

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO EN ARTES Y LETRAS
EN AMÉRICA CENTRAL (DILAAC)

La danza escénica en Centroamérica:
análisis comparativo entre Costa Rica y Guatemala
durante las dos últimas décadas del siglo XX

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del
Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América
Central con énfasis en Cultura Artística para aspirar al grado
de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes
en América Central

Maria Avila Aguilar

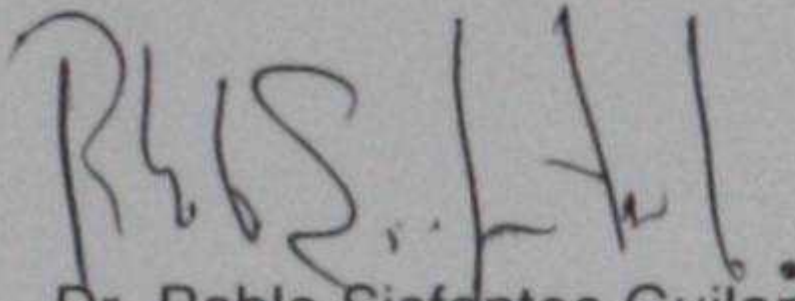
Agosto 2010

*La danza escénica en Centroamérica:
análisis comparativo entre Costa Rica y Guatemala
durante las dos últimas décadas del siglo XX*

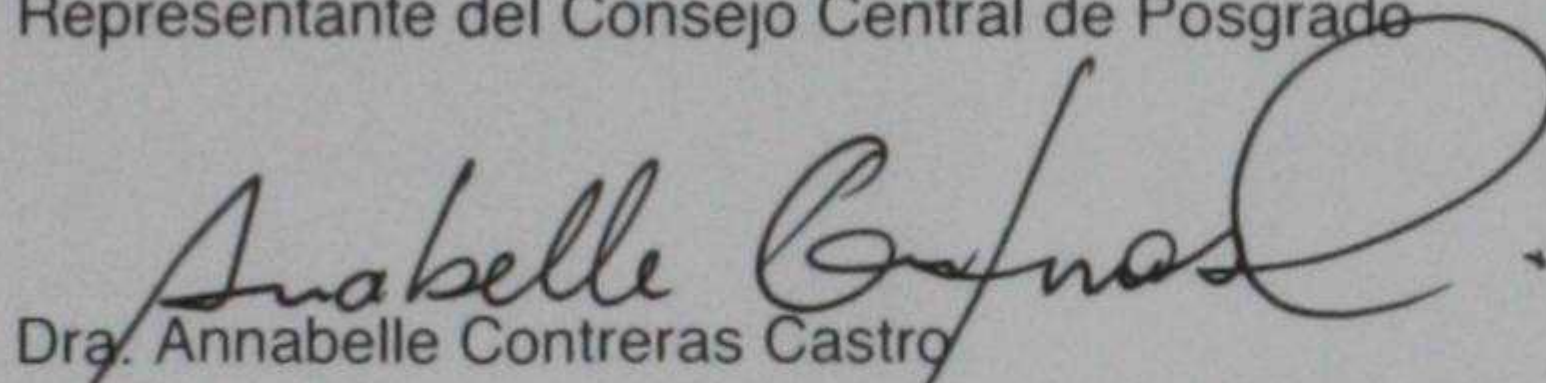
Marta Ávila Aguilar

Tesis presentada para aspirar al grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Artística. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudio de Posgrado de la Universidad Nacional. Heredia, Costa Rica.

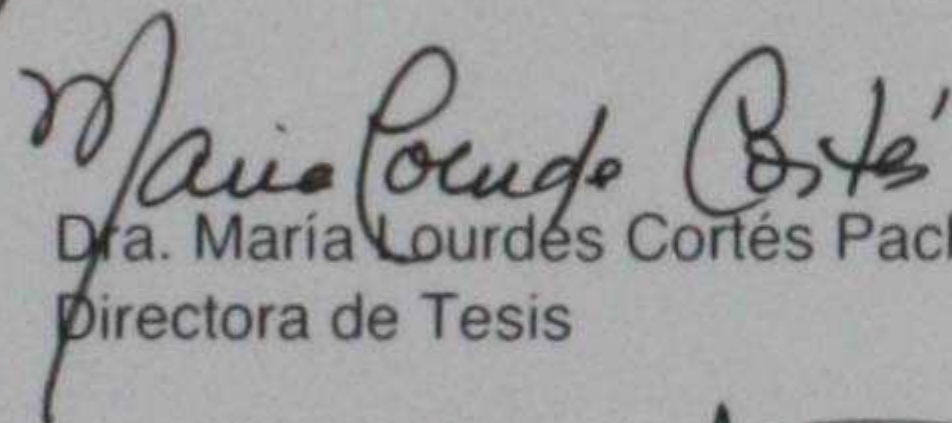
Miembros del Tribunal Examinador



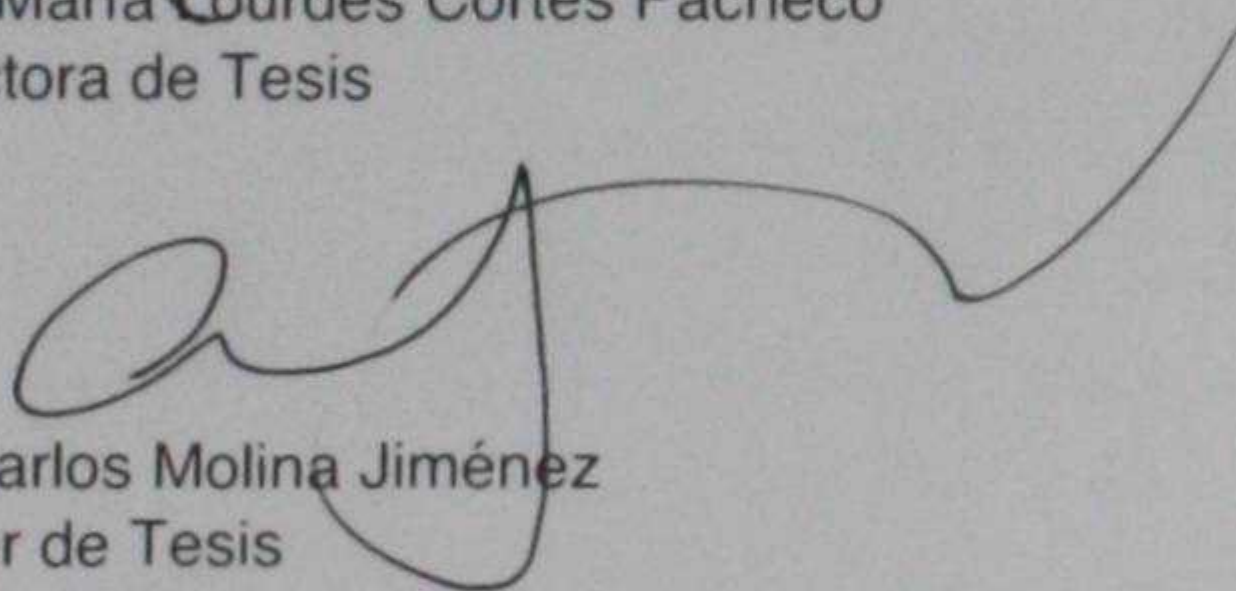
Dr. Pablo Sisfontes Guilarte
Representante del Consejo Central de Posgrado



Dra. Annabelle Contreras Castro
Directora, Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central



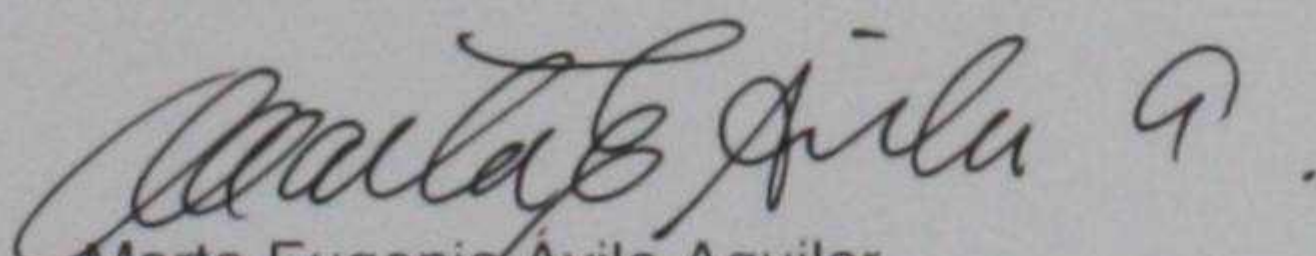
Dra. María Lourdes Cortés Pacheco
Directora de Tesis



Dr. Carlos Molina Jiménez
Lector de Tesis



Dra. Adela Rojas Marín
Lectora de Tesis



Marta Eugenia Ávila Aguilar
Sustentante

Resumen

El proyecto de investigación *La danza escénica en Centroamérica: un análisis comparativo entre Costa Rica y Guatemala durante las dos últimas décadas del siglo XX* busca llenar el vacío de documentación y de análisis acerca de la producción coreográfica de la región centroamericana, mediante un acercamiento al panorama general del desarrollo dancístico, por medio la identificación de las principales figuras e instituciones que protagonizaron la historia de la danza del Istmo y, especialmente, en esos dos países.

El estudio enfatizó en los sectores que han tenido soporte desde la institucionalidad para su desarrollo, principalmente porque, en estas agrupaciones, se puede ver la continuidad de la producción artística. En Costa Rica, esta prolongación es evidente en las compañías de danza moderna y contemporánea y, en Guatemala, se percibe en las agrupaciones de *ballet* y el folclor, ya que estas han contado con recursos estatales para su funcionamiento. Asimismo, se analizaron las causas de la tardía aparición del *ballet* costarricense y de la danza contemporánea guatemalteca.

La investigación desarrolló un análisis comparativo entre dos procesos de danza escénica, con la perspectiva teórico-metodológica propuesta por la semiótica del espectáculo y la sociocrítica, las cuales permitieron penetrar en los tejidos que constituyen las obras de dicho período. Se escogieron tres coreografías representativas de cada país. Las obras contaron con registro fotográfico, reseñas de sus presentaciones y respaldo en vídeo. La entrevista a profundidad fue utilizada para complementar la escasa información publicada sobre este quehacer artístico.

Agradecimientos

Al Comité de Tesis, constituido por la Dra. María Lourdes Cortés, Directora, y a los lectores, Dr. Carlos Molina y Dra. Adela Rojas, quienes me acompañaron meticulosamente en este proceso. También al Dr. Aurelio Horta, por sus aportes en la primera fase como miembro del Comité Asesor.

A Hugo Leonel De León, por su generosidad y ayuda con sus escritos sobre el *ballet* de Guatemala.

A Lissette Escobar y familia, por su guía y por el valioso apoyo en mi primera visita a Guatemala. A Carlos René García, por sus sugerencias en el proceso.

A Brenda Arévalo, Cecilia Dougherty, Ana Luz Castillo, Julia Vela, Sabrina Castillo, Manuel Ocampo, Lizette Mertins, Marina Durán, Norma Carrillo, Lissette Aguilar y Lucía Armas, protagonistas de la danza guatemalteca, quienes me facilitaron sus historias de vida y material para la escritura de la investigación.

A Juan José Jiménez y a Miguel Flores, por contactarme con la danza guatemalteca.

A los compañeros de la Escuela de Danza UNA y del ICAT, por su constante ayuda durante la realización del trabajo.

Al Programa interinstitucional *Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas*, HILCAS-CONARE, por la asignación de la beca concursable para estudiantes de posgrado.

A los profesores por su apoyo ante mi objeto de estudio y al personal del DILAAC, por su colaboración durante los años de estudio e investigación.

A la Dra. Margarita Tortajada Quiroz, investigadora de CENDI-Danza, México, por su lectura acuciosa y sus aportes.

A todos los fotógrafos y al periódico *La Nación* por permitir usar las imágenes de las coreografías y de los bailarines.

A los coreógrafos y bailarines que con sus creaciones alimentaron el entusiasmo de la investigación.

Dedicatoria

A mi familia, por el respaldo incondicional durante todos estos años de labor investigativa.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I -----	V
INTRODUCCIÓN -----	1
1. DESCRIPCIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO -----	1
1.2. <i>Justificación</i> -----	3
1.2.1. <i>Pertinencia del tema</i> -----	4
1.2.2.1. <i>Estado de la cuestión</i> -----	6
1.2.2.1.1. <i>Mirada desde Europa</i> -----	7
1.2.2.1.2. <i>La danza en América Latina</i> -----	7
1.2.2.1.3. <i>Fuera de América Latina</i> -----	11
1.2.2.1.4 <i>La danza en Costa Rica</i> -----	11
1.2.2.1.5. <i>Libros</i> -----	12
1.2.2.1.6. <i>Desde la academia: tesis de la Universidad de Costa Rica</i> 13	13
1.2.2.1.7. <i>La investigación en la Universidad Nacional</i> -----	15
1.2.2.1.8. <i>La danza en revistas</i> -----	16
1.2.2.1.9. <i>La danza en suplementos culturales</i> -----	18
1.2.2.1.10. <i>La crítica de danza</i> -----	19
1.2.2.1.11. <i>La danza en Guatemala</i> -----	19
1.2.2.1.12. <i>La danza desde la etnología</i> -----	20
1.2.2.1.13. <i>El ballet en Guatemala</i> -----	21
1.2.2.1.14. <i>La danza desde lo contemporáneo</i> -----	23
1.2.2.1.15. <i>Desde la Universidad Landívar</i> -----	24
1.2.2.1.16. <i>La notación de la danza en el contexto latinoamericano</i> --	24
1.2.3. <i>El problema</i> -----	25
1.2.3.1. <i>La hipótesis</i> -----	26
1.3. <i>Objetivos de la investigación</i> -----	26
1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS -----	26
1.4. <i>Marco teórico conceptual</i> -----	27
1.4.1. <i>La danza escénica</i> -----	29
1.4.1.1. <i>Coreografía</i> -----	30
1.4.1.2. <i>Danza-teatro</i> -----	30
1.4.1.3. <i>Teatralidad</i> -----	31
1.4.1.4. <i>Tiempo</i> -----	32
1.4.1.5. <i>Espacio teatral</i> -----	32
1.4.1.6. <i>Composición coreográfica</i> -----	33
1.4.1.7. <i>Dramaturgia del bailarín</i> -----	34
1.4.1.8. <i>El movimiento</i> -----	35
1.4.1.9. <i>Danza de proyección folclórica</i> -----	35
1.4.1.10. <i>El ballet</i> -----	36
1.4.2 <i>La semiótica del espectáculo</i> -----	38
1.4.2.1. <i>Veracidad ante opacidad</i> -----	39
1.4.3. <i>La sociocrítica</i> -----	39
1.4.3.1. <i>La cultura</i> -----	42

1.4.3.2. <i>El sujeto cultural</i> -----	43
1.4.3.3. <i>El texto cultural</i> -----	43
1.4.3.4. <i>La intertextualidad</i> -----	44
1.4.3.5. <i>El cronotopo</i> -----	44
1.4.3.6. <i>La episteme</i> -----	45
1.4.3.7. <i>El incipit</i> -----	46
1.5. <i>Diseño metodológico</i> -----	46
1.5.1. <i>El enfoque cualitativo</i> -----	48
1.5.2. <i>El estudio exploratorio y explicativo</i> -----	49
1.5.3. <i>La observación y la lectura interpretativa</i> -----	50
1.5.4. <i>La entrevista a profundidad</i> -----	51
1.5.4.1. <i>Personalidades de Costa Rica y de Guatemala entrevistadas</i> -----	52
1.5.4.2. <i>Personas entrevistadas de Costa Rica</i> -----	52
1.5.4.3. <i>Personas entrevistados de Guatemala</i> -----	53
1.5.5. <i>Obras analizadas</i> -----	55
<i>De Costa Rica</i> -----	55
1.6. <i>Temas tratados en la investigación</i> -----	56
CAPÍTULO II -----	58
ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA DANZA ESCÉNICA EN -----	58
AMÉRICA CENTRAL DURANTE EL SIGLO XX -----	58
2.1. <i>ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y TEÓRICOS</i> -----	58
2.2. <i>LA DANZA ENTRE LO MODERNO Y POSMODERNO</i> -----	64
2.3. <i>ISLAS EN UN ISTMO</i> -----	72
2.4. <i>BREVE ACERCAMIENTO A LA DANZA ESCÉNICA EN AMÉRICA CENTRAL</i> --	77
2.4.1. <i>Guatemala</i> -----	77
2.4.2. <i>Honduras</i> -----	78
2.4.3. <i>El Salvador</i> -----	79
2.4.4. <i>Nicaragua</i> -----	80
2.4.5. <i>Costa Rica</i> -----	81
CAPÍTULO III -----	85
ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA EN COSTA RICA -----	85
3.1. <i>LAS PIONERAS DEL SIGLO XX</i> -----	85
3.1.1. <i>Primeros intentos de profesionalización del ballet</i> -----	88
3.1.2. <i>Creación del Conservatorio de Castella</i> -----	93
3.1.3. <i>En busca de nuevos lenguajes</i> -----	96
3.1.4. <i>Las primeras instituciones de danza</i> -----	99
3.1.5. <i>Danza Universitaria (1978)</i> -----	104
3.1.6. <i>Compañía Nacional de Danza (1979)</i> -----	110
3.1.7. <i>Compañía de Cámara Danza UNA (1981)</i> -----	115
3.1.8. <i>Festival de Jóvenes Coreógrafos (1981)</i> -----	120
3.1.9. <i>Otros festivales</i> -----	126
3.1.10. <i>El movimiento dancístico independiente</i> -----	131
3.1.11. <i>Otros grupos independientes</i> -----	144
3.1.12. <i>Fantasías de proyección folclórica</i> -----	160
3.1.13. <i>Lo popular</i> -----	161
3.1.14. <i>Flamenco en el trópico</i> -----	162

3.1.15. <i>El ballet: escuela rusa, cubana y otras</i> -----	163
3.1.16. <i>Premios</i> -----	168
3.1.17. <i>Una asociación de bailarines</i> -----	170
3.1.18. <i>Un teatro para la danza</i> -----	171
3.1.19. <i>Nosilicona: programa para estimular la creación</i> -----	172
CAPÍTULO IV -----	174
ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA DE GUATEMALA -----	174
4.1. LA DANZA ACADÉMICA DE GUATEMALA-----	179
4.1.1. <i>La creación del Ballet Nacional de Guatemala (1948)</i> -----	192
4.1.2. <i>La Escuela Nacional de Danza (1949)</i> -----	194
4.1.3. <i>Primera etapa del Ballet Guatemala</i> -----	198
4.1.3.1. <i>Época de oro</i> -----	201
4.1.3.2. <i>Compositores para el Ballet Guatemala</i> -----	208
4.1.3.3. <i>Esfuerzos recientes</i> -----	211
4.1.3.4. <i>Intercambio profesional</i> -----	213
4.1.4. <i>Academias privadas de ballet</i> -----	215
4.1.5. <i>Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala</i> -----	215
4.1.5.1. <i>Talentos artísticos</i> -----	222
4.1.5.2. <i>Acompañamiento musical</i> -----	224
4.1.5.3. <i>Reconocimiento nacional y extranjero</i> -----	225
4.1.6. <i>Ballet Folclórico INGUAT</i> -----	229
4.1.7. <i>La danza contemporánea en Guatemala</i> -----	231
4.1.7.1. <i>Compañía Momentum</i> -----	236
4.1.8. <i>Profesionalizar lo contemporáneo</i> -----	240
4.1.9. <i>Un instituto para el movimiento</i> -----	242
4.1.10. <i>Academias privadas de danza</i> -----	244
4.1.11. <i>Espacios para crecer: festivales y concursos</i> -----	245
CAPÍTULO V -----	248
LENGUAJES PREDOMINANTES EN LA DANZA ESCÉNICA -----	248
COSTARRICENSE Y GUATEMALTECA DURANTE EL SIGLO XX -----	248
5.1. LAS COREOGRAFÍAS DE COSTA RICA-----	252
5.1.1. <i>Juan Juan, María María (1985), Rogelio López</i> -----	252
5.1.1.1. <i>El autor</i> -----	253
5.1.1.2. <i>Estructura de la obra</i> -----	255
5.1.1.3. <i>El lenguaje coreográfico: clásico, moderno y otros</i> -----	260
5.1.1.4. <i>La música</i> -----	262
5.1.1.5. <i>El vestuario</i> -----	263
5.1.1.6. <i>La iluminación</i> -----	265
5.1.1.7. <i>Escenografía</i> -----	267
5.1.1.8. <i>Interpretación</i> -----	268
5.1.1.9. <i>El incipit</i> -----	272
5.1.1.10. <i>Socialidad, dialogía e intertextualidad</i> -----	274
5.1.1.11. <i>Cronotopo</i> -----	276
5.1.1.12. <i>Episteme</i> -----	281
5.1.1.13. <i>Paratextos</i> -----	282
5.1.1.13.1. <i>El afiche</i> -----	282
5.1.1.13.2. <i>El Programa de mano</i> -----	284

5.1.2. Paredes de brillo tímido (1993), Alejandro Tosatti y Sandra Trejos -----	291
5.1.2.1. Perfil del grupo -----	292
5.1.2.2. Madurez en el repertorio -----	295
5.1.2.3. Temáticas en el repertorio de <i>Diquis Tiquis</i> -----	300
5.1.2.4. Cualidad de movimiento -----	302
5.1.2.5. Tratamiento plástico -----	303
5.1.2.7. Proceso compositivo -----	307
5.1.2.8. Temática -----	310
5.1.2.9. Plasticidad -----	313
5.1.2.10. El incipit -----	314
5.1.2.11. Intertextualidad -----	319
5.1.3. Esperanto (2000), Jimmy Ortiz -----	329
5.1.3.1. Antecedentes del grupo -----	330
5.1.3.2. El coreógrafo -----	332
5.1.3.3. Corpus del autor -----	334
5.1.3.4. Temáticas -----	335
5.1.3.5. Cualidad de movimiento -----	337
5.1.3.6. Tratamiento plástico -----	339
5.1.3.7. Colaboradores para un arte universal -----	341
5.1.3.8. Movimientos para la diversidad -----	343
5.1.3.10. El esperanto -----	351
5.1.3.11. La estructura -----	353
5.1.3.12. El lenguaje del creador -----	355
5.1.3.13. Aspectos plásticos -----	357
5.1.3.14. Proceso de creación -----	361
5.1.3.15. Lo efímero: tiempo, espacio y acción -----	363
5.2. Las coreografías de Guatemala -----	366
5.2.1. El Nahual (1964), Antonio Crespo -----	366
5.2.1.1. Labor de maestro y el Ballet Guatemala -----	369
5.2.1.2. Puesta en escena de <i>El Nahual</i> (1964) -----	372
5.2.1.3. Antecedentes de la obra -----	374
5.2.1.4. Temática -----	377
5.2.1.5. Estructura de la obra -----	378
5.2.1.6. Lenguaje coreográfico -----	380
5.2.1.7. El espacio y sus implicaciones -----	384
5.2.1.8. Tratamiento plástico -----	385
5.2.1.9. Una leyenda trágica -----	387
5.2.1.10. Un símbolo -----	391
5.2.1.11. Intertextualidad -----	394
5.2.2. La mujer de las medias verdes (1996), Sabrina Castillo -----	398
5.2.2.1. Momentum, el grupo -----	400
5.2.2.2. Elencos -----	403
5.2.2.3. Labor investigativa -----	406
5.2.2.4. Escenificación de <i>La mujer de las medias verdes</i> -----	408
5.2.2.6. Estructura de la obra -----	415
5.2.2.7. Lenguaje coreográfico -----	415
5.2.2.8. Elementos de la plástica escénica -----	418
5.2.2.9. Incipit -----	427
5.2.2.10. Intertextualidad -----	432
5.2.3. <i>Nim Há</i> , Julia Vela (1998) -----	435

5.2.3.1. <i>Vida en las artes</i> -----	437
5.2.3.2. <i>Su legado</i> -----	442
5.2.3.3. <i>Proceso creativo</i> -----	444
5.2.3.4. <i>Montaje de Nim Há (Agua grande)</i> -----	448
5.2.3.5. <i>Estructura de la obra</i> -----	450
5.2.3.6. <i>Participantes</i> -----	453
5.2.3.7. <i>La plástica escénica</i> -----	455
5.2.3.8. <i>Íncipit</i> -----	457
5.2.3.9. <i>Intertextualidad</i> -----	459
5.2.3.10. <i>Movimiento y otros elementos plásticos</i> -----	461
5.2.3.11. <i>La maravilla de lo real</i> -----	463
CAPÍTULO VI -----	466
6. CONCLUSIONES -----	466
6.1. ALCANCES -----	479
BIBLIOGRAFÍA -----	XV

ILUSTRACIONES

MARGARITA ESQUIVEL, 1943.....	90
MURAL LA DANZA, REALIZADO POR MARGARITA BERTHEAU EN LA TIENDA LA DAMA ELEGANTE, ACTUAL HOTEL PRESIDENTE, SAN JOSÉ 1956.....	92
TOCATA, C.....	95
OR. ROGELIO LÓPEZ, BAILAN: MARÍA ELENA CERDAS, PATRICIA SANDÍ Y MARTA ÁVILA, ALUMNAS DE DANZA Y BALLE. 1976.	95
MIREYA BARBOZA. ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LA COREÓGRAFA, 1972.....	98
PRIMERA GENERACIÓN DE ALUMNOS DE LA ESCUELA DE DANZA, UNIVERSIDAD NACIONAL, 1974.	100
MIEMBROS DE DANZACOR, JORGE RAMÍREZ, M. ISABEL SABORÍO, ROGELIO LÓPEZ, MARCO LEMAIRE, 1975.....	102
INTEGRANTES DE BALLE. MODERNO DE CÁMARA: SOL CARBALLO, LUCRECIA JINESTA, NORMA JIMÉNEZ, CARMEN CALDERÓN, MIMI GONZÁLEZ, ROGELIO LÓPEZ (INVITADO), PATRICIO PRIMUS, ELENA GUTIÉRREZ. 1976.....	103
DANZA UNIVERSITARIA, VITÁLITAS, COR. ROGELIO LÓPEZ. BAILAN: JORGE CORRALES, MARTA ÁVILA, IVONNE DURÁN, LUIS PIEDRA, LILLIANA VALLE. ESTADIO NACIONAL. 1989.	105

DULCE Y AMARGO, COR. ROGELIO LÓPEZ, MAINOR GUTIÉRREZ Y CAROLINA VALENZUELA, 1997.....	108
DANZA UNIVERSITARIA, AMORES DIFÍCILES, COR. HAZEL GONZÁLEZ. BAILAN: ELIÁN LÓPEZ, EDUARDO GUERRA, GLORIANA RETANA, MAINOR GUTIÉRREZ, EVELYN UREÑA, GUSTAVO HERNÁNDEZ, CAROLINA VALENZUELA. 2004.....	109
COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA. MONÓLOGO INTERIOR, COR. FRANCISCO CENTENO. BAILAN: MIMI GONZÁLEZ Y FRANCISCO RAMÍREZ. 1999.....	111
DATURA SANGUÍNEA, COR. MÓNICA RUNDE, COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA. BAILAN: YORLENY BOLAÑOS Y ALEXANDER SOLANO, FOTO: KATIA VARGAS, 2004.....	114
ESCUELA DE DANZA UNA, SIMÓN EL LOCO, GERARDO CHÁVEZ, MERCEDES VAUGHAN Y JORGE RAMÍREZ, COR. MIREYA BARBOZA, 1976.....	115
COMPAÑÍA DE CÁMARA DANZAUNA, FANDANGO, COR. CRISTINA GIGIREY, 2001.....	116
COMPAÑÍA DE CÁMARA DANZAUNA. 2004.....	117
COMPAÑÍA DE CÁMARA DANZAUNA, ENTRECRUCES, COR. ILEANA ÁLVAREZ, BAILA: KAROL MARENCO, 2001.....	118
AFICHE DEL FESTIVAL DE JÓVENES COREÓGRAFOS. DISEÑO Y FOTO HUGO SALAZAR, VIEJA MARÍA, COREOGRAFÍA E INTÉRPRETE MARTA ÁVILA, 1984.....	121
FESTIVAL DE COREÓGRAFOS, TARDE DE MOGADOR, COREOGRAFÍA E INTÉRPRETE TATIANA ZAGAZAGOITIA, 1998.....	122
CUADRUMANOS, COR. NANDAYURE HARLEY, 2004.....	124
FESTIVAL NACIONAL DE DANZA. TRIADA, DANZA UNIVERSITARIA, BAILAN WENDY CHINCHILLA Y GABRIELA ORTIZ, COR. GLORIANA RETANA, 2005.....	127
MILONGA, COR. ROGELIO LÓPEZ, TEATRO O'NEILL, BAILAN HA ZEL GONZÁLEZ,	
	GUST
AVO HERNÁNDEZ 2003.	128
FESTIVAL DE LA ARTES, PURGATORIO,	130
CÍA. JOSHUA CIENFUEGOS. ESPAÑA, 2004.....	130
DIQUIS TIQUIS, SANDRA TREJOS Y ALEJANDRO TOSATTI.	133
QUIETUD, COR. SANDRA TREJOS, BAILA: DAVID CALDERÓN, 2004, FOTO JOSÉ DÍAZ, LA NACIÓN.....	135
DANZA ABEND. PÁGINAS ÍNTIMAS, COR. CRISTINA GIGIREY, 1999.	136
GRUPO LOSDENMEDIUM. FOTO: JULIA ARDÓN. 1998.....	138
ESPERANTO, COR. JIMMY ORTIZ, 2000, FOTO ARCHIVO LA NACIÓN	140



GRUPO LOSDENMEDIUM/4PELOS, APARATO SOLTERO, COR. JIMMY ORTIZ, BAILAN JOSÉ QUINTERO, MARIO BLANCO, FELIPE SALAZAR, DIEGO ÁLVAREZ, JOSÉ A. ÁLVAREZ, 2004. FOTO: GARRET BRITTON, 2004.....	143
GRUPO CONDANZA, ABSTRAÍDOS, COR. DOMINGO TEJADA, BAILAN: JORGE F. MOREJÓN Y LAURA PÉREZ, 2002, FOTO KATIA VARGAS	146
SPECULUM MUNDI, ISLA, COR. HENRRIETTE BORBÓN, BAILA ANDREA VARGAS.....	149
FOTO: J. BRENES. 2000.	149
MAL DE LA MUERTE, COR. ILEANA ÁLVAREZ, BAILA ALEXANDER SOLANO E ILEANAÁLVAREZ, 1998.	151
DANZAY, MARGINALIA, COR. MARÍA AMALIA PENDONES, BAILA: FLORENCIA CHAVES. 1999.....	154
PROYECTO LINCE, LOS VIEJOS COR. HUMBERTO CANESSA. 2003	156
AMIGHETTI, COR. SANDRA TORIJANO, 2003, BAILARINES, UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, FOTO KATIA VARGAS.....	159
COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA NADIE ME QUITA LO BILAO, COR.	162
LILLIANA VALLE, 2003.	162
FOTO ARCHIVO LA NACIÓN	165
ESCUELA DE BALLEI RUSO, TANGO, COR. JULIO LÓPEZ. 2000.....	166
LA SIRENITA, COR. MARÍA AMALIA PENDONES, BAILA: KRISTINE FEOLI 2000.....	168
PROCESO, COR. CRISTINA GIGIREY, DANZA UNIVERSITARIA. PREMIO TEATRO NACIONAL, 1981	170
NOSILICONA, AROMAS, COR. ERIKA MATA. 2005	172
CAPÍTULO IV.....	174
ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA DE GUATEMALA.....	174
AMÉRICA MÁGICA. JULIA VELA.	175
AMÉRICA MÁGICA. JULIA VELA.	177
MADAME BOUNGE, 1946.....	180
GISELLE, GISELLE, 2005, ANOUSKA DEVAUX-ARÉVALO	188
MATRIMONIO DEVAUX BOUNGE, 1950.	190
PRIMEROS INTEGRANTES DEL BALLEI GUATEMALA, 1948.....	192
BAILARINES DEL BALLEI GUATEMALA. 1949.	193
MAESTRO LEONIDE KATCHOUROWSKY, 1952.....	195
MAESTRA MARIE TCHERNOVA, 1953.....	196

ALICIA ALONSO, JULIA VELA Y OTROS BAILARINES GUATEMALTECOS, 1963.....	200
BRENDA ARÉVALO, FESTIVAL DE LA FLORES, 1966	203
<i>GISELLE</i> . ANOUSKA DEVAUX-ARÉVALO, 2005.	207
<i>EL NAHUAL</i> . ANTONIO CRESPO, CLAUDIA YAX Y JULIO RAMÍREZ, F	209
OTO: CARLOS ARRIOLA.....	209
BALLET GUATEMALA. <i>GISELLE</i> , 2005.	212
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, <i>LOS ALTOS DEL FERROCARRIL</i>	216
<i>CANCIÓN DE CUNA</i> , COR. VOL QUITZOW, B.....	217
AILA: JULIA VELA	217
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, LOS VIEJITOS,	220
COR. LUCÍA ARMAS, FOTO: ALEX MAR.	220
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, <i>SOCIOPOLITICOCULTURAMENTE BLABLANDO</i> , COR. AMADEO ALVIZURES, FOTO: ALEX MAR.....	222
<i>SENSEMAYÁ</i> , COR. VOL QUITZOW,	223
BAILAN: JULIA VELA Y MIGUEL CUEVAS.	223
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO EN GIRA A AUSTRIA	225
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, <i>RITUAL MAYA</i> , COR. LUCÍA ARMAS, FOTO: ALEX MAR.	227
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, <i>HISTORIA INCONCLUSA</i> , COR. LUCÍA ARMAS, FOTO: ALEX MAR.....	228
CARTEL PROMOCIONAL BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO	229
BALLET FOLCLÓRICO INGUAT, <i>NIM HÁ</i> , COR. JULIA VELA, LISBOA, 1996	230
CARTEL PROMOCIONAL, 2009	237
<i>JUEGO DE LA PELOTA</i> , COR. LIZETTE MERTINS	244
CAPÍTULO V.....	248
LENGUAJES PREDOMINANTES EN LA DANZA ESCÉNICA	248
COSTARRICENSE Y GUATEMALTECA DURANTE EL SIGLO XX.....	248
ROGELIO LÓPEZ, DIRECTOR DANZA UNIVERSITARIA, 2006	253
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , GRUPO, FOTO: GIORGIO TIMS. 1985....	255
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILAN: JIMMY ORTIZ Y MARTA ÁVILA, 259 FOTO GERNO MICHALKE, BONN, 1986	259

<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , PRIMER PLANO JIMMY ORTIZ VANESA SALAS, FOTO: GIORGIO TIMS, 1985.....	263
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> . GRUPO, FOTO: GIORGIO TIMS. 1985....	264
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILAN: MARTA ÁVILA Y ADOLFO RODRÍGUEZ, FOTO, RAZA, 1985.....	266
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> . BAILAN ENA AGUILAR, DORIS CAMPBEL, IVONNE DURÁN, JIMMY ORTIZ, VICKY CORTÉS Y LORENLAY VARELA, FOTO: RAZA, 1985.	268
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILAN: PILAR QUESADA Y GABRIELA ALFARO, BONN,	270
GERNO MICHALKE, 1986	270
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILAN: RODOLFO SEAS, JORGE CASTRO, CARLOS OVARES, ADOLFO RODRÍGUEZ Y JIMMY ORTIZ, FOTO, GERNO MICHALKE, BONN, ALEMANIA, 1986.....	271
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , PRIMER PLANO: ADOLFO RODRÍGUEZ E IVONNE DURÁN, FOTO: GIORGIO TIMS, 1985	272
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> . GRUPO ESCENA DEL PROSTÍBULO, FOTO: RAZA, 1985.	276
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> . PRIMER PLANO: LILIANA VALLE, JIMMY ORTIZ Y VANESA SALAS, BONN, FOTO: GERNO MICHALKE, 1986...	277
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> . ENA AGUILAR, VANESA SALAS, MARÍA E. CERDAS Y PAULA CAMPBELL, BONN, FOTO: GERNO MICHALKE, 1986.	279
PROGRAMA DE MANO. DISEÑO Y FOTOS: HUGO SALAZAR. 1985. .	283
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILAN: OLGA SOTO, IVONNE DURÁN, FLORENCIA CHAVES, ENA AGUILAR, MARTA ÁVILA, FOTO: GIORGIO TIMS. 1985	285
<i>JUAN JUAN, MARÍA MARÍA</i> , BAILA: IVONNE DURÁN, FOTO: RAZA, 1985.	288
ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS. <i>VIAJE AL LUGAR DE LA QUIETUD</i> , 2001	293
LOS GEMELOS. ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS.....	294
, FOTO: CARLOS GINESTA, 1985.	294
SANDRA TREJOS. LA VIRGEN DEL BANQUITO, 1984	296
LA VIRGEN DEL BANQUITO.	298
COREÓGRAFOS: ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS, 1997 .	298
DIQUIS TIQUIS EN LABOR DE EXTENSIÓN CULTURAL, FINALES DE LA DÉCADA DEL 80.	299
ARANCIBIA: ALEJANDRO TOSATTI, FOTO: CARLOS GINESTA, 1986	300

<i>PAREDES DE BRILLO TÍMIDO</i> . ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS, 1999, FOTO JOSÉ DÍAZ.	305
<i>PAREDES DE BRILLO TÍMIDO: LADOALADO</i>	306
<i>COR. E INTÉRPRETES</i> ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS, FOTO: CARLOS GINESTA, 1994.	306
<i>PAREDES DE BRILLO TÍMIDO, COR. E INTÉRPRETES</i> ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS, FOTO CARLOS GINESTA, 1994.	307
<i>LA PECERA</i> . ALEJANDRO TOSATTI Y SANDRA TREJOS,	309
FOTO: CARLOS GINESTA, 1994.	309
<i>LOS VIEJOS</i> . COREÓGRAFO: ÓSCAR NATERS. FOTO: CARLOS GINESTA, 1994.	311
<i>PROGRAMA DE MANO. PAREDES DE BRILLO TÍMIDO</i> . FOTO CARLOS GINESTA, 1994.	315
<i>EL DUELO</i> . COREÓGRAFA: ADRIANA CASTAÑOS. FOTO: CARLOS GINESTA, 1994.	320
<i>PAREDES DE BRILLO TÍMIDO</i> . FOTO: JOSÉ DÍAZ. BAILAN: ALEJANDRO TOSATTI Y FLORENCIA CHAVES, 2008.	325
<i>LOS VIEJOS</i> . COREÓGRAFO: ÓSCAR NATERS. FOTO: CARLOS GINESTA, 1994.	327
<i>LOS DENMEDIUM</i>	331
<i>HISTORIA DE FLÓSCULOS</i> . DORIS CAMPBELL Y JIMMY ORTIZ, 1990.	333
<i>SUMMO HISSOPO</i> . COREÓGRAFO: JIMMY ORTIZ.	337
BAILA: DAVID CALDERÓN, 1994.	337
<i>OBSCENOS</i> . COR. JIMMY ORTIZ.	338
BAILAN: VICKY CORTÉS Y JORGE CORRALES, 1992.	338
<i>ESPERANTO</i> . FOTO: TERESITA CHAVARRÍA. BAILAN: VALENTINA MARENCO,	345
DIANA NARANJO E IVANIA QUESADA, 2000.	345
<i>PROGRAMA DE MANO DE ESPERANTO</i> . DISEÑO: HENRY VARGAS. DIBUJO: SILA CHANTO.	349
<i>ESPERANTO</i> . FOTO: TERESITA CHAVARRÍA.	354
BAILAN: DORIS CAMPBELL Y DAVID CALDERÓN, 2000.	354
<i>ESPERANTO</i> . VALENTINA MARENCO Y DAVID CALDERÓN,	356
FOTO: TERESITA CAVARÍA, 2000.	356
<i>HIPOCAMPOS Y MANDARINAS</i> . COREÓGRAFO: JIMMY ORTIZ.	359
BAILAN: FLORENCIA CHAVES Y JORGE CORRALES. FOTO: TERESITA CAVARÍA, 1999.	359

LA VIRGEN DESNUDA. COREÓGRAFO: JIMMY ORTIZ. TEATRO NACIONAL, 1997.....	360
LÁGRIMAS NATURALES. COR. JIMMY ORTIZ.....	362
BAILAN: FLORENCIA CHAVES, ANDREA CATANIA, DORIS CAMPBELL. TEATRO NACIONAL, 1998.....	362
LAS MANOS DEL PREDICADOR. COREÓGRAFO: JIMMY ORTIZ.....	365
BAILAN: FLORENCIA CHAVES Y DANIEL MARENCO. FOTO: JULIA ARDÓN, 1996.....	365
MAESTRO Y COREÓGRAFO ANTONIO CRESPO, 1997.....	368
BALLET GUATEMALA, 2005, GISELLE.....	371
EL NAHUAL. BAILA: CLAUDIA YAX, LA DONCELLA. FOTO: CARLOS ARRIOLA.....	373
EL NAHUAL. BAILAN: JULIO RAMÍREZ Y CLAUDIA YAX. FOTO: CARLOS ARRIOLA.....	375
EL NAHUAL. BAILAN: MANUEL OCAMPO Y RICHARD DEVAUX, FOTO: MARIO QUIÑÓNEZ, 1964.....	378
EL NAHUAL. BAILA: BENJAMÍN CALDERÓN. FOTO: CARLOS ARRIOLA.....	379
EL NAHUAL. BAILA: RICHARD DEVAUX. FOTO. MARIO QUIÑÓNEZ, 1964.....	382
SABRINA CASTILLO, FOTO ROGELIO CLARA, 2009.....	398
PROGRAMA DE MANO, MOMENTUM, 1998.....	399
PROGRAMA DE MANO, MOMENTUM, 1997.....	402
JULIA VELA EN AMÉRICA, COR. DENIS CAREY ... ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.	
PROGRAMA DE MANO MOMENTUM.....	407
FOLLETO INFORMATIVO, 2004.....	408
NANCY URLA. LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES. FOTO JOHNNY ORTIZ, 1996.....	410
LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES. BAILAN: CECILIA DOUGHERTY, NANCY URLA, HAROLD METZLER, ANGÉLICA GÓMEZ, DENISE MASTER. FOTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.....	414
LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES. BAILAN: NANCY URLA, DENISE MATZER, CECILIA DOUGHERTY, ANGÉLICA GÓMEZ, FOTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.....	416
LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES. BAILAN: HAROLD METZLER, CECILIA DOUGHERTY, ANGÉLICA GÓMEZ, DENISE MATZER, NANCY URLA.....	419
FOTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.....	419

<i>LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES</i> . NANCY URLA, DENISE MATZER, CECILIA DOUGHERTY, ANGÉLICA GÓMEZ. FOTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.	422
<i>LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES</i> . BAILAN: DENISE MATZER, CECILIA DOUGHERTY, ANGÉLICA GÓMEZ. FOTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.	424
<i>LA MUJER DE LAS MEDIAS VERDES</i>	425
BAILAN: DENISE MATZER, ANGÉLICA GÓMEZ, F.....	425
OTO: JOHNNY ORTIZ, 1996.....	425
PROGRAMA DE MANO. MOMENTUM, 1998.....	427
JULIA VELA. <i>AMÉRICA</i> ,.....	436
COR. DENIS CAREY.....	436
JULIA VELA. <i>DÍA Y SUEÑO</i> , COR. VOL QUITZOW.....	438
JULIA VELA Y MIGUEL CUEVAS. <i>BODAS DE SAN JUAN</i>	439
BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA, 1974.....	439
JULIA VELA. <i>CANCIÓN DE CUNA</i> . VOL QUITZOW.....	441
JULIA VELA Y MIGUEL CUEVAS. <i>BODAS DE SAN JUAN</i> . BALLET MODERNO Y FOLCLÓRICO DE GUATEMALA. 1974.	444
<i>LA VIDA MISMA</i> , COR. JULIA VELA. 1983.	446
<i>NIM HÁ</i> , COR. JULIA VELA, LISBOA, 1996	449
<i>NIM HÁ</i> , COR. JULIA VELA, LISBOA, 1996	452
<i>NIM HÁ</i> , LISBOA, 1996	453
<i>NIM HÁ</i> , LISBOA, 1996	455
<i>NIM HÁ</i> , LISBOA, 1996	459
<i>NIM HÁ</i> , LISBOA, 1996	462
<i>NIM HÁ</i> , LISBOA, 1996	464

Abreviaturas

Ballet Inguat	Grupo de danza Danza Folclórica del Instituto Guatemalteco de Turismo
BG	Ballet Guatemala
BMFG	Ballet Moderno y Folklórico Folclórico de Guatemala
CND	Compañía Nacional de Danza de Costa Rica
Danza UNA	Escuela de Danza de la Universidad de Nacional
DILAAC	Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras en América Central
DU	Danza Universitaria
ICAT	Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología
UCR	Universidad de Costa Rica
UNA	Universidad Nacional, Costa Rica
USAC	Universidad de San Carlos de Guatemala

Descriptores

Danza escénica en Centro América.

Coreografía contemporánea.

Antecedentes mundiales. El movimiento dancístico de la posguerra (europeo y norteamericano) hasta los años setenta y su relación con la danza latinoamericana.

Antecedentes en Centroamérica. El proceso de desarrollo de la danza en Guatemala y en Costa Rica durante los años setenta (una década trascendente) y el contexto en que se dan.

Hacia la profesionalización. La importancia del apoyo institucional para el desarrollo profesional de la danza escénica en Guatemala y en Costa Rica.

Desde la otra orilla. El desarrollo del sector privado de la danza escénica en Guatemala y en Costa Rica, sus influencias y aportes.

Espacios para debatir. Los aportes de la danza escénica tanto al costarricense como a la región centroamericana.

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

1. Descripción del objeto de estudio

La danza escénica ha sido una manifestación artística que se ha caracterizado por ser un reflejo de su tiempo. Desde ella, los coreógrafos, muchas veces, han mostrado a sus contemporáneos los hechos más críticos de su época.

Esta se define, según el crítico de danza mexicano Alberto Dallal (2000), como la producción creada por un coreógrafo con finalidades expresivas, la cual es interpretada por bailarines profesionales. Sus acciones suceden en un escenario y ante un público¹.

Se entiende como tal, una manifestación artística que cuenta con las coordenadas de tiempo y espacio, atravesadas por la energía de los cuerpos en la acción y la dramaturgia de los coreógrafos y de los bailarines.

Las obras de la danza escénica tienen como principios compositivos los enunciados por Doris Humphrey, en su libro *El arte de crear danzas*, es decir, ritmo, diseño, motivación y dinámica. Además, la producción coreográfica que se estudiará en el presente trabajo tiene los componentes de energía, espacio y tiempo, elementos que se desarrollarán en el marco teórico (Guerra, 1999: 9).

La danza escénica de Centroamérica es un área de interés poco explorada hasta el momento. En el contexto centroamericano, se puede observar cómo los discursos dancísticos han variado, de una década a otra, como respuesta a los cambios sociales. Los artistas de

¹ Para ampliar el concepto de danza escénica, consultar a Patrice Pavis, en: *El análisis de los espectáculos* (2000) y en *Diccionario del teatro* (1998).

Centroamérica refractaron sus imágenes para plasmar sus inquietudes en movimiento.

Esta investigación pretende sistematizar y analizar la actividad coreográfica del Istmo Centroamericano entre 1980–2000 para determinar cuáles son los lenguajes coreográficos predominantes en la danza escénica, en particular en los casos de Costa Rica y de Guatemala. El estudio se propone, además, identificar la relación entre los cambios históricos y culturales y la producción coreográfica escénica.

En los últimos veinte años del siglo XX, se puede apreciar un desplazamiento desde las obras con interés sociopolítico, hacia creaciones que valoran espacios de mayor intimidad, de los paradigmas estéticos predominantes en la región como son la danza-teatro y de línea. El espacio centroamericano es asumido, en el presente estudio desde la perspectiva histórica. Centroamérica es una región constituida por los cinco países que formaron el Reino de Guatemala en la época colonial² (Fonseca, 2001: 11).

En las indagaciones que se han realizado acerca del desarrollo de la danza en el Istmo Centroamericano no se identifican obras historiográficas que integren el quehacer en este campo artístico. Tampoco se han detectado publicaciones periódicas las cuales difundan análisis o información de las obras, sus autores o las actividades danzarias más importantes de la región.

En la investigación se tomarán en cuenta las dimensiones macro y microsociales de la disciplina coreográfica. El nivel macro

² Dicho concepto es desarrollado en: *Centroamérica: su historia*, de Elizabeth Fonseca. En la presente investigación, también se considerará lo propuesto por Pérez Brignoli (1989) sobre Centroamérica, la visión restringida que corresponde a los cinco países que integraron, hasta 1821, el reino de Guatemala. Cuando se habla del Istmo se incluye a Panamá en análisis el sur y en el norte se integra Belice. Véase: *Breve historia de Centroamérica*, pp. 13-14.

social está constituido por el universo de las Artes, al cual pertenece la danza escénica.

Universo de investigación

El ámbito microsocioal de la investigación será la danza escénica (en la cual intervienen un autor, intérpretes y un auditorio) que se desarrolló en las últimas dos décadas del siglo XX en Costa Rica y en Guatemala, y que ha contado con el apoyo de instituciones estatales, para contrastar con el sector que ha emergido en cada país fuera de este radio de acción. Es decir, se analizará la danza y el *ballet* en cada contexto sociocultural y político.

1.2. Justificación

La producción coreográfica ha sido partícipe y reflejo de las transformaciones políticas y sociales que ha experimentado la región centroamericana. Esta es una región dividida, pobre y marginal, como la define Héctor Pérez Brignoli (1989: 16) y, a la vez, rica en su diversidad; los artistas del movimiento han dejado en sus obras rastros de estas transformaciones.

En Centroamérica, existe una gran producción de coreografías en las cuales se han planteado los problemas del momento histórico que las genera, creando un lenguaje estéticamente articulado. Mediante las coreografías han evolucionado los creadores junto a las audiencias.



En la región centroamericana no hay un solo estudio comparativo que registre la historiografía de la danza del siglo XX. Tampoco se han analizado las creaciones artísticas desde una perspectiva teórica. En Costa Rica, lo que existe acerca de esta disciplina se encuentra disperso en artículos de revistas y de periódicos. Situación similar se da en los demás países centroamericanos.

Hasta la fecha, los pocos estudios realizados sobre la danza han sido descriptivos y proporcionan información de la ubicación espacio-temporal de los autores, registran sus obras y analizan algunos componentes de sus creaciones. Es, por esto, que es urgente dar un salto cualitativo en la investigación de este tema, concretamente en cuanto a la utilización de los instrumentos de análisis. El aporte fundamental de esta disertación es superar el aspecto descriptivo y propiciar un estudio interdisciplinario que permita un acercamiento histórico y sociocrítico.

1.2.1. Pertinencia del tema

El interés de efectuar un estudio del movimiento dancístico centroamericano durante las últimas décadas del siglo XX, radica en la constatación de la carencia de documentos analíticos e históricos que permitan teorizar acerca de lo producido en el campo danzario.

En los dos países seleccionados, la danza ha sido subvencionada por el aparato estatal. En Costa Rica, la danza escénica moderna y contemporánea ha gozado del apoyo institucional, principalmente de las universidades públicas y el Ministerio de Cultura y Juventud. Muestra de ello es la creación de las agrupaciones profesionales como Danza Universitaria, en la

Universidad de Costa Rica (1978), la Compañía Nacional de Danza (1979), del Ministerio de Cultura y Juventud, y la Compañía de Cámara Danza UNA, de la Universidad Nacional (1981). En 1974, la Universidad Nacional abrió la Escuela de Danza. El Ministerio de Cultura financió el Taller Nacional de Danza, a partir de 1981.

Por su parte, el *ballet* clásico, que inició sus actividades con el Ballet Tico (1940-44) y continuó con el Ballet Pro-Arte (1944 -1948), no gozó del apoyo gubernamental después de la Guerra Civil de 1948. No fue sino hasta la década de los noventa y con el apoyo de la empresa privada, que la expresión coreográfica clásica en Costa Rica ha reiniciado su trabajo de manera sistemática.

En Guatemala, dicho proceso ha sido distinto, pues allí el *ballet* ha contado con el soporte de las instituciones estatales. Es así como, con el triunfo de la revolución de 1944, se dieron las condiciones para el surgimiento y el desarrollo de la danza escénica de códigos clásicos. El Estado, en 1946, promovió la llegada de los bailarines y maestros belgas, los esposos Devaux, quienes fomentaron, con el auspicio del Ministerio de Educación, la presentación de un grupo de *ballet* oficial y, posteriormente, posibilitaron la creación del Ballet Nacional de Guatemala.

Esta institución, junto a la Escuela Nacional de Ballet (1949), ha permitido la profesionalización de los bailarines clásicos en Guatemala. Si bien estos entes han tenido sus altibajos, se mantienen activos en la actualidad. Además, Guatemala, desde 1964, cuenta con un conjunto coreográfico folclórico y moderno que mezcla el lenguaje folclórico con elementos de la danza moderna.

El caso de la danza contemporánea guatemalteca ha sido otro, ya que inicia su desarrollo en los años setenta, igual que en Costa Rica pero, a principios de los años ochenta, sus actividades se redujeron considerablemente. Al final de esa década, grupos

independientes comienzan a incursionar nuevamente en este lenguaje, tal es el caso del Taller Coreográfico Contemporáneo, Momentum y Corpus. El trabajo de estos grupos ha sido discontinuo y sobrevive por la tenacidad de las personas quienes dirigen las agrupaciones, y no es sino hasta 1996, que la rama de la disciplina dancística contemporánea se introduce en la Escuela Nacional de Danza.

Durante la segunda mitad del siglo XX, en Centroamérica, la danza escénica presenta una producción coreográfica importante. En este período, las creaciones dancísticas muestran diferentes modos compositivos. Asimismo, coexisten varias generaciones de coreógrafos y se ha creado un público que sigue con atención sus producciones.

En esas obras predominaron temas alusivos a la situación política de los años ochenta, a la guerra, a la paz y a la democratización, con lo que se aprecia una transición del sujeto revolucionario al sujeto posmoderno, cuyas preocupaciones se dirigen a sectores antes invisibilizados.

Con el presente trabajo se contribuirá al análisis de la producción coreográfica, al abordar el proceso creativo, la cualidad de movimiento, el tratamiento de la plástica escénica, el manejo del espacio y los temas expuestos por los coreógrafos.

1.2.2.1. Estado de la cuestión

Se han seleccionado los textos de referencia para la investigación, por sus aportes histórico-metodológicos. De estos textos, también, se indicará cuáles son sus aportes y sus limitaciones. Por el momento, solo interesa destacar la escasa información con que se cuenta para el caso de Centroamérica.

1.2.2.1.1. Mirada desde Europa

Al consultar el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, en su cuarto volumen, solo aparece un pequeño segmento que menciona la danza en Costa Rica; se ignora al resto de los países del Istmo (Cáceres, 1999-2002: 360-402).

En el mismo sentido, se debe señalar que, en la última edición de la Bienal de Danza de Lyon, de 2002, realizada en Francia – encuentro dedicado a la danza latinoamericana de la región centroamericana–, únicamente se presentó un grupo de Costa Rica (Diquis Tiquis). Situación similar presenciamos en la reunión mundial de la Danza 2002³ (WDA), realizada en la ciudad alemana de Dusseldorf. Con estos ejemplos, se constata que la región centroamericana sigue siendo invisibilizada en el contexto europeo (Ávila, 2002).

1.2.2.1.2. La danza en América Latina

La misma situación descrita en relación con Europa, se presenta en el libro *Itinerario por la danza latinoamericana* editado por Carlos Paolillo, en Venezuela, el cual más adelante será comentado. Allí, se menciona únicamente, de la danza latinoamericana, lo creado en Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, México y Venezuela.

Los principales estudiosos de la danza en América Latina quienes han publicado sus investigaciones son: Ramiro Guerra, de

³ World Dance Alliance (WDA) es una organización que reúne a especialistas de danza escénica de tres grandes regiones: América, Europa y Asia-Pacífico. En este momento, los bailarines investigadores y coreógrafos de África están por constituirse como grupo para integrarse a WDA.

Cuba, Carlos Paolillo, de Venezuela, Patricia Cardona y el equipo del Centro de Investigaciones Artísticas en México, quienes tienen una mayor producción la cual apuntan hacia varios aspectos de la disciplina coreográfica (cualidad de movimiento, salud, historia y dramaturgia). También, desde México, Alberto Dallal y Carlos Ocampo han contribuido con sus crónicas y estudios críticos dedicados a la danza.

De Patricia Cardona, se han seleccionado sus tres últimas publicaciones porque en ellas se encuentran elementos útiles para la teorización del arte escénico. La autora se refiere al intérprete como bailarín-actor y plantea problemas comunes para ambas disciplinas. En *Anatomía del crítico* de 1991, se encuentran reflexiones desde su perspectiva de crítica de la danza mexicana por más de veinte años. En *La percepción del espectador*, publicado en 1993, se concentra en el fenómeno de la sobrevivencia de las imágenes producidas por los bailarines en la mente del espectador.

En su obra, *La dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas* (2000), continúa su indagación sobre el tópico de las imágenes efectivas y, además, retoma puntos de vista de grandes maestros de la dramaturgia contemporánea como el director italiano Eugenio Barba, la coreógrafa alemana Pina Bausch (1940-2009), el director teatral mexicano Luis de Tavira y el fundador del Butoh japonés, Kazuo Ohno, entre otros.

La investigadora y compiladora mexicana, Hilda Islas, hace un aporte interesante en la antología llamada *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* (2001), en la que se agrupan artículos alusivos a la contextualización histórica del cuerpo y de la danza, en los que sobresale lo escrito por Michel Foucault (*Poder-cuerpo*), Jack Anderson (*Los placeres de la historia de la danza*), Pierre Bourdieu (*La creencia y el cuerpo*), Gillo Dorfles (*Valor expresivo y La danza*),

entre otros. De esta recopilación de escritos sobre el cuerpo y la danza, se tomarán elementos para el análisis, especialmente, del cubano Ramiro Guerra y de Susan Langer. Dichos elementos se utilizarán para examinar el cuerpo y la danza en perspectiva histórica y desde diferentes ámbitos del saber. Lo novedoso del enfoque que da este texto es la concepción histórica no lineal y la revaloración de los aspectos culturales específicos.

