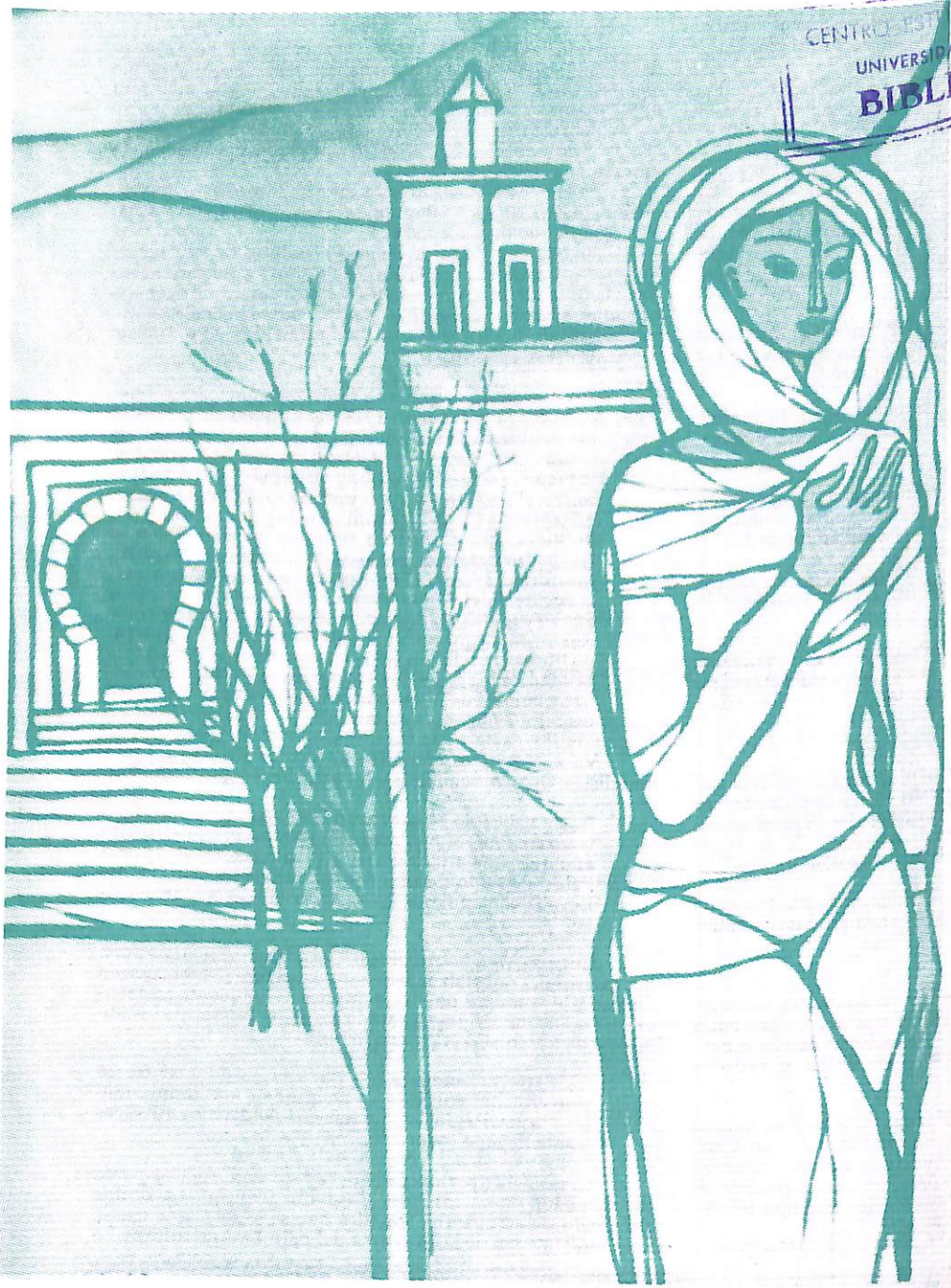


#60



CENTRO ESTUDIOS
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA



TOPICOS DEL HUMANISMO

Julio del 2000

Nº 60

EL AÑO DEL LABERINTO, DE TATIANA LOBO

Seley Ramírez y Edwin Salas

Esta es la última novela publicada de Tatiana Lobo. En ella aborda la recreación literaria de un crimen cometido en San José en 1894, y documentado periodísticamente en los medios del momento. El Heraldo de Costa Rica registra abundantemente el asesinato de una hermosa mujer, madre de ocho hijos y esposa de quien a la vez es su tío carnal y su supuesto verdugo. Los nombres están cambiados en la novela; pero los hechos y los personajes son históricos.

El asesinato de Sofía Medero es el nudo novelesco que pone en relación un marco internacional de historia coyuntural cubana (las luchas por la independencia de Cuba) con un marco nacional de fines de siglo (política electoral, cultura y marginalidad social). El asesinato anuda esos dos contextos recreados en la novela y los va desarrollando a medida que avanzan las pesquisas policiales y los esfuerzos judiciales para condenar o absolver al supuesto criminal.

En el marco internacional se recrean los preparativos que en 1894 llevan a cabo Maceo y Martí en Costa Rica para el ataque del 95 en Cuba. Se desarrollan algunos aspectos de la colonia cubana de la Mansión en Guanacaste, la visita de Martí, la colaboración del gobierno costarricense, y sobre todo el apoyo de los cubanos establecidos en Costa Rica: precisamente uno de ellos es Medero, supuesto asesino de su esposa Sofía en la casa de la calle del Laberinto.

Como parte de ese marco internacional también se recrea la presencia de agentes españoles en Costa Rica, quienes vigilan las maniobras de los cubanos y tratan de boicotear sus planes de liberación de Cuba. Esta presencia de cubanos y españoles es percibida y caracterizada en detalle por el periodista Pío Víquez, quien vive a la caza de noticias para su periódico, El Heraldo de Costa Rica.

