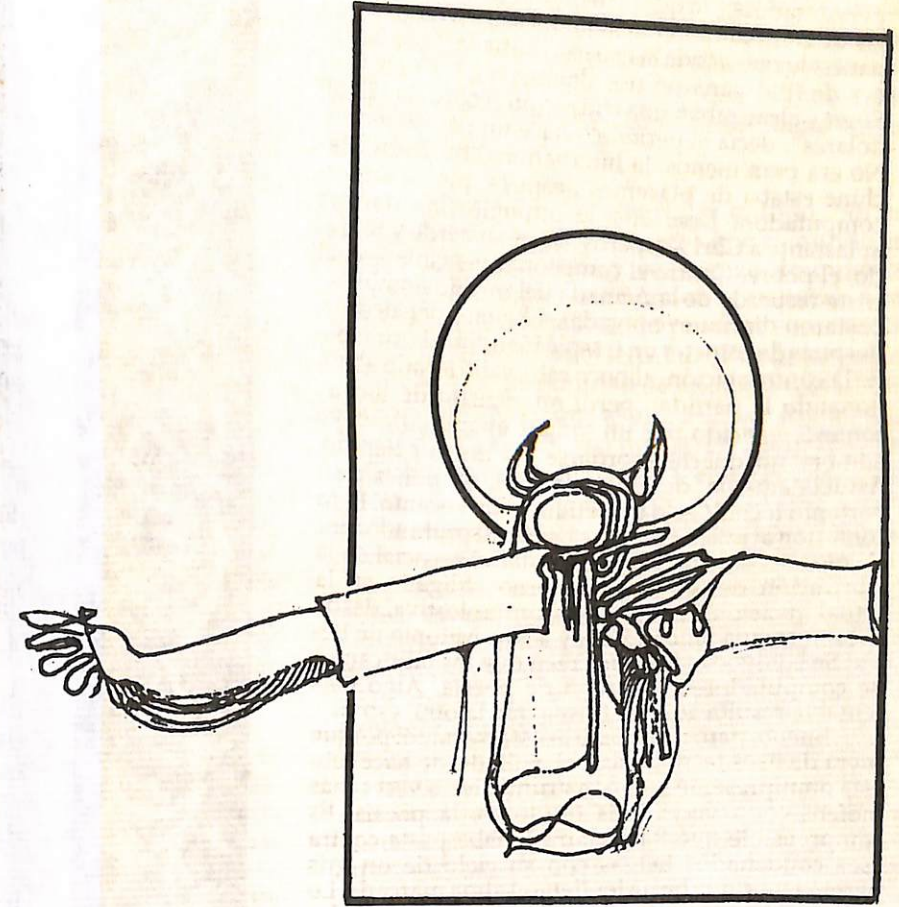


Ilustraciones de portada y contraportada de **ROLANDO CASTELLÓN**, quien ha participado en más de 25 exposiciones individuales y colectivas, en diversos países; ha trabajado como curador de exposiciones y artes escénicas en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, y fue director de la Galería de Arte Mary Porter Sesnon, de la Universidad de California en Santa Cruz. Actualmente es jefe de curadores del Museo de Arte Contemporáneo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica.



TOPICOS DEL HUMANISMO

Marzo de 1999

Nº 44

ARTE Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN COSTA RICA 1930 - 1940

Ana Mercedes González Kreysa

En 1897 se inaugura en la ciudad de San José el Teatro Nacional, y es fundada, a su vez, la Escuela de Bellas Artes, cuya dirección fue encomendada al pintor Tomás Povedano de Arcos (1857-1943).

Este pintor en 1890 se trasladaba al continente americano, luego de ganar un certamen internacional que convocara el gobierno de Ecuador en París, para elegir al futuro director de la Academia de Bellas Artes de la ciudad de Cuenca. Más adelante, debido a circunstancias políticas, Povedano piensa en un eventual traslado a México, sin embargo, el costarricense Ricardo Fernández Guardia logra disuadirlo de venir a Costa Rica para fundar y a la vez dirigir la primera Academia de Bellas Artes de este país centroamericano. De esta manera Tomás Povedano llega a nuestro país, llevando a cabo una intensa labor formativa de artistas costarricenses.

Poseedor de una formación dominada por el estilo académico-tradicional, Povedano calzó a la perfección con la estética oficial costarricense, que resumía, a su vez, la concepción ideológica de las altas esferas sociales y políticas: la oligarquía cafetalera y la burguesía josefina.

La Academia de Bellas Artes de Costa Rica, no se diferenciaba mucho de sus homólogas latinoamericanas, exceptuando quizás su juventud. Su postura estética se encontraba regida por un gusto incuestionablemente europeo; con su énfasis en la copia y las tradiciones de sabor neoclásico y romántico inhibía abiertamente todo estímulo o propuesta que se encontrara en contra de sus postulados más conservadores.

En las postrimerías del siglo XIX, en el ámbito latinoamericano se empiezan a dar cambios sustanciales, el caso de un país como el mexicano será el que más va a sobresalir, con su amplia propuesta de un discurso artístico divergente y contestatario, que se negaba a rendir pleitesía al discurso oficialista y afrancesado del régimen del porfiriato, optando por una propuesta nacionalista y pluralista, en la cual resumir la auténtica identidad del ser mexicano.

En países como Costa Rica, en los cuales la huella indígena era menos evidente, este clamor que proponía un cambio de mentalidad y de posturas, vino por parte de un sector formado por intelectuales imbuidos de las corrientes modernistas en boga: el Ariel del uruguayo José Enrique Rodó interpretado desde un sinnúmero de perspectivas por los intelectuales latinoamericanos, abría senderos de pensamiento también en nuestro país.