Del investigador, compilador y crítico de danza ya mencionado, Carlos Paolillo, se ha tomado *Danza en libertad. La experiencia posmoderna en Venezuela*, publicada en 1995. Este texto fue prologado por Omar Khan, quien hace una contextualización de la danza posmoderna en los Estados Unidos de Norteamérica, especialmente en el círculo de la Judson Memorial Church, en Nueva York, y cita a sus gestores. Paolillo considera a David Zambrano como el bailarín venezolano interesado en introducir la corriente posmoderna en su país natal. Muestra a Zambrano como el gestor de los encuentros que se realizaron en esa nación latinoamericana entre 1989 y 1993.

Además, Carlos Paolillo –comentarista de arte– y otros periodistas, señalan, en diferentes crónicas, que el desarrollo de la “Nueva Danza” es una respuesta de la *neovanguardia* estadounidense, básicamente neoyorquina, la cual se comienza a sentir en Europa y en otros países del orbe, al igual que en los centroamericanos. En síntesis, estos artículos se refieren a romper las formas de entrenamiento y compositivas *clásicas* de la danza moderna creada por Martha Graham, José Limón o Mary Wigman. De acuerdo con los seguidores de esta corriente, se persigue más libertad, mayor espacio a la experimentación corporal, recuperar la improvisación, etc. Este documento puede ayudar a determinar el

comportamiento de los elementos de la corriente posmoderna que se han manifestado en algunos coreógrafos de Centroamérica.

De este mismo autor y compilador venezolano, y como se señaló al inicio de este apartado, el libro *Itinerario por la danza escénica de América Latina*, publicado, en Caracas, en 1994, proporciona información acerca de la danza de seis países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, México y Venezuela. En la presentación, Paolillo señala que la danza escénica en el continente “resulta un universo ignorado aún por quienes participan de él” (1995: 18). Suscriben este texto destacados críticos e historiadores de cada país, quienes realizan un resumen de cada nación, pero dejan lagunas importantes. Este es el caso del periodista y crítico costarricense Víctor Hugo Fernández, quien analiza el desarrollo de la danza de Costa Rica, pero en el texto no se profundiza en aspectos históricos y semióticos. Publicaciones como estas evidencian que la producción coreográfica de los restantes países centroamericanos está al margen de los circuitos internacionales.

Del libro *Coordenadas danzarias* (1999), del cubano Ramiro Guerra, se tomarán aspectos de la teatralidad y la nueva gestualidad. Así como, las técnicas danzarias y las tendencias estéticas más generales como el posmodernismo, la danza-teatro y los espacios emergentes.

Será de vital importancia la referencia y la consulta de la revista *Cuba en el ballet*. Editada en La Habana, Cuba, desde hace cuarenta años, es la publicación sobre la disciplina danzaria de mayor tradición en Latinoamérica. En ella se encuentran textos de *ballet* y de danza, así como reflexiones de los principales investigadores e intelectuales quienes han estado en la isla caribeña.

1.2.2.1.3. Fuera de América Latina

De gran relevancia será analizar lo que la norteamericana Sally Banes, en *Writing Dancing in the age of postmodernism* (1994), aporta desde la crítica dancística, especialmente al integrar manifestaciones de movimiento no convencionales como las danzas callejeras y coreógrafos marginales. Con su crítica, Banes valora las posiciones subalternas y redimensiona las vanguardias desde los años sesenta hasta los noventa.

1.2.2.1.4 La danza en Costa Rica

La danza escénica costarricense, desde 1968, ha mantenido una producción coreográfica profesional sostenida con la participación de los grupos financiados por el sector oficial y las agrupaciones independientes. Por más de tres décadas, una gran cantidad de coreógrafos de diferentes instituciones ha contribuido a formar una tradición de danza escénica en Costa Rica.

De toda esta producción coreográfica realizada en este país, se ha escrito poco y la información, como se mencionó anteriormente, se encuentra dispersa en diferentes medios como revistas, cuadernos, artículos periodísticos y otros. La información que aparece en las revistas es descriptiva, principalmente se mencionan las actividades que ha desarrollado la agrupación o los artistas entrevistados.

En los *Cuadernos de Historia de la Danza Costarricense*⁴, editados por la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, con la dirección de la suscrita, se ha iniciado un registro de las obras con sus fichas técnicas, referentes a los elencos, el vestuario, la música de las obras y la escenografía. En estos cuadernos, también se brinda información acerca del lugar de estreno y los remontajes de las coreografías. Además, estos documentos contemplan una reseña biográfica de los principales coreógrafos.

Por otro lado, la información periodística proporciona, principalmente, datos relativos a los estrenos de los espectáculos, premiación, viajes y presencia de maestros extranjeros, sin ningún análisis o desarrollo de teoría.

1.2.2.1.5. Libros

En el libro *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, publicado en el año 2000 por el Instituto de Cultura Iberoamericano de San José, con el propósito de dar una visión general de la cultura en el Istmo, el tema de danza apenas se señala. Su breve mención consta en un artículo de la costarricense Carmen Juncos. Los intelectuales de otros países de la región aluden tangencialmente a la danza en sus artículos, sin indicar si es danza folclórica, *ballet*, danza escénica contemporánea o popular.

Por otra parte, Rafael Cuevas, en su libro *El punto sobre la i*, editado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, en 1996, se concentró en el desarrollo del teatro, las artes

⁴ Hasta la fecha, se han publicado cuatro números de los *Cuadernos de Historia de la Danza Costarricense*. El primero corresponde a la labor de Elena Gutiérrez (1993); el segundo se dedica a la coreógrafa Mireya Barboza (1996); el tercero recoge la actividad del Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional (1997), y el cuarto analiza la obra de Cristina Gigirey (1999). El quinto número *Cuerpos dúctiles ante diversidad coreográfica Compañía Nacional de Danza 1979-2004* fue dedicado a la Compañía Nacional y se publicó para la celebración de sus 25 años de trabajo.

plásticas, la música, mas la danza estuvo ausente en su análisis. Del mismo modo, Cuevas, en el libro publicado por la EUNA, en 1995, *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*, también ignora la actividad dancística folclórica y escénica (contemporánea-ballet).

Ante la ausencia de referencia sobre la actividad de danza, se entrevistó al autor, quien comentó que, en sus investigaciones "no se encontró una tendencia o corriente significativa como la vio en otros campos artísticos"⁵. Por esta razón, la danza es mencionada brevemente y sin desarrollo. En este texto ni siquiera se identifican o se mencionan personas relevantes o grupos de importancia, como sí lo hace con otras expresiones culturales en las que destacan la poesía o la novela.

En 1990, Víctor Hugo Fernández publica el libro *El cuerpo no tiene memoria*, un compendio de artículos periodísticos emitidos en el periódico *La Nación*. El enfoque de Fernández es en su calidad de crítico, como él mismo lo señala: "desde la butaca". Es un libro que recopila sus críticas de danza producidas durante quince años. Además, contiene una serie de entrevistas de maestros y coreógrafos, entre ellos, Julián Calderón, Elena Gutiérrez, Mireya Barboza, Jorge Ramírez, Cristina Gigirey y Rogelio López.

1.2.2.1.6. Desde la academia: tesis de la Universidad de Costa Rica

En la tesis de licenciatura en Historia del Arte, de la Universidad de Costa Rica, titulada *Una década de danza escénica en Costa Rica 1980-1990*, que realicé en 1992, pude identificar los

⁵ Entrevista realizada por Marta Ávila a Rafael Cuevas, noviembre de 2001.



antecedentes de la disciplina coreográfica desde los años treinta hasta el año noventa. Además, el estudio contiene un análisis de las coreografías de Rogelio López, principal creador de la Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica⁶, durante la década antes mencionada.

En el año 2000, defendí la tesis de Maestría en Artes en la cual realicé un estudio de los principales autores de la década de los noventa. Al respecto, se hizo un inventario de las cuatrocientas obras bailadas entre 1990-1998; se escogieron siete coreógrafos y se profundizó en sus creaciones, escuelas formativas y tendencias plásticas.

De la Maestría en Comunicación, se identificó la tesis de Katia Grau Ibarra, *Creación sobre creación. El potencial creativo del video en la danza* (2000). Esta investigación se centró en identificar la producción de vídeo para danza en Costa Rica, durante el siglo XX. ¿Dónde, quiénes y cómo lo hicieron? La autora devela lo frágil de estos materiales y su estado, la falta de una política privada u oficial ante el registro de la danza en este medio. Realiza, además, un inventario de algunos documentos. Es un material de ayuda para los futuros investigadores de la danza.

Del programa de Maestría en Artes, interesa señalar el trabajo de la estudiante mexicana Lilia Palacios, en su tesis *El análisis intertextual en la danza escénica (Propuesta de un método y su aplicación en la lectura de "1997... dos años después" de Rogelio López)* defendida en el año 2001. Palacios basó su estudio en los presupuestos de intertextualidad de Julia Kristeva y Roland Barthes y en la desconstrucción derridiana. En la investigación se definieron

⁶ En 1991, Danza Universitaria cambió su nombre por Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica, pero el público la siguió llamando por su nombre original. En los espectáculos recientes de la agrupación de la Universidad de Costa Rica, en los programas de mano aparece Danza Universitaria.

términos como práctica significativa, texto dancístico y espacio textual. Además, planteó un método para el análisis intertextual de la coreografía de López. Este estudio será de interés porque este coreógrafo formará parte de los autores seleccionados para analizar.

En la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, en el año 2005, se abrió el programa de Maestría profesional con énfasis en enseñanza de la disciplina, y sus graduados han dejado sistematizados procesos pedagógicos de la danza en varios ámbitos. Estos profesionales han reflexionado sobre la enseñanza de danza para minorías con capacidades especiales, estudiantes universitarios, colegiales e infantiles. También han comenzado a dejar testimonio de sus principales escuelas formativas y nuevos rumbos como maestros de danza.

1.2.2.1.7. La investigación en la Universidad Nacional

En 2001, el ICAT-UNA publicó el disco compacto *La producción coreográfica en Costa Rica: los años 90*, el cual contiene un estudio en el que reseñé la danza costarricense del siglo XX; además, incluye un banco de datos sobre las producciones de los cuarenta creadores quienes presentaron sus coreografías en escenario con grupos profesionales. El disco posee segmentos de vídeos y una biografía de siete autores de la década de los noventa⁷. Este es un trabajo interdisciplinario en el que participaron el compositor Alejandro Cardona y un estudiante de la Universidad de Utrecht como

⁷ *La producción coreográfica en Costa Rica: los años 90* es un documento interactivo y cada año, en el mes de mayo, en la red, se actualiza la información de las coreografías estrenadas en los escenarios costarricenses del año anterior para proporcionar al usuario los datos recientes. Así, puede actualizar la información del disco que se creó en 1998. La dirección es www.una.ac.icat/danza90

responsables del diseño y la programación, para las versiones de PC y Mac.

Por su parte, la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, como se indicó anteriormente, inició la publicación de los *Cuadernos de Historia de la Danza Costarricense*, los cuales contienen una síntesis biográfica de las coreógrafas, un listado y detalle técnico de su producción coreográfica en Costa Rica, así como un acercamiento crítico, ilustrado con fotografías de las obras de los creadores.

Las investigaciones que se han iniciado en Costa Rica en la Universidad Nacional son un esfuerzo por continuar con el registro y la sistematización de la producción dancística. Referente a los otros países de Istmo, no tenemos referencia de publicaciones sistemáticas de danza escénica similares a estas⁸.

1.2.2.1.8. La danza en revistas

Desde 1978, han aparecido algunos artículos sobre la danza escénica nacional en *ESCENA. Revista de las Artes*, publicada por la Universidad de Costa Rica. Entre los más relevantes, se puede mencionar el ensayo de Carlos Cortés, acerca de la primera década creativa de Rogelio López. También, Luis Piedra ha escrito varias reseñas del quehacer de la compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica. Elena Gutiérrez dedicó un espacio para resaltar la figura del desaparecido bailarín Marco LeMaire, y Cristina Gigirey escribió referente a la primera estadía, en Danza Universitaria, del maestro suizo-alemán Hans Züllig. María Amalia Pendones, por su parte, ha

⁸ Por ejemplo, se puede señalar que, sobre Nicaragua, el periodista mexicano César Delgado ha realizado algunas publicaciones en la prensa, así como una breve reseña histórica de la bailarina Gloria Bacon.

escrito varios artículos concernientes a la danza costarricense y a la enseñanza del *ballet*.

Recientemente, la suscrita ha publicado algunos artículos que tratan aspectos relacionados con la danza y la música, en donde se reseñan tanto las principales tendencias e influencias en la danza, así como en la crítica concomitante.

En *El Candil*, revista editada por el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes entre 1996-2000, han escrito sobre la disciplina danzaria Marcela Aguilar (Compañía Nacional de Danza), Marta Ávila (Escuela de Danza de la Universidad Nacional), Mireya Barboza (Taller Nacional de Danza), Elsa Flores (Compañía de Cámara Danza UNA), y Luis Piedra (Danza Universitaria). El propósito de estos autores ha sido hacer recuentos históricos de las instituciones a las que pertenecen. Por su parte, Óscar Vargas dedicó un artículo a la bailarina Isabel Saborío, cuando esta se retiró de la Compañía Nacional de Danza. Katty Madriz reflexionó sobre la labor realizada en el Taller Nacional de Danza, y Jimmy Ortiz lo hizo sobre el goce de la danza.

En la revista *Reflexiones*, en 1997, se publicó un artículo de Karen Poe, titulado "*Dos momentos de la danza nacional: Mariana Pineda y Swann*". En este texto, la autora analizó las obras de Rogelio López y de Jimmy Ortiz –en las cuales identificaron posiciones cercanas al modernismo y al postmodernismo– y, también, señaló algunos cambios que ha sufrido la coreografía en la última década.

De manera esporádica, en la revista española *Por la danza* se han publicado artículos acerca de la danza en Costa Rica, del crítico peruano Paúl Cavalier y de Marta Ávila.

1.2.2.1.9. La danza en suplementos culturales

El suplemento cultural "Áncora", del diario *La Nación*, ha publicado algunos artículos dedicados a los coreógrafos nacionales. Estas publicaciones han sido, en su mayoría, de carácter promocional en relación con los trabajos que presentan los coreógrafos o las compañías nacionales y extranjeras en sus temporadas. Pocos escritos se han dedicado al análisis de la coreografía o de la interpretación escénica⁹, lo cual confirma el problema ya señalado de la ausencia de análisis y sistematización. Es decir, documentación que propicie la reflexión y contribuya en la transformación de la disciplina y que, finalmente, socialice el pensamiento generado por la actividad dancística y su campo de acción.

Desde 1992, con artículos de variado espectro, el *Suplemento Cultural ICAT*, de la Universidad Nacional, ha cedido espacio para la reflexión sobre el arte danzario. Estas publicaciones incluyen desde ponencias sobre si existe una danza costarricense, hasta la música escrita para coreografías nacionales. En este suplemento han escrito Víctor Hugo Fernández, Elena Gutiérrez y la suscrita. Desde el 2007, se incluyó la columna *Tripudium*, firmada por Ávila, para tratar temas de actualidad y de relevancia en el campo de la danza.

⁹ En la década de los años ochenta, Rocío Fernández y Víctor Hugo Fernández escribieron sobre los espectáculos de Cristina Gigirey. Isabel Gallardo (1986), comentó algunas temporadas de danza Universitaria. Carlos Cortés, en 1990, hizo un análisis sobre el remontaje de *Juan Juan, María María*. El suplemento, en 1997, cambió de dirección. Al año siguiente, se dedicó un número especial sobre danza, en el cual escribieron, entre otras personas: Patricia Cardona, Altea Garrido, Patricia Carreras, María Amalia Pendones y Marta Ávila. Desde 1998, se incluye, en su resumen anual, la actividad de danza desde la perspectiva de la crítica. En el 2002, Marta Ávila escribió dos crónicas referentes a la participación de grupos costarricense en Europa y, además, un análisis sobre el comportamiento de las obras de los jóvenes creadores.

prioridad para los profesionales del movimiento. La sistematización es muy escasa. Los bailarines y los coreógrafos no se han preocupado por el registro, el análisis, la discusión y la reflexión teórica de la huella de lo que bailaron en los escenarios. Generalmente, personas ajenas a la danza han sido quienes se han esforzado por hacer un poco de la historia, análisis o crítica de la danza o del *ballet*.

1.2.2.1.12. La danza desde la etnología

La actividad dancística en Guatemala del siglo XX ha sido abordada desde varios frentes, muy distintos a los del contexto costarricense.

El antropólogo Carlos René García Escobar ha investigado sobre la producción de las danzas de carácter folclórico en sus estudios de carácter etnológico¹⁰. García indica que ha realizado la publicación de folletos sobre distintos aspectos de la danza tradicional de Guatemala en el Centro de Estudios Folclóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos. El folleto número 33, *Tradiciones de Guatemala* (1991), recoge diferentes artículos. De Judith Armas se puede leer sobre observaciones del acto coreográfico en las danzas tradicionales y, de Celso Lara Figueroa, antecedentes europeos del teatro guatemalteco, así como un análisis de Enrique Anléu quien trata la música en diferentes regiones de Guatemala.

Además, también de García Escobar se publicó el libro *Talleres, trajes y danzas tradicionales de Guatemala*, resultado de su

¹⁰ Entrevista realizada por Rafael Cuevas Molina a Carlos René García, "Podemos ayudar a conformar aquí un centro de investigaciones de cultura popular", publicada en el *Suplemento Cultural Procai*, N.º 12, 1994. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

tesis en antropología. Este autor igualmente ha publicado otros trabajos como *Detrás de la máscara* (1989), que es un estudio etnocoreológico de la danza de los Toritos en el área de Cachiquel sobre el caso de Mixco. En 1990, se publicó *El español: danzas de moros y cristianos en Guatemala*; obra que contó con la participación de Enrique Anléu Díaz, Alfonso Arrivillaga, Judith Armas y Luis Ortiz.

Posteriormente, junto a Judith Armas y a Alfredo Román, García Escobar publicó *Atlas danzario de Guatemala*, una extensa investigación referente a la danza y al baile tradicional de Guatemala, con información teórica de la vasta producción coreográfica, la cual muestra la diversidad y la vigencia de esta actividad cultural.

Asimismo, se identifica un libro de Marcial Armas Lara, titulado *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*, fechado en 1964 y editado por el Ministerio de Educación Pública de Guatemala. En este voluminoso texto, Armas, como presidente de la Sociedad Folclórica guatemalteca, hace una descripción de los instrumentos musicales que intervienen en el folclor. Menciona los orígenes de la danza según el *Popol Vuh* y describe varios tipos de bailes de Sacatepéquez y San Antonio Aguas Calientes. Finalmente, este documento recoge la trayectoria del Conjunto Artístico Folclórico Guatemalteco "Armas Lara".

1.2.2.1.13. El *ballet* en Guatemala

Relativo a la producción coreográfica del *ballet* clásico, el maestro Hugo Leonel De León Pérez está preparando una recopilación de los acontecimientos más importantes en los escenarios guatemaltecos. Este escrito registra la historia del Ballet Nacional de Guatemala, (conocido como Ballet Guatemala) y sus

cincuenta años de existencia. En esta información se encuentra una reseña sobre el origen del *ballet* en Guatemala, sus fundadores y principales directores, coreógrafos y bailarines.

De León hace una reseña de las diferentes etapas de la agrupación y sus principales montajes. Para efectos del presente trabajo de investigación, esta información se obtuvo por medio del correo electrónico.

Del este mismo autor y de reciente publicación (2004), deben señalarse las *Crónicas para la historia de la danza teatral en Guatemala 1859-1918*. Este libro condensa información sobre las principales acciones de los gobernantes de la época en relación con los espectáculos y las política para el entretenimiento público. Del mismo modo, el texto contiene una reseña de las principales figuras y agrupaciones extranjeras que se presentaron en la ciudad de Guatemala durante la última mitad del siglo XIX y principios del XX. Estas actuaciones se dieron en uno de los principales escenarios que ha tenido la nación guatemalteca y que, durante su vida, tuvo tres nombres: el Teatro de Carrera (1859-1871), el Teatro Nacional (1871-1892) y, finalmente, el Teatro Colón (1892-1917).

Como un primer esfuerzo por reflexionar acerca de la actividad dancística de Guatemala, Ana Luz Castillo, ex directora de la Escuela Nacional de Ballet, realizó una investigación, en el Departamento de Danza de la Universidad de Columbia, en Nueva York, titulada *A theoretical framework for restructuring the National School of Dance in Guatemala* (1991). En esta tesis Castillo realiza una exposición crítica de la situación por la cual transita la Escuela Nacional de Danza de Guatemala y propone un posible plan de reestructuración para que dicha institución no solo sea una escuela que forme bailarines y coreógrafos, sino para que pueda llegar a ser un centro que impacte con mayor profundidad en la sociedad guatemalteca.

Además, la tesis contiene una breve reseña histórica de la danza en Guatemala de 1944-1989.

En el Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, se logró identificar la tesis defendida en mayo de 2002 por el estudiante Bran Armando Solórzano Cruz, cuyo título es *Julia Vela y danza de proyección folclórica*.

En esta investigación se destaca la labor de la bailarina y coreógrafa Julia Vela, especialmente en el campo de la coreografía de proyección folclórica. Solórzano presenta una descripción de algunas de las principales obras de Vela, las cuales forman parte del repertorio del Ballet Folclórico del INGAUT y del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala.

1.2.2.1.14. La danza desde lo contemporáneo

Con respecto a la danza moderna y contemporánea guatemalteca, la bailarina y coreógrafa Sabrina Castillo publicó un artículo sobre la danza en los últimos veinte años en Guatemala, titulado "*La danza hoy*", el cual apareció recientemente editado por Hivos, con el nombre *Pasos a desnivel* (2003).

En este artículo, Castillo menciona que el desarrollo de la danza moderna se inició en la década de los ochenta y señala que sus principales protagonistas son bailarines de agrupaciones independientes. Debido a la ausencia de financiamiento estatal, la trayectoria de estos ha sido irregular, si se compara con las instituciones dedicadas al *ballet* clásico en Guatemala.

1.2.2.1.15. Desde la Universidad Landívar

La Universidad Rafael Landívar, en el año 2002, inauguró el Instituto de Investigaciones Dancísticas, con la dirección de Sabrina Castillo, autora de la tesis doctoral *La fenomenología y la experiencia corporal según Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty. Un acercamiento histórico*. El instituto está promoviendo investigaciones de la danza desde la perspectiva de la fenomenología.

1.2.2.1.16. La notación de la danza en el contexto latinoamericano

Es importante señalar que, en la tradición latinoamericana, pocos creadores han utilizado el método planteado por Rudolf von Laban¹¹, instrumento teórico el cual surgió a principio de siglo, con el interés de permitir una notación de la danza. Dicho método no logró evolucionar junto a la producción coreográfica mundial. La danza se ha conservado por medio de la transmisión oral (ensayador o asistente de montaje) y el registro de las obras ha sido mediante el cine o el video. Hasta los años setenta no se había dado una valoración a este método.

Algunas universidades norteamericanas e instituciones dedicadas al estudio de la danza se han interesado en estudiar los principios propuestos por Laban. En América Latina, en Cuba y en Chile, se ha retomado el estudio de los aportes de este teórico, con

¹¹ Se conoce como labanotación el método que desarrollo Rudolf von Laban para registrar en el papel los movimientos como las notas en las partituras musicales. En la historia de la danza occidental ha sido tradición el montaje por medio de la figura del ensayador ya que no se registraron las obras en papeles.

la intención de analizar las cualidades de movimiento, la interpretación o el manejo del espacio.

Este método, en la región centroamericana no ha tenido adeptos, lo que ha causado una pérdida de los montajes importantes. En este momento se podrán identificar aquellos que hayan sido filmados o los que se mantengan en algún repertorio de las compañías de la región. Además, esta investigación se propone llamar la atención acerca de la necesidad de utilizar el método von Laban u otro disponible en Centroamérica para conservar un registro del quehacer dancístico.

En síntesis, no se ha identificado producción analítica sobre la danza escénica de Centro América correspondiente al período estudiado. Muy pocas de estas publicaciones recogen aspectos históricos, lo que impide hacer un panorama completo de la región, y la mayoría de los artículos son de índole descriptiva o promocional.

No obstante, el material encontrado y las técnicas de análisis aplicadas permitieron iniciar esta profundización en el campo de investigación seleccionado.

1.2.3. El problema

Para la presente investigación interesa analizar, cuál ha sido la función del apoyo estatal y la iniciativa del sector independiente en el desarrollo de la danza escénica de Costa Rica y de Guatemala, en la segunda mitad del siglo XX.

1.2.3.1. La hipótesis

El apoyo integral, por parte del Estado ha sido fundamental para que la danza en Costa Rica y en Guatemala alcance el nivel que actualmente posee. En el caso costarricense, este respaldo permitió que se desarrollaran la danza moderna y la contemporánea y, en Guatemala, fueron el *ballet* y la danza folclórica. De forma inversa, el apoyo al sector independiente estimuló la producción coreográfica clásica en Costa Rica, y la danza contemporánea guatemalteca.

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general

Realizar un análisis comparativo de los procesos de desarrollo de la danza escénica en Centroamérica –concretamente en Costa Rica y Guatemala– para determinar cuál ha sido el aporte de las instituciones estatales en la construcción de nuevos lenguajes en la coreografía.

1.3.2. Objetivos específicos

1.3.2.1. Identificar los principales hitos históricos en la danza escénica en Centroamérica

1.3.2.2. Contextualizar las principales figuras e instituciones que han contribuido al desarrollo de la danza escénica en la región, en la segunda mitad del siglo XX.

1.3.2.3. Analizar los discursos predominantes de la danza escénica en cada país para abordar lo dancístico en su integridad: texto-autor y contexto.

1.3.2.4. Examinar desde varias disciplinas, como la semiótica del espectáculo, la teoría de género, el marxismo y la sociocrítica, igual número de obras de cada país con el fin de profundizar en el proceso creativo, manejo de la cualidad de movimiento, tratamiento de la plástica escénica, utilización del espacio y las temáticas de los coreógrafos.

1.3.2.5 Contribuir con la documentación y la sistematización de la creación coreográfica de la región centroamericana, con un análisis teórico que permita dimensionar la producción cultural en esta zona.

1.3.3.6 Crear una base documental de la producción coreográfica del periodo en estudio, para contribuir con el proceso de elaboración de la historiografía de la danza en la región centroamericana.

1.4. Marco teórico conceptual

En la presente investigación se utilizó la teoría de la danza como marco conceptual general, y se complementaron sus limitaciones con otras disciplinas y sus bases teóricas como son la semiótica del espectáculo, la teoría de género, el marxismo y la sociocrítica. Se tomó el orden cronológico de la historia, y la crítica estuvo implícita al escoger ciertos autores y sus coreografías. En dicho proceso fue necesario emitir un juicio de valor, respaldado por el conocimiento a fondo de las características de los artistas.

De la teoría de la danza se utilizaron los conceptos básicos y las categorías de la disciplina como: danza escénica, danza teatral, teatralidad, tiempo, espacio teatral, energía, técnica, composición coreográfica y dramaturgia. Los principales autores de quienes hemos obtenido algunas definiciones son Alberto Dallal, Ramiro Guerra, Patricia Cardona, Patrice Pavis. En este marco teórico están implícitos los principios de la composición coreográfica que dio Doris Humphrey en *El arte de crear danzas* (1959, publicación póstuma). Del mismo modo, se consideraron los elementos relativos a las cualidades del movimiento que Rudolf von Laban desarrolló en *Danza educativa moderna* (1978).

La danza como disciplina artística tiene como principal componente la corporeidad (cuerpo)¹² y el movimiento, los cuales se conjugan en un tiempo y en un espacio concretos (una especie de cronotopo); estos elementos físicos le dan a la danza la condición de arte efímero, elemento fundamental en este análisis.

Además, en el siglo veinte, la danza escénica de tradición europea ha tenido la diversidad de estilos personales como principio filosófico. Es decir, creaciones nuevas; voces propias son las que hablan en las composiciones de la danza moderna, y este principio estético aún se mantiene en las obras contemporáneas. Esta diversidad de lenguajes se opone a la estructuración y a la codificación propias del *ballet* académico que predominó en el siglo diecinueve, disciplina que también se considera en el estudio.

La actividad dancística investigada, se desarrolla en el contexto de lo que el bailarín y teórico cubano, Ramiro Guerra, denomina

¹² Michel Baernard. 1994 *El imaginario germánico del movimiento o las paradojas del lenguaje de la danza de Mary Wigman*. p. 84.

fenómeno teatral, el cual trasciende al edificio que alberga los acontecimientos, y que más adelante se desarrollará.

Por otra parte, la danza, para su realización, necesita tanto de la música (o silencio) para darle la métrica al tiempo, así como del color y de las texturas para los trajes de los intérpretes. Requiere, asimismo, de los principios de la dramaturgia¹³ para orientar las acciones de los danzantes. Por estas condiciones, se puede considerar una manifestación en donde convergen diferentes disciplinas artísticas. Por estas razones fue imprescindible el análisis de la plástica escénica en cada montaje.

La danza escénica tiene un autor responsable de la obra que la presenta, ante un público que la aplaude o la rechaza en una determinada sociedad. El arte del movimiento en la región centroamericana ha sido expresión de conciencia cultural, ya que cada generación ha planteado las preocupaciones de su tiempo en los escenarios. Toda esta riqueza fue escudriñada con los elementos que, hasta la fecha, la teoría de la danza ha permitido.

A continuación se presentan las principales definiciones de la teoría de la danza con la cual se trabajó.

1.4.1. La danza escénica

Alberto Dallal (2000), en una definición muy amplia que permite aplicar cualquier tipo de danza (clásica, moderna, contemporánea, folclórica y popular) dice:

“que el arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de

¹³ Patricia Cardona, en *La dramaturgia del bailarín* plantea un interesante análisis para determinar cuándo se dan los elementos básicos de la composición e interpretación en la danza.

significación el acto o acción que los movimientos "desatan". La danza son acciones en tiempo, tienen una duración, un principio y un fin. La danza no necesita de la música sino del ritmo, se puede danzar en silencio" (pp.11-12).

Sin otorgarles una jerarquización, Dallal enumera ocho elementos fundamentales: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo), la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y, por último, y no menos importante, el espectador-participante. Un elemento de estos no puede sobrevivir o perdurar sin los otros. Juntos forman un sistema.

1.4.1.1. Coreografía

En el mundo del espectáculo contemporáneo, las fronteras disciplinarias están casi eliminadas, según Patrice Pavis: "*La coreografía incluye los desplazamientos, los gestos de los actores, el ritmo de la representación, la sincronización de la palabra, como la disposición general de los intérpretes en el escenario*" (1999: 96).

Este término que, por mucho tiempo, se creyó parte fundamental del *ballet* y de la danza, vuelve a ser común para el teatro, la música, las manifestaciones callejeras y la ópera; además, no solo lo ejecutan los bailarines.

1.4.1.2. Danza-teatro

La danza-teatro se dio como una reacción contra la vanguardia de los años setenta o la llamada danza posmoderna, que defendía la danza pura y la cual cuenta una historia sin recurrir al

estilístico. Al ser un estudio pionero, permite que otros investigadores avancen sobre lo presentado para completar el mapa de una región que parece haber estado desconocida.

Otro alcance fundamental de este estudio es haber creado un marco teórico, cuya riqueza es la diversidad de fuentes y enfoques teóricos, que proporciona un análisis mayor de las coreografías seleccionadas, el cual se puede aplicar a un sinnúmero de creaciones que todavía quedan por identificar. Esta propuesta de marco conceptual está abierta a la incorporación de nuevas herramientas, las cuales pueden engrosarse con la participación de otras disciplinas.

La presente investigación delimita un espacio que permite un amplio campo de estudio, el cual debe seguir explorándose, idealmente con un abordaje interdisciplinario. Este trabajo deja ver que existe una gran producción coreográfica que se ha visibilizado muy poco y es materia prima para diversos análisis de futuras investigaciones. Por ejemplo, se hace urgente una investigación sobre la relación de la música y la coreografía para determinar cómo han interactuado los coreógrafos y los compositores.

Otra investigación podría ser el tratamiento que se le ha dado a la figura de la mujer en la danza centroamericana, lo que permitiría determinar las diferencias de cómo se ha expuesto, en las coreografías, la presencia femenina vista desde la mirada de la mujer y el hombre.

Sugerimos otro tema que puede ser relevante es la danza desde la marginalidad o los sectores independientes, sus estrategias de sobrevivencia y aportes, lo mismo que la evolución del vestuario y la escenografía en la plástica escénica, etc.

También sería interesante indagar sobre el desplazamiento que han sufrido los salones de danza popular ante el florecimiento de la profesionalización de la danza escénica.

En fin, son muchos los tópicos para develar este vasto territorio, rico en producción cultural y que se encuentra ansioso por ser evidenciado, el cual debe ser analizado bajo el concepto sistémico como lo plantea el biólogo austriaco K. L. von Bertalanffy en la *Teoría general de los sistemas*, cuando señala que entre las partes debe de existir una estrecha relación, la cual forma permite que el sistema funcione, y en el caso de la actividad artística y cultural, esta relación será la que permite la fluidez en la significación.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- Abad, Ana. (2004). *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Acha, Juan. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. México: Universidad Autónoma de México.
- Adshead-Lansdale, Janet. (1995). *Dance History an introduction*. Great Britain: Routledge.
- Althusser, Louis. (2005). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Ediciones Quinto Sol.
- Amoretti, María. (2002). *Magón... La irresistible seducción del discurso*. San José, Costa Rica: Editorial Perro Azul.
- Amoretti, María. (1999). "Teoría de la cultura y una propuesta de análisis textual". En: *Káñina*, Revista de Artes y Letras. Vol. XXIII (1). San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Amoretti, María. (1995). *Debajo del canto*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Amoretti, María. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Amoretti, María. (1989). *Introducción al socio-texto a propósito de Cachaza*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Arce, Manuel José. (2006). *Diario de un escribiente*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Arendt, Hannah. (1998). *La condición humana*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Aretz, Isabel. (1997). *América Latina en su música*. México: Siglo veintiuno editores.

- Au, Susan. (1995). *Ballet and Modern Dance*. New York: Thames and Hudson Inc.
- Avaliani, Noi, Zhadanov, Leonid (compiladores). (1975). *Los jóvenes artistas del ballet del Teatro Bolshoi*. Moscú, URSS: Editorial Progreso.
- Bajtín, Mijaíl. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bajtín, Mijaíl. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Editorial Siglo XXI.
- Balsells, Édgar. (2001). *Olvido o memoria El dilema de la sociedad guatemalteca*. Guatemala: F&G Editores.
- Banes, Sally. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. USA: Wesleyan University Press of New England.
- Barba, Eugenio. (2003). *Obras escogidas*. La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
- Barba, E., Savaresse, N. (1994). *Anatomía del actor*. México: CONACULTA.
- Barcelona, Pietro. (1996). *Posmodernidad y comunidad. El regreso a la vinculación social*. Madrid, España: Editorial Trota.
- Baril, Jacques. (1987). *La danza moderna*. Barcelona, España: Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2001). *De la seducción*. Madrid, España: Cátedra.
- Bartes, Roland y otros. (1974). *La semiología*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barrantes, Rodrigo. (2002). *Investigación: un camino al conocimiento, un enfoque cualitativo y cuantitativo*. San José, Costa Rica: Editorial EUNED.

- Bernard, Michel. (1994). *El cuerpo Un fenómeno ambivalente*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Beuchot, Mario. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bobes, María del Carmen. (1998). *La semiología*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Bocanera, Jorge. (2004). *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense 1970-2004*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España, Ediciones Perro Azul.
- Bocharnikova, Y., Gabovih, M., Ulanova, G. (1959). *The Bolshoi Story*. USA: Heller & Heller.
- Borges, Fernando. (1980). *Teatros de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Bourcier, Paul. (1981). *Historia de la danza en occidente*. Barcelona: Ed. Blume.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (1996). *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bruner, José Joaquín. (1992). "América Latina en la encrucijada de la modernidad". En: Martín Barbero, Jesús y Solís, Beatriz. (Eds.). *En torno a la identidad Latinoamericana*: Opción S. C.; México D. F.
- Cabrera, Miguel. (1998). *Ballet Nacional de Cuba. Medio siglo de gloria*. Habana, Cuba: Ediciones Cuba en el Ballet.
- Cáceres, Emilio (Director y coordinador general). (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 4. España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Calvo, Yadira. (1993). *La mujer víctima y cómplice*. San José Costa Rica: Editorial Costa Rica.

argumento idealizado de la danza clásica. Los exponentes más importantes han sido los alemanes Pina Bausch (1940-2009) y Johann Kresnik (1938).

En la danza-teatro se habla de las relaciones interpersonales con una actitud crítica al pasado y la cotidianidad. Es una danza que produce el efecto del teatro. Se apoya en la realidad, no la ignora. En ella la obra de arte parece invadida y sustituida por la realidad y se utilizan textos dichos, (voz), escenografía y vestuario que evidencian vínculos con la realidad.

El movimiento en la danza-teatro no es puro y siempre aparece unido a las motivaciones psicológicas del bailarín. Su forma está determinada por las leyes dramáticas y el movimiento solo desempeña un papel secundario.

1.4.1.3. Teatralidad

Para este concepto recurrimos al maestro cubano Ramiro Guerra, quien define teatralidad como:

“todo acontecimiento, acaecer, actividad o evento que, en tiempo y espacio determinados, se expresa a través de varios códigos o sistemas significantes que actúan simultáneamente partiendo de uno o varios emisores y va en dirección de varios receptores con determinada intención de transmitir una información con significado artístico” (p. 9).

En este contexto, el autor considera fundamental la interacción de las variantes espaciales, temporales y el manejo de la energía corporal, presentes en cualquier género de composición coreográfica que, en nuestro caso, corresponderán a danza moderna y contemporánea, *ballet* clásico y montajes de proyección folclórica.

- Calvo, Yadira. (1993). *Literatura, mujer y sexismo*. San José Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Capra, Fritjof. (1975). *The Tao of the physics*. United States of America: Shambala Publications.
- Cardona, Patricia. (2000). *Dramaturgia del bailarín, Cazador de mariposas*. México: Ed. INBA Escenología.
- Cardona, Patricia. (1993). *La percepción del espectador*. México D. F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenedi-Danza) INBA.
- Carpantier, Alejo. (1989). *El reino de este mundo*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Carr-Gomm, Sara. (2003). *Diccionario de Arte a partir de sus símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Castro-Gómez, Santiago. (2008). *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología*. Colombia: Novedades del Programa CTS.
- Cassen, B., Serres, M., Tarracena, A. (2004). *Diversidad cultural y Mundialización*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Chacón, Albino (coordinador). (2007). *Diccionario de la literatura centroamericana*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Chen, Hilda. (2008). *De la vida, del amor y la amistad*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.
- Chen, Jorge. (1992). "La sociocrítica y su inscripción en el campo de la teoría literaria (Una introducción)". *Revista Filología y Lingüística*. XVIII. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Chujoy A., Manchester, P. W. (1967). *The Dance Encyclopidia*. New York: Simon and Schuster.
- Centro Cultural de España. (2000). *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. San José, Costa Rica: Embajada de España.

- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. (2004). *Conclusiones y recomendaciones. Guatemala memoria del silencio*. Guatemala: F&G Editores.
- Colombres, Adolfo. (1997). *Sobre la Cultura y el Arte Popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Cortés, C. y Villena S. (2002). "Producción cultural en Costa Rica en el 2002". En: *Estado de la Nación. Noveno informe en desarrollo humano sostenible*. San José, Costa Rica: Consejo Nacional de Rectores.
- Cortés, Carlos. (2003). *La invención de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Cortés, María Lourdes. (2005). *Pantalla rota cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.
- Corrales, Adriano (Editor). (1998). *Cuadernos de la cultura popular*. San José, Costa Rica: ICI, ANACUPO.
- Coton, A. V. (1946). *The New Ballet Kurt Jooss and his work*. London: Dennis Dobson Ltd.
- Crespi, I. y Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cros, Edmond. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Cuevas, Rafael. (2006). *Identidad y cultura en Centroamérica*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, Universidad de Costa Rica.
- Cuevas, Rafael. (1996). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica 1948-1990*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Cuevas, Rafael. (1995). *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*. Heredia, Costa Rica: EUNA, Universidad Nacional.
- Dallal, Alberto. 2007. *Elementos de la danza*. México; Dirección General de Publicaciones y Fomentos Editorial, UNAM.

- Dallal, Alberto. (2000). *Como acercarse a la danza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Dallal, Alberto. (1983). *La danza contra la muerte*. México: Universidad Autónoma de México, D. F.
- Delgado, César. (2001). *Gloria Bacón la Terpsícore negra*. México: Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa.
- Díaz, Esther. (2000). *Posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Díaz, Tamára. (2003). *En el trazo de las constelaciones*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España. Ediciones Perro Azul.
- Duchet, Claude. (1979). *Sociocritique*. Paris: Nathan.
- Ducrot, O. y Tzvetan T. (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI.
- Ebert, Teresa. (2000). "Feminismo y Posmodernismo de la resistencia. Diferencia dentro /diferencia-entre". (Comp.) Carbonel Camos, Neus. En: *La mujer en la construcción del conocimiento*. Curso de Posgrado de la Maestría regional en Estudios de la Mujer y el Departamento de Filosofía. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional.
- Echavarría, María del Carmen. (1998). *Alicia Alonso. Más allá de la técnica*. España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Eco, Umberto. (1995). *Tratado de semiótica general*. España: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. (1986). *La estrategia de la ilusión*. España: Editorial Lumen.
- Edelman, Lehoucq, Palmer y Molina. (1998). *Ciencia Social en Costa Rica. Experiencias de vida e investigación*. Heredia, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional/Editorial Universidad de Costa Rica.
- Escribá Martínez, Ligia. (2000). *Valores cambiantes, sociedad cambiante (análisis de la sociedad guatemalteca de 1944-1996)*

a través de las artes plásticas). Tesis doctoral Universidad Pontificia de Salamanca. Guatemala: Litografía Van Color.

Ewing, William. (1987). *The Fugitive Gesture Masterpieces of Dance Photography*. London: Thames and Hudson.

Fichel, Astrid. (1997). *La caja mágica*. Cali, Colombia: Imprelibros.

Fonseca, Elizabeth. (2001). *Centroamérica: su historia*. Costa Rica: Educa-FLACSO.

Foucault, Michel. (2000). *Historia de la sexualidad 1- la voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (2000). *Historia de la sexualidad 2- el uso de los placeres*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (2000). *Historia de la sexualidad 3- la inquietud del sí*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (2000). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (1996). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (1985). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Gabilondo, Ángel. (1999). "La creación de modos de vida". En: Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Editorial Paidós.

García Canclini, Néstor. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.

García Canclini, Néstor. (1981). *Las culturas populares en el capitalismo*. Habana, Cuba: Casa de las Américas.

García, María Antonia. (1994). *Élites discriminadas (sobre el poder de las mujeres)*. Colombia: Anthropos Editorial del Hombre.

Gadner, H. (1995). *Mentes creativas*. Barcelona: Editorial Paidós, Básica.

- Gardner, Howard. (1992). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Editorial Paidós Básica.
- Greimás, A. J., Courtés, J. (1979). *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 1, Tome 2. Paris: Classics Hachette.
- Gruen, John. *The Private World of Ballet*. (1976). United States of America: Penguin Books.
- Grwen Walter y Ovalle, Ricardo. (2002). *Remedios Varo*. México: Ediciones Era.
- Guerra, Ramiro. (1999). *Coordenadas danzarias*. Cuba: La Habana Ediciones Unión.
- Guerra, Ramiro, José Limón y Elfrida Mahler. (s.f.) *Fundamentos de la danza*. La Habana, Cuba: (s.e.)
- García, Jesús. (1996). "Mijaíl Bajtín". En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid, España: Edición Visor.
- Habermas, Jurgen y otros. (1990). *Modernidad y postmodernidad*. Comp. Josep Pico. México: Alianza Ed.
- Habermas, Jurgen. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. cast. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ed.
- Habermas, Jurgen. (1975). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Trad. cast. de L. L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu Ed.
- Haskel, Arnold. (1973). *¿Qué es el ballet?* Cuba: Ed. Casa de las Américas.
- Haskel, Arnold. (1935). *Diaghileff. His artistic and private life*. New York; Cuba: Simon and Schuster.
- Hernández, Roberto y otros. (2003). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hesíodo. (1982). *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles*. México: Editorial Porrúa.

- Highwater, Jamake. (1996). *Dance Ritual of Experience*. Oxford: University Press.
- Hobsbawm, Eric. (2002). *Historia del siglo XX*. Barcelona, España: Crítica.
- Horts, Louis. (1968). *Pre-Classic Dance Forms*. USA: Dance Horizons.
- Humphrey, Doris. (1987). *The Art of making dances*. New Jersey: A Dance Horizont Books, Princeton Books Company Publishers.
- Islas, Hilda (comp.). (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: Conaculta INBA.
- Islas, Hilda. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Editorial CONACULTA.
- Jamenson, Federic. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jhonston, Jill y otros. (1965). *Las nuevas artes norteamericanas*. Argentina: Bibliográfica Omega.
- Jowitt, Deborah. (1988). *Time and the Dancing Image* Los Angeles, Berkeley: University of California Press.
- Juncos, Carmen. (2000). "Las artes en Costa Rica". En: *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. Costa Rica: Embajada de España, Centro Cultural de España.
- Kliksberg, Bernardo. (2007). *Mitos y realidades sobre la criminalidad en América Latina*. Guatemala: F&G Editores.
- Kowzdan, Tadeus. (1970). "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo". En: Cuadernos de Teatro 3 y 4, Teoría y práctica del Teatro. Colombia.
- Kristeva, Julia. (2000). *El genio femenino 1. Hannah Arendt*. Argentina: Editorial Paidós.

- Laban von, Rudolf. (2001). *Una vida para la danza*. México: INBA CONACULTA.
- Laban von, Rudolf. (1978). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Langer, Susanne. (1967). *Sentimiento y forma*. México: Centro de Estudios Filosóficos. UNAM.
- Larrarín, Jorge. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.
- Le Boulch, Jean. (1992). *Hacia una ciencia del movimiento*. España: Editorial Paidós.
- Lemus, Isidro. (1976). *Cuatro grandes claves en la interpretación de la cultura*. Guatemala: Editorial Universitaria (USAC).
- Levinsohn, André. (1992). *Ballets Russes Die Kunst des Léon Bakst*. Germany: Harenberg Edition.
- Lezama, José. (1993). *La expresión americana*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Lieven, Peter (Prince). (1973). *The Birth of The Ballets-Russes*. New York: Dover Publications, Inc.
- Lienhard, Martín. (1990). *La voz y su huella*. La Habana, Cuba: Casa de las América.
- Lotman, Yuri. (2000). *La semiosfera*. España: Ediciones Cátedra Grupo Anaya.
- Lotman, Yuri (a cura). (1973). *Ricerca semiotiche Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS*. Milano: Giulio Einaudi Editore.
- Love, Paul. (1953). *Terminología de la danza moderna*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lyon, David. (1997). *Posmodernidad*. Madrid, España: Editorial Alianza.
- Lyotard, Jean-Francois. (1986). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

- Mata, Guillé, Álvaro. (2005). *Intemperies*. México: Editorial Aldus.
- Martin, John. (1965). *Introduction to the Dance*. USA: Dance Horizons.
- Martínez Peláez, Severo. (1998). *La patria del criollo*. México: Editorial Fondo de Cultura Económico.
- Méndez, Roberto. (2000). *El Ballet Guía para espectadores*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Miller, Daniel. (1993). *Social and Cultural Anthropology*. London Cultural Forms Oxford Press.
- Moi, Toril. (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Molina, Carlos. (2002). *La postmodernidad a gotas*. Heredia, Costa Rica: Tópicos del Humanismo, Universidad Nacional.
- Molina, Carlos. (2002). *La postmodernidad y Centroamérica (apuntes de clase)*. Heredia, Costa Rica: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional.
- Molina, Iván y Steven, Palmer. (2002). *The History of Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Molina, Iván y Enríquez, Francisco (Compiladores). (2000). *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Costa Rica: Imprenta Nacional.
- Montero, Rosa. (2005). *Historia de mujeres*. Madrid, España: Punto de lectura.
- Morales, Mario. (2004). *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón*. Guatemala: Conseculta.
- Morea, Rosibel. (1983). *La proyección escénica. Hierofanía y maná del actor bailarín*. San José, Costa Rica: EUNA.
- Morca, Teo. (2004). *Becoming the dance Flamenco spirit*. San José, Costa Rica: SGP Asociados.
- Noverre, Jean George. (1985). *Cartas sobre la danza*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.

- Núñez, Edna. (1980). *Política Cultural en Guatemala*. España: UNESCO.
- Ocampo, Carlos. (2001). *Cuerpos en vilo*. México: CONACULTA.
- Oyanburú, Jesús. (Coord). (2000). *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España.
- Paolillo, Carlos y otros. (1994). *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Caracas, Venezuela: Dirección General Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura.
- Paolillo, Carlos y otros. (1995). *Danza en libertad. La experiencia posmoderna en Venezuela*. Venezuela: Fundación Instituto Superior de Danza; Editorial Gráficos León.
- Pasi, Mario. (1980). *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. España: Ediciones Aguilar.
- Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. España: Ediciones Paidós Comunicación.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Ediciones Paidós Comunicación.
- Pérez Brignoli, Héctor. (1989). *Breve Historia de Centroamérica*. México: Editorial Alianza América.
- Pérez Brignoli, Héctor. (1997). *Breve Historia de Costa Rica*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Pérez, María Elena. (2006). "Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile". *Revista Musical Chilena*. Monografías. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Pérez, María Elena y Guelbet, Vladimir. (2006). *Diccionario de Ballet*. Chile: Editorial Universitaria.
- Popol Vuh. Las antiguas historias de los Indios Quichés de Guatemala*. (1965). México: Editorial Porrúa.

- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché.* (1987). Bogotá, Colombia: Editorial Retina.
- Quesada, Ricardo. (1980). *Costa Rica La frontera sur de Mesoamérica.* Madrid, España: INCAFO.
- Ramos Smith, Maya. (1979). *La danza en México durante la época colonial.* La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Reis, Carlos. (1987). *Para una semiótica de ideología.* España: Taurus Ediciones.
- Revilla, Federico. (2003). *Diccionario de iconografía y simbología.* Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Rey, Alfonso. (2002). *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba.* La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Rizk, Beatriz. (2001) *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI.* Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Roa, Armando. (1995). *Modernidad y posmodernidad coincidencias y diferencias fundamentales.* Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.
- Rodríguez M., Rosa María. (1994). *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia.* Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- Rojas, Carlos. (2002). *La filosofía en el debate posmodernismo.* Heredia, Costa Rica: Cuadernos Prometeo 24, UNA.
- Rojas, Carlos. (2001). *Foucault y el posmodernismo.* Heredia, Costa Rica: Editorial UNA.
- Ruiz, Raúl. (1988). *Alicia la maravilla de la danza.* La Habana, Cuba: Editorial Gente Nueva.
- Ruiz, Raúl. (2000). *Fernando Alonso: danza con la vida.* La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Sabreli, Juan José. (1992). *El asedio de la Modernidad. Crítica al relativismo.* Barcelona, España: Editorial Ariel.

1.4.1. 4. Tiempo

En el arte de la danza, el tiempo existe como apoyo y continente. (Dallal, 2000: 35). También existe el ritmo, aunque el espectador no siempre lo puede percibir. El tiempo no depende del sonido. El ser humano puede bailar con su ritmo interior o biológico (latidos o respiraciones, palpitaciones y el sistema de circulación). La noción de tiempo y ritmo acompañan al ser humano desde tiempos inmemoriales, dice Dallal.

1.4.1.5. Espacio teatral

Para el bailarín el espacio es indispensable porque en él se prolonga el cuerpo. El ser humano llena el espacio de energía al bailar en cualquier espacio. El danzante se transforma y altera sus dimensiones, usando el espacio en tres dimensiones: el alto, el ancho y su fondo (Dallal, 2000: 26).

El espacio teatral está constituido por seis dimensiones definidas por Pavis (1999: 175-176): el espacio dramático, el espacio escénico, el espacio escenográfico, el espacio lúdico, el espacio textual y el espacio interior.

El dramático es al que se refiere el texto; es un espacio de índole abstracta que el espectador debe construir con su imaginación.

El escénico es aquel en donde los bailarines y los actores se mueven.

El escenográfico o teatral es donde el público y los actuantes se reúnen para la representación.

- Sanford, Victoria. (2004). *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: F&G Editores.
- Salazar, Adolfo. (1949). *La danza y el ballet*. México: Ed. Fondo de Cultura Popular.
- Sarlo, Beatriz. (1994). *Abundancia y pobreza*. Capítulo I. *Escenas de la vida Posmoderna. Intelectuales, Arte, Videocultura en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ariel.
- Sorel, Walter. (1987). *Reflexiones sobre una maravilla, diario de un crítico de danza* México: Norma editores.
- Spence, Lewis. (1920). *Incas, mayas y aztecas*. Madrid, España: Gráficas Cofas.
- Spencer, Charles. (1979). *The World of Serge Diaghilev*. USA: Penguin Books.
- Stierlin, Henri. (1998). *Los Mayas Palacios y pirámides de la selva virgen*. Italia: Taschen.
- Talens, Genaro y otros. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Tarracena, Arturo. (1998). El caso de Guatemala. Ponencia en Seminario *La construcción de naciones multiculturales*. Oxaca: UNESCO – COLMEX.
- Toro de, Fernando. (1989). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerena.
- Torres-Rivas, Edelberto. (2007). *La izquierda, Rigoberta Menchú, la historia*. Guatemala: F&G Editores.
- Torres-Rivas, Edelberto. (2006). *La metáfora de una sociedad que se castiga a sí misma*. En: *Guatemala: causas y orígenes del enfrentamiento armado interno*. Guatemala: F&G Editores.
- Tortajada, Margarita. (2005). *Danza de hombre*. Sinaloa, México; Coedición: SOMEK-ISMUJER.

- Tortajada, Margarita. (2001). *Danza y género*. Sinaloa, México: Coedición: COBAES-DIFOCUR.
- UNESCO. (1982). *El desarrollo cultural. Experiencias regionales*. París.
- Wellek, René y Warren, Austin. (1981). *Teoría literaria*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. Madrid, España: Editorial Paidós Comunicación.
- Valcárcel, Amelia. (1994). *Sexo y filosofía sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- Valle, Lilliana y Schulte, Barbara. (1993). *Los bailes de salón en el Distrito Federal*. México: Cenedi-Danza José Limón. Cuaderno 26.
- Zapelli, Gabrio. (2003). *La huella creativa*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zapelli, Gabrio. *Imágenes escénicas*. En prensa.
- Zavala, Iris. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid, España: Colección Austral Espasa Calpe.
- Zavala, Magda y Araya, Seidy. (2002). *Literaturas indígenas de Centroamérica*. Heredia, Costa Rica: Editorial EUNA.
- Zima, Peter. (1981). *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*. Amsterdam: John Benjamins B. V.

Danza en Costa Rica

Libros

- Ávila, Marta. (2008). *Danza Universitaria Trazos vitales 1978-2008*. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica: Editorama.
- Ávila, Marta. (2007). "Danza escénica de Costa Rica en Cádiz". En: *Panorama de las artes escénicas iberoamericanas y latinoamericanas: homenaje al Festival Iberoamericano de*

Teatro de Cádiz; Luis Ramos García, Beatriz Rizk, editores. Cádiz/Minnesota. Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. The State of Iberoamerican Studies Series.

Ávila, Marta. (2005). *Imágenes efímeras, 10 años bailados en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España, Ediciones Perro Azul.

Barboza, Ligia y Naranjo, Carmen. (2000). *Una vida para la danza. Biografía de Mireya Barboza*. San José, Costa Rica: Diseño Alternativo.

Bonilla, Abelardo, Macaya, Enrique y otros. (1946). *Margarita Esquivel Rohmoser. En su vida y en su muerte*. San José, Costa Rica: Trejos Hnos.

Bonilla, Lía. (1989). *La danza popular costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Guayacán.

Chang Vargas, Giselle. (2003). *Nuestra música y danzas tradicionales*. Libro 5. Serie Culturas Populares Centroamericanas. San José, Costa Rica: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, CECC, UNESCO.

Fernández, Víctor H. (1990). *El cuerpo no tiene memoria: apuntes para una historia de la danza en Costa Rica*. San José, Costa Rica: EUNED.

Fernández, Víctor H. "Lenguajes del cuerpo". En: Paolillo, Carlos y otros. (1994). *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Caracas, Venezuela: Dirección General Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura.

Cuadernos de historia de la danza en Costa Rica

Ávila, Marta. (2004). "Cuerpos dúctiles ante diversidad coreográfica Compañía Nacional de Danza 1979-2004". Cuaderno # 5. *Historia de la danza costarricense*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

Ávila, Marta. (1999). "Cristina Gigirey. Obra coreográfica". Cuaderno # 4. *Historia de la danza costarricense*. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Ávila, Marta y otras. (1997). "El festival de coreógrafos". Cuaderno # 3. *Historia de la danza costarricense*. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Ávila, Marta y otras. (1996). "La obra coreográfica de Mireya Barboza". Cuaderno # 2. *Historia de la danza costarricense*. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Ávila, Marta y otras. 1994. "La obra coreográfica de Elena Gutiérrez". Cuaderno # 1. *Historia de la danza costarricense*. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Revistas y artículos periodísticos

Alvarado, Víctor. (1999). "1999: la danza del espejo". *Semanario Universidad*. N.º 1329, del 24 al 30 de noviembre, San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, p. 19.

Ávila, Marta. (2008). "Elementos de la cultura popular en las coreografías de Rogelio López". *Revista Escena*, N.º 62. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Ávila, Marta. (2007). "Un coreógrafo que ama la forma: Luis Piedra". *Revista Escena*. N.º 60. San José, Costa Rica; Universidad de Costa Rica.