En el marco nacional, se recrea la situación política generada en Costa Rica a raíz de las elecciones de 1894, en las que resulta electo Rafael Iglesias Castro, yerno del mandatario saliente, nieto del Dr. Castro Madriz y sobrino político de Mr. Keith. Este es un triunfo del partido liberal frente al partido clerical, que había logrado acumular mayor cantidad de votos en la primera ronda electoral. La novela caracteriza el gobierno de Iglesias como un período de autoritarismo, represión y «saneamiento moral», en especial por la expulsión de las prostitutas hacia las zonas bananeras, probablemente para reconciliarse con la Iglesia Católica. El triunfo de Galloelata, como le dicen a don Rafael Iglesias, es visto certeramente dentro del contexto de las luchas entre liberales y conservadores por el poder que se venían dando en toda América Latina desde años anteriores. También se destaca el papel de los partidos clericales que simbolizan los intentos de restauración, así como el papel jugado por los anarquistas.

El espacio predominante que se recrea en la novela es el de finales de siglo del San José de 1894, en sus aspectos social, cultural, político y económico, donde sobresale el ferrocarril como símbolo de progreso y como instrumento de unificación del territorio. Asimismo sobresale el Teatro Nacional como símbolo de cultura y orgullo nacional, con el sinnúmero de contratiempos que atrasan su construcción. Uno de estos contratiempos es la dificultad en la compra del terreno para el edificio, y que



no permitió colocar el Teatro en el centro de la cuadra donde se encuentra. Pero la acción también se desarrolla en otros lugares de Costa Rica tales como Cartago, Alajuela, Guanacaste y Limón. Este último es visto como un espacio social urbano, por un lado, y rural, por otro, asociado a las fincas bananeras, adonde son deportadas las prostitutas josefinas. La plantación es vista como un destierro habitado por sombras indefinidas, que se acercan al prostíbulo al amparo de la noche.

Este marco nacional también incluye un análisis de la cultura costarricense, sobre todo en lo referente a la construcción del Teatro Nacional y la actividad teatral del momento. Todo lo demás es provincianismo y limitaciones de una cultura aldeana que empieza a dar los primeros pasos.

En el marco nacional está también presente el análisis social, en el que se hace una referencia a los sectores marginales de la sociedad josefina y nacional, especialmente al sector de las prostitutas, que tanta importancia parece tener para el nuevo gobierno. En pocas pinceladas se retrata el sufrimiento de las mujeres de la calle, que son objeto de explotación. La llegada de María, una criada de los Medero, a ese mundo de prostitución da pie para la recreación de un carácter interesante por lo fuerte y contrastante en ese medio. María, una mujer en apariencia frágil y desorientada, logra mantenerse firme sacando fuerzas no se sabe de dónde, o quizás gracias a su procedencia campesina y a lo que ha aprendido en casa de sus patronos.

A ratos la novela parece convertirse en una crónica de personalidades, tanto nacionales como internacionales. En ese desfile de figuras se recrean algunos estereotipos que los costarricenses han ido creando a través del tiempo: por ejemplo, don Ricardo Jiménez el hombre aristócrata y pulcro; Antonio Maceo el mujeriego; Pío Víquez, el exagerado, etc. Dentro de estos personajes destaca la figura de este último, quien por su oficio resulta adecuado para rescatar la crónica periodística de esa época, por lo cual constituye un punto de vista invaluable para la recreación de los aspectos más relevantes del país en esos momentos. La perspectiva de Pío Víquez también se rescata para caracterizar personajes y hechos de la historia de Costa Rica a la luz de un pensamiento crítico y bien informado.

Dentro de la recreación de ese mundo de fines de siglo, y que tiene como centro el anudamiento del marco nacional con el internacional a través de Sofía, destaca la elaboración cuidadosa y

profunda de una perspectiva femenina, desde la figura de esa mujer sacrificada desde niña, y finalmente asesinada cuando apenas entraba en la edad madura de madre y esposa. Sofía muerta, o más bien su fantasma, que permanece atado al dormitorio donde ella fue asesinada, va reconstruyendo su vida desde su niñez hasta la muerte, y realizando un análisis detallado de su relación con su tío Armando Medero, con el cual contrajo matrimonio y tuvo una familia. Su vida es una vida de negaciones como mujer, su muerte es la metáfora de la invisibilidad de su vida, en la cual fue marginada como persona. Ya muerta es como antes: no puede ser oída ni tiene capacidad para actuar sobre nada, solamente permanecer como espectadora. Su incorporeidad de muerta, de fantasma, es una metáfora de su invisibilidad. El fantasma, atado al lugar donde ocurrió la muerte violenta, ve y oye lo que pasa a su alrededor pero no puede expresarse porque no es percibida, como nunca lo fue en vida.

Hecha la crónica de la Cartago colonial, en busca de las raíces del carácter costarricense, en Asalto al Paraíso, y recreada la historia de la relación entre negros y blancos del Caribe, en Calypso, ahora Tatiana Lobo hace una especie de corte sincrónico en la historia la Costa Rica de fines del siglo XIX para dar a conocer lo que sucedía en el país en ese fin de siglo. Su maestría consiste en engarzar la historia patria con la historia cubana, en relación con uno de los acontecimientos más grandes para la historia de América, como lo fue la guerra de independencia de Cuba. De este modo, el acontecer nacional se ve apalancado por el acontecer internacional y con ello gana en variedad y significado.

Este esfuerzo de Tatiana Lobo de recrear un período nacional a la luz del contexto internacional es un rasgo que rescata su novela del aldeanismo y la proyecta hacia una perspectiva mayor de la cultura y la historia de América.

La novela extrae de las sombras y del olvido una serie de aspectos de la historia nacional y los pone a vivir en forma de ficción, una ficción que toca la realidad, debido al respaldo histórico que tiene. El mérito no consiste solo en esa labor de rescate de los hechos, sino en la creación de un clima dentro del cual esos hechos cobran nuevo significado. Como novelista, Tatiana inventa una trama que va más allá de los hechos sucedidos en un espacio y un tiempo determinados, y en esa trama engarza otros hechos, otros espacios y otros tiempos que contribuyen a darle mayor sentido a los primeros, de modo que el conjunto novelesco va más allá de lo específico de la historia. De este modo es que la novelista, respaldada en la crónica o en la historiografía, va más allá al ofrecer una visión de conjunto que contribuye a comprender mejor la historia. La visión de la historia que nos ofrece Tatiana Lobo no oculta su perspectiva personal ni su visión de mundo, desde las cuales configura su obra: una es su visión crítica y desmitificadora de la historia nacional, llena de mitos, de racimos y de verdades a medias; otra es su visión femenina de una historia regida por los cánones patriarcales, donde las mujeres no han tomado parte en su interpretación a pesar de que han sido sus víctimas principales.

LA TRADICION MURALISTICA EN COSTA RICA

Lic. Rosa M. Margarit
Departamento de Filosofía

Antecedentes

El muralismo en América Latina clava sus raíces en el pasado histórico y cultural del mundo prehispánico y colonial.¹

El término pintura mural significa una obra de arte de gran tamaño, ejecutada sobre una pared en lugar de sobre un lienzo o tablero. Como elemento distintivo particular: el mural debe tener en cuenta todas las exigencias tecnológicas y estéticas derivadas de su instalación permanente, como parte integral de la estructura de un edificio donde va a ser colocado y visualizado. Consiste en el uso de un espacio mayor que afecta la relación con el entorno y su público.

Al mismo tiempo, el arte mural es un reflejo e interpretación de un sistema, una ideología, así como una exploración, búsqueda, propuesta y descubrimiento, individual, público y colectivo.

En América, un sorprendente proceso cultural e histórico se inicia a mediados del tercer milenio A.C. y se interrumpe en el siglo XVI con la conquista europea.

A su llegada a América, los españoles encontraron una serie de pueblos perfectamente planificados por los indígenas. Sobre ellos construyeron sus ciudades coloniales, que en muchos casos conservan huellas de las culturas precolombinas.

En las ciudades coloniales, la vida fluía en torno a la Plaza Mayor, donde se encontraban el ayuntamiento, la iglesia y el cementerio. A su alrededor se establecían las casas de vecinos, estructuradas en «cuadras». Hay muestras de arquitectura colonial en las ciudades de Quito (Ecuador), Cuzco (Perú), Antigua Guatemala (Guatemala), y Puebla y Oaxaca (México).

La conquista del Perú por Pizarro (1532) y la progresiva organización del sistema político colonial trajo como consecuencia la desaparición de muchas de las tradiciones plásticas precolombinas y la instauración de una nueva tradición artística basada en el arte occidental. Sin embargo, hay una época en los inicios de la época colonial, llamada de Transición, en que se da un arte que combina elementos de las culturas precolombinas y formas del arte europeo.

Estas manifestaciones, que aparecen principalmente en la cerámica, la orfebrería y la textilera, no tendrán un desarrollo sostenido, pero algunas formas de origen precolombino, como los keros (vasos ceremoniales para libaciones usualmente hechos en madera tallada y policromada) se seguirán produciendo a lo largo de la dominación hispánica en América llegando incluso a encontrarse piezas de la época republicana (s. XIX). Durante la época precolombina, los keros —cuyas formas parecen derivar de la cultura Tiahuanaco— llevaban principalmente decoraciones incisas de formas geométricas. El arte figurativo europeo contribuyó a transformar estas decoraciones y los keros comenzaron a incorporar entonces imágenes reconocibles del entorno y de la mitología andina en colores vivos a la manera occidental. Las reminiscencias precolombinas en el arte colonial se manifestarán casi siempre en las artes decorativas pues éstas tenían precedentes artísticos en las culturas que habitaban el Perú en el momento de la conquista.

La colonización aportó la pintura religiosa de la Edad Media que quedó plasmada en las paredes y ventanales de los palacios y templos eclesiásticos de la época, algunos de los cuales se mantienen actualmente sobre todo en México, Colombia y Perú, donde la Colonia y la Iglesia mantuvieron fuertemente su arraigo a lo largo de varios siglos de dominación.

El arte religioso fue una herramienta fundamental que los conquistadores utilizaron para la colonización y propagación de la fe católica en la población nativa.

Los españoles aprovecharon la excelente mano de obra indígena en la talla de imágenes, los que lograron destacarse esta tarea por sus habilidades manuales, posteriormente se los llevó al campo de la pintura.

La conquista territorial y espiritual durante el siglo XVI dio lugar a la construcción de numerosos edificios militares, conventos e iglesias, donde se aprovechó la habilidad y creatividad de los indígenas.

Como parte de la educación que se impartió a los indígenas, se crearon escuelas de imaginaria y pintura cristiana, para proveer la decoración necesaria para vestir los numerosos templos y monasterios levantados en América Latina. Entre las más importantes podemos citar a la Escuela Mexicana, Quiteña, Cuzqueña y Potosina.

Los indígenas eran entrenados en el correcto uso de la iconografía sagrada, utilizando como modelo ilustraciones de distintos libros de teología y catecismo.

En cuanto a los edificios, el mural precolombino nos muestra cómo veían el universo los antiguos pueblos, sus cosmovisiones, sus relaciones sociales, económicas, políticas, militares, artísticas y religiosas. En estos murales donde el ritual y la guerra son una constante fueron sustituidos por las imágenes de santos y reyes que los colonizadores plasmaron en amplias paredes y ventanales de sus palacios, conventos y templos eclesiásticos.

El mural en México

El arte mural en México existe desde hace miles de años, los antiguos mexicanos dejaron constancia de ella en las paredes y muros de sus impresionantes construcciones, lo mismo en las pirámides de Teotihuacan, las ruinas de Cacaxtla y en el Templo Mayor.

A inicios del siglo XX, con la Revolución Mexicana se produce un resurgimiento del arte mural:

*"La Revolución Mexicana significó el rompimiento con el porfiriismo y sus viejos moldes de entender y producir el arte, los retratos de la aristocracia y sus paisajes favoritos fueron sustituidos por el mural, que se ostentó imponente en edificios y construcciones públicas, donde todos los mexicanos, sin restricción alguna, podían apreciarlas."*²

El muralismo resurge y adquiere auge con el apoyo de José Vasconcelos, Ministro de Educación en el gobierno del General Alvaro Obregón. Con Vasconcelos nace, 1921, la Escuela Mexicana de Pintura³ cuyo interés fue la creación de un Movimiento de Pintura Moral, destinado a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre los indígenas. Vasconcelos consideraba el muralismo como parte de la tradición de los pueblos prehispánicos y del México colonial, al mismo tiempo una forma de dar a conocer la historia de un México democrático y posrevolucionario.

Por encargo de Vasconcelos, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Sequeiros pintaron cantidad de murales. Cuando Vasconcelos deja de ser Ministro de Educación, el gobierno que se recalca y se asume como revolucionario, heredero de la revolución, continúa apoyando el arte mural y los

muralistas siguen llenando centenas de metros de pinturas e imágenes.

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Sequeiros, llamados los tres grandes maestros del muralismo mexicano, reconocen en el mural el pasado y presente de México, simultáneamente lo conciben como una forma de tomar conciencia política y cultural para el pueblo de México.

El Muralismo mexicano se distinguió por estar relacionado con las ideas políticas y sociales de sus autores.

El mural en Costa Rica

Poco se ha estudiado la plástica de nuestro pasado precolombino y colonial, en Costa Rica.
Para Jacinto Ordóñez:

*"Existen varios factores que hacen difícil la investigación de los pueblos precolombinos de Costa Rica: las características del origen de los pueblos que vivieron en estas tierras, el método de investigación aplicado para su estudio y la falta de protección del patrimonio arqueológico nacional, fuente principal de conocimiento."*⁴

Sin embargo, a todos estos factores no hay que olvidar la violencia de la conquista:

*"Los conquistadores "seleccionaban" los elementos indígenas que podían ser útiles a sus intereses; los que no llenaban ese cometido eran ignorados, desechados y menospreciados hasta que llegaban a desaparecer y eran sustituidos por otros que servían mejor a sus propósitos."*⁵

Mayor dificultad nos encontramos a la hora de conocer el pasado artístico de nuestros aborígenes, ello se puede explicar porque:

*"...Las obras que actualmente son consideradas artísticas eran medio de expresión cultural en las que sus creadores representaban sus pensamientos."*⁶

y como la mayoría de los estudios están orientados a reconstruir el modo de vida de las sociedades indígenas, lo artístico ha sido poco estudiado. Las investigaciones que hemos encontrado están basadas en la elaboración de la cerámica y la orfebrería del oro, actividades productivas fundamentales para la actividad del intercambio.

Algunas pocas investigaciones, sin embargo, existen sobre el vestido y los adornos personales de los indígenas. Usaban el algodón para elaborar mantas o tiras para arrollarse desde el pecho hasta las caderas que:

*"... se pintaban o teñían con tintes vegetales y animales."*⁷

Aparte de adornar sus vestimentas, también adornaban sus cuerpos, lo que cumplía una función social. El adorno del cuerpo lo realizaban los "especialistas":

*"La pintura del cuerpo y la cara era común desde años muy cercanos a la llegada de los españoles. Se relata, porejemplo, que cuando Diego Gutiérrez llegó a Sucre, fue atacado por indios pintados de rojo y negro."*⁸

Luis Ferrero en su libro *Costa Rica precolombina* nos dice que en una de las lecciones de José Gaos, en El Colegio de México, este afirmó que la cultura americana era eminentemente estética.

Creemos que nuestro pasado nos lo confirma. Las grandes arquitecturas, las esculturas, la producción de vasijas, cerámica, jade y oro. La mano de obra especializada que los españoles utilizaron para el adorno de edificios e iglesias. El esplendor del Barroco Americano. La producción literaria, de un Sarmiento, Martí, Rodó, nos hablan de un pasado que tiene su correlato en nuestro futuro:

*"En el mundo precolombino costarricense hubo una sabiduría estética que tocaba la manufactura de las cosas utilitarias y las dotaba de encanto."*⁹

Si nuestro pasado nos muestra un gusto por el adorno y una habilidad para lo artístico, y la relación con los pueblos nahuat-pipiles:

*"...Y algunas otras etnias mexicanas mayanizadas en su avance al sur de la América Central. Como no extrañan tampoco las influencias sudamericanas..."*¹⁰

Pueblos que decoraron sus edificios públicos y viviendas con murales, no compartimos la afirmación Ferrero cuando dice:

*"Por un lado, nuestro precolombino al especializarse en lo pequeño, no logró plasmar cosas colosales ni en arquitectura, ni en pintura mural."*¹¹

Para Ibarra Rojas:

*"...para estudiar el pensamiento religioso en las sociedades indígenas son las estructuras arquitectónicas denominadas templos u oratorios. Se dispone de varias citas que mencionan la presencia de un lugar específico destinado a actividades ceremoniales."*¹²

Uno de estos lugares fue Talamanca donde Diego de Sojo, en 1610, asistió a una ceremonia en las tierras de los indios Cabécar.

Y continúa:

*"La información recopilada y los resultados de investigaciones arqueológicas hacen pensar en la presencia de templos en las sociedades cacicales costarricenses del siglo XVI, semejantes a los de las sociedades cacicales colombianas."*¹³

Si bien, tenemos que aceptar que no se han encontrado edificios con murales, ello no significa que no existieron. Creemos que es el desconocimiento de nuestro pasado precolombino ya sea por la destrucción de la conquista, la pérdida de nuestro material arqueológico y los vacíos en el campo del arte, son los que sustentan tales afirmaciones.

Sin embargo, para nosotros son más fuertes las investi-

gaciones hechas en México, Quito y Perú, el contacto entre los pueblos de América. Los monumentos y restos de viviendas encontrados en estos países, donde podemos apreciar los valiosos murales prehispánicos y nuestras catedrales e iglesias construidas durante la colonia, con sus murales religiosos, para afirmar la existencia de mural en nuestro pasado prehispánico.

En cuanto los murales religiosos, propios de la Colonia no hemos encontrado ningún estudio. La única información obtenida proviene de finales del Siglo XIX, donde aparece la figura de Juan Mora, oriundo de Santo Domingo de Heredia. Nació alrededor de 1860. Se dedicó a la talla, a la pintura y al mural:

*"Juan Mora era un artista bohemio, que se dedicaba tanto a la pintura como la talla; era humilde y apenas podía vivir de su arte. Nunca cobraba su trabajo, sino que se contentaba simplemente con ganarse la comida y la dormida. Era un pintor de murales con motivos religiosos, si así se puede llamar la aplicación de su arte, en las paredes de adobes de nuestras viviendas campesites."*¹⁴

Sus obras eran en madera. Tallaba figuras de santos y bustos de personajes que vivieron en la meseta central y murales en algunas viviendas.

En 1940, fecha de publicación del artículo de Blazer en la *Revista de Archivos Nacionales*, el autor cita las siguientes obras que ha podido conseguir de Juan Mora y todas ellas son tallas de:

- José María Murillo, muerto en 1875, nacido en Grecia y uno de sus fundadores. También, fundador de Sachí Sur. Casado con:
- Concepción Arias Hidalgo, muerta en 1875. Era de San Pedro de Santa Bárbara, alrededor de 1825. Tuvo 12 hijos.
- Remigio Quirós, nacido en Grecia. Parece que don Juan Mora vivió algún tiempo en su casa.
- San Rafael. Pertenece al señor Rafael Murillo de Sachí. Parece que fue la última de Juan Mora.
- Trinidad Cabezas Alfaro. Talla realizada en Grecia. Este señor nació en Alajuela en 1827 y estuvo en la guerra del 56.
- Petronila González de Fonseca. Era la abuelita del señor Eulogio Fonseca Salas de Santo Domingo.
- Casimiro Zamora Bolaños, Santo Domingo.
- La Santa Cabeza. Es un cristo con una corona de espinas.

En cuanto a los murales, ya para 1940 no se pudieron ubicar:

*"...en casa de mamá, que ya no existe, nos pintó en las paredes a San Pedro con una llave; a San pablo, a San Rafael y a la Virgen. Que bello cuadro, con mi hija mayor arrodillada delante de ella..."*¹⁵

Los murales de Juan Mora fueron pintados de forma privada, en viviendas de la zona de Grecia y no hemos encontrado ninguna constancia de su ubicación.

Juan Mora murió joven a los 45 años en Guatemala.

La pintura mural en Costa Rica en el Siglo XX

La realidad histórica en los años veinte y treinta dentro del círculo intelectual Latinoamericano era de un creciente americanismo. También, existía en el plano social una gran problemática económica provocada por la crisis del 29.

En Costa Rica, la crisis económica no produjo (como en el caso mexicano) el surgimiento de una extensiva creación de murales apoyados por el Estado.

En la década de los treinta, será el grabado el procedimiento que permita a algunos artistas realizar un trabajo concebido como de corte social.

Sin embargo, algunos jóvenes creadores de esta época, se van a sentir atraídos por la técnica del mural como Francisco Amighetti. Uno de los más prolíficos artistas costarricenses, con admiración hacia el Muralismo Italiano del Renacimiento y el Mexicano, se va a convertir en el primer pintor muralista costarricense del siglo XX:

*"Conocí murales gracias a reproducciones. Mi primer contacto tuvo lugar en 1943, cuando por primera vez me detuve en Tenochtitlán, antes de seguir hacia los Estados Unidos. Conocí obras de los tres grandes, Rivera, Orozco y Sequeiros y otros más que participaron en el nacimiento de la pintura mural mexicana. A mi regreso a Costa Rica junto con la pintora Margarita Bertheau, que compartía conmigo su pasión por el fresco, hice algunos ensayos de pintura mural en mi casa situada frente al Parque Central, donde hoy está la sucursal del Banco Nacional. La casa era de tejas y adobe y tenía paredes aprovechables; ahí trabajamos con un poeta que fue ayudante de albañil y consultando libros; pero los ensayos no resultaron quizás por la calidad de la cal y sobre todo porque usábamos anilinas y colores de la química orgánica que no resistían las calorías latentes de la cal."*¹⁶

Va a México a aprender la técnica de los grandes muralistas: Orozco, Sequeiros y Rivera, técnica que dominara:

*"... En 1947, fui a México a estudiar la pintura mural. Yo tenía cuarenta años. Para sostenerme durante el medio año que pasé allí, trabajaba en la editorial del poeta Pablo Antonio Cuadra, que los fines de semana me llevaba con su familia a conocer el barroco de México."*¹⁷

Cuando Amighetti regresa a Costa Rica se encuentra con que las paredes no estaban disponibles de igual manera que en México y la voluntad política, tampoco. El ambiente costarricense era disímil del mexicano de los años veinte, y el sentimiento de los artistas era también otro:

*"... Parte del entusiasmo por los murales al fresco provenía del sentimiento de que este arte monumental, sin privilegios, al situarse en los edificios públicos podía llegar a todos."*¹⁸

La primera oportunidad que se le presenta es una pared del comedor de la entonces Casa Presidencial, en donde Amighetti desarrolla una temática que se le relaciona con la base fundamental de la economía del país: La Agricultura. La

EL ETERNO RETORNO DE LA EDUCACION

Fernando Vinocour

técnica recién incursionada por Amighetti, fue seguida por otros como Margarita Bertheau (quien fue su ayudante para aprender sobre la técnica del mural), Rafael Fernández, César Valverde, Manuel de la Cruz. Desde sus inicios la temática de los murales fue nacional donde se reflejaron temas históricos o de costumbres, desde muy diversos estilos y modos de hacer pintura.

Algunos de los murales producidos durante el siglo XX, en Costa Rica, son:

- a) **Francisco Amighetti**
1. Dos murales, retratos del Dr. Calderón Guardia y del científico Clorito Picado. Colocados a la entrada en el Hospital Calderón Guardia.
 2. Hospital Clorito Picado. Tibás (Biblioteca, hoy salón de radiología)
 3. El trabajo. Banco de Alajuela.
 4. La agricultura. Comedor de la Casa Presidencial. Se trasladó al Museo de Arte Costarricense en 1981.
- b) **César Valverde**
1. La Patria. Asamblea Legislativa. San José, 1974.
 2. La Seguridad Social. Clínica Dr. Marcial Rodríguez Conejo. Caja Costarricense de Seguro Social, Alajuela, 1976.
 3. Epoca precolombina. Museo de Jade. Sede del Instituto Nacional de Seguros, San José, 1976.
 4. Centro Integrado. Servicio de Salud de San Isidro de Coronado, 1988.
 5. Constitución, Justicia y Contraloría. Contraloría General de la República, Sabana, 1990.
 6. Biblioteca de la UACA. 1990
 7. El valor de lo nuestro. Registro Nacional. Zapote, 1993.
 8. Mundo Financiero. Ministerio de Hacienda. Antiguo Banco Anglo, 1993.
 9. En su casa-estudio, 1994.
 10. El derecho en Costa Rica. Colegio de Abogados, 1998.
- d) **Margarita Bertheau**
1. Colegio San Francis.
 2. El Banco de Alajuela.
 3. Las mujeres saliendo del agua y la Danza. Tienda dama Elegante.
 4. Madre Soltera. Maternidad Carit (En recuperación).
- e) **Luis Daell**
1. La Piedad
 2. El Mercado (1973)
 3. La Serpiente Emplumado
- f) **Juan Luis Rodríguez**
1. Atardecer (INS)
- g) **Manuel de la Cruz**
1. Mural especial (1959-1960)
- h) **Julio Escames**
1. La ciudad del futuro. INS, San José, 1980
 2. Alegoría a la cosecha. INS, San José, 1981
- i) **José Claro**
1. La Santa Cena. Iglesia de San Joaquín de Flores, Altar Mayor, 1956-1957.
 1. Sin nombre. Escuela de Ciencias Agrarias. Universidad Nacional.
 2. Colectivo.
 3. Retrospectiva de la ciudad de San José. Municipalidad de San José, 1997.
- j) **Harold Fonseca**
1. Juegos de niños 1 y 2. Ubicados en la Plaza Víquez (1962). Restaurados en Mayo de 1999.
- k) **Róger Zamora**
1. Mural Pictórico sobre la Tortuga Verde en el Caribe. Auditorio, Escuela Miguel Obregón, Tibás, 1992.
- l) **Ronald Mills**
1. El espíritu de la Música Indígena. Bellas Artes. Universidad de Costa Rica, sin año.

Hasta este momento se siguen realizando murales en todo el país. Desde su inicio, cada artista se ha expresado según su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos que le resultan más de acuerdo a su concepción artística. Naturalmente las propuestas o enfoques aún tienen influencia de tipo nacionalista, pero la incorporación de otros artistas plasman estéticas más acordes con la época.

Bibliografía

- Amighetti, Francisco y otros. Murales de la Antigua Casa Presidencial. Museo de Arte Costarricense y Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.
- Arte colonial. wesmaster@gye.latnet.net
- Arte colonial de la conquista. Turismo.gul.es/maam/ito_pag.htm
- Baciu, Stefan. Francisco Amighetti. Heredia: EUNA, 1984.
- Castro, Dolores. Apreciación. Repertorio Americano. Tomo XLIII, N° 11. San José, 8 de noviembre de 1947, pág. 306.
- Del Conde, Teresa. Historia del Arte Mexicano en el siglo XX. México: ATTAME, 1994.
- Ferrero, Luis. ¿Por qué prehistoria si hay historia precolombina? San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1986.
- Ferrero, Luis. Los murales de César Valverde. San José, Costa Rica: Editorial L'Atelier, 1990.
- Herra, Rafael Angel. El desorden del espíritu. Conversaciones con Amighetti. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.
- Ibarra Rojas, Eugenia. Las sociedades cacicales de Costa Rica (Siglo XX). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.
- La arquitectura colonial. Cacto.com/
- Montero Picado, Carlos Guillermo. Amighetti: sesenta años de labor artística. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 1987.
- Ordóñez, Jacinto. La Educación Precolonial de Indoamérica. Su Filosofía. Cuadernos Prometeo #8. Heredia: Universidad Nacional, 1982.
- Romera, Antonio R. Los muralistas mexicanos. América Latina en sus artes. Relator: Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1974, pp. 14-18.

Notas

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 1. | Yepid Peñuela, Ernestina. El arte mural como arte público. Webm@debate.com.mx, pág. 1. | 8. | Ibíd., pág. 235. |
| | Ibíd., pág. 1. | 9. | Ferrero, Luis. Costa Rica precolombina. San José: Editorial Costa Rica, 1987, pág. 386. |
| 2. | Del Conde, Teresa. Historia mínima del Arte mexicano en el siglo XX. México: ATAME, 1994, pág. 18. | 10. | Ibíd., pág. 382. |
| 3. | Ordóñez, Jacinto. La Educación Precolonial de Indoamérica. Su Filosofía. Cuadernos Prometeo #8. Heredia: Universidad Nacional, 1982, pág. 123. | 11. | Ibíd., pág. 387. |
| | Ibarra Rojas, Eugenia. Las sociedades cacicales de Costa Rica (XX). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990, pág. 180. | 12. | Eugenia Ibarra Rojas. Op.Cit. pág. 163. |
| 4. | Ibíd., pág. 171. | 13. | Ibíd., pág. 163. |
| | Ibíd., pág. 230. | 14. | Blazer, C.A. Un gran artista costarricense. Revista de Archivos Nacionales. Año IV, N° 11-12, noviembre-diciembre de 1940, pág. 11. |
| | | 15. | Ibíd., pág. 649. |
| | | 16. | Herra, Rafael Angel. El desorden del espíritu, conversaciones con Amighetti. San José: 1987, pág. 130. |
| | | 17. | Ibíd., pág. 130. |
| | | 18. | Ibíd., pág. 132. |

Tuve la oportunidad de presentar el montaje La Casa de Rigoberta mira al sur dirigido por Aristides Vargas y Charo Francés para el grupo nicaragüense, Justo Rufino Garay. Y nuevamente me percibí conmovido por las resonancias que provocan en los espectadores, las creaciones de estos directores del grupo ecuatoriano Malayerba. Volví a interrogarme: ¿qué es lo que logran realizar para suscitar semejante respuesta en quienes participamos en sus escenificaciones? Conversando con ellos me dijeron: "No se trata de montar una obra de teatro nada más. Se trata de provocar una experiencia. Necesitamos generar experiencias particulares que nos permitan expresar asuntos que nos importan, que nos son vitales".

Estas palabras han seguido rondándome desde entonces y las he relacionado con mis intereses, no sólo con el teatro, sino sobre todo con la práctica educativa. Percibo que en la educación, existe ese gran vacío: no estamos generando verdaderas experiencias. Experiencias que resulten urgentes. Hemos perdido la vitalidad del acto. El encarnarlo en primera persona. Hemos olvidado lo fundamental: el encuentro humano entre estudiantes y educador.

La sociedad contribuye en su dinámica deshumanizadora, a desintegrar razón, sentimientos, sensaciones, intuición. La educación recoge esta herencia que nos recorre desde nuestra cuna grecolatina y judeocristiana. En los claustros académicos hemos seguido estas corrientes de abstracción crecientes. Hemos construido verdaderos castillos kafaianos, en los que nos perdemos entre burocracias sin fin. Entre programas, planes, reuniones, que son un eterno retorno de monotonías. Regreso a los diagnósticos sobre problemáticas, que son iguales a las que se plantearon medio siglo atrás, y a planes para solucionarlas, que dilatan otras tantas décadas en realizarse, sino es que alguna vez se llegan a ejecutar. Mientras las problemáticas continúan y son cotidianas, vivenciales, y obvias en los procederes cotidianos de los habitantes de aulas y oficinas de Facultades, Escuelas (e instituciones semejantes).

Hay asuntos cruciales, que hemos obviado en nuestra férrea racionalización (o en esa "cerebración" al decir de Erick Fromm, que nos aísla de la Vida). Se nos ha hecho normal o natural, el separar nuestros discursos de nuestras vivencias. Y refugiarnos en ellos, aunque nuestros códigos impostados, en el fondo, ya no nos convencen; ni nos dan la fe de una ceremonia, en la que nos estemos jugando algo valioso en verdad, por ejemplo, nuestra propia existencia. Estas imposturas mentales, solo permiten que podamos participar en la competencia profesional; defendiendo y atacando, en torno a prestigios, status, carreras, jerarquías. Forjando "carreras profesionales" sustentadas en una orientación y lógica política. Haciendo todo lo necesario para complacer y lograr abrir todas las puertas necesarias de la estructura de poder. Este es el camino que se revela en forma sintomática, cuando los profesores dejamos de hablar de cómo nos va en las clases, o en la profesión, y sólo importan estas apariencias propias de la conducta ANOMICA, que nos señala Castilla del Pino: "es la que conlleva la disociación entre las aspiraciones manifiestas y las aspiraciones latentes". Por esta anomia, no generamos experiencias concretas, cuya intensidad, magia, placer, energía nos resulten convincentes.

Donde nuestra mente-cuerpo, participe en una verdad personalizada, en la que nuestro potencial; nuestra imaginación creativa, nuestro "pensamiento vivo", como lo llama Octavio Paz, estén integrados y nos ayuden a responder a nuestras interrogantes y Deseo. Y a su vez, fluyan orgánicamente en relación con otras corrientes vitales.

Lo que decían, Aristides y Charo, implica que hay que INVENTAR los espacios para inventarnos e inven-

tar al otro. Más allá de las instituciones, o el "sistema", no hay que esperar hasta que cambien las estructuras, sino empezar en primera persona, no como santos o mártires, sino como humildes seres humanos, es decir, como seres con libertad; con capacidad de elección. Capaces de ejecutar un sí o un no, y de encarnar el ser o no ser hamletiano. Ello, depende sobre todo de nuestro compromiso. Pues si no está en nuestras manos variar muchas circunstancias, si podemos afectar nuestros valores y las formas en que nos relacionamos con ellas. Con nuestro potencial (conjunto de saber-querer-poder) llevado al límite de sus posibilidades. Más allá de su desperdicio, de su subutilización provocada por el enorme filtro social que significa la represión social. Y los actos de vigilancia y castigo, que son el pan nuestro de cada día en los claustros educativos. A pesar de esto, nuestro Potencial es nuestro mejor argumento. Reintegrado a la corriente de la Vida, podemos por medio del aprendizaje, cargarlo de significaciones y crecer humanamente casi sin límites.

Y esto es lo que más temen los poderosos, los pontífices y los preceptores de las Torres de Babel. ¿Qué pasaría si la ciudadanía participara realmente a partir de una posición crítica? Y cuando nos referimos a las significaciones que somos, incluimos el redescubrimiento de todos los aspectos de la existencia. Desde los actos más ínfimos y cotidianos, hasta el pensamiento más abstracto. Por ejemplo, el conocer el funcionamiento de nuestro cuerpo, cómo caminar, pararnos, comer, cocinar, ser atento con los demás, conocer de mecánica, deportes, carpintería, etc. Recuperando aquello de que nada humano me es ajeno, si lo integro a una construcción de sentido, cualidad propia de lo humano. Pero quizás, el elemento más significativo es que hemos de adentrarnos en las experiencias hasta su entraña, ir más allá de formalismos, y superficialidades. (Aunque en el caso de los intelectuales, existan tanto sofisticadas y "profundas" superficialidades). Retomamos esta noción de la entraña de Savater quien lo expone así: "Describir un comportamiento humano es relativamente fácil, así como también dar cuenta de su sentido funcional o aportar varias causas plausibles que puedan haberlo motivado; pero entender su entraña y hacerla pública, expresa, inteligible, es algo punto menos que imposible para un simple estudioso de las costumbres". No penetrar hasta el fondo de las experiencias es no sólo perderse la fiesta de la vida, sino seguir separando, las representaciones de la concreitud. Sin poder participar como sujetos en nuestra propia forja y sin verificación efectiva de nuestra conciencia. Como si participáramos de una obra de teatro que en lugar de personajes de carne y alma, anidara entidades fantasmagóricas, que recitan ampulosos y almibarados discursos pero carentes de imagen, de acción, de contacto con la tierra, de resonancias en una memoria con experiencias con verdad. Por el contrario, desarrollar espacios para expresar lo que nos importa, es una de las pocas posibilidades que nos quedan, para ser críticos frente al mundo que nos inunda (y que nos hiperestimula, sobre todo, a través de la informática). Nos puede permitir generar espacios para romper con el olvido del ser, y hacer una pausa en la instrumentalización constante a la que nos quiere someter el mercado en su lógica de productores-consumidores.

Nos permite que nada ni nadie tome el control de nuestra vida. Que ninguna secta nos capte; sea esta política, religiosa, artística o comercial, etc. Nos permite crear una ruptura al terrorismo intelectual, o "académico" en el que los educadores (y demás profesionales) nos escudamos para sentirnos dueños de verdades ya conquistadas para siempre. Nos permite, reconocer que todavía hemos de aprender. Que hemos de interrogarnos en cada presente. Cada vez que se provoque ese otro eterno retorno necesario: el de la recreación y reelaboración constante de lo que somos y no somos.

No se trata de colocarse posturas de pesimismo u optimismo a ultranza, sino de confrontar-se; verificando las palabras en una práctica; que incluye enfrentar lo desconocido. Al vacío antes de toda creación. A la ambigüedad, presente en las situaciones a las que, aún no hemos antepuesto prejuicios, juicios de valor, actos de fe, y otros esquematismos. Y los dogmas que se erigen como verdades en las distintas instancias, académicas, artísticas, periodísticas, gubernamentales y no gubernamentales. Nadie queda libre de participar en este gran conductismo de nuestros tiempos. Nadie queda libre de enfrentarse en su conciencia. Y de cosechar, tarde o temprano, lo que ha sembrado.

En este panorama de tensiones entre lo vivo y lo muerto, la educación como un péndulo, oscila entre su significar Prisión para la conciencia humana, o posibilidad de Libertad. La posibilidad de re-conocerse, de interrogarse y de crear. Aquí retomo lo que me dijeron los directores de Malayerba: es en esos espacios particulares, donde expresamos nuestro ser; donde encontraremos caminos para generar significaciones y Vida humana. Y la posibilidad realmente humana, es la Educación, pues en principio, es ilimitado el potencial humano de aprendizaje. El teatro, el arte, la ciencia, y todo saber y conocimiento participan dentro de esta tradición cultural universal.



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

ARTES FINALES:

Victor Hugo Navarro

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA

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

PRESENTACION

El rescate de nuestro pasado precolombino y el colonial subyace en las ejecuciones de murales, como una maravillosa estela o visión muy nuestra arraigada en la tradición. Sin alejarse de lo vernáculo y lo importante, la muralística alcanza su expresión en los artistas modernos o contemporáneos de la Costa Rica de hoy; son visiones entusiastas del futuro y de la capacidad creadora de nuestros pintores. Es la expresión mural algo que está en busca de la identidad y de la mostración de nuestra cultura hacia muchos ámbitos desconocidos pero en la tradición de la luz y el color en Latinoamérica.

Otro aspecto singular que toca a las Humanidades es el rol conductor de la libertad y el encontrarse a sí mismo a través de la educación y su convivencia en sociedad. El educador como guía y modelador de esa conciencia se encuentra comprometido en la solvencia de la libertad con los alumnos; su espíritu de entrega logra identificar los intereses de estudio con la solvencia moral de los educandos. Presentamos un buen trabajo para que el lector adquiera el discernimiento adecuado en el mundo actual.

Gerardo César Hurtado Ortiz
Editor



Ilustración de portada de Sabrina Hurtado Guevara.

Ilustraciones internas de César Valverde.