Joaquín García Monge consideraba, a inicios de este siglo, que los artistas, maestros o periodistas estaban obligados a fomentar la unión espiritual de América, convirtiéndose, al menos en un inicio, a través de su reconocida revista *Repertorio Americano* en el vocero y difusor de las nuevas ideas y vientos de cambio que soplaban en esos tiempos dentro del contexto americano.

Hacia 1930, surge una joven generación de artistas costarricenses con nuevas propuestas e inquietudes que pueden considerarse como deudoras y herederas del pensamiento renovador fomentado por García Monge, entre otros. Luchan por recuperar, atesorar y divulgar un pasado realmente propio, propiciando con ello el "redescubrimiento y la revalorización" de las culturas nativas y sus tradiciones.

Tanto la plástica, como la literatura son articuladas en términos de una protesta social, esta vez ya no en contra del español invasor, sino en contra de las connotaciones de la herencia colonial y neocolonial, derivada ésta última, de la intervención de potencias extranjeras gestada y propiciada desde el siglo XIX por las altas esferas de los gobiernos latinoamericanos, y en este caso Costa Rica no es la excepción.

Dentro de las artes visuales, el arquitecto-pintor Teodorico Quirós tenía la resuelta decisión de romper con el retraso que la Academia de Bellas Artes imponía con su intransigente postura académica. Su unión con otros jóvenes pintores y escultores que compartían su misma opinión, propició, en primer lugar, el estudio y la comprensión del arte de vanguardia, en un intento de amalgamarlo con la realidad prehispánica de nuestros pueblos, gracias a esto se empezaron a ensayar nuevos tipos de expresión plástica.

Los escultores Juan Rafael Chacón, Néstor Zeledón Varela y Francisco Zúñiga —aprendices del taller imaginero de Manuel Zúñiga Rodríguez— encontraron en el legado precolombino e imaginero colonial, las fuentes inmediatas para sus búsquedas tanto estéticas como intelectuales.

Los pintores Teodorico Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González de Sáenz y Manuel de la Cruz González, asimilan las técnicas posimpresionistas para encontrar una forma de recuperar el pasado mediante el paisaje local dominado por el elemento arquitectónico colonial: la casa de adobe.

Esta excitativa tenía sus antecedentes en la obra del pintor y pionero Ezequiel Jiménez Rojas, quien no era aceptado por los seguidores de una estética tradicional, como era el caso de Tomás Povedano. Jiménez se encontraba preocupado por la pintura de la naturaleza plasmada con un profundo sentido panteísta, en un intento de rebelión frente al crecimiento de las ciudades josefinas y su consecuente espíritu progresista que intentaba romper los vínculos con el pasado rural-colonial.

La obra de Ezequiel Jiménez, a pesar de todos los fallos técnicos y conceptuales que pudiera presentar, revela cierta intimidad y una progresiva calidad pictórica, y quizás lo más importante, Jiménez es quien abre la brecha dentro del rescate de un género como el del paisaje costarricense.

Cercana la década de los treinta, la iniciativa del entonces embajador de la República de Argentina, Dr. Enrique Loudet, mostró al país la importancia de dar a conocer sus propios valores al organizar la *Exposición de Arte Argentino en Centroamérica* en el año de 1928. A raíz de la misma, los artistas nacionales decidieron exponer sus creaciones en una serie de *Salones Nacionales de Artes Plásticas*, que se extendieron de 1928 a 1937, patrocinados por el Diario de Costa Rica y llevados a cabo en el Teatro Nacional.

Estos salones evidenciaron el debilitamiento del arte académico y el surgimiento de diversas propuestas plásticas, que traían consigo la preocupación del creador por los acontecimientos que venían desarrollándose en torno a su propio contexto tanto de índole social, como político y económico.

Si bien el arte podía ser considerado por muchos como un objeto de mera complacencia, los artistas de esta nueva vertiente de la plástica costarricense, se encontraban absolutamente conscientes de su realidad social, aunque la misma no se correspondiera a su propia clase social o status dentro de la sociedad costarricense. Para algunos, si bien no para todos, la necesidad de establecer un precedente se convirtió en un asunto prioritario, que resulta interesante analizar y medir sus consecuencias dentro de la historia del arte costarricense.

El camino elegido por estos pintores no fue en absoluto

gratuito, ser artista en la Costa Rica de los años treinta, no significaba una vida colmada de éxitos económicos y personales, el medio se caracterizaba particularmente por su "represión" falta de interés y estímulo para todo aquel que se negara a asumir el gusto estético de la burguesía que era en suma elitista y académico.

En el campo específico del contexto sociopolítico, la burguesía miraba con recelo la creación de un partido comunista, hecho igualmente alarmante como las posturas de los intelectuales de la talla de Joaquín García Monge, quien aspiraba a la creación de una Universidad Popular o la de una Emilia Prieto luchadora incansable de los derechos de los menos favorecidos y de las mujeres. Por otra parte, las huelgas bananeras y las cotidianas matanzas en el istmo centroamericano, pusieron en jaque la seguridad de una sociedad alerta ante la situación de su época.

Costa Rica sentía los efectos de una grave crisis económica, que evidenciaba el desgaste del liberalismo decimonónico, el cual, unido a los efectos colaterales de la catástrofe económica mundial de la quiebra de la Bolsa norteamericana en 1929, llevaban al país hacia un declive tanto político como social.

Ante esta preocupante situación Joaquín García Monge consideraba que:

"Una época no se define sólo por la política o la economía, son sus preocupaciones estéticas las que adquieren mayor valor expresivo" (Ferreiro, 1988: 123).

De esta forma, las obras de los artistas plásticos costarricenses de avanzada, los "modernos", se convirtieron en mudos y a su vez elocuentes testigos de un período tumultuoso y controversial, al atreverse a rescatar, ya fuera de manera simbólica o realista, con métodos, técnicas y estilos totalmente ajenos a la tradición académica, a los personajes principales de estas luchas por una reforma social que era imperativo poner en marcha cuanto antes.