Ávila, Marta. (2005). "Esperanto una danza contra la intolerancia y la discriminación". *Revista Escena*. N.º 58. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica:

Ávila, Marta. (2003). "Aproximaciones sociocríticas a un texto dancístico: Juan Juan, María María de Rogelio López". *Revista Escena*. N.º 52. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica:

Ávila, Marta. (2002). "Del Río Grande a la tierra del Fuego, La Bienal de Danza de Lyon". Suplemento Cultural Ancora, *La Nación*. 17 de noviembre. San José, Costa Rica.

Ávila, Marta. (2002). "Diversidad estética ante la globalización". Suplemento Cultural Ancora, *La Nación*. 15 de setiembre. San José, Costa Rica.

- Ávila, Marta. (2001). "Aporte de la danza alemana a la danza escénica costarricense: Wigman, Kreuztberg, Jooss y Bausch". Revista *Escena*. N.º 47-48. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Ávila, Marta. 2000. *Compases coreográficos para la escena tica*. San José, Costa Rica; Revista *Escena*, # 46 Universidad de Costa Rica.
- Ávila, Marta, (2000). "Utopía en movimiento". Suplemento Viva, Periódico *La Nación*, Crítica de Danza. 13 de setiembre. San José, Costa Rica.
- Ávila, Marta. (1996). "Bosquejo histórico de la danza en Costa Rica". *Suplemento Cultural*, # 31 enero- febrero. Heredia, Costa Rica: CIDEA, Universidad Nacional.
- Ávila, Marta. (1999). "Danzas apasionadas". Suplemento Viva, Periódico *La Nación*, Crítica de Danza. 10 de julio. San José, Costa Rica.
- Ávila, Marta. (1999). "Todavía en 1999". Suplemento Viva, Periódico *La Nación*, Crítica de Danza, 19 noviembre. San José, Costa Rica.
- Ávila, Marta. (1997). "Temáticas de la danza costarricense contemporánea". *Suplemento Cultural*, # 45-46 julio-agosto, Heredia, Costa Rica: CIDEA, Universidad Nacional.
- Ávila, Marta. (1996). "Lo que se bailó en 1995". *Suplemento Cultural*, # 37, agosto. Heredia, Costa Rica: CIDEA, Universidad Nacional de Costa Rica.
- Ávila, Marta. (1995). "La música para la coreografía en Costa Rica". *Suplemento Cultural*, # 30, octubre-diciembre. Heredia, Costa Rica: CIDEA, Universidad Nacional.
- Burel, Víctor. (1986). "La imaginación de Costa Rica". *Semanario cinco días*, 5 de mayo. (Año IX, #). Madrid, España.
- Cavalié, Paul. (2001). "Un país para armar Compañía de la Universidad Nacional de San Carlos". Revista *Por la danza*, # 51. Madrid, España: Edición Asociación Cultural Por la danza

- Cavalié, Paul. (2000). "Werther: cuando la tragedia acecha XII Festival de Danza de Perú". *Revista Por la danza*, # 46-47. Madrid, España: Edición Asociación Cultural Por la danza
- Cortés, Carlos. (1989). "Rogelio López: primera década (1978-1988)". En: *Revista Escena*, # 22-23. Universidad de Costa Rica, pp. 3-12.
- Cortés, Carlos. (1985). "Danza Universitaria: tanto técnica como contenido". *Suplemento Cultural Áncora*, Periódico *La Nación*. San José, Costa Rica.
- Díaz, Dorián. (2003). "Huella en movimiento". *Suplemento Cultural Áncora*, Periódico *La Nación*. 27 de abril. San José, Costa Rica.
- Díaz, Dorián. (2000). "El encuentro esperado". San José, Costa Rica; *Suplemento Viva*, Periódico *La Nación*. 7 de setiembre,
- Díaz, Dorián. (1999). "La experiencia baila". *Suplemento Viva*, Periódico *La Nación*. 13 de noviembre. San José, Costa Rica.
- Fernández, Víctor. (1993). "De brillo lento". *Suplemento Viva*, *La Nación*. 10 de noviembre. San José, Costa Rica.
- Horn, Laurie. (1989). "Diquis Tiquis". *The Miami Herald*. Miami. May 17.
- Kisselgoff, Anna. (1993). "Costa Rican Routines Avoid the Routine". *The New York Times*. New York. July 15.
- Niurka, Norma. (1989). "Un pequeño poema llevado a la danza". *El Nuevo Herald*. 16 de mayo. Miami.
- Gallardo, Isabel. (1988). "Diez años bailando". *Suplemento Cultural Áncora*, Periódico *La Nación*. 1 de mayo. San José, Costa Rica.
- Gutiérrez, Elena. (1993). "¿Existe una danza costarricense?". *Suplemento Cultural*, # 9. Setiembre. Heredia, Costa Rica: CIDEA, Universidad Nacional.
- Piedra, Luis. (1980). "De DanzaCor a Danza Universitaria". *Revista Escena*, # 3. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

- Piedra, Luis. (1983). "Danza Universitaria: 5 años". Revista *Escena*. # 9. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Piedra, Luis. (1996). "Danza Universitaria. Desde dentro y desde afuera". Revista *Candil*. Vol. 1. # 2, San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Poe, Karen. (1997). "Dos momentos de la danza nacional: Mariana Pineda y Swann". Revista *Reflexiones*, # 64. San José, Costa Rica; Universidad de Costa Rica.
- Sieben, Irene. (1994). *Ein trip ins Universum der abgeschottten Gefuhle*. Berlin: Berliner Morgenpost.
- Solano, Andrea, (2000). "El lenguaje universal traducido al movimiento". *Tiempos del Mundo*. 7 de setiembre. San José, Costa Rica.
- Torijano, Eduardo. (2003). "Vibrante poética del cuerpo". Suplemento *Áncora, La Nación*, 23 de febrero. San José, Costa Rica.

Tesis

- Ávila, Marta. (2000). *Producción coreográfica en la danza escénica en Costa Rica: década del noventa*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Artes. Universidad de Costa Rica.
- Ávila, Marta. (1992). *Una década de danza escénica en Costa Rica: 1980-1990*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.
- Grau, Katia. (2000). *Creación sobre creación. El potencial creativo del vídeo en la danza*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Comunicación. Universidad de Costa Rica.
- Palacios, Lilia. (2001). *El análisis intertextual en la danza escénica (propuesta de un método y su aplicación en la lectura de "1997... Dos años después, de Rogelio López)*. Universidad de Costa Rica. Tesis para optar por el grado de Maestría en Artes.

CD-ROM

Ávila, Marta y Cardona, Alejandro. (2000). *La Producción coreográfica en Costa Rica, los años: 90*. Heredia, Costa Rica; ICAT, Universidad Nacional.

Danza en Guatemala

Tesis

Castillo, Ana Luz. (1991). *A theoretical framework for restructuring the National School of Dance in Guatemala*. Tesis de Maestría. Columbia University, Nueva Cork.

Solórzano, Armando. (2002). *Julia Vela y danza de proyección folclórica*. Tesis de Licenciatura. Universidad de San Carlos de Guatemala.

Libros

Anleu-Díaz, Enrique. (1991). *Historia crítica de la música en Guatemala*. Guatemala: Artemis-Edinter.

Contreras, Daniel. (2002). *Breve historia de Guatemala*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.

De Gandarias, Igor. (2002). *El Repertorio Nacional de Música (Antología). Música Guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.

De León, O., Armas, J., García, R. y otros. (1991). *Tradiciones de Guatemala*. Guatemala: Centro de Estudios Folclóricos, Universidad de San Carlos, # 33.

De León, Hugo. (2004). *50 años del Ballet Guatemala Estudio de aproximación a la historia de la danza teatral en Guatemala a partir de la Revolución de Octubre de 1944*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección de Arte y Cultura.

De León, Hugo. (2003). *Crónicas para la historia de la danza teatral en Guatemala 1895-1918*. Guatemala: Editorial Cultura.

De León, Hugo. (2002). *Historia de la danza en general y del Ballet Nacional de Guatemala (Ballet Guatemala)*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección de Arte y Cultura.

García Escobar, Carlos René, Armas, Judith y Román, Alfredo. (1996). *Atlas danzario de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos y Ministerio de Cultura y Deportes.

García Escobar, Carlos René. (1989) *Detrás de la máscara*. Guatemala: CEFOL, Universidad de San Carlos.

Lehnhoff, Dieter. (1995). *Música y músicos de Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Cultura de Guatemala. Mayo-agosto.

Ortiz, Lesbia. (1993). *Máscaras y religión (Estudio antropológico)*. Guatemala: Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares.

Vázquez, Miguel A., Oliva, Roberto y Recinos, Efraín. (1999). *Teatro Nacional Centro Cultural Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Imprenta San Juan.

Revistas y artículos periodísticos

Castillo, Sabrina. (2003). "La danza hoy". En: *Pasos a desnivel*. Guatemala: Hivos y Curaduría Editores.

Delgado, César. (2005). *Dos visiones sobre la danza*. *Diario de Nicaragua*, 24 de octubre.

Herrera Ubico, Silvia. (2000). "El profesional del arte en Guatemala". En: *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. Costa Rica: Embajada de España, Centro Cultural de España.

Matheu, Enrique. (2000). "Política cultural de Guatemala y la problemática de cara al mercado, el consumo, y la circulación de bienes culturales". En: *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. Costa Rica: Embajada de España, Centro Cultural de España.

Méndez, Lucrecia. (2006). "Panorama del Teatro Guatemalteco de los noventa". En: *Abordajes diversos: teatro, literatura, danza, fotografía. Revista Abrapalabra. # 39*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Revista *El círculo de la danza*. Vol. 1, # 3, 2006, Madrid, España.

Entrevistas realizadas por Marta Ávila, enero de 2004, Ciudad de Guatemala

1. *Lisette Aguilar*: coreógrafa y maestra de *ballet* independiente.
2. *Lisette Escobar*: bailarina del Ballet Moderno y Folclórico.
3. *Sonia Juárez*: maestra de *ballet* independiente, ex directora y bailarina de Ballet Guatemala.
4. *Richard Devaux*: coreógrafo y maestro, ex primer bailarín de Ballet Guatemala.
5. *Igor De Gandarias*: compositor e investigador.
6. *Hugo Leonel De León*: ex bailarín de Ballet Guatemala e investigador de la danza teatral.
7. *Ángel Arturo González*: ex director Festival Paiz.
8. *Paulo Alvarado*: crítico de arte, chelista y compositor para danza y teatro.
9. *Antonio Luissi*: maestro y coreógrafo.
10. *Ana Luz Castillo*: bailarina, ex directora de la Escuela Nacional de Danza.
11. *Lucía Armas*: bailarina, coreógrafa y directora del Ballet Moderno y Folclórico.
12. *Roberto Castañeda*: maestro y coreógrafo de la Escuela Nacional de Danza, ex bailarín de Ballet Guatemala.

El lúdico es el creado por los bailarines o los actores; se da por medio de los desplazamientos y por la relación entre el grupo y su organización en el escenario.

El textual corresponde a la grafía, fonía o partitura. La danza contemporánea, así como el *ballet* clásico, adolecen de partituras. En la danza los montajes se dan a partir de la creación de los coreógrafos y la interrelación de los bailarines y, en el caso del repertorio de *ballet* "clásico", a través del ensayador.

El interior se da cuando se trata de crear personajes como fantasmas o sueños, así como visiones del personaje o del coreógrafo.

1.4.1.6. Composición coreográfica

Es denominada por Ramiro Guerra, teórico cubano, como el arte o la ciencia de componer una danza utilizando los movimientos, el fraseo, los ritmos, entre otros, y su estructuración y ordenamiento en el espacio, en donde se evidencian los diversos niveles de la obra. Los más importantes que deben aparecer, para que el grado de comunicación se logre en la creación, son "lo conceptual, lo técnico, la validez o no de la acción, el esfuerzo y la amplitud o restricción de la "escritura" coreográfica" (1999: 87). Finalmente, debe considerarse que, en este proceso, los elementos interactúan como en un campo de batalla en donde las tensiones en la codificación danzaria son permanentes.

13. *Sabrina Castillo*: coreógrafa y bailarina independiente, Directora del grupo Momentum.
14. *Rosa Blanco*: Escuela Nacional de Danza y directora de la Escuela Nacional de Danza.
15. *Lisette Martins*: maestra, coreógrafa y bailarina.
16. *Manuel Ocampo*: maestro, ex bailarín de Ballet Guatemala y USAC.

Otras entrevistas sobre Guatemala, realizada por Marta Ávila en Costa Rica y en El Salvador

Rafael Cuevas, Heredia, noviembre. 2001.

Miguel Flores, Heredia, marzo-julio 2002.

Juan José Jiménez, San José, setiembre-agosto, 2003.

Marina Durán: bailarina del Ballet Guatemala, San José, setiembre 2007.

Norma Carrillo: bailarina del Ballet Moderno y Folclórico (1969-73), octubre 2007.

Cecilia Dogherty: bailarina independiente, ex integrante de Momentum. San Salvador, agosto, 2007.

Brenda Arévalo: bailarina del Ballet Guatemala, San Salvador, setiembre, 2008.

Julia Vela: bailarina, coreógrafa y maestra del Ballet Moderno y Folclórico y el Inguat, 2008.

Ivonne Durán: bailarina, coreógrafa, ex integrante de Danza Universitaria y Losdenmedium, 2009.

Otras fuentes

Programas de mano de las agrupaciones.

Videografía de las agrupaciones.

Periódicos

Diario de Centroamérica.

Diario La Hora, Guatemala.

Siglo XXI, Guatemala. cveliz@sigloxxi.com

La Hora Guatemala de la Asunción.

Prensa Libre y Revista D., Guatemala. rdomingo@prensalibre.com

Diario de Nicaragua.

Danza hoy en español .

1.4. 1.7. Dramaturgia del bailarín

En la danza escénica, la dramaturgia no es un recurso literario; Patricia Cardona señala que es *“acción escénica, objetiva y subjetiva”*. El intérprete logra crear dramaturgia cuando *“desaparece el esfuerzo técnico manifiesto por comunicarse. Cuando el bailarín-actor ya no necesita demostrar su fuerza porque le es inherente”*. Son los *“tejidos orgánicamente articulados y profundamente humanos”* que el espectador recibe como un lenguaje no verbal articulado de forma congruente y significativa (2000: 31).

Esta capacidad de articulación no solo se requiere en las obras de corte descriptivo; esta regla opera, de igual forma, en creaciones abstractas, ya que el *“espectador es un lector de sentido”*.

El bailarín es *“un comunicador escénico no verbal”* y *“tiene la obligación de dominar las estrategias de recreación como lo hace el actor”*. Cardona, indica que, en la escena, el bailarín: *“organiza los estímulos que generan las condiciones para despertar la intencionalidad o el sentido, la expresividad, los matices, proyección, precisión y verosimilitud de su presencia”* (2000: 32).

Además, señala que tanto el bailarín como el coreógrafo hacen dramaturgia porque *“construyen un sentido unitario y plural mediante acciones escénicas”* (2000: 33).

1.4.1.8. El movimiento

Es uno de los componentes fundamentales de la danza; Material de construcción del cual emerge la estructura de la obra. Todo movimiento tiene un comienzo, un desarrollo y un final. Entre los movimientos del *ballet* y de la danza existen diferencias por el manejo de la energía que debe hacer el bailarín.

En el *ballet* clásico, el movimiento tiene mayor importancia al final, por lo que podría decirse que es casi una pose; en la danza moderna y en la contemporánea, el intérprete se esfuerza por ejecutar con mayor intensidad desde el principio hasta el final.

El movimiento tiene sus intervalos los cuales permiten que se articulen distintos movimientos. Doris Humphrey lo define como el arco comprendido entre dos puntos muertos. Posee tensión, es decir, variados niveles de distorsión y desequilibrio.

Se tienen así, movimientos abiertos, cerrados, angulares, percusivos, centrales, centrípetos, centrífugos, activos, controlado, contrapuntísticos, fijos, funcionales, inestables, latentes y continuos, entre los más importantes citados por Paul Love (1953: 81-93). En esta enunciación están presentes los principios enunciados por von Laban.

1.4.1.9. Danza de proyección folclórica

Según el folclorólogo guatemalteco Celso Lara Figueroa, la danza de proyección folclórica es cualquier creación coreográfica de un artista o académico, quien selecciona y edita elementos de



materiales folclóricos para su representación teatral fuera de su localización geográfica, ante un público, en la mayoría de los casos, urbano.

Lara Figueroa enfatiza que estas producciones se sustentan en investigaciones, las cuales se pueden categorizar en tres grados. El primer grado es el que se identifica plenamente con una danza folclórica tradicional; en este caso, se reproduce lo propio de la danza tradicional sin arreglarla ni transformarla. En el segundo grado se adaptan las tradiciones para los escenarios; se organiza el hecho de modo que se reconozca su origen y se aplican las leyes del drama occidental, respetando rasgos originales de música y vestuario.

En las danzas de tercer grado, se reelaboran elementos de hecho folclórico o se inspiran en ellos para producir composiciones coreográficas de danza teatral, ya sea de corte moderno o contemporáneo. Aquí es fundamental la creatividad del artista en la creación de su obra y el manejo de los elementos básicos de la concepción del mundo y la vida del pueblo.

Por otra parte, Bran Solórzano cita al folclorista chileno Manuel Danneman (2001: 33), quien se refiere a los responsables de estas creaciones y demanda de ellos responsabilidad en sus interpretaciones, las cuales deben estar sustentadas en investigaciones rigurosas para poder capturar la esencia del sentir de los pueblos.

1.4.1.10. El *ballet*

Se le denomina danza clásica o *ballet* a la modalidad europea surgida y asentada de manera codificada en el siglo XVII y, Catalina de Medici es señalada como la anfitriona del *ballet* en las cortes

francesas. El *ballet*, en su lenta codificación, contó con elementos de la danza popular del Viejo Continente, así como con los movimientos alargados de los huéspedes de las cortes.

Este lenguaje corporal también posee códigos de la pantomima. Con Luis XIV se constituyó una Real Academia de Danza, que le dio el apoyo para la consolidación de una técnica, la cual se ha constituido en el "corpus de adiestramiento único para los espectáculos de danza teatral en todo el mundo occidental", como lo señala Alberto Dallal (2000: 75). En muchos países europeos surgieron escuelas y academias, así como obras *clásicas* que se convirtieron en el repertorio.

Por eso, en la actualidad, se puede hablar de la escuela de *ballet* rusa, francesa, inglesa, danesa, americana (estadounidense) o cubana, para citar las más importantes. Los temas de estas obras se refieren a personajes de cuentos maravillosos como princesas, campesinas, brujas, muñecas y otros seres del más allá, que solo pueden existir en territorios fantasiosos. El dominio corporal que logran los bailarines del *ballet* clásico hechiza al público por su virtuosismo. En la actualidad: "*el ballet clásico contemporáneo será aquel que se realiza dentro de los cánones del lenguaje clásico pero que trae a colación temas de corte actual*" (Dallal, 2000: 76).

Entre los coreógrafos contemporáneos que no siguen la senda de la fantasía para realizar sus *ballets* y que hablan de aspectos de relevancia a las audiencias contemporáneas, se pueden señalar al francés Maurice Béjart, a los holandeses Hans van Mannen y Jiri Kilyan, y al norteamericano William Forsythe, quien ha desarrollado la parte más importante de su carrera en Alemania. Lo mismo se encuentra en las adaptaciones que han realizado los principales coreógrafos de la Compañía de Ballet Nacional de Cuba de las obras del repertorio universal.

1.4.2 La semiótica del espectáculo

Tadeus Kousdan, en el trabajo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, nos proporciona algunas reflexiones sobre el texto escénico. Al respecto señala que: “las artes del espectáculo, aunque tienen un campo común con los hechos lingüísticos, casi se han mantenido al margen del análisis semiológico” (1970: 3).

Además, el autor indica que, en la ópera, según Buysens: “aparecen durante la representación la combinación más abundante en hechos sémicos: palabras, canto, música, mímica, danza, trajes, decorados, iluminación” (p. 4).

Por esta razón –ya que ningún teórico o estudioso ha sistematizado elementos de análisis para la danza desde esta perspectiva–, proponemos a la danza como un arte muy cercano al estudiado por Buysens. En la danza están presentes y conjugados, para sostener un discurso, los aspectos señalados por este autor. Según Kouzdan (1970: 4), el arte del espectáculo es en donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. En él, los valores de sentido cambian constantemente, ya que, en el escenario, todo es signo. De este autor se tomarán los sistemas de los códigos teatrales.

También para la semiótica de la producción escénica se considerarán los estudios sobre el espectáculo teatral realizados por Patrice Pavis en los libros: *Diccionario del teatro* (1998), *El análisis de los espectáculos* (2000). Asimismo, se analizarán otras reflexiones que aparecen en los escritos de Umberto Eco, como *Tratado de semiótica general* (1995), el cual permiten estudiar la

comunicación no verbal que depende de las coordenadas de tiempo, acción y espacio.

1.4.2.1. Veracidad ante opacidad

En relación con el manejo de la referencialidad de las imágenes en la coreografía, se utilizará veracidad ante opacidad.

Según René Wellek y Austin Warren (1981), en *Teoría literaria*, la verdad es un elemento importante para la ciencia como para la literatura y, en nuestro caso, para las artes escénicas es el “conocimiento sistemático susceptible de verificación objetiva”; sin embargo, para la creación artística, el autor no tiene la obligación, como los investigadores de las ciencias exactas y sociales, de poner su “verdad” para ser contrastada con la realidad. Al contrario, para el coreógrafo, su realidad es inventada, ficticia, imaginativa y su responsabilidad es la de descubrir nuevos mundos para ser transmitidos con cierta opacidad para evitar la propaganda. Los autores son creadores, no venden; seducen con sus imágenes y su simbolismo como una forma de “conocimiento”; tratan de *“influir en los espectadores para que compartan la propia actitud hacia la vida”* (p. 42-43).

1.4.3. La sociocrítica

El término de sociocrítica apareció por primera vez en Montpellier, Francia, acuñado por un grupo de académicos liderados por Edmond Cros, interesados en hacer visibles los valores

sociales que, en lo profundo del texto de ficción, lo organizaban¹⁴. La sociocrítica se diferencia de otras orientaciones francesas que estudian la literatura, por su marca de origen: prefiere los textos de la literatura española e iberoamericana. Esta corriente se encuentra cercana a la sociología de la literatura, pero problematizando su objeto de estudio. De la sociocrítica se considerarán tres dimensiones fundamentales para el análisis de las obras, estas son: el sujeto, la ideología y las instituciones.

También estarán presentes los principales autores quienes inspiraron esta tendencia analítica, como son el ruso Mijail Bajtín, con sus estudios para el análisis de la *Teoría y estética de la novela*, escrita en 1937-38, y Michel Foucault, con su gran producción, principalmente en *Arqueología del saber* y *Vigilar y castigar*. De ellos se tomará la visión crítica y su ubicación desde el borde, que posibilita identificar las "rarezas". Del pensador francés se tendrá en cuenta el señalamiento de la función que tiene el poder.

De Edmond Cros, líder francés (Montpellier) de la sociocrítica, y María Amoretti, una colega que trabaja desde Costa Rica, se tomarán algunas herramientas, dependiendo de las características de la coreografía, entre ellas las nociones de cultura, texto cultural, interdiscursividad, cronotopo, intertextualidad, episteme e incipit.

Por otro lado, en París, Claude Duchet, junto a otros investigadores, se concentraban en el estudio de los procesos de textualización con el objetivo de discernir en ellos los valores sociales específicos que los orientaban. Ambos grupos se interesaban en el estatuto de lo social dentro del texto literario. En el presente caso, se

¹⁴ De acuerdo con María Amoretti, el término apareció en el curso de uno de los coloquios que un joven grupos de investigadores, dirigidos por Edmond Cros, organizaba cada año en el convento de las dominicas de Saint Mathieu de Tréviens, antes de las revueltas del 68. En: *Sociocrítica institucionalidad e historia de un cuerpo en formación. Al Maestro con cariño*. Sin fecha.

propone hacer lo propio en relación con el texto dancístico, razón por la cual interesa lo que propone la sociocrítica, una doble vía para llegar al objeto: la formal y la sociológica.

La sociocrítica le da mayor valor a la interdiscursividad, en donde se cruzan lo semiótico e ideológico y subraya la necesidad de poner en relieve los distintos discursos comprendidos en el texto artístico. Metodológicamente, la sociocrítica trabaja remitiendo a procesos de interdiscursividad los elementos de la intertextualidad. Se focaliza en "la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamientos, sus redes de sentido, sus tensiones, el encuentro en ellos de saberes y de discursos heterogéneos" (Duchet, 1979: 14)¹⁵.

La sociocrítica ha desarrollado y afinado sus herramientas alrededor de la producción literaria, pero la organicidad y la flexibilidad de su marco ha permitido aplicarlas en otros objetos de ficción como han sido la pintura, el cine, y la música. La presente investigación se propone aplicarlas, también, a la danza escénica.

De este modo, lo institucional de la producción artística se plantea como un producto de una sociedad histórica. Por su parte, la ideología se vincula a los aparatos estatales (Amoretti, 1995: 11).

La sociocrítica es un conjunto de herramientas que el estudioso tiene a su disposición. Dependiendo de su interés y de la obra que se pretenda analizar, así serán las herramientas que se deban escoger para su tarea. En nuestro caso, se pretende utilizar la intertextualidad, el cronotopo, la doxa, la episteme y el incipit, instrumentos que más adelante se definirán.

Este marco conceptual ha sido mayormente aplicado a los estudios de literatura, cine y música. En las artes escénicas, Patrice

¹⁵ María Amoretti, 1995 p. 9.

Pavis¹⁶, estudioso del teatro contemporáneo, se ha acercado a esta teoría en sus recientes publicaciones; sin embargo, para la danza escénica es un terreno inexplorado.

1.4.3.1. La cultura

Según Edmond Cros, cultura es *“el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”*. También dice el estudioso francés: *“...que la cultura solo existirá en la medida en que se diferencie de otras. Es una memoria colectiva que sirve de referencia y, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad del sujeto colectivo”* (1997:9).

Los límites de la cultura están señalados por un sistema de indicios de diferenciación, cualesquiera sean las divisiones y la tipología adoptadas (culturales nacionales, regionales, de clase, etc.).

La cultura es el espacio en donde se manifiesta lo ideológico con mayor eficacia. Según dice Cros, no es una idea abstracta, ni posee existencia ideal, como lo defendía Louis Althusser. La cultura se expresa por medios de manifestaciones concretas como: *“un lenguaje y las diversas prácticas discursivas, un conjunto de instituciones y sus prácticas sociales; su particular manera de reproducirse en los sujetos, conservando, sin embargo, idénticas firmas en cada cultura”* (pp. 9-10).

En un producto o texto cultural como son las coreografías, se ven los comportamientos de los individuos, los valores, los estereotipos, las instituciones de mayor peso y hasta los modos de vida que corresponden a categorías sociales.

¹⁶ El análisis de los espectáculos (2000) y Diccionario del teatro (1998).

1.4.3.2. El sujeto cultural

Como herramienta de la sociocrítica, se tratará de identificar dónde están el sujeto y la ideología. Entendiendo como sujeto el definido por Edmond Cros (1997) como sujeto cultural y sus cuatro principales enunciados: *“Una instancia de discurso ocupada por el yo; la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; un sujeto colectivo; un proceso de sumisión ideológica”*¹⁷.

También, se tomará de la sociocrítica el análisis de las formaciones sociales que delimitan al texto artístico (dancístico), para poder llegar a la ideología del sujeto cultural, la cual permite delimitar qué elementos de la doxa se encuentran en las imágenes y cuáles autores logran articular estos íconos en sus lenguajes para un mejor diálogo.

1.4.3.3. El texto cultural

La sociocrítica se ha apropiado de la frase de origen bajtiniano, con el objetivo de usarla en el análisis de los textos. De esta manera, Edmond Cros la transformó en herramienta para decir que el texto es la instancia más próxima al sujeto cultural *“y no posee verdadera vida autónoma”* (1997: 25).

La principal característica del texto cultural es su naturaleza dóxica, que lo ha hecho ser parte del bien colectivo con pocas

¹⁷ Edmond Cros. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor. p. 9.

posibilidades de identificar su origen. Es esquemático pero sufre transformaciones permanentes que consolidan el núcleo semántico. Es decir, los elementos periféricos son los mutantes, ya que su núcleo está constituido por concreciones semióticas. En este sentido, podemos interpretar a Cros y argumentar que el texto cultural no tiene vida autónoma, únicamente existe reproducido en un objeto cultural bajo la forma de una organización semiótica subyacente que se da a ver solo fragmentariamente por medio de huellas imperceptibles y fugaces que requieren de un análisis y, en este caso, se pretende identificarlos en las coreografías. Es decir, que los textos culturales son una especie de códigos maestros que, además de vehicular conceptos y valoraciones claves, representan estructuralmente mecanismos de producción de sentido paradigmáticos.

1.4.3.4. La intertextualidad

Recurriendo a estudiosos como Mijail Bajtín y Julia Kristeva, Maria Amoretti indica que *"ningún texto se escribe a partir de cero. Lo que significa que todo artista compone consciente o inconscientemente basándose en otros textos los cuales sufren transformaciones y deconstrucciones"* (1995: 23). En la danza, estos textos se pueden apreciar en el nivel conceptual o formal.

1.4.3.5. El cronotopo

Según Bajtín (1991), el cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas en un texto artístico.

Es donde se expresa el carácter indisoluble del tiempo y el espacio, condición inherente en la danza. En el cronotopo, dice el autor mencionado, el tiempo se condensa y el espacio se intensifica para penetrar el movimiento. De los tipos de cronotopos propuestos por Bajtín, por ejemplo, para el análisis de la obra *Juan Juan María María*, de Rogelio López (1985)¹⁸, se han escogido los cronotopos de la Pequeña ciudad provinciana, el Encuentro, el Camino y el Umbral (Ávila, 2003: 32-33). El cronotopo es un lugar que condensa el tiempo biográfico de los personajes y de cada hombre y mujer que ve la obra.

Desde otra perspectiva, Patrice Pavis (2000: 167) toma prestada la noción de cronotopo de Bajtín para determinar si la alianza de tiempo y espacio puede crear un "cronotopo artístico" que ilustre los personajes de los textos escénicos y que permita moverse a través de todas las capas de la sociedad donde se produce el texto.

1.4.3.6. La episteme

Es la red de certidumbres en la que se mueven los autores o los coreógrafos; el universo de donde toman las leyes y los códigos con los que construyen su lenguaje. En la presente investigación de danza escénica, los discursos fundantes son el *ballet* y la danza moderna los que forman esa red de certidumbres de la que se sirven los coreógrafos y los bailarines para crear sus discursos.

¹⁸ Marta Ávila. (2003). "Aproximaciones sociocríticas a un texto dancístico: *Juan Juan, María María*, de Rogelio López". En: Revista *Escena*. # 52.

1.4.3.7. El incipit

En su técnica de análisis, Claude Duchet asume que en el principio de la obra es donde se encuentra la temática, la semántica y la narrativa a modo de esencia signica. En este sentido, María Amoretti, señala que: *"...el comienzo de un texto es un lugar estratégico de condensación de sentido. Desde el arranque, el texto organiza una serie de códigos que pueden orientar la lectura crítica"* (1992: 66-67).

En los materiales de inauguración, dice Amoretti, se decide el espacio, la lectura y el trayecto del texto. En esos primeros segundos de una coreografía, el autor le dice al espectador el qué, el dónde y el cuándo. En el incipit es donde se atrapa al público con la articulación de los elementos de su lenguaje. Ese será el lugar para exponer las reglas del juego de la interpretación y de la lectura.

1.5. Diseño metodológico

La presente investigación abarca el aspecto histórico de las creaciones coreográficas de dos países centroamericanos durante las últimas décadas del siglo XX. Para ello, se sirve de la teoría de la danza, la semiótica del espectáculo y la sociocrítica. Otra finalidad de este estudio fue contribuir a la sistematización de la cultura artística del Istmo, mediante el examen de la danza escénica de la región.

En el análisis, también se consideraron los elementos fundamentales para la crítica de la danza tales como: la

contextualización, lo descriptivo, lo interpretativo y lo evaluativo¹⁹. Se procedió de esta manera, con el fin de determinar qué lenguaje maneja el coreógrafo y a qué corriente o escuela pertenecen los elementos que utiliza en sus creaciones. En el análisis de las obras de los coreógrafos seleccionados, además, se consideraron los postulados estéticos de la corriente danza-teatro y las escuelas coreográficas que valoran la pureza plástica.

La mayoría de los escritos o de los documentos relacionados con la danza escénica en Costa Rica no ha abordado el fenómeno dancístico desde una óptica teórica. Gran parte de los acercamientos o estudios de la danza que hemos conocido se concentran en aspectos formales, tales como reseñas históricas, biográficas o monográficas. Muchos de estos trabajos ven la disciplina coreográfica como un sistema cerrado; omiten los aspectos que plantean la semiótica y la sociocrítica, los cuales permiten alcanzar una mayor profundidad en el análisis de las obras.

El diseño metodológico que se plantea a continuación está constituido por cuatro elementos fundamentales: el acercamiento cualitativo, el estudio exploratorio y explicativo, la observación para la interpretación del objeto de investigación y las entrevistas a profundidad de los coreógrafos y de los bailarines. Todos estos elementos de la investigación se seleccionaron en función de las características del objeto de estudio para lograr los objetivos de la investigación.

¹⁹ Sally Banes. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press of New England, USA. pp.32-33.

1.5.1. El enfoque cualitativo

El primer componente seleccionado para el diseño metodológico es el enfoque cualitativo. Según Roberto Hernández (2003), en el libro *Metodología de la investigación*, los estudios cualitativos tienen en común el concepto de patrón cultural, el cual parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo particular de entender las cosas y los eventos. El autor caracteriza a la investigación cualitativa como estudios que involucran la recolección de datos y que no pretende medir la información obtenida.

Sus técnicas específicas son la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales. También, este método involucra la inspección de historia de vida, el análisis semántico y de discursos cotidianos, así como la interacción con grupos o comunidades y la introspección. Más que aplicar instrumentos de medición estandarizada, este enfoque permite que la recolección de datos esté fuertemente influida por las experiencias y las prioridades de las personas participantes en la investigación.

En esta modalidad, Hernández resume el perfil del investigador cualitativo de acuerdo con la definición de Neuman: *como un observador de eventos que suceden en su ámbito cotidiano* (2003:12). Por lo anterior los investigadores estarán involucrados con su objeto de estudio y manejarán varias técnicas con flexibilidad según sea la situación. Sigue una perspectiva holística e individual.

1.5.2. El estudio exploratorio y explicativo

La investigación se basó en un estudio de carácter exploratorio, el cual se define como: “*hacer un viaje a un lugar que no se conoce*” (explorar es preguntar sobre algo desconocido, poco investigado²⁰). Con este tipo de investigación se pueden identificar variables promisorias y establecer prioridades, seguir afirmaciones verificables o postulados” (Hernández, 2003: 59-71).

La investigadora se aventuró a conocer territorios poco explorados, descubrir insumos que están en las memorias de los protagonistas, en sus archivos personales, en papeles viejos. Identificó aspectos que desconocía, encontró hallazgos que generaron dudas y, en algunos momentos, cambiaron el rumbo, para luego reafirmar la ruta de viaje.

Por su parte, el estudio explicativo²¹ buscó las razones o las causas de los eventos, sucesos o fenómenos que se estudiaron y se complementó con el estudio descriptivo²².

Este último buscó especificar propiedades, características y rasgos importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier fenómeno analizado. Esta forma de investigación permitió identificar los estudios sobre el tema y recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos y sus variables.

Finalmente, se definieron las fuentes y las técnicas de recolección de datos; en lo esencial fueron las mismas enunciadas anteriormente para el enfoque cualitativo. Se creó información a partir de las entrevistas a profundidad de los protagonistas, así como la

²⁰ Roberto Hernández (2003). *Metodología de investigación*. p. 59-71.

²¹ *Ídem*, p. 124.

²² *Ídem*, pp. 117-119.

revisión de documentación informal, como fueron los programas de mano de los espectáculos, los periódicos, los vídeos y otras fuentes.

1.5.3. La observación y la lectura interpretativa

La observación y la lectura interpretativa fue la principal estrategia de la presente investigación, la cual trató desde la parte histórica hasta el análisis semiótico de las obras seleccionadas; no se quedó en el estudio descriptivo de los hechos históricos. En la parte contextual o panorámica, también se debieron interpretar los hechos.

La observación y la lectura interpretativa fueron los hilos que conformaron el tejido del texto de la investigación. Se buscó identificar los puntos de ruptura más que describir continuidades. En la apropiación e interpretación está el aporte fundamental del trabajo que consistió en leer lo que describen los cuerpos de los bailarines de diferentes tiempos y espacios para identificar las tensiones predominantes.

Las coreografías por su densidad signífica resultaron ser textos ricos para la interpretación y la apropiación. Este fue el camino para evidenciar los discursos expuestos en la danza escénica y su relación con los cambios sociales. Las obras seleccionadas para el estudio tuvieron como requisito haber sido presentadas en teatros profesionales, festivales y otros espacios importantes. Fue fundamental la consulta del registro de la escasa crítica o comentarios publicados. Además, las coreografías tuvieron su respaldo material en vídeo, así como en fotografías.

1.5.4. La entrevista a profundidad

Como herramienta cualitativa para obtener gran parte de la información, se utilizó la entrevista a profundidad, cuyos resultados fueron cotejados y procesados contrastando la información de otros protagonistas, frente a la documentación periodística e histórica. La entrevista cualitativa es más flexible y abierta. Esta se define como una conversación entre el entrevistado y el entrevistador. Las entrevistas fueron estructuradas –respaldadas de un cuestionario fijo–; también se aplicaron, según el caso, semiestructuradas y no estructuradas. Las segundas se basaron en una guía y la entrevistadora tuvo libertad de introducir otras preguntas. En las no estructuradas, bastó con una guía general; la investigadora tuvo toda la flexibilidad para manejar las preguntas e incluir otras²³.

Para las obras de Costa Rica, se entrevistó a los autores y a algunos intérpretes de las obras analizadas, así como a otros participantes del movimiento en aquellos casos en los cuales se necesitó ampliar más la información. Para el caso de Guatemala, fue fundamental identificar a los principales protagonistas, a fin de crear el panorama general y luego se concentró en los participantes de las obras seleccionadas para el análisis.

²³ En este proceso se pueden utilizar: 1) preguntas generales, 2) preguntas para ejemplificar, 3) preguntas de estructura y 4) preguntas de contraste. Se necesita que el investigador genere un ambiente de confianza; se han de evitar situaciones que corten la entrevista. Al entrevistado debe guiársele con las preguntas, nunca interrumpirlo. Se debe notificar antes al informante acerca de los propósitos del investigador y la entrevista debe suceder como un diálogo.

Durante la entrevista, se utilizarán herramientas tales como: grabadora, libreta de apuntes, fotografías y simulaciones o programas de computación para interactuar con el entrevistado. En el proceso se puede ahondar en las respuestas agregando “por qué” y otras preguntas que complementen la información. Inmediatamente después de la entrevista, conviene anotar los puntos de vista del investigador, para llevar una bitácora en donde queden reflexiones, anotaciones hipótesis iniciales y dudas preliminares.

1.5.4.1. Personalidades de Costa Rica y de Guatemala entrevistadas

A continuación se mencionan las principales personas quienes se identificaron como sujeto o población de estudio, dado que fueron, o son, parte del movimiento danzario de Costa Rica y de Guatemala. Unos de ellos protagonizaron obras del repertorio de la danza y el *ballet* en Costa Rica y en Guatemala, otros fueron creadores de las obras. Los restantes ejercieron la labor de maestros y promotores de la danza escénica en sus respectivos países.

1.5.4.2. Personas entrevistadas de Costa Rica

Cristina Gigirey (q.d.D.g.). Maestra de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional y bailarina. Cofundadora del Ballet Moderno de Cámara y fundadora del Grupo Danza Abend.

Elena Gutiérrez. Maestra, coreógrafa y bailarina fundadora de la Escuela de Danza, Compañía Nacional de Danza y cofundadora del Ballet Moderno de Cámara.

Rogelio López. Coreógrafo, bailarín, maestro, fundador y director de Danza Universitaria, desde 1978 y hasta 2006. Fundador de DanzaCor.

Jorge Ramírez. Bailarín y coreógrafo, fundador de la Compañía de Cámara Danza UNA. Docente jubilado de la Escuela de Danza UNA.

Jimmy Ortiz. Bailarín y coreógrafo. Fundador del grupo Losdenmedium. Actual director del Taller Nacional de Danza.

Luis Piedra. Bailarín, coreógrafo, maestro y dramaturgo, actual director de Danza Universitaria.



Mimi González. Bailarina fundadora de la Compañía Nacional de Danza; actualmente es directora de la misma agrupación.

Carlos Ovares. Ex director de la Compañía Nacional de Danza. Además, ha trabajado como actor y bailarín independiente.

Damaris Fernández. Bailarina y maestra de flamenco; introdujo el arte andaluz en Costa Rica. Directora de Flamencos de Costa Rica.

Alejandro Tosatti. Bailarín independiente, director y coreógrafo del Grupo Diquis Tiquis e investigador de manifestaciones escénicas populares.

Julián Calderón. Bailarín y maestro de *ballet* en Costa Rica; bailó en varios países (Cuba, Egipto, Venezuela, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, entre otros) y en diferentes compañías de *ballet* clásico.

Orlando García. Crítico de danza en los años ochenta; músico y estudioso del arte flamenco en Costa Rica

Juan José Jiménez. Director de la academia Danza Libre. Maestro de *ballet*. Mantiene relación con varios maestros de *ballet* de Guatemala con quienes desarrolló una relación profesional de intercambio de alumnos en los años noventa.

Ivonne Durán. Bailarina independiente, coreógrafa, ex integrante de Danza Universitaria y Losdenmedium.

1.5.4.3. Personas entrevistados de Guatemala

Manuel Ocampo. Maestro y bailarín.

Roberto Castañeda. Bailarín y coreógrafo de *ballet* de Guatemala. Maestro de historia de la danza en la Escuela Nacional de Danza.

Richard Devaux. Hijo de los bailarines belgas fundadores del *ballet* de Guatemala; primer bailarín del *ballet* de Guatemala y coreógrafo.

Actualmente, es profesor de su propia academia de *ballet* en Ciudad Guatemala.

Julia Vela. Arquitecta, directora y fundadora del grupo de baile folclórico del Instituto Guatemalteco de Turismo. Pionera de la danza en Guatemala.

Ana Luz Castillo Barrios. Ex directora de la Escuela Nacional de Ballet; ha realizado investigación-compilación sobre la historia de la danza en Guatemala.

Blanca Rosa Quiñones. Directora de la Escuela Nacional de Danza, bailarina y maestra de danza moderna (técnica Graham).

Lucía Armas. Bailarina fundadora del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala; actual directora de la agrupación.

Sabrina Castillo. Bailarina fundadora del grupo independiente Momentum; actual investigadora de la danza en Guatemala (Universidad Landívar).

Lisette Aguilar. Bailarina y maestra de *ballet* en Guatemala.

Antonio Luissi. Coreógrafo y bailarín de la década de los ochenta. Especialista en análisis del movimiento.

Lizette Mertins. Bailarina y maestra de danza independiente.

Paulo Alvarado. Crítico de arte, chelista y compositor de música para obras de danza teatro.

Norma Carrillo. Antropóloga y bailarina del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala. Residente en Costa Rica desde la década de los noventa.

Lisette Escobar. Ex bailarina y coreógrafa del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala.

Ángel Arturo González. Ex director del Festival de Arte de Antigua y director ejecutivo de la Fundación Paiz.

Sonia Juárez. Bailarina solista del Ballet Guatemala, de la década de los setenta. Maestra de *ballet* de la Academia de Richard Devaux.

Hugo Leonel de León Pérez. Ex bailarín y subdirector de Ballet Guatemala. Investigador de la danza escénica. Académico de FLACSO en Guatemala.

Marina Durán. Ex bailarina del Ballet Guatemala, maestra de *ballet* en Costa Rica.

Cecilia Dogherty. Bailarina Independiente, ex integrante de Momentum.

Brenda Arévalo. Ex bailarina del Ballet Guatemala y maestra de *ballet*.

1.5.5. Obras analizadas

Para cada país se analizaron tres obras; se trató de abarcar lo diverso del panorama y de escoger las más significativas. Por ejemplo, de Costa Rica se tomaron obras de la década de los ochenta, noventa y una del año 2000, de diferentes tendencias compositivas y generaciones de coreógrafos. Para Guatemala, se escogieron obras que reflejaran la complejidad cultural de la nación centroamericana. Para esto, se seleccionó una creación de proyección folclórica, una de *ballet* clásico, otra de estilo moderno y otra de corte contemporáneo.

Las siguientes obras se analizarán con las herramientas enunciadas en el marco teórico.

De Costa Rica

- 1) *Juan Juan María María.* 1985. Rogelio López, Danza Universitaria.
- 2) *Paredes de brillo tímido.* 1993. Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, Diquis Tiquis.
- 3) *Esperanto.* 2000. Jimmy Ortiz, Danza Losdenmedium.

De Guatemala

- 1) *El Nahual*. 1964. Antonio Crespo, Ballet Nacional de Guatemala.
- 2) *La mujer de medias verdes*. 1996. Sabrina Castillo, Momentum.
- 3) *Nim Há*. 1998. Julia Vela. Ballet Folclórico INGUAT.

Tanto las coreografías de Guatemala como las de Costa Rica presentaron rasgos similares en su carácter de ruptura e impacto.

1.6. Temas tratados en la investigación

En el cuerpo de esta investigación se encuentran:

- ***Antecedentes mundiales de la danza escénica.*** Aspectos históricos del movimiento dancístico de la posguerra (europeo y norteamericano) hasta los años setenta y su relación con la danza latinoamericana.
- ***Antecedentes en Centro América.*** Un breve panorama que permite comprender el desarrollo de la danza en Guatemala y en Costa Rica de la segunda mitad del siglo XX. En dicho contexto, se identificaron procesos los cuales permitieron, entre otras cosas:
 - ***La profesionalización.*** La importancia del apoyo institucional para el desarrollo profesional de la danza escénica en Guatemala y Costa Rica.
 - ***Creación independiente.*** El desarrollo del sector privado de la danza escénica en Guatemala y en Costa Rica, sus influencias y aportes.

- **Espacios para debatir.** Los aportes de la danza escénica al medio nacional y regional.
- **Diversidad de lenguajes.** El corpus de la investigación que cuenta con seis obras analizadas y permite iniciar la genética de la coreografía en la región centroamericana.

CAPÍTULO II

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA DANZA ESCÉNICA EN AMÉRICA CENTRAL DURANTE EL SIGLO XX

Para iniciar este primer acercamiento a la historia de la danza en Centroamérica, se utilizarán posiciones de autores quienes han pensado la modernidad, así como otros quienes han analizado la posmodernidad. Algunos de estos pensadores creen que la modernidad es un proyecto inacabado y otros consideran que la posmodernidad es una nueva etapa de la modernidad o del capitalismo tardío. En este estudio se utilizarán varias posiciones para construir una definición del problema que sirve como base para la investigación en el contexto de la danza escénica del Istmo Centroamericano y, específicamente, de la producción coreográfica de Costa Rica y Guatemala.

2.1. Antecedentes históricos y teóricos

Podríamos ubicar los albores de la modernidad, que no se inició de súbito, en el siglo XIV, en el continente europeo. En ese periodo se produjo una separación entre el mundo religioso y el secular, predominando el interés por el conocimiento científico. Muchos de los estudiosos de esa época citan la Reforma Protestante liderada por Martín Lutero como un punto fundamental para el inicio de la modernidad. En ese momento, el ser humano aspiró a ser terrenal dejando atrás la concepción religiosa que caracterizó la Edad Media. Así, se pensó que la modernidad era una etapa de adultez de la Humanidad.

Del mismo modo, se podría decir que la danza escénica occidental²⁴, que es nuestro objeto de estudio, no llega de súbito a los teatros, sino que inició su proceso de consolidación como manifestación artística con el patrocinio de la italiana Catalina de Medici, quien trajo a las cortes francesas la tradición de danza desarrollada en su tierra natal, Florencia. Posteriormente, el rey Luis XV, amante del *ballet*, fundó su academia y permitió el tránsito de los aficionados a la profesionalización. El *ballet* dejó de ser un pasatiempo de la corte para convertirse en coreografías románticas apreciadas en los teatros europeos durante el siglo XIX.

Lo que se consolidó en Francia es el conocido "*ballet corte*" el cual, después de tres siglos, se transformó en la danza de los tules o *ballet* romántico. Cierta decadencia del romanticismo centro europeo desplazó el interés por el desarrollo de la danza, hacia la corte zarista de Rusia. Ahí se instalaron los futuros maestros del conocido estilo o escuela académica que predominaría en el siglo XIX. El *ballet* académico o mal llamado "clásico", evoluciona especialmente en su técnica formal, y la perfección del cuerpo predomina sobre el contenido. El dominio técnico y el deleite por el virtuosismo hechizan a las selectas audiencias, quienes no estaban interesadas por ver la realidad y prefieren los cuentos de hadas.

En este mismo sentido, el chileno Armando Roa, en su libro, *Modernidad y postmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*, resume en siete aspectos las características de la modernidad (1995: 20-21). Cita la razón como el camino para llegar a la verdad, sospechándose de cualquier acto derivado de la fe. De esta manera, todo debía ser comprobado. La aspiración a que todo fuera traducido en fórmulas matemáticas y físicas para llegar a la

²⁴ Al hablar de danza escénica deben considerarse los ámbitos del *ballet* y de la danza contemporánea como parte de un mismo universo creativo, los cuales manejan muchos elementos comunes como el cuerpo, el movimiento, el tiempo y el espacio, por citar algunos.

objetividad, produjo el desprecio de lo subjetivo. También fue típico de la mentalidad moderna, pensar que lo real debía ser comprobado por métodos rigurosos. Otro aspecto esencial para este tipo de pensamiento fue la aspiración del ser humano a la libertad para regir el destino.

Podría decirse que la danza escénica occidental había llegado a un nivel de preocupación por la precisión de la forma, con temas fantasiosos alejados de la realidad que vivían las mayorías. El *ballet* logró mantener con su dictadura un lenguaje muy estructurado que no permitía incluir aspectos que estaban apareciendo a finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente en las vanguardias artísticas que estaban gestándose.

Por su lado, Roa continúa señalando que toda práctica ligada a la superstición podía atentar contra la felicidad y la aspiración a la libertad. Finalmente, apunta dos aspectos cruciales que también sirven para este análisis: la superioridad del ser humano por sobre todos los seres del mundo y la democracia como ideal de sociedad.

Es a partir de los albores del siglo XX que, en los escenarios europeos y norteamericanos, se comienzan a dar manifestaciones en contra del academicismo dictado por el *ballet*. Mujeres, como Isadora Duncan, Louis Fuller, Mary Wigman junto a coreógrafos y teóricos del cuerpo como Francois Delsarte, Rudolph von Laban, Harald Kreuztberg y Kurt Jooss, buscan nuevas vías para expresarse con un cuerpo liberado de las opresiones del tutú y las zapatillas de puntas. Ellos serán, en parte, los responsables de lo que luego se conocerá como Danza Moderna.

Por su parte, otro estudioso chileno, José Joaquín Bruner, complementa las características de la modernidad dadas por Roa y señala, en primer lugar, la subjetividad, a la cual se le asocian otros rasgos como el individualismo, el derecho a la crítica, la autonomía

de la acción y la filosofía idealista (Bruner, 1992: 8). También Bruner indica que la modernidad tiene sus núcleos operativos en instituciones como la escuela, la empresa, los mercados y las más recientes hegemonías. Estas instituciones son las que le dan el perfil a la sociedad capitalista. El investigador continúa diciendo "*que capitalismo, cultura de masas, hegemonías mediadas por sistemas de consenso y predominio del interés corporativo empresarial, incluso en el campo público-estatal, son rasgos inseparables de la modernidad*" (1992: 19).

El chileno concluye que la modernidad en América Latina no está concluida, sigue siendo un ideal. Toda vez que el Continente se encuentra en una situación de dependencia y en la periferia de los centros de poder. Son los latinoamericanos, para Bruner, precarios en sus modos de producción, con dificultades de integrar una población heterogénea culturalmente, que sufre una gran violencia y no permite que los ideales de la modernidad sean una realidad en la *Nuestra América*, como lo pensaba José Martí.

Uno de los objetivos que los pioneros de la danza moderna buscaban era la expresión del individuo: hablar en primera persona, de cosas que le importaban a los contemporáneos. Los vientos de cambios llegan a la danza escénica y es así como se producen las primeras manifestaciones de ruptura, lideradas por Duncan quien habla de libertad del cuerpo. Quitarse las zapatillas de raso y desprenderse los incómodos corsés para sentir las dimensiones corporales al natural. La estructuración y la rigidez del lenguaje compositivo, el cual había desarrollado el maestro Marius Petipa, en San Petersburgo, a final del siglo XIX, comenzaba a sentir los

embates de propuestas revolucionarias como las incomprendidas composiciones de Nijinsky, por citar otro ruso²⁵.

Además, después de la Primera Guerra Mundial, la sinrazón y toda la reflexión generada por las vanguardias se siente en las jóvenes generaciones de bailarines y coreógrafos. En Europa, los bailarines alemanes le dan la identidad y, en Norteamérica, Ruth Saint Dennis y sus principales alumnas, entre ellas, Doris Humphrey y Martha Graham, fueron las encargadas de sentar las bases de la Danza Moderna.

La danza moderna en América Latina se desarrolló siguiendo los postulados de las metrópolis pero en un tiempo tardío. La mayoría de los bailarines seguiría las técnicas de entrenamiento creadas por Martha Graham o las otras escuelas y los estilos norteamericanos. Otros siguieron lo que la danza alemana creó para entrenar los cuerpos. Así como la modernidad tuvo sus núcleos operativos en instituciones, la danza necesitaría estas instituciones escolarizantes para educar sus sensibilidades acorde con los postulados emitidos por las metrópolis.

En latitudes latinoamericanas, se sentía la dependencia de los centros de poder. La única estrategia era apropiarse del discurso procedente de esos centros para hablar con sus imágenes. Todos los coreógrafos buscaban un espacio para expresarse con un lenguaje personal y la individualidad era fundamental.

Aún así, también en los centros de poder, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, estas personas revolucionarias tuvieron la supremacía en el ámbito estético. Sin embargo, alrededor de los

²⁵ Vaslav Nijinsky montó en París, en 1913, *La consagración de la primavera*, con música del mismo nombre, de Igor Stravinsky; ambas creadas para la compañía Los Ballets Rusos, y dirigidas por Sergei Diaghilev. Fue un fracaso de público, ni siquiera los bailarines comprendían que estaban interpretando una obra revolucionaria. Este montaje se puede considerar, hoy, como el inicio de la composición coreográfica de danza moderna, igual como se considera el cuadro de Pablo Picasso *Las señoritas de Avignon* (1907), como el inicio de la pintura moderna.

años cincuenta, los discípulos de las pioneras norteamericanas comenzaron a sentir que no deseaban reproducir los conceptos y los movimientos que sus maestros crearon, debido a que los empiezan a sentir "clásicos", es decir, en contradicción con los postulados iniciales. Fue en esta época cuando aparecieron los primeros rebeldes. El norteamericano Merce Cunningham, bailarín solista de la compañía de Marta Graham, se alejó de la maestra para crear sus primeros trabajos los cuales fueron fuertemente criticados e incomprensidos. Este joven bailarín se unió a otros revoltosos del arte norteamericano como al compositor John Cage y al pintor Robert Rauschenberg.

La crítica de danza, Jill Johnston, dice que lo que hace Cunningham en la danza es el equivalente a lo que logra el pintor Jackson Pollock en su campo (1965: 198), es decir, ellos (Pollock y Cunningham²⁶) crean una nueva forma de ver y de vivir el arte. Una nueva dimensión, en donde los elementos tienen un valor diferente, la inmanencia del movimiento, el color, el espacio, el tiempo y la despreocupación por el contenido. En 1952, Cunningham le apuesta a la casualidad y al azar. Creía en la independencia del sonido sobre el movimiento y esto ha predominado en sus obras.

Este autor eliminó el sentimiento y la secuencia narrativa. Una década después de la aparición de Cunningham muchos jóvenes bailarines se reunieron en el Judson Dance Theater para dar lugar a lo que Jill Johnston denominó, en 1965, como *la nueva danza norteamericana*. A ellos, más tarde se les conocería como los integrantes del movimiento postmoderno²⁷.

²⁶ Varios historiadores y teóricos del arte moderno consideran que, después de 1945, la pintura norteamericana logró independizarse de la influencia europea con los aportes que hizo Jackson Pollock con su pintura del chorreado o *dripping*.

²⁷ Los principales integrantes de esta agrupación, albergada en la Hudson Memorial Church de Nueva York, son Steve Paxton, Judith Dunn, Ivonne Rayner, Lucinda Childs, David Gordon y

2. 2. La danza entre lo moderno y posmoderno

El escritor chileno Roa (1995) señala que algunos autores ubican el nacimiento de la postmodernidad, después del movimiento estudiantil de París, ocurrido en 1968, con su enorme despliegue de ideas crepusculares que, de momento, parecieron una aurora, y agregaríamos la matanza de los estudiantes universitarios de la Plaza de Tlatelolco, en México, ese mismo año, donde se vivieron las últimas utopías. Es así que esta apareció o se manifestó como el agotamiento o fatiga, luego de tres siglos de muchas transformaciones sin poder llegar a hacer feliz a la humanidad.

Por esta razón, los metarrelatos, las ideologías y los aspectos que privilegian lo teórico han perdido supremacía. Además, Roa señala que un principio fundamental en la postmodernidad es el valor de cambio, las cosas valen si se pueden cambiar por algo. Ya nadie hace nada si no se le paga, si no recibe cosa alguna de ganancia, es decir, la solidaridad como principio va desapareciendo. Los límites están difuminados y no importa la profundidad del conocimiento, es mejor saber un poco de todo que ser bueno en una disciplina. La ética de este período le da mayor importancia a los imperativos hipotéticos que a los categóricos.

