aquí para equipararnos a los supuestos estándares internacionales, para competir como buenos ciudadanos de un mundo que nos globaliza.

Y esto lo imitamos aquí para equipararnos a los supuestos estándares internacionales, para competir como buenos ciudadanos de un mundo que nos globaliza.

Hemos recibido ... FE DE JESÚS, FE HUMANA; Francisco Avendaño Herrera; Editorial EUNED; 2008



Francisco Avendaño tuvo una larga y fructífera trayectoria, de más de 30 años, como profesor e investigador en la Escuela Ecuménica de Ciencias de la Religión de la Universidad Nacional, escuela de la cual es coofundador. Su vasta formación comprende estudios de teología, antropología y sociología en diversas universidades norteamericanas, italianas y alemanas.

Además de su actividad académica, Avendaño ha sido también relevante promotor de los derechos humanos; como tal, es cofundador de la Comisión de Derechos Humanos de Costra Rica (CODEHU), de la cual ha sido también su presidente.

El libro que reseñamos aparece con el patrocinio tanto de la Escuela Ecuménica de Ciencias de la Religión como de la Facultrual de Ciencias Sociales de la Universidad Estatal a Distancia. En palabras de Silvia Méndez, el planteamiento que Avendaño hace en el libro se inscribe dentro de la preocupación por ofrecer información y reflexiones que no han sido parte de la tradición en que se ha formado la mayoría de la población cirstiana. Rompe, así, con una lectura autoritaria del fenómeno de Jesús, que ha estado asociada con el dogma cristológico en tanto asignación de un sentido único e inamovible desde la institucionalidad eclesiástica.

Observa Méndez que esta visión antidogmática no deja de tener consecuencias que ella misma observó en un grupo de estudiantes que trabajó con la visión preliminar de este libro durante el año 2007, en las tutorías impartidas por el profesor Gustavo Gatica en el Centro Universitario de la UNED en San José. Señala que "lo que para algunas personas era tierra firme al principio del curso, conforme avanzaban en el estudio del material se convertía en terreno resbaloso, en el cual se sentían 'tambalear' (para usar una expresión de los propios estudiantes), es decir, se convertía en un terreno donde era posible dejarse tumbar y arrastrar" .

Dicho lo anterior, no habría que quedarse con la impresión de que el libro supone una experiencia de lectura perturbadora. Todo lo contrario, aunque implica un poco de desengaño, se trata de un desengaño necesario que promueve la transformación, tanto cognitiva como espiritual, que conduce a la construcción de significados desde un compromiso con la vida en nuestro contexto latinoamericano.

Estructurado en cinco capítulos, el autor recomienda una lectura "pausada y meditada" de su trabajo, para que pueda ser digerido apropiadamente, pues a veces -reconoce- el lector puede sentir que le están cuestionando sus convicciones más profundas.

Partiendo de la idea según la cual la fe transmitida no se agota en definiciones cerradas y permanentes, en el capítulo 1 el autor señala algunos elementos que le permitirán al lector comprender la perspectiva desde la cual ha sido escrito el libro. Un punto central en él es la distinción que hace entre religión y espiritualidad.

El capítulo 2, por su partes, se dedica a una revisión profunda de la representación construida sobre Jesucristo y revela la importancia de partir y apoyarse en la figura del Jesús histórico. "Jesús -dice nuestro autor- no es la verdad, el camino y la vida, sino verdad, camino y vida".

El capítulo 3 evidencia la preocupación de Avendaño sobre la persona de Jesús, quien "hubo de plantearse el problema de la fe" como se humano que heredó una tradición religiosa. "Se trata de una fe -apunta Avendaño- experimentada en la vida cotidiana llena de conflictos y contradicciones." La problemática de la fidelidad consiste, desde esta perspectiva, no en ser fiel a alguien, externo y objetivo, sino en ser fiel a uno mismo en el proceso de desarrollo y cambio. Las tentaciones de Jesús y su desconocimiento del futuro son temas provilegiados en esta perspectiva.

El juicio, la condena y la muerte de Jesús desde el sufrimiento de la humanidad históricamente oprimida por opresiones naturales y, sobre todo, sociales y personales, son analizadas en el capítulo 4. Aquí, caracteriza la forma de vida de Jesús como un esfuerzo constante por hacer la voluntad de su "Padre". lo cual mereció la ira y el rechazo de las fuerzas violentas y opresoras que reinaban. La cruz, concluye, no fue algo querido por él, sino algo que los representantes de los poderes de este mundo le cargaron.

En el último capítulo, el 5, se concentra en la resurrección qeu no la considera un acontecimiento biológico ni anatómico, pues, dice, "no se trata de la resurrección de un cadáver. Esta debe interpretarse desde la esperanza de la promesa para todos y para todo el Universo. (...) En el horizonte de la esperanza y de la entrega silenciosa, se capta el significado de la resurrección."

Como ayudas didácticas, el libro incluye reúmenes dentro del desarrollo de los temas, a efectos de que el estudiante pueda repasar los puntos principales expuestos en la argumentación, antes de pasar a otros aspectos. Al final de cada capítulo hay, también, una lista de términos que han servido de eje para la argumentación.

Inscrito en la tradición crítica, comprometida con el ser humano de estas tierras centroamericanas que ha caracterizado a la escuela de la Universidad Nacional en la que trabajó durante toda su vida profesional, Francisco Avendaño nos ofrece hoy este libreo que, no dudamos, hará reflexionar a todo aquel que lo lea, sea este estudiante o no.

PROGRAMA Publicaciones UNIVERSIDAD NACIONAL
0718-11–P.UNA