¿Quiénes eran estos personajes?... el pueblo mismo, la imagen o el ícono del campesino, el obrero... la imagen de la mujer campesina como símbolo generador del ser costarricense, los paisajes rurales... en resumidas cuentas el contexto popular.

Será particularmente la escultura, la que de forma más notable desdén el modelo de la estética formal europeizante. A través de la talla directa en piedra o madera, van a reproducir y rescatar toda una pléyade de imágenes afines con los tiempos que se vivían, sentando desde un punto de vista muy personal, si no una propuesta, si un reconocimiento de una clase social, cuyo derecho participar de la plástica del país estaba vedado.

El acontecimiento plástico que contribuyó a definir esta nueva forma de percibir el arte como un producto tanto de su tiempo, como un vehículo de expresión fundamental de las sociedades, fue el denominado *Concurso del Monumento a la Madre*, convocado en el año de 1935, para obtener una efigie que sería ubicada en Clínica Carit, sitio dedicado en exclusiva a atender a mujeres encinta.

La obra galardonada en el primer lugar fue un monumento denominado por su autor, el escultor Francisco Zúñiga como: *Maternidad*. En esta obra Zúñiga resumía, con un lenguaje sin duda alguna novedoso para el medio, el sentido telúrico de la *tellus mater*, ejecutado en la técnica de la talla directa en la piedra, como una forma de reivindicar a la misma escultura precolombina. Sin embargo, pese a toda esta innovación y evocadora intención del escultor, en una época en que las mentalidades burguesas con dificultad podían trascender el concepto tanto romántico como neoclásico de la marmolería italiana, eje y motivo central del selecto Cementerio General de San José, la obra de Zúñiga resultaba ofensiva y agresiva, fiel representante de la realidad costarricense: ante las impresionantes tasas de mortalidad infantil, la madre que amamanta a su hijo, concebida como un bloque de piedra sólida del cual surge la forma liberadora de la masa convertida en expresión telúrica del pensamiento del artista y el sentir de un pueblo, convertían al Monumento a la Madre en una obra inquietante y subversiva, ya que se atrevía a romper con el esquema elitista de las artes, al exaltar un valor plástico totalmente ajeno al gusto oficial.

En su reposo monumental el Monumento a la Madre, se transformó para las clases altas costarricenses en: una "cosa de indios..."

Con respecto a la pintura es digno destacar que si algo cobró importancia en los salones de 1930, fue el surgimiento de un arte que representaba plásticamente imágenes que difícilmente cabían dentro del gusto "selecto", yendo, si bien en contadas ocasiones, más allá de una mera imagen bucólica del paisaje costarricense.

Una muestra de esto último es el *Album de Grabados* de 1934, que fuera publicado por Teodorico Quirós, Manuel de la Cruz González, Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Carlos Salazar Herrera, Gilbert Laporte y Adolfo Sáenz.

En este álbum se dio cabida a imágenes de campesinos y trabajadores, que dejaban entrever cierta preocupación social.

Un ejemplo claro de esto es la obra al óleo *Negros de Limón o El Mercado*, de Manuel de la Cruz González, pintada en el año de 1936, y que fuera presentada en la Octava Exposición de Artes Plásticas. Esta pintura provocó en su momento una gran polémica, al negársele el primer lugar y otorgársele el mismo a la obra *Retrato de María Cristina de Goicoechea* de Luisa González de Sáenz.

Negros de Limón es una obra que presenta en su factura formal una notable influencia de la vertiente cezanniana del pintor, tanto en su disposición compositiva, como en el trabajo de la pincelada esquemática y vigorosa, lo cual denota en su factura a un notable e inimitable colorista. Trascendiendo lo estrictamente formal, encontraremos que si bien la obra no se presenta por sí misma como un vehículo de protesta, indirectamente plantea y reafirma su contemporaneidad, esta es la época de las huelgas bananeras, de más está señalar la más trascendente de ellas, la del año de 1934 y el drama infinito de la provincia de Limón.

Esta pareja de color, captada por el artista en un tramo del Mercado Central de San José, representa a su vez un nuevo drama, el del emigrante que huye hacia la capital para descubrir que paradójicamente aquí será igualmente explotado.

Los grabados de Francisco Amighetti captan con sobria profundidad, singulares matices de la vida rural y campesina costarricense. En estas xilografías el artista grabador alude, más que reproduce, la realidad de un universo que es contemplado con un cierto sabor sombrío e irónico.

Amighetti, a través del lenguaje íntimo del grabado llega a constituirse en el mejor grabador costarricense de

todos los tiempos y en la década de los treinta se transforma en un creador fiel a los nuevos vientos que soplan, siendo innegable su empatía con las corrientes expresionistas de la vanguardia alemana de principios del siglo XX y su evangelio de hacer evidentes mundos que van más allá de lo real, por medio de los cuales efectuar una denuncia del drama del hombre moderno sujeto a las injusticias promovidas por los totalitarismos y las desigualdades entre las clases sociales.

Como ya hemos apuntado, las décadas de los años treinta y cuarenta se convirtieron en un período conflictivo y crítico en el ámbito mundial.

La depresión que se expandió en todo el mundo capitalista y más adelante el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), trastornaron profundamente los cimientos económicos, políticos y sociales del orbe occidental.

En el campo de las artes se puede afirmar que esta crisis se transfiguró en la tendencia hacia la búsqueda de una(s) identidad(es) y de las raíces de la(s) misma(s).

La relación entre el arte radical y las políticas revolucionarias y populistas, fue quizás el hecho más importante en Latinoamérica, en donde se intentaron elaborar discursos conciliatorios en torno al debate y enfrentamiento de una sociedad regida por estructuras neocoloniales y otro reducto de la misma que intentaba plantear y conducir éste hacia la constitución de un discurso propio.