Desde la perspectiva de la feminista Teresa Ebert, quien inicia su artículo *Feminismo y posmodernismo de la resistencia. Diferencia dentro /diferencia entre*, señala que la postmodernidad es una parte de la crisis ocasionada por las contradicciones del capitalismo tardío y la muerte del capitalismo monopolista. Ebert indica que el postmodernismo "al favorecer una noción burguesa de la diferencia,

Valda Stterfield. Todos estos bailarines trabajaron con artistas del conocido movimiento *Pop Art*, quienes se caracterizaron por los *Happenings* (ocurrencias como forma de protesta ante lo establecido). Sus presentaciones se dieron en espacios no convencionales como museos, plazas, exteriores de edificios, entre otros.



se convierte en un régimen que protege las contradicciones del capitalismo proporcionando el pretexto de la diferencia". La autora continúa diciendo que "la guerra posmoderna en contra de lo universal oculta las contradicciones existentes en la modernidad" (2000: 202).

Otro pensador de la postmodernidad, Jean-Francois Lyotard (1986), manifiesta que, en la modernidad, los grandes relatos fueron utilizados para darle legitimación a las instituciones, prácticas sociales y políticas. El autor francés cita a Jurgen Habermas (1973)²⁸, quien señala que el proyecto moderno está inacabado y debe ser retomado, pero Lyotard indica que este ha sido liquidado.

Para Lyotard, lo postmoderno en el arte "es lo impresentable en lo moderno y se niega a la consolidación de las formas bellas" (1996: 25). Lo postmoderno indaga permanentemente nuevas presentaciones para generar la sensación de que algo falta por hacer. Como veremos más adelante, los artistas posmodernos no se rigen por reglas establecidas ni pueden ser juzgados por ellas. Este mismo principio se encuentra en la filosofía capitalista que tiende a crear en los consumidores una sensación de que todo tiene una obsolescencia inmediata, todo caduca al instante, se debe consumir para sentirse bien, aunque no se necesite el objeto que se compra o se posee. Es así como, en la danza costarricense, este aspecto se refleja en "las creaciones desechables" consumidas rápidamente por el público como lo señalamos en la tesis *Producción coreográfica en la danza escénicas en Costa Rica: década del noventa* (2000: 48-50).

Es importante señalar que en las latitudes centroamericanas, a finales de la década de los sesenta, mientras en las metrópolis se estaba hablando de superar o independizarse de los maestros

²⁸J. Habermas *Legitimationsprobleme im Spatkapitalismus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1973

modernos, aquí apenas se estaba comenzando a desarrollar la danza²⁹. Ese desfase se fue eliminando hasta el fin de siglo, cuando en Centroamérica, especialmente en Costa Rica, se pudo ver un montaje similar a los que se daban en Europa o en Nueva York en tiempos muy cercanos, gracias a la globalización.

Por otra parte, Federic Jameson, en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, opina que "la producción estética actual se ha integrado a la producción de mercancías: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa desde los vestidos hasta los aviones"³⁰ (1995: 17-18).

Si volvemos a Bruner y a otros quienes coinciden que la modernidad es un proceso inconcluso y, por lo tanto, en América Latina encontramos millones de personas quienes no han alcanzado un nivel de vida que cubra sus demandas mínimas, también encontraremos sectores que pueden vivir en el mismo territorio en condiciones totalmente distintas. El artículo *Panorama del teatro guatemalteco de los noventas* (2006), de la guatemalteca Lucrecia Méndez, coincide en este sentido acerca del estado inconcluso del proceso de modernización.

Lo que plantea Bruner, lo podemos retomar para Costa Rica y para Guatemala, y aplicarlo a la danza. Entonces, se podrían parafrasear sus enunciados y decir que los bailarines y los

²⁹ Mireya Barboza, pionera de la danza moderna o contemporánea en Costa Rica, llegó de París, vía Nueva York, en 1968 (tomó clases con Merce Cunningham). Fue durante los años setentas que comenzó a realizar sus espectáculos en la capital costarricense. En este sentido podemos decir que fue en la década del setenta que se inicia la historia de la danza escénica en nuestro país.

³⁰ Federic Jamenson. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.

coreógrafos en América Central no habían alcanzado el nivel técnico logrado por los cuerpos de los intérpretes de las metrópolis y, en algunos casos, ya se estaban emulando, en sus obras, formas y temáticas, sin estar totalmente relacionadas con el contexto centroamericano. Es decir, un artista que tiene a una maestra como Graham, se puede dar el lujo de volverse inmanentista en el contexto norteamericano, como lo hizo Cunningham. Pero, en América Latina, y especialmente en el Istmo Centroamericano, donde todo está por hacerse y se posee un nivel técnico incipiente, asumir una postura como la de los postmodernos, puede ser una pose frívola, en algunos y, en otros, una posición ante el desencanto.

De esto nos comenta la escritora argentina, Beatriz Sarlo en libro *Escenas de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura*, de 1994, donde da su lectura sobre abundancia y pobreza. Sarlo hace un análisis del espacio arquitectónico en los centros comerciales, del mercado y la obsesión de comprar incluso otra apariencia física, con tal de sentirse en la corriente del consumo, aunque esto atente contra la naturalidad.

También aborda el ideal de belleza que tiene como meta íconos de juventud que tienden a rechazar cualquier rastro de vejez. El vídeo juego, como modo de entretenimiento, es otro de sus tópicos, ya que estas formas de actividades tienden a crear individualidades cerradas, seres ensimismados, diestros con las manos para manipular un objeto y ganarle a una máquina, a un jugador imaginario.

Quienes han asumido con mayor facilidad aspectos típicos de la danza postmoderna han sido los jóvenes coreógrafos quienes no sufrieron las presiones de los metarrelatos (principalmente, las ideologías de izquierda) ni las desilusiones de las grandes utopías. Estos autores crecieron en la era de la televisión; su manejo de la

imagen es diferente, como diferente será la noción de tiempo y la valoración de los aspectos de la plasticidad escénica. En este mismo sentido, según el filósofo Carlos Molina (2002), en el ensayo *La posmodernidad y Centroamérica (apuntes de clase)*, el autor, para los postmodernos:

“no es un Atlas que sostiene el mundo sobre sus espaldas; un existente intenso e intrépido que explora zonas desconocidas, cosechando grandes nuevas para la humanidad. Es simplemente alguien que explica con pericia ciertas posibilidades contenidas en las estructuras simbólicas compartidas” (Molina, 2002: 2).

En todo caso, Carlos Molina señala, que el término postmodernidad sugiere la idea de haber dejado de ser algo (moderno), pero sin saber todavía qué se es ahora. En este sentido, la mayoría de las coreografías actuales han dejado de ser danza moderna, pero todavía no se sabe con precisión qué es lo que se hace en el escenario. El público comenta que ya no se baila y se utilizan muchos recursos de otras disciplinas, minimizando las posibilidades de la misma danza.

Volviendo al concepto de posmodernidad, la investigadora argentina Esther Díaz, quien se suma a los autores quienes piensan que la modernidad se ha agotado, indica en su libro: *Postmodernidad*, que el postmodernismo es el capitalismo tardío, época postindustrial o edad digital, es decir, el tiempo en el cual los ideales de la modernidad se están resquebrajando (Díaz, 2000: 13).

En lo político, la autora argumenta que la tendencia es hacia el pluralismo, ya que los ideales rígidos han perdido fuerza. La gente también siente “*pérdida de fe en las ideológicas duras como el comunismo. Pero el neoliberalismo, que pretende pasar por “no duro” bombardea pueblos con tal impunidad*” (Díaz, 2000: 14). En la

sociedad o en el pensamiento postmoderno se critica el ahorro y la austeridad, continúa argumentando, Díaz. Lo que promueve el capitalismo tardío es la espontaneidad antes que lo meditado o razonado, se tiende hacia la búsqueda del placer antes que al esfuerzo, los objetos de lujo son más codiciados ante los de orden utilitario.

También predominan los grandes eventos de entretenimiento financiados por los políticos o por grandes corporaciones. Los medios masivos de comunicación dictan la pauta de lo que está de moda. Se prefiere el crédito, se gasta antes de tener el dinero en la mano. Esther Díaz dice que el capitalismo tiene como principio el hedonismo, es decir, *“se vive en una gratuidad lúdica”* (2000: 20) y, en este punto, coincide con Roa, quien elogia el hedonismo como principio vital.

Por ejemplo, al analizar la danza de los años noventa en Costa Rica, se ha encontrado que de las cuatrocientas obras montadas entre 1990 y 1998 ninguna fue remontada durante esa década. Como se mencionó anteriormente, esta tendencia se ha denominado “creaciones desechables”, porque el público pedía estrenos y los coreógrafos se dedicaron a explorar sin revisar o reponer su producción. En este sentido, Molina dice de los posmodernos que los discursos son juegos de lenguaje, cada uno con sus reglas peculiares, determinados por las prácticas lingüísticas, culturales y socioeconómicas propias del contexto vital en que están instalados. Además, para ellos, las fronteras entre la ficción y la realidad resultan borrosas, valoran más el artificio y el simulacro. El sentido y la verdad son relativos a cada tipo de discurso y a su contexto particular; por lo tanto, no hay reglas con validez universal.

Pero no todo es negativo en esta tendencia; un aspecto positivo que identifica a esta época es el debilitamiento del etnocentrismo cultural occidental, a cambio de una valoración de *todas* las manifestaciones culturales con el mismo peso o nivel de consideración, aunque sea en el nivel discursivo. Debe recordarse que, en estos años, se ha luchado por obtener igualdad de derechos para las lesbianas y los homosexuales para contraer matrimonios o adoptar niños, igual derecho han tenido los travestistas en sus opciones de trabajo. Por otro lado, la visión hacia los recursos naturales ha variado porque el discurso y la práctica moderna casi ha acabado con lo elemental para la vida: el ambiente natural.

Lo mismo hemos visto en los temas tratados en las coreografías de estos años, en donde aparecen temáticas relativas a sectores que estuvieron invisibilizados o perspectivas ignoradas como la de género, la pluralidad cultural y la ecología. En este sentido, Carlos Molina, agrega:

“La parte positiva de la postmodernidad es, a mi juicio, la defensa de la legitimidad de las diferencias, del pluralismo, la diversidad; y también su combate en contra de las falsas certezas, los absolutos objetivistas o historicistas, que han servido a los totalitarismos del siglo XX para atizar los odios, fomentar los fanatismos y esclavizar a los seres humanos. La parte negativa de esta corriente, consiste en que sus tesis parecen propiciar la frivolidad y disminución de las obligaciones colectivas” (2002: 5).

Este autor costarricense amplía y señala que se da una especie de indefensión intelectual de los argumentos, al parecer que todo es válido. Esto aunado a una tendencia al desencanto, el escepticismo, la evasión esteticista que convive o se conjuga con el misticismo y el esoterismo.

Finalmente, interesa destacar que Roa toma la archiconocida cita de Marx “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*” (1995: 59), para

decir que esto refleja la visión posmoderna. Cabe recordar que todos los argumentos y el análisis de este investigador chileno fueron utilizados para criticar el postmodernismo.

Podemos decir que, para Centroamérica y los otros países que todavía tienen muchas situaciones básicas sin resolver, los ideales que se buscaban en la modernidad no han sido universalizados. La temporalidad y la espacialidad de esta época permiten que, en el planeta, cohabiten rasgos de la postmodernidad, minoritariamente, con aspectos modernos.

¿Será una utopía, por lo menos aspirar a la modernidad en América Latina o en Istmo Centroamericano y tomar la riqueza cultural como herramienta para construir paradigmas en los que no dependamos de los centros de poder? En este sentido, el desarrollo de la producción coreográfica en el Istmo Centroamericano es desigual, principalmente porque no todos los países poseen las mismas condiciones de infraestructura, ni históricamente destinaron el mismo presupuesto o crearon políticas para promover las expresiones culturales.

Por esa razón, el desarrollo dancístico será desigual en cada país de nuestra región porque, sin una tradición, sin instituciones que generen el conocimiento y propicien el profesionalismo, la producción artística de América Central ha estado y estará, casi siempre, en desventaja ante exponentes de países en donde el Estado o las iniciativas del sector privado destinaron suficientes recursos para el cultivo del arte. Finalmente, Molina agrega, *la modernidad ya pasó y en la historia no hay reprise. Si se quieren solventar los vacíos dejados por una modernidad inconclusa, se tiene que transitar por caminos inéditos* (2002:8).

2.3 Islas en un istmo

Este es un primer acercamiento a la historia de la danza escénica en América Central. Con él, se pretende dar los primeros pasos por el camino de la visualización de la producción dancística, con el propósito de indagar cómo y desde dónde se ha bailado en este territorio. Según el investigador guatemalteco Rafael Cuevas, en su libro *Identidad y cultura en Centroamérica*, nuestra región es:

“un territorio entre mares y continentes. Es por lo tanto, un istmo y un puente. Como istmo comunica –o separa– los dos más grandes océanos de la tierra: el océano Pacífico y el océano Atlántico. Como puente enlaza la América del Norte con la del Sur. Su naturaleza y su historia han estado marcados por esa doble condición” (2006: 3).

Según el historiador Héctor Pérez Brignoli, una definición restringida de Centroamérica sería considerarla tan solo por los cinco países: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Pero, al utilizar el concepto de istmo, también habría que incluir en el sur a Panamá y en el norte a Belice y a la Península de Yucatán. Sobre este mismo punto, Pérez Brignoli, amplía al decir que *“Puede definirse un marco todavía mayor: la América Central puede incluir, en un sentido Geográfico, tanto la sección ístmica como las islas del Mar Caribe” (1989: 11).*

Para el objetivo de esta investigación, es importante ver la unidad geográfica como zona de influencia o de intereses geopolíticos. No obstante, Centroamérica es un territorio pequeño que se fue perfilando como un universo multiforme lleno de expresiones diversas que conviven contradictoriamente, según lo expone Rafael Cuevas (2006: 9). Esta diversidad y complejidad del universo centroamericano se formó gracias al aporte de diferentes protagonistas y de su proceso histórico.

Con el transcurrir de la historia, se amalgamaron conocimientos de distintos grupos como indígenas, españoles, ingleses, africanos y norteamericanos, lo que convierten a Centroamérica en una zona cultural dinámica. Este dinamismo lo conforman su situación geográfica, su pasado histórico, su cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica y su condición de países pequeños y pobres, según lo resume Cuevas (2006: 21).

Al iniciar este viaje por medio de la danza, de esta estrecha región, faja de fuego o Istmo Centroamericano, se encuentra que se ha danzado desde tiempos inmemoriales igual que en todas las otras regiones del mundo. Se puede afirmar que, en el Istmo Centroamericano se ha bailado desde la época prehispánica. Esta actividad está documentada en la publicación realizada por varios especialistas centroamericanos interesados en la cultura de la región y recopilada por Guiselle Chang en el texto *Nuestra música y danzas tradicionales* (2003).

Según los autores de dicha obra, en este pequeño territorio multiétnico y rico en expresiones culturales, la danza ha formado parte de su quehacer vital y, en ella, se puede identificar desde la danza indígena ritual, que era acompañada de máscaras alusivas a elementos de la naturaleza, hasta llegar a las coreografías de salón que predominaron en el siglo XIX, así como, las creadas específicamente para los escenarios teatrales.

Para poder tener una idea certera de cuánto se ha bailado en los escenarios de Centroamérica durante el siglo XX, sería necesaria una gran exploración para poder identificar, con exactitud, esta producción coreográfica en cada país. Por ejemplo, si se le preguntara a cualquier habitante de la región sobre su conocimiento de la danza escénica del Istmo, tímidamente, podría mencionar escasa información de su realidad inmediata.

Como pobladores de esta zona cultural es difícil tener un panorama completo, no por la lejanía de una capital a otra sino, simplemente, porque parece que este territorio es un archipiélago y no una delgada franja de tierra que une dos grandes masas continentales. Inclusive, los bailarines y los coreógrafos de América Central, con mayor frecuencia, se presentan fuera de la región que en los teatros centroamericanos. Sobre esto último, cabe citar a María Lourdes Cortés, en su libro *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica: "El hecho de ser una franja de tierra y los intereses geopolíticos que se han jugado en ella han producido, en vez de integración, fragmentación y aislamiento entre los países, así como una tendencia a mirar hacia el extranjero"* (2005: 17).

A esta actitud de creerse habitantes de islas, se debe agregar la ausencia de publicaciones permanentes sobre el quehacer cultural de la región. Además, debe sumarse que, al ser Centroamérica una región la cual, durante muchos años del siglo XX, sufrió los horrores de las guerras, con inestabilidad social y política, así como constantes amenazas del clima tropical, han sido pocos los países que han invertido en el quehacer artístico de forma sostenida.

Lo anterior ha dejado como resultado que, en muchos casos, las actividades artísticas y culturales fueran financiadas por iniciativas privadas. Por esto es que, en nuestra región, a principios del siglo XXI, no contamos con suficientes estudios y publicaciones sobre la riqueza cultural que poseemos en el ámbito coreográfico.

Se sabe que la producción dancística más conocida y difundida de Centroamérica es la coreografía de proyección folclórica, especialmente como mercancía para el turismo. En la disciplina del *ballet* clásico en América Central, ninguna agrupación es líder en el nivel mundial y, en el campo de la danza

contemporánea, algunos pocos grupos gozan de reconocimiento internacional.

No obstante, en esta parte del continente americano se pueden citar agrupaciones de *ballet* o danza que acumulan un poco más de tres décadas de trabajo ininterrumpido, como el *Ballet Guatemala* (1948) o *Danza Universitaria de Costa Rica* (1978). Sin embargo, el nivel de desarrollo en Centro América es desigual, especialmente, porque, en cada país, la historia es particular y se ha desarrollado en condiciones peculiares.

Además, algo que nos identifica en la región es la poca participación de la coreografía centroamericana en el ámbito internacional, de manera fundamental porque esta actividad no está suficientemente visibilizada. Como muestra de lo anterior, es pertinente señalar que, en la gran reunión de danza realizada en la Ciudad de Lyon, Francia, en el año 2002³¹, dedicada a la danza de América Latina, el único grupo de danza contemporánea de Centro América que participó fue el dúo costarricense Diquis Tiquis. Este reducido espacio que tiene la danza centroamericana en foros internacionales es una constante en el nivel global.

No es sino hasta el año 2005 que, en el contexto de un encuentro de teatro realizado en San José, por el Teatro Melico Salazar, se gestó la primera reunión para crear una Red de Danza Centroamericana, retomando la experiencia de las colegas de la Red Sur de Danza³². La creación de esta red tuvo como objetivo fundamental establecer estrategias de acercamiento entre los

³¹ Este encuentro de danza es uno de los más prestigiosos de la danza occidental, cuyas ediciones son temáticas. En el año 2002, se denominó *Terra Latina* y concurrieron alrededor de 200 agrupaciones de danza contemporánea de América Latina.

³² A este encuentro vinieron a Costa Rica Sonia Sobral y Natacha Melo, integrantes de la Red Sur de Danza. Desde ese momento, se ha mantenido un intercambio importante con esta red; el Boletín electrónico # 31 fue dedicado a la danza en Centro América.



creadores del Istmo para compartir las experiencias y así poder intercambiar las producciones escénicas, a fin de comenzar a generar futuros proyectos en donde se integren artistas de toda la región o, al menos, de varios países. Todavía los frutos de esta red están en gestación.

Otro dato interesante que demuestra que la situación cultural constantemente cambia en la región centroamericana, es la reciente creación de la Compañía Nacional de Danza en El Salvador, un país con una gran trayectoria en *ballet* clásico. En esta nación, los grupos de danza contemporánea han sido independientes y el *ballet* no ha tenido un desarrollo profesional de alto nivel. Anteriormente, tenía una Escuela Nacional de Danza, como única institución con financiamiento estatal. Estos hechos no solo son característicos de El Salvador, ya que en Honduras, Panamá o Nicaragua la situación es similar o peor.

2.4. Breve acercamiento a la danza escénica en América Central

A continuación, se esbozará un resumen de las características más importantes de la danza en la región centroamericana durante el siglo XX, así como sus principales representantes.

2.4.1. Guatemala

En este país, después de la revolución de 1944, se le dio mucha importancia al *ballet*, así como a la danza folclórica y, en menor medida, a la moderna. Se creó el Ballet Guatemala (1948), la Escuela Nacional de Danza (1949) y el Ballet Moderno y Folclórico (1964). Las dictaduras militares y sus administraciones le dieron cada vez menos apoyo al arte y este impulso democrático se quedó rezagado. En Guatemala, se habla de una “época de oro” del *ballet*, protagonizada en los años sesenta. Posteriormente, la danza moderna comenzó a tener cierta impronta en el medio guatemalteco. No obstante, esta tendencia creativa, debido a las circunstancias políticas y sociales, no contó con apoyo estatal y se quedó en iniciativas privadas, lo cual le restó impacto a sus producciones y a las agrupaciones protagonistas que, en su mayoría, fueron efímeras. Para inicios del siglo XXI, la danza contemporánea ha comenzado a mostrar un leve ascenso –todavía sin el respaldo estatal–, dependiendo de los entes privados y su producción coreográfica no ha sido continua ni mucho menos sostenida. Como excepción se puede señalar a Momentum, la única agrupación que tiene a su haber dos décadas de trabajo sistemático.

2.4.2. Honduras

Es otro país que, durante el siglo XX, no invirtió en educación artística y, mucho menos, en la danza o en el *ballet*. El resultado en la actualidad es un incipiente desarrollo de la disciplina coreográfica. En el panorama de la danza escénica de Honduras, en estos momentos, se identifica cierto apoyo desde el Estado y las universidades. Sin embargo, son pocos artistas institucionales o independientes quienes gozan de gran trayectoria. Honduras cuenta con la Escuela Nacional de Danza Mercedes Argucia Membreño y la Escuela de Ballet Tegucigalpa, instituciones creadas desde la segunda mitad del siglo XX. De ellas surgieron diferentes personas quienes abrieron otros espacios formativos. En la actualidad, según Isadora Paz Tabeada, coexisten agrupaciones gubernamentales, privadas y semi autónomas. Entre las agrupaciones que cuentan con recursos estatales, según Paz, destacan la Compañía Nacional de Danzas Folclóricas, Danzas Afro caribeñas, populares Aishi y Danzas Garífunas, así como la Compañía de Danza Universitaria de la Universidad Nacional. En el área de la danza contemporánea independiente, se identifican las compañías: DanzAbra Artescénica, Danza Renacer y Danza Libre. Los bailarines y los coreógrafos de esta disciplina han iniciado, desde principios del siglo XXI, una lucha por conseguir financiamiento y consolidar la producción coreográfica. La principal actividad dancística que se da en estos días se ubica en las ciudades de San Pedro Sula y Tegucigalpa.

2.4.3. El Salvador

El desarrollo en la danza escénica se debe gracias a los aportes desde la enseñanza del *ballet* liderada por la Escuela Nacional de Danza Morena Celarié, creada en 1951. Durante varios años, en esta escuela trabajaron algunos maestros extranjeros, como la bailarina norteamericana Beverly Kitson, quien fue pionera de la danza en Costa Rica.

En este país, que también sufrió una gran lucha política interna, no se identifican grupos de gran trayectoria en el área de la danza moderna o contemporánea, tampoco cuenta con una agrupación profesional de *ballet* financiada por el Estado. Desde finales del siglo XX, los estudiantes y los profesores de esa institución interpretaron diversos montajes en la danza moderna y el *ballet* clásico en los cuales se hacía evidente el nivel técnico adquirido y la calidad de las propuestas coreográficas de diferentes creadores.

No fue sino hasta el año 2008, que esta nación centroamericana llegó a tener una compañía Nacional de Danza, dotada de recursos estatales con un elenco estable. La Compañía Nacional de Danza de El Salvador, fue creada por el coreógrafo costarricense Francisco Centeno. Por otra parte, la iniciativa independiente contemporánea todavía no ha alcanzado grandes resultados en la creación coreográfica. Desde la Universidad Centroamericana Dr. José Simeón Cañas y la Nacional de El Salvador, a partir de los años ochenta, algunos bailarines han recibido ayuda para trabajar en danza contemporánea. Otros protagonistas de la danza salvadoreñas son: la Fundación Ballet de El Salvador, dirigida, desde hace más de tres décadas, por la

maestra argentina Alcira Alonso, y el grupo Sólo por hoy, creado por Francisco Castillo. Existe también el Ballet Folclórico Nacional y varios centros y academias privadas.

2.4.4. Nicaragua

En la historia de la danza nicaragüense existe un antes y un después de la época sandinista. En este período, se le dio mucho impulso al *ballet* y a la danza, especialmente, a la moderna y la contemporánea. La danza folclórica, debido a su gran tradición, también se impulsó con muy buenos resultados. Debe recordarse que, desde mediados de siglo XX, Irene López, Alejandro Cuadra y Rónald Abud, así como Heriberto Mercado crearon, con sus agrupaciones, trabajos de folclor con poco apoyo de parte de la institucionalidad. La danza moderna comenzó a estudiarse en 1980, con la campaña de alfabetización. En 1981, llegó la asesoría cubana para crear la Escuela Nacional de Danza. De los estudiantes de esta escuela salió el primer elenco que se constituyó en el Grupo de la juventud sandinista, que luego se llamó Colectivo Danza. Posteriormente, durante la crisis económica y política, la danza dejó de contar con el apoyo del Estado y los profesionales han tenido pocas posibilidades de creación coreográfica. Todas las generaciones formadas en las décadas anteriores tuvieron que crear estrategias de sobrevivencia. No obstante, el Instituto de Cultura ha apoyado a los grupos formados a partir de entonces, con recursos insuficientes, lo que ha generado una actividad desarticulada que presenta resultados con un nivel técnico poco profesional, según lo expone Olga Asunción Meza Soza, en su tesis de graduación de Licenciatura en Arte danzario de La Habana, Cuba.

En Nicaragua, se realiza la convocatoria a la edición XI del Festival Internacional de Danza Contemporánea en 2005, y que según el crítico de danza mexicano, César Delgado, “*se ha convertido en un termómetro que da cuenta del estado en que se encuentra la danza del Istmo, como le dicen a Centro América*”. Este encuentro ha permitido, por casi tres lustros, promover la creación y el desarrollo de los bailarines y los coreógrafos de la región. Sin embargo, actualmente, no existen conjuntos o compañías profesionales estables que se dediquen a cultivar esta actividad como profesión. El único caso es el de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAM), que cuenta con un programa de danza y algunos bailarines con apoyo universitario que se dedican a la docencia y la creación coreográfica. La Compañía de Danza Contemporánea Universitaria de la UNAN, Managua, es una agrupación profesional fundada en el año 1991, por la bailarina, profesora y coreógrafa Verónica Arana, quien la creó como un programa de extensión. En este momento, la Compañía cuenta con un elenco de seis intérpretes profesionales y está dirigida por el bailarín y coreógrafo Ally Reyes. Además, en esta casa de estudios, la Carrera de Licenciatura en Danza se inició en el año 2003.

Recientemente, se han realizado festivales profesionales de *ballet* (2006) y Danza Contemporánea (2007), en Managua, con participación internacional.

2.4.5. Costa Rica

La danza en este país cuenta con instituciones creadas en los años setenta, que acumulan más de 30 años de experiencia en la danza moderna, con gran presencia, en la actualidad, de los

lenguajes de la danza contemporánea, gracias a que se financiaron con recursos estatales. Desde las instituciones de enseñanza universitaria (Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica) y el Ministerio de Cultura y Juventud y Deportes se ha dado apoyo para desarrollar la danza moderna y luego la contemporánea, lo que ha permitido un estar a la cabeza en la región. Se cuenta con tres agrupaciones profesionales: Danza Universitaria (1978), Compañía Nacional de Danza (1979) y Compañía de Cámara Danza UNA (1981). En esta nación, se pueden identificar más de quince agrupaciones independientes de danza contemporánea, algunos se fundaron en la década de los ochenta y otros en los primeros años del siglo XXI.

Costa Rica no cuenta con una gran tradición de *ballet* y la iniciativa ha quedado en manos privadas. A la fecha, existen muchas academias privadas y una sola agrupación que recién inició la profesionalización de *ballet*, la Escuela Clásica de Ballet Ruso, que creó su agrupación representativa.

La actividad coreográfica de proyección folclórica no goza de la profesionalización que tiene la danza contemporánea. La danza costarricense tiene tres festivales dedicados a promover la danza contemporánea: Festival de Coreógrafos (1981), Festival Nacional de Danza (1986), Festival de las Artes (1991) y un encuentro para la reflexión del medio dancístico MUDANZAS (2004).

2.4.6. Panamá

La principal tradición de la danza escénica de este país se ha identificado con la disciplina del *ballet* clásico. La Escuela Nacional de Danzas (1948) se desarrolló con mucha trayectoria y contó con el Ballet Nacional de Panamá, dependencia de la Dirección Nacional de

las Artes. Posteriormente, la Escuela Nacional de Danzas asumió cierto protagonismo en el medio, según el bailarín e investigador panameño Diguar Sapi. La enseñanza del *ballet* y la danza ha estado en manos privadas, desde finales de los años treinta, del siglo XX. Destacan como pioneras en la enseñanza del *ballet* en Panamá: Gladis Pontón, Lona Sears y Norma Morales. Posteriormente, la Universidad de Panamá, por medio del Departamento de Expresiones Artísticas –DEXA–, el cual contribuye con el desarrollo de la danza desde 1967. Durante algunos intentos de profesionalización, surgen grupos como Ballet Concierto Universitario (1968); sin embargo, la inestabilidad económica no permitió la continuidad del trabajo. En la década de los noventa, surgen algunas agrupaciones de danza contemporánea independiente³³. Asimismo, desde los años sesenta, el *ballet* clásico ha sido cultivado en academias privadas³⁴. Para el nuevo siglo, aparecen otros centros privados en donde se pueden hacer estudios de danza y de *ballet*³⁵.

En los últimos años, se ha comenzado a ver una afluencia de profesionales internacionales quienes circulan por la región, ya sea con sus espectáculos o impartiendo talleres, apoyados por los centros culturales europeos, especialmente, de España y Francia. Esta presencia ha permitido un flujo de información artística e intercambio de bailarines y coreógrafos. Además, la danza se ha

³³ Como Clamor (1989), Coraza (1990), Dana Una (1990), Yanza Danza (1998), Gramo Danse (1999) y Bajareque (1999). En los primeros años del siglo XXI, están trabajando otros grupo como el Taller Guilled (2000), Momentum (2001), DanzAnmar (2001), Silvia Martínez (2004).

³⁴ Entre las que destacan: la Academia de Ileana De Sola y Josefina Nicoletti (1963), Escuela de Teresa Mann (1965), la Academia de Danzas *Steps* (1986), Estudio Danzas Terpsícore (1991), Pointé Centro de Danzas (1994), G. & G. Estudio de Danzas (1995), Arte Estudio de Danzas (1995), Academia de Ballet Raisa Gutiérrez, (1997), Academia de Danzas Sasha Ballet (1997), Developé Centro de Danza (1999).

³⁵ Tales como: Estudio de Danza Odette (2000), Escuela de Arte y Danzas (2000), Contempo Ballet Studio (2000), Bayadera Dance Estudio (2001) y la Escuela de Ballet Amparo Brito (2006).

comenzado a impartir en varias comunidades mediante talleres artísticos. Tal es el caso de la región Kuna.

Sobre Belice todavía está pendiente la primera exploración.

Dado este panorama tan rico y poco explorado e investigado es que hemos decidido realizar gestiones para comenzar a sistematizar la actividad coreográfica de Centroamérica y, a la vez, iniciar la creación de una red de estudiosos acerca del tema. Esta podría propiciar un análisis comparativo en el cual se investigará el desarrollo de la danza, por medio de sus principales instituciones y creadores más destacados, así como de su producción coreográfica. De esta manera, estaríamos generando un acercamiento y un reconocimiento de todas las personas involucradas en la disciplina danzaria para dejar de ser islas en un istmo.



CAPÍTULO III ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA EN COSTA RICA

3.1. Las pioneras del siglo XX

La madurez que presenta la danza escénica contemporánea costarricense no es producto de la casualidad. La danza en Costa Rica ha sido una manifestación predominante del siglo veinte y es el resultado de un proceso muy dinámico. Su eclosión se puede situar a finales de la década de los treinta e inicios de los años cuarenta. En esta época se comienza a gestar un movimiento que tendrá momentos de mucho impacto en la actividad cultural del país, como los que se vivieron en los años ochenta, así como períodos de poca productividad como los que se produjeron a inicios de los noventa.

El desarrollo de la danza costarricense ha sido atípico si se compara con muchos países latinoamericanos donde la aparición de la danza moderna o contemporánea ha estado supeditada al *ballet*. En nuestro caso, la danza se consolidó por sí sola, sin necesidad de independizarse de la sombra del arte clásico. Muchas personas han sido las responsables de que la danza escénica contemporánea tenga en este momento un peso importante en el desarrollo cultural de Costa Rica.

El nacimiento de la actividad dancística en Costa Rica está muy ligado a la aparición de los edificios que albergaron escenarios o teatros. Según Fernando Borges (1941), en su libro titulado *Teatros en Costa Rica*, el primer edificio en donde se dio una actividad teatral continua fue en el Teatro Mora, creado en 1850 por iniciativa del Presidente de la República Juan Rafael Mora. Este recinto teatral se comenzó a construir "en un lote de la manzana sur de la del Mercado, o sea frente al palacio de Justicia" (p. 15). Su construcción tomó nueve meses y en sus tablas se dieron los principales

acontecimientos escénicos de la época. En 1859, tras el derrocamiento del presidente Mora se le cambió el nombre por Teatro Municipal.

Desde los primeros espectáculos que se identifican en los años treinta del siglo pasado, se encuentran manifestaciones coreográficas de fuerte inclinación hacia el lenguaje moderno. Según las crónicas de Borges, que recogen el acontecer escénico de San José entre 1837 y 1937, el Teatro Nacional, fundado en 1897, fue el principal escenario en el cual se dieron las primeras manifestaciones coreográficas en Costa Rica.

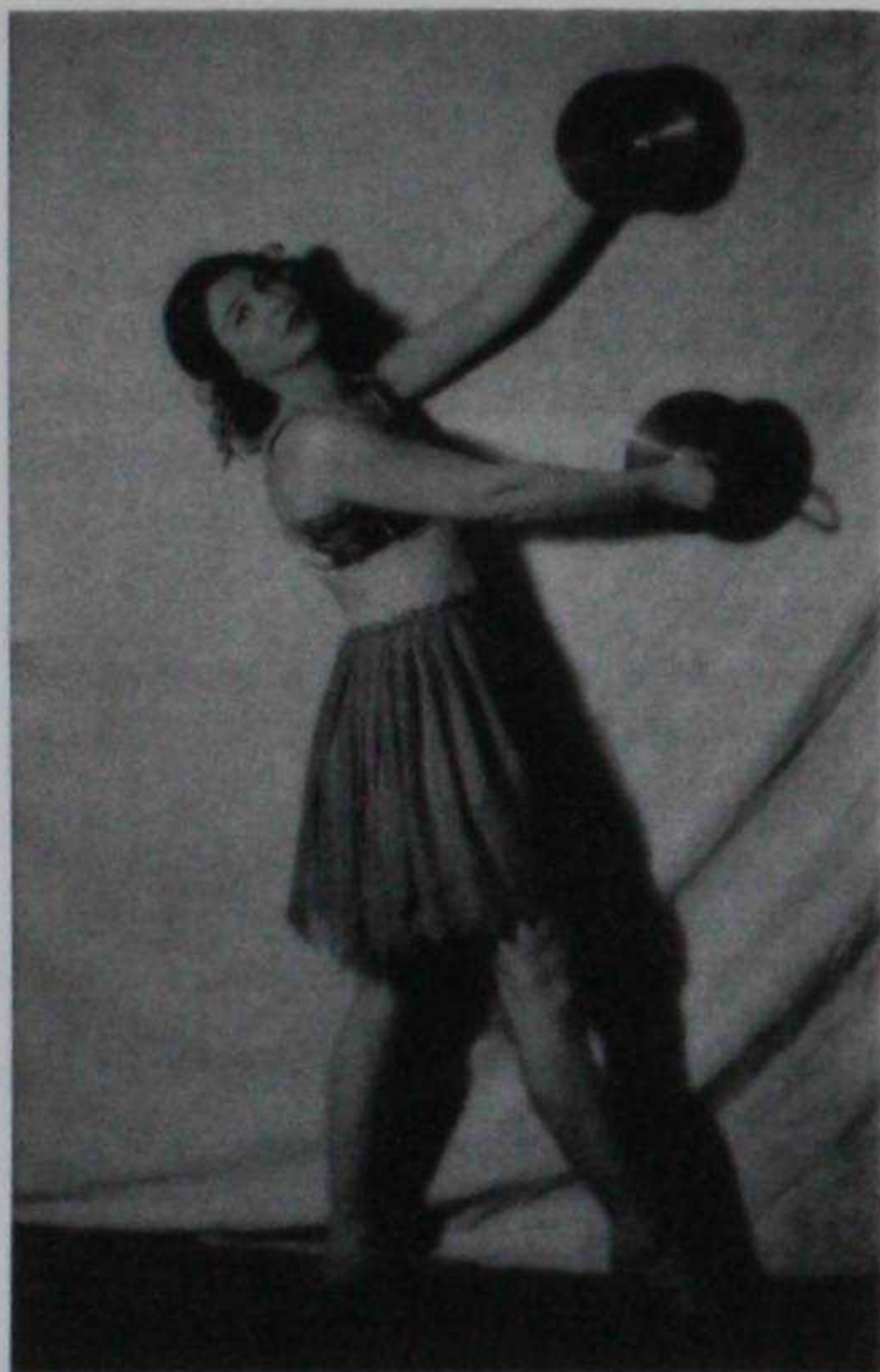
La figura internacional de mayor trayectoria que debutó en este coliseo, a principios del siglo XX, fue la *balletista* rusa Ana Pawlova. Esta bailarina de reconocimiento mundial dio una temporada en el Teatro Nacional, el 24 de marzo de 1917. Al respecto Borges señala:

“El gran Coliseo de bote en bote. Obra representada: un actoailable basado en episodios de la vida egipcia, música de Goddard y Drigo, intitulado AMARILIA. Argumento profundamente romántico. Un amor contrario, el de Amarilia, reina de una tribu de gitanos enamorada y seducida por un gentilhombre de la grandeza húngara, que la desgracia para casarse con una aristócrata; aquí viene la locura salvaje del baile” (1941: 61-62).

Este autor manifiesta que Pawlova, al interpretar sus danzas, conmocionó al público quien la ovacionó hasta el delirio, lo cual hizo que la artista tuviera que salir a saludar ocho veces (Borges, 1941: 62).

Después de varios años, en este mismo texto, Borges destaca las actividades coreográficas de la década de los treinta y registra las presentaciones del grupo de estudiantes costarricense a cargo de la profesora de *ballet* Gladys Pontón de Arce (1914-2005). En 1932,

comienza a ser frecuente la actividad coreográfica realizada por la maestra de danza Grace Lindo.

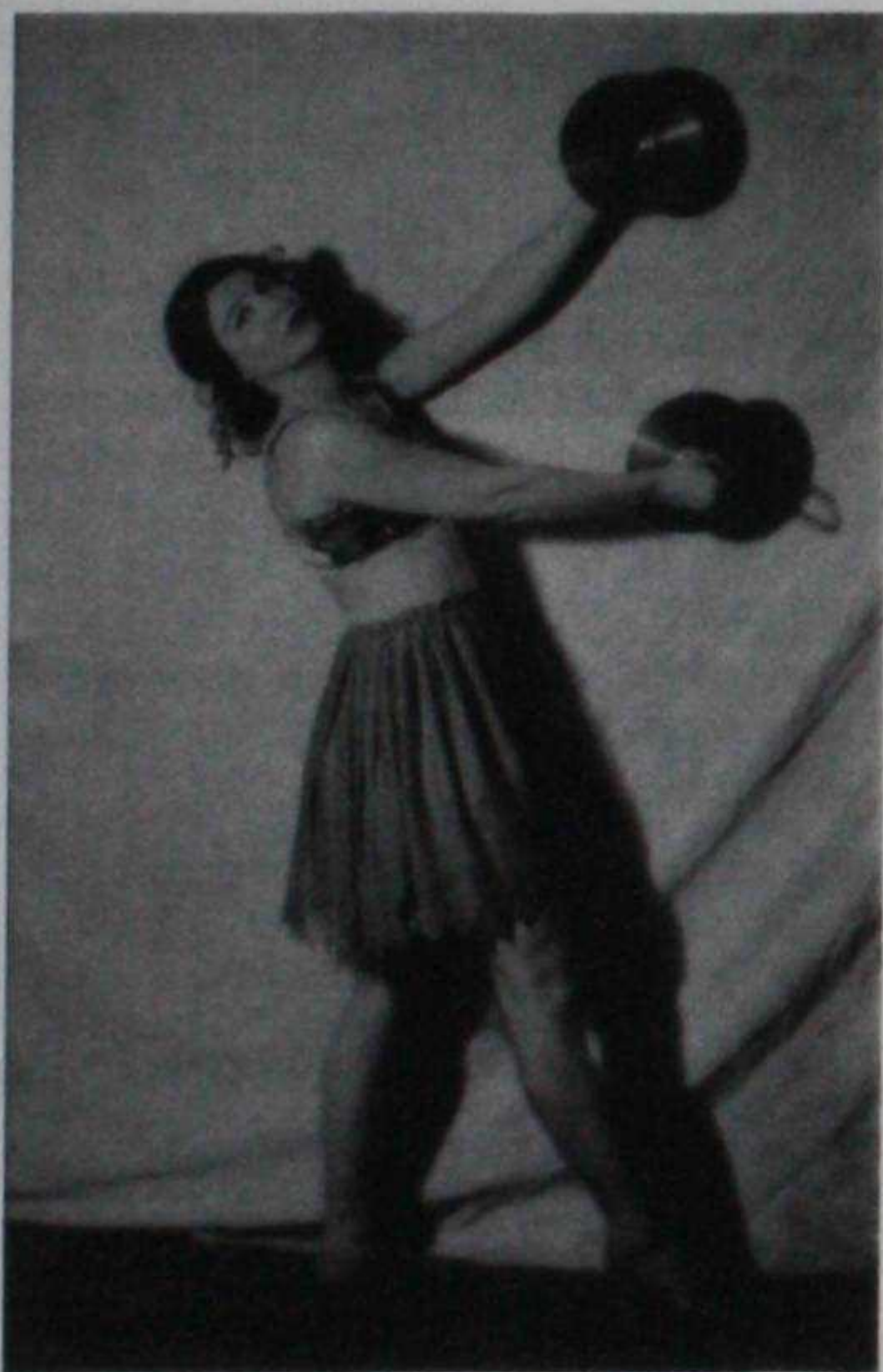


Grace Lindo. Archivo fotográfico: Marta Ávila.

Los trabajos de Grace Lindo³⁶, directora del Ballet Josefino y una de las primeras maestras y bailarinas quienes presentaron espectáculos en el Teatro Nacional, se encaminaron por la senda que había trazado la fundadora de los principios de la danza moderna, Isadora Duncan³⁷. Lindo, tuvo la oportunidad de ser educada en Inglaterra y conoció tanto de los principios “duncaneanos”, así como de la técnica del *ballet* académico. Del mismo modo, la directora del Ballet Josefino, se interesó por

³⁷ En sus trabajos se identifican propuestas de movimiento que recuerdan las danzas griegas que se realizaban en la escuela de Isadora Duncan. Durante una función en 1952, realizada en el Teatro Nacional, Grace Lindo debutó con un traje que le fue regalado por Madame Tamara Karsavina.

comienza a ser frecuente la actividad coreográfica realizada por la maestra de danza Grace Lindo.



Grace Lindo. Archivo fotográfico: Marta Ávila.

Los trabajos de Grace Lindo³⁶, directora del Ballet Josefino y una de las primeras maestras y bailarinas quienes presentaron espectáculos en el Teatro Nacional, se encaminaron por la senda que había trazado la fundadora de los principios de la danza moderna, Isadora Duncan³⁷. Lindo, tuvo la oportunidad de ser educada en Inglaterra y conoció tanto de los principios "duncaneanos", así como de la técnica del *ballet* académico. Del mismo modo, la directora del Ballet Josefino, se interesó por

³⁷ En sus trabajos se identifican propuestas de movimiento que recuerdan las danzas griegas que se realizaban en la escuela de Isadora Duncan. Durante una función en 1952, realizada en el Teatro Nacional, Grace Lindo debutó con un traje que le fue regalado por Madame Tamara Karsavina.

transmitir a sus discípulas tanto el respeto por la disciplina como el principio de libertad al bailar. En ella se unieron dos tendencias fundamentales para el desarrollo de la danza del siglo XX. Según Fernando Borges, en 1935,

“Grace Lindo, Directora Técnica de una Escuela Coreográfica por ella establecida en San José, ofreció en el NACIONAL una demostración del progreso alcanzado por sus veinte o treinta alumnas, todas niñas pertenecientes a las mejores familias de esta capital. Cosechó nutridos y sinceros aplausos” (1941: 86).

3.1.1. Primeros intentos de profesionalización del ballet

En ese mismo contexto de una ciudad pequeña y con pocas posibilidades de contacto con los principales acontecimientos de las metrópolis culturales, la joven Margarita Esquivel Rohrmoser (1920-1945) adquirió protagonismo con la labor realizada en el Ballet Tico, entre 1940 y hasta su prematura muerte en 1945.

Fernando Borges indica que la señora Gladys Pontón de Arce, en 1932 realizó:

“una función deslumbrante en arte y suntuosidad escénica... con un variado e interesante programa de *ballet* que fue de mucho agrado. El espectáculo, por novedoso y por la preciosidad artística de las pequeñas danzarinas, causó la admiración de la selecta concurrencia” (1941: 81).

Asimismo, el investigador panameño Diguar Sapi³⁸ destaca la labor de Gladys Pontón de Arce quien se trasladó a vivir a Panamá y llegó a ser una de las figuras más importantes y pionera del *ballet* de ese país. Entre las creaciones que bailaron las niñas del grupo de Pontón, señala el cronista de la época, estaban *La muerte del cisne*,

³⁸ Entrevista realizada por Marta Ávila (2005) al bailarín e investigador panameño Diguar Sapi.

vals acrobático, baile oriental, solos y *tap-dance* (Borges, 1941: 81). Fue uno de estos espectáculos los que influenciaron a Margarita Esquivel (1920-1945) para tomar la decisión de querer hacer danza.

En el libro *Margarita Esquivel Rohrmoser. En su vida y su muerte* (1946), publicado después de su muerte por Abelardo Bonilla y Enrique Macaya y otros amigos, se identifica que, al ver la Revista Infantil que presentó la señora Pontón, esta joven de once años descubrió su pasión por la danza. Según estos autores, en un cuaderno de apuntes fechado en 1932, Esquivel escribió: "*Esa noche soñé, soñé por primera vez con el baile y tuve la visión de mis éxitos coreográficos. Soñé bailando y recibiendo aplausos, con gran aplomo*" (Bonilla, Macaya y otros, 1946: 13).

Se podría considerar a Esquivel como la primera coreógrafa que se esforzó por hacer de la danza una forma de expresión genuina⁴⁰; no pretendía copiar obras del repertorio universal y desde sus primeras creaciones logró resultados coreográficos de una rica plasticidad escénica. Además, sus estudios en la Universidad de Columbia y en la escuela de danza de Martha Graham, en Nueva York, durante el año 1943, reafirmaron su gusto por una estética afín al sentir de las vanguardias de su época.

⁴⁰ Margarita Esquivel, a finales de la década de los treinta, inició sus estudios de danza con Gladys Pontón y Aída Koga.



Margarita Esquivel, 1943.

Por otra parte, Margarita Esquivel hizo un esfuerzo por iniciar una forma de notación personal para registrar sus *ballets* (Bonilla, 1946: 89)⁴¹. *Arcilla humana* (1941), *Rapsodia tica* (1943) y *Destino* (1943) fueron sus principales creaciones elogiadas por las crónicas de la época. Según Víctor Hugo Fernández, Margarita Esquivel fue:

“Mujer de dotes singulares..., es la gran pionera de nuestra danza. No sólo crea el *Ballet Tico*, una institución permanente de entrenamiento y formación de bailarines, sino que además, se aboca a la investigación coreográfica y se atreve a formular, en un medio asombrado ante su esfuerzo, los principios de su filosofía danzaria, los cuales

⁴¹ La taquigrafía del *ballet* propuesto por Margarita Esquivel consistía en una serie de 20 signos elementales correspondientes a los 20 pasos principales del *ballet*, siguiendo las líneas de las piernas o las huellas de los pies. Esta taquigrafía fue utilizada para que sus estudiantes pudieran copiar rutinas corporales (Bonilla y otros, 1946:89).

reunió bajo el concepto de técnica plástica” (Fernández, 1994: 54).

Otra etapa importante para la danza de Costa Rica fue el período entre 1945 y 1948, cuando Margarita Bertheau trabajó en el Ballet Pro Arte. La bailarina costarricense había iniciado sus estudios de danza en Cuba, junto a la bailarina cubana Alicia Alonso, con la dirección del maestro ruso Nicolai Yavorsky. A su regreso de Cuba, Bertheau fue contratada como maestra de técnica de *ballet* y diseñadora plástica en el Ballet Tico, con la dirección de Esquivel.

Al morir Margarita Esquivel⁴², Bertheau fundó el Ballet Pro Arte y continuó la labor de formación en danza y *ballet*, que se remontaba desde los trabajos de Lindo y Aída Kogan.

Es así como, a finales de 1945, Bertheau logró estrenar en el Teatro Nacional *Pigmalion*, con los jóvenes bailarines Gloria Gerli y Frank Iglesias como solistas. Al año siguiente, invitó al maestro ruso Nicolai Yavorsky, quien montó *Snegoruska* con las alumnas de Pro Arte, en el Teatro Nacional⁴³.

Por motivos políticos, en 1948, el presidente José Figueres le asignó el local, en donde trabajaba el Ballet Pro Arte, a la bailarina Olga Franco. Desde ese momento, Margarita Bertheau, decidió no volver a trabajar más en *ballet* y se dedicó definitivamente a la pintura y se convirtió en una de las mejores acuarelistas costarricenses del siglo XX. Aún así, en las acuarelas y en los murales de Bertheau, el tema de la danza estuvo siempre presente⁴⁴.

⁴² Margarita Esquivel murió el 26 de julio de 1945.

⁴³ Nicolai Yavorsky, un ruso blanco que emigró a Cuba y fue profesor de ballet en la Sociedad Pro Arte Musical, institución dedicada a la promoción de la danza, teatro y música, fundada en La Habana, en 1918. Esta academia sentó las bases para el desarrollo del *ballet* en Cuba. En Pro Arte Musical iniciaron su formación de *ballet* Alicia Alonso y Margarita Bertheau.

⁴⁴ La escritora Yolanda Oremuno fue una de las principales modelos de Bertheau para sus temas de danza, ejemplo de esto fue el mural realizado en la tienda *La Dama Elegante*, ubicada en la Avenida Central de San José.



Mural La danza, realizado por Margarita Bertheau en la tienda La Dama Elegante, actual Hotel Presidente, San José 1956.

Entre 1948 y 1968 no se dieron eventos en la danza escénica nacional que superaran el nivel logrado por las coreografías de Margarita Esquivel y los espectáculos del Ballet Pro Arte. Lo que predominó durante esas décadas fueron presentaciones en el nivel aficionado, en los cuales, muchas discípulas del Ballet Tico, el Ballet Pro Arte y del Ballet Josefino, de Grace Lindo, siguieron trabajando en los estudios y en las academias. Entre las academias que proliferaron en los años cincuenta podemos citar las de Elizabeth O'Niell, Roberto Snowball, Cecilia Martínez, Xinia Mora y Flor del Carmen Montalbán⁴⁵.

Vale destacar que, en 1952, las discípulas del Ballet Pro Arte, Nidia Naranjo y Teresita Orozco realizaron un espectáculo que contó con la participación del maestro Arnoldo Herrera como director de orquesta y se anunció como Ballet Nacional. En esta presentación se bailaron obras de las jóvenes bailarinas quienes fueron becadas por

⁴⁵ En noviembre de 2003, las alumnas de Flor del Carmen Montalbán realizaron un homenaje a la maestra, en el Teatro 1887, para recordar su labor como pedagoga por más de cincuenta años.

Grace Lindo para continuar estudios de *ballet* en Inglaterra. En el montaje participaron los jóvenes Carlos Matías Sáenz (director y realizador de cine) como bailarín, César Valverde (pintor miembro del Grupo Ocho) como diseñador plástico, así como Enrique Góngora (matemático y estudioso de la música antigua) encargado de los aspectos técnicos. Este grupo se denominó Ballet Nacional y fue el primer intento de crear un grupo profesional de *ballet* en Costa Rica. Al partir hacia Inglaterra, las bailarinas Nidia Naranjo y Teresita Orozco, becadas por Grace Lindo, este grupo desapareció.

Otra joven figura de esta época fue Julián Calderón, quien desarrolló una carrera internacional importante en Europa y se incorporó en el ambiente cultural de Costa Rica a mediados de los años sesenta.

3. 1.2. Creación del Conservatorio de Castella

Es fundamental destacar que, durante los primeros años de la década de los cincuenta, con la fundación del Conservatorio de Castella, el desarrollo del arte en Costa Rica se estimuló desde el Ministerio de Educación Pública. Esta fue la principal institución costarricense dedicada a la formación integral del arte creada por el maestro y director musical Arnoldo Herrera, quien regresó de México en 1952.

El Conservatorio de Castella abrió sus puertas en 1953 y, desde entonces, ha sido el semillero más importante para el arte en Costa Rica. Allí dieron sus primeros pasos la mayoría de los actuales artistas escénicos, quienes asumieron protagonismo a partir del último cuarto del siglo pasado en las principales agrupaciones. Músicos, bailarines, artistas plásticos, así como directores y actores

se formaron con el lema principal proclamado por Herrera: "Ser feliz viviendo con y para el arte".

La primera profesora de *ballet* en el Castella fue Anny Manley, quien impartió clases en 1955, con el método de la escuela inglesa. Para 1956, se invitó a la coreógrafa y maestra holandesa Madame de Vries para que realizara el montaje de la obra *Los cuentos de mi Tía Panchita*, estrenado en el mes de setiembre del mismo año, en el Teatro Nacional.

En 1960, con la incorporación de la bailarina costarricense Olga Franco, quien había estudiado en Cuba la metodología rusa con el maestro Nicolai Yavorski, se inició la enseñanza formal del *ballet* en la institución. Franco impartió *ballet* hasta 1976. Posteriormente, en 1964, el maestro brasileño, Riboldino Da Silva enfatizó el entrenamiento para varones, coincidiendo con la participación de la maestra de danza Marilú Tossi.

Un año después se incorporó, en el Castella, la ecuatoriana Regina Cats, quien impartió la técnica de danza con énfasis en la expresión corporal y principios del método de Grotovsky. Otro profesor de danza, de principios de los años setenta, fue el graduado William Zúñiga, quien continúa con la línea de Cats. En esos mismos años, llegó al país la bailarina y coreógrafa uruguaya, Elsa Vallarino, quien impartió principios de las técnicas de José Limón y Martha Graham, a los estudiantes avanzados.

De esta época es importante destacar el montaje de Vallarino titulado *El conventillo*, que integró a estudiantes, profesores, ex alumnos y generó la creación del Ensemble de Percusión del Castella. Otro maestro que aportó en estos años fue Rogelio López, al darle seguimiento a lo planteado por Vallarino. Cuando estos maestros dejaron la institución a finales de la década de los setenta, las profesoras Carmen Calderón, en danza moderna, y Rusalka

Rodríguez, en *ballet* clásico, asumieron la formación. Estas maestras fueron las responsables de ambas cátedras por más de treinta años.



Tocata, cor. Rogelio López, bailan: María Elena Cerdas, Patricia Sandí y Marta Ávila, alumnas de danza y ballet. 1976.

En la actualidad, entre los encargados de la enseñanza de la danza y el *ballet* se encuentran Pilar Quesada, Jorge Hernán Castro, Hayley López, Cintia Campos, Lesha Salas, Maritza Baltodano, Sandra Castillo, Ingrid Cruz, Ana María Rivera, Lourdes Cubero, entre otros.

Desde mediados de la década de los setenta, esta institución aportó figuras importantes al desarrollo de la danza y al *ballet* en Costa Rica. Estos bailarines se integraron a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional (1974), al Ballet Moderno de Cámara (1975),

a DanzaCor (1975), grupos independientes que luego formaron parte de la Compañía Nacional de Danza y Danza Universitaria, respectivamente. Esta fue la principal materia prima con la que contaron los maestros Mireya Barboza, Elena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Rogelio López al crear sus agrupaciones y montar sus primeros espectáculos profesionales. Algunos graduados del Castella quienes actualmente están activos en la profesión son: María Isabel Saborío, Nandayure Harley, Mimi González, Roxana Coto, Marta Ávila, Jorge Hernán Castro, Pilar Quesada, Ena Aguilar, Vicky Cortés, Florencia Chaves, Alexander Solano y Rocío Arrieta. Ellos han asumido tanto la enseñanza, la interpretación, la composición, así como la crítica de la danza. Después de estas primeras generaciones, han seguido incursionado en los grupos nacionales bailarinas como Wendy Chinchilla, Gloriana Retana, Lesha Salas y Valentina Marengo, quienes ya comienzan a crear sus propuestas coreográficas.

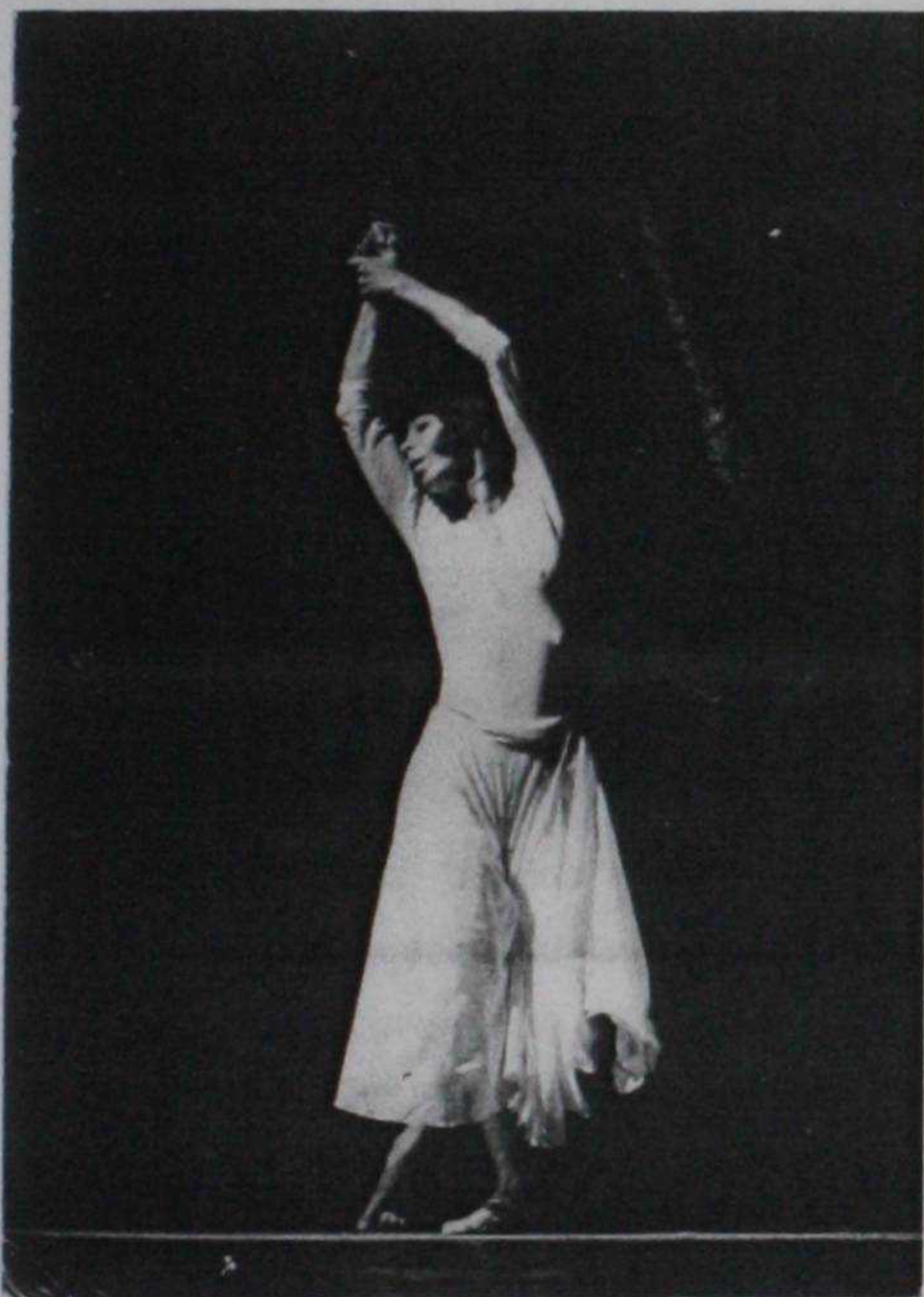
Actualmente, los egresados del Conservatorio de Castella son jóvenes bailarines con mucha experiencia escénica y pasión por la danza, quienes se integran a los grupos y las compañías profesionales para continuar su perfeccionamiento técnico e interpretativo.

3. 1.3. En busca de nuevos lenguajes

En 1968, después de realizar estudios de danza en México, Francia, Alemania y Estados Unidos de Norteamérica, y de haber desarrollado una labor como bailarina, Mireya Barboza regresó a Costa Rica para incorporarse al incipiente ambiente cultural. Al establecerse en San José, Barboza organizó los primeros

espectáculos de danza moderna en los que participó como bailarina principal. En 1970, creó la Escuela de Danza Contemporánea auspiciada por el departamento de Artes y Letras que pertenecía al Ministerio de Educación.

Después de una gran audición en la que participaron alrededor de trescientos aspirantes, Mireya Barboza inició el trabajo coreográfico con los trece alumnos quienes resistieron la audición y la disciplina requerida, y con ellos consolidó el núcleo que produciría, treinta años más tarde, todo un movimiento danzario. Barboza estrenó varios montajes y el Ministerio de Cultura le solicitó que representara al país en el primer Festival de Arte de Guanajuato, en donde ganó una medalla de plata por sus coreografías del espectáculo *Danza 72*.



Mireya Barboza. Archivo fotográfico de la coreógrafa, 1972.

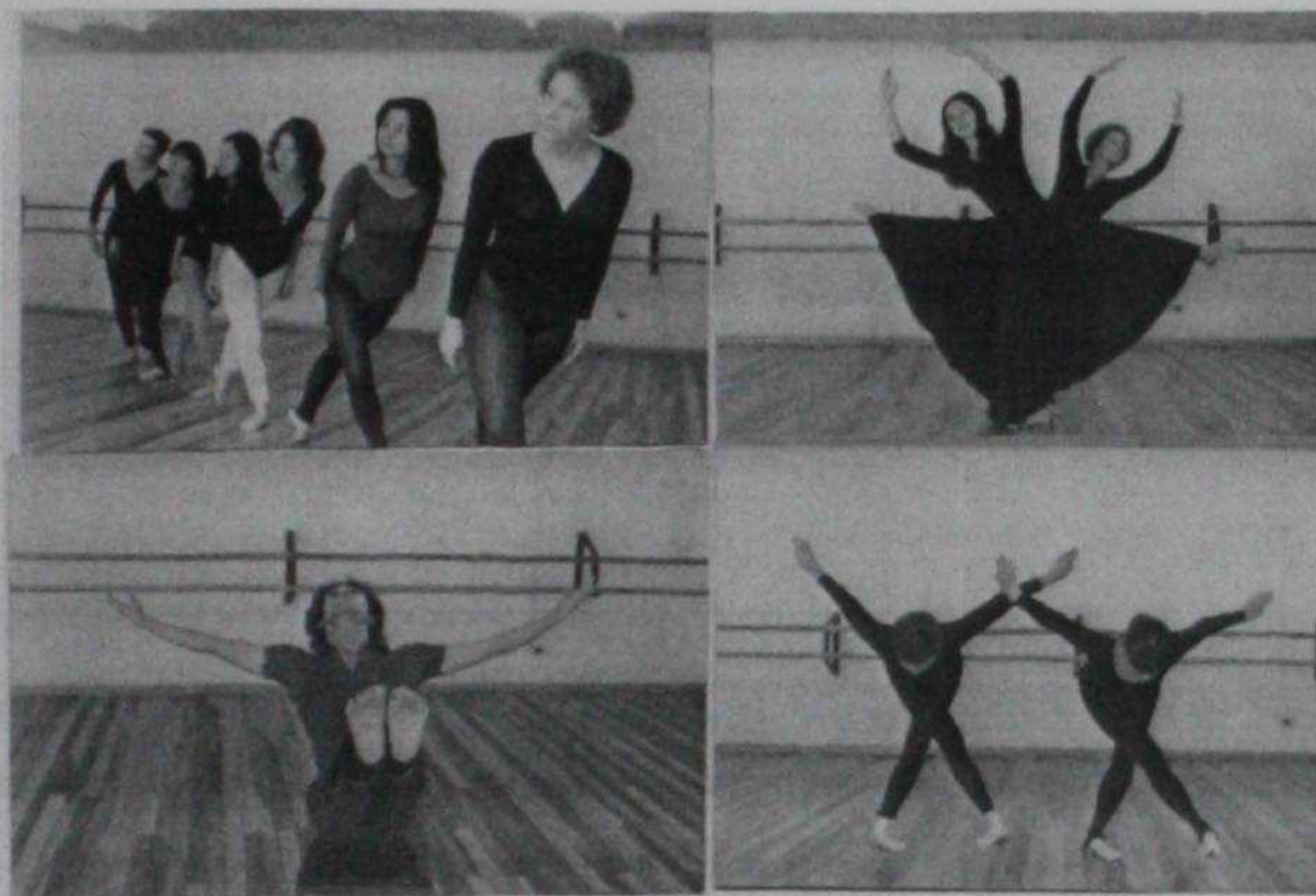
Con sus creaciones, Mireya Barboza participó en México, Honduras y Nicaragua. En 1975, por sugerencia de la escritora Carmen Naranjo y de Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional, esta bailarina estrenó *Danzas y Tradiciones*, el primer espectáculo de proyección folclórica el cual se mantuvo por más de once años en temporadas, con el auspicio del Instituto de Turismo. En relación con el contexto histórico que le tocó vivir a Mireya Barboza al regreso de su viaje, Fernández en *Los lenguajes del cuerpo* señaló:

"En medio de la creciente institucionalidad que caracteriza la década de los setenta en Costa Rica, el Estado comenzó a asignar más recursos para el desarrollo de proyectos culturales, dentro de los que se contemplaban las artes escénicas. Fue así como el teatro y la danza registran su período más acelerado en esa década" (Fernández, 1994: 56).

Mireya Barboza tuvo el apoyo de varios funcionarios de la Dirección de Artes y Letras, dependencia del Ministerio de Educación Pública, para hacer sus primeros espectáculos.

3.1.4. Las primeras instituciones de danza

En la década de los setenta, se creó una institución fundamental para el desarrollo de la danza en Costa Rica, la Escuela de Danza. Un año más tarde de la inauguración de la Universidad Nacional (UNA) (1973), en Heredia, comenzó a funcionar la primera carrera de danza en la región Centroamérica y, con ello, se inició lo que podríamos denominar la democratización de la danza costarricense, por ser una institución de acceso gratuito y público. Es decir, la disciplina coreográfica dejó de ser una actividad a la que solo tenía acceso una clase social privilegiada. Con la Escuela de Danza de la UNA, estudiantes de escasos recursos pudieron dedicarse al estudio de la coreografía y formarse como bailarines profesionales.



Primera generación de alumnos de la Escuela de Danza, Universidad Nacional, 1974.

La apertura de esta Escuela, también permitió que los graduados del Conservatorio de Castella continuaran su formación dancística. Junto a Elena Gutiérrez, primera directora de la Sección de Danza, trabajaron la uruguaya Cristina Gigirey (1940-2006), las mexicanas Evangelina Villalón y Marta Azuela como las primeras maestras de técnica. Durante sus treinta años de formación en el campo de la coreografía y la interpretación, esta unidad académica se transformó en escuela y ha graduado a muchos profesionales mediante una oferta de grado y posgrado⁴⁶.

En este mismo contexto de los años setenta aparecieron los primeros grupos independientes de danza en Costa Rica, los cuales, en pocos años, se transformaron en instituciones financiadas con recursos estatales. Estas agrupaciones independientes determinaron el papel que tendría la danza como manifestación



⁴⁶ Lo que se conoce hoy como Escuela de Danza de la Universidad Nacional, nació como Sección de la Escuela de Filosofía y Letras; luego se transformó en Departamento de la Escuela de Artes hasta llegar a ser Escuela y formó parte del Centro de Investigación Docencia y Expresión Artística (CIDEA), creado en 1985.

artística en las siguientes décadas. Desde entonces, la danza ha sido un arte comprometido con su entorno social y político. Fue así como, en 1975, Elena Gutiérrez y Cristina Gigirey fundaron el Ballet Moderno de Cámara y luego, Rogelio López, creó DanzaCor, agrupaciones que contribuyeron a formar el masivo público de danza que, en los años ochenta, llenaba los teatros.

DanzaCor estuvo constituida por bailarines de una gran inquietud creativa y una diversidad técnica. Los montajes de esta agrupación reforzaban la expresividad y la exploración, más que la defensa de un trabajo técnico o purista. *Tiempo de vibraciones* (1975) *Gente del Sol*, *Mariana Pineda* y *Controversias* (1977) fueron las primeras coreografías de López que expresaban las principales preocupaciones de sectores de la población conscientes de las transformaciones sociales y políticas. Según el sociólogo Rafael Cuevas, este grupo de danza tomó parte activa en el movimiento cultural contestatario:

“Como muestras de ese movimiento contestatario está el Movimiento de la Nueva Canción (en donde militan Rubén Pagura y el Grupo Abril, el grupo Tayacán, Luis Ángel Castro, Víctor y Alejandra, el Grupo Experimental de Adrián Goizueta) la fundación del Centro de Cultura Popular (CECUPO), La Comuna (Héctor Monestel y Adrián Díaz), el grupo teatral Tierra Negra, el Teatro Experimental y DANZACOR” (Cuevas, 2006: 100).

Las obras de DanzaCor se bailaron en espacios alternativos así como en los principales teatros capitalinos. Tres años más tarde, DanzaCor se convirtió en la primera agrupación financiada por una institución pública, cuando la Universidad de Costa Rica impulsó la creación de Danza Universitaria como grupo representativo. Desde 1978 hasta 2006, Rogelio López estuvo a la cabeza de dicha compañía como el principal coreógrafo y maestro.



Miembros de DanzaCor, Jorge Ramírez, M. Isabel Saborío, Rogelio López, Marco Lemaire, 1975.

Por su parte, el Ballet Moderno de Cámara, desde sus primeros montajes, *Cruz del sur* (1975) y *Meridianos* (1976), se perfilaba como un grupo que difundía obras de contenido social y político pero con mayor preocupación por la forma y la técnica de sus integrantes. Este grupo contó con el apoyo de la directora del Teatro Nacional, Graciela Moreno, quien facilitó la sala para las principales temporadas.

En el Ballet Moderno de Cámara, la mayoría de las coreografías estrenadas fueron de Gutiérrez, Barboza y Gigirey. En 1979, a iniciativa de Elena Gutiérrez, directora del Ballet Moderno de Cámara, el Ministerio de Cultura creó la Compañía Nacional de Danza. La agrupación oficial inició sus labores con la totalidad del elenco y con el repertorio coreográfico del grupo que dirigía Gutiérrez.



Integrantes de Ballet Moderno de Cámara: Sol Carballo, Lucrecia Jinesta, Norma Jiménez, Carmen Calderón, Mimi González, Rogelio López (invitado), Patricio Primus, Elena Gutiérrez. 1976.

La tercera institución dancística que formó parte del sector financiado por el Estado fue la compañía de Cámara Danza UNA, de la Universidad Nacional. En 1981, la Escuela de Danza de esa casa de estudios anunció la apertura de su agrupación profesional al mando del joven coreógrafo Jorge Ramírez. La Compañía de Cámara Danza UNA debutó, a finales del año, en el Teatro del Centro Cultural Costarricense Norteamericano, sala en donde presentó muchos de sus trabajos y, desde entonces, ha contribuido con el desarrollo de la danza en Costa Rica.

Estas tres agrupaciones realizaron, en esos años, labor de difusión al bailar en espacios tan diversos como plazas, salones comunales y gimnasios. Con estas circunstancias, sus obras no requerían de complejas escenografías ni diseños de luces.

En ese mismo contexto, aparecen otras dos instituciones que también contribuyeron en la formación del público de la danza. La

UNA abrió el Programa Preuniversitario Margarita Esquivel (1979) y el Ministerio de Cultura, con la conducción de Mireya Barboza, inauguró el Taller Nacional de Danza Margarita Bertheau (1980)⁴⁷.

3.1.5. Danza Universitaria (1978)

La Universidad de Costa Rica, en 1978, creó la primera agrupación profesional de danza en el país. Esta compañía se llamó Danza Universitaria y estuvo dirigida, desde su fundación y hasta el 2006, por el bailarín, maestro y coreógrafo Rogelio López, quien desarrolló su trabajo creativo en estos veintiséis años, logrando un sello interpretativo en su elenco. A partir el 2006, Luis Piedra asumió la dirección de la Compañía.

Danza Universitaria, en su primer quinquenio, tuvo un repertorio creado por los maestros Cristina Gigirey y Rogelio López. Este binomio creativo permitió a los integrantes del grupo adquirir experiencia y fuerza técnica mediante las obras lineales de Gigirey, que se complementaron con las desafiantes propuestas ricas en elementos teatrales de López. Después de la partida de Gigirey, el otro coreógrafo que ha enriquecido la oferta artística de esta compañía ha sido Luis Piedra.

⁴⁷ El Taller Nacional fue dirigido por Mireya Barboza, desde 1980 y hasta su muerte en el año 2000. Es una instancia que apoya, principalmente, al sector independiente y promueve la danza en el nivel de aficionado. En el 2003, la dirección del Taller la asumió el coreógrafo Jimmy Ortiz y creó un programa de formación que lleva como nombre *El Barco*. El Taller Nacional de Danza sigue siendo una institución adscrita al Ministerio de Cultura con la dirección del Teatro Melico Salazar. Su nuevo perfil pretende formar bailarines quienes se desempeñen como instructores e intérpretes.



Danza Universitaria, *Vitalitas*, cor. Rogelio López. Bailan: Jorge Corrales, Marta Ávila, Ivonne Durán, Luis Piedra, Lilliana Valle. Estadio Nacional. 1989.

Danza Universitaria fue la primera agrupación costarricense que viajó a Europa. En 1986, debutó en el Festival Óscar López, en Barcelona, y en otros escenarios españoles. También sus bailarines se presentaron en varias ciudades alemanas. Desde esa década, el grupo ha mantenido una estrecha relación con la danza de Perú; ha asistido a festivales y ha promovido un intercambio de bailarines. Además, Rogelio López y Luis Piedra han montado varias obras para elenco peruanos. Vale destacar obras emblemáticas de los años ochenta como *Tierra del maíz* (1982) *Gentes* (1984) *Juan Juan, María María* (1985) todas de Rogelio López.

En el repertorio de esta Compañía, en los últimos trece años, se siente una gran presencia de la producción coreográfica de Piedra y de López, pues ellos siguen siendo los principales creadores. Ya para los primeros años del nuevo siglo, las obras de López y de Piedra se han visto acompañadas de propuestas coreográficas de la nueva generación de autores constituida por los bailarines Ileana Álvarez, Gustavo Hernández, Gloriana Retana y Hazel González, así

como de Lilliana Valle, quien participó como coreógrafa invitada en el año 2001.

Desde su fundación, esta Compañía ha mantenido el tono crítico y transgresor en las obras de su repertorio. Además, en la oferta de Danza Universitaria se siguen viendo propuestas que exploran la plástica escénica y la diversidad de lenguajes coreográficos.

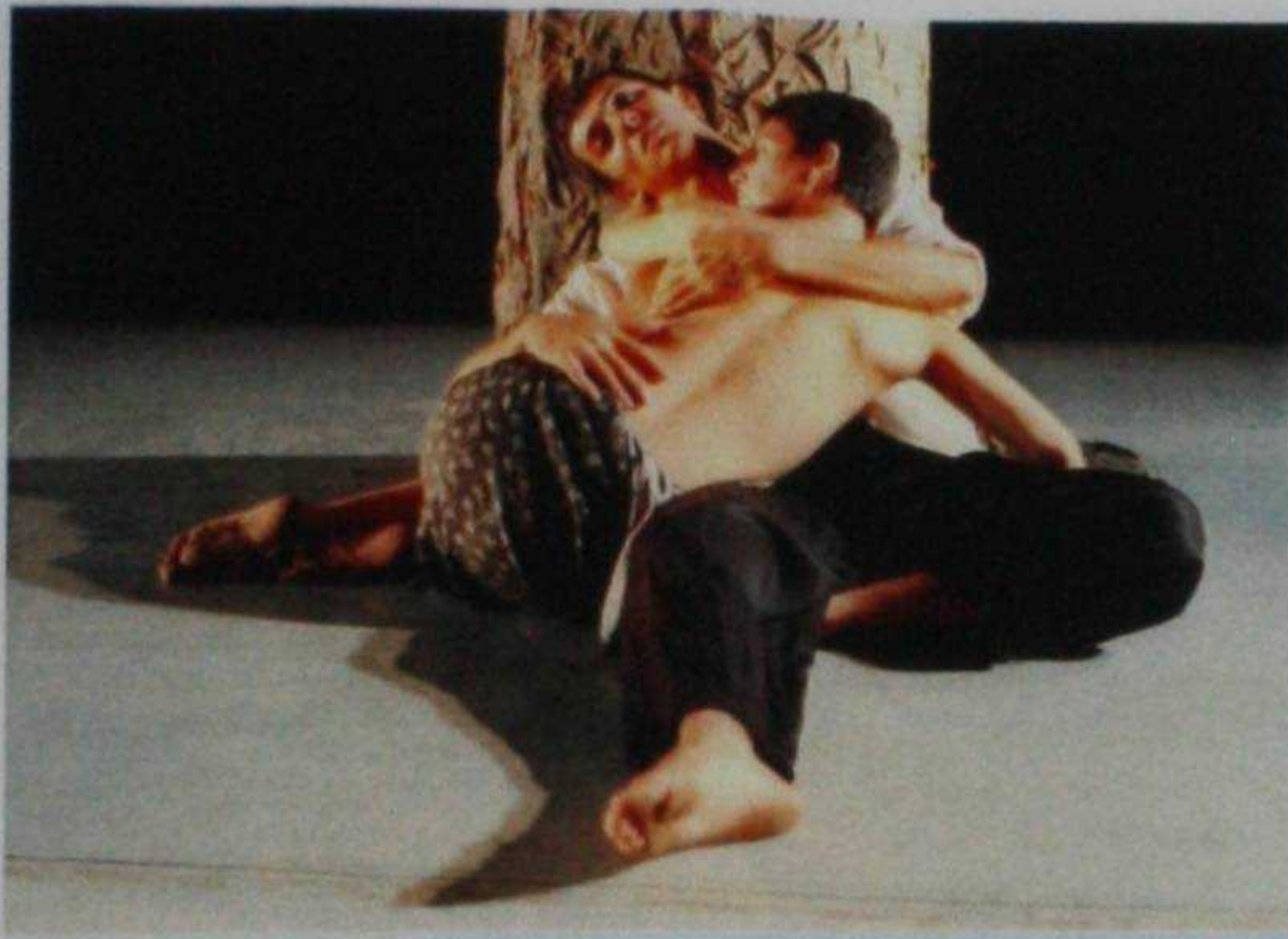
De Rogelio López vale destacar que, durante la década de los noventa, se movió más entre los trabajos que poseen una fuerte dosis de teatralidad frente a obras de línea o movimiento puro. Algunas de las creaciones de tendencia teatral son: *Palabras castellanas cantadas en tonos desesperados* (1993), en la que se le dio protagonismo a los recursos desarrollados por la danza-teatro. *En el año 1997* y *Cuarto oscuro* (1995) son otros ejemplos de este tipo de producción. En 1995, López se dio un respiro para hablar de la pureza del movimiento con el montaje de *Réquiem* con música de Fouré, que estuvo interpretada en vivo por el Coro Universitario. Ese mismo año, creó *Sin título*, otra obra de puro diseño espacial y exploración de la cualidad de movimiento.

Para celebrar los veinte años de fundación de la Compañía, en 1998 López retornó al movimiento con *Gente que baila y queda*, con las excelentes interpretaciones de Hazel González y Gustavo Hernández. En 1999, este autor recorrió de nuevo los territorios de teatralidad con *Werther una pasión bailada* y con *1997...dos años después*. Posteriormente, López, presentó *Buenas noches tristeza*. En esta última, utilizó una composición musical original de Otto Castro, basada en intertextos de la nueva trova cubana y canciones de Joan Manuel Serrat. *Depredadores* (2001) y *Ritus vitae et mortis* (2002) son algunos de los últimos trabajos creados para la agrupación mayor, por Rogelio López.

La labor realizada en Danza Universitaria por Ileana Álvarez, en 1997, fue una sorpresa desde el punto de vista coreográfico ya que, con *Las doce y punto*, se confirmó la veta compositiva de esta bailarina. En ese año, Álvarez y Luis Piedra compartieron el Premio de Coreografía por sus montajes *Las doce y punto* y *Cuarteto #1*, respectivamente.

El aspecto que ha caracterizado las obras de Luis Piedra ha sido la fuerte tendencia hacia lo lineal; en esta corriente se encuentra el trabajo grupal *Texturas urbanas* (1995), así como el dúo *Ying yang* (2001), interpretado por Wendy Chinchilla y Jorge García. *Quinteto* (2003) es la última creación de Piedra y fue seleccionada como una de las cuatro mejores piezas del Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional. En *Quinteto*, Piedra profundizó en el tratamiento de las cualidades del movimiento, además de crear interesantes juegos espaciales en los que experimentó con el tiempo a través de los adagios que fueron llevados hasta las resoluciones de movimientos vertiginosos y mostró un estilo creativo consolidado. Por su parte, *Texturas urbanas* se constituyó como una obra del repertorio de Danza Universitaria, sobre todo porque se ha bailado desde su estreno en el Festival de Coreógrafos de 1994.

Piedra se alejó de su tradicional trabajo de línea (que ha desarrollado por más de veinte años), con la obra *¿De qué juega usted?* (2002) que mereció el Premio Nacional de Coreografía. En esta coreografía, el autor se volcó hacia una propuesta en la que profundizó en los códigos de la danza-teatro; experimentados anteriormente en las dos versiones de *La casa de Bernarda Alba*, estrenadas en 1986 y 1988.

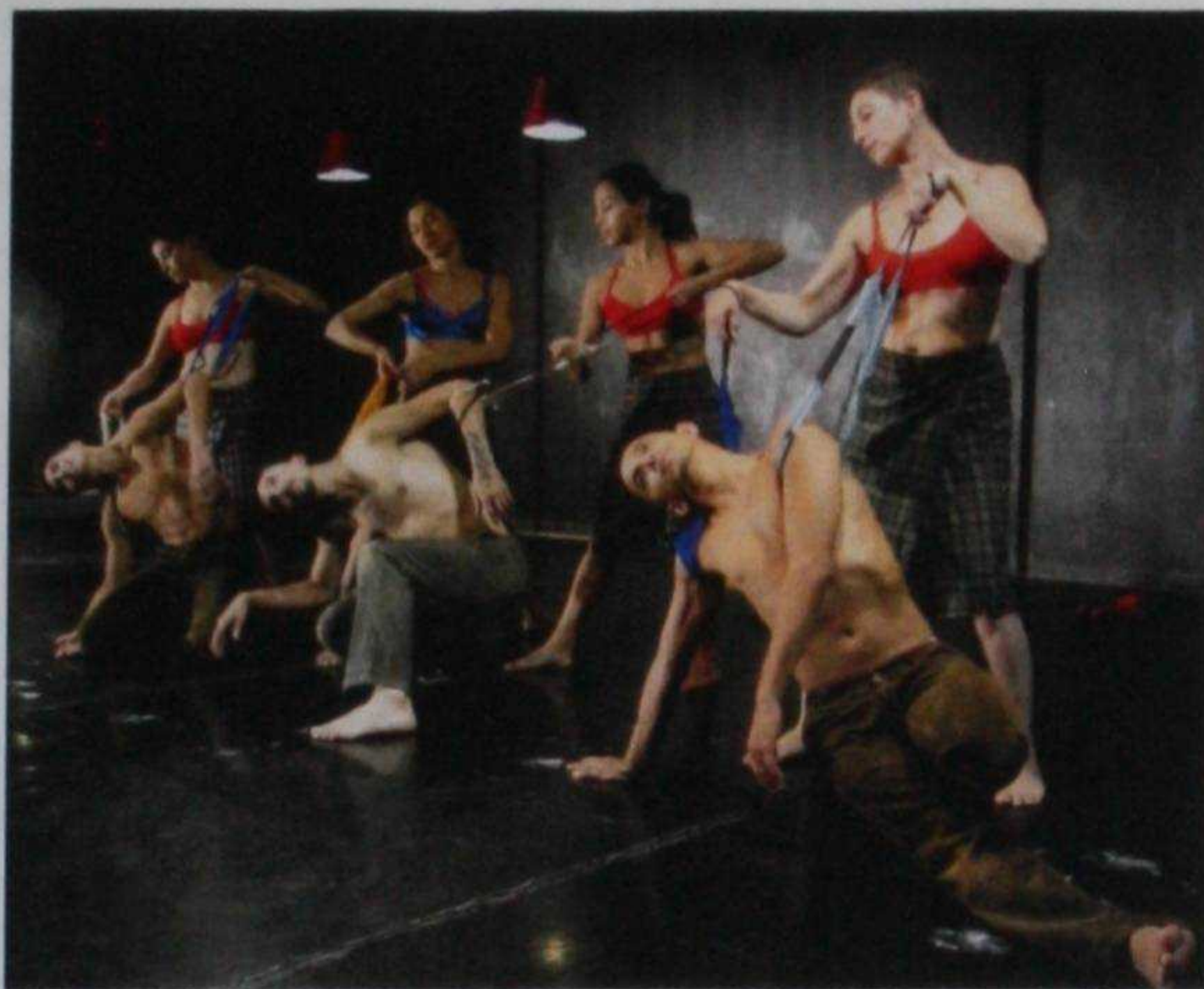


Dulce y amargo, cor. Rogelio López, Mainor Gutiérrez y Carolina Valenzuela, 1997.

El bailarín Gustavo Hernández, con su *opera prima* *El jardín de las delicias* (2001) y luego con *El crimen nuestro de cada día* (2003) impresionó por la capacidad de plantear temas de actualidad utilizando, para ello, un balance entre el movimiento, el contenido y la teatralidad. Estas obras han gozado de éxito tanto del público como de la crítica. El último trabajo de Hernández también le mereció el Premio Nacional de Coreografía, en el 2003. Para la temporada 2007, Hernández realizó el montaje de *La espera*.

Otras bailarinas y jóvenes coreógrafas de esta agrupación quienes han incursionado con buenos resultados han sido Gloriana Retana y Hazel González, la primera de ellas a quien le otorgaron un reconocimiento en el año 2002, por su obra *En sí*. Por su parte, Hazel González se aventuró en la composición y presentó dos propuestas desde la perspectiva y la temática femenina. La primera creación de González fue *El duelo de la flor* (2001) en la que trató los paradigmas que pesan sobre la mujer en la sociedad patriarcal y, la segunda, *El revés de la sábana* (2003) en la cual abordó el tema del amor.





Danza Universitaria, *Amores difíciles*, cor. Hazel González. Bailan: Elián López, Eduardo Guerra, Gloriana Retana, Mainor Gutiérrez, Evelyn Ureña, Gustavo Hernández, Carolina Valenzuela. 2004.

Otro aspecto que debe señalarse, que ocurrió en estos últimos años en Danza Universitaria, fue el trabajo desarrollado por López con el elenco del grupo de aspirantes en las temporadas del grupo universitario⁴⁸. *Tangueando* y otros espectáculos del año 2002, como *Danzas de noviembre* (2003), son un ejemplo de ello. Los jóvenes del grupo de aspirantes han demostrado un gran potencial interpretativo y técnico, muestra de ello son las actuaciones de Eduardo Guerra y de Evelyn Ureña. En 2004, López trabajó con el elenco base y de mayor experiencia, en la obra *Milonga*.

Por otra parte, el elenco mayor de Danza Universitaria ha consolidado el estilo interpretativo y de abordaje del movimiento el cual ha venido desarrollando esta agrupación desde hace más de veinticinco años. El afianzamiento de este estilo interpretativo se ha

⁴⁸ Desde 1980, Danza Universitaria ha mantenido el programa de aspirantes, dirigido por Luis Piedra, como una escuela formativa para la selección de los futuros integrantes.

logrado porque los integrantes de esta agrupación trabajan un promedio mínimo de seis años con los mismos creadores. Además, Danza Universitaria cuenta con sala propia (Teatro Montes de Oca) en donde pueden prolongar sus temporadas hasta por un mes, según lo demande el público; aspecto que les permite a los bailarines madurar sus interpretaciones.

Al asumir Luis Piedra la dirección de Danza Universitaria en el 2006, se ha retomado la labor de extensión comunal. Rogelio López quedó a cargo del programa de formación denominado Danza Abierta, conocido hasta la fecha como el Programa de aspirantes. En los últimos montajes han participado varios coreógrafos invitados como Henriette Borbón, Humberto Canessa y Sandra Torijano. En 2007, la bailarina Elián López ganó el premio a mejor bailarina.

3.1.6. Compañía Nacional de Danza (1979)

La Compañía Nacional de Danza pertenece al Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Fue creada en 1979 y, desde su fundación, ha contado con nueve directores quienes han orientado la agrupación según sus necesidades creativas y directrices institucionales. Los líderes de la Compañía Nacional de Danza han sido Elena Gutiérrez (1979-81, 1983-85), Elsa Flores (1982-83), Mariam Pérez (1986-87), la bailarina mexicana Cora Flores (1987-1991), Patricia Carreras (1991-1995, 1998-99), Marcela Aguilar (1994- 1994), Francisco Centeno (1999-2002), Carlos Ovarés (2003-2007) y Humberto Canessa (2008-09). La última directora de esta agrupación es Mimi González que fue nombrada en sustitución de Canessa desde 2009.

Por esa razón, al hablar de la Compañía Nacional de Danza (CND) no se puede aludir a un solo creador, estilo coreográfico o interpretativo, ya que la agrupación oficial se ha visto afectada, cada cuatro años, en el cambio de Gobierno, por la asignación de un nuevo director. Esto le ha dado su personalidad a la Compañía Nacional de Danza y, en algunos casos, los integrantes han transformado esta situación en fortaleza.



Compañía Nacional de Danza. *Conversación a solas*, cor. Francisco Centeno.
Bailan: Mimi González y Francisco Ramírez. 1999.

En esta agrupación han participado muchos coreógrafos nacionales e internacionales⁵⁰; en su primera fase, la mayoría de obras fueron de Elena Gutiérrez, Mireya Barboza y Cristina Gigirey. Posteriormente, en la gestión de Cora Flores, varios coreógrafos jóvenes dejaron su obra en Costa Rica, como es el caso de los mexicanos Adriana Castaños, Marco Antonio Silva, Guillermo Arriaga

⁵⁰ En 2004, al cumplir 25 años de labor, identificamos 47 coreógrafos (Ávila, 2004: 33).

y Aurora Aguerria. Al final del siglo XX, Marcela Aguilar, Francisco Centeno y Carlos Ovares son los directores y creadores quienes han dejado su impronta en el elenco y en la producción coreográfica del país.

Además, Francisco Ramírez (1955-2003) y otros coreógrafos costarricenses como Marla Castillo, Rogelio López, Cristina Gigirey, Jimmy Ortiz, Elena Gutiérrez, Luis Piedra, Jorge Ramírez y Lilliana Valle también han participado en este proceso.

La Compañía Nacional de Danza, asimismo, invitó a otros coreógrafos extranjeros, como el cubano Pedro Marín Boza, los jóvenes españoles Domingo Tejada, Joshua Cienfuegos y Mónica Runde o la mexicana y ex directora, Cora Flores. Del mismo modo, el estadounidense Bill De Young también creó para este elenco varias obras en este decenio (1994-2004).

Al analizar la creación de la Compañía Nacional de Danza sorprenden algunas propuestas, como el *Autor retrato* de Francisco Ramírez quien, en el 2000, ya cristalizaba su estilo compositivo. Ramírez logró integrar en casi todas sus coreografías el color, la textura y el movimiento no convencional a una exploración esteticista y una conceptualización rebuscada. Esto le daba a sus trabajos un nivel de abstracción poco común dentro del panorama de la danza nacional. Para la mayoría de sus obras, Ramírez contó con la colaboración del pintor recientemente desaparecido, Pedro Arrieta (1955-2004), quien le aportaba, desde su punto de vista, el aspecto cromático y conceptual.

Por su parte, una joven creadora, como Marla Castillo, quien estuvo algún tiempo explorando en la coreografía, en el año 2000 presentó una creación de gran envergadura plástica titulada *El sueño del estanque. Amighetti en Danza*.

Al ser la mayoría de los directores de la CND artistas activos, encontramos que dieron mayor espacio a sus obras durante su período de gestión. Es así como, de Marcela Aguilar recordamos *Las mareas vuelven de noche* (1991), un emotivo trabajo sobre la vida de la escritora costarricense Yolanda Oreamuno y *El principito* (1995), una escenificación del cuento del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry. *Bosque húmedo* (1995) fue una alegoría al entorno tropical que contó con música original de Fidel Gamboa. Aguilar también creó varios trabajos para el grupo de aspirantes, dirigidos a diferentes audiencias. Estas coreografías las presenciaron muchos niños y adolescentes y se bailaron en espacios no convencionales.

Algo similar se vio durante el tiempo que Francisco Centeno dirigió la agrupación (1999-2002). A lo largo de esos años, Centeno realizó la mayoría de sus montajes, alrededor de una veintena que, también, se bailaron en diferentes escenarios. *Las siete partes en que antiguamente se dividía la noche* (1996), *Preámbulo en tiempo de posdata* (1998) y *Enfébridos* (1999), son algunos de sus mejores trabajos. Sus propuestas poseen fuerte plasticidad escénica y muestran resoluciones de movimiento muy creativas. Centeno, además, montó obras para la agrupación juvenil, que luego formaron parte del repertorio oficial, como es el caso de *Mysos*.

Carlos Ovares, director de la Compañía Nacional de Danza (2003-2008), ha estado ligado a ella durante más de una década, ya sea como bailarín o como coreógrafo invitado. En 1995, Ovares escenificó *Luna negra* para el grupo oficial y, para los aspirantes, *Hálito*; posteriormente, *Negra conciencia* (1997).

Para el año 2000, Ovares, con la Sinfónica Nacional, puso en escena *Pulchinel* y *El mandarín maravilloso*. En 2002, este coreógrafo creó *Cacareos*, obra que se repuso en las temporadas del 2003.



Datura Sanguínea, cor. Mónica Runde, Compañía Nacional de Danza. Bailan: Yorleny Bolaños y Alexander Solano, foto: Katia Vargas, 2004.

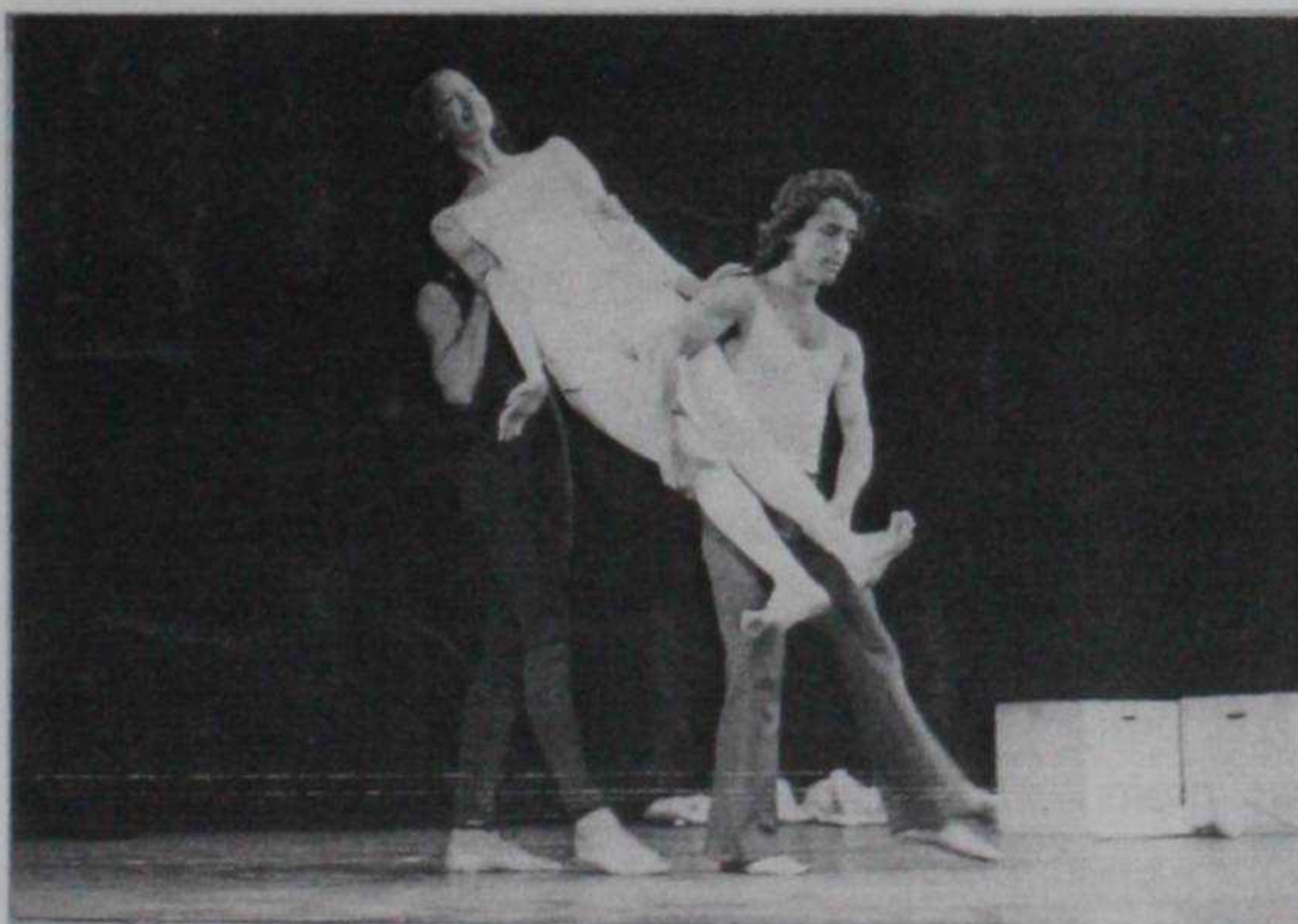
La Compañía Nacional de Danza ha contado, durante los últimos años, con la presencia de varios coreógrafos españoles invitados, como Joshua Cienfuegos, quien realizó el montaje de *A la mesa* (2002) y Mónica Runde, quien mereció el Premio Nacional de mejor coreografía por su montaje *Datura sanguínea* (2004). La gestión de Carlos Ovarés permitió retomar la difusión del repertorio de la Compañía a comunidades fuera del Área Metropolitana y promovió espectáculos con coreógrafos y bailarines invitados: *Dígalo* (Valentina Marengo y Gustavo Hernández), en el 2005, y *R. J. Romeo y Julieta una versión en Hip Hop* (Miguel Bolaños), en el 2007. Para el año 2008, Andrea Catania y Alex Catona montaron el espectáculo titulado *Vox populi*.

A partir de 2008, la dirección de la Compañía Nacional de Danza la asumió Humberto Canessa quien, durante sus primeros meses de gestión, le dio continuidad a los proyectos iniciados por la anterior administración. Se mantiene la labor de extensión a las

comunidades y se retoma la jornada de reflexión sobre la disciplina. Asimismo, se coordina con el Teatro Melico Salazar el Festival Nacional de Danza. Por su parte Mimí González continuó con una línea similar a su antecesor y celebró los 30 años de la agrupación con varios estrenos.

3.1.7. Compañía de Cámara Danza UNA (1981)

Desde su creación en 1981 hasta 1985, la Compañía de Cámara Danza UNA estuvo dirigida por el bailarín y coreógrafo Jorge Ramírez, periodo durante el cual este joven creador desarrolló un lenguaje particular que le dio identidad a la agrupación.

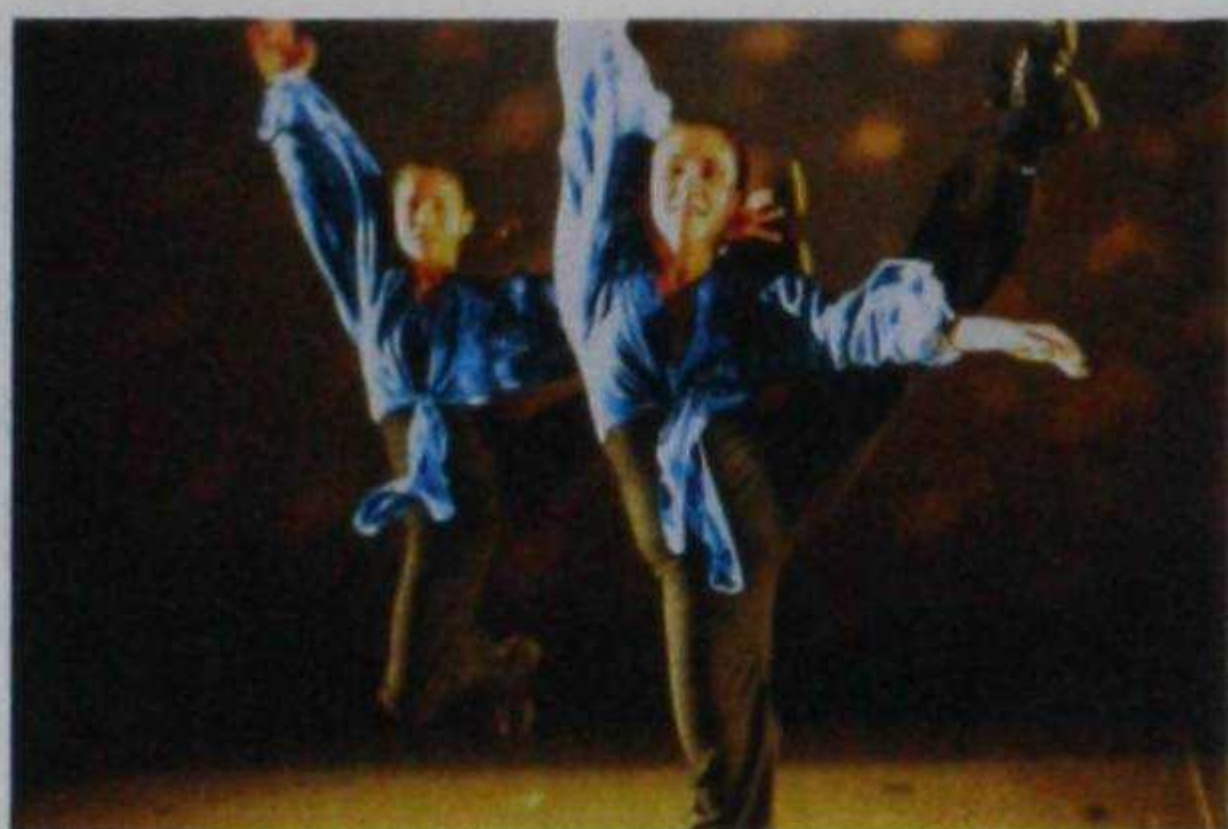


Escuela de Danza UNA, *Simón el loco*, Gerardo Chávez, Mercedes Vaughan y Jorge Ramírez, cor. Mireya Barboza, 1976.



Posteriormente, la bailarina Lorena Cervantes estuvo al mando de Danza UNA y en su gestión se consolidó la directriz de invitar a varios coreógrafos, especialmente a los profesores de la

Escuela de Danza o maestros residentes. Luego de que Cervantes partiera hacia los Estados Unidos de Norteamérica, el coreógrafo ecuatoriano Enrique Muekay asumió la dirección de manera transitoria, hasta que la bailarina y profesora Nandayure Harley dirigió a los universitarios por varios años. Para 1987, Cristina Gigirey tomó el mando y en durante su gestión repuso gran cantidad de su repertorio. En 1992, Elena Gutiérrez dirigió esta agrupación por un año.



Compañía de Cámara DanzaUNA, *Fandango*, cor. Cristina Gigirey, 2001.

De 1993 a 1997 Elsa Flores fungió como coreógrafa y directora. Durante su mandato, Flores montó más de diez obras para el repertorio del grupo, entre las que destacan el trabajo grupal *Koan* (1996) y el solo inspirado en la poesía de Octavio Paz titulado *Prisa* (1997). Francisco Centeno se inició en la coreografía como miembro de la Compañía de Cámara Danza UNA cuando puso en escena *Famélicos*, en 1993, y antes de abandonar el grupo compuso *Introspección a seis* (1994). En estos años, los estadounidenses Peter Sparling y Ford Evans realizaron algunos montajes con la agrupación herediana. Asimismo, Jimmy Ortiz con la coreografía *La pasión de San Juan*, obra con la que la Compañía de Cámara Danza UNA ganó su primer Premio Nacional.

Durante dos años, Carlos Ovares se desempeñó como director y realizó un interesante trabajo en el que introdujo la utilización del vídeo en la coreografía, con muy buenos resultados en *El juego de la inocencia* (1998). *Maquillaje y postizos* fue el otro montaje de Ovares en 1999. Ese mismo año, Sandra Trejos fue invitada a componer, con el elenco de la UNA, la obra *Si lo decís me quito*. Para esa misma temporada, Mireya Barboza creó su último trabajo, *Transparencias*.

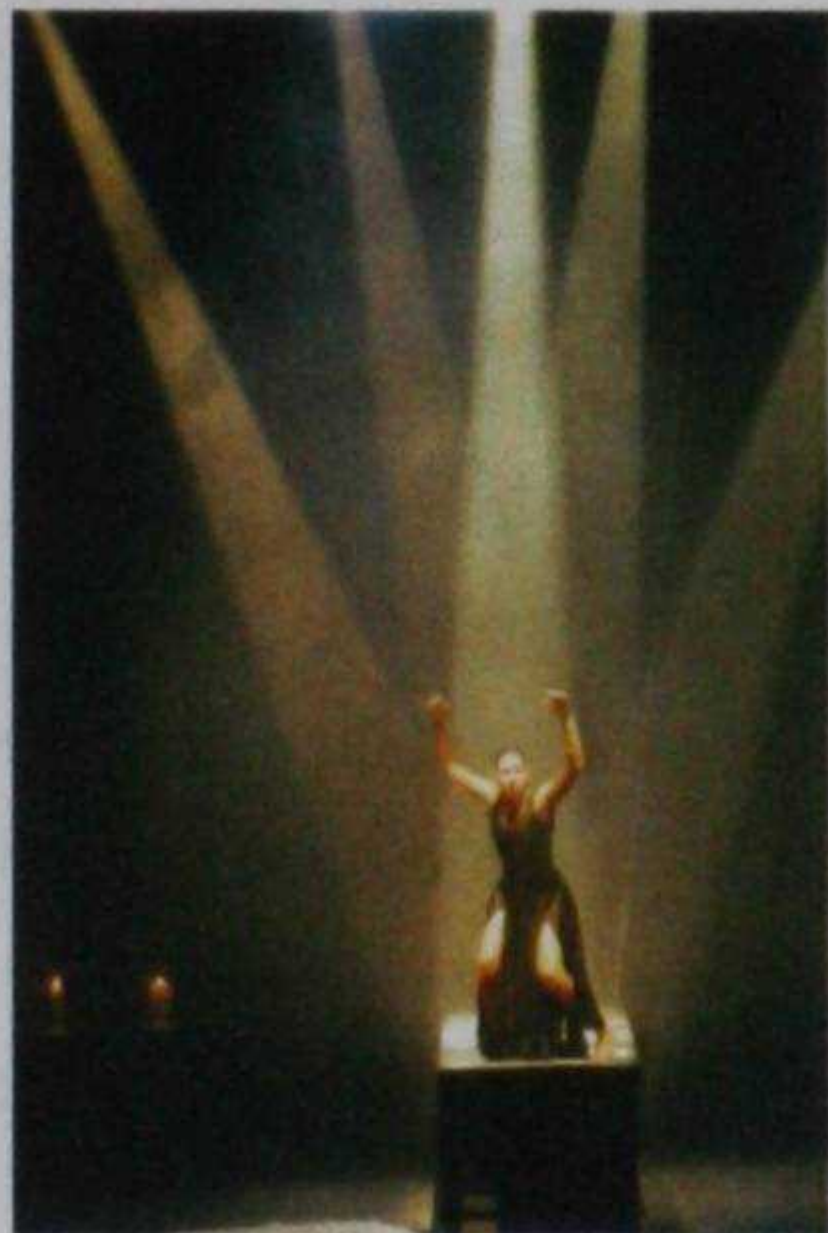
Ileana Álvarez, por un período de tres años, dirigió el grupo y el montaje *Entrecruces* obtuvo el Premio Nacional de Danza en el 2000 y el reconocimiento como el mejor grupo. Al año siguiente, Álvarez estrenó *Psique Siqué*. Las creaciones de esta coreógrafa elevaron la calidad y el nivel de la agrupación por sus desafiantes montajes. La directora mostró un colectivo de bailarines fuertes interpretativamente y limpios en la técnica.

Después de varios años de ausencia en los escenarios y para realizarle un homenaje póstumo a Mireya Barboza, Jorge Ramírez volvió con *Canto al amor* (2001), que se presentó con *Indómitas almas*, de Elsa Flores. Ambos participaron en calidad de coreógrafos invitados.



Compañía de Cámara DanzaUNA. 2004.

Otros profesores y ex directores de la agrupación de la Escuela de Danza fueron invitados a montar en varias temporadas, especialmente para la celebración del vigésimo aniversario, en 2001. Para esa ocasión, Elena Gutiérrez creó *El corazón de Rosita*, Cristina Gigirey, *Fandango*, y Nandayure Harley, *Vorágine*. En 2004, la bailarina Rocío Arrieta trabajó por una temporada como directora y coreógrafa. Para fin de año, la agrupación ofreció una temporada de repertorio y participó en el Festival de Coreógrafos "Graciela Moreno" con la dirección de Nandayure Harley, con la obra *Guaca*. En el 2006, Ileana Álvarez retomó la dirección. Para la temporada de estreno de 2008, se invitó a la coreógrafa Sandra Torijano y a los bailarines Mario Vircha y Silvia Ortiz quienes realizaron montajes de trabajos nuevos con sus compañeros; ganaron el premio como mejor grupo.



Compañía de Cámara DanzaUNA, *Entrecruces*, cor. Ileana Álvarez, baila: Karol Marengo, 2001.

En estos 28 años de trabajo, todos los directores realizaron obras originales y repusieron creaciones de su repertorio con las que foguearon al elenco de la UNA en los lenguajes modernos y contemporáneos.

Como elemento común en las agrupaciones estatales encontramos una propuesta variada gracias al aporte de un mayor número de creadores y mejores condiciones para la producción. Estas agrupaciones, desde su fundación, han contado con elencos más estables, lo que les ha permitido que sus obras se puedan bailar por más tiempo. En algunos casos, estos grupos oficiales tienen acceso a sus propias salas o escenarios en donde pueden mostrar sus montajes coreográficos por temporadas más largas. También cuentan con apoyo institucional que les permite hacer mayor labor de difusión en comunidades rurales y urbanas alejadas de la capital.

Las instituciones estatales que asumieron una posición visionaria, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta como, la Universidad de Costa Rica, el Ministerio de Cultura y la Universidad Nacional, al crear sus agrupaciones dancísticas con fuerte compromiso social y dotarlas de los recursos económicos y humanos para realizar su trabajo, en los años noventa, evidenciaron un estancamiento o desactualización ante las demandas para el idóneo funcionamiento. Su actitud vanguardista quedó desfasada ya que, durante los últimos años del siglo XX, no incrementaron sus presupuestos para las producciones coreográficas o la extensión cultural y perdieron su lugar de líderes en el medio cultural costarricense.

A las autoridades del medio cultural les tomó mucho tiempo para crear mecanismos que estimularan la producción dancística, como becas de especialización, muestras o certámenes con

premiación significativa que permitieran nuevas producciones o promovieran la difusión de las obras⁵¹. Así lo reafirma el crítico de danza Víctor H. Fernández:

“Pero los tiempos cambian y tanto los recursos que alguna vez existieron en las universidades como el apoyo que daba el estado a la cultura se fueron estrechando. El movimiento sin embargo continuó creciendo, jóvenes entusiastas buscaban alternativas para producir sus propios espectáculos. La existencia de un festival anual de jóvenes coreógrafos durante la última década, entre otros factores, ha estimulado la búsqueda coreográfica en los más jóvenes también, por lo que han surgido algunos creadores o bien equipos de trabajo colectivo” (Fernández, 1994: 64).

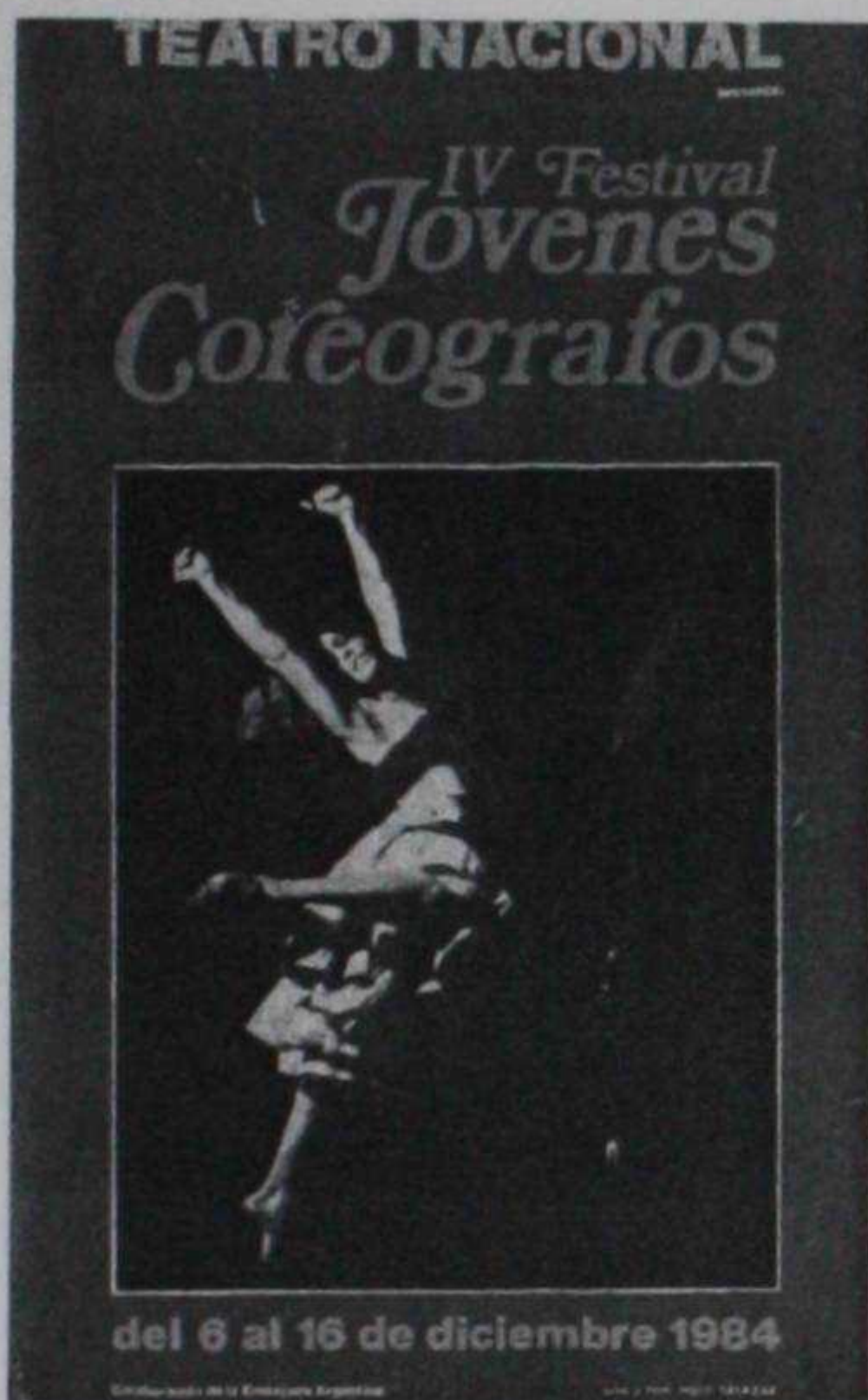
La presente cita nos sirve para introducir en este panorama los festivales de danza y el aporte de la danza independiente en Costa Rica.

3.1.8. Festival de Jóvenes Coreógrafos (1981)

El Festival de Coreógrafos es la actividad de mayor tradición en la danza costarricense; el año 2006 alcanzó su vigésima tercera edición. En todas estas convocatorias se ha podido constatar que este encuentro ha contribuido para que la danza en Costa Rica sea una expresión artística que ha madurado y mantenido un público fiel⁵².

⁵¹ El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes creó, en 2006, el programa Proartes, que otorga recursos mediante concurso para la divulgación y la producción de la actividad artística.

⁵² Vale recordar la función inaugural, en 1981, cuando los seguidores de la danza se sentaron en el piso, porque las sillas del Teatro Nacional estaban prestadas para el estreno de la ópera *Carmen*, en el Teatro Melico Salazar. Dos años después, el viejo telón del Teatro Nacional se desplomó en el escenario mientras se ejecutaba una obra en la edición de 1983.

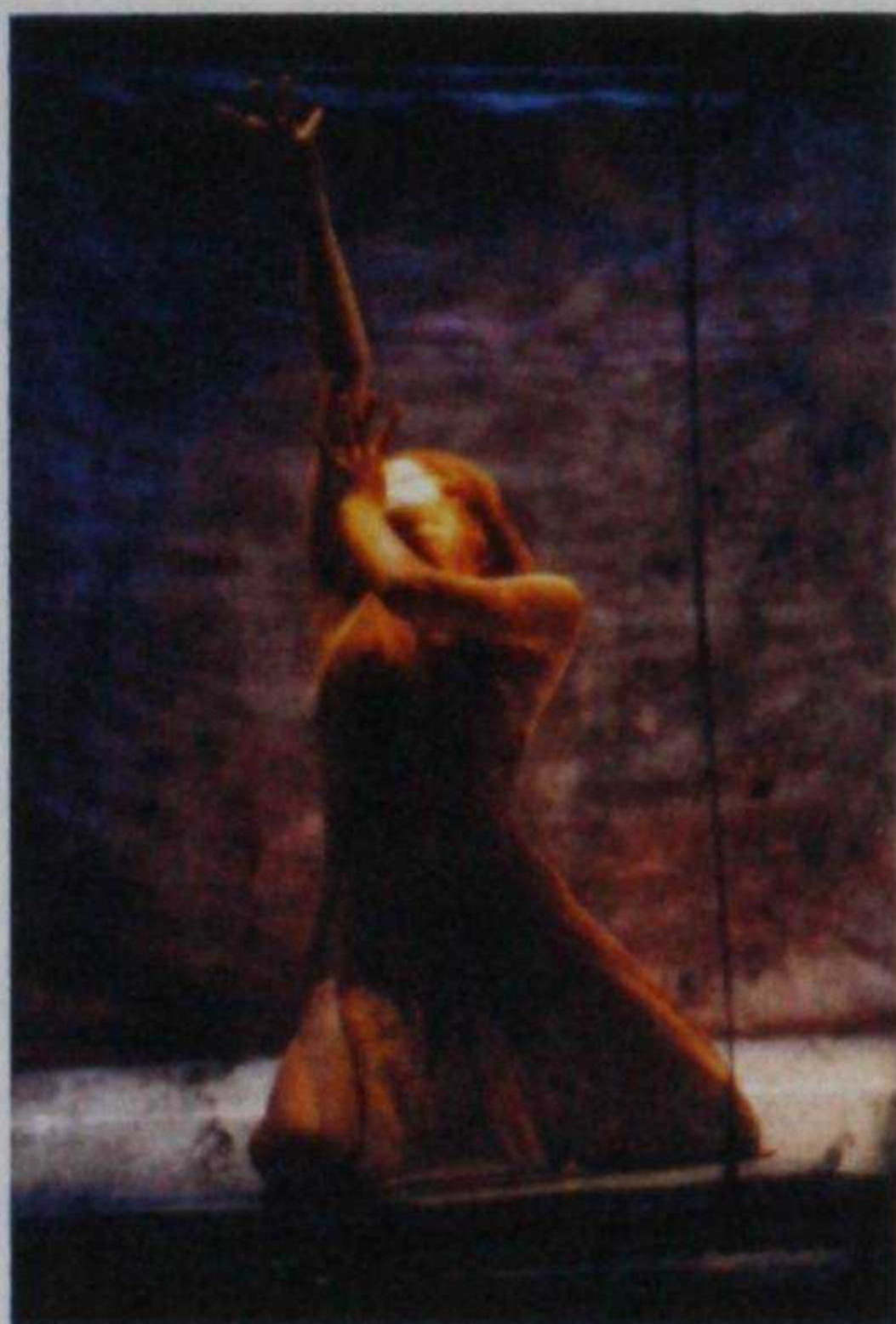


Afiche del Festival de Jóvenes Coreógrafos. Diseño y foto Hugo Salazar, *Vieja María*, coreografía e intérprete Marta Ávila, 1984

En 1981, una nueva generación de bailarines estaba deseosa de expresarse en el escenario y, por esta razón, lucharon para crear el Festival de Jóvenes Coreógrafos. Esta manifestación fue una señal de crecimiento y urgencia de un grupo de artistas quienes aspiraban a hablar con sus propias imágenes para diferenciarse de las de sus maestros. Por aquellos años, los principales coreógrafos eran Mireya Barboza, Beverly Kitson, Evangelina Villalón, Cristina Gigirey y Elena Gutiérrez. Con ellas, Rogelio López y Jorge Ramírez lideraban las agrupaciones universitarias y se afianzaban como la segunda generación de creadores.

En este contexto, es que la bailarina y joven coreógrafa, Marcela Aguilar, y un grupo de bailarines, se acercaron al Teatro Nacional y le solicitaron a la directora, Graciela Moreno, el apoyo para generar un espacio en donde los nuevos creadores pudieran

mostrar sus experimentos. De inmediato, la idea fue acogida por la dirección del teatro y se creó una comisión integrada por bailarines y técnicos quienes darían el apoyo al evento. Como elemento distintivo de otras reuniones de coreógrafos, el Festival de Jóvenes Coreógrafos no tenía censura ni curaduría, es decir, no se rechazaba ningún trabajo. Todas las personas quienes deseaban participar podían mostrar sus creaciones con solo inscribirse. Para unos, esto ha sido el acierto del evento, para otros, la ausencia de selección llegó a ser su propia limitante. Lo cierto es que, al llegar a su vigésima edición, este espacio sigue teniendo seguidores y detractores.



Festival de Coreógrafos, *Tarde de Mogador*, coreografía e intérprete Tatiana Zagazagoitia, 1998.

Como todo fenómeno cultural, el Festival ha sufrido sus cambios y estas transformaciones se han sentido en el perfil de las

ediciones. En los primeros años, las funciones contenían alrededor de diecinueve trabajos por noche, con propuestas de todos los niveles imaginables. El público llenaba hasta las sillas de la galería y gritaba apoyando a sus creadores y bailarines preferidos. En las tres primeras ediciones, las obras fueron, principalmente, de costarricenses. A partir de 1984, la participación de coreógrafos extranjeros le dio un aire internacional. Para 1986, los organizadores sintieron que la presencia de agrupaciones de otros países era significativa y le dieron el nombre de Festival Internacional de Jóvenes Coreógrafos.

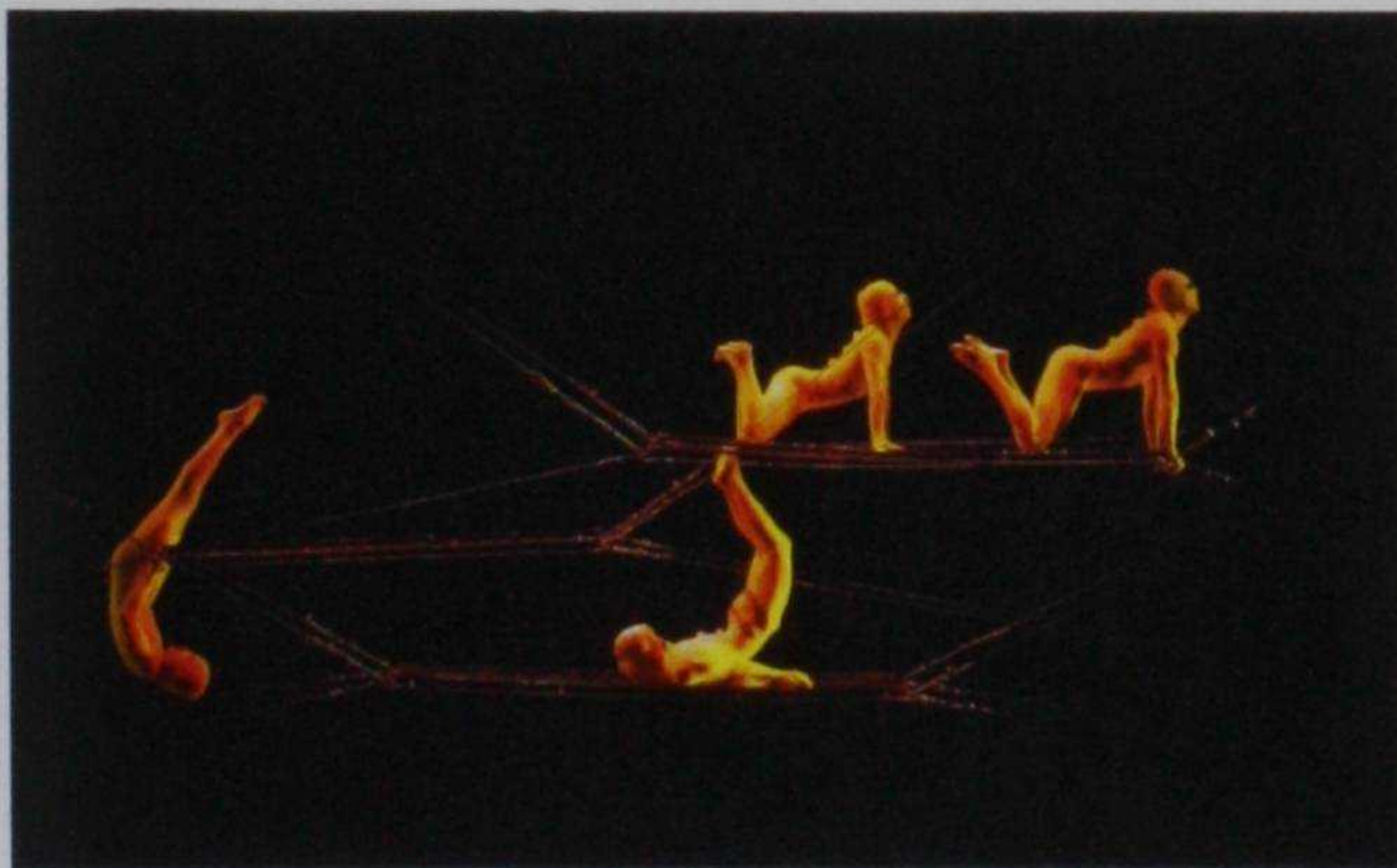
Para la edición de 1993, después de haberse suspendido por dos años, debido a los trabajos de restauración en el Teatro Nacional, por los daños causados en el terremoto de 1990, el encuentro de coreógrafos cambió de nombre por el que lleva hasta nuestros días: Festival de Coreógrafos. El nuevo nombre trajo cambios. En las siguientes ediciones, los coreógrafos inscritos tuvieron un límite de tiempo en la duración de sus obras. Esta decisión incidió en la calidad del espectáculo, ya que se presentaron menos trabajos y más elaborados.

Dos años después, la inscripción no fue abierta sino por invitación. Para 1997, en la conmemoración del centenario el Teatro Nacional, la selección llegó a diez creadores y tuvieron casi una hora para mostrar sus trabajos. Todas estas transformaciones fueron dejando por fuera a los "jóvenes creadores" y, para estos tiempos, ya los maestros participaban junto con sus discípulos sin distinción de generación.

En los últimos años del siglo veinte y primeros de esta década, la comisión organizadora, constituida por bailarines, coreógrafos y técnicos dejó de existir. El perfil del Festival se tornó ambivalente, ya que no se definió como un evento de corte internacional y la

participación extranjera no fue del mejor nivel. Tampoco se definió como un espacio que propiciara el desarrollo de las nuevas generaciones debido a que la mayoría de los participantes ha sido los coreógrafos más experimentados de las agrupaciones nacionales.

En estas últimas temporadas, este espacio volvió a cambiar de nombre en honor a Graciela Moreno, por el apoyo y la defensa que ella le dio al Festival, desde la conducción del Teatro Nacional y se denominó Festival de Coreógrafos Graciela Moreno. Aunque el espíritu del Festival nunca fue el de la competición, en 1984 y en 1996 se dieron premiaciones. La primera con el auspicio del embajador de Argentina, el señor Rubén Vela y la última por motivo de la celebración los cien años del Teatro Nacional. También, en la década de los noventa, una dedicatoria en los afiches de difusión recordó a personajes de la danza nacional como Margarita Bertheau y Marco Lemarie, entre otros.



Cuadrumanos, cor. Nandayure Harley, 2004

Como se mencionó anteriormente, el nivel y el desarrollo de la danza costarricense no sería el mismo sin la presencia del Festival de Coreógrafos. En este espacio se han visto aparecer agrupaciones como Diquis Tiquis que, igual que el Festival, vivieron su transformación. De igual modo, el grupo Guindolas cumplió su ciclo de vida y se transformó, años después, en Speculum Mundi. Muchas compañías no tendrían en su repertorio tantas obras, si el Festival no les hubiera dado espacio y condiciones profesionales a sus principiantes creadores para experimentar. Uno de ellos fue Francisco Ramírez (1955-2003) a quien se le recordó por su pronta partida.

Más de doscientos aspirantes a coreógrafos estrenaron sus obras y experimentaron sus ideas entre los más diversos estilos como el *ballet*, el flamenco, el *jazz*, el folclor urbano, la danza moderna y contemporánea. Otros vivieron parte del proceso de creación y mostraron una fase inacabada, pero fundamental para su trayectoria personal. De igual modo, se han podido apreciar creaciones de coreógrafos de México, Nicaragua, Chile, Venezuela, Cuba, Argentina, Estados Unidos de Norteamérica, Perú, Panamá, Alemania, Ecuador, Colombia, Unión Soviética y Francia, entre los más significativos.

Para la participación de la vigésima celebración del Festival, en el 2003, la convocatoria se dio mediante un concurso. Esto obligó a los creadores a presentar propuestas más elaboradas para ser desarrolladas con imágenes en movimiento. En esta edición, principalmente, estuvieron en el escenario los coreógrafos nacionales, igual que en 1981⁵³. Sin embargo, la fiesta de danza



⁵³ En la edición de 2003, se escogieron cuatro obras que fueron programadas en junio de 2004 en una temporada especial. Los trabajos ganadores fueron *Quinteto* de Luis Piedra, *Silencio*, *silencio* de Henriette Borbón, *Auto exilo en 9 rounds* de Andrea Catania y *Cuadrumanos* de Nandayure Harley.

nunca logró crear foros para fortalecer la disciplina en los ámbitos de la composición coreográfica, interpretación, ni tampoco se han propiciado clases maestras, espacios para la discusión, reflexión o crítica⁵⁴. Desde 2006, el Festival ha contado con jurado internacional, el cual otorgó premiación a mejor obra que la ganó Antonio Corrales con su *opera prima* titulada *Sueña un minotauro*.

3.1.9. Otros festivales

El Teatro Melico Salazar, el segundo teatro en importancia de la capital, inauguró, en 1986, el Festival Nacional de Danza con el propósito de diferenciarse del festival del Teatro Nacional por su carácter abierto. Este Festival tuvo como objetivo promover las mejores obras de las agrupaciones profesionales y ofrecer un programa de alta calidad artística. El Festival del Melico, en sus últimas ediciones, se ha perfilado como una ventana para el repertorio de la coreografía nacional y ha brindado la oportunidad para que los bailarines maduren sus interpretaciones; sin embargo, al no tener un grupo de personas que den seguimiento al encuentro, su impacto ha sido irregular. Hasta la fecha, el Festival Nacional de Danza ha tenido seis ediciones, las cuales han dependido del vaivén político en el sector cultural.

⁵⁴ En la edición de 2004, al final de cada función, se creó un foro Francisco Ramírez con el fin de conversar con los coreógrafos participantes cada noche.



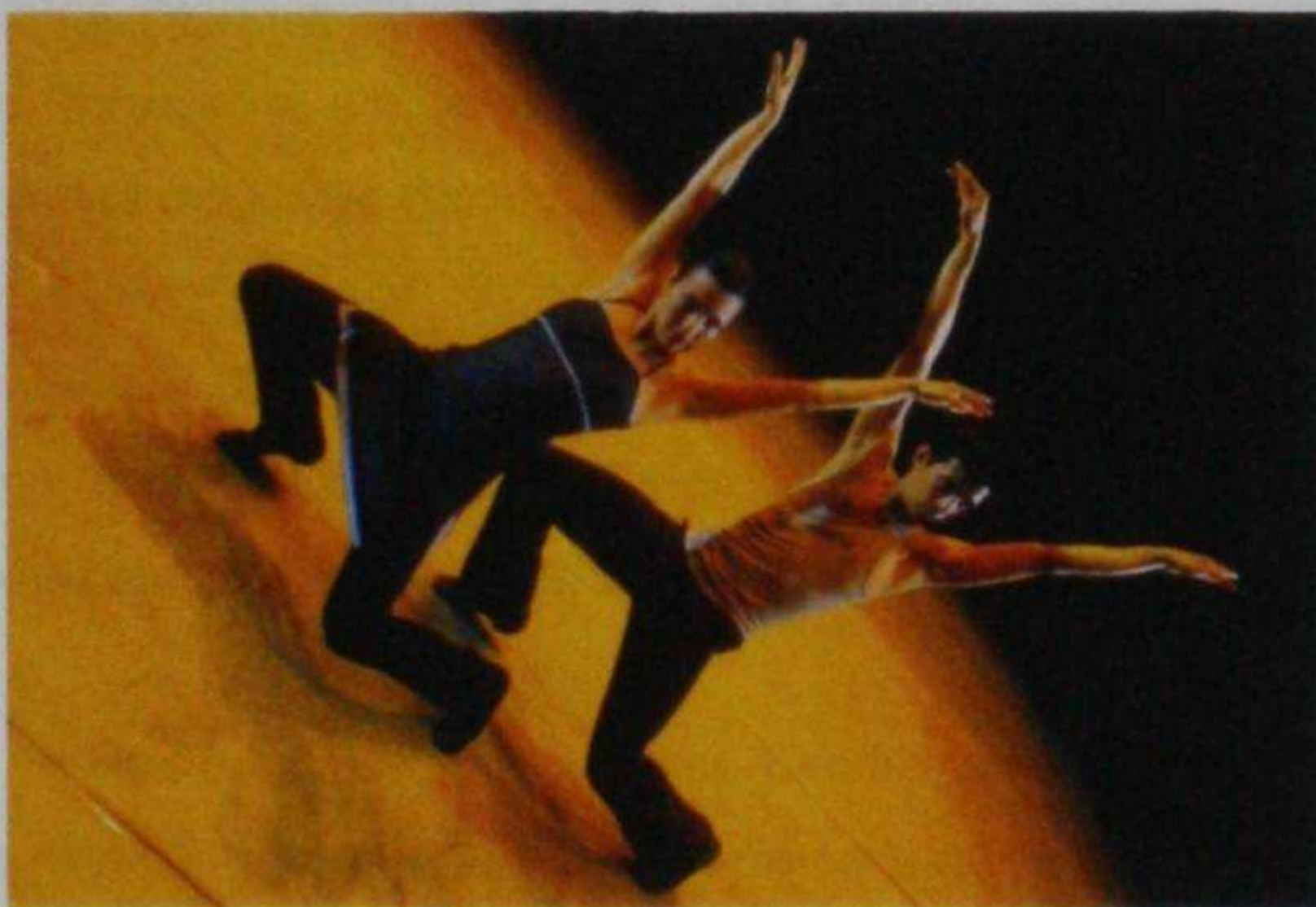
Festival Nacional de Danza. *Triada*, Danza Universitaria, bailan Wendy Chinchilla y Gabriela Ortiz, cor. Gloriana Retana, 2005.

Desde el 2004, las últimas ediciones de este Festival han contado con buena asistencia de público y se han convertido en una instancia aprobada por el medio dancístico. No obstante, la forma de selección de las obras hace que los mismos coreógrafos interesados en participar en cada edición, escojan las coreografías mediante voto secreto. Esta manera de elección ha dejado a algunos creadores importantes por fuera del Festival. Además, la mayoría de las obras programadas era de reciente factura o se había bailado en temporadas anteriores, y se sigue extrañando obras de repertorio con mayor madurez. Hasta la fecha, los organizadores no han querido asumir la responsabilidad de cursar invitaciones especiales a coreógrafos de trayectoria para que remonten trabajos de gran valor compositivo.

Para completar el panorama de festivales, se debe señalar que, a mediados de los años noventa y en ausencia del Festival Nacional de Danza, el Centro Cultural Costarricense Norteamericano, mediante el Teatro Eugene O'Neill, mantuvo varias ediciones de un encuentro de danza con participación de coreógrafos nacionales y de

agrupaciones universitarias y profesionales de los Estados Unidos de Norteamérica.

A principios del siglo XXI, este escenario ha dado albergue a varios grupos independientes como Danzalfa, Danza Introspectiva, Danza Abend y Danza Contemporánea Independiente. Como una iniciativa interesante, para el 2004, Cristina Gigirey y el grupo independiente Danza Abend, junto con Manuel Arce, director del Teatro Eugene O'Neill, organizaron el primer encuentro de solos y dúos, en memoria de Graciela Moreno (1927-2003). Este evento reunió obras del repertorio latinoamericano desde el clásico *Zapata*, del mexicano Guillermo Arriaga, hasta *Milonga* (2004) de Rogelio López. Por su parte, Gigirey aprovechó la oportunidad y mostró su última creación: un solo bailado por Rolando Brenes titulado *Locura y muerte del moro*.



Milonga, cor. Rogelio López, Teatro O'Neill, bailan Hazel González, Gustavo Hernández 2003.

La danza en Costa Rica lleva su propio ritmo y su crecimiento no ha estado fuertemente influenciado por las tendencias que predominan en los escenarios internacionales. Son pocas las

compañías de danza contemporánea de primer nivel que se presentan en Costa Rica. Se tiene mayor oportunidad de observar figuras internacionales en *ballet*, que en danza contemporánea, aunque sea con repertorio de solistas o de cámara.

Esta situación se debe a que no se ejecuta, en nuestros escenarios, un montaje completo. Solo en ocasiones, cuando las grandes compañías de *ballet* hacen sus giras por los principales teatros de Latinoamérica es posible que algunos de sus destacados bailarines muestren su repertorio en San José. Lo más frecuente es que estas compañías se desplacen desde México o Venezuela para bailar en nuestra capital una que otra función especial. Gracias al interés de la empresa Conciertos Internacionales es que se pueden presenciar agrupaciones de flamenco o *ballet* internacional en los escenarios costarricenses⁵⁵. Además, por las dimensiones de los escenarios es muy difícil ver un *ballet* completo en los teatros capitalinos. Algunas de las pocas oportunidades en las cuales se ha podido apreciar a una gran compañía, han sido durante las tres temporadas del Ballet Nacional de Cuba. Una, al inicio de la década de los noventa, cuando Alicia Alonso acompañó a la compañía con su temporada de *Giselle*, luego, en 2001, el joven elenco de Ballet Nacional de Cuba bailó en el Teatro Nacional *La cenicienta* y, por último, en el año 2007, un elenco joven mostró un repertorio variado.

Por su aparte, el Ministerio de Cultura, por medio del Festival de las Artes⁵⁶ ha propiciado una vitrina para que el público seguidor de la danza pueda mirar un poco de lo que sucede allende nuestros

⁵⁵ Por lo general, Niko Baker, Director de Conciertos Internacionales, hace esfuerzos por traer ballet o danza internacional a los escenarios de Costa Rica.

⁵⁶ En el 2004, se realizó la XV edición y cada dos años este festival se internacionaliza y se realiza en San José; se alterna con una edición de trabajos de artistas nacionales la cual se concentra en una provincia.

territorios escénicos. En sus ocho ediciones internacionales, al Festival han venido grupos de *ballet*, folclor, flamenco, danza moderna y contemporánea con elencos de diferentes países y niveles.



Festival de la Artes, *Purgatorio*, Cia. Joshua Cienfuegos. España, 2004.

De primera categoría se puede señalar la presentación de la obra *Easy to love* de Mark Sieczkarek, interpretada por los bailarines del Folkwang Tanz Studio, y la creación minimalista *Rosas danst rosas*, de la coreógrafa belga Anne Teresa Keersmaecker.

Otras presentaciones de buen nivel fueron las obras de Tangokinesis, con repertorio de la argentina Ana María Stekelman. También en el mismo contexto, se pudo presenciar las propuestas coreográficas del israelí Rami Levi y se vio el trabajo de los

coreógrafos catalanes Tony Mira y María Rovira, así como el de Marta Carrasco.

Además, las danzas Garífunas del Caribe Centroamericano se conocieron en este espacio. En la edición del 2004, gracias al patrocinio del Centro Cultural Español⁵⁷, el coreógrafo Joshua Cienfuegos mostró *Purgatorio*, una obra contemporánea sólida tanto conceptual como interpretativamente. Este espacio sigue siendo una vitrina para apreciar lo poco de danza internacional que circula por los principales escenarios costarricenses.

3.1.10. El movimiento dancístico independiente

El impulso que ha dado a la danza contemporánea el sector con apoyo institucional, se ha mantenido de manera constante desde finales de la década de los setenta. No obstante, la danza en Costa Rica ha ampliado sus fronteras y sus posibilidades creativas con la participación de muchas personas quienes ejecutan en forma independiente. Desde los primeros años de la década de los ochenta, iniciativas individuales y grupales incursionaron en el paisaje coreográfico para completar un panorama de gran diversidad como nuestra riqueza natural. Es así como, en este momento, la danza costarricense cuenta con más de quince agrupaciones las cuales no han tenido el soporte del presupuesto oficial.

⁵⁷ En las instalaciones del Farolito (Centro Cultural Español), en los últimos años se han promovido ciertos espectáculos de corte experimental en donde han participado varios coreógrafos y bailarines nacionales y españoles. En el mes de setiembre de 2000, la bailarina Rosa Casado mostró *JO-O*, un trabajo unipersonal. Por otra parte, en noviembre de 2003, otro grupo de danza española, Res de Res & En Blanc, integrado por Marta Barceló y Biel Jordá, presentó su obra *Icars* en el Teatro Melico Salazar con el apoyo del Centro.

De igual manera que el territorio de Costa Rica es rico en microclimas y número de especies de flora y fauna, la danza posee una riqueza fundamentada en muchos puntos de vista que se plasman en los escenarios y en donde convergen los esfuerzos financiados por los independientes. El aporte que hacen las agrupaciones independientes desde la creatividad ha sido fundamental, ya que las propuestas pretenden ir más allá de los parámetros convencionales.

“Grupos de cámara, reunidos por proyecto, interés por otros escenarios, esta es la nueva faceta que presenta la danza costarricense en su ajuste a los nuevos tiempos. Se trata de un movimiento interesado en desarrollar propuestas propias, sin preocuparse por innecesarios nacionalismos” (Fernández, 1994: 66).

Como muestra de lo anterior, se debe recordar que, en el año 2002, se identificaron diecisiete agrupaciones profesionales independientes que realizaron su temporada en San José: Danza Abend, Diquis Tiquis, Danza Contemporánea Independiente, Losdenmedium, Speculum Mundi, Espacio Abierto, Colectivo Metamorfosis, Contravacío, Stratego Danza, Danza Introspectiva, Tanz Projekt, Danzalfa, Danzay, Danzasí, Arrendajos, Grupo LINCE y Corpus Erigo. En el 2007, se identificaron dos grupos independientes más con trabajo regular: Las hijas del otro y Atropos.





Diquis Tiquis, Sandra Trejos y Alejandro Tosatti.

Diquis Tiquis (1983) es uno de los grupos independientes de mayor trayectoria; acumula veinticuatro años de labor interpretativa y coreográfica. Esta agrupación de danza-teatro fue creada por Alejandro Tosatti quien, durante sus primeros años, trabajó con un colectivo e invitados, cuyos trabajos se presentaban en diversos espacios. Posteriormente, el grupo se transformó en el dúo integrado por Tosatti y la bailarina y coreógrafa Sandra Trejos. Según Fernández (1994: 64) es “un dúo de trabajo colectivo que mezcla la danza y el teatro en busca de una propuesta propia muy cercana a la danza ritual”.

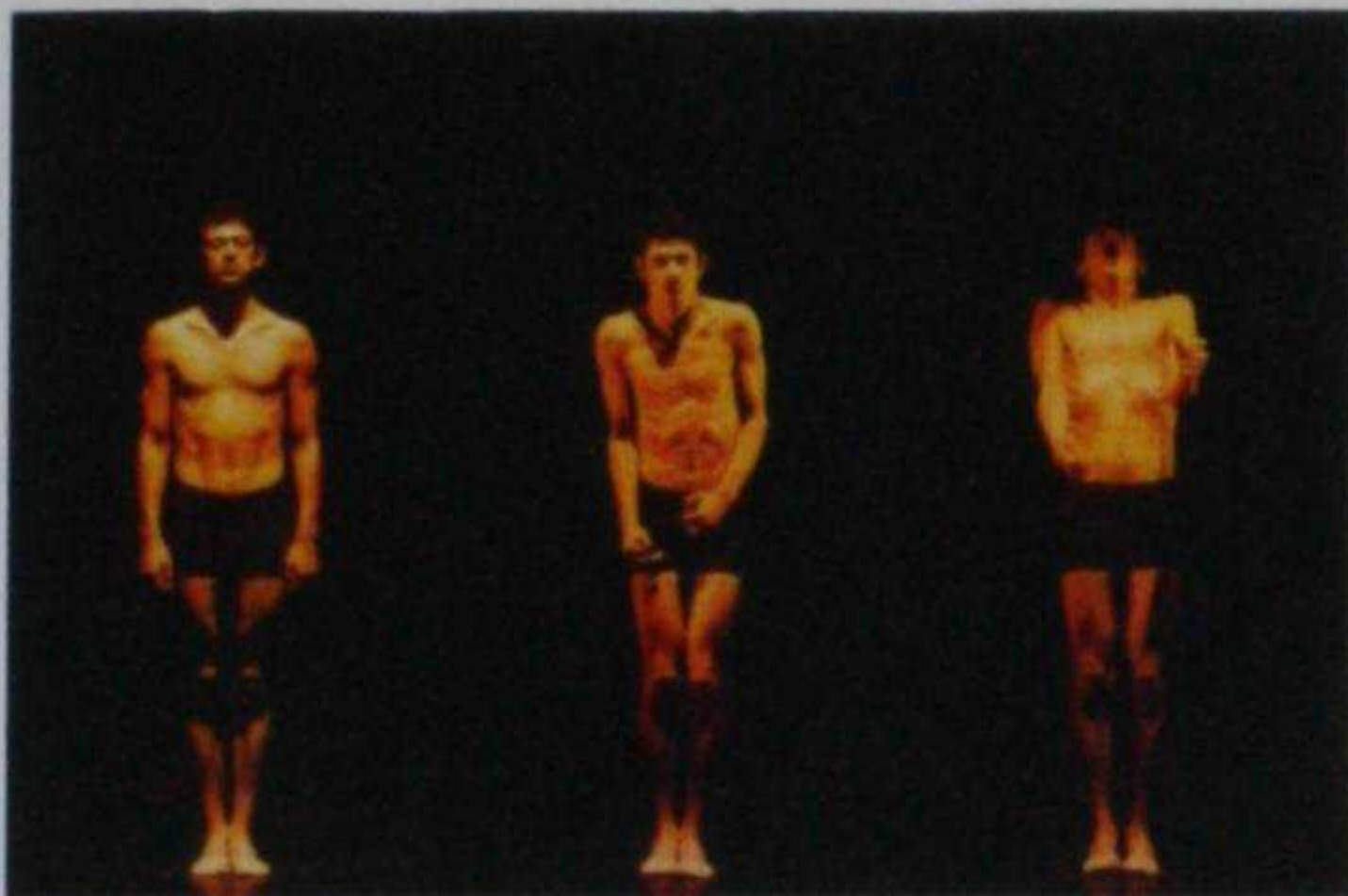
El dúo Diquis Tiquis es una de las pocas agrupaciones que ha podido mantener las obras de su repertorio activas durante más de una década. *Paredes de brillo tímido* (1993) ha sido la creación que les ha permitido crecer como intérpretes y presentarse en muchos escenarios. A pesar que esta coreografía está constituida por un fragmento del peruano Óscar Naters y otro de la mexicana Adriana Castaño, es difícil identificar cuál parte es de quién. Cada uno de los segmentos han sido integrados en una sola composición gracias a la

manera de ejecutar los movimientos por parte de los coreointérpretes.

Con *Paredes de brillo tímido*, Sandra Trejos y Alejandro Tosatti han participado en los circuitos de danza europeos, así como en varias ciudades de norte y sur América. Con la misma obra, *Diquis Tiquis* se ha presentado en varias capitales asiáticas. Tosatti y Trejos han desarrollado un estilo único de moverse, según la crítica nacional y extranjera. Ellos trabajan permanentemente en sus coreografías y en la búsqueda de nuevos públicos. Además, le dan el tiempo necesario al proceso de creación. Nunca consideran agotada la obra, es decir, que siempre el público está ante un trabajo en proceso de creación. Por esta razón, en cada temporada de *Diquis Tiquis*, aunque la obra sea la misma, se ve algo nuevo en la puesta en escena.

En los primeros años de este siglo, esta pareja creó otra coreografía: *Reloj de arena y flor* (2001), la cual fue presentada en la edición de Tierra Latina de la Bienal de Lyon, Francia, en el 2002. Una de las últimas versiones de esta obra vio la luz en el 2006 con el nombre de *Viaje al lugar de la quietud*. Por su parte, Sandra Trejos se ha aventurado a interpretar dos obras sin Tosatti, la primera titulada *Cuarto oscuro*, creada y presentada entre 1995 y 1997 y, la otra, *El ojo del crepúsculo* (2001), un trabajo de resoluciones al estilo del teatro negro y con muchas escenas de magia y color. En calidad de coreógrafa invitada, Trejos creó, para la agrupación de Danza UNA, *Si decís me quito*, en 1999, obra con la que hizo una crítica a la idiosincrasia del costarricense y su doble moral. En la década pasada, el dúo Trejos/Tosatti también realizó otros montajes. El primero de ellos fue estrenado en 1992, para los bailarines invitados al American Dance Festival de Carolina del Norte, titulado *Habría que ponerle nombre*. El otro trabajo, lo realizaron en 1994, para diez

bailarines de la Compañía Nacional de Danza y lleva como título *Espejo de humo*.



Quietud, cor. Sandra Trejos, baila: David Calderón, 2004, foto José Díaz, La Nación.

Para estos dos autores, el aspecto plástico de la obra está fundamentalmente apoyado en un inteligente diseño de luces que les permite crear asombrosas atmósferas. Para sus montajes, también han recurrido al ensamblaje de música de varios autores en las bandas sonoras, a la escasa escenografía y a los vestuarios funcionales.

Cristina Gigirey (1940-2006), en calidad de líder coreográfica e interpretativa de *Danza Abend* (1983), mantuvo sus obras de repertorio muy activas. Estas coreografías han sido bailadas en iglesias, parques y otros espacios no convencionales. Entre estas creaciones vale destacar *La casa de Bernarda Alba* (1978) que se ha presentado durante más de dos décadas consecutivamente y en la que la autora actuó como solista en el papel de Bernarda Alba. Junto con estas creaciones de repertorio, Gigirey montó estrenos entre los que podemos citar *Frei wie der wind* y *Módulos* (1991), *Hombre azul* (1994), *Q* (1995), *Gritos y pulsaciones del recuerdo* y *Rolando* (1999), *Nostalgias* (2000), así como *Bosnia, relato de una tragedia*

(2001). Como última creación, Gigirey estrenó un solo bailado por Rolando Brenes cuyo título es *Locura y muerte del moro* (2004).



Danza Abend. *Páginas íntimas*, cor. Cristina Gigirey, 1999.

Las obras de este grupo se encuentran dentro del estilo que Gigirey consolidó durante sus tres décadas como coreógrafa. En estas persisten los trajes negros, la música que van de lo popular de América del Sur hasta los compositores europeos de códigos académicos. La mayoría de sus creaciones privilegia las líneas, eso sí, sin descuidar el mensaje de corte universal.

Para sus espectáculos, Danza Abend, en este último decenio, ha invitado a coreógrafos nacionales quienes han remontado obras de su repertorio, como Jorge Ramírez, quien puso en escena *Tragaluz* o Elena Gutiérrez, que remontó el dúo *Pavana para una infanta difunta*. También contó con la participación de Luis Piedra, quien realizó una versión femenina de la obra *Texturas urbanas*.

Rogelio López, por su parte, montó *Sólo quiero que recuerdes mi nombre*. Los coreógrafos Rolando Brenes e Ileana Álvarez han sido colaboradores permanentes de esta agrupación y han participado como bailarines.

Para Danza Abend, Brenes creó *Entes y voces a tres* y remontó *Ánima ánimo*; Álvarez realizó la primera versión de *El mal de la muerte*. Otra coreógrafa que se unió a Danza Abend fue Marianela Vargas con su obra *Interno despertar*. En las temporadas del grupo independiente también han participado creadores internacionales como la mexicana Cora Flores, quien montó su coreografía *Tres caras de la Luna* y la estadounidense Jessica Fogel que escenificó *Unfelled flax entwine*. Finalmente, vale destacar el esfuerzo que realizó Danza Abend a mediados de 2004, cuando organizó el primer encuentro de solo y dúos en el Teatro Eugene O'Neill, con la participación de ocho coreógrafos nacionales y extranjeros. En el 2006, muere Cristina Gigirey y su hija Gabriela Dörries se mantiene al mando del grupo y, recientemente, ha retomado creaciones de los años ochenta de esta coreógrafa.

Del mismo modo, en 1988, un grupo de bailarines de Danza Universitaria, liderado por Jimmy Ortiz, crearon Losdenmedium, agrupación que protagonizó, en la década de los noventa, espectáculos impactantes por su derroche técnico plástico, así como interpretativo. Durante su trayectoria fueron galardonados por sus producciones en el nivel nacional e internacional. El crítico de danza, Víctor H. Fernández, señala el impacto creativo del grupo y destaca que el talento de Jimmy Ortiz en Losdenmedium, y la existencia en el conjunto, por ejemplo, de una serie de bailarines que ya habían trabajado juntos por mucho tiempo en Danza Universitaria, propició la compenetración y posibilitó que este coreógrafo pudiera incursionar

en nuevos lenguajes y propusiera un nuevo concepto de danza con acento críticos y muy buen nivel técnico (1994: 64).



Grupo Losdenmedium. Foto: Julia Ardón. 1998.

Esta agrupación asumió la vanguardia al inicio de la última década. El trabajo planteado por Ortiz, líder de esa compañía independiente, fue fundamental para dinamizar lo apacible de los escenarios capitalinos. En cada puesta en escena, Ortiz, principal coreógrafo de Losdenmedium, asumió con valor las riesgosas producciones, tanto desde el punto de vista económico como estético. La joven agrupación, con sus espectáculos, aglutinó seguidores y retractores por el acento irreverente de sus propuestas.

El director del grupo no se interesó por contar historias de manera lineal, ni apostó por brindar soluciones a los temas planteados. Desde sus primeros trabajos, como con *Los Achatados* (1989), Ortiz comenzó a proponer en su discurso coreográfico el humor y lo hizo en tono corrosivo. En *Historia de Flósculos* (1990) se dio el preámbulo para el desarrollo de una nueva manera de componer en el espacio y manejar la energía. Con un elenco experimentado, Ortiz mostró el tema del voyerismo en *Los Obscenos* (1992) y creó un espectáculo que mereció el premio a la mejor obra

del año. A partir de este momento, la música original en los montajes de Ortiz fue una característica y, con ello, se estimuló la participación de jóvenes compositores en danza como Fidel Gamboa e Iván Rodríguez⁵⁸. Ellos sirvieron de ejemplo para otros colaboradores del movimiento dancístico como Alberto Campos, Carlos Escalante y Otto Castro, actuales creadores de piezas musicales para danza y teatro. Otra característica de las obras de Ortiz ha sido el aporte que dan los escenógrafos, vestuaristas, iluminadores y bailarines a su idea coreográfica. *Septeno* y *Swann* fueron las producciones de 1995, en las que Ortiz mostró a un excelente grupo de bailarines enfrentándose a resoluciones de movimiento poseedoras de una fuerte complejidad coreográfica.

Para la celebración del centenario del Teatro Nacional, Jimmy Ortiz participó con la obra *Las manos de los predicadores* (1996), interpretada por Florencia Chaves, Daniel Marengo, David Calderón y Domingo Tejada. Con esta coreografía, Ortiz ganó el certamen del Festival de Coreógrafos. Poco después, creó *Tronos una traición* (1997), que incluyó música en vivo. A esa época de bonanza creativa pertenece *Virgen desnuda* (1997), una obra que husmea en la sociedad burguesa de principio de siglo en Costa Rica. En el mismo estilo compositivo se encuentra *Lágrimas naturales* (1998), la cual indaga sobre ambientes relacionados con el líquido vital. *Hipocampo y mandarinas* (1999) está inspirada en los textos del Marqués de Sade. Como se indicó el tratamiento del tema, en las obras de Ortiz, no ha sido el de presentar una narración literal o cronológica, sino fragmentar el relato y jugar con la temporalidad; de igual modo, sus imágenes no están supeditadas a la intención narrativa.

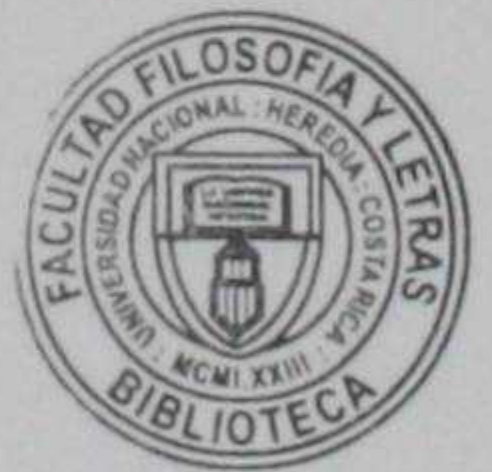
⁵⁸ Jimmy Ortiz ha trabajado con Fidel Gamboa e Iván Rodríguez en muchas obras del repertorio de Losdenmedium.



Esperanto, cor. Jimmy Ortiz, 2000, foto archivo La Nación

Entre la producción de Ortiz, *Esperanto* (2000) merece mención especial. En esta coreografía se puede observar la madurez del estilo compositivo e interpretativo del coreógrafo y de la agrupación. El tema de la paz y la intolerancia son los ejes que motivan las acciones del grupo para ofrecer una propuesta que valora la diversidad cultural. *Esperanto* es un trabajo que presenta una rica intertextualidad sonora y plástica. Aquí el aporte de Gabriel Borel en la escenografía adquiere mucha fuerza, así como el diseño del vestuario de Rodolfo Seas y la música de Iván Rodríguez. Con todos estos intertextos, el coreógrafo da una posibilidad de pensar un mundo donde se puede vivir con la tolerancia como el primer mandamiento, con el fin de prolongar la vida de nuestra especie.

Después de *Esperanto*, Ortiz presentó *Grey de ojetes* (2001), una obra que puede ser el punto de quiebra de Losdenmedium, es decir, un salto al vacío, al cual Jimmy Ortiz y su elenco no le tuvieron



miedo⁵⁹. Con *Grey de ojetes* el grupo, con la guía del coreógrafo, continuó con la experimentación y juntos abordaron un espacio nuevo, programaron una temporada larga (más del acostumbrado fin de semana) y gastaron un inmenso presupuesto. Pero el resultado coreográfico y su tratamiento temático no fueron apreciados por el público.

Hasta la fecha, *Grey de ojetes* se puede considerar la obra cuya producción ha sido la más cara en la historia de la danza costarricense. Con textos de Francisco de Quevedo y de Giovanni Bocaccio, Ortiz recreó el caos que se puede interpretar como la incertidumbre existencial de principio del siglo. Además, en la esta obra se siente un *horror al vacío*, como una metáfora de la vida actual.

Por primera vez, se pretendió que una temporada de danza pudiera ser un negocio y recaudar gran porcentaje de la inversión mediante la taquilla. Además, se presentó en un bello escenario que no era, precisamente, un espacio teatral tradicional. Este nuevo escenario se tuvo que acondicionar con el propósito de crear una sala para danza en el patio del Museo de Espacios, formas y sonidos. Su carácter exploratorio se contradecía con el espíritu comercial que pretendía tener.

Ortiz es el creador que, en esos años, se lanzó al ruedo en cada temporada con una propuesta innovadora y con una audiencia que lo siguió a teatro lleno en sus cortas temporadas. Por el momento, sus seguidores esperaban el retorno a la tablas de Losdenmedium, ya que desde 2002 no habían dado temporada de estreno, solamente habían participado en algunos eventos compartidos. Debe destacarse que la mayoría de los integrantes de

⁵⁹ Aunque este riesgo le costara la subvención de los salarios de sus bailarines por parte de la Universidad Veritas, que pretendía tener una compañía concertada de danza.

esta agrupación han sido bailarines de trayectoria como Ivonne Durán, Florencia Chaves, Rodolfo Seas, Vicky Cortés, Enrique Gutiérrez, Doris Campbell y Jorge Corrales, ex integrantes de Danza Universitaria. Posteriormente, se han unido al elenco jóvenes intérpretes como Daniel Marengo, David Calderón, Andrea Catania, Valentina Marengo, Ivania Quesada, Catalina Gómez e Iván Fatjó, por mencionar algunos.

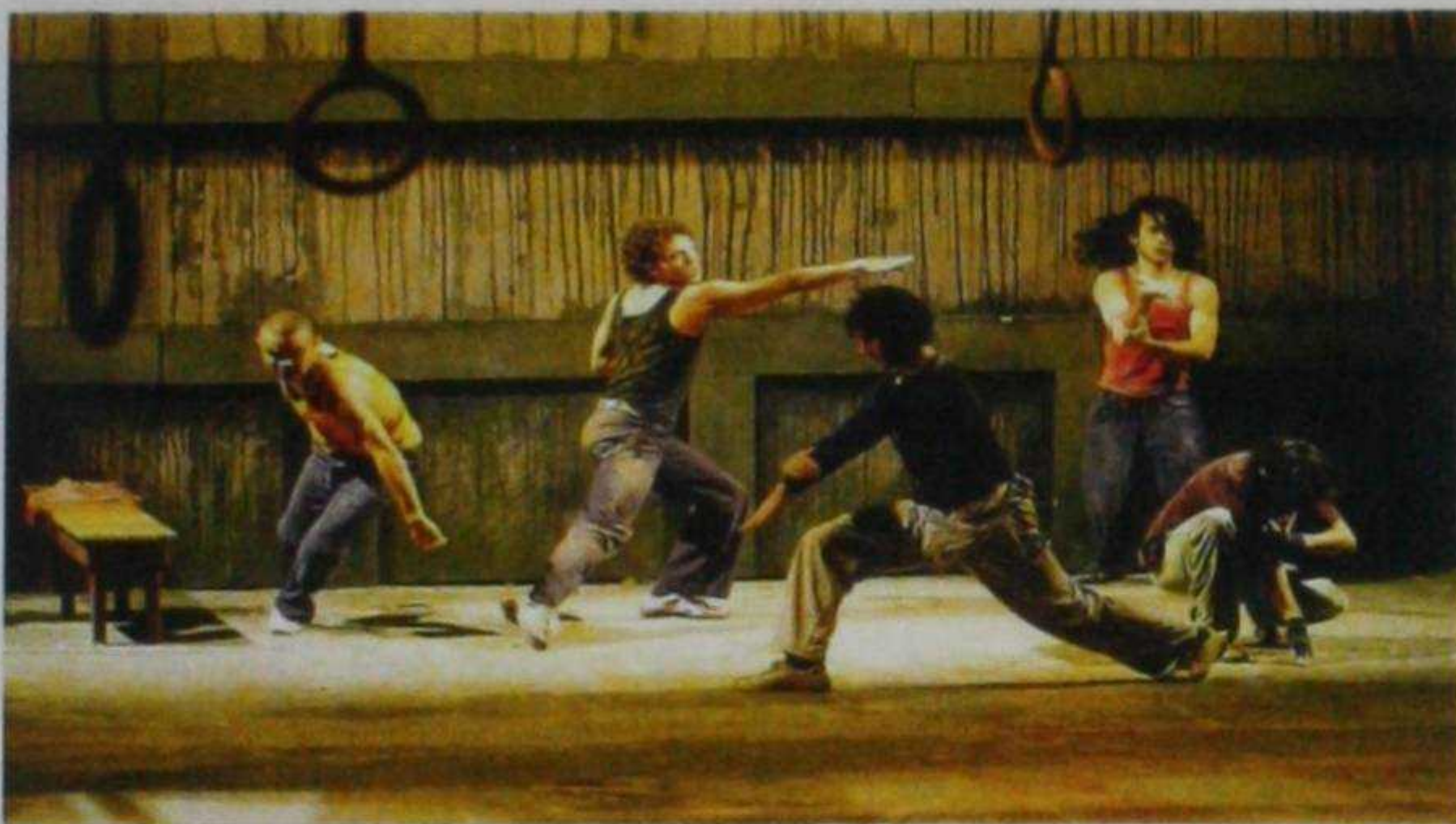
Esta agrupación también ha contado con trabajos de otros coreógrafos. Los principales colaboradores han sido la catalana María Rovira, quien montó *Mentiras Mulatas* (1991). Por su parte, en 1995, Humberto Canessa⁶⁰ creó *Puntarenas*, y el bailarín David Calderón compuso para sus compañeros *Dormitorio en Avalón* (1997) y *Oráculo* (1999). Sobre el ámbito de acción de este grupo Fernández menciona: "*Losdenmedium es una compañía de cámara que ha escogido prioritariamente los escenarios internacionales para presentar sus trabajos, pues Costa Rica es donde sus temporadas son más breves y escasas*" (1994: 64).

Paralelamente al trabajo de Losdenmedium, Jimmy Ortiz montó varias coreografías para otras compañías. En 1993, el elenco de la Compañía Nacional de Danza bailó *Inexorable*, y en 1999 los aspirantes, junto con el grupo oficial, estrenaron *La virgen del mar* en Puntarenas. Por otra parte, Jimmy Ortiz, en 1989, creó para la Compañía de Cámara Danza UNA, un cuarteto femenino llamado *Los suicidas* y, en 1996, montó *La pasión de San Juan*. Esta obra, también mereció Premio Nacional en coreografía.

En el 2003, Jimmy Ortiz asumió la dirección del Taller Nacional de Danza y creó el programa de formación conocido como

⁶⁰ Humberto Canessa es uno de los bailarines fundadores de Losdenmedium quien participó como coreógrafo en el primer espectáculo *A cuatro hilos*, 1988.

el Conservatorio El Barco, el cual fomenta el contacto con varios estilos de entrenamiento, por periodos cortos. En los últimos años han venido a Costa Rica muchos coreógrafos y maestros europeos y latinoamericanos.



Grupo Losdenmedium/4pelos, *Aparato soltero*, cor. Jimmy Ortiz, bailan José Quintero, Mario Blanco, Felipe Salazar, Diego Álvarez, José A. Álvarez, 2004.
Foto: Garret Britton, 2004.

En el 2005, después de varios años de receso creativo, Jimmy Ortiz anunció su aparición como coreógrafo con 4 pelos/Losdenmedium, un grupo constituido por jóvenes bailarines con quienes ha explorado temáticas propias de los varones dentro de su forma poco convencional de hacer danza. Con este grupo, constituido principalmente por un elenco de varones estudiantes de El Barco, Ortiz presentó la obra *Aparato soltero* (2004) e *Impropio*, en el 2005. Para el Festival de las Artes 2008, Ortiz montó la coreografía *Enojo*, en el Teatro Nacional.

3.1.11. Otros grupos independientes

Las agrupaciones de danza independiente costarricenses no todas han tenido la oportunidad de gozar de muchos años de vida productiva, ya sea por las búsquedas artísticas o por el interés de los miembros para sostener un proyecto estético sin recursos económicos permanentes. Por eso, se encuentran muchas estrategias para sobrevivir en los escenarios de forma independiente.

Por ser difícil la producción en los grupos independientes en Costa Rica, esto ha hecho que estas agrupaciones hayan tenido una trayectoria, en muchos casos, meteórica, como ha sido la historia de los grupos Exómosis, Espacio Abierto y otros colectivos independientes. Esta situación se debe, principalmente, a que en el medio nacional se ha contado con muy poca ayuda por parte del sector privado, para financiar temporadas de danza contemporánea. Como ya se mencionó anteriormente, la ayuda a los coreógrafos independientes, desde las instituciones estatales ha sido exigua, en algunos casos, ha significado financiamiento en propaganda o en préstamo de locales para ensayos y, en forma excepcional, recursos económicos para sufragar gasto de producción. La historia de estos grupos también ha estado determinada por capacidad de resistencia de sus miembros, dependiendo, en muchos casos, del soporte del patrimonio familiar. Nunca la aventura coreográfica independiente ha sido lucrativa y mucho menos rentable. Al respecto la periodista Carmen Juncos argumentó:

“Es muy difícil vivir de la danza como profesión en el país y quienes lo logran, fuera de las instituciones estatales que dan trabajo a algunos, son verdaderos ejemplos de amor al arte. Hay aquí verdadera pasión, en algunos pocos, que les permitió radicarse en el exterior y desempeñarse como profesionales de la danza con buena aceptación” (2000: 154).



A principio de la década de los noventa, se vio con gran expectación el surgimiento del grupo independiente Exómosis, dirigido por Ana Patricia González e integrado por las bailarinas Tamami Maemura, Mónica Aguilar y Fabiola González. Exómosis comenzaba a formar parte de la gran masa de bailarines y creadores situados en el otro lado de la oficialidad. De esta agrupación, vale destacar la temporada *A la vuelta de la agonía*, en 1995, en la cual las bailarinas mostraron el espectáculo constituido por varios trabajos de González. En esta temporada, también se observó un fuerte trabajo interpretativo por parte de Sylvia Montero en calidad de bailarina invitada. Por cinco años, Exómosis se mantuvo activa y participó en los principales festivales, con coreografías de González.

Con este mismo espíritu, en 1997, apareció otra agrupación de nombre Espacio Abierto, constituida por las bailarinas independientes Ena Aguilar e Ivonne Durán. Como lo dice su nombre, esta agrupación se constituyó en un espacio para dar cabida a múltiples iniciativas y sus líderes estaban dispuestas a compartir los escenarios y las propuestas con otros colegas. Con *Buenas noches*, de Ivonne Durán, y *Úrsula*, de Ena Aguilar, se estrenó el grupo. Al año siguiente crearon *Inventario*, con la participación de otros bailarines independientes, como Ileana Álvarez, Jorge H. Castro y con la actriz Thelma Darkings.

En esta creación se abordó el tema de lo femenino, además de la soledad, la ternura, la angustia y la crueldad en la sociedad contemporánea. Las directoras acogieron la propuesta de Vicky Cortés y presentaron *Espera primavera* (1997). En esta coreografía, Durán, Aguilar y Cortés mostraron un buen nivel interpretativo e interesantes juegos escénicos. Desde finales de los noventa, Espacio Abierto ha continuado presentando espectáculos y obras cortas en

varios encuentros, como el Festival de Coreógrafos Graciela Moreno y en otras reuniones coreográficas. La mayoría de sus propuestas han mantenido el carácter experimental.

Por su cuenta, la coreógrafa Laura Pérez ha sido la sobreviviente del grupo Condanza, que tuvo fuerte protagonismo en los años ochenta. Pérez, bailarina fundadora de la Compañía Nacional de Danza, apareció, en la década de los noventa, como solista y ha participado como invitada en varios festivales nacionales con obras de Elena Gutiérrez o Ivonne Durán. Las cualidades interpretativas de Laura Pérez permiten ver una bailarina quien se mantiene con buen nivel técnico e interpretativo de fuerte proyección escénica. En los últimos años, Pérez, líder de Condanza, ha trabajado en varios espectáculos de carácter experimental realizados en las instalaciones del Centro Cultural Español y, también, ha compartido el escenario, entre otros, con el bailarín y coreógrafo catalán Domingo Tejada. En el 2006, Condanza ganó el premio al mejor grupo como reconocimiento a la tenaz labor de esta bailarina independiente.



Grupo Condanza, *Abstraídos*, cor. Domingo Tejada, bailan: Jorge F. Morejón y Laura Pérez, 2002, foto Katia Vargas

Otra persona quien ha trabajado en solitario ha sido la bailarina Vicky Cortés. A mediados de la década, Cortés se trasladó a Alemania para incursionar, en calidad de invitada, en varias compañías tales como la Compañía Evelline Castellino con sede en Ginebra, y en Folkwang Tanz Studio dirigida artísticamente por Pina Bausch y Lutz Foster. En esta ocasión, Cortés trabajó con coreógrafos como Raffaella Giordano (Italia), Daniel Goldin (Argentina-Alemania), Reiner Behrn (Alemania), Mark Sieczkareck (Escocia). Como bailarina Vicky Cortés participó en el Wuppertal TanzTheater dirigido por Pina Bausch y en el Bremen Tanz Theater dirigido por Susana Linke. Luego, Cortés inició carrera como creadora y solista. De la experiencia internacional de Cortés, se puede citar su participación como bailarina en el Festival de las Artes de Costa Rica, en 1997, cuando la Folkwang Tanz Studio presentó la obra *Easy to love* de Mark Sieczkarekd, en el Teatro Nacional. Además, bailó en Latinoamérica, Estados Unidos de Norteamérica e Israel. Durante estos años, esta bailarina ha mantenido una producción como creadora y solista con financiamiento de parte de varios festivales en Alemania y en Dinamarca que promueven producciones independientes.

De esta etapa hemos visto en los escenarios de San José *Constelada* (1994), *Historia mínima* (1997), así como su último unipersonal, *Beauty Sleep: provisional name* (2003), en el cual Cortés se adentra en una búsqueda interna en la que experimenta dentro del terreno de la danza teatro. Además, Cortés presentó, en nuestro país, *Donde el viento se devuelve* (2001), con el elenco de la Compañía Danza Universitaria UNAM de Nicaragua. En este trabajo, la coreógrafa exploró el humor y la sátira. Como parte de su presencia en nuestro medio dancístico, Vicky Cortés ha bailado en varias producciones de Rogelio López, Jimmy Ortiz, Elena Gutiérrez,

María Amalia Pendones, Ivonne Durán, Carlos Ovares y Mireya Barboza.

Por más de una década, y con la dirección de las bailarinas Marianela Vargas y Nango Murray, Danza Contemporánea Independiente (1986) protagonizó en los escenarios coreografías de temas diversos con un elenco joven. Vargas, principal creadora de Danza Contemporánea Independiente, ha mantenido activo al grupo desde su creación en 1987.

La labor de Danza Contemporánea Independiente se ha visto durante varias temporadas en las cuales han contado con la participación de coreógrafos como Rogelio López, Jorge Ramírez, Marcela Aguilar, Luis Piedra, Jimmy Ortiz, Carlos Ovares y Humberto Canessa, por mencionar solo algunos. Además, Vargas ha recurrido a compositores como Alberto Campos, Pepe Chacón y el pianista Manuel Obregón para la musicalización de muchas de sus obras. En los últimos años, a Vargas se le ha visto más como intérprete que como creadora. Esta labor le ha merecido el reconocimiento del Jurado Nacional de danza como mejor intérprete.

Speculum Mundi (1992) es una agrupación peculiar debido a que la mayoría de sus espectáculos han sido creados para un elenco constituido por actores y otros trabajadores de las artes escénicas, puesto que, pocos integrantes del grupo han tenido una sólida formación dancística. La agrupación ha estado dirigida por la coreógrafa y bailarina Nandayure Harley y el director de teatro Luis Carlos Vázquez. Juntos trabajan en Speculum Mundi desde 1992, fecha de estreno de la coreografía *Trazos del Delirio*. Las creaciones de Speculum Mundi se caracterizan por ser puestas monumentales, en las que se pretende intervenir el espacio total del escenario con la

utilización de elementos escenográficos de mucha elaboración al estilo de Alvin Nikolai⁶¹.



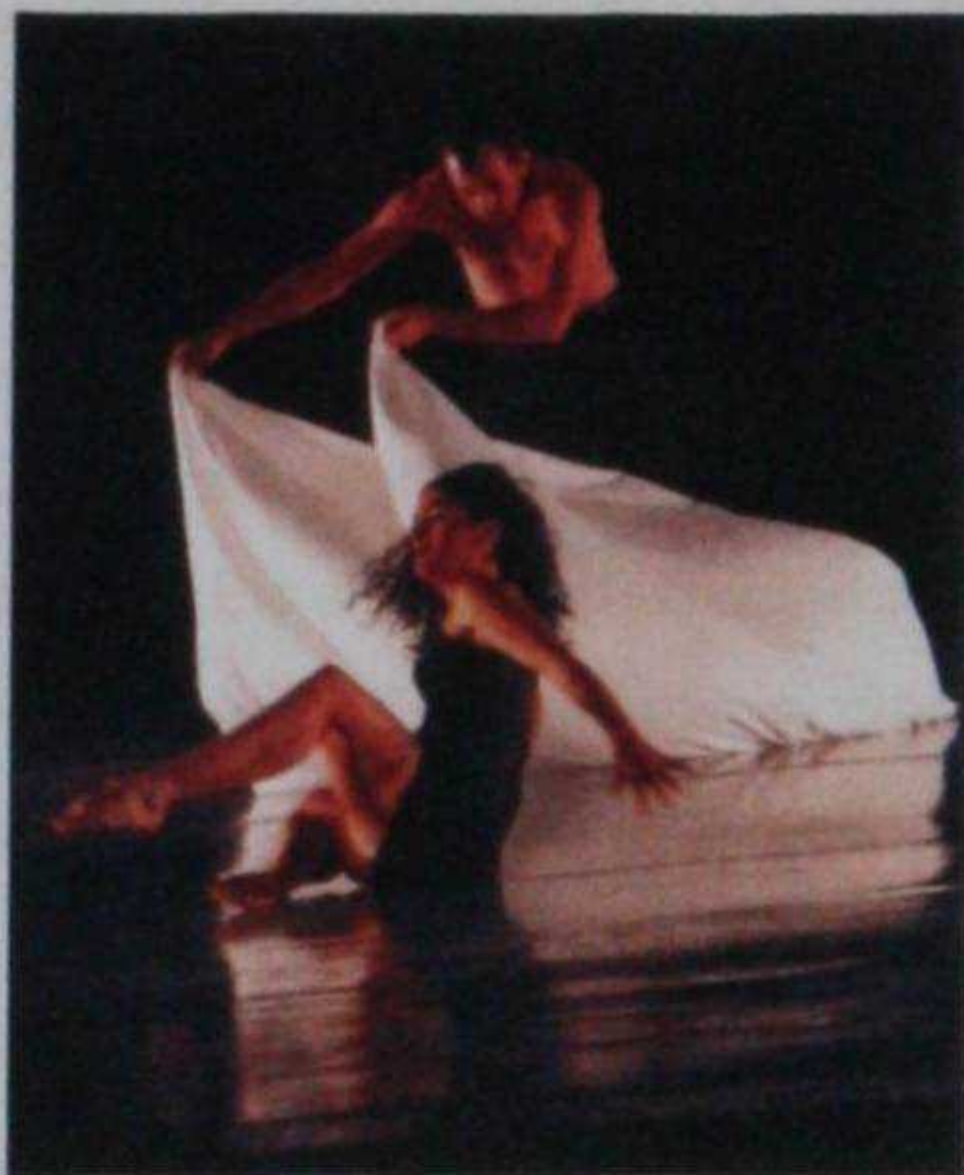
Speculum Mundi, *Isla*, cor. Henriette Borbón, baila Andrea Vargas. Foto: J. Brenes. 2000.

Para esta coreógrafa, el tema de la obra viene luego de la experimentación. Este grupo tiene en su repertorio alrededor de siete obras. El movimiento acrobático, junto con la exploración de elementos de utilería y efectos circenses son típicos de los trabajos de esta agrupación, los cuales, generalmente, le dan el nombre al trabajo. *Último cantar*, mereció el premio de mejor coreografía en 1993. Con los montajes de *Almas* (1994), *Trash* (1995), *Exvotos* (1996), *Milenio* (1998), Speculum Mundi participó en las ediciones del Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional. *Exvotos* es una de sus mejores propuestas por su concepción plástico formal y por el desarrollo del tema. Además, en este trabajo, Harley integró el escultórico solo *Islas*, de Henriette Borbón y lo dispuso como un trío.

⁶¹ Esta coreógrafa estudió en los años ochenta con el maestro norteamericano Alvin Nikolai, en Nueva York.

En los últimos años, Speculum Mundi se ha mantenido activo con el dúo titulado *Acróbatas-Cuando realmente sucede: ahora* interpretado y creado por Fito Guevara y la coreógrafa. Para la edición del año 2003 del Festival del Teatro Nacional, *Cuadrumanos* de Harley fue escogido entre los mejores cuatro estrenos y se presentaron en una temporada especial en el Teatro Nacional, en junio de 2004.

El grupo Stratego Danza (1998), integrado por Ileana Álvarez, Alexander Solano y Carolina Córdoba se constituye en otra opción dentro del panorama de los grupos independientes que aparecieron a finales del milenio. Ellos se unieron para explorar con la experiencia acumulada, ya que son ex bailarines de Danza Universitaria y manejan un estilo interpretativo característico de la compañía dirigida por Rogelio López. Con *La raya del olvido* (1999), Ileana Álvarez se posesionó como coreógrafa con deseos de devolverle, a las producciones dancísticas de la época, la primacía del contenido ante la forma. Álvarez ya había demostrado con el trío *Mal de la muerte* y con el solo *De quién fue la culpa, no quiero saberlo* su capacidad de sostener un discurso coherente y bien estructurado. Para la pieza *Endosalastres* (1999), Álvarez introdujo el humor y la crítica al *status quo*. Esta agrupación se ha mantenido activa con obras de repertorio y con creaciones de otro de sus miembros, Alexander Solano.



Mal de la Muerte, cor. Ileana Álvarez, bailan Alexander Solano e Ileana Álvarez, 1998.

El grupo Contravacio se fundó en 1998, cuando sus integrantes se graduaron de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional. El colectivo Contravacio vio la luz al presentar *Q' es real*, en 1999. Al año siguiente, *Sus sesos* fue una propuesta integral en la que el grupo abordó el tema de la violencia cotidiana con profundidad. Una de las principales creadoras de este grupo fue Ileana Alvarado. Además, estas jóvenes bailarinas y coreógrafas se han mantenido activas en estos años actuando en diferentes foros y han invitado a otros coreógrafos, como es el caso de Humberto Canessa, quien les montó *Las novias*, en el año 2003.

Como una búsqueda personal, Rolando Brenes creó Tanz Projekt en 1999, para poder mantenerse en la escena con ayuda de varios colegas en la coreografía. Brenes obtuvo el Premio Nacional de Danza 1992, como mejor intérprete y una mención honorífica en 1999, como productor, bailarín y coreógrafo independiente por sus representaciones en los escenarios nacionales e internacionales.

Con Francisco Centeno y Rogelio López, Brenes estrenó *Conmigo*, en el año 2000, en donde se mostró como un intérprete de mucha proyección escénica. Más tarde, el cubano Manolo Vázquez se unió a Tanz Projekt con la coreografía *Crustificando*. Posteriormente, el coreógrafo, acompañado de la bailarina Patricia Chavarría, montó *Balance*. En el 2001, el director creó *Espacios*, un dúo interpretado con Chavarría. Esta ambiciosa creación contó con música de Otto Castro. En el 2002, Brenes presentó *Eclipses*. En este espectáculo los bailarines Carlos Soto, Catalina Gómez y Diego Rojas se unieron al dúo para participar en Tanz Projekt. Brenes ha sido invitado a Colombia como maestro y bailarín en los últimos años. Este trabajo lo combina con su labor docente en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

El 2000, fue un buen año para la danza independiente, ya que se crearon otras agrupaciones, entre ellas podemos citar a Arrendajos, el cual es liderado por Andrea Catania, su principal creadora, quien generalmente se ha hecho acompañar en los espectáculos por otros creadores como Valentina Marengo, Jorge Corrales y Humberto Canessa. Con un buen arranque, las seis jóvenes de Arrendajos decidieron recorrer los caminos de la composición y deleitaron al público con una nueva forma de abordar el movimiento que resulta más dinámico, más suelto y con un buen manejo técnico. Al mirar las obras de estas bailarinas se pudo apreciar cómo la danza en Costa Rica ha evolucionado en la interpretación y en la concepción estética.

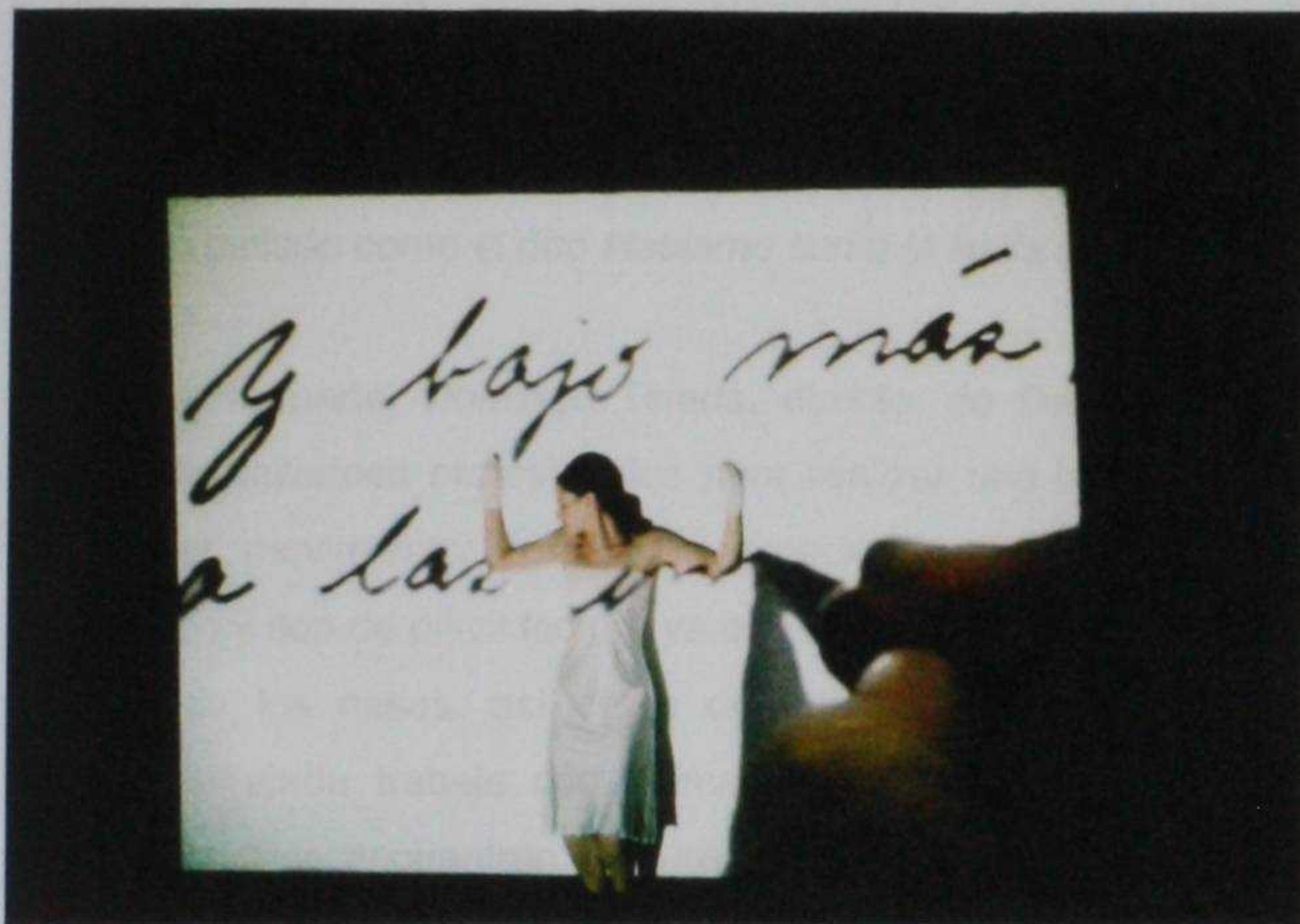
Con la obra *Arrendajos* de Catania, las integrantes del grupo mostraron un grupo de reciente creación con un alto nivel en la interpretación. Para el 2002, Humberto Canessa creó para las integrantes de Arrendajos el espectáculo *Flores de asfalto* con el tema que abordó la prostitución de jóvenes. Este colectivo se

presenta al menos una vez al año con obras de repertorio o algún estreno. Otro objetivo de estas jóvenes bailarinas es llevar la danza fuera de los espacios capitalinos y lograr capturar la atención de un nuevo público. En el año 2005 y con una propuesta enrumbada hacia lo teatral, Andrea Catania se presentó con el nombre de Tomahawktheatre junto al músico y bailarín de origen rumano Alex Catona.

Otro grupo que inició su proceso creativo fuertemente en 2000 y con una mirada femenina fue Danza Introspectiva Independiente. Henriette Borbón, después de regresar tras dos años de estudio en México, se integró al medio independiente y fundó esta agrupación. Ella imprime su visión de mundo, con ojos de mujer sin caer en la postura feminista recalcitrante. Sus trabajos han abordado fuertes contenidos como los mostrados en *Un señor muy viejo con las alas enormes*, inspirado en el cuento de Gabriel García Márquez, o el solo interpretado por Melisa Ramos en *Sombras*. Con la misma facilidad, esta creadora también ha explorado las posibilidades de la línea como es el dúo *Inalcanzablemente cerca*. En la edición del Festival de Coreógrafos 2003, su obra *Silencio, Silencio* fue escogida entre los cuatro mejores trabajos. Borbón se ha interesado en contar, para la mayoría de sus producciones, con el aporte musical del compositor Carlos Escalante.

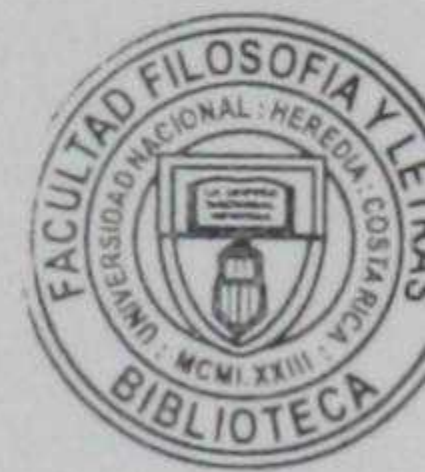
Podríamos decir que el grupo Danzay surgió primero como un centro de enseñanza de la danza, que quiere formar bailarines versátiles, quienes dominen tanto la técnica del *ballet* clásico como el *jazz* y la danza contemporánea. Bailarinas formadas en Danzay han pasado a constituir parte del elenco de la coreografía *Marginalia*. Debido a que la propuesta coreográfica de su directora María Amalia Pendones está abierta a diferentes códigos dancísticos y artísticos,

busca bailarines que se desenvuelvan cómodamente en diferentes técnicas.



Danzay, *Marginalia*, cor. María Amalia Pendones, baila: Florencia Chaves. 1999.

Danzay comenzó con el montaje de María Amalia Pendones, *Marginalia*, cuya primera versión se estrenó en 1998. Posteriormente, con otro elenco en el 2001, Pendones presentó una revisión coreográfica de *Marginalia* y, con esta obra, la creadora se ha presentado en Nueva York, España y Dinamarca. Pendones es la coreógrafa que ha introducido el vídeo con mayor insistencia en nuestros escenarios, para reforzar sus imágenes corporales. Esta creadora ha trabajado en sus obras el lenguaje contemporáneo y clásico. La puesta de *La sirenita* (2004) es un ejemplo de integración de varios códigos compositivos en función de una exposición accesible a una amplia audiencia. Pendones ha trabajado en la composición tanto en los códigos contemporáneos como en los clásicos.



Otros coreógrafos quienes crearon espectáculos de iniciativas personales son Carlos Ovares y el español Domingo Tejada. Ovares realizó el montaje *Cualquier historia natural* que le valió Premio Nacional en 1994, a su regreso de Europa. En esta presentación, Ovares recogió trabajos estrenados en España y retomó otros que ya se habían bailado como el dúo *Háblame como la lluvia* o *Las señoras del té*.

Por su parte, Domingo Tejada, director de Danzasi, se ha servido de bailarines profesionales para realizar una búsqueda por medio del movimiento puro. Sus creaciones tienden hacia la abstracción y son de difícil factura ya que requieren del unísono en la mayoría de los casos, así como de una fuerte técnica para la ejecución. Tejada trabaja con calma y muestra sus coreografías cuando estas se encuentran maduras en los intérpretes y participa con ellas en los diferentes festivales nacionales.

Opuesta a la abstracción de Danzasi, el grupo Danzalfa, dirigido por Carlos Morúa, se ha interesado por presentar obras de carácter narrativo, basándose en textos de la literatura latinoamericana y de acento costumbrista, para llegar a un público colegial, poco atendido por los profesionales de la danza. Esta agrupación independiente ha realizado mucha labor de difusión en zonas lejanas a la capital. También les ha dado espacio a jóvenes coreógrafos para que exploren sus ideas. Tal es el caso de algunos de los colaboradores de Danzalfa: Claudio Taylor, Luana Goncalves, Heyli López, Helen Marengo y Laura Trujillo.

Humberto Canessa, a su regreso, después de casi una década de trabajo en Europa y en Colombia, participó con su grupo Cuerpo Erigo en varios montajes. Con algunos de sus integrantes ha impulsado un laboratorio para la investigación y la experimentación dancística llamado el Proyecto LINCE. A este grupo se han unido

personas de mucha trayectoria y de diferentes disciplinas, así como bailarines jóvenes colombianos y costarricenses. El objetivo de este colectivo es investigar determinado fenómeno social o cultural con la ayuda de muchos profesionales para poder dar una visión de alto espectro y con profundidad en el tema.

Como solista, Humberto Canessa presentó, en 2003, un interesante trabajo unipersonal enmarcado dentro de la tendencia danza-teatro llamado *Duermelavela*. En este solo, Canessa recreó varios personajes y dibujó diferentes momentos de la vida de un hombre, que carga sus recuerdos en una vieja maleta mostrando gran fuerza interpretativa. Además, el grupo LINCE, interpretó, de Miguel Bolaños, *sub terra neo* (2003), un espectáculo inspirado en los ritmos urbanos contemporáneos con el *Hip hop* como elemento principal. Simultáneamente, esta agrupación se ha mantenido realizando eventos pre-formativos en salas de exposición o espacios alternativos.



Proyecto LINCE, *Los viejos*, cor. Humberto Canessa. 2003

Las últimas producciones de LINCE fueron *Transurbano* (2004), que se presentó en las instalaciones del Centro Cultural Español y contó con la participación de la bailarina colombiana Ofir

León y los costarricenses Otto Castro (músico) y Adela Marín (fotógrafa).

Por otra parte, en el 2004, la puesta en escena de *Los viejos* fue un montaje interesante por su enfoque poco convencional.

En el 2005, la producción de León, *Clavo de olor*, retomó el personaje de Ofelia como motivo para mostrar una visión actual de la mujer en la sociedad. Humberto Canessa volvió a escena con *Luz negra* y obtuvo el premio nacional a la mejor obra en el año 2006. De las obras que ha montado Canessa para la Compañía Nacional de Danza, vale señalar *Impresiones para un regreso* (2001) y *Ojos que no ven, la cual* también fue merecedora del Premio Nacional de coreografía en el año 2002.

El Colectivo Metamorfosis (1998) se ha mantenido activo con montajes en los que intervienen actores, bailarines y músicos. El conglomerado de Metamorfosis trabajó con la dirección de la fundadora y coreógrafa Sol Carballo. Durante los años de funcionamiento, el mejor trabajo que se ha visto de esta agrupación ha sido *Esquinas, rincones y otros vecindarios* (1999) el cual, además, contó con la participación de bailarinas profesionales como Elsa Fournier, Roxana Coto, Xinia Vargas y el actor Álvaro Marengo. Últimamente, con *El efímero secreto de las estrellas* (2003), el colectivo ha tratado el tema de la violencia intrafamiliar, el que destaca, especialmente, el caso de las mujeres. Con él representaron la vida de Amina Lawal, condenada por adúltera. Uno de los aspectos más interesantes de este colectivo es el aporte de los músicos al montaje y la introducción de imágenes de vídeos como complemento del movimiento para reforzar aspectos del contenido de la coreografía. Por su labor creativa, en el 2007, a Metamorfosis se le otorgó el premio como mejor agrupación durante.

Desencantadas y buscando nuevas formas por el desconcierto de lo que están viviendo, varias creadoras jóvenes, han hablado de un paraíso perdido. Es así como, en los últimos años, se han visto creaciones de bailarinas quienes, con sus movimientos, exponen una aguda visión de sus universos. Estas creadoras, por lo general independientes, aprovechan los festivales o los espacios colectivos para mostrar sus montajes. Entre ellas vale destacar las obras que ha compuesto para el Festival de Coreógrafos Metzí Hovenga: *Cosas de saldados y mariposas* (1998), *Sino para mis muertos* (2000) y *Tras-tocada-y-no-cencia*, coreografía de Carolina Hovenga. En esa misma tónica, la experimentada bailarina Florencia Chaves debutó como creadora con *Segundo round*. En esta obra, la creadora se inspiró en los antihéroes sociales y los mostró en sus frustraciones y soledades. Con este trabajo, Chaves se unió a los seguidores de la tecnología como apoyo al movimiento. En *Segundo round*, los recursos extracorporales como el vídeo, la poesía y la actuación asumen protagonismo.

Sandra Torijano, bailarina y coreógrafa costarricense residente en Michigan desde hace más de una década, se ha mantenido vinculada con la danza costarricense durante estos años. En 1995, ofreció un recital con pequeños solos, acompañada en vivo por el compositor norteamericano Steven Rush al piano. Entre estos solos, el más interesante es el interpretado por la misma autora: *Testigo*. Luego, Torijano presentó, con el grupo juvenil de la Compañía Nacional de Danza, *Árbol de la esperanza mantente firme*, en 1998. En el año 2003, con los alumnos del Departamento de Danza de la Universidad de Michigan y con el apoyo de profesores de la Universidad de Costa Rica, estrenó, en el Teatro Eugene O'Neill,

Amighetti (2003)⁶² una propuesta en donde se aprecia un balance entre el desarrollo del lenguaje coreográfico y su contenido, apoyada por una escenografía interesante y una partitura original de Eddie Mora (Premio Nacional de Música, 2003). En el escenario del Centro Cultural Norteamericano, también mostró un solo inspirado en los acontecimientos del 11 de setiembre del 2001. Torijano es una creadora que ha demostrado, a lo largo de sus trabajos, un interés por exponer el contenido de sus obras mediante la exploración del movimiento.



Amighetti, cor. Sandra Torijano, 2003, bailarines, Universidad de Michigan, foto Katia Vargas.

⁶² En el 2008, Sandra Torijano retomó este trabajo y lo montó con Danza Universitaria, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional, con la dirección de Eddie Mora, en el Teatro Nacional. El espectáculo se bailó en la República de China en diferentes festivales en el 2009.

3.1.12. Fantasías de proyección folclórica

En 1975, el montaje de *Danzas y Tradiciones*, de la maestra Mireya Barboza, fue el espectáculo que introdujo, en los escenarios capitalinos de Costa Rica, las coreografías de proyección folclórica. Desde entonces, el trabajo de Barboza ha influenciado a muchos coreógrafos de folclor. En esta línea, y por casi cuatro años, permaneció en la cartelera del Teatro Melico Salazar un espectáculo de similares características y cuyo principal público fue el sector turístico. *Fantasia folclórica* (1990-94) como se denominó esta obra, estuvo dirigida por Luis Carlos Vázquez y contó con la responsabilidad coreográfica de Nandayure Harley. *Fantasia folclórica* cumplió una labor de fogueo para muchos estudiantes y jóvenes bailarines quienes participaron en sus temporadas anuales. Del mismo modo, este espectáculo influenció a las nuevas generaciones de coreógrafos interesados en desarrollar este género dancístico.

En la Universidad de Costa Rica, Rogelio López ha dirigido por más de un década al grupo de folclor de la Institución, con el cual ganó el Premio Nacional de Coreografía en 1998, con la obra *Marimbaleando*. En la última temporada de 2004, el grupo apareció con el respaldo del Auditorio Nacional. Con estos bailarines, López ha experimentado la forma de llevar el folclor a los escenarios, tomando en consideración sus hallazgos compositivos logrados en el terreno de la danza contemporánea. López ha dado una dimensión más teatral a las puestas folclóricas universitarias.

En la Universidad Nacional, el coreógrafo Fernando Álvarez ha dirigido la agrupación estudiantil Barbac por más de una década.

Este grupo se ha enfocado en mantener un repertorio y ha participado en muchos festivales de carácter internacionales.

3.1.13. Lo popular

Con la apertura de las academias de danza popular Merecumbé y con la puesta en escena de las coreografías *Manuela* (1991) y *Maestra Vida* (1994) de Lilliana Valle, empieza a evidenciarse el impacto de la danza popular en los montajes de danza contemporánea. *“Como resultado de estas investigaciones surgen en el país los centros de enseñanza de baile popular “Merecumbé” y una compañía que lleva esas raíces culturales, transformadas por el arte, a los escenarios”* (Juncos, 2000: 155).

Durante esa década, las academias y los trabajos de la Compañía de Danza Popular Merecumbé inciden para que esta manifestación tome auge. Valle se ha interesado por indagar los bailes populares y sistematizar su enseñanza para un público masivo. Esta bailarina también ha realizado montajes con Danza Universitaria, como fue con la coreografía *En esta parte del mundo* (2001), y con la Compañía Nacional de Danza en donde creó *Nadie me quita lo bailado* (2003). En estas obras ha fundido el lenguaje contemporáneo con el movimiento de la danza popular. Para 2008, Lilliana Valle presentó, con la Compañía de Danza Merecumbé, el espectáculo *¿Bailamos o qué?*, en el cual recoge muchas de las investigaciones que ha venido haciendo en estos años. En esta producción se le ve más depurado su lenguaje coreográfico.



Compañía Nacional de Danza *Nadie me quita lo bailao*, cor. Lilliana Valle, 2003.

Por otra parte, academias de danza popular como Kurubandé, con la dirección de Flor Urbina, quien ha montado varios espectáculos, han contribuido a la proliferación de espectáculos en la Meseta Central. Además, en esta década, la danza popular no solo ha tenido su desarrollo en los escenarios capitalinos; su aporte se ha dado, fundamentalmente, en los salones de bailes, en donde los amantes del baile transforman el lenguaje coreográfico de forma cotidiana en la pista.

3.1.14. Flamenco en el trópico

En la danza contemporánea costarricense, la coreógrafa Cristina Gigirey fue una de las más entusiastas en introducir el tema de la creación flamenca. Recordamos que, en 1976, con el elenco del Ballet Moderno de Cámara presentó una versión femenina de *La misa flamenca*. Cuatro años más tarde, con Danza Universitaria remontó su *Misa*, en la que incluyó al varón. Ese mismo año, con los estudiantes de la Escuela de Danza y con el acompañamiento del

guitarrista Orlando García, montó *Ay, Federico*, inspirada en poemas del poeta español Federico García Lorca.

Como género puro, el flamenco, de sabor andaluz, ha tenido en los últimos años mayor presencia en los escenarios nacionales. Las enseñanzas de la maestra costarricense Damaris Fernández, quien ha dedicado su vida al estudio del flamenco, ya comienzan a dar sus frutos con acento tropical. Por iniciativa de Fernández, directora de Flamencos de Costa Rica, y el patrocinio del Teatro Nacional se logró la realización de las dos últimas ediciones del Festival Flamenco en las que han estado presentes músicos y bailarines internacionales junto a los costarricenses.

A partir del 2003, el bailarín y coreógrafo norteamericano de origen húngaro, Teo Morca, se incorporó al medio con sus danzas de sabor andaluz mediante el espectáculo *Flamenco en concierto*. Además, Morca realizó, en el marco del último Festival de Coreógrafos, un dúo con la bailarina contemporánea Doris Campbell y el percusionista Ramses Araya.

El grupo independiente Al Andaluz, dirigido por Rocío González Urrutia, acumula 18 años de trabajo y comienza a dar sus frutos profesionales. Lo mismo sucede con el trabajo que ha venido desarrollando Paulina Peralta.

3.1.15. El ballet: escuela rusa, cubana y otras

El *ballet* en Costa Rica es parte de la historia de la danza escénica; no obstante, su desarrollo ha sido muy diferente al que ha tenido la danza contemporánea. Principalmente, porque el Estado no se ha involucrado en el apoyo de esta actividad, razón por la cual, su crecimiento ha sido irregular y muy pausado. La mayor parte de esta

actividad ha sido financiada con el aporte material y conceptual de muchas personas, quienes lo hicieron desde diferentes ángulos. Hasta finales del siglo XX, se comenzó a ver en los escenarios nacionales, con cierta periodicidad, espectáculos de *ballet*, no siempre de buena calidad y supeditados al repertorio universal y tradicional. El gremio del *ballet* costarricense, tampoco ha podido consolidar una generación de creadores nacionales que presenten sus propuestas coreográficas con elencos profesionales. Lo que ha predominado ha sido la puesta de obras típicas de la escuela académica o del estilo romántico sin el rigor del caso. En estos espectáculos se conjugan los esfuerzos físicos de estudiantes de academias con bailarines quienes se han interesado por asumir el arte del *ballet* como una carrera profesional, difícil empresa en nuestro medio.

Con más de una década de trabajar la metodología rusa y con el aval de Yuri Grigorovich, director del Ballet Bolshoi, los maestros María Monákhova y Anatoli Danilytchev han formado los estudiantes de la Escuela de Ballet Clásico Ruso. Guiados por los maestros rusos, las estudiantes graduadas de esta academia han mostrado sus logros en espectáculos acordes a su nivel. Entre las profesionales de esta escuela destacan María Laura Jiménez por su dominio técnico y su frescura interpretativa, y Gabriela Vázquez por su versatilidad corporal. La Escuela de Ballet Ruso en sus temporadas ha puesto segmentos del repertorio universal así como montajes originales de Monákhova; en cada montaje se observa el avance en el nivel adquirido.



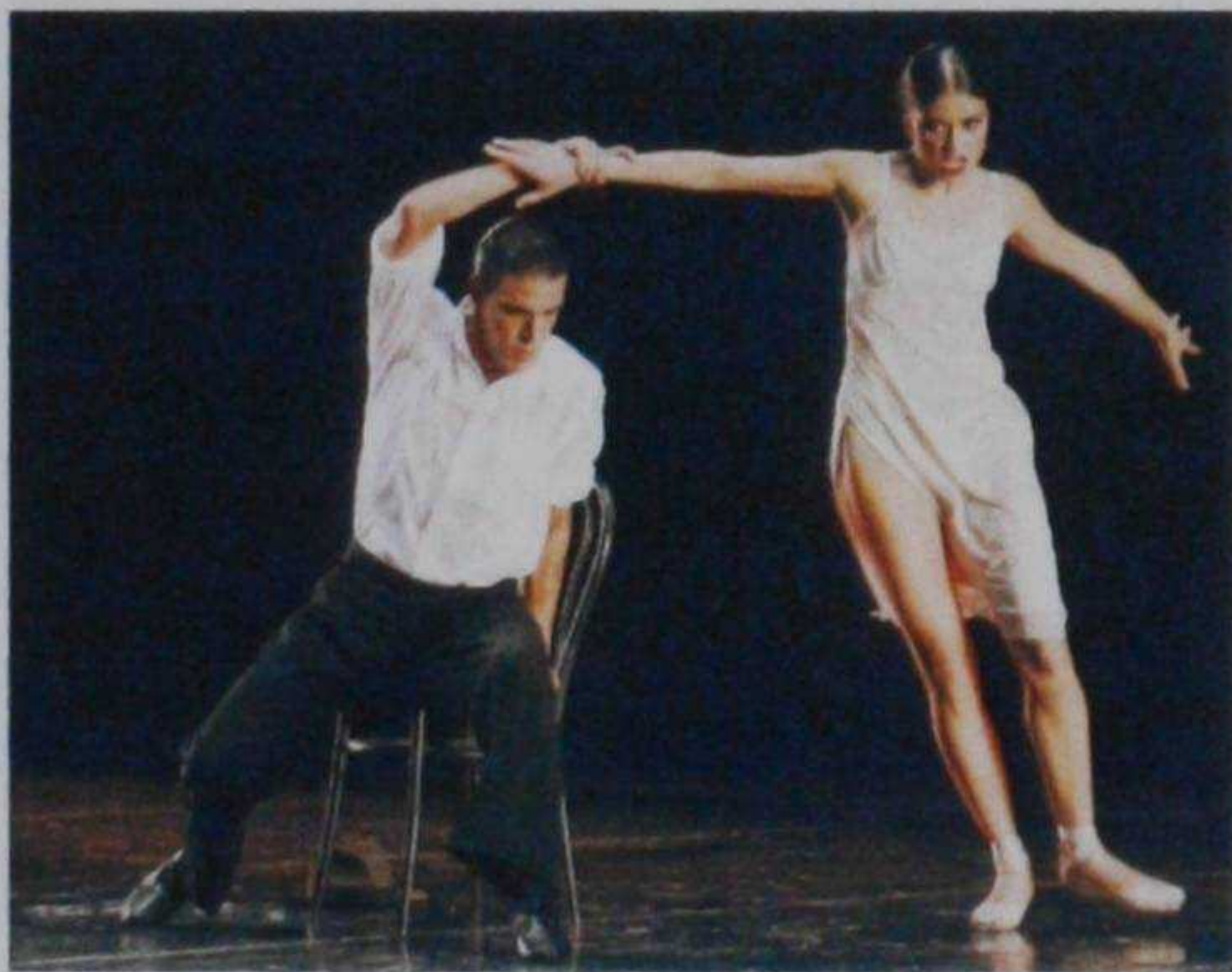
Foto archivo La Nación



A inicios del presente siglo, la directora del *ballet* invitó a los coreógrafos Rogelio López y Francisco Centeno para ponerle a las jóvenes movimientos de la danza contemporánea. En el año 2006, varios miembros de esta institución aparecieron en la escena interpretando obras del maestro y coreógrafo argentino Julio López. Para esta ocasión, se proclamaron como el primer grupo de Cámara independiente de *ballet* en Costa Rica. Los integrantes de este espectáculo, entre las que destacan las bailarinas costarricenses María Laura Jiménez y Margarita Peralta, mostraron buen nivel técnico e interpretativo.

Desde finales de la década de los noventa, el bailarín cubano, formado en Camagüey, Pedro Martín Boza, creó el Ballet Juvenil Costarricense, el cual dirige actualmente. El comienzo de dicha agrupación fue un ambicioso intento por hacer *ballet* en Costa Rica, ya que se pusieron obras del repertorio universal sin tener el mínimo nivel formativo requerido. De esta cosecha se han presentado, en Costa Rica, versiones del *La bella durmiente* (1999) y *Don Quijote* (2000) y *La bayadera* (2002), por citar algunos.

Sin embargo, en la última temporada del 2003, hemos visto que las propuestas de la agrupación juvenil, dirigidas y creadas por Boza, se han adaptado al nivel de sus estudiantes y han ofrecido espectáculos más redondos y menos pretenciosos. Esta presentación contó con un elenco que integró, en el programa, a los estudiantes más avanzados con bailarinas de nivel profesional como Mariana Baltodano y algunos invitados, especialmente varones, de origen cubano. Además, no realizó un montaje completo sino que, en la puesta, se vieron obras del repertorio cubano como *Majísimo*, una *suite* de las grandes coreografías clásicas y creaciones originales, acorde con el nivel de sus discípulas. Para el 2004, esta agrupación presentó "Cascanueces", donde se vio un mejor nivel.



Escuela de Ballet Ruso, *Tango*, cor. Julio López. 2000

En el Valle Central podemos encontrar más de una docena de academias de *ballet*. La academia de la joven maestra costarricense Layin Sing se sale del intento pretencioso y ha ofrecido propuestas serias y técnicamente sustentadas, con un nivel homogéneo. En sus espectáculos se observa un tratamiento riguroso de la disciplina.

Inclusive, algunas de sus alumnas han ganado certámenes internacionales.

Por citar otros ejemplos del desarrollo del *ballet*, se puede señalar El *Atelier*, dirigido por el cubano Fidel Herrouet y Adela Sanabria, quienes presentaron, en el 2003, *La Fille Mal gardée*. Otra es la agrupación Magnificat, dirigida por Cristina Zúñiga, que es la única oferta de danza clásica con mensajes religiosos. Por su parte, la Academia Superior de Ballet ha presentado, en varias ocasiones, *El Cascanueces* (2000 y 2002) con un nivel escolástico, a pesar de que cuenta con la participación de bailarines invitados del extranjero. Finalmente, la maestra Flor del Carmen Montalbán, con más de veinte años de formar bailarines, sigue activa en su academia de *ballet*.

Otra coreógrafa que se ha desarrollado entre el terreno de lo contemporáneo y lo clásico ha sido María Amalia Pendones. Esta bailarina incursionó en el *ballet* costarricense, con creaciones tales como *Libertango* (2003), *Caperucita Roja* (2002) y *La Sirenita* (2004). En la década anterior, había realizado varios montajes con el Ballet de Puerto Rico. Una de sus intérpretes más frecuentes ha sido Mariana Baltodano, quien se inició en la Escuela Rusa y, recientemente, baila con Pedro Marín Boza. En 2007, Pendones realizó el montaje del *ballet El cumpleaños de la Infanta*, estrenado en el Teatro Nacional.



La sirenita, cor. María Amalia Pendones, baila: Kristine Feoli 2000

Vale destacar que, hasta la fecha, la mayoría de los bailarines varones, integrantes de los cuerpos de bailes o acompañantes de las solistas, son miembros de las compañías de danza contemporánea. Algunos cubanos y otros rusos han sido invitados para papeles estelares. Pero todavía en el medio no se cuenta con figuras masculinas de peso formadas en el país como sí se perfilan algunas féminas.

3.1.16. Premios

La premiación y el reconocimiento para el arte en Costa Rica han sido disímiles en cada disciplina o campo. Por ejemplo, las artes plásticas tuvieron salones anuales desde principios del siglo pasado. Para el cine, se comenzó a reconocer el talento de la producción

audiovisual desde que arrancó la Muestra de Cine y Vídeo en 1992, y aun en 2004, no se incluye la producción audiovisual en los premios nacionales. Por otro lado, la distinción más importante en la cultura costarricense, el premio Magón, otorgada desde 1964, ha sido dada a escritores, compositores, músicos, poetas, maestras, científicos y otros trabajadores de la cultura sin que, hasta la fecha, lo haya recibido ningún trabajador de la danza. No obstante, en otros espacios se comenzó a reconocer la labor de la danza.

Entre finales de los años setenta y ochenta, el Teatro Nacional otorgó, a finales de la década de los setenta, un reconocimiento a los esfuerzos de los grupos, los coreógrafos y los bailarines, por iniciativa de Graciela Moreno, quien mantuvo el Premio Teatro Nacional entre 1977 y 1981. Además, en 1989, en memoria del bailarín y maestro norteamericano, Tim Wengerd, esta institución entregó el premio a la mejor creación coreográfica, la cual recayó en la obra *40 veces un año*, de Rogelio López, interpretada por Danza Universitaria.

No fue sino hasta 1992 que llegaron los reconocimientos a la danza desde el ámbito oficial, cuando el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes incluyó en la premiación anual a bailarines, coreógrafos y grupos. Ahora, con más de un década de premiación, encontramos a muchos bailarines, grupos y coreógrafos que comienzan a acumular varios premios nacionales por sus labores.



Proceso, cor. Cristina Gigirey, Danza Universitaria. Premio Teatro Nacional, 1981

El sector privado ha dado, desde mediados del siglo pasado, premiaciones en ciertos eventos, como bienales de Artes Plásticas, cuyo financiamiento ha dependido de diferentes empresas, por ejemplo, Lachner y Sáenz, en pintura, o la Cervecería Costa Rica, en la escultura. El periódico *La Nación*, mediante el suplemento cultural *Áncora*, ha premiado bienalmente las letras, las artes plásticas y las escénicas (danza, teatro y música) por más de veinticinco años. El reconocimiento de *Áncora* no tiene contenido económico, pero se le atribuye un fuerte peso en el medio cultural. A los trabajadores de danza se les otorga esta premiación desde 1984 y su criterio ha sido el de reconocer una trayectoria más que una obra específica.

3.1.17. Una asociación de bailarines

Otro aspecto que merece destacarse a principios del siglo XXI, es la creación de la asociación de trabajadores de la danza. Después de muchos intentos de algunos colegas por tratar de convencer al gremio dancístico de lo beneficioso que significa estar agrupados, no precisamente el escenario, sino para poder tener más escenarios, mejores posibilidades y condiciones para la vida artística, se creó

Anatradanza⁶³. Esta asociación de trabajadores de la danza ha promovido espectáculos y otras actividades en las que se han integrado y compartido sus preocupaciones, tanto bailarines y coreógrafos de danza moderna, clásica, popular como directores de academias, maestros de flamenco, entre otros. Por ejemplo, recientemente, Anatradanza ha sido la institución encargada de la celebración del Día Mundial de la Danza. También han sido los integrantes de esta asociación quienes se han mantenido luchando ante las amenazas del cierre del Festival de Coreógrafos por parte del director del Teatro Nacional, Samuel Rovinski.

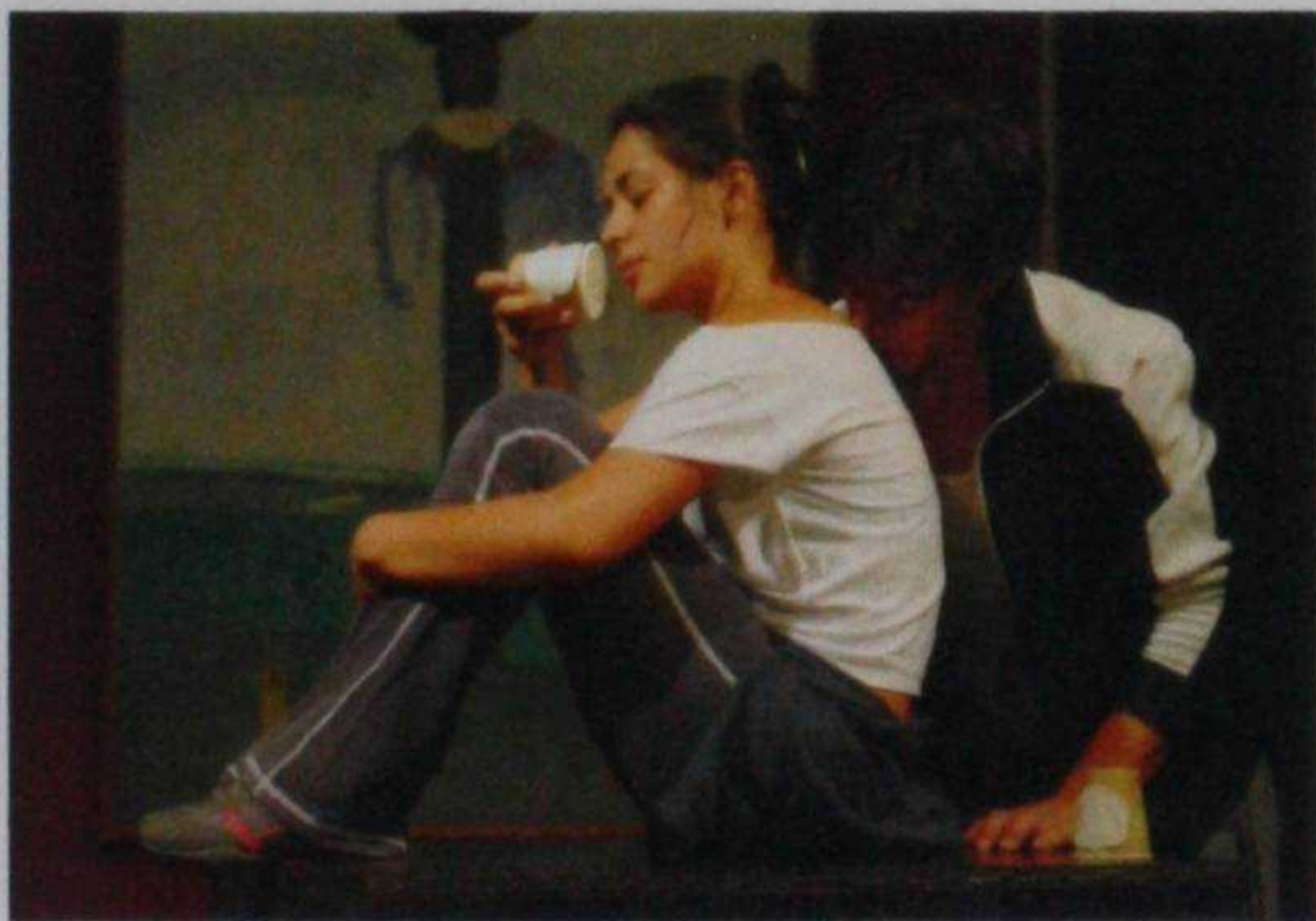
3.1.18. Un teatro para la danza

En el 2005, la Compañía Nacional de Danza inauguró, en el Centro Nacional de la Cultura, sede del Ministerio de Cultura, un teatro para la danza. Esta adquisición se logró mediante el interés de Carlos Ovares, director de la Compañía Nacional de Danza, de dotar al movimiento dancístico de una sede adecuada para la disciplina. La apertura del Teatro de la Danza permitió que muchas agrupaciones independientes, oficiales y aficionadas pudieran compartir con el público sus propuestas de estreno y reposición. Esta situación ha contribuido a que las temporadas anuales sean más intensas y exista mayor participación de propuestas experimentales de los grupos independientes.

⁶³ En el 2000, Anatradanza conformó la primera Junta Directiva y la presidencia la ocupó Sandra Trejos durante los primeros años.

3.1.19. Nosilicona: programa para estimular la creación

El programa Nosilicona se creó en el 2006, con el propósito de promover la experimentación de la danza en nuevos espacios y permitirles a los jóvenes creadores las posibilidades de desarrollar nuevas ideas coreográficas. Este Programa de propuestas no convencionales⁶⁴ dinamizó el medio con sus trabajos en proceso, la mayoría de jóvenes creadores experimentó sobre temáticas muy variadas y con elencos constituidos especialmente para estos eventos. La conducción de este proyecto ha estado al mando de Jimmy Ortiz y ha contado con el apoyo del Centro Cultural de España.



Nosilicona, *Aromas*, cor. Erika Mata. 2005

Los resultados de estos trabajos casi nunca mostraron las obras acabadas y lograron que mucho público se acercara a la danza

⁶⁴ Este programa está financiado por el Centro Cultural de España y ha sido coordinado desde el Taller Nacional de Danza, con Jimmy Ortiz a la cabeza y otros miembros de El Barco.

desde otra perspectiva y, como nota curiosa, todas las presentaciones se realizaron el último lunes de cada mes.

Del título del evento se deriva el principal objetivo: inducir a los jóvenes bailarines y potenciales creadores a componer con los elementos naturales dejando de lado lo superficial o artificial y sin límites. Esta actividad gozó de buena asistencia y crítica.

Además, resultó interesante por los lugares en donde se realizaron los montajes: diferentes partes de las instalaciones de la antigua Aduana, el mercado Borbón, en el centro de San José, el Museo de Arte Costarricense, el cine Metropolitan y los salones del Taller Nacional de Danza.

En su segundo año, el programa Nosilicona convocó a más jóvenes artistas interesados en la exploración. Para el año 2008, este programa se transformó en el Primer Festival de Posdanza, el cual contó con la participación de un jurado internacional.

CAPÍTULO IV ANTECEDENTES DE LA DANZA ESCÉNICA DE GUATEMALA

La expresión estética ha sido fundamental para los seres humanos en todas las épocas y las regiones del planeta. El historiador de danza Jack Anderson afirma en el texto *Cuerpos en movimiento. Breve historia de la danza*⁶⁵ (1974: 7-9), que la danza es una de las más antiguas manifestaciones artísticas y que ella asume diversas formas según la cultura que la desarrolle. Anderson recuerda que la humanidad ha bailado desde la época de los cazadores y recolectores y para múltiples actividades. También asevera que "Cada una de las civilizaciones del mundo han producido sus propias danzas".

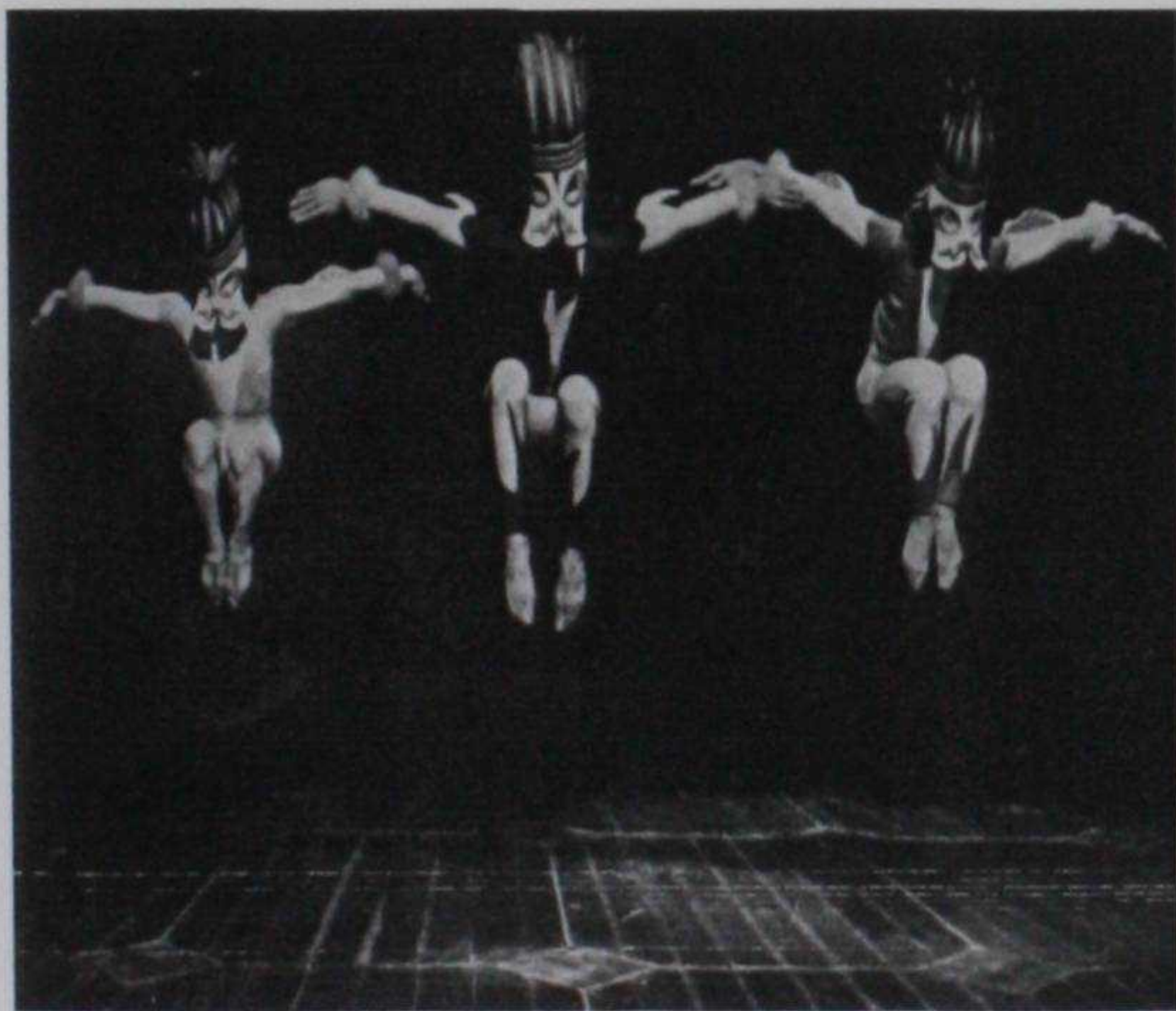
En este mismo sentido, René García Escobar, Judith Armas y Alfredo Román, autores del *Atlas danzario de Guatemala*, consideran que la danza en Guatemala⁶⁶ es una manifestación cultural que siempre ha estado presente en el desarrollo de la historia de los pueblos como expresión de lo cotidiano y lo sagrado. Estos investigadores citan a Eric Thompson en *La grandeza y decadencia de los mayas*, quien destaca la relación entre los bailes rituales y las ceremonias religiosas, antes y después de la llegada de los españoles a Centroamérica.

En esta investigación se puede constatar la gran actividad dancística tradicional que ellos han identificado y clasificado como: a) Danzas elaboradas vigentes, b) Versiones (fragmentos del original),

⁶⁵ Traducción libre del inglés por Carlos René García Escobar (1991: 99), en: *Tradiciones de Guatemala*.

⁶⁶ Guatemala está situada al norte del Istmo Centroamericano; tiene un territorio de 108.889 km² y se ubica entre los paralelos 14-18 latitud norte y meridianos 87 30' a 92 13' al oeste de Greenwich, así lo indican los autores del *Atlas danzario de Guatemala*. Estas condiciones le confieren un clima tropical con fuerte influencia de los vientos Alisios. Esta República Centroamericana está constituida por 22 departamentos que, a su vez, se dividen en municipios, los cuales suman 330.

c) Variantes, d) En transformación, e) Danzas nuevas y f) Danzas extintas o en vías de extinción. Lo mismo se puede constatar en la periodización de las coreografías tradicionales, las cuales se encuentran desde la Historia Antigua mesoamericana hasta la época contemporánea. Entre otras fuentes, se puede citar el *Popol Vuh*, “el mito épico y la historia de los quichés” que, según Robert M. Carmack: “arroja luz sobre los asuntos sobrenaturales del estado quiché” (Tomo 1, 1993: 119). En ese mismo sentido, M. Zavala y S. Araya (2002: 90) afirman que este texto “es una transcripción de uno o varios códices prehispánicos del siglo XII, aglutinados en el Códice de Utalán o Escrito de Tula”.



América mágica. Julia Vela.

Al analizar la periodización de la historia de la danza tradicional de Guatemala, los investigadores del C.E.FOL⁶⁷ establecen cinco etapas importantes: las de origen prehispánico, hispánico, afrocaribeño, colonial y republicano. En relación con esta clasificación, Judith Armas ofrece el siguiente esquema para comprender mejor un antes y un ahora de la expresión coreográfica de esta región centroamericana:

“EI ANTES

- 1 Danzas muy antiguas, de los primeros pobladores, que no sabemos cómo eran.
- 2 Danzas de la época de la civilización maya y sus cambios.
- 3 Danzas de la época de la conquista.
- 4 Danzas de influencia caribeña.
- 5 Danzas de la época de la colonia.
- 6 Danzas posteriores a la independencia.
- 7 Danzas de la época republicana.

El AHORA se divide en dos:

Primero. Sigue existiendo, sobre todo en el área rural, lo que subsiste del pasado. Lo que llamamos danza tradicional. Estas siguen la línea de nuestros antepasados.

Segundo. Con el desarrollo de la civilización, han surgido en áreas urbanas la llamada danza técnica académica, de ámbito teatral, que forma parte ya de la cultura internacional. Existen además otros estilos de bailes, más o menos populares que se practican de distintas formas y por diferentes grupos culturales. Esta danza sigue una línea europea o norteamericanizada. La dos modalidades conviven en nuestro ambiente” (Armas, 1991: 25-26)⁶⁸.

En los períodos mencionados por Judith Armas (1991) se encuentran danzas como la del *Venado* que remiten al ritual de la

⁶⁷ El Centro de Estudios Folclóricos pertenece a la Universidad de San Carlos de Guatemala y es el principal instituto de investigación de ese país y líder en Centroamérica.

⁶⁸ Para los objetivos de la presente investigación es importante destacar esta gran tradición, aunque el corpus de este estudio se centrará en la segunda parte del AHORA, propuesto por Armas. El AHORA de la danza técnica académica en Guatemala ha sido muy poco investigado.

caza del venado o las descritas en el *Popol Vuh*⁶⁹, bailadas desde la antigüedad mesoamericana, así como la *Danza pascarines* de la época prehispánica peninsular con el tema pastoril y de carácter belicoso. De los años 1000 y 1500 datan leyendas de *Carlo Magno* y las historias de los *Moros y Cristianos*. Al respecto, Guisela Faillace, en *Las Danzas Tradicionales* (2007), señala que estas danzas son el producto de la fusión de mitologías compuestas por dos vertientes: la prehispánica y la judeo cristiana. De esa forma, las danzas fueron modificadas y ajustadas a la mentalidad del conquistador y de la época. Por lo tanto “las leyendas de los santos cristianos y sus contextos históricos, las leyendas románticas de las gestas en la reconquista del territorio, como las de Carlo Magno del siglo IX y los romances medievales”, son las que sustentan estas danzas.



América mágica. Julia Vela.

⁶⁹ Según Zavala y Araya, en: *Literaturas indígenas de Centroamérica* (2002: 90): “fueron los sacerdotes Kavek (o Cawek) los que escribieron el *Popol Vuh* con el objetivo de preservar sus tradiciones, después de la matanza que Pedro Alvarado realizó en Guamarcaah en 1524”. “Por otra parte, cierta tradición cuenta que fue escrito en alfabeto latino y lengua maya –quiché por Diego Reynoso”. R. Carmack amplía al decir que “Contiene la historia y la mitología autóctonas más completas de un grupo centroamericano (1993: 338).”

De la etapa hispánica colonialista se identifican danzas denominadas de *Moros y Cristianos*, *Diablitos*, *Venados*, así como de *Toritos*. En la época colonial mesoamericana se mantienen varias danzas del periodo anterior; el etnodrama que expresa la cosmovisión *El Rabinal Achí*⁷⁰, *El Palo volador* y *La Paach*. También aparecen danzas de *Negritos*, *Patzca* y la *Sierpe*. Por otra parte, al noreste del país se identifican las danzas que se denominan afrocaribeñas: *Jungūjugū*, *Chumba*, *Yancunú*, *Punta*, *Sambai*, *Paroró*. Después de la Independencia prevalecen las danzas llamadas *Napoleón*, *Los animalitos* y *Bailes de Salón*.

Actualmente, se reconoce que la población de Guatemala es mayoritaria indígena de origen maya; el segundo grupo de fuerte presencia sociocultural es mestizo y existe una población minoritaria de origen afrocaribeño, conocida como garífuna, concentrada en el Departamento de Izabal. El idioma oficial de Guatemala es el castellano, sin embargo, "*persisten los idiomas mayences de los que sobresalen por su raíz histórica y número de hablantes los Kiché, Mam, Kaqchikel, Qèqchí y Tzutujil*" (García Escobar, 1996: 80). Esto significa que con la coexistencia de estos idiomas, es fuerte el rasgo religioso de cada grupo, y su consiguiente cosmovisión de raíces mesoamericanas permite el sincretismo que se dio desde la Colonia.

Entre 1847 y 1871, en la fase histórica denominada republicana surgen los bailes de salón, las danzas *Costeño*,

⁷⁰ El *Rabinal Achí*: es un etnodrama que expresa la cosmovisión maya. Conocido como Rabinal Achí a partir de su descubrimiento por el abate Brasseur de Bourbourg, quien lo publicara por primera vez en París, en 1862, en su propia traducción del quiché al francés. Este drama representa el reclamo que los rabinales del siglo XIII le hicieron a los gobernantes quichés por haber destruido varios de los pueblos del valle, por lo que desistieron de pagarles el tributo correspondiente. El guerrero quiché Achí es sorprendido, apresado y sentenciado por la corte gobernante de los rabinales, por lo que muere crucificado, después de haberse ido a despedir de su pueblo. El drama adquiere valores de honor militar solo comparables con la *Ilíada* de Homero.

Vaqueros, *Pascarines* de Totonicapán, *Partideños* y *El chico mudo*, además de los *Güegüenchos*. En el contexto de lo que estos estudiosos guatemaltecos reconocen como época moderna (1871-1944), se identifican danzas llamadas *Mexicanos*, *Costeños*, *Los Fierros*, y bailes como valeses, *Foxtrott*, 6x8 y otros. Para la época contemporánea están presentes todas las danzas antes señaladas, las cuales se han arraigado en las principales regiones del país. (Escobar y otros 1996: 10). En el *Atlas danzario de Guatemala* (1996, 127-1334) queda documentado cuáles son las danzas más populares dentro de las que se identifican 78 *Toritos*, de Moros y Cristianos se cuenta con 43 versiones, de *Venados*, 36, de Conquista se identifican 34 bailes, todas con representaciones en diferentes departamentos; además existen varios grupos danzarios que las mantienen vivas.

4.1. La danza académica de Guatemala

De toda esta riqueza cultural mencionada, se alimenta la danza escénica⁷¹ guatemalteca que, durante el siglo XX, ha estado representada en el nivel oficial por dos compañías: el Ballet Guatemala (1948) y el Ballet Moderno y Folclórico (1964). Estas dos agrupaciones son el producto del periodo de reforma conocido como la Revolución de Octubre de 1944 que, según la investigadora Ana Luz Castillo, es el período en donde se dieron cambios en los ámbitos social y cultural y que sucedieron durante la administración del presidente Juan José Arévalo (1904-1990)⁷².

⁷¹ En esta investigación, el término escénico se utiliza para abarcar los géneros de danza contemporánea, de proyección folclórica, flamenca, teatro musical, *jazz* y *ballet*. Lo que otros autores también denominan teatral.

⁷² Según el *Diccionario de la Literatura Centroamericana* (2007), Juan José Arévalo fue poeta, narrador, ensayista y político. Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación y catedrático de la

Sin embargo, Edelberto Torres-Rivas, se refiere a este período, en el prólogo *La metáfora de una sociedad que se castiga a sí misma*, del libro *Guatemala: causas y orígenes del enfrentamiento armado interno*, en el cual, estos cambios no fueron sostenidos con gran aliento porque se dieron:

“En una sociedad tradicional y conservadora como era Guatemala en 1944, que experimenta de manera desigual, incompleta y débil los efectos de una transición modernizadora (1944-1954), se generan resistencias al cambio entre sectores diversos de la población, resistencias que pueden ser muy violentas” (2006: xxv).



Madame Bounge, 1946.

Universidad de Tucumán. Ocupó la presidencia de la República de Guatemala entre 1944-1951, como candidato por los partidos Renovación Nacional y Frente Popular Libertador. Su administración se conoce como el primer gobierno de la revolución por los cambios que se dieron en ese período.

Por otro lado, sobre la consolidación de la danza escénica, el investigador del *ballet* en Guatemala De León⁷³ señala que: “Los diferentes gobiernos que detentaron el poder en los años anteriores a la Revolución de Octubre del 44, mostraron indiferencia ante el quehacer artístico y cultural, su preocupación básica fue la conservación del poder político y económico del país” (2003: 25).

Aun así, el *ballet* clásico del siglo XX en Guatemala tiene a su favor una continuidad y tradición de la que no gozó la danza moderna y contemporánea por haber sido gestionada esta desde el sector independiente. Esa tradición y continuidad se aprecia en las únicas investigaciones que ha realizado Hugo Leonel De León Pérez, uno de los protagonistas del movimiento danzario guatemalteco.

En la recopilación sobre la historia del Ballet Nacional de Guatemala⁷⁴, el maestro De León, señala que la danza teatral en este país centroamericano tiene raíces precolombinas. En este texto, el investigador analiza cómo nuestros antepasados mesoamericanos contaban con grupos interesados en representar sus coreografías en plazas y en espacios públicos, en donde la audiencia acudía para divertirse. El estudioso guatemalteco destaca el papel que la danza ocupó en la sociedad maya y la de sus descendientes. Esta situación se puede constatar, también, en la producción plástica maya, en la cual son frecuentes las figuras de danzantes.

Por su parte, el compositor e investigador Enrique Anleu-Díaz, en su libro *Historia de la Música en Guatemala* (1991) afirma que según las evidencias plásticas del arte maya (pintura, escultura y

⁷³ Leonel De León Pérez se inició en el *ballet* en el año 1956, como estudiante de la Escuela Nacional de Danza, con la maestra Marcelle Bonge de Devaux, y luego fue miembro del Ballet de Guatemala. Al retirarse de sus labores artísticas ha realizado investigaciones sobre el Ballet de Guatemala.

⁷⁴ De León Pérez, Leonel. *Historia de la danza en general y del Ballet Nacional de Guatemala (Ballet Guatemala)*. Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Culturas y Artes, (balletguatemala@inteln.net.gt), en prensa.

cerámica), la importancia de la danza es indiscutible por dos razones. La primera, por el origen sagrado de las coreografías y, la segunda, por la abundancia de imágenes fálicas que permiten identificar propósitos en pro de la fecundidad. Además, indica que en ambas expresiones coreográficas el acompañamiento musical fue fundamental. Este musicólogo guatemalteco indica:

“Algunas de las danzas mayas que han sobrevivido y de las que se ha comprobado su origen antiguo son: CACUMU, canción y danza de despedida, CHITIC, baile de zancos, CUX danza de la comadreja; IBOY, danza del armadillo, XTZUL o IXTUL, danza del ciempiés; PUHUY o baile de la lechuza” (1991: 67).

Citando a Samuel Martí, en su libro *Canto, danza y música precortesiana*, de 1961, Anleu-Díaz da múltiples ejemplos de danzas de las que todavía se pueden identificar fragmentos coreográficos de esta época. Además, recurriendo a una información de Paul Westheim, el historiador musical argumenta que la danza precortesiana tenía como fin adorar y entretener a los dioses y que “...El Baile era un conjuro mágico, parte del ritual destinado a provocar en danzantes y espectadores un estado de éxtasis religioso” (1991: 87).

Anleu-Díaz, continúa señalando tres niveles de danzas frecuentes de este periodo. El primer nivel son simples danzas y cantos. Para el segundo grupo coreográfico menciona danzas y recitaciones. Y el tercer conjunto las denomina dramas completos porque poseen música, diálogos, empleo de máscaras, vestuarios elaborados y requieren de una gran cantidad de personas para su ejecución (1991: 86).

En relación con estos últimos bailes, Anleu-Díaz menciona el ballet drama *Rabinal Achí* de Baja Verapáz, como la obra más



significativa y cuyo acompañamiento musical está ejecutado por un tun y dos trompetas.

“El tun es un tronco hueco de hormigo cortado en la cara superior en forma de “H” el cual es golpeado con palillos de madera que tienen una esfera de hule en uno de sus extremos; el tun produce tres sonidos diferentes... agudo, medio y grave” (1991: 88).

Este *ballet* se ha presentado desde la época precolombina hasta principios del siglo XX, con algunos periodos donde no se ejecutó debido a múltiples causas; una de ellas es que para su puesta en escena se requieren alrededor de cien personas; otra, que los nativos creían que *después de cada representación daba la coincidencia de que uno de los bailarines moría, lo cual fue motivo para que la comunidad desistiera de él...* Sobre todo por ser un baile muy arraigado a la tradición familiar. El otro factor por el que podría haberse abandonado esta práctica coreográfica, se refiere a los gastos que implica su recreación, los cuales no siempre pueden ser sufragados por los organizadores o por las cofradías.

El arte del movimiento de Guatemala estuvo presente en los ritos religiosos sin intenciones artísticas, desde la época de la colonización. Fuera del ámbito oficial, la población indígena se manifestó con el cuerpo al crear una rica tradición en las danzas de carácter folclórico. Esta gran producción la ha registrado Carlos René García y otros estudiosos de la cultura popular en sus investigaciones⁷⁵ de carácter etnológico.

⁷⁵ Rafael Cuevas Molina a Carlos René García, *Podemos ayudar a conformar aquí un centro de investigaciones de cultura popular*, publicada en el *Suplemento Cultural Procai*, N.º 12, 1994. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica. Esto lo confirman las múltiples publicaciones de García y sus colegas investigadores.

Posteriormente, durante el siglo XIX, según Igor de Gandarias en su libro *El repertorio nacional de música en Guatemala* (2002), existió música de baile creada por compositores nacionales, entre los cuales se debe citar a Fulgencio Mejía (1861-1878), a quien se le adjudican las obras tituladas *Mazurca recuerdo* y *Polca Gavota Juanita*. Igor de Gandarias destaca otros músicos de la época que compusieron valeses, mazurcas y sonos. Ellos fueron Manuel Moraga, Salvador Iriarte, Lorenzo Morales, Albino Paniagua, Valentín Lafuente y Lucas Paniagua. Las piezas compuestas por estos músicos se tocaban en las Sociedades del Baile El lazo azul, La Esmeralda sin rival, La Unión y El porvenir. Estas organizaciones que fomentaban la danza en el nivel social fueron fundadas por obreros. De Gandarias (2002: 86-87). Continúa diciendo que la música popular en estos años tuvo mucha aceptación, lo que motivó a Anselmo Sáenz a crear una academia de baile en 1843. Predominó el género de son galante, expresión musical mestiza de raíz indígena. Otro género que se popularizó fue el son de pascua, el cual se tocó en varios ambientes, desde los grandes salones destinados a festividades importantes hasta en los ámbitos familiares.

Además, De Gandarias señala que debido a la buena aceptación de estas danzas por parte de miembros de la alta sociedad guatemalteca, a mediados del siglo XIX se propició la apertura de una academia de baile en el Café Las Variedades, en 1854.

Esto trajo como consecuencia una proliferación de salones de baile en toda la ciudad. A Sáenz se le reconoce el famoso son *El pavo real*, que causó furor en París y en Londres. De este compositor también se reconoce la autoría de un repertorio muy variado constituido por mazurcas, chotes, contradanzas, polcas, serenatas para orquesta y para piano. Bran Armando Solórzano (2002), en su

tesis titulada *Julia Vela y la danza de proyección folclórica*, identifica un anuncio en la *Gaceta Oficial* del día 3 de setiembre de 1846, en donde el señor José María Llorente, en su residencia “*se propone dar lecciones de este interesante ramo de educación y...ofrece sus servicios a personas de ambos sexos que quieran ocuparlo*”.

El señor Llorente abrió una escuela de danza en las cercanías de Santa Rosa. El 3 de setiembre 1910, en el *Diario de Centroamérica*, se publicó un anuncio similar de otra academia de danza que ofrecía lecciones de bailes populares de la época, como los lanceros, las cuadrillas, ejercicios de gimnasia, así como clase de flamenco. El profesor Emilio Solares dictaba la instrucción en su casa de habitación, ubicada en el Callejón de Santa Teresa.

Por otro lado, en relación con los períodos posteriores a la Colonia, De León señala que:

“Durante la época independiente, hasta antes de la Revolución de 1944, llegan al país gran cantidad de espectáculos que incluían números de danza, pero a pesar de que la danza teatral había sido bien acogida por el público guatemalteco, ésta fue desapareciendo de los escenarios dejando su lugar a los espectáculos teatrales frívolos y al cinematógrafo” (De León, 2002: 6-7).

Acercas de los escenarios en donde se presentó la mayor cantidad de danzas en estos años, el arquitecto Efraín Recinos (1999), en el libro *Teatro Nacional Centro Cultural Miguel Ángel Asturias*, indica que por órdenes del presidente Rafael Carrera se construyó, en 1859, el Teatro que llevó su apellido, el cual, posteriormente, tomó el nombre de Teatro Nacional, en 1871, y que después de 1892 se denominó como Teatro Colón. Este edificio teatral se demolió por los daños causados por los terremotos de 1917-1918.

Por ese mismo período, según De León, en su libro *Crónicas para la historia de la danza teatral en Guatemala (1859-1918)*, entre los bailarines que pasaron por los escenarios guatemaltecos entre 1875 y hasta 1892, destacan principalmente bailarines de *ballet* de origen italiano y algunas figuras de la danza española como los esposos Casti, probablemente de origen milanés, Franceschina Paris, Elena Menzel y Gabriel Bresciani, las rivales Pepita Pujol (bailarina de género español), la señorita Cadenas, así como Anita Grassi.

También apareció la bailarina y solista belga Felyne Verbist. Como hecho relevante, este autor señala que, en 1894, en el Teatro Colón se estrenó el *ballet* de estilo romántico *Copellia* (1870), coreografía de Saint-León, musicalizado con la partitura de Leo Delibes, siendo esta presentación todo un acontecimiento artístico.

Por otro lado, De León señala que, durante todo este tiempo, la mayoría de agrupaciones que se presentaron en Guatemala fue extranjera y las características de sus espectáculos dancísticos eran de coreografías para ser bailadas en los entreactos de las óperas, zarzuelas o representaciones teatrales, con el fin de distraer al público mientras se realizaban los cambios de escenografías.

Una excepción, indica De León (2004: 23), fueron las actuaciones de la bailarina guatemalteca Lochita Monzón, quien bailó en el Teatro Colón de Guatemala en 1917, al interpretar obras de género clásico. Los espectadores guatemaltecos de aquella época pudieron apreciar el talento de Lochita Monzón cuando debutó en los escenarios nacionales con sus coreografías *Danza griega*, *Danza oriental* y *Media noche*.

De León identifica a la oligarquía como el principal sector social que tuvo acceso a las actividades teatrales de estos años, ya

que la mayor cantidad de espectáculos correspondían a óperas, género muy gustado por los herederos de los privilegios coloniales, siendo el grupo indígena el que tuvo poco acceso a este tipo de actividades, ya que los indígenas, en ese entonces eran, en su mayoría, habitantes del área rural, lo cual generaba una marginación tanto geográfica como social. Además, este grupo social se sentía poco atraído por los temas "occidentales" que se presentaban en los teatros.

Con el triunfo de la Revolución de 1944, se dieron las condiciones para el surgimiento e institucionalización de la danza clásica en Guatemala. Esto se puede constatar en uno de los considerandos del Decreto de la Revolución que establece los principios fundamentales para el desarrollo de la cultura: "*Una de las cuestiones de más alta trascendencia para el futuro de Guatemala, estriba en la difusión de la Cultura en todas sus formas*" (De León, 2002: 15).

En el mismo sentido, Edna Núñez de Rodas señala que, en la *Ley de Educación Nacional de la Constitución de la República de Guatemala*, algunas directrices favorecieron el desarrollo de las Bellas Artes y establecieron como "*obligaciones primordiales del Estado el fomento y la divulgación de la cultura en todas sus manifestaciones*" (Núñez, 1988: 23).



Giselle, 2005, Anouska Devaux-Arévalo

Es por eso que, durante el gobierno del doctor Juan José Arévalo (1945-1951), se produjeron en Guatemala grandes cambios en los ámbitos cultural y educativo; se creó el Instituto de Antropología, la Dirección General de Bellas Artes⁷⁶ y, como parte de esta institución, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional y el Ballet Guatemala⁷⁷.

En este mismo contexto, el investigador Daniel Contreras señala en su libro *Breve Historia de Guatemala*, que “se introdujeron reformas en la administración pública, en la educación y en el régimen económico, a la par que se emitían leyes nuevas para la nueva época” (2002 :130).

⁷⁶ La Dirección General de Bellas Artes, creada por acuerdo ejecutivo de 1 de agosto de 1951, quedó integrada por instituciones subvencionadas por el Estado como Ballet Guatemala y la Escuela de Danza y el Instituto Indigenista. En nuestros días, estas instancias culturales junto al Ballet Moderno y Folclórico están bajo la responsabilidad del Ministerio de Cultura y Deportes, creado en 1986, en la administración Cerezo Arévalo.

⁷⁷ Según De León, el apoyo con que contó el *ballet* en este período se dio en gran parte, porque el presidente se casó con una bailarina. Entrevista realizada por Marta Ávila. en 2004, Guatemala.

Por esos años también se creó el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), el Instituto Indigenista, así como el Banco de Guatemala. El pueblo guatemalteco del mismo modo sintió el impacto de leyes que sentarían las bases ideológicas y jurídicas para la nueva democracia con el *Código del Trabajo*, la *Ley Orgánica de la Universidad de San Carlos* y otras reformas de índole social.

Para 1944, no existía en Guatemala ningún conjunto profesional de danza, ni se contaba con personas formadas en este arte. La gira por Centroamérica y la presentación en la Ciudad de Guatemala de la compañía Original Ballet Ruso del Coronel de Basil, en 1945, fue un acontecimiento que incidió positivamente en el desarrollo de la danza teatral guatemalteca⁷⁸.

Este acontecimiento despertó en la población capitalina un especial interés en este género dancístico. Además, los miembros de la Compañía del Coronel de Basil impartieron clases de *ballet* a las personas quienes recién se involucraban en el arte coreográfico. Entre las estudiantes que asistieron a esas clases magistrales de *ballet* podemos citar a tres jovencitas quienes más tarde se convertirían en pioneras de la danza teatral guatemalteca: Fabiola Perdomo, Consuelo Polantinos y Sonia Villalta.

Para 1946, llegaron a Guatemala los esposos Jean Devaux y Marcelle Bonge de Devaux⁷⁹, de nacionalidad belga, invitados por la

⁷⁸ La Compañía del Ballet Ruso del Coronel de Basil, durante su gira Centroamericana, también pasó por Costa Rica y jóvenes bailarines costarricenses quienes trabajaban con la maestra Margarita Bertheau en el Ballet Pro Arte, también tomaron clases, vieron los ensayos y las funciones de los rusos en el Teatro Nacional y, entre ellos, estaban Teresita Orozco, Julián Calderón y Nidia Naranjo.

⁷⁹ El matrimonio Devaux era de origen belga, se refugió en Haití, luego pasaron a Colombia en donde trabajaron unos años y salieron en el *Bogotazo* para establecerse definitivamente, en 1946, en Guatemala, con sus hijos Danielle y Richard.

Embajada de Guatemala en Colombia⁸⁰. Junto a ellos también vino el maestro Kiril Pikieris⁸¹ (de nacionalidad latvia), quien había trabajado con los esposos Devaux en Colombia.



Matrimonio Devaux Bounge, 1950.

El 26 marzo de 1947, se presentó, en el Teatro Lux, el primer conjunto guatemalteco de danza clásica, con el auspicio del Ministerio de Educación Pública, llamado Ballet Nacional, con la dirección del maestro Kiril Pikieris y el maestro y bailarín guatemalteco Alberto Navas. Este constituyó el primer intento de fundación de un conjunto profesional de danza. A pesar de que el

⁸⁰ El Ministerio de Educación de Colombia, en 1939, invitó a Margarita Bertheau, quien recién llegaba a Costa Rica graduada de la Escuela Pro Arte Musical en Cuba, para que colaborara en la creación de una escuela de *ballet* en Bogotá. Llama la atención que el matrimonio Devaux viniera invitado por la Embajada de Guatemala en Colombia.

⁸¹ Pikieris había dado clases a Marcelle Bonge, formó parte del Ballet de Montecarlo y había estado en Uruguay (Bran Solórzano, 2002: 17-18).

Ballet Nacional recibió apoyo financiero del Gobierno, el grupo desapareció como tal y se transformó en un conjunto artístico con característica de revista musical.

Para finales de 1947, el Gobierno de Guatemala había recibido una invitación para participar en New York con una delegación de danza en los festejos del Jubileo de Oro, programado para mayo de 1948, ya fuese con un conjunto de danza clásica o folclórica. El profesor Óscar Vargas Romero, director de la recién fundada Dirección de Educación Estética, se entusiasmó con la idea de enviar a este evento a un grupo de tipo folclórico, para lo cual organizó unas clases de *ballet* clásico dirigidas por Madame Marcelle Bonge, con el objetivo de preparar a posibles bailarines para la ejecución de cualquier forma de danza y así poder crear el Ballet Nacional de Guatemala.

Los esposos Devaux se encargaron de integrar este primer elenco del Ballet Nacional de Guatemala, para lo cual se hizo un llamado público a institutos nacionales y a escuelas estatales; se conformó un grupo de 30 personas, entre las cuales se encontraban algunos integrantes del anterior Ballet Nacional y otro grupo de jóvenes inexpertos.

El viaje programado nunca se realizó, y esta situación no desanimó a los esposos Devaux, al contrario, ellos continuaron trabajando en la organización del grupo de danza y cambiaron la intención original de crear un grupo folclórico por uno de danza clásica. Para abril de 1948, el Gobierno de la República contrató a los esposos Devaux, quienes se comprometieron a hacer todo lo necesario para *la preparación completa del Ballet Nacional de Guatemala y hacer la primera presentación dentro del término de seis meses y medio a partir del 15 de noviembre de 1947* (De León, 2002: 8).

4.1.1. La creación del Ballet Nacional de Guatemala (1948)



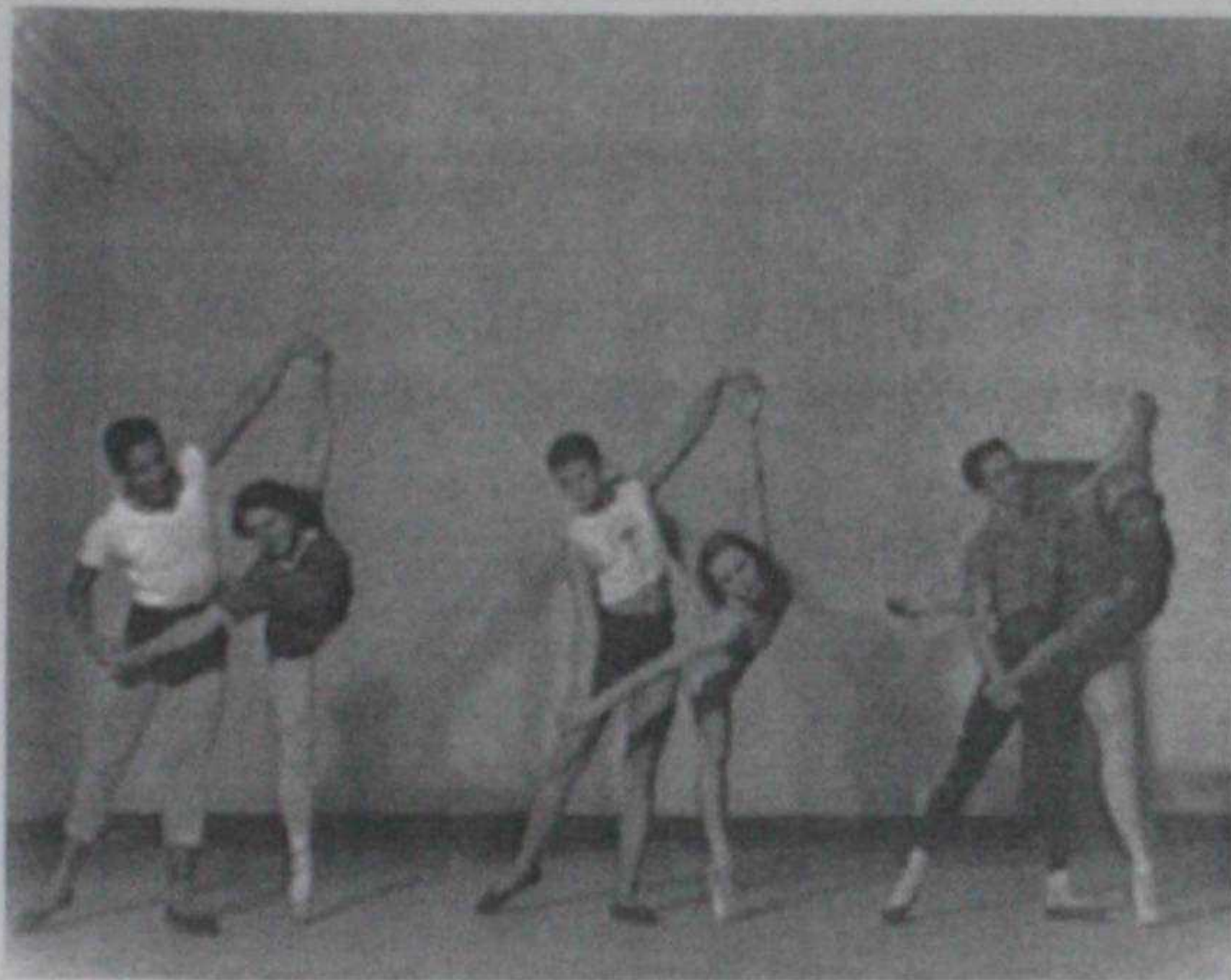
Foto para primer programa del Ballet Guatemala 1948



Foto para primer programa del Ballet Guatemala 1948,
junto a los bailarines aparecen Carlos Rigalt y Richard Devaux

Primeros integrantes del Ballet Guatemala, 1948.

El Ballet Nacional de Guatemala (conocido como Ballet Guatemala) realizó el 16 de julio de 1948 la primera presentación en el Teatro Capitol. Gracias a los resultados de la actuación, se concretó la fundación del grupo profesional y se definió dicha fecha como el punto de partida de esta institución. Ante la carencia de algún documento legal por medio del cual se compruebe la fundación del Ballet Nacional de Guatemala, se estableció el 16 de julio de 1948 como el momento histórico de su inicio.



Manuel Ocampo
Elizabeth Morgan

Antonio Crespo
María Tchermova

Roberto Castañeda
Fabiola Perdomo

Bailarines del Ballet Guatemala. 1949.

Además, se reconocieron como fundadores a los esposos Jean Devaux y Marcelle Bonge de Devaux. Se consideran como fundadores del Ballet Guatemala a los bailarines quienes participaron en esta primera función. Como protagonistas de esa presentación se identifican veinticuatro integrantes del elenco, siete varones y diecisiete mujeres⁸⁵. Algunos de estos bailarines, como Judith Armas y Judith Alvarado, habían iniciado sus estudios con el maestro Alberto Navas y Kiril Pikieris.

⁸⁵ Ellos son Fabiola Perdomo, Consuelo Polantinos, Sonia Villalta, Elizabeth Morgan, Gloria López, Gloria Zirión, Araminta Monzón, Laura Oliva, Zoila Perdomo, Irma Martínez, Telma Ossendorf, Hilda Pasch, Gloria Aragón, Argentina Déras, Edmmé Oliva, Karen Augustinski, Carlos Mencos, Roberto Castañeda, Carlos Hernán Pérez, Otto Ricarts, Mario López, Guillermo Catalán y José Catalán.

4.1.2. La Escuela Nacional de Danza (1949)

Aunque la primera presentación del Ballet Guatemala se puede considerar como el primer paso de su institucionalización, el proceso debía continuar. Otro evento importante en la historia de la profesionalización de la danza guatemalteca fue la creación de una institución que apoyara el proceso de enseñanza, el cual se consolidó con la fundación, en 1949, de la Escuela Nacional de Danza, *"cuyo principal objetivo era preparar bailarines para que trabajaran dentro del mismo estilo de la compañía en el que predomina la técnica de ballet"*, así lo señaló, Ana Luz Castillo (1991: 19), en su tesis de maestría en Columbia University, titulada *A theoretical framework for restructuring the National School of Dance in Guatemala*.

Para este propósito, llegaron al país, en octubre de 1948, Leonide Katchourowsky y Marie Tchernova, contratados oficialmente a instancias de los esposos Devaux, para continuar con la labor iniciada por ellos. El maestro Katchourowsky se comprometía a formar el *"Ballet Nacional de Guatemala junto a Madame Marcelle Bonge y sus discípulos, en un plazo no mayor de tres meses"* (De León, 2002: 10). El matrimonio Katchourowsky, de origen ruso, antes de llegar a Guatemala había sido primera figura del *ballet* de la ópera de Bruselas.



Maestro Leonide Katchourowsky, 1952.

El Ballet Nacional de Guatemala inició su periodo de profesionalización (1949-1954) con la dirección del maestro ruso mencionado. Durante los seis años que este estuvo al frente del Ballet Guatemala y de la Escuela Nacional de Danza, ambas instituciones trabajaron coordinadamente. Desde esa época, la mayoría de los bailarines del Ballet Guatemala se ha formado en la Escuela Nacional, la cual le proporciona la base técnica para enfrentar obras del repertorio universal. Sobre esta época, la bailarina Marina Durán⁸⁶ comenta acerca de las condiciones y características del trabajo de esa institución.

A Durán y los jóvenes bailarines de su generación les correspondió asumir un entrenamiento muy fuerte para poder interpretar los papeles o secciones que les montaba el maestro Katchourowsky. De esta época, Durán recuerda que el repertorio del

⁸⁶ Marina Durán (1930), bailarina y maestra de *ballet*, guatemalteca que reside en Costa Rica desde los años setenta. Entrevista realizada por Marta Ávila, en San José, 9 agosto de 2007.

grupo estaba constituido por obras de diversos temas, la mayoría era trabajos cortos y los papeles principales los asumía Marie Tchernova. Poco a poco comenzaron a destacarse jóvenes talentos guatemaltecos, como es el caso de Fabiola Perdomo, quien asumió algunas partes de mayor dificultad técnica.



Maestra Marie Tchernova, 1953.

Durán recuerda que algunos trabajos de esos años son *Cuentos rusos*, *Bolero*, *Bal*, *Danzas polovetsianas*, *Gaité parisien* y el segundo acto de *El lago de los cisnes*; las coreografías contaban con música de Chopin, Ravel, Strauss, Chaikovsky, Borodin, Kachaturian y Rossini, por citar algunos. Estas coreografías del maestro Katchourowsky se bailaron en muchos escenarios, algunos al aire libre y en tarimas creadas para que los habitantes de pueblos alejados de la capital pudieran disfrutar de arte coreográfico en forma gratuita.

También señala Marina Durán que, durante los primeros años de funcionamiento del Ballet Guatemala, los bailarines no recibieron sueldos por el trabajo intensivo que realizaban. Además, la Compañía todavía no tenía instalaciones propias, razón por la cual

debían desplazarse de un lugar a otro para poder completar sus montajes. Otra de las responsabilidades de este grupo fue la participación del elenco en las temporadas de ópera realizadas en el Teatro Capitol. Los discípulos de Katchourowsky interpretaron, entre otras, las óperas *Hansel y Gretel*, *Carmen* y *Aída*, las cuales eran asumidas por cantantes mexicanos y estadounidenses, acompañados del Coro y la Orquesta Nacional.

Por otra parte, esta bailarina formó parte del grupo que se presentó en Costa Rica el 16 de setiembre de 1951, en una gira con propósitos benéficos. Por dos semanas estuvo el elenco guatemalteco en Costa Rica y, mediante varias funciones, mostraron la mayoría de su repertorio.

No obstante, al crearse en 1964 el Ballet Moderno y Folclórico, esta institución también necesitaría de bailarines profesionales, pero formados en las técnicas correspondientes. Al respecto, la bailarina Ana Luz Castillo señaló que al existir tres instituciones financiadas con recursos gubernamentales se esperaba que la Escuela Nacional ampliaría sus objetivos. Castillo reconoce que durante estos cincuenta años de existencia se han hecho algunos cambios en la Escuela Nacional de Danza, mas no los suficientes como para que esta se hubiera convertido en el principal centro de formación de maestros y coreógrafos de Guatemala. Aún así, Castillo reconoció que la Escuela es la institución más importante al abrir las puertas a cualquier persona que desee estudiar danza sin importar su nivel económico.

También se debe considerar que, en este proceso de desarrollo de la danza en Guatemala, otras personas e instituciones igualmente contribuyeron en la difusión del conocimiento del arte coreográfico. Esto puede constatare en la entrevista con la bailarina



Cecilia Dougerthy⁸⁷, alumna de Fabiola Perdomo, quien recuerda que, en la academia privada, su primera maestra tenía estudiantes de diferentes grupos sociales y, además, otorgaba becas a las personas quienes no podían pagar las lecciones (26 agosto de 2007).

4.1.3. Primera etapa del Ballet Guatemala

Durante los primeros años de trabajo, el repertorio de Ballet Guatemala se enriqueció con una veintena de obras, algunas de importancia universal, y se estrenaron los primeros *ballets* con temáticas y música de autores guatemaltecos como *Estampa guatemalteca e Ixquic* de Ricardo Castillo (1891-1966).

En este período, el Ballet Guatemala realizó giras al interior de la República y trabajaron en las primeras temporadas de *ballet* para un público interesado en el arte coreográfico, así como para estudiantes con pocos conocimientos de la danza. Al finalizar este periodo, el Ballet Nacional de Guatemala era ya un conjunto profesional el cual contaba con bailarines quienes tenían más de seis años de formación.

Con el triunfo de la contrarrevolución en 1954, se inició una serie de interrupciones en el funcionamiento del Ballet Guatemala. El proceso de desarrollo del país cambió dramáticamente; hubo asesinatos, encarcelamientos, se suspendió el Partido Comunista y se derogaron muchas de las leyes que propiciaron la Reforma agraria. En este contexto político, tanto el Ballet como la Escuela de Danza fueron suprimidos durante aproximadamente siete meses, lo

⁸⁷ Entrevista realizada a Cecilia Dougerthy por Marta Ávila, en San Salvador, 26 de agosto de 2007.

que afectó la continuidad del trabajo de bailarines y maestros. La junta contrarrevolucionaria tomó la decisión de cerrar la Escuela Nacional y el Ballet Guatemala por el hecho de que los directores Katchourowsky y María Tchernova eran rusos. Esto quedó documentado en *Conclusiones y recomendaciones Guatemala memoria del silencio*, libro en el que se recoge parte del informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) sobre el cierre de los espacios políticos:

“Después del derrocamiento del Gobierno de Arbenz en 1954 tuvo lugar un acelerado proceso de cierre de espacios políticos, inspirado en el anticomunismo fundamentalista que anatematizó un movimiento social amplio y diverso, consolidando mediante las leyes el carácter restrictivo y excluyente del juego político. (...) Este proceso constituye en sí mismo una de las evidencias más contundentes de las estrechas relaciones entre el poder militar, el poder económico y los partidos políticos surgidos en 1954” (2004: 17-18).

Toda la sociedad guatemalteca sufrió las consecuencias del anticomunismo y, en especial, el sector de la cultura. En este sentido, el investigador guatemalteco Edelberto Torres-Rivas (2006), en el prólogo *La metáfora de una sociedad que se castiga a sí misma*, dice sobre la reacción anticomunista:

“La expresión política y doctrinaria de esa reacción fue el anticomunismo. Éste no fue una ideología sino una práctica política, la estrategia de una sociedad atrasada estructural y culturalmente que se defiende de sus propios fantasmas” (p. XXV).

Después de ese cierre, en 1955, el Ballet y la Escuela fueron rehabilitados. Se nombró como director al maestro inglés Denis Carey, quien fungió en ese puesto durante dos periodos (1955-1957 y 1958-1959). Durante este tiempo se introdujo en el repertorio del

ballet obras del género moderno, entre ellas: *Sombreros y sueños*, *El mal entendido* y *El pájaro blanco*, esta última con tema rural guatemalteco y música de Jorge Sarmientos. Según la investigadora de origen cubano, María Elena Pérez, autora de *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, este coreógrafo y maestro también fue director del Ballet Nacional de Chile a comienzos de los años sesenta y montó, entre otras coreografías, una versión de *El Pájaro de fuego* (Pérez, 2006: 54).

De 1957 a 1961 fungieron como directores de la Escuela Nacional de Danza, el maestro mexicano, Guillermo Keys, la bailarina guatemalteca, Fabiola Perdomo, y el coreógrafo holandés Jop Van Allen. De acuerdo con Ana Luz Castillo, cuando el maestro holandés dejó el país, quedaba una escuela fuerte y una compañía con integrantes bien formados para continuar con el desarrollo de la danza en Guatemala.



Alicia Alonso, Julia Vela y otros bailarines guatemaltecos, 1963.

4.1.3.1. Época de oro

La que se conoció como “época de oro” del Ballet Guatemala tuvo, en la dirección del conjunto nacional, al maestro guatemalteco Antonio Crespo Morales (1932-2004), quien trabajó entre 1962 y 1977. Este período fue uno de los más prolíferos para la agrupación nacional, ya que durante su comando se llevaron a escena varios de los *ballets* más importantes del repertorio universal; sobresalen, entre ellos, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *Coppelia*, *El pájaro de fuego* y *El cascanueces*. Estos años fueron de gran apogeo; el *ballet* contó con el apoyo económico gubernamental y con un consumo masivo del público. En ese momento, se pudo ver en escena la aplicación de la técnica del *ballet* de la Escuela Imperial Rusa o lo que conocemos como el academicismo, heredado del maestro francés Marius Petipa (1822-1910), que todavía sigue siendo el soporte de la disciplina coreográfica clásica.



Fernando Navichoque. Ballet Guatemala. *Giselle*, 2005.

El maestro y coreógrafo Crespo logró hacer los montajes completos de las obras del repertorio universal, ya que antes solamente se presentaban segmentos o suites. Para estos años, se superó la falta de buenas figuras masculinas y el cuerpo de baile demostró poseer buen nivel. De León (2003) comenta que, en esa época, el coreógrafo de origen irlandés, Anton Dolin (1904-1983), fue invitado a montar varios trabajos.

También los jóvenes bailarines guatemaltecos Christa Mertins y Richard Devaux comenzaron a compartir papeles protagónicos con las figuras de gran experiencia mundial quienes participaban como invitados en cada temporada.

El maestro Crespo, señala Ana Luz Castillo (1991), creó nuevos *ballet* con temas inspirados en la cultura maya, como *Estampas de Popol Vuh*, *El Nahual* y una nueva versión de *Ixquic*.

Referente a las características de la "época de oro", en un artículo publicado en la revista electrónica *Danza hoy en español* (18-06-2007), la coreógrafa y bailarina guatemalteca Susana Williams recuerda algunos comentarios de Antonio Crespo:

"Primero, la calidad técnica e interpretativa de los bailarines; segundo, el repertorio. Casi todos los grandes *ballets* los teníamos nosotros. Nos manteníamos dando funciones, hacíamos temporada oficial, temporada para obreros, para estudiantes. Hacíamos prácticamente doscientas funciones al año, entonces la calidad de los bailarines se fue para arriba. Para mí fue una gran satisfacción en ese momento, las colas se hacían desde la 6ª Avenida, bajaban por la calle 12 calle, 13 calle, hasta la 7ª Avenida. Cuando se estrenó 'La Bella Durmiente', el público quería romper las puertas para entrar".

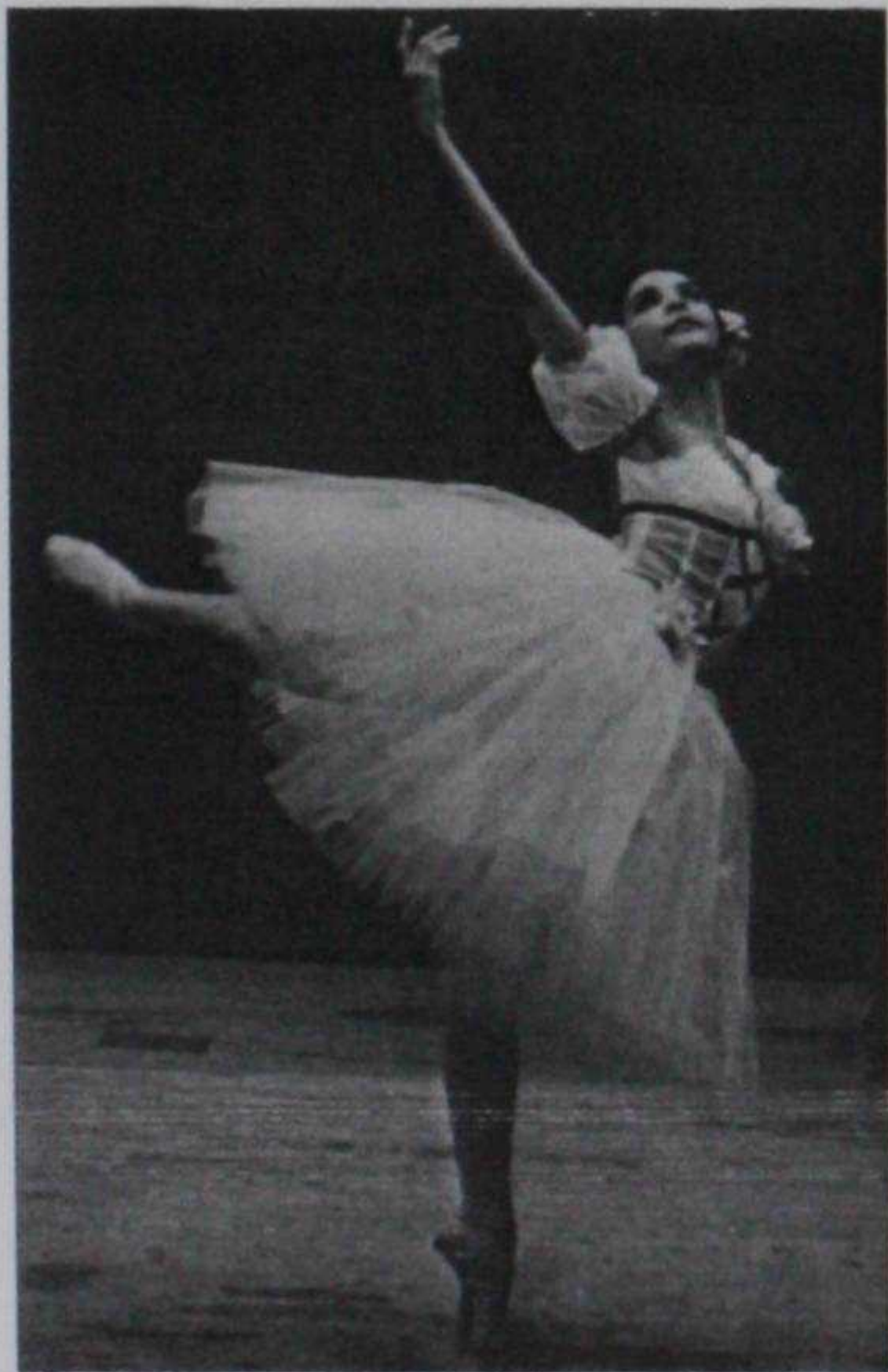
Acerca del trabajo diario, continúa Williams recordando a Crespo:

"En ese entonces, yo daba clases de 8 a 10 en la mañana y se ensayaba de once a dos de la tarde. Unos íbamos a almorzar y regresábamos a ensayar solistas a las cinco de la tarde hasta las

diez de la noche. Eran tiempos en que se podía hacer esto. En ese momento se contaba con gente como Crista Mertins, Brenda Arévalo, Richard Devaux, nombres que fueron famosos en todas partes del mundo”.

Durante esta etapa, también se realizaron giras al exterior e interior del país y se iniciaron las Temporadas Oficiales. El Ballet Guatemala adquirió un reconocimiento internacional que lo ubicó como uno de los conjuntos más importantes de Latinoamérica⁸⁸.

Se debe mencionar que durante este periodo también se contó con la labor del maestro canadiense Brydon Paige (1933-2007), quien aportó significativamente como director artístico y coreógrafo.



Brenda Arévalo, Festival de la Flores, 1966

⁸⁸ En la entrevista realizada por Marta Ávila, en el 2004, a De León, en Guatemala, este señala que el Ballet de Guatemala realizó, en 1967, una gira a Centroamérica en la cual demostró un alto nivel. También recuerda que la bailarina Marina Durán, radicada en Costa Rica en los años setenta, se formó con esta generación dirigida por el maestro Crespo.

La obra coreográfica de Paige, señala De León (2003), fue fundamental para el Ballet Guatemala, ya que en ella predominó un estilo enmarcado dentro del neoclásico y le dio otra dinámica al conjunto. Una de las características principales de Paige como coreógrafo fue descubrir y desarrollar en cada bailarín al personaje que necesitaba y así estimuló el talento interpretativo y potenció su capacidad técnica. Su obra más impactante fue *Carmina Burana*, una de las joyas coreográficas del Ballet Guatemala. Además, Paige estrenó, entre otras coreografías: *Medea*, *Raymunda*, *Salomé*, *Romeo y Julieta* y *Don Quijote*. Vale destacar que en este tiempo, además del apoyo económico estatal, el Ballet Guatemala contó con el aporte de muchos maestros internacionales.

En relación con la “época de oro”, Ana Luz Castillo (1991: 22-23) señaló críticamente este período y destacó el tipo de repertorio predominante en el *ballet*, cuyas obras son de estilo clásico, sin considerar los hechos históricos que se estaban dando en ese momento, en donde las condiciones materiales de los guatemaltecos estaban siendo deterioradas y la guerrilla estaba emergiendo. La investigadora norteamericana Victoria Sanford (2004), en su libro *Violencia y genocidio en Guatemala*, recuerda que las dictaduras de Romero Lucas García y Efraín Ríos Montt fue la época de mayor terror. Sanford (2004) llama a estos dos dictadores *Los señores de la guerra al servicio de la oligarquía guatemalteca*. Además agrega que:

“Todo el mundo sabe hoy en día que tenían a su lado asesores norteamericanos, israelitas, argentinos, taiwaneses y surcoreanos, verdaderos profesionales de la muerte que les brindaban su irrestricto apoyo. Personal militar norteamericano de sus fuerzas especiales y agentes de la CIA estaban presentes en el terreno como parte de la estrategia global de los Estados Unidos –estrategia que se remonta a hace más de

cincuenta años— de extirpar a cualquier precio los movimientos revolucionarios de Nuestra América” (p. 10-11).

Por esta razón, Ana Luz Castillo reclama que, en las coreografías de todos estos años, esta realidad no se exponía a los espectadores, tanto en las obras de *ballet* como en danza moderna. Sobre los actos de barbarie Sanford continúa señalando:

“en Guatemala nos son también de sobra conocidos: más de 200 mil personas de diferentes etnias fueron asesinadas; un millón y medio fueron desplazadas por la fuerza y las matanzas en sus lugares de residencia y trabajo; y decenas de miles más se vieron obligadas a huir y buscar refugio en México o a internarse en las montañas y a vivir sometidas a ataques y crueldades sin fin” (p. 11).

Definitivamente, esta realidad no pudo quedar reflejada en los montajes de las agrupaciones oficiales, ya que estas instituciones eran las únicas que tenían recursos del Estado para la contratación de coreógrafos y bailarines.

Después de la gloriosa época de la dirección de Crespo, la dirección del Ballet Guatemala estuvo a cargo de la maestra guatemalteca y primera bailarina de la compañía, Crista Mertins (1978-79). Como característica de su gestión artístico-administrativa, se contrató al destacado coreógrafo norteamericano, de origen peruano, Paul Mejía⁸⁹ (1948), quien realizó exitosas temporadas entre 1978 y 1980.

Es así como, en esta época, el Ballet Guatemala apareció con un nuevo estilo coreográfico. Además, el conjunto sufrió algunas transformaciones muy importantes; una de ellas fue la reducción de algunas plazas fijas. Otra significó el incremento de los salarios.

⁸⁹ Paul Mejía, bailarín y coreógrafo de origen peruano y figura importante del *ballet* norteamericano, fue pareja de la bailarina Susanne Farrell; trabajó en la línea coreográfica de Balanchine.

También se inició una fase de jubilación de muchos bailarines quienes rendían poco en los escenarios.

Para Ana Luz Castillo, desde 1977, Ballet Guatemala enfrentó una serie de problemas que se transformaron en un progresivo deterioro, los cuales fueron resumidos por Iris Álvarez, Directora del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1984, como: "1) *La edad de los miembros de la compañía.* 2) *Ausencia de nuevos bailarines capaces de sustituirlos (as).* 3) *Ausencia de preparación teórica y práctica de maestros para educar a las nuevas generaciones de bailarines*" (1991: 18).

Para 1980, fue nombrada directora del Ballet Guatemala la maestra y bailarina guatemalteca Sonia Juárez, quien lo dirigió por casi diez años (1980-85 y 1987-91). Durante su gestión, los jóvenes coreógrafos nacionales tuvieron la oportunidad de mostrar nuevos trabajos y enriquecer el repertorio de la Compañía. El bailarín guatemalteco Richard Devaux, durante este periodo realizó una fructífera labor coreográfica que vino a renovar el lenguaje del conjunto con obras de estilo neoclásico.

Algunas de estas creaciones se presentaron en el Festival de Coreógrafos de Costa Rica y otros escenarios nacionales. Fue, en estos años, que en el país, durante las administraciones de Lucas Romero y Efraín Ríos Montt, se efectuaron las más grandes matanzas y persecuciones a los indígenas mayas.

De 1985 a 1987, la agrupación fue conducida por la maestra Brenda Arévalo, quien también figuró como bailarina estrella del Ballet Guatemala. Es importante destacar que durante la década de los ochenta, el Ballet Guatemala transitó por un periodo de fuerte recesión debido al poco apoyo institucional, a la reducción del presupuesto y, también, por haber perdido el nivel profesional que antes ostentó. Además, por haberse quedado a la zaga del desarrollo

de la danza en el nivel internacional y porque se redujo la presencia de maestros y bailarines internacionales.

En 1991, asumió la dirección del Ballet Nacional de Guatemala el maestro Carlos Marroquín, quien se mantuvo al frente de la Compañía hasta su muerte, acaecida el 8 de junio de 1998. Su gestión como director estuvo caracterizada por un continuo esfuerzo por devolverle a la institución dancística el resplandor de la "época de oro" y sus Temporadas Oficiales.



Giselle. Anouska Devaux-Arévalo, 2005.

En esta etapa, para el repertorio de la compañía se recuperaron muchas de las obras que se habían estrenado en años anteriores. También se volvieron a realizar montajes para el Ballet con la participación de los más reconocidos coreógrafos guatemaltecos y algunos coreógrafos internacionales. Durante la gestión de Carlos Marroquín, la agrupación nacional de Guatemala recibió nuevamente el apoyo institucional y se comenzó a contar con el aporte económico del sector privado para las producciones. Con esto, se inició una lenta recuperación del conjunto, en todos los



aspectos. Se institucionalizaron las Temporadas Oficiales y de Extensión, así como, con mayor frecuencia, viajes al exterior. Por otro lado, se repararon y ampliaron las instalaciones del Ballet.

El investigador del *ballet* de Guatemala, De León señaló que el 24 de marzo de 1992 se dio otro acontecimiento importante para el mundo de la danza escénica, la declaración emitida por el Congreso de la República de Guatemala, en la que: "*el Ballet Guatemala fue declarado como Patrimonio Cultural de la Nación, mediante Decreto Ley N.º 17-92, en reconocimiento a su labor en beneficio del desarrollo cultural de nuestro país*". (2002:12).

Después de la gestión administrativa de Marroquín, la dirección del Ballet la ocupó transitoriamente el maestro Eddy Vielman durante unos meses de 1998. Posteriormente, la maestra Amalí Selva Carles asumió la dirección que ostenta hasta la actualidad. Ella, desde el inicio de su gestión, ha promovido el proceso de modernización de la compañía, poniendo especial énfasis en su desarrollo técnico, así como la recuperación y ampliación de su repertorio.

4.1.3.2. Compositores para el Ballet Guatemala

Un aspecto interesante del desarrollo de la danza escénica en Guatemala y, especialmente del *ballet*, ha sido la gran cantidad de composiciones musicales de autores guatemaltecos, cuyo destino es la escenificación. Desde principio del siglo XX, se ha podido encontrar un número significativo de piezas que fueron pensadas o comisionadas para los coreógrafos del Ballet Guatemala. Un ejemplo de lo anterior es el caso de la coreografía *Estampa guatemalteca*

(1949), creada por el maestro, de origen ruso, Leonide Katchurowsky, quien contó con la partitura de Ricardo Castillo.

Este mismo coreógrafo de origen ruso, también montó la coreografía *Ixquic* (1953), con partitura de José Porfirio González Alcántara (1926-1992). Para esta misma agrupación, en 1963, se registra otro montaje de esta obra, cuyo autor es el coreógrafo guatemalteco Antonio Crespo. Jorge Sarmientos es otro compositor que ha estado relacionado con la institución; compuso la música del ballet *El pájaro blanco*, cuyo estreno se dio en 1957, con los movimientos diseñados por el coreógrafo inglés Denis Carey. Ese mismo año, José Castañeda Medinilla compuso la partitura para el ballet del coreógrafo mexicano Guillermo Keys, llamado *La serpiente emplumada*, estrenada por el Ballet Guatemala.



El Nahual. Antonio Crespo, Claudia Yax y Julio Ramírez, foto: Carlos Arriola.

De José Porfirio González Alcántara, quien además de pianista acompañante del Ballet Guatemala, fue creador de muchas obras para ser bailadas, se identifica el *Ballet Saadia* (1959), montado por Denis Carey. De este mismo compositor está *El Nahual*,

que cuenta con movimientos de Antonio Crespo, y también encontramos *Rapsodia latinoamericana*, montada por el coreógrafo Roberto Castañeda, ambas estrenadas en 1964. Al año siguiente, el maestro Castañeda hizo la coreografía para *Juguetes de Feria*. Según el historiador de la música de Guatemala, Anleu-Díaz (1991:154), otras composiciones de González Alcántara son *La gente del cronómetro* y *Flotando*; para estas composiciones, este músico permaneció dentro de la escuela música tonal sin perder la vena ancestral indígena.

Siguiendo en la línea de colaboración entre coreógrafos y compositores guatemaltecos, la Dirección de Bellas Artes le comisionó a la coreógrafa guatemalteca Judith Armas, la realización del montaje *Homenaje a Rabinal Achí* