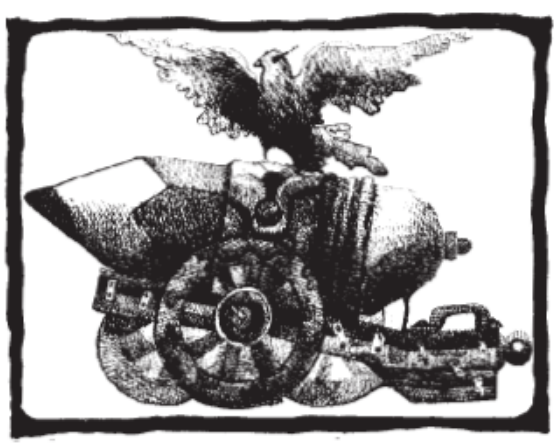
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

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.

85

Setiembre

2009

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

PINA BAUSH Y COSTA RICA. Entrevista de Rafael Cuevas a Rolando Brenes y Vicky Cortés



EL 30 DE JUNIO MURIÓ, A LOS 68 AÑOS DE EDAD, LA COREÓGRAFA Y BAILARINA ALEMANA PINA BAUSH, BALUARTE DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA MUNDIAL. SOBRE ELLA CONVERSARMOS CON VICKY CORTÉS Y ROLANDO BRENES

Rafael Cuevas (RC): ¿En qué radica la importancia de Pina Bausch para la danza contemporánea?

Rolando Brenes (RB): Primero que nada, quisiera expresar mi sentir por la partida de Pina.

El mundo de la danza ha perdido una gran artista, una gran persona llena de sensibilidad y talento. Una madre ejemplar de su único hijo, Rolf Alexander, y gran amiga de todos los artistas que tuvimos el honor y la oportunidad de trabajar con ella. ¡Coreógrafa del Mundo!

Aunque hubo varios artistas antes que ella, estoy convencido, como dice la mayoría de los artistas de la danza, que Pina es la madre del género artístico de la Danza-teatro. A partir de la corriente del expresionismo alemán, buscó constantemente el equilibrio entre el teatro y la danza como tal. Ella necesitaba, aunque muchas veces tenía actores invitados, bailarines que ejecutaran su "espectáculo teatral". Además, muchas de sus obras iniciales de su carrera en el Teatro de la Ópera de Wuppertal, tienen muchísimo movimiento dancístico, donde se hace necesario que sus intérpretes sean bailarines profesionales. La danza contemporánea en el ámbito mundial no fue la misma a partir del fenómeno Bausch.

Vicky Cortés (VC): Yo creo que Pina Bauschrepresenta una gran bandera abierta de libertar artística y creativa. Rompió con los cánones estéticos de su época y logró imponer su arte en contra de la crítica y de un público que no estaba preparado para recibir semejante osadía. Es la gestora y la referencia más importante y emblemáticade lallamada Danza-teatro en el mundo. Era una artista genial.

RC: ¿Tuvo influencia Pina Bausch en la danza costarricense?

RB: La influencia de la Bausch se hizo presente sobre todo a partir de los años ochenta en los escenarios costarricenses. La presencia de sillas y muchos elementos de utilería en escena es parte de esa influencia.La teatralidad de las coreografías, o mejor dicho, el uso más conciente de la dramaturgia en la danza por parte de algunos coreógrafos costarricenses, fue clarísimamente en ese sentido. Aunque algunos para ese tiempo ya producían espectáculos bastante teatrales, fue a partir de los ochenta cuando creo que llegó más la influencia de Pina a Costa Rica.

VC: Yo creo que el trabajo de Pina, ya sea por haberlo visto o hasta imaginado, ha sido una fuente de inspiración para muchos coreógrafos costarricenses. Por alguna razón, ha habido una identificación con la forma y el fondo que plantea su obra.

Ese gran espacio de libertad a la hora de proponer, la "contaminación" de lenguajes, el hecho de trabajar con personas de diversas procedencias, esa "torre de babel" que destila y muestra desde una emocionalidad y visión existencial muy profundas; todo esto impacta e intuitivamente uno se acerca a esta vertiente.

El otro punto es: ¿qué hacemos con eso? El sentido vital profundo que logra Pina no se consigue copiando las ideas coreográficas. Nosotros tenemos que aprovechar esa influencia de libertad y hasta de "libertinaje creativo" pero debemos encontrar nuestro propio sentido profundo.

Finalmente esta la escuela Folkwang en Essen, donde varios bailarines y bailarinas costarricenses han pasado, y desde donde se derivó, en su momento, el genio Pina Bausch.

RC: ¿En que espacios dancísticos, coreógrafos o personas se puede ver la influencia de Pina Bausch?

RB: Creo que, en general, la Pina ha teñido el quehacer dancístico mundial y Costa Rica no es la excepción. En nuestro país, a unos más que a otros, les ha influenciado el estilo de la Bausch en el momento de hacer sus espectáculos, y no siempre dando el mejor de los resultados desgraciadamente, pues trabajo es trabajo. Por otro lado, sí he tenido la oportunidad de disfrutar espectáculos muy buenos, donde yo siento la influencia de la Danza-teatro, bien utilizado y hecho a la manera nuestra.Quiero decir, adaptado a nuestra realidad. No quisiera mencionar nombres específicos y así no crear tensiones innecesarias, a raíz de nuestra naturaleza afectiva mal ubicada de los costarricenses.

RC: ¿Que otras influencias, además de Pina Bausch, hay en Costa Rica de escuelas o bailarines extranjeros?

VC: Costa Rica tiene una larga tradición en la danza moderna y contemporánea. Aquí, a diferencia de muchos países de Latinoamérica, no fue el ballet, apoyado por el Estado, lo que se desarrolló. A través depionerascomo Mireya Barboza y Elena Gutiérrez se introdujerondiversas influencias europeas, como por ejemplo el método Joos- Leeder (escuela alemana), entre muchas otras cosas en el caso de Elena. Además de transmitir escuela han sido coreógrafas dueñas de una fuerte personalidad artística. Por otro lado se introdujeron diversas técnicas de coreógrafos norteamericanos, como es el caso de la técnica Graham. Actualmente hay más influencias,porque de alguna manera el mundo se ha hecho "más pequeño", se maneja mayor información de lo que acontece en la escena mundial de la danza, principalmente la occidental. Han venido mayor cantidad de maestros invitados (sobre todo europeos y estadounidenses) que enseñan diversas técnicas y hasta han desarrolladoalgunos proyectos coreográficos. Entonces, se conocen y se manejan diversas técnicas y escuelas para trabajar, mover y sentir el cuerpo; se trabaja la improvisación desde planteamientos muy diversos, al igual que la ideación coreográfica.Sin embargo creo que todos los que nos dedicamos a la danza conocemos, de alguna manera, esta vertiente expresiva poderosa y radical que ha representado el arte de Pina Bausch para la danza.

RC: ¿Hay alguna escuela, coreógrafo o bailarín que uno pudiera tomar como "representativo" en Costa Rica de la influencia de la Bausch en este país?

RB: En relación a esta pregunta, hay dos puntos importantes a mencionar. El primero es la técnica de danza con la que ella se hizo bailarina y que utilizaba constantemente en sus movimientos dancísticos en general. Esta técnica fue implementada por el maestro Suizo Alemán, Hans Züllig, junto a las investigaciones de los maestros Sigurd Leeder y Kurt Jooss, sobretodo en la primera mitad del siglo XX. En Costa Rica, aunque suene muy feo para algunos, este servidor es quien mantiene más puro, a pesar de mis aportes personales al mismo, el método utilizado por el maestro Züllig, quien tuvo en sus manos la formación de Pina la mayoría del tiempo en la Escuela Folkwang de Essen, y además yo tuve la oportunidad y el honor de trabajar con él por más de nueve años, tanto en Costa Rica como en Alemania. Fuimos grandes amigos, y aprendí de él la mayoría de lo que enseño como docente. En relación al segundo punto, que sería más en lo coreográfico, me reservo la opinión.Mejor que la gente decida.

RC: ¿Cómo catalogaría usted la influencia de Pina Bausch en Costa Rica: como positiva, estimulante o negativa?

RB: En general me atrevería a decir que "inspiradora".A veces positiva, a veces negativa. Eso sí, pocos han entendido lo profundo del asunto en cuanto a que,no sólo es lo estético y visual en el escenario, es lo que va más allá de esos puntos, lo que queda, lo que produce en lo profundo del espectador. Eso se produce por una "manera especial" de trabajar y la postura personal ante el mundo de la danza. Por otro lado también, tenemos a las personas que no comparten el quehacer de la Pina a pesar de todo, y que más bien les disgusta.Como dicen por allí: "si gustos no hubieren, las tiendas no vendieren".

RC: ¿Cómo llego usted a relacionarse con Pina Bausch?

VC: Bueno, decidí viajar para hacer la audición que Pina iba a realizar para tomar bailarines en la Folkwang Tanz Studio que ella dirigía artísticamente en ese momento. Llegué con número y todo. No voy a contar esa odisea.

Pero ella me eligió.

RC: ¿Cómo fue su experiencia con ella?

VC: Para mí ha sido una gran inspiración, más allá de haber podido tener la oportunidad de pasar por allí como bailarina invitada. Mi experiencia no fue fácil. El nivel de competitividad y el ambiente en el ámbito femenino fue muy fuerteen mi caso. No sé si es -entre otras cosas- porque siempre hay mucho más mujeres que hombres. Pero, independientemente de esto,poder conocerla y conocer su trabajo " en vivo", trabajar con una disciplina férrea, bailar y expresar lo mejor que uno puede en un contexto en que me sentía muy presionada y emocionada al mismo tiempo, fue definitivamente una gran aventura. La personalidad de Pina era subyugante. Nuestra relación fue tímida, y Pina siempre fue muy dulce conmigo.

RC: Algo más que desee agregar y que puede ayudarnos a comprender la presencia de Pina Bausch en la danza costarricense.

VC: Anteriormente hable sobre el impacto de la artista, de lo que algunos hemos podido ver o imaginar respecto a su trabajo. Pero Costa Rica tiene contacto con la tradición de la escuela alemana hace mucho tiempo. Tuvo, además, el privilegio de recibira Hans Zülligen Danza Universitaria, uno de los maestros más importantes que desarrollaron y continuaron el legado de Kurt Joos y su escuela, y de donde surge posteriormente el arte de Pina Bausch. Züllig era un maestro de la técnica y muchos aquí en Costa Rica tuvimos oportunidad de trabajar con él. Esto, creo, también fue un detonante para que algunos comenzáramos a soñar con cruzar el atlántico.

De novedades e ingenuidades. Otto Castro

(Palabras leídas en la presentación del disco compacto Antología de Música Electroacústica, Vol. I)

Otto Castro*

Sonidos como de otros mundos comenzaron a inundar el patio del antiguo instituto Goethe ubicado en los Yoses. Un grupo reducido de personas escuchaban con atención el extraño encuentro sonoro que provocaban aquellos dos grandes parlantes ubicados cada uno en el extremo del pequeño recinto. Sonaban y sonaban tratando de hipnotizar a todos los presentes. Los compositores aprovechaban los pequeños espacios de silencio para hacer sus comentarios a veces un poco técnicos sobre sus obras. Después de la ejecución de cada pieza la gente no sabía si aplaudir o aprovechar para escaparse del no muy entendido concierto acusmático. Creo que lo único que ató a varios que tomaron esta segunda opción fueron los comentarios que entre cada pieza hacían los compositores y a la vez organizadores de este concierto. Tuvimos la oportunidad esa noche de escuchar a los maestros Juan Blanco de Cuba y a Carlos Vásquez de Puerto Rico. Era el año de 1994 y este fue el primer concierto de música electroacústica académica que se realizaba en el país. Claro que nadie de los que presenciaron este concierto lo sabían y creo que ni lo supieron nunca.

Este concierto se realizó a ochenta y cuatro años del primer manifiesto rumorista titulado "Dei Musicisti futuristi", de Filippo Tommaso Marinetti. Mahler contaba a sus amigos de tanto en tanto, que el día que llegara el fin del mundo el se iba a devolver a Viena, ya que era un lugar muy tradicional en donde pasaban las cosas veinte años después. Yo no quiero ser pesimista, pero podría repetir las mismas palabras solo que cambiándole los veinte años y poniéndole ochenta y cuatro años, para ubicarnos más dentro del contexto local.

Parece mentira, pero este concierto aseguró el camino para dos cosas muy importantes:

la fundación del colectivo de arte sonoro, Oscilador, y la publicación de la primera antología de música electroacústica costarricense. Ese es el tema de este artículo.

Claro está que muchos son los obstáculos y los milagros que pasan por estas tierras paradisíacas. La verdad es que hacer la primera antología de música electroacústica, teniendo al lado al regetonero más sonador del momento en la prensa más importante del país, no es cosa fácil. Nadie dijo, sin embargo, que lo iba a ser, pero una cosa hay que tener clara: en nuestro medio, las ideas y proyectos se logran, como coloquialmente se dice, a puro esfuerzo y necesidad, muchas veces con una idea obsesiva de que puede funcionar, que la siembra en estas tierras, aunque suene paradójico, estériles, puede echar aunque sea algo nutritivo para beneficio de todos.

Buen juicio y visión tuvieron las autoridades y profesionales de fundar el programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), de la Universidad Nacional, ya que proyectos como estos dan agua fresca a los cientos de kilómetros de puro desierto que rodean a estas tierras tropicales exuberantes.

Este CD esta integrado por los compositores: Pablo Chin, Federico Döerries, José Duarte, Fabricio Durán, Mauricio Fonseca, Fabrizio Montero, Mauricio Pauly, Federico Reuben y Otto Castro. Espero muchos sean los que puedan visitar nuestra página www.oscilador.org, no esperamos que muchos cambien el CD del último regetonero por el nuestro, ya que todavía no conformamos ni media docena de compositores pero si que se acerquen al ICAT a escucharlo y, en el mejor de los casos, a adquirirlo para disfruten de nuestro bellos ruidos y sonidos exóticos muy a la manera de una Costa Rica – Pura Vida.

---

*Músico electroacústico licenciado en composición musical por la Universidad de Costa Rica. Actualmente es coordinador musical para el Centro Cultural de España en Costa Rica, y director de la Red de Arte Sonoro Costarricense



CONTRACANTO: Creación, técnica y oficio. Columna de Alejandro Cardona Ducas

A veces mis alumnos me preguntan: ¿Qué debo hacer para poder componer música?… ¿Tengo que terminar mis cursos de armonía y contrapunto?… ¿Debo dominar la técnica antes de poder crear una obra propia?

Son preguntas difíciles de contestar. Cada quien tiene su propio proceso y, según mi experiencia, para crear no hay fórmulas preestablecidas. Sin embargo, en el contexto de la formación académica –tanto para compositores como para instrumentistas- generalmente se dice que primero hay que apropiarse de la técnica y luego esto te libera para poder crear o tocar a gusto.

Claro, plantear las cosas de esta manera resulta muy conveniente para nosotros, los profesores asalariados y las instituciones que nos pagan, porque nos convierten en artículos imprescindibles de consumo para los futuros creadores. Sin embargo, tengo mis dudas respecto a esa forma de establecer la relación entre técnica y creación. Es demasiado lineal y simplista.

La necesidad de crear es un impulso, no un subproducto del dominio técnico. Y el impulso es siempre primero, es lo verdaderamente imprescindible. Técnica sin impulso es como tener una máquina que no se sabe para qué sirve (o que no sirve para nada). Son los impulsos los que nos llevan a buscar, por los medios que sean, una "salida" para nuestra necesidad expresiva. De hecho, casi siempre empezamos a crear sin mucha técnica, emulando a quienes admiramos. Aprendemos inicialmente a partir de las "salidas" que encontraron otros.

Entonces, de entrada, yo diría que el único requisito para crear son las ganas de hacerlo. Pero esto no termina de resolver la relación entre creatividad y técnica.

En primer lugar, como todos sabemos, la técnica es un medio y no un fin. Pero, más allá de esta obviedad, no es algo que se puede simplemente aprender para luego aplicar mecánicamente en determinadas situaciones (como se hace con las tablas de multiplicación). No es un procedimiento. Es más, habría que hablar de técnicas (en plural), porque la técnica es una apropiación particular que responde a necesidades expresivas, también particulares. En este sentido, cada quien (individual o colectivamente) debe armar su propia técnica.

Pero además, la técnica es sólo un aspecto del quehacer creativo. Nos da, en el mejor de los casos, un conjunto de posibilidades. Pero no nos da el criterio para saber cómo utilizarlas. Se trata de una relación dialéctica en donde las necesidades expresivas producen exigencias técnicas y las posibilidades técnicas permiten el acceso a nuevos ámbitos expresivos. Por eso, los verdaderos maestros no se limitan a enseñar técnica. Deben intentar captar el impulso creativo del alumno y ayudarlo a encontrar un camino personal para que pueda transformar su impulso en obra.

Las técnicas no nacen en el vacío. Se construyen en una relación dinámica entre tradición (aquello que nos antecede de manera significativa) y creador. Pero hasta la tradición es una construcción particular, y no un fardo abstracto que debemos cargar por decreto de los "entendidos". Y las técnicas nos son neutrales. Condicionan el tipo de expresión que se puede desarrollar. Por eso, la responsabilidad final de cristalizar una técnica vinculada a un impulso creativo es exclusivamente del creador mismo.

Transformar impulso en obra es lo que yo llamo el oficio del artista. Incorpora aspectos técnicos y expresivos. Es algo que no se puede enseñar del todo. Cada artista construye su propia identidad y, en mucho, esto se debe a que tiene su propio oficio. Y éste no es una simple reproducción de un conocimiento heredado de sus maestros, sino algo que ha edificado a partir de su particular necesidad de crear.

Muchos profesores solemos olvidar esto con demasiada frecuencia… para desgracia de nuestros alumnos.



TRIPUDIUM: Fundamentos para la crítica de danza Parte II. Columna de Marta Ávila Aguilar

Continuamos con lo expuesto en la columna anterior, en la que comenté sobre los antecedentes y los protagonistas en relación al texto Desde la otra orilla crítica de danza en Costa Rica 1998-2006.

Entre lo periodístico y lo académico

En la mayoría de los lugares del orbe, las temporadas de danza tienen una duración corta y, generalmente, se realizan los fines de semana. Podemos asegurar que muy pocas veces la crítica de danza mueve masivamente al público. Más bien, como lo señala Sally Banes, en su libro Writing Dancing in the Age of Postmodernism, la crítica de danza se convierte en una prolongación del evento dancístico. Ello porque el artículo se lee, la mayoría de las veces, cuando la temporada ha finalizado. Por lo tanto, la crítica de danza no tiene como función llenar un teatro; los responsables de llevar al público a las butacas son los creadores y los intérpretes por la calidad de sus obras.

Sabemos que existe la crítica académica, donde el intelectual tiene mayor espacio para exponer sus puntos de vista y en los cuales puede profundizar

y no trabaja con la presión del tiempo para la entrega del texto. Por ellos, los escritos periodísticos y de índole académica son complementarios para cualquier investigador, estudiante o público interesado en la danza, ya que ambos enfoques se acompañan y proporcionan información valiosa por su naturaleza.

Principios básicos

Toda crítica implica análisis, y cualquiera que sea su enfoque debe poseer al menos cuatro aspectos fundamentales, los cuales se pueden desarrollar en el escrito, según el interés del crítico. En algunos casos, se podría profundizar un aspecto y apenas mencionar los otros tres. Es decir, depende del efecto que cause la obra en el crítico-espectador. Su orden puede ser arbitrario y cada escritor lo puede manejar según su conveniencia.

El primero de estos aspectos lo denominamos, según Banes, contextual y es el que utiliza el crítico para dar información sobre el autor, agrupación, o bailarín. Su función es ubicar al lector en relación con el artista y su obra; si se trata de su ópera prima o su última creación. El crítico, obligatoriamente, se esforzará por tener un gran bagaje sobre el objeto de su estudio.

El descriptivo es el segundo aspecto; este proporciona al lector-público información sobre lo sucedido en el escenario. Aquí se dirá si la coreografía es extensa, cuántos bailarines intervienen, de cuál estilo es la escenografía, qué tipo de música o vestuario utiliza el coreógrafo, entre otros elementos.

Como tercer aspecto debemos referirnos al enfoque interpretativo, que es donde el crítico participa como otro lector más que se sumerge en las sensaciones, las vive, las comenta y explica. Este punto es el más personal; es donde defenderá su posibilidad para recrear las imágenes que se presentan en las tablas.

El cuarto aspecto es el evaluativo, ámbito donde el crítico señala, censura o aprueba la actuación o desempeño interpretativo y conceptual del espectáculo. Aquí, su ojo será más acucioso, meticuloso. Este es el terreno donde el crítico demuestra el conocimiento de los elementos formales e interpretativos de la danza, a la vez, deja expresa su afinidad artística.

El manejo de estos cuatro elementos es fundamental para que el crítico pueda cubrir lo esencial de una representación y emita su punto de vista, que no podrá evitar estar tamizada por la subjetividad. Aún así, una crítica jamás puede sustituir a la presentación en vivo. Un crítico podría llegar a producir un texto de tanta poesía como la misma danza si encuentra resonancia absoluta en la obra, pero eso sucede con poca frecuencia, y ello es solo una lectura personal del texto observado que no puede llegar a sustituir el espectáculo donde el cuerpo y los movimientos son elementos fundamentales.

Deseamos señalar, como punto de encuentro entre el artista y el crítico-espectador, que las imágenes en la danza están articuladas por la tensión dramática; acción que demuestra la capacidad de los coreógrafos y bailarines de crear totalidades significativas. Si los artistas logran mantener a sus espectadores, incluido al crítico, dentro de un estado de alerta y se establece una resonancia, estaremos ante una producción que posee una estructura dramática que garantiza la eficacia.

Continuaré…

mavila@una.ac.cr



CREPÚSCULO: Pidámosle a Dios que tiemble. Columna de Felipe Ovares

Pasaban y pasaban las semanas sin que la Universidad Nacional fuera digna de noticias o reportajes en los medios nacionales y, menos aún, internacionales. De ésto hará varios lustros.

Esa ansiedad de ver reflejado su quehacer en la opinión pública dejó una notable sensibilidad en los funcionarios universitarios. Ahora, me cuentan, una oficina registra a diario las referencias aparecidas en la prensa. Por medio de esa curiosa base de datos se sabe, por ejemplo, cuál fue el mes más activo y, por supuesto, el menor, y quién o quiénes, o cuál escuela provocaron esas citas y los motivos. Alguien podría pensar que nos enfrentamos a un cuadro de egocentrismo institucional o de alguna otra paranoia similar. Habría que estudiar más fondo el caso. En particular me gusta cuando la UNA es buena noticia tiemble o no.

La UNA no es la única con esos síntomas y ese deseo de figurar, al contrario, todas las universidades del mundo no sólo lo quieren sino que lo provocan de varias maneras; numerarlas sería aburrido y de no acabar. En Estados Unidos, por ejemplo, los equipos deportivos universitarios forman parte fundamental de la generación de noticias cuyo objetivo principal es hacerse publicidad, digamos que gratis. Además, la publicidad, cuando es de la buena, se encausa de maravilla en este asunto: mantener un alto grado de preferencia entre los estudiantes de nuevo ingreso y que sea un orgullo para quienes ya pertenecen a la institución.

Me imagino también que uno podría darse cuenta, con esa base de datos, de cuáles son las circunstancias universitarias que generan más citas en los medios. Con esa información la universidad, si desea subir su “rating”, debe apuntalar las áreas donde es noticia y fortalecer las ayunas. Insisto en las buenas noticias, porque una universidad también provoca otras que no quisiéramos escuchar, ver o leer, incluso de las cuales podríamos sentirnos avergonzados quienes laboramos bajo el mismo techo.

Con el terremoto del jueves 8 de enero

de 2008, la UNA figuró abundantemente en los medios: prensa, televisión, radio e Internet, recogieron el enorme caudal informativo generado en el Observatorio Vulcanológico y Sismológico de Costa Rica. No hubo una voz titular, cualquiera de los investigadores daba declaraciones sobre los acontecimientos, y lo hicieron de manera seria, simple, razonada y convincente.

Escasas horas luego del sismo malvado ya "Google Noticias" recogía información de varios cientos de medios digitales alrededor del mundo. Las reseñas se podían hallar en diferentes idiomas. En casi todos los casos la citaba obligada era el OVSICORI. Los siguientes días las noticias continuaron fluyendo. La UNA, gracias a sus expertos, a la tecnología y al sismo, fue referencia allende los mares.

Si la egocéntrica base de datos institucional recoge también las citas internacionales, con este suceso tendrán trabajo para mucho tiempo. En el futuro cercano Google la volverá obsoleta, bastará preguntarle para obtener la información requerida.

Con el correr de los días y la disminución de las réplicas la presencia de la UNA en los medios fue bajando hasta desaparecer, podría ser que otra actividad ajena a la anterior, surgida en la Universidad y no de los caprichos del planeta, merezca una referencia: la publicación de un libro valioso, una investigación novedosa y tantas otras más que llegan, no con la fluidez ansiada, a los medios y nos hacen sentir también orgullosos.

Cuando la UNA daba sus primeros pasos no producía noticias, al menos de las buenas, excepto con la actividad sísmica. Dadas esas ocurrencias azarosas, los medios mencionaban en sus referencias al OVSICORI. Ese detalle, para quienes administraban la universidad, era una mala noticia. Me cuentan que en cierta ocasión, uno de los rectores, agobiado por una larga sequía noticiosa en la prensa, que diera buena cuenta de la existencia de su querida universidad, convocó a una junta de notables para buscarle una solución creativa a la situación. "Queremos ser noticia", les dijo al inaugurar la charla. Luego de varias sesiones y cuantiosas reflexiones no hubo un final feliz. La comisión naufragó en un mar de tinta. El rector escéptico suspendió el trámite con la promesa de reanudarlo meses después. Les dejó la tarea de traer soluciones factibles. "¿Y mientras tanto?" –preguntó una decana- El rector, un creyente fervoroso, respondió "Pidámosle a Dios que tiemble. Sólo así".



IMPROVISACIONES. Columna de Carmen Méndez

¿Qué relevancia tiene la continuidad de los proyectos culturales? La Escuela de Música Sinfónica de Pérez Zeledón es ejemplo de perseverancia, y al celebrar este año su XV Aniversario, corroboramos la importancia de las propuestas artísticas al servicio de una comunidad.

Se presentó la Orquesta completa, se hicieron varios homenajes y se proyectó una atractiva película sobre los logros de esta institución, ante una multitud de adultos, jóvenes y niños, que mostraban con aplausos y manifestaciones desbordantes de alegría, el sentido de pertenencia de la comunidad hacia la Escuela. Su fundador y director, uno de los primeros licenciados en educación musical de la Universidad Nacional, Mtro. Wilber Vargas, y la actual estudiante Laura Mesén, su asistente, compartieron con el público su experiencia de cómo el inicio de este proyecto se dio con la compra de una flauta dulce plástica, un clavinova y la presencia constante en el horizonte del sueño de una utopía. La alianza entre la Universidad Nacional, la Municipalidad y la entusiasta asociación de padres de familia, ha promovido el desarrollo de un proyecto que hoy, quince años más tarde, se ha consolidado en una institución firme, que asegura formación musical de calidad a las generaciones de niños y jóvenes de la zona.

Sin embargo, compartimos, a partir de esta experiencia, una serie de reflexiones y cuestionamientos que nos surgen en torno a los proyectos artístico-culturales. La primera es la pregunta sobre la finalidad del arte. Tres pensadores contemporáneos, Gadamer, Mead y Schafer coinciden en que la finalidad de esta es la exaltación, es decir, el liberar a cada persona de su actividad rutinaria, elevarla a otra panorámica o estado, desde el cual pueda confrontarse consigo misma, ver el mundo diferente, propiciar un cambio en su condición existencial. (Schafer, 1991). La siguiente cita del gran filósofo alemán Hans-Georg Gadamer nos ayuda a comprender con más concreción lo que esto significa: "Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso". (Gadamer, 1991) Por su parte, George Herbert Mead, psicólogo social norteamericano, encuentra que la exaltación que produce la experiencia estética corresponde a las actitudes emocionales que se dan en la integración plena de la persona (Mead, 1991). El compositor y pensador canadiense R. Murray Schafer lo plantea teóricamente y lo plasma artísticamente en sus obras, especialmente a partir de su afamado "Teatro de Confluencia".

Podemos, así, llegar a la conclusión que el arte es más que necesaria para el ser humano, es indispensable y prioritaria, se requiere para desarrollarse como persona y darle sentido a la vida. El arte, en sus manifestaciones diversas, le amplía el

mundo de vida, le abre perspectivas hasta entonces desconocidas y lo lleva a entenderse mejor con sus semejantes. De ahí, que frente a los criterios erráticos que defienden que el arte es ornamental, secundario, prescindible o un simple entretenimiento, los pensadores nos reafirman el enfoque profundo y auténtico de la presencia del arte en la vida de una sociedad y de cada individuo.

Sin embargo, muchas falacias surgen del desconocimiento, la falta de visión y el egoísmo primitivo, y entonces se recortan presupuestos, se aumentan la tramitología y se termina ahogando los proyectos culturales.

La pionera de la educación musical argentina, Violeta Hemsy de Gainza (1997) afirma que precisamente la continuidad es lo que marca la diferencia entre “el primer mundo” y el resto. Afirma que los países latinoamericanos pueden alcanzar estándares tan altos como Japón o Alemania. Sin embargo, la diferencia radica en la falta de permanencia. En Latinoamérica, de un plumazo, se borran proyectos, se cancelan y se suspenden actividades de trascendencia.

Valoramos, entonces, aún más la fuerza interior de los equipos de trabajo que velan por los proyectos artísticos. El apoyo y la solidaridad deben estar siempre prestos para que el desaliento y tantos otros estados de ánimo, supresores del impulso creativo, no logren sus propósitos destructivos. Los procesos de consolidación en materia artística son muy lentos. Se necesitan años para construir; un momento de irreflexión o falta de lucidez puede echar por tierra lo edificado.

Por eso, nuestra felicitación sincera al equipo de la Escuela de Música Sinfónica de Pérez Zeledón. Son ejemplo de continuidad en la labor cultural.