



AÑO II - No. 3 / JULIO - SEPTIEMBRE 2009

ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LAS INSTITUCIONES DE EDUCACIÓN MUSICAL INSTRUMENTAL DE COSTA RICA A PARTIR DE 1972

Por **Carlos Alberto Castro Solano**

carlos.castro.s@laretreta.net

Antecedentes de la creación de nuevas y la reforma de las existentes instituciones de educación musical

Las condiciones sociales y laborales para los músicos profesionales en Costa Rica que hoy damos por sentadas (no por ello decimos que sean solventes económica ni culturalmente) se forjaron progresivamente, de la mano con el reconocimiento y la apreciación de su trabajo y su arte. Hasta antes de la década del setenta, el oficio musical como tal en Costa Rica no existía y quienes lo practicaban lo realizaban de manera aficionada y/o en condiciones muy poco favorables para que se propiciara un ambiente idóneo para el desarrollo del mismo; las salvadas excepciones son los nombres de nuestras más destacadas personalidades en la ejecución, la composición y la docencia de aquella época. La enseñanza musical, a pesar de estar activa y, hasta cierto punto, institucionalizada, carecía de la metodología apropiada para encaminar a los niños y jóvenes con aptitudes musicales y artísticas hacia la práctica profesional.

En 1942, por iniciativa de un grupo importante de artistas costarricenses impulsado por Guillermo Aguilar Machado (1905-1965) y con la participación de figuras de reconocido prestigio en el ambiente musical del país, se fundó en la capital el Conservatorio Nacional, dependiente de la Secretaría de Educación Pública y derivado de la Asociación de Cultura Musical (fundada en 1934). "Al pasar en 1944 el Conservatorio Nacional a ser parte de la recién fundada Universidad de Costa Rica, se

consolidó su posición, augurándose para él una larga vida en pro del fomento de la cultura nacional.” (Flores, 1978, p. 111)

Durante los primeros treinta años de existencia de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), creada en 1941, el Conservatorio Nacional no estaba satisfaciendo las necesidades de músicos profesionales para dicha agrupación, y tampoco lograba procurar una vida musical activa o suficientemente competente.

“Durante muchos años, (y todavía se necesita una mejor planificación de este asunto de la enseñanza de *todos* los instrumentos musicales occidentales más importantes), no se tomó en cuenta lo más indicado, que era que el Conservatorio Nacional, mediante un esfuerzo especial, ofreciera clases de *todos* esos instrumentos, para preparar los músicos que la orquesta sinfónica requería, como también para poder establecer en la institución la práctica de orquesta.” (Flores, 1978, p. 112)

El Conservatorio Nacional no tuvo orquesta sinfónica estudiantil hasta 1971, por iniciativa de Bernal Flores. Sin embargo, dirigida posteriormente por German Alvarado y Agustín Cullell, la orquesta no tuvo la proyección hacia el público que debió tener, fuese por falta de interés o por falta de presupuesto; otras razones pudieron ser la carencia de instalaciones apropiadas o la ausencia de las condiciones o los materiales suficientes (biblioteca y discoteca) para ofrecer instrucción musical en la entera gama instrumental. Un problema importante era que no se lograba que los profesores trabajaran a tiempo completo para el Conservatorio, sino que se les pagaba por horas, por lo que no se lograba un máximo desempeño docente debido a la limitación temporal. Para intentar solucionar el problema de la infraestructura, se comenzó un movimiento en 1970 continuado por varios años para promover la construcción del actual edificio de la Escuela de Artes Musicales, que se estrenó en marzo de 1976. Hoy día, dicho inmueble resulta absolutamente insuficiente para las necesidades de la institución, sin embargo, continúa tratando de albergar a una creciente población estudiantil y docente que ha multiplicado numerosas veces su cantidad y su actividad.

En aquel momento era un hecho que la institución no había promovido como indispensable la formación instrumental con la amplitud que lo estaba requiriendo el país.

“Podemos afirmar que desde este punto de vista de amplitud de miras, el Conservatorio Nacional hasta hace poco, no aspiraba a ser más que una Academia de Música y que por lo tanto su actividad no pretendía pasar de la enseñanza de algunos instrumentos (no todos los necesarios al país) y de mantener un nivel de enseñanza que hemos denominado básico.” (Flores, 1978, p. 112)

A pesar de estar adscrito a la Universidad de Costa Rica, su programa de estudios no tenía una estructura universitaria, hasta el cambio hacia el sistema de licenciatura y profesorado en 1968. Esta situación promovía un estudiantado no

universitario, que no procuraba la continuidad de los graduados de bachilleres en secundaria hacia una carrera musical; en el caso de quienes no la dejaban, veían la música más como un pasatiempo de su carrera principal, evitando la dedicación de tantas horas diarias al entrenamiento instrumental. De esta manera era imposible formar los instrumentistas con el nivel profesional que el país necesitaba.

Según Flores (1978), durante la primera mitad del siglo XX, Costa Rica no ofrecía el ambiente propicio para la formación de músicos profesionales. Las instalaciones de las escuelas de música nunca fueron adecuadas, se carecía de bibliotecas y había escasas oportunidades para que los alumnos se presentaran en público.

“Con una semiformación así, con una metodología musical tan obsoleta, sin darle al alumno una visión global del camino que debía recorrer en el futuro, ni estimularlo haciéndolo tocar en público lo más posible, ni dándole los conocimientos teóricos necesarios para que pudiera comprender la obra que sus dedos pretendían ejecutar, entonces la formación insuficiente no podía dar los frutos esperados.” (Flores, 1978, p. 108)

Para la formación integral de un instrumentista de cuerda o de viento, es indispensable técnicamente la práctica de conjunto de cámara o de orquesta. El Conservatorio Nacional descuidó en su momento, por las circunstancias que fuere, la práctica de ensamble, lo que redundó en una menuda producción de ejecutantes en dicha institución.

“Los pocos jóvenes con interés por la música que dentro de tales circunstancias podían darse, se limitaban a estudiar defectuosamente los más elementales rudimentos de la ejecución de un instrumento, con la única posibilidad o aspiración de convertirse en maestros escolares de música, en músicos de banda, o en ambas cosas y, eventualmente, en ejecutantes en la Orquesta Sinfónica Nacional, creada mediante un gran esfuerzo por aficionados en 1941. Dentro de ese esquema, no cabía el profesionalismo ni tampoco el menor sentido de competencia.” (Sáenz, 1982, p. 22)

Sáenz (1982) señala distintos factores que incidieron, hacia inicios de la década de los setenta, en un estado de estancamiento de la OSN, como vitrina —y, por ende, como chivo expiatorio que aún hoy sigue siendo— de la práctica musical nacional, entre ellos: la ausencia de instructores profesionales en los centros especializados, el deterioro paulatino del ya deficiente conjunto instrumental y la falta de apoyo del público en la asistencia a los conciertos. A estas causas, según Flores (1978), podrían añadirse los bajos salarios y el propio nivel técnico de los músicos, que “...respondían pues al producto de las instituciones de enseñanza musical que el país propiciaba o amparaba. [...] Las instituciones de enseñanza instrumental tenían buena voluntad, pero no todo lo necesario para desarrollar una labor adecuada de enseñanza. Carecían de medios y de profesorado técnico al nivel que se requería.” (p. 81). Zúñiga (1992, pp.

171, 172), especifica otros problemas a lo interno de la orquesta, que se venían acumulando desde 1941, según datos extraídos de los archivos de la OSN: falta de equilibrio numérico y cualitativo entre diversas secciones y al interno de las mismas (vientos, cuerdas y maderas); imperfección técnica de algunos instrumentistas; baja calidad o inexistencia de algunos instrumentos y falta de mantenimiento apropiado de los mismos; horario de ensayos muy reducido con sueldos miserables y sin régimen de seguridad social; indisciplina de los músicos y hasta ausencias injustificadas por causa de alcoholismo.

La carencia de llevar los salarios de los músicos al nivel de considerarse una profesión, evitaba que los mismos pudieran dedicarse a su instrumento para alcanzar el nivel que repentinamente les exigían y poder ‘darse el lujo’ de prescindir de un segundo y hasta un tercer trabajo. Sin embargo, esto se debía a razones ambientales y culturales, pues Sáenz menciona que “...las instituciones —y aquí incluyo a todas, hasta las del pasado— no producían músicos ni estaban en capacidad de producirlos, y los pocos que producían eran sencillamente inaceptables. ¡Qué extraña paradoja! Por años, profesores costarricenses ‘enseñaban música pero no hacían músicos’” (1982, p. 37, citando a Flores (1978)).

Creación del Ministerio de Cultura y reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional

Costa Rica, hasta muy bien entrado el siglo XX, careció de una institución gubernamental que marcara la pauta en el sector cultural de la nación. Progresivamente, las que eran asociaciones de aficionados al arte tomaron forma y se incorporaron al aparato estatal. Para entender la manera en que las políticas culturales afectan y modelan el destino musical de un país, debemos conocer la forma en que se hacen dichas políticas, según el concepto económico y sociológico de “*policy making*” o ‘elaboración de políticas’, su equivalente en español.

Según Torres (1989, p. 98), si queremos preocuparnos por estudiar la formulación de políticas, un intento preliminar sería contrapesar distintas dimensiones analíticas como: (a) los propósitos estatales y los objetivos de determinada política, incluyendo la historia social del aparato estatal y el devenir de la lucha social de clases; (b) los modos y los métodos de operación en la formación de políticas educativas al tratar con amenazas sociales o problemas que surgen de los problemas de acumulación de capitales y/o de prácticas, políticas y producción de legitimación política; (c) la extensión y el tipo de organización burocrática; (d) las ideologías de la burocracia educacional contenida en el planeamiento como determinantes internas de la elaboración de políticas; (e) los resultados materiales e inmateriales de las políticas; (f) las unidades capitalistas y no capitalistas de formación de políticas; (g) el rol de la política educacional en el contexto de la

totalidad de la política estatal pública, particularmente al nivel de legitimación de prácticas; y (h) los conflictos generados por grupos y clases sociales con el fin de resistir las prácticas hegemónicas del estado capitalista; sin embargo, si dichos grupos de resistencia tienen alguna presencia visible y están de alguna manera insertos dentro del aparato estatal, la tarea sería la de estudiar cómo logran consolidar o incrementar su posición y para promover políticas específicas en la presencia de reglas restrictivas y permisivas.

El más claro antecedente de elaboración de políticas en Costa Rica lo encontraríamos en 1963, con el surgimiento de la Dirección General de Artes y Letras, adscrita al Ministerio de Educación Pública y creada por la iniciativa de Alberto Cañas. Sin embargo, no fue sino hasta 1970 (por Ley #4788 del 5 de julio de 1971), que se consolidó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD), actualmente llamado Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ), como medio de estimular la expresión creativa y artística de los costarricenses. La Orquesta Sinfónica Nacional deja de estar supeditada al Ministerio de Educación Pública (según reza el tercer decreto de La Gaceta no. 77 del 5 de abril de 1967) y pasa a formar parte de este nuevo ministerio.

El visionario José María Figueres Ferrer, insigne estadista y humanista, les otorgó credibilidad así como voluntad política al arte y a la cultura, especialmente durante su tercera administración presidencial —entre 1970 y 1974—, por lo que sentó un fuerte precedente para las políticas en educación musical para varias décadas siguientes. “La cultura y la política están intrincadamente ligadas en una relación recíproca. Las decisiones gubernamentales afectan la cultura, que a su vez influencia las decisiones gubernamentales.” (Meisel, 1974, p. 607) Durante ese gobierno, se entendió concienzudamente la relación entre la estética y la eficiente administración de los fondos públicos, puesto que la OSN era una institución pública que estaba cumpliendo a medias o incumpliendo las funciones para las cuales se le asignaba un presupuesto.

Para entonces, se hacía evidente la necesidad de una reforma y una reestructuración de la OSN, como parte de las instituciones dependientes del Estado.

“Era un paso trascendental que el país debía dar para el fomento de la música, y el clima propicio para ello se logra en esta década de los setentas. La labor iniciada en la década de los cuarentas hallaría su culminación treinta años después. [...] Por fin la Orquesta Sinfónica Nacional llegaría a ser una institución bien financiada, con lo cual su actividad artística tendría que mejorar y brillantarse.” (Flores, 1978, p. 81, 82)

Como iniciativa impulsada por Guido Sáenz (quien aparte de Viceministro del MCJD, era presidente de la Junta Administrativa de la OSN), la que en aquel momento fue una radical y polémica decisión de despedir a 31 músicos de la orquesta el 9 de marzo de 1971, se convertiría en uno de los mayores aciertos para bien de la

agrupación. Dichos instrumentistas fueron destituidos porque no se presentaron a la audición que pretendía evaluar su rendimiento, por considerarla humillante o denigrante, o porque no resultaron satisfactorios a los nuevos requerimientos musicales. “Nunca se les dio las gracias, mucho menos una medalla o pergamino en el cual se hicieran los reconocimientos por su labor en beneficio de la cultura musical del país y así terminar sus días con la orquesta de manera gloriosa y triunfante y no más bien humillante y triste. Sencillamente los despidieron.” (Murillo, 1986, p. 51)

Según Flores (1978), estos músicos intentaron defenderse precariamente de las ideas de Sáenz, después de haber trabajado casi sin sueldo y con gran patriotismo por muchos años; los sobrevivientes, según Murillo (1986), verían sus sueldos crecer hasta cinco veces la suma original, al aumentar el presupuesto general a más del doble. Por otra parte, Flores considera que el despido del director titular costarricense Carlos Enrique Vargas no parecía justificado, pues la capacidad de Vargas era indiscutible, por haber sido graduado del Conservatorio de Santa Cecilia en Roma y haber estudiado dirección de orquesta en Alemania.

“Si se hacía esta reforma, lo lógico era que si un costarricense estaba al frente de la orquesta y estaba capacitado para llevarla a cabo se le diera la oportunidad de hacerlo y probar su capacidad de reorganizador con los medios que se iban a poner a la disposición de tan altos fines. Ya comentamos que en Costa Rica casi toda organización o reorganización se hace trayendo un extranjero, a quien se le otorga un sueldo muy superior al nacional (muchas veces injustificadamente), para que como verdadero profeta (nadie es profeta en su tierra) pueda realizar el milagro negado al criollo.” (Flores, 1978, p. 82)

Con decisiones radicales como esta, se comprendió y se confirmó que la razón de ser de la OSN es más el público que la escucha que los músicos que la conforman, por lo que se reiteraba la condición desfavorable que experimentaban los músicos hasta ese entonces. La propuesta era importar músicos de nivel profesional desde las más destacadas latitudes musicales, no sólo para tocar con la orquesta, sino también advertidos para hacerse disponibles para un novedoso gran proyecto de educación musical instrumental. Como una voz de disenso, Flores (1978) señala:

“Desdichadamente, se prefiere siempre antes de sembrar, importar; antes de preparar un nacional, por ejemplo, enviándolo con una beca para perfeccionarse en algún arte, importar un extranjero y esta práctica continuada, ya por más de un siglo, puede ser la que no permita el pleno desarrollo de nuestros artistas. [...] ¿Será un complejo de país pequeño o un antinacionalismo mal entendido? ¿Realmente es este el camino para elevar la cultura nacional? Bienvenido sea el extranjero que viene a colaborar con el nacional en el desarrollo de nuestra cultura musical; pero no confundamos la colaboración con el desplazamiento de elementos nacionales por extranjeros cuando esto no se justifique realmente.” (p. 82)

Estas acciones simultáneas elevarían sustancialmente la calidad del medio musical costarricense, así como garantizarían la formación de nuevos músicos de

entre los niños y jóvenes, que gradualmente se incorporarían a las filas de la OSN, necesidad que el Conservatorio Nacional u otras instituciones privadas de enseñanza musical no estaban satisfaciendo. El hombre clave para echarse al hombro esta ambiciosa empresa fue el joven músico y director estadounidense Gerald Brown. Tanto Sáenz como Brown entendieron la necesidad de crear un programa de aprendizaje infantil y juvenil ligado a la OSN, para despertar la vocación de la juventud nacional.

“Queríamos cambiar toda una actitud nacional hacia la música, concentrándonos en aspectos que alcanzaran una profunda repercusión social. Íbamos a planificar un bombardeo musical sistemático y constante. [...] Crear el Programa Juvenil para la enseñanza instrumental de niños y jóvenes costarricenses que absorbería un alto porcentaje de la actividad y del presupuesto. En él estaban la vida y el futuro de la Sinfónica.” (Sáenz, 1982, p. 54)

Reorganizar la Sinfónica, traer músicos extranjeros, comprar masivamente instrumentos musicales, crear el Programa Juvenil y contar con un presupuesto con voluntad política: esos fueron los mecanismos empleados para lograr la posteriormente llamada Revolución Musical de Costa Rica.

Después del intermedio del concierto inaugural de la remozada OSN (7 de octubre de 1971), en el cual estrenaban al director Brown, don Pepe Figueres se dirigió al público, pronunciando unas emotivas palabras, de las cuales extraemos:

“Estamos hoy en 1971, muy cerca del cambio de siglo. Pongámonos por un momento en el año 2001 y veremos que alguien se sitúe aquí, en esta plataforma y dice: hace 30 años, el pueblo costarricense, 1.800.000 hombres y mujeres bajo la fe democrática de lograr un perfecto desarrollo económico y social con la vista puesta hacia delante, hicieron por nosotros, los costarricenses del siglo XXI, el sacrificio de sufragar esta orquesta.” (Sáenz, 1982, p. 81)

Reactivación del aparato costarricense de educación musical: clave para nuestra Revolución Musical

En la opinión de Murillo (1986) esta fue una época muy importante, porque se comenzó un proceso de cambio de actitud cultural. “Hoy en día vemos como frutos de ese proceso: la existencia de una orquesta profesional y el gran auge del así llamado Programa Juvenil; además, el mejor funcionamiento de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica; y la formación de nuevas instituciones musicales, que ofrecen un semillero de músicos mejor pagados.” (Murillo, 1986, p. 53)

Se realizó una convocatoria por medio de la prensa promocionando el nuevo plan de enseñanza de instrumentos de orquesta sinfónica destinado a los jóvenes, con lecciones gratuitas e individuales. El resultado fue ver miles de aspirantes con sus

padres esperando para audicionar por un lugar. Cuando llegó el momento de inaugurar el Programa Juvenil de la OSN en el extinto Anexo del Teatro Nacional (donde se ubica hoy la Plaza de la Cultura), el 26 de julio de 1972, Figueres pronunció la emblemática frase que sería el estandarte de la Revolución Musical de Costa Rica: “¿Para qué tractores sin violines?” Dicha frase recorrería el continente americano, predicando sobre los esfuerzos en cultura que estaban realizándose en este pequeño país, que se distinguiría como el único que había comenzado un plan tan ambicioso a nivel mundial. Al comenzar, se disponía de 10 aulas y 20 profesores. La nueva escuela de música recibía a los primeros 250 niños y jóvenes costarricenses seleccionados por su talento entre miles de aspirantes, depositarios de la misma cantidad de instrumentos recién adquiridos por la suma de \$32 mil de aquel entonces.

“Se esperaba que estos niños llegasen a ser en un futuro los integrantes de la Orquesta Sinfónica Nacional, ya que siendo alumnos los actuales, traídos a su vez del exterior hacía poco más de un año para la reorganización de la orquesta, se pensaba que de la actividad saldrían grandes músicos a largo plazo.” (Murillo, 1986, p. 204)

De acuerdo con Bernal Flores (1978), esta decisión se debió tomar casi forzosamente debido las características socioeconómicas del país.

“Podríamos preguntarnos entonces si le corresponde o no realmente a la Orquesta Sinfónica Nacional preocuparse por el aspecto educativo, o si esta función sólo la tienen las instituciones de educación musical y ellas son las únicas responsables de si hay músicos ejecutantes en el país o no. En un país más grande que el nuestro y de mayor poder económico no sería necesario que existiera ninguna relación entre las orquestas sinfónicas y los conservatorios.” (p. 83).

En Costa Rica, en donde las limitaciones presupuestarias hacían imposible contratar por separado profesores y músicos de orquesta, fue inevitable recurrir a músicos con la doble función tanto de ejecutante como de profesor.

El primer gran logro de dicho programa fue la primera aparición pública de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Costa Rica —conformada entonces por niños y jóvenes entre 8 y 18 años—, el 3 de noviembre de 1973, en un Teatro Nacional lleno a reventar. Ese día, nuestro país se convertía en el primero a nivel latinoamericano en alcanzar presentar una orquesta sinfónica juvenil. “Costa Rica demostraba una vez más ante el mundo su interés y dedicación a la cultura, la paz y la educación.” (Murillo, 1986, p. 206) Para el 6 de noviembre, el periódico La República publicaría lo que es motivo de reflexión en nuestra época: “Y, a partir de este momento, todos los costarricenses hemos adquirido un solemne compromiso: mantener y engrandecer a la Orquesta Sinfónica Juvenil. Su desarrollo y perfeccionamiento será nuestra gloria. Su fracaso sería una vergüenza nacional.” (citado en Sáenz, 1982, p. 106) Gerald Brown era el músico imprescindible del plan maestro, pues se identificó a tal grado

que incluso, aparte de su sueldo como director titular de la OSN (el cual desistió de variar por años), dirigía *ad honorem* el Programa y la Juvenil. ¿Estará en vías de extinción esta especie de músico abnegado y materialmente desinteresado en nuestra sociedad industrializada, tecnocrática y consumista?

Sin embargo, no todos los músicos traídos al país demostraron la misma actitud. “Para don Guido Sáenz, ellos eran ‘embajadores de cultura’, por lo que había que tratarlos de tal manera que ‘estuvieran contentos’. [...] Músicos a los que no les gustaba el ambiente, se iban, viniendo otros nuevos a su reemplazo, por lo que era un flujo y reflujo de personas.” (Murillo, 1986, p. 50) Algunos exigían altos sueldos, se quejaban por las deducciones sociales y el reembolso de distintos gastos ocasionados por su participación con la orquesta; esto nos pone en evidencia el gran sacrificio económico y esfuerzo que fueron necesarios para consolidar el sueño sinfónico.

Una pieza que hacía falta para completar el engranaje del proceso de musicalización como política cultural era la formación del Coro Sinfónico Nacional (que debutó el 16 de agosto de 1974), por lo que se trajo desde Chile a un maestro italiano en la técnica coral: Marco Dusi. El especialista formó un coro de un centenar de voces y dentro del mismo reclutó al Coro de Cámara de la OSN, con unos cuarenta cantantes con el que realizó giras dentro y fuera del país con gran éxito. Durante los cuatro años de su estancia en el país, Dusi nos reveló el hasta entonces desconocido universo del repertorio coral.

El positivismo con que se vislumbraba y desarrollaba el ambicioso programa de musicalización costarricense cautivó tanto a sus gestores como al público nacional. La evolución proseguía con firmeza, elocuencia y claridad; sin embargo, hacía falta el respaldo de una opinión autoritaria externa que apreciara el fenómeno neutral y desapasionadamente. Durante una visita a Costa Rica en octubre de 1974, el distinguido y magistral compositor y director de orquesta mexicano Carlos Chávez “...decía muy impresionado, después de examinar los métodos de trabajo y de escuchar a la Juvenil: ‘Esto que se hace en Costa Rica es un experimento totalmente original, no lo he visto en ninguna parte y me parece que está muy bien llevado. Ojalá que se imitara en otras naciones.’” (Sáenz, 1982, p. 118)

Seis meses después, en abril de 1975, se presenta en el Teatro Nacional la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Moscú, dirigidos por Mijail Teiran, quien además era violista y compositor. Teiran manifestó su interés en conocer a fondo el Programa, intentando determinar minuciosamente cada detalle que llamara su curiosidad. Sáenz (1982) relata cuál fue el dictamen del soviético durante una entrevista periodística: “La Sinfónica Juvenil es un milagro de América”. (!) Señalaba como fortalezas la iniciación musical temprana de los músicos, lo cual en su opinión hacía que aventajáramos a México, que carecía de escuelas de niños mientras que sus conservatorios superiores andaban mal. Teiran vio sorprendente encontrar en la pequeña Costa Rica una escuela de niños y una orquesta sinfónica conformada por sus

alumnos. Manifestaciones similares de asombro las expresaron en 1977 tanto la Reina Sofía de España como la Primera Dama de Estados Unidos, Rosalyn Carter, quienes se mostraron cautivadas por el fenómeno costarricense en la música.

La calidad de la formación de los jóvenes músicos costarricenses en ese entonces alcanzaba ya un nivel por mucho tiempo anhelado, pues acaparaban la gran mayoría de becas para Latinoamérica de prestigiosos campamentos y festivales musicales, así como estipendios para proseguir niveles universitarios en el exterior.

“En nuestro país, las escuelas de música, tanto de la Universidad Nacional como la de Costa Rica, equiparan los estudios y confieren títulos a los alumnos del Programa Juvenil. [...] La Sinfónica Juvenil, por lo tanto, al día de hoy, no sólo se mantiene incólume, sino solitaria en el panorama sinfónico juvenil costarricense lo que, desde todo punto de vista, es buen indicio de su superioridad en relación con la labor de los otros centros de preparación musical.” (Sáenz, 1982, p.124)

Este antecedente procuró un aumento exponencial del nivel técnico e interpretativo, a la vez que los jóvenes eran más competentes y preparados. El concierto de Jóvenes Solistas de 1980 fue una revelación, pues instrumentistas de modesta edad ejecutaron obras consideradas hasta entonces como inalcanzables para músicos de cualquier edad en varios instrumentos. “El proveer a Costa Rica de músicos profesionales, preparados en el país, está dando los resultados previstos: músicos profesionales que afirmen y garanticen la calidad y la subsistencia de la Sinfónica Nacional.” (Sáenz, 1982, p. 126)

En 1977 se logra aprobar unánimemente en la Asamblea Legislativa el crédito por un millón de dólares presentado seis años antes, destinado exclusivamente a la compra de instrumentos musicales, debido al convencimiento generalizado, los resultados y los logros del Programa Juvenil. Según el consultor norteamericano Herbert Henke (Oberlin, Ohio) en 1978, este “...es un ejemplo sobresaliente de la dirección creativa que Costa Rica es capaz de proveer a Latinoamérica. No existe otro programa con una excelencia parecida que ofrezca mejor experiencia musical o mayor potencialidad para desarrollar los recursos musicales vírgenes de un pueblo.” (Sáenz, 1982, p. 132) Para Henke, se lograba un adiestramiento de alta calidad en la ejecución instrumental y un conocimiento teórico básico, lo cual ya dejaba entrever una virtud —a la vez, un desequilibrio— en la formación musical de los jóvenes, lo que redundaría en la preparación de un grupo de artistas que le otorgarían autonomía musical al país y acabarían con su dependencia para con el extranjero, mejorando la cultura musical general de Costa Rica.

Actualmente, alrededor del 80% de los integrantes de la OSN son egresados del Programa Juvenil, lo cual demuestra la consecución de uno de los objetivos primarios de sus gestores, eso sin mencionar que algunos se están desempeñando en conjuntos

a nivel internacional, como la Filarmónica de Israel y la Orquesta de Cámara de Salzburgo, y en ciudades como Nueva Zelanda, Barcelona y Minnesota.

El derrumbamiento de los castillos de arena

Ahora llegamos al momento de formular las preguntas incómodas alrededor de nuestro sistema de educación musical, pasadas más de tres décadas de que se comenzara su nueva era: ¿hemos logrado que se desarrolle y perfeccione o, por el contrario, ha este fracasado? ¿Cuál ha sido el efecto del paso del tiempo y de la intervención de tantas y tan disímiles visiones dentro del MCJ en tal aparato que, aunque ideal en su concepción primaria, podía ser perfectible? ¿Es nuestro sistema de educación musical aún ese “milagro de América” que mencionaba Teiran o esa “dirección creativa” a nivel latinoamericano según Henke?

Hasta el momento todo parece ser ilusorio, como un verdadero sueño llevado a la realidad.

“No todo, sin embargo, ha sido tan bonito y tan fácil en estos trece años de existencia de la Sinfónica Juvenil; uno de los principales problemas con que se ha tropezado ha sido la merma en la matrícula año a año, pues con el limitado presupuesto con que cuenta impide dotar espacio, atención y equipo a la enorme cantidad de niños que desean ingresar, por lo cual la mayoría es rechazada. Por otra parte, la Orquesta Juvenil no se creó mediante una ley o decreto gubernamental, ni tampoco con una decisión de la Junta Directiva de la Sinfónica Nacional. Más bien se creó como una idea del señor Guido Sáenz, que él mismo quiso llevar a cabo y no tuvo respaldo presupuestario del Estado sino hasta casi doce años después.” (Murillo, 1986, p. 207)

Esto implica una irresponsabilidad para con la propia institución desde su fundación, debido a que no había ninguna garantía financiera para esta iniciativa.

Se vislumbraban tiempos económicamente muy difíciles hacia finales de los setenta e inicios de los ochenta para el país y, por obvia extensión, para su práctica musical. Murillo (1986) explica que el cataclismo económico que sufrió el país durante la administración de Rodrigo Carazo a partir de 1978 incidió fuertemente en el desarrollo de las metas de la OSN y su Programa Juvenil; además, con el cambio de gobierno, no fue ya posible que Guido Sáenz se mantuviera con el poder político para salir al rescate de dichas instituciones musicales.

El efecto de aquella crisis fue sobre todo la drástica caída del poder adquisitivo debida a la devaluación del colón, dejando por los suelos salarios que en cifras no cambiaron pero que no eran ya suficientes ni rentables. “Se habla entonces de disolver la Orquesta Juvenil y el Coro, además de terminar las temporadas en octubre. La década del setenta concluye casi con una Orquesta mutilada (muchos de sus integrantes extranjeros renunciaron y se fueron del país) y sin respaldo económico.” (Murillo, 1986, p. 59) Para Murillo (1986), los músicos extranjeros no consideraron la

importancia de su permanencia en el país, dejando abandonada la orquesta y truncando el programa juvenil, demostrando que no tenían ni aprecio ni respeto hacia el gran esfuerzo hecho durante varios años por Costa Rica.

Desafíos para las instituciones costarricenses de educación musical profesional

Fue hasta el decreto #16056 del 19 de febrero de 1985 cuando oficialmente se da la creación de la Escuela de Enseñanza y Práctica Instrumental Musical (EEPIM, que no era más que un relanzamiento gubernamental del Programa Juvenil). Hasta la publicación de dicho decreto en La Gaceta, ni el Gobierno ni su Ministerio de Cultura nunca se habían pronunciado oficialmente sobre la estructura, los objetivos ni la misión no sólo de la ‘recién creada’ EEPIM sino tampoco de ninguna institución musical con anterioridad, sentando un precedente para el resto de instituciones homólogas.

El Ministerio de Cultura, como menciona el antedicho decreto, es el “ente rector de políticas culturales [... para] salir al encuentro del hombre costarricense, estimularlo en su creatividad, formación, difusión y conservación de su acervo cultural.” En el decreto se omite mencionar la existencia independiente por doce años del Programa Juvenil de la OSN, a la vez que el Gobierno se exime de la responsabilidad de lo ocurrido presupuestaria e históricamente al mismo, incluso se dice que se estaba ‘creando’ la EEPIM, mientras que lo que en realidad estaba ocurriendo era simplemente un rebautizo de una institución ya existente. La razón que da el decreto para crear la EEPIM es que “existe un considerable número de jóvenes que se dedican a la práctica de la música por lo que existe necesidad de racionalizar la capacitación en esta rama”, dejando suponer tácitamente que dichos jóvenes se dedicaron a la música por iniciativa individual, sin dar mérito a tantos años de trabajo abnegado y esfuerzo de músicos nacionales e internacionales.

El perfil de la ‘nueva’ EEPIM (según el artículo 4) era de estar adscrita a la OSN, con objetivos profesional y socialmente pertinentes, como: la formación de instrumentistas, dotados del mayor nivel profesional posible, para integrar orquestas y otras agrupaciones musicales (inciso A); contribuir al desarrollo y la transformación racionales de la cultura del país en lo relativo a la música y el arte (inciso B); y la búsqueda continua, dentro y fuera del país, de los medios apropiados para que sus estudiantes y egresados puedan adquirir una formación profesional y humana más completa (inciso C).

Quizá el aspecto en que más esperanza se cifraba y que terminó siendo una gran decepción, fue la falta de concretar la infraestructura o las instalaciones adecuadas o apenas suficientes para cumplir apropiadamente con los objetivos institucionales (artículo 6), pues no destina ninguna planta física para domiciliar la

EEPIM. Esto implicaba continuar con el mismo déficit de instalaciones, equipamiento y espacio que se venía arrastrando para con los programas de educación musical instrumental en Costa Rica, pese a reiteradas y fallidas promesas políticas. “A propósito de local, es necesario indicar que siempre los gobiernos han prometido darle al programa un local mejor que el que ocupa y que ha sido declarado inhabitable por el Ministerio de Salud Pública. No obstante, por múltiples razones no se han logrado concretar dichas promesas.” (Murillo, 1986, p. 211) Incluso hoy sigue siendo un factor desventajoso para el programa del Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM), pues a pesar de haberse creado jurídica e institucionalmente, no existe el espacio físico propio para las más de una veintena de escuelas musicales que se han inaugurado o reforzado a lo largo del país. El SINEM será objeto de nuestra atención más adelante en el artículo.

Otro problema medular era de índole metodológica, pues para algunos instrumentos no se dio a los profesores un planeamiento de su labor y tampoco había una visión institucional unívoca acerca del método específico a ser utilizado en ese experimento masivo. Esto provocó que los cambios constantes de profesores generaran fluctuaciones o rectificaciones de método, técnica y sistema en los alumnos, así como perjudicar a estos a nivel anímico al punto de darse deserciones.

Otra causa de deserción prematura o en etapas avanzadas del estudio es el factor social. La profesión musical requiere de años de estudio serio y disciplinado; como bien lo saben los que pertenecen al gremio, muchas personas —por más amor que le profesen a la música— no están dispuestas a realizar dichos sacrificios, más cuando entran en cuenta de que el aprendizaje en la música nunca termina. El compromiso que implica un instrumento musical y la presión u oposición familiar para que un joven se convierta en músico, son suficiente motivo para que cierta cantidad de estudiantes renuncien a convertirse en profesionales.

“...No hay ser humano que no sienta la necesidad de escuchar música, sea cual fuere su preferida, ni hay que no se haya cuestionado en algún momento de su vida por qué no estudió algún instrumento; por eso, ¡apoyemos a los que tienen la oportunidad!, nuestra conciencia nos exige darles la mano y no dejarle toda la carga al Estado; la música es para nosotros y nuestros hijos, ¡no dejemos que se pierda!” (Murillo, 1986, pp. 217, 218)

Particularidades de las actuales escuelas profesionales de música en Costa Rica

Como propuesta para solucionar algunos de los problemas del Programa Juvenil, algunos bienintencionados sugirieron trasladarlo a la Universidad de Costa Rica (UCR), lo cual resultó en una reñida polémica. Los que proponían dicha idea, sostenían que el Programa Juvenil debió haber pertenecido desde un inicio a la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la UCR, debido a la duplicidad de funciones y a

que esta ya contaba con un local y profesorado capacitado (que era casi el mismo que del Programa Juvenil); adicionalmente, los estudiantes obtendrían una formación teórica más amplia y culminarían con un título universitario. El resultado sería un ahorro en términos económicos para el país, pues no tenía que mantener a dos instituciones homólogas.

“Algo curioso que ocurrió con esta reorganización y que nos llama mucho la atención es que, habiéndose tomado la decisión de convertir a los músicos traídos para la orquesta en ejecutantes-profesores y siendo tanto el señor Sáenz como el señor José Luis Marín Paynter, entonces el Director del Departamento de Música de la Universidad de Costa Rica (o Conservatorio Nacional), miembros de la Directiva de la Sinfónica, no se pensara en unir convenientemente los esfuerzos de las dos instituciones y en lugar de esto, con costos aparentemente innecesarios, se estableciera una escuela anexa a la orquesta sinfónica. Esta duplicación de esfuerzos, en un país pobre, no parece aún hoy justificada y debería ser corregida en lo futuro.” (Flores, 1978, p. 84)

Económicamente, se decía que el gasto de mantener ambas instituciones no era tan elevado y que conservar dicha separación lograría que más jóvenes tuvieran la oportunidad de estudiar música. Además, se evitaría llegar a la fusión de dos instituciones con visiones y públicos meta distintos: “...la idea del plan juvenil era la de producir *técnicos en instrumento* [cursivas no originales] que, al ser mayores, decidirían si profundizarían su carrera musical, por lo que harían los estudios musicales en el Conservatorio, y durante la edad escolar ofrecerles únicamente las materias de solfeo, instrumento y conjunto.” (Murillo, 1986, p. 212) La iniciativa fue descartada el 5 de octubre de 1981.

A partir de 1997, por un convenio suscrito con la Universidad Estatal a Distancia (UNED), y con base en el decreto ejecutivo #26994, el anterior nombre del Programa Juvenil (que en realidad nunca fue conocido como Escuela de Enseñanza y Práctica Instrumental Musical, como rezaba a nivel jurídico) pasa a ser Instituto Nacional de Música (INM) y por ende, a convertirse en la Facultad de Música de esta Universidad, ya que con su respaldo y programas de estudio a nivel superior, se abre la carrera de música con énfasis en ejecución instrumental a nivel de Bachillerato y Licenciatura.

La estructura curricular, por ende, es distinta en ambas instituciones. Según transcribo casi íntegramente de documentos del INM, para iniciarse el niño puede comenzar su formación a los 4 o 5 años de edad con los programas *Suzuki* para violín y viola o *Manitas Musicales* para piano. Ambos son programas de cuatro años de duración y, al terminar, sólo los estudiantes de *Suzuki* pueden optar por ingresar al Programa Regular del INM por medio de una audición, pues no se ofrece una continuidad para la formación de pianistas profesionales en dicha institución. A partir de los 6 años y hasta los 12 años, los niños y niñas ingresan al Programa Regular por medio de una prueba de aptitud (solfeo, ritmo y coordinación) que se lleva a cabo en

enero de cada año. Después de dos años en este nivel hacen prueba para optar por algún instrumento de orquesta sinfónica (violín, viola, violonchelo, contrabajo, arpa, flauta travesa, oboe, clarinete, fagot, corno francés, saxofón, trompeta, trombón, barítono, tuba y percusión). A continuación viene el Nivel Preparatorio, el cual introduce durante el tiempo oportuno al niño hacia las condiciones idóneas en la ejecución de un instrumento musical. Cuando se ha determinado el instrumento para el niño de acuerdo a sus condiciones físicas y musicales, este deberá mostrar un dominio de los aspectos básicos de la ejecución instrumental durante entre 1 y 6 años.

Posteriormente, los Niveles Elemental, Intermedio, Universitario y de Licenciatura tendrán como objetivo el de preparar al alumno en el instrumento correspondiente en la interpretación de obras de cada vez mayor dificultad. Al terminar la licenciatura, el alumno deberá mostrar un dominio de los aspectos totales de la teoría, solfeo, historia, armonía, contrapunto, análisis y la ejecución instrumental a un nivel profesional. Complementariamente, es obligatoria la pertenencia a alguno de los conjuntos instrumentales de distintos niveles, sean orquesta sinfónica, camerata, banda sinfónica y/o distintos grupos de cámara. El enfoque se ha limitado a los instrumentos sinfónicos, dejando de lado instrumentos solísticos como el piano o la guitarra, así como la formación en canto.

En la Escuela de Artes Musicales también se ofrece instrucción instrumental desde cortas edades. Sin embargo, los programas de Cursos Especiales (de FUNDEVI, una fundación adscrita a la UCR) y la Etapa Básica de Música (con distintas sedes en diferentes regiones del país y adscrita a la Vicerrectoría de Acción Social y no a la Facultad de Bellas Artes de la UCR), no son parte constitutiva de la EAM, pese a hacer uso de sus instalaciones y recurso humano profesional. La naturaleza de ambas instancias de educación musical inicial sigue siendo motivo de pugnadas polémicas entre los representantes de las distintas visiones sobre la misión de la EAM.

La Etapa Básica de Música es un programa dirigido a jóvenes con una clara decisión por su instrumento y un conocimiento en ejecución del mismo a nivel intermedio, por lo que para ingresar se requiere un concurso por audición, que se realiza a inicios de cada año y que es distinta para aspirantes con y sin conocimientos.

“Ha sido de gran interés y necesidad para la cultura nacional y para elevar el nivel de ejecución e interpretación instrumental de los músicos costarricenses. Como el campo de acción de la Etapa Básica de la sede central ha cubierto principalmente las cuatro provincias de la Meseta Central (San José, Cartago, Heredia y Alajuela), igualmente se ha visto la necesidad de crear otras Etapas Básicas en diferentes lugares del país, tales como las de Santa Cruz de Guanacaste, Puntarenas, Palmares, Turrialba y Limón.” (Salazar, 2002, p. 2)

Según describe Salazar (2002), los planes preparados fueron estructurados a partir de distintos aspectos musicales como lo son la formación técnica, el aprendizaje de un instrumento, la participación en un taller y la cultura musical. Al finalizar el plan, previsto con una duración de unos 7 años, se presenta un recital que será parte

de los requisitos de ingreso a la carrera, con lo que se propicia la continuidad con los estudios superiores en la Etapa Universitaria; el título es emitido por la Vicerrectoría de Acción Social, como un programa de extensión comunitaria de la EAM. El objetivo primordial de la Etapa Básica siempre ha sido el de “formar jóvenes talentosos en diferentes especialidades de la interpretación musical, con una proyección hacia la profesionalización en la especialidad seleccionada.” (Salazar, 2002, p. 6)

Para ser admitido en la carrera universitaria hará falta nuevamente una audición, la obtención del promedio suficiente en el examen de admisión general y algunos otros requisitos personales. En la carrera universitaria se encontrará un programa curricularmente completo para la formación de un instrumentista, compositor o director de orquesta, con duración de tres años para el bachillerato y entre uno y dos y medio años adicionales para la obtención de la licenciatura, con recitales que marcan el final de cada grado. La escuela cuenta con distintos conjuntos, como lo son la Orquesta Sinfónica de la UCR, las bandas de distintos niveles, los talleres de cuerdas de distintos niveles, la Orquesta de Guitarras de la UCR y el Coro de la EAM, así como ensambles de cámara de distintas conformaciones. A propósito, hace falta hacer mención que la EAM ofrece formación en instrumentos no sinfónicos, sino solistas como lo son guitarra y piano, así como en canto y toda la gama de instrumentos de percusión. Entre estos instrumentos destaca su escuela guitarrística, que ha formado a la gran mayoría de solistas del más alto nivel en el país. La EAM ofrece desde hace pocos años un programa de formación en Maestría en Artes con énfasis en Instrumento, en las modalidades de maestría académica (dirigida a la investigación y la profundización de conocimientos teóricos musicales, estéticos y filosóficos) o profesional (enfocada al perfeccionamiento instrumental junto con una ampliación teórica).

Sin embargo, el Instituto Nacional de Música de la OSN y la EAM de la UCR no son los únicos centros de educación musical instrumental en el país. En la actualidad, comparten la responsabilidad de darle al país los profesionales en música de nivel internacional que requiere con otra escuela en otra de nuestras universidades públicas, que ha venido desempeñándose en este campo y no por haber sido mencionada hasta estas instancias en este artículo ostenta menor importancia. La Escuela de Música de la Universidad Nacional (UNA), fundada en 1974 —a un año de la fundación de dicha casa de estudios—, es una unidad académica que forma parte del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA); desde 2005, además de las anteriores instalaciones, cuenta con una nueva escuela con modernas instalaciones, por lo que viene a ser prácticamente la primera instancia de educación musical superior con infraestructura apropiada donde desarrollar sus funciones.

Desde hace ya varios años, se encuentra en auge su laureado Plan Intensivo de Entrenamiento Pianístico (en coordinación con el Instituto Superior de Arte), con bases en la escuela rusa, que ha dado grandes satisfacciones al medio musical

costarricense. En febrero de 1994 fue creado el Programa Preuniversitario de Formación Musical —homólogo a la Etapa Básica de la UCR—, a partir de la necesidad de preparar a los estudiantes que ingresan a las carreras universitarias de música de la UNA, ya que éstas, requieren una alfabetización musical previa, tanto en la interpretación de instrumento o canto, como preparación en teoría de la música. De la misma manera como los otros dos centros musicales, incluye clases individuales de instrumento, así como lecciones de teoría y asistencia a conjuntos instrumentales.

Actualmente, pese que a que ofrece formación en varios instrumentos de viento, en percusión, guitarra y piano, no ofrece carrera universitaria de cuerdas; sin embargo, una de las ventajas es que su título de licenciatura está centrado tanto en ejecución como en enseñanza del instrumento. Sus carreras universitarias guían a los grados de Bachillerato y Licenciatura, aunque con una duración de estudios mayor, debido a que el nivel de exigencia instrumental para la admisión a las carreras es menor; no por eso se quiere suponer que el perfil de salida de los instrumentistas graduados sea de mayor nivel en una institución universitaria o la otra, pues eso depende más del estudiante mismo, que realiza el aprovechamiento de la estructura curricular. En la UNA está supuesta la salida del estudiante con el grado de licenciado después de un mínimo de seis años de formación universitaria, mientras en la UCR, puede obtenerse la licenciatura incluso en cuatro años y medio como mínimo.

La experiencia histórica de los programas de educación musical instrumental en Costa Rica y el actual SINEM

El Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM) es el nuevo programa gubernamental para la musicalización de la juventud costarricense y se creó oficialmente el 8 de mayo de 2007, por medio de un acuerdo (acuerdo #5, sesión ordinaria no. 06-05) de la Junta Directiva del Centro Nacional de la Música, al que está adscrito y del que depende administrativa, presupuestaria y artísticamente; este es el proyecto más ambicioso en el campo musical del actual Ministerio de Cultura y Juventud, liderado por la Licda. María Elena Carballo Castegnaro.

Aunado a esto y debido a la alta demanda por educación musical instrumental para los niños y jóvenes, el Pueblo costarricense tiene conciencia de la necesidad y la importancia de dicha formación para procurar ser una nación con índices de desarrollo humano más elevados y con una más alta calidad de vida, por los positivos efectos que tiene el arte sobre las masas. “Desde que los gobiernos están bien enterados del hecho de que los intereses culturales de cualquier grupo afectan sus valores, ellos utilizan la cultura como ente moldeador de las prioridades y posturas de toda o parte de sus poblaciones.” (Meisel, 1974, p. 612)

Para llevar a buen puerto iniciativas ambiciosas como la Revolución Musical en Costa Rica, o el recién gestado proyecto del (SINEM), hace falta voluntad política,

visión, talento, esfuerzo, vocación y las condiciones necesarias para que la suma de estos rinda sus frutos. Para ejercitar nuestra memoria histórica, es necesario que tomemos en cuenta las deficiencias u omisiones que se llevaron a cabo en el pasado por inexperiencia o desconocimiento, para evitar hasta donde sea posible que se repitan innecesaria o negligentemente en nuestro contexto actual.

Debemos hacer hincapié en que la desatención y falta de credibilidad hacia los programas juveniles de educación musical por parte de los gobiernos costarricenses acabó por poner en riesgo a todo el sistema, puesto que demostraron indiferencia ante los logros alcanzados y falta de ambición y sensibilidad social para seguir inyectando a dichas iniciativas del presupuesto que requerían según crecía tanto su cobertura como sus necesidades.

“Por otra parte, ahora que el aporte de fondos gubernamentales al arte ha asumido importancia creciente, las orquestas han utilizado sus proyectos educativos para asegurarse la ayuda pública. [...] Los patrocinadores de las orquestas, los donantes privados y las agencias gubernamentales han sido todos muy propensos a pensar que proyectos bienintencionados pero pobremente concebidos son meritorios mientras lleven consigo la etiqueta educacional.” (Hart, 1973, p. 28)

Según un documento oficial del Ministerio de Cultura “el SINEM, en consonancia con el Plan Nacional de Desarrollo, tiene como objetivo general la creación y desarrollo de 21 escuelas de música en todo el territorio nacional, para ofrecer una formación musical de alta calidad que incluya educación teórica, el aprendizaje de un instrumento y la práctica en talleres y grupos musicales.” (Ministerio de Cultura y Juventud, 2007a) Con el nuevo programa de musicalización del SINEM se pasará de 800 a 6500 estudiantes de música en todo el país, según proyecciones de las autoridades de cultura a noviembre de 2008.

“Como en la población adulta, sólo un número limitado de toda la gente joven están ahora o puede esperarse que estén involucrados con el arte; un gran número continuará siendo atraído por el entretenimiento popular. La confianza en cualquier programa educativo debe ser pretender incrementar y enriquecer el potencial para la apreciación más que lamentar el hecho que mucha gente joven se preocupe más acerca de otros medios.” (Hart, 1973, p. 29)

Como plataforma para todas las escuelas municipales involucradas en el proyecto, el Instituto Nacional de la Música —ubicado en Moravia, San José— será la máxima autoridad musical en el SINEM. El INM se perfila como la escuela que podrá recibir a todos los talentos que vayan produciendo las escuelas de música del SINEM en un futuro cercano para que finalicen una carrera musical.

Sin embargo, considerando que el INM no es la única institución de instrucción musical de alto nivel del país, ¿por qué no se procura también fortalecer presupuestariamente a las otras instituciones musicales universitarias, que acabarían

por darle solidez y profesionalismo al movimiento musical costarricense? Además, considerando que el programa de Etapa Básica de Música de la Vicerrectoría de Acción Social de la UCR, que se ha extendido exitosamente hacia distintas regiones del país, ya tenía un claro modelo y una cierta cobertura deseable, pero problemas presupuestarios reflejados en el equipamiento, la infraestructura y la contratación de personal docente, ¿por qué no se prefirió reforzar e inyectar recursos a las Etapas Básicas regionales antes de pretender fundar escuelas sin edificio? En vez de solucionar problemas de fondo que presentan tanto el INM como la Escuela de Música de la UNA y la EAM de la UCR, se le reconfigura la forma a ciertas escuelas municipales de música, con trayectoria o recién inauguradas.

El punto más débil en la historia de las instituciones costarricenses de educación musical siempre ha sido el contar con la infraestructura adecuada para desarrollen sus actividades artísticas y a su estudiantado. Si se revisan los distintos casos a lo largo de las décadas, nos damos cuenta que aunque en algún momento algunas escuelas de música contaron con espacios convenientes y suficientes, pronto el hacinamiento acechaba hasta llegar a ser una inminente realidad. Actualmente, es uno de los problemas más serios en las instituciones de formación musical en el país.

Lo más grave de todo es que con el plan de expansión del SINEM se crean nuevas escuelas casi de forma virtual, pues no se les asignan ni los recursos económicos ni la infraestructura para dotarlas de un aspecto tan básico como es el espacio donde se desarrollen las lecciones y los ensayos de conjuntos. En vez de pretender solventar el problema de las actuales escuelas y reacondicionarlas hasta que no tengan problemas serios de infraestructura y equipamiento, para posteriormente invertir en nuevos recintos aptos, se inaugura descontroladamente y sin planificación ni previsión varias escuelas que van a depender del inestable apoyo comunal y la política municipal de cada ciudad. Esto se debe al eterno problema de nuestra nación y ya desgastada excusa de nuestros políticos: la falta de presupuesto. “Muchas orquestas se involucran en un juego de números con su programación juvenil, señalando con orgullo a los miles de niños a los que se llegó alguna vez en el año. Si los fondos y el personal son limitados, sería muchísimo mejor planear múltiples exposiciones para un número de niños más reducido.” (Hart, 1973, p. 29)

Pese a esto, se supone que se iniciaron trámites para que el INM cuente con una nueva planta física con las condiciones al menos suficientes para desempeñar sus funciones. Además, según proyecciones del MCJ hacia finales de la presente administración se habrá invertido alrededor de tres millones de dólares para la compra de instrumentos musicales, además de una donación de Japón por medio millón de dólares en instrumentos de todas las cátedras.

Lo más inverosímil y contradictorio de todo es que el maestro José Antonio Abreu, creador e impulsor de la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), merecedora del

Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2008, se inspiró en el modelo del Programa Juvenil de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional. Hoy por hoy, la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar es la más destacada en su género a nivel mundial. ¿Qué sucedió en el transcurso de los años para que Costa Rica perdiera su claro liderazgo latinoamericano en educación musical juvenil y Venezuela se desarrollara exponencialmente al punto de ser para nosotros hoy un ejemplo, cuando nosotros fuimos para ellos un modelo? Esta situación es alarmante, debido a que —si los gobiernos y las instituciones culturales costarricenses hubiesen dotado del presupuesto necesario a las distintas escuelas de música— compartiríamos la posición privilegiada que tiene actualmente El Sistema venezolano, que han venido haciendo grandes esfuerzos para disminuir los niveles de pobreza, analfabetismo, marginalidad y exclusión en su población infantil y juvenil. La FESNOJIV, según un documento oficial de la misma, es una obra social del Estado venezolano fundada por el maestro Abreu para la sistematización de la instrucción y la práctica colectiva de la música a través de la orquesta sinfónica y el coro como instrumentos de organización social y desarrollo comunitario.

Para retomar la senda del desarrollo humano sostenible, el SINEM ha retomado la visión social de la formación musical de los niños y los jóvenes costarricenses, puesto que está buscando la universalización de la educación musical instrumental a lo largo del país, habiéndose escogido comunidades prioritarias y ciudades con alta concentración de población para fundar las distintas escuelas. En este espacio los estudiantes recibirán una educación musical instrumental completa, mediante un programa de siete años que abarca una formación intensiva, que procura formar jóvenes listos para ingresar al sistema de educación musical profesional con el que ya se cuenta en el país. Con el fin de llegar a la más amplia población posible, se está implementando adicionalmente el programa de educación especial “Música con Accesibilidad para todos”, dirigido a niños y jóvenes con discapacidad mental o déficit visual; esta iniciativa está asesorada por la FESNOJIV de Venezuela, donde se ha desarrollado exitosamente. De acuerdo a un documento cultural oficial, “el SINEM contribuirá a que niños y niñas de comunidades de atención prioritaria ejecuten un instrumento musical, formen parte de orquestas juveniles, bandas de concierto y coros, y sean capaces de interpretar recitales de música de cámara y ofrecer conciertos como solistas.”

Sin embargo, las orquestas sinfónicas profesionales y sinfónicas no simplemente deben cumplir objetivos a lo interno de dichas instituciones ni con la gente directamente involucrada, sino también con su público, que a fin de cuentas es la sociedad misma.

“Las orquestas sinfónicas tienen un interés directo en la gente joven, más allá que aquel limitado de construir las audiencias que pueden contribuir al soporte financiero. Si estas orquestas están pensadas para encontrar su máxima justificación como instituciones

artísticas comunitarias (en los tiempos críticos que encara la mayoría de las orquestas hoy), deben asumir una amplia función educativa, especialmente con la juventud.” (Hart, 1973, pp. 27-28)

A pesar de que las estadísticas se encuentran del lado de las autoridades de cultura, los datos aparentemente halagüeños hacen aparentar que se está invirtiendo con la mejor lógica posible, pero se ha carecido de una reflexión concienzuda sobre la administración de los fondos del SINEM. El tono maravilloso con que las autoridades se refieren a este sistema de educación, incluso respaldados por opiniones de visitantes extranjeros que suponen la elocuencia de los datos y las estadísticas, —en los mismos términos de fantasía que en los setentas— es un asunto de cautela, pues los jefes hacen de la vista gorda con respecto a los problemas reales y latentes, a la vez que exageran los logros alcanzados. Es encomiable que Costa Rica invierta más en educación y cultura en vez de despilfarrar en gastos militares pero ¿se está administrando los recursos idóneamente? ¿Se ha aprendido de los errores históricos del pasado? ¿Existe un verdadero cambio de actitud de parte de los encargados de formular las políticas culturales con respecto a la educación musical o se mantiene la tendencia heredada por casi cuatro décadas?

Aspectos para reflexión sobre la trayectoria de las instituciones costarricenses de educación musical instrumental desde 1972

Después de los visionarios y esperanzadores pasos dados durante los años iniciales y entusiastas años de la Revolución Musical de Costa Rica de los setentas, la realidad alcanzó a la ilusión. Aquel acontecimiento, que en su momento fue la sensación a nivel latinoamericano e internacional, fue perdiendo el ímpetu y los problemas que debieron naturalmente acontecer desde el principio —debido a las insuficiencias institucionales y las deficiencias presupuestarias— comenzaron a cobrar la factura. Tanto las dificultades burocráticas para asignar presupuesto como la falta de convicción de la clase política por los beneficios que genera la educación artística y musical en la juventud, comenzaron a minar desde sus bases al Programa Juvenil. Separadamente, varios problemas de distinta índole y gravedad afectaban a las restantes instituciones de educación musical universitaria, de modo que el entero conjunto de centros musicales y, por ende, el movimiento musical costarricense estaban sintiendo los efectos.

Financieramente hablando, las instituciones costarricenses de educación musical siempre se han encontrado en graves estrecheces y limitaciones de presupuesto, lo que ha imposibilitado su libre y cabal desarrollo y extensión. La falta de mecanismos audaces para atraer y captar fondos no sólo públicos sino también de las empresas y corporaciones privadas, no ha procurado una verdadera bonanza que

se refleje a nivel artístico-musical, tal como ocurre exitosamente en otras latitudes, siendo Venezuela un caso ejemplar. Nuestro desarrollo musical no ocupa de esporádicas muestras de filantropía ni actos de beneficencia, sino que requiere del decidido apoyo tanto del sector público como de un entusiasta involucramiento del sector privado, que encamine sus labores de responsabilidad empresarial a la inversión en la musicalización de nuestra niñez y juventud.

“La construcción de audiencias en el más amplio sentido puede ser la solución más significativa a sus problemas. Si las orquestas sinfónicas pueden asumir la responsabilidad por un efectivo programa de apreciación y educación musical, los resultados pueden incluir mayores públicos y mayor apoyo comunitario, tanto privado como público. Pero tales audiencias deben consistir no de oyentes casuales de música, sino de escuchas activos, informados y sensibles. Aún más importante que sus contribuciones a la supervivencia de nuestras orquestas, tal educación de los escuchas también contribuirá en gran manera a la expansión del repertorio y a un más profundo y extenso entendimiento de la música nueva de compositores que viven y trabajan en medio de nosotros. Esto puede ayudar a los oyentes a basar sus juicios de músicos en los méritos intrínsecos de su musicalidad y técnica más que en las cualidades superficiales del encanto.” (Hart, 1973, p. 80)

Por otra parte, ha hecho falta explotar el apoyo diplomático por parte de otras naciones, así como proveniente de instituciones musicales de mayor trayectoria alrededor del mundo; este apoyo podría materializarse en donaciones referentes a infraestructura, equipamiento, dotación de instrumentos y ofrecimiento de becas de especialización académica y/o para participación en distintos festivales, concursos y campamentos alrededor del mundo. Por ejemplo, Costa Rica no supo aprovechar a largo plazo la oportunidad que le ofreció la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1976, al hacer de nuestro país la sede del Centro Interamericano de Estudios Superiores (CIDESIN), inaugurado el 19 de septiembre de 1977.

Esta institución se convirtió en un importante semillero de músicos, siendo el principal proyecto de la OEA con respecto al campo de la música.

“Se esbozaba como propósitos de la formación del CIDESIN, corregir uno de los problemas más críticos de América Latina, en cuanto a la existencia y supervivencia de orquestas sinfónicas. Los músicos resultaban escasos y generalmente emigraban en busca de mejores oportunidades, sin que existieran los recursos humanos debidamente capacitados que los relevara.” (Rojas, 1992, pp. 45, 47)

Mediante el CIDESIN se capacitaron maestros de Centro y Sudamérica, para asimilar metodologías pedagógicas modernas, dirigidas a formar instrumentistas de orquestas juveniles y profesionales. En nuestros días, el foco de atención en proyectos musicales de la OEA es Venezuela, donde se están llevando a cabo ambiciosos planes de musicalización de su juventud.

La falta de recursos se ha visto también reflejada en las limitaciones para contratar a la cantidad suficiente de personal que pueda dar abasto con la demanda de educación musical de parte de nuestra sociedad. A veces puede que no sea necesaria una mayor cantidad de profesores, sino tener los recursos necesarios para pagarle a esos mismos por más horas académicas, en las que puedan entrenar a más niños y jóvenes. Esto se debe a la ausencia de un reajuste o una readecuación de la cantidad de plazas y tiempos requeridos para el progresivo y exponencial aumento demográfico y del alumnado.

Desde el punto de vista metodológico, el Programa Juvenil en sus etapas iniciales presentaba —debido a la libertad de cátedra— una no muy recomendable multiplicidad y falta de univocidad, por la gran diversidad de orígenes nacionales y de formación de los instrumentistas que se escogieron para desempeñar la doble función de músicos de orquesta y pedagogos. Dicha duplicidad de funciones no necesariamente implicaba que aquellos elogiados músicos sinfónicos fueran igualmente profesores de alto nivel. Además de esto, la mística (que es un sentimiento frágil y hasta progresivamente perecedero) del altruista primer grupo de profesores del Programa Juvenil se fue disminuyendo debido a la normal rotación del personal docente y a la fuga de muchos de ellos producto de las distintas crisis económicas que atravesó nuestro país, especialmente durante la década de los ochenta. Dado a que prácticamente la gran mayoría de profesores eran extranjeros, que no tenían vínculos con Costa Rica más allá de lo laboral y artístico, muchos de ellos prefirieron huir de los serios efectos con que la crisis les estaba afectando. Es por eso que la educación musical instrumental de las próximas generaciones quedó mayoritariamente en manos de costarricenses, formados por aquellos extranjeros; lo cuestionable es si —a pesar de demostrar cierto dominio de la ejecución instrumental— estos músicos nacionales poseían la formación metodológica, pedagógica y artística requerida para transmitir y producir efectivamente conocimientos musicales. “Las juntas directivas de las orquestas sinfónicas deben reconocer sus responsabilidades educacionales asignando personal calificado para las tareas apropiadas, fomentando la asesoría con la profesión educativa y elaborando programas que son verdaderamente efectivos.” (Hart, 1973, p. 79)

Mucha documentación oficial del Ministerio de Cultura y Juventud, así como informes de funciones de ministros y memorias de labores de los Programas Juveniles, describen un panorama mucho más positivo e ilusorio que lo que realmente ocurrió y ocurre. El discurso oficial en este sentido se hace de la vista gorda a muchos problemas presentes y minimiza la dimensión de los más graves, así como se elogia a sí mismo en logros modestos y rodea a situaciones normales —y hasta obligatorias— de un aura magnífica, maravillosa y hasta exagerada. Por dar un ejemplo: “parece un sueño que en los planes trazados *nada* [cursivas no originales] hubiera fallado, porque de haber habido algún fracaso en la calidad de los alumnos seleccionados o en la

llegada de los instrumentos, por ejemplo, el proyecto hubiera estado condenado a su desaparición.” (Rojas, 1992, p. 20)

En menos palabras, a Costa Rica siempre lo afectó y sigue afectando: (1) la falta de una adecuada y suficiente infraestructura para las instituciones de educación musical (sean de nivel elemental hasta universitario); (2) la carencia de solvencia presupuestaria, que ha limitado el desarrollo y el desempeño de dichas instituciones; (3) la falta de definir marcos metodológicos claros y unívocos que sean el modelo para la formación de los nuevos y actuales músicos de nuestro país; (4) la insuficiente formación pedagógica y metodológica de los músicos que se gradúan de las distintas instituciones, pues serán los encargados de transmitir dichos conocimientos a la próxima generación; (5) la falta de incentivos a la actividad musical educativa, que le resta atractivo a tan valiosa labor por parte de los instrumentistas; (6) la falta de políticas más decididas y ambiciosas que las ya existentes, a pesar de los nuevos bríos con que se está inyectando la musicalización en últimos años. “Esto puede sonar como una meta utópica, pero ofrece a nuestras orquestas sinfónicas su mejor esperanza para su supervivencia constructiva y responsable como una fuerza esencial de nuestra cultura musical.” (Hart, 1973, p. 80)

Estos han sido y son hoy por hoy los problemas medulares de nuestro aparato educativo musical, y seguirán afectándonos hasta que los gobiernos y las instituciones que llevan las riendas del sector cultura vuelvan a demostrar ser visionarios, generosos y ambiciosos con un Pueblo con gran talento y amor por el arte, pero sobre todo por la música.

ANEXO

SISTEMA NACIONAL DE EDUCACION MUSICAL

MISION

Desarrollar un sistema de educación musical de alta calidad para niños y adolescentes con amplia cobertura nacional en un esquema de convenio entre sector público y sector privado en alianza con las municipalidades, escuelas de música de ambos sectores y el MCJ.

VISION

Consolidar un sistema de escuelas de música en todo el país, de alta calidad humana y artística, capaz de incidir positivamente en la formación humana, artística y profesional de sus usuarios.

OBJETIVO GENERAL

Crear el Sistema Nacional de Educación Musical, en consonancia con los lineamientos del Plan Nacional de Desarrollo, mediante la promoción y fortalecimiento de escuelas de música en todo el territorio nacional, a fin de ofrecer a la población costarricense una alternativa de formación musical y desarrollo personal de alta calidad, dirigido especialmente a niñas, niños y adolescentes, residentes en áreas de riesgo social, así como habitantes de zonas alejadas de los centros de población más importantes.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Ofrecer a niñas, niños y adolescentes habitantes de zonas en riesgo y alejadas de los centros de población más importantes, la oportunidad de acceder a una formación musical de altísima calidad a través de escuelas de música con programas de estudio, que incluya educación teórica, el aprendizaje de un

instrumento y la práctica en talleres y grupos musicales, probados en el ámbito nacional como es el caso del Instituto Nacional de Música, con miras a que logren un desenvolvimiento instrumental que los capacite para un eficiente desenvolvimiento profesional y personal..

2. Potenciar a nuestras poblaciones menos favorecidas, con la inclusión de al menos 5000 niñas, niños y adolescentes al final de este período, con la intención que perdure en el futuro con el mismo empuje y la mística que han mostrado las escuelas de música de la meseta central.
3. Utilizar la formación musical como una herramienta de desarrollo humano capaz de incidir positivamente en la formación de la personalidad de los estudiantes a través de la práctica de una serie de hábitos como el orden, la responsabilidad, el trabajo en equipo, la laboriosidad, la reciedumbre, la perseverancia y el trabajo bien hecho. Además de la adquisición de habilidades intelectivas que potencien sus capacidades de pensamiento lógico, toma de decisiones, habilidades lingüísticas, de memoria y viso-motoras, para lograr un desarrollo completo de cada uno de los estudiantes.
4. Sensibilizar artística y culturalmente a poblaciones en riesgo social mediante la práctica de instrumentos musicales, que permitan la convivencia, las relaciones interpersonales y formas de comportamiento acorde con la idiosincrasia costarricense, fundamentadas en la paz, el diálogo, el intercambio de opiniones y las relaciones sociales en paz y armonía para contribuir a bajar los índices de violencia y criminalidad en el país.
5. Descubrir talentos entre jóvenes costarricenses que les permita desarrollarse dentro del campo musical mediante la exposición continua a la ejecución de música de los grandes maestros nacionales y extranjeros, a través de conciertos, recitales y festivales. Esta práctica logrará obtener la experiencia necesaria para un eficiente desenvolvimiento profesional dentro de sus comunidades, el entorno nacional y fuera del país.
6. Crear el Sistema Nacional de Educación Musical a través de la formulación de un proyecto de ley que de sustento legal y asegure la sostenibilidad a largo plazo, regulando las acciones operativas, la estructura organizativa, las posibilidades de financiamiento y las contrataciones necesarias.
7. Contribuir a la consecución del recurso financiero, profesional, técnico y de infraestructura necesarios para las escuelas de música nuevas, así como fortalecer las escuelas existentes a fin llevar a cabo el objetivo general propuesto.

ORGANIZACIÓN

El Sistema Nacional de Educación Musical es parte del Centro Nacional de la Música como una unidad técnica. La Junta Directiva del CNM la creó por acuerdo #5 de la sesión ordinaria N° 06-05 del 08 de mayo del 2007.

Es dirigido por un Director General con el soporte de la estructura administrativa del Centro Nacional de la Música y la Administración central del Ministerio de Cultura.

FUENTES

Centro Nacional de Música (2009). Instituto Nacional de Música
<http://www.osn.go.cr/content/view/61/110/> . Accedido: lunes 11 de mayo de 2009.

Flores, B. (1978). La música en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica

Hart, P. (1973, Diciembre). The Educational Role of the Symphony Orchestra. Music Educators Journal. 60 (4), 26-29+79-81. Estados Unidos: MENC, The National Association for Music Education. Obtenido de la base de datos JStor y disponible en:
<http://www.jstor.org/stable/3394474>

- Meisel, J. (1974, Diciembre). Political Culture and the Politics of Culture. Revue canadienne de science politique. 7 (4), 601-615. Québec: Canadian Political Science Association y Société Québécoise de Science Politique. Obtenido de la base de datos JStor y disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3230568>
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (2007a). Desamparados ya tiene Escuela de Música. <http://www.mcjdcrcr.go.cr/boletines/sinem.html> . Accedido: lunes 11 de mayo de 2009.
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (2007b). Sistema Nacional de Educación Musical. <http://www.mcjdcrcr.go.cr/sinem/> . Accedido: lunes 11 de mayo de 2009.
- Murillo Torres, L. F. (1986). La Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencia Musical. San José: Universidad de Costa Rica
- Oficina de Prensa del Ministerio de Cultura y Juventud (2008). Informe de Labores para el año 2008. http://www.mcj.go.cr/oficina_de_prensa/Informe%20de%20labores/. Accedido: lunes 11 de mayo de 2009.
- Rojas, A. (1992). Breve historia de la Orquesta Sinfónica Juvenil (1972-1992). Editado por Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional. San José: Producciones ALPI
- Sáenz, G. (1982). Para qué tractores sin violines. La revolución musical en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica
- Salazar Alpírez, R. (2002). Evaluación del desarrollo en la Etapa Básica de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica: análisis y propuestas. Informe final del proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Música con énfasis en Educación Musical. Heredia: Universidad Nacional.
- Torres, C. A. (1989). The Capitalist State and Public Policy Formation. Framework for a Political Sociology of Educational Policy Making. British Journal of Sociology of Education. 10 (1), 81-102. Estados Unidos, Taylor & Francis. Obtenido de la base de datos JStor y disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1393011>
- Universidad Nacional (2008). Escuela de Música del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística. <http://www.una.ac.cr/cidea/musica/musfst.htm> . Accedido: lunes 11 de mayo de 2009.
- Zúñiga Tristán, V. (1992). La Orquesta Sinfónica Nacional: antecedentes, desarrollo, culminación. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia

CARLOS ALBERTO CASTRO SOLANO es guitarrista y cuenta con un Bachillerato en Música obtenido en la Universidad de Costa Rica.

Como citar este artículo:

CASTRO, Carlos A. "Análisis crítico de las políticas culturales de las instituciones de educación musical instrumental en Costa Rica a partir de 1972" en LA RETRETA, AÑO II, N° 3, Julio-Septiembre, San José de Costa Rica, 2009. ISSN: 1659-3510. Accesible: <<http://www.laretreta.net/0203/politicasculturales.pdf>>