La respuesta de los intelectuales, artistas y escritores estuvo marcada por dos eventos coyunturales: la *Revolución Mexicana* (1910) y la *Revolución Rusa* (1917). El impacto de la primera y las actividades del muralismo mexicano motivaron la reinterpretación y difusión del discurso nacionalista y posteriormente indigenista latinoamericano, promoviéndose de esta forma, la idea de un arte por y para el pueblo, concretándose, en su primer momento, una suerte de "nacionalismo cultural".

En Costa Rica las nuevas corrientes se adaptaron a su propio lenguaje e idiosincracia, sin lugar a dudas menos agresiva y quizás por consenso mayoritario "pasiva". El artista centra su propuesta en la representación de una imagen de la realidad, similar a la que podríamos apreciar a través del frío intermediario del reflejo de un espejo, la realidad social está presente en su obra, el ejemplo más claro está en la obra comentada anteriormente de Manuel de la Cruz González, o, quizás en la estética plena y telúrica de Max Jiménez, que, sin embargo, se encuentra demasiado saturada de vanguardismo, exotismo y modernidad, por oposición a un compromiso claro y directo con los movimientos sociales y de pensamiento gestados en su época. Por su parte, en *Negros de Limón* de Manuel de la Cruz González encontramos una propuesta válida, pero velada, y a su vez igualmente impregnada del gusto exótico, cuyo propósito, sin embargo, se vio colmado al considerársela indirectamente subversiva por oposición a la pintura del retrato de una dama de nuestra sociedad.

Llegados a este punto, cabe el cuestionamiento en torno a la real injerencia del arte dentro de los llamados movimientos sociales o de lucha.

En la década de los años sesenta y setenta, tiempos de plena efervescencia revolucionaria en el ámbito latinoamericano, dentro del campo de la plástica nadie cuestionaba, por ejemplo una obra como la del guatemalteco Luis Díaz Guatebala, ganadora de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura (1971). Esta obra obtuvo el primer lugar por ser lo mismo que comentamos: un planteamiento estético del drama militar de su país. Este acontecimiento suscitó inevitablemente en Costa Rica, la necesaria polémica: ¿será el arte el encargado de ser el divulgador o el medio a través del cual el artista puede encontrar el terreno idóneo para extermar o exaltar su malestar en torno a los acontecimientos sociopolíticos de su pueblo?

En aquella época el mismo Manuel de la Cruz González, quien ocupaba un lugar dentro de la mencionada bienal, en este caso dentro de los consagrados, no cesó hasta su muerte de exponer su queja en torno al criterio de esa premiación: "el arte no tiene nada que ver con la política, cuando éste se involucra más allá de lo que su planteamiento estético le capacita, el arte, la obra, se convierte en propaganda y folletín".

Esta aseveración resulta interesante y puede ser analizada desde varias perspectivas, por una parte no podemos dejar de pensar en lo sucedido con el arte de la nueva Unión Soviética revolucionaria, sumido en un realismo a ultranza, profundamente politizado que lo transformó en lo mismo que el pintor González critica: folletín o propaganda.

Por otra parte, en el dorso de la moneda, también será apreciable en el medio plástico costarricense un relativo descompromiso con su realidad.

Dentro del período que ha motivado este breve ensayo, nos atrevemos a resaltar la evidente timidez o quizás el placentero deseo de replantear un discurso europeizante a través de una estética sin duda alguna innovadora con respecto al medio, pero que se negó desde un principio a asumir una actitud más consciente, comprometida, radical y en cierta medida estética, que lo hermanara de una forma real con el contexto pictórico latinoamericano vanguardista.

La propuesta plástica costarricense adoleció y adolece de lo que muchos no han temido en afirmar: el drama y la experiencia necesarias, que tan sólo se derivan de un válido interés y compromiso y de una sólida formación intelectual que se obtiene tan sólo a través de la asunción plural de la cultura artística.

Cuando se carece de una válida necesidad interior para expresar realidades y contextos, sucede lo mismo que tristemente le ocurrió a la famosa generación de la década de los años treinta, se la mitifica y transforma, a su vez, en el discurso oficialista de una cultura que tan sólo puede rescatar en esta generación los "hermosos paisajes del terruño costarricense", con su "idílica casita de adobes y sus pacíficas montañas", símbolos *sine qua non* de la "bien llamada" "Suiza Centroamericana".

BIBLIOGRAFIA

- Abarca, Carlos. *Los Movimientos Sociales en el Desarrollo Reciente de Costa Rica*. Fascículo 18, Serie Nuestra Historia, San José, EUNED, 1991.
Ferreiro, Luis. *Pensando en García Monge*. San José, Editorial Costa Rica, 1988.
Oliva, Mario. *Movimientos Sociales en Costa Rica (1840-1940)*. Fascículo 13, San José, EUNED, 1991.

TRUMAN: EL SHOW DE LA IMAGEN

Maynor Antonio Mora

La imagen no sólo se reduce a la imagen, es decir, al principio de identidad. Esto se ha hecho evidente no por la clara lucidez de un pensador oscuro y desterrado del mundo de los vivos, capaz de objetividad, sino por los efectos cotidianos y empíricos de la agresiva extensión ontológica de la televisión, anidada no sólo en la visión del sujeto (la mujer y el hombre mediáticos), sino también en el espacio de su propia vitalidad. La imagen construye realidad más allá de su propia realidad, es decir, más allá del reino utópico de la fantasía, de la perpetua fiesta del show, y del perpetuo juego de amor y odio de la telenovela. La televisión es transontológica; desde la pantalla, la realidad exterior sufre una permanente mutación hacia formas amorfas de una sustancia antropológica cuyas raíces se encuentran a medio camino entre lo imposible y lo probable. Esta particularidad la comparte la televisión con el computador y su extensión, la red, en el espacio virtual del símbolo liberado de sus productores y de toda determinación. Nosotros y nosotras convertidos en interfases dentro de un universo social que se construye según reglas que nos superan. De este modo el control del usuario se revela carente de todo fundamento, en un evidente proceso de trastocamiento del origen.

Estas disoluciones de los niveles antes más "reales" de la realidad, el cuerpo, las necesidades, los lazos de tú a tú; su sustitución por formas virtuales de realidad; no eliminan, sin embargo, el horizonte de totalidad. Totalidad que se evidencia como caótica desde la perspectiva de la propia felicidad de la persona: Felicidad como criterio de discernimiento no entre lo real falso y lo real verdadero, sino entre lo necesario y lo vano, entre lo vital y la frivolidad de los discursos liberados de sus productores; felicidad contra el vacío juego de las máscaras, tras las que los móviles resultan criaturas fantasmales y políticamente legitimadoras de formas socialmente estructurales de degradación subjetiva.

La producción de signos vanos y legitimadores tiene origen en las mismas estructuras del poder simbólico. La frivolidad de estos signos supone que los significados responden a referentes probabilísticos y aleatorios. Las instituciones de producción pueden dar cabida por ello literalmente a cualquier cosa, incluso su propia y radical crítica. Sin embargo, relativizada por la propia horizontalidad de las imágenes y los discursos, esta crítica acaba siendo estéril en la sumatoria infinita de estas imágenes. Por ello, ubicada la autocrítica en la propia institución productora, es necesario abstraerla y darle fundamento más allá de su movimiento virtual inacabable y estocástico, desde el criterio del sujeto que mira, que vive el mundo externo, del sujeto cómplice.

"El Show de Truman", película nacida en el lugar impreciso por su fondo, aunque preciso por su forma, es ejemplo de lo que aquí estamos planteando. Resulta una crítica profunda, clasificable dentro de lo que algunos autores denominan antiutopismo, es decir, la descripción del no-deber ser, al que el ser, sin embargo, se empeña en acercarse. El antiutopismo es uno de los productos impercederos de la ciencia ficción política de la primera mitad del siglo XX. Producto típico de una época en que la disolución de lo humano propiciada por la guerra generalizada y el totalitarismo de la máquina no sólo se expresó en las formas del existencialismo y el nihilismo filosóficos sino en la literatura más progresista. Recuérdese, sólo como ejercicio de la memoria, "Nosotros" de Yevgueny Zamiatin, "1984" de Erick Blair (George Orwell), "Un mundo feliz" (y su contrapartida utópica "La Isla") de Aldous Huxley y "Metrópolis" (llevada a la pantalla por Fritz Lang) de Thea Von Harbou (...). Película corta, extraña, demoledora, fuera de lugar y época y no obstante absolutamente vigente, así nos parece "El Show de Truman"; película condenada, sin embargo, a su origen publicitario y al rol que debe cumplir en el perpetuo juego de los "ciclos del Oscar".

Cinco aproximaciones nos parecen pertinentes de hacer en relación con el contenido de esta película y su potencial explicativo en el actual contexto histórico. La primera sobre el papel de

los medios de comunicación (o de totalitarización) en el contexto de globalización. La segunda sobre el papel del sujeto que mira. La tercera sobre la voluntad de poder que es la voluntad de la falsa deidad que controla la vida. La cuarta sobre el mundo que se nos aparece como un show y si es posible construir realidad más allá de la realidad de este mundo-show. Y finalmente, la quinta sobre el sujeto rebelde del antiutopismo clásico y su vigencia.

De si los medios de comunicación determinan parte de la vida cotidiana o no, no constituye una pregunta problemática en la actualidad. Más bien, la pregunta-problema se refiere hasta qué punto la determinan y de qué forma la determinan. "El Show de Truman", en este sentido, se acerca a una visión de las operaciones de totalitarización de estas determinaciones, sólo visible por medio del cine y la "literatura de anticipación". Los medios de (in)comunicación no sólo llegan al sujeto a través de la pantalla, sino que se exteriorizan en relaciones concretas de poder. Nos enfrentamos ante el terror de las pantallas orwellianas, pero insertas no por medio de un régimen autoritario (un miedo ya clásico al estilo del miedo al genocidio "abierto" como el de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial) sino por medio de la democracia controlada (tómese en cuenta que no se conoce sobre la existencia de una democracia que no sea controlada) por las transnacionales de la comunicación y los centros globales productores de imágenes (léase Hollywood). Y estas pantallas no requieren ser de doble sentido como en "1984", por tanto la imagen lleva en sí los propios mecanismos de control del yo y de represión de la imaginación y el discernimiento. No se requiere tampoco de centros de acopio de las respuestas subjetivas: Somos los propios carceleros y el Gran Padre en nuestro íntimo Ministerio del Amor actúa como un agente de control inconciente. La globalización capitalista no es viable sin este papel de las imágenes que nos someten íntimamente a una lectura única y totalitaria de la realidad. Porque ella misma en cuanto globalización capitalista se gesta desde una visión reductiva de la historia, desde el juego en que los productores de una cultura (léase EE. UU.) la autodefinen como la única cultura viable (Huntington, Toffler). Estos son los nuevos imperios que nos pueblan.

El sujeto que mira es una nueva especie de sujeto. Si sujeto significa individuo atado a las determinaciones del sistema social, el sujeto que mira es un sujeto atado al sistema por medio de la imagen. Constituye una interfase entre el sistema y las acciones que luego realiza como sujeto, reproduciendo aquellas determinaciones. En "El Show de Truman", los espectadores son esta clase de nuevos sujetos. Quizás llevados al extremo del absurdo, al ser presentados como espectadores de un show las veinticuatro horas del día, por lo cual pierden su propio tiempo vital para vivir el tiempo del espectáculo, pero temiblemente cerca de nuestra máscara actual como sujetos atrapados por la televisión. Quizás parecidos a esos oscuros usuarios de la Red Internet que viven de, por y para ella, que sólo dejan de mirar el monitor para hacer sus necesidades fisiológicas. Cuando, de esta manera, la vida del sujeto está en otro lugar, ¿qué queda del sujeto? Buena pregunta para los filósofos de la cultura contemporánea. ¿Acaso se trata de un triunfo de la realidad virtual sobre toda la realidad? Difícil responder en este momento histórico.

Las imágenes pese a seguir un juego liberado de los productores y los espectadores, no excluyen los juegos concretos del poder, los entramados financieros e industriales que suponen transferencias y concentración de la riqueza, la mundana realidad de los negocios. Por ello, la voz que se escucha tras la imagen, la voz del Gran Padre Amoroso, que grita desde los cielos "no abandones la imagen" es también la voz de una deidad material cuyo poder es también material y terrestre. Si en este juego en el que a Truman el todopoderoso Kristoff le cuestiona no sólo el estatuto ontológico de su realidad (es decir, ¿cuál es más real, el mundo exterior o este mundo acogedor de la imagen donde vive?) sino también el estatuto axiológico (lo que para quienes vivimos rodeados de imágenes significa "que más da, si tu

mundo te hace "feliz"). Esta no es una novedad de la película que aquí tratamos de analizar sino de la misma ciencia ficción literaria y en especial de las novelas de Philip K. Dick ("El hombre en el Castillo", "Ojo en el cielo", "Ubik", por citar tres de las más importantes y a la vez cuestionadoras de los fundamentos de la realidad). Se trata de un problema central de la cultura occidental y quizás de todas las culturas: La pregunta por el fundamento. Problema presente antes en la filosofía de la sospecha y en la teoría de la ideología. Y como bien nos enseña Carl Sagan, el cuestionamiento es central. Es decir, cuando escuchamos estas voces divinas, no debemos creer a priori su divinidad. Hay que preguntarse quién y qué es lo que habla detrás de ellas. La globalización está poblada de estas divinidades fantasmales, en las imágenes y en los discursos que en nombre del sacrosanto desarrollo prometen el cielo a sus humildes siervos; por ello, estar alerta es una buena treta para no ser burlados por los mesianismos de la imagen. El hombre y la mujer concretos y corporales nacen quizás de este estado de alerta, que les permite como a Truman (True-man) descubrir en su nombre la contradicción de las verdades a medias.

La película es clara al describirnos el mundo de Truman que es una metáfora de todo el mundo en que vivimos, el cual aparece como un show. Pero más que un show se trata de un mundo orquestado por poderes no tan claros ante las piadosas y beatas miradas de las almas bien intencionadas. Y no se trata de que se crea aquí la teoría de la conspiración universal, sino más bien que se considera necesario comprender que ver el mundo como el mundo se nos presenta oculta algo de lo que ese mundo es. La globalización es de este modo una conversión específica del mundo en que vivimos según reglas que emanan de ciertos lugares y no de otros. Emanan de las transnacionales, de los organismos internacionales, de los centros de información, de los ejércitos y las compañías de la comunicación. No discernir esto nos destruye toda capacidad de comprensión e incluso de aspiración de comprensión. La realidad se nos vuelve un show donde el sufrimiento de la gente no importa porque es así y punto. El problema del show no es el show, sino la reducción de toda la realidad al show nada más, la desaparición de sus productores y de sus espectadores en el juego mismo del show. Salir de este mundo convertido en show parece una tarea difícil, pero comienza precisamente con el discernimiento, cuando vemos la telenovela como telenovela y no como el lugar donde tiene lugar nuestra vida.

La globalización totaliza al mundo. No es que el mundo se globalice, sino que el mundo es globalizado a imagen y semejanza de quienes controlan el poder económico y cultural. Los sujetos que la globalización produce son sujetos en el sentido exacto del término. ¿Puede pensarse entonces en la posibilidad de un sujeto rebelde, es decir de un sujeto que aspire a no ser sujeto, esto es, a ser persona? Creo que sí. La ciencia ficción antiutópica nos habla de él. A veces es derrotado como en "1984" y en "Un mundo feliz", pero siempre está presente ahí, rebelándose, independientemente de los resultados finales de su lucha. Simplemente no puede soportar el orden y se rebela de mil formas posibles. En este acto de rebeldía encuentra sentido concreto y efectivo para su vida, como en la novela de Gilles D'Argyre "El Cetro del Azar". En "El Show de Truman" el protagonista es un sujeto rebelde (por amor o por astucia) que decide ser libre del falso mundo de las imágenes que ha sido construido a su alrededor. Si triunfa o no, lo cual dependerá de lo que encuentre "afuera", no importa. Lo importante es su rebeldía que le permite ir en busca de sí mismo y de lo que ama. ¿Cuántas veces hemos hecho esto nosotros? ¿Cuándo hemos abandonado nuestro confortable mundo de imágenes para hacer lo que verdaderamente queremos o amamos? El sujeto rebelde puede ser una creación de la antiutopía o de la literatura; sin embargo, unos cuantos ejemplos en la historia o muy cerca ahí de nosotros, nos dicen que estos sujetos no son estrictamente producto de la imaginación. Hacernos libres, quitarnos la imagen de los ojos es el principio para que el sujeto que tenemos dentro nos abandone y nos pueble así la persona.

DIVERTIMIENTO AZUL

Víctor Valembois

Siendo el arco iris tan rico en matices, parece mentira que fuera especialmente el azul el que llevara la palma en usos y abusos por doquier, en una verdadera globalización y con ribetes de transculturación entre este y oeste. Veamos cómo está ese enredo azul.

Increíble resulta la variedad de usos y matices de azul en idiomas tan diversos como distantes, como en aplicaciones tan heterogéneas. Se la encuentra uno, no sé si en la sopa, pero sí en la alquimia (otra palabra que por lo diabólico debé de tener origen árabe...), en la vestimenta (los famosos jeans) y en el detergente (¿Cómo, usted no sabía el poder mágico de esos puntitos azules para lavar aun más blanco?). Se encuentra también el condenado diablillo del blues musical, en la sangre de algunos.

Como siempre, es entretenido y hasta necesario encontrarle la culpa al vecino, echémosela a Sadam Hussein y a sus antepasados. En efecto, el *lazaward* persa les dejó a los españoles el *azury* ya en el latín —el primer gran idioma universal— de inicios del presente milenio se registra el *azurum* que no niega sus antecedentes árabes. Lo cierto es que de allí hasta el vestidito de Miss (?) Lewinsky hay un paso. Este era de un azul impecable, hasta que fue vilmente manchado en las postrimerías de la centuria actual por un villano en el Salón oval (¿oral?) de una casa no tan inmaculadamente blanca en la Avenida Pennsylvania de Washington...

Los pueblos germanos, a la cabeza de los cuales se pondría Carlos V de Flandes, con su Imperio, rápidamente contrarrestaron el poderoso imán azul de los moros generalizando la raíz *bloi*, *blo*, o *blef* para desembocar en el léxico variopinto de *bleu*, *blauw*, *blue*, según si uno quiera darse a entender en francés, alemán o inglés respectivamente. Pero, ¡qué va! más claras que ese Río Celeste que corre por Costa Rica en concordancia con su nombre poético, allí están las lecciones de la historia: de todos modos contra el empuje árabe (ver lo que ocurrió en Lepanto y Viena...) no se la podría nadie... Con que, en la evolución de la especie humana, poderosa dama es doña palabra.

La cosa está del color que se mire, pero debe de haber alguna pérfida influencia también del medio, el fondo del vaso que le hizo ver todo deformado al personaje aquel de Valle-Inclán. En el vidrio, claro, está el inicio de la diablura, cuando empezaron a meterle esmaltina y cobaltina para obtener el vidrio que los franceses llaman *bleu d'azur*, mezclando raíces del norte, la primera, con otras del sur, la segunda. De allí, en español, el azul de cobalto, prosaica materia colorante usada antiguamente en la fabricación de pintura, calcinando una mezcla de alúmina y fosfato de cobalto. Pero la cosa adquiere ribetes cosmopolitas, en el azul de Prusia, el de Sajonia y, más oscuro, el de azul turquí.

Seguramente fue una piedrita de esas, mágicas y encantadoras, la que le metieron los de la tecnología de computadoras a su poderoso invento, como para sojuzgar a toda la especie humana. "Las acciones de IBM ganaron tres dólares (1,8 %) en *Wall Street* y alcanzaban una cotización record de 170,50 dólares", decía el periódico hace un par de meses. No era para menos, la International Business Machine estaba de plácemes después que su supercomputadora *Deep Blue* le infligió una derrota aplastante a Gari Kaspárov. Se puso verde y morado, el pobre. Contra el campeón invencible —cual triste recuerdo de la Armada del mismo nombre— bastaron diecinueve jugadas. El genio del ajedrez, después de cometer un traspie inaudito al principio de la confrontación, al poco rato, salió airado abandonando la partida: 'perdí mi espíritu de lucha', confesó, vencido por un vulgar aparato, de cuyo nombre no querrá acordarse en mucho tiempo. Astucia aquella, de los de la IBM, de poner a su portento tecnológico una etiqueta de encanto. Pero confesión al mismo tiempo. Este azul profundo, por el color del silicio, refiere al material esencial en la fabricación de los *chips*, entorno obligado en la actual invasión de tecnología comunicativa, desde la californiana Silicon Valley a San Antonio de Belén. Se equivocan los que creen que los fabricantes de computadores no saben de poesía. Algo más rentable resulta aquella forma que la otra, eso sí.

Bueno, pero no es para asustarse tanto, porque fuera de usos tecnológicos el azul, desde hace rato está omnipresente en un instrumente a veces más inofensivo, a veces más filudo: es la poesía. Es comprensible que Baudelaire echaba peste contra esos condenados belgas con su cielo de un gris permanente, que hasta les tiene el alma marcada. Lo cierto es que el pobre don Charles, en Bruselas andaba tan mal de la cabeza que, como no se había inventado la aspirina, se refugió en '*l'inaccessible azur*' de su creación poética. Y, como los círculos concéntricos de cualquier piedrita tirada en el estanco, la manía de reducir el caleidoscopio poético a un sólo tinte cruzó el Atlántico, hasta América Latina.

Ciento diez años han pasado (y nadie se acordó en 1998), desde que Darío sorprendiera a América Latina con su poemario *Azul* que, al contrario, significó la victoria de la especie humana sobre los ele-

mentos, la captación y el dominio del entorno con la refrescante palabra... El conocido prólogo a esta obra, de mano de Juan Valera, fue utilizado por el vate nicaragüense para un magistral golpe de imagen en lo que hoy más fácilmente llamarán *marketing* que mercadeo. "El título tuvo la culpa" señalaba el crítico español, pero en realidad todo el mundo lo sabe, fue Víctor Hugo, que Darío tampoco dejó de mencionar en sus ediciones, para más publicidad. Fue este Momotombo francés el que proclamó que "L'art c'est l'azur", cosa que —traduttore traditore— suena más poético en el idioma de él, porque el "bleu" suyo se connota de manera fantástica con solo llamarlo "azur". De allí al azul, solo hay un paso, entre idiomas que son como primos. Lo cierto es que, pese a los temores de Valera, con esta primicia Rubén no fue otro Víctor Huguito, sino el Bolívar de las letras hispanoamericanas. Lo recuerda una placa en el puerto de Valparaíso: "Aquí se escribió *Azul*". Pues claro, sólo así pudo vencer el tedio del trabajo de funcionario aduanero el pobre Rubén. Allí se desahogó con aquellos versos de

¡Oh inmenso azul! Yo adoro
tus celajes risueños.

Pero más que una corazonada o una sinestesia rebuscada de Rimbaud, en Darío el azul aparece como un *leitmotiv*, como en aquel cuento de "un pájaro azul que sin saber cómo ni cuándo, anida dentro del cerebro del poeta, en donde queda aprisionado".

El azul ese participó en una prematura globalización poética. Mauricio Maeterlinck, el escritor flamenco-belga, pero de habla francesa, retomaría la portentosa imagen colorida, transformándola en un verdadero símbolo, primero en una novela, el famoso *Pájaro azul*, y después en forma teatral en una pieza homónima. Con lo cual a su vez —así es el arte— en un pin pon lírico, eso volvería a Nicaragua con las evocaciones poéticas de un Azarías Pallais, quien había saboreado a los dos autores, descubriendo su talento artístico en Brujas de Flandes... ¡Quién sabe si un poderoso imán (aquel del vidrio mágico de cierto color) no puede haber influenciado poderosamente a la poetisa de los 'piececitos azulosos, cómo os ven y no os cubren' para ganar el Nobel, en otro flechazo norte-sur, de las tierras del Elqui hasta Estocolmo! Pero no sólo los nicas y los chilenos, con grandes poetas chiflados, padecen de daltonismo poético peculiar. Desde entonces, también en Costa Rica, en vates embatados, tan disímiles y disparés, como Carlos de la Ossa (ver el singular mendigo azul en *Imprimatur*) y Laureano Albán (con aplicaciones industriales en la *Enciclopedia de las maravillas*), uno se encuentra con una plaga cromática tirando todo al maldito matiz ese.

Todo se fue tiñendo ya no de añil colonial, sino de azul modernista. También se colorearon los cielos, en todo el hemisferio, viendo la necesidad de



crear una palabra celeste del que sólo los colombianos pueden prescindir, los pobres. Otros se desquitan con un pleonástico 'azul celeste' y se llenan todos los horizontes de indio, añil, zafirino, azulado, el 'puro Chile con tu cielo azulado' —según reza su precioso himno nacional— inspirado quizá en el poeta de la tierra de los lagos y los volcanes. Y también en Costa Rica, con tanta influencia chilena, usted sabe, tenemos un himno patriótico que canta el cielo azul y hace tiempo el lapizlazulli encanta. No hubo que esperar la política de cielo abierto de las líneas de aviones ni el empuje comercial de la Cámara Chilena de Exportadores en Centroamérica...

Definitivamente, en Costa Rica, todo es azul como el mar. ¡No es cosa de quedar atrás en esta singular obsesión! Primero, Brenes Mesén hizo una magistral e influyente traducción de la obra aludida de Maeterlinck. Después, a falta de poesía, y en completa arbitrariedad signica, surgieron los azulejos de doña Adela Jiménez, quizá porque su marido había estudiado en la culta tierra del poeta. Aquí nos pasamos en el supermercado Rayo Azul y hasta se nos eclipsó Estereo Azul... Si 'Bleu, bleu, l'amour est bleu', según el cantautor europeo, a veces ese amor deja hasta una aureola morada en medio de la celestial dulzura hogareña (claro, con el entusiasmo saprissista). Y con tanto impacto de ultra mar, ultramarino digamos, incluso tenemos un Salón Azul en la misma Casa Amarilla...

¡Socorro!, ¡Basta!

RAROS Y EXQUISITOS

EL SUFRIMIENTO

Puedo escuchar

Las vibraciones

el chillido agudo entre los remaches
crepitando
en mi desvencijado esternón
He de cumplir el rito
y echo las sobras (cenizas y las maduras)
al pozo
donde al fin flotan estos pesos
las sirenas suenan entre las calles
y se escurren entre el cuchicheo
de todos los tiempos
Y los tubos gotean concienzudamente

El mal me incita al mal
puedo verlo como una raíz carnívora
tatuada en mi tobillo

desde la más honda de las grietas de las aceras y las alcantarillas

los pesos se hunden
el mal se acerca
y me mira, viene con los brazos abiertos

burlándose

de todos nosotros

Francis Lyons

TOPICOS DEL HUMANISMO

Universidad Nacional
Centro de Estudios Generales
Apartado 86-3000
Costa Rica, América Latina
Teléfono 277-3307

MIEMBROS DE LA
COMISION EDITORIAL:
Lic. Gerardo César Hurtado Ortiz,
editor
Dra. Zaida Fonseca Herrera
M.A. Ana Cecilia Sánchez Molina
Prof. Alfonso Chase Brenes

MECANOGRAFIA:
Sra. Olga Martha Rojas Bolaños

ARTES FINALES:
Victor Hugo Navarro



Impreso en
el Programa de Publicaciones e
Impresiones de la
Universidad Nacional

PRESENTACION

Lo importante en nuestro mundo es considerar y explorar el hombre en su afán de conocimiento; instrumentado por los avances de tecnología de punta y exploraciones espaciales, el hombre y el mundo actual se abaten en las contradicciones propias de sistemas complejos para un mundo complejo. El cine es uno de los temas del humanismo como un elemento necesario de la imagen de un mundo rescatado a lo imaginario y a la sensibilidad del hombre actual.

En cuanto a lo que decimos, el análisis de una forma de vida social se expresa en las ideas e inquietudes de una manera posible en los movimientos pictóricos de una época.

A los lectores, una especial sección con la literatura que algunos rescatados del olvido están presentes en sus voces vivas. Yo le llamaría la sección de los «raros y exquisitos». Dedicada a los poetas y literatos de siempre. A los escritores, las cercanías de un nuevo milenio es que conozcamos sus epifanías.

Gerardo C. Hurtado O.
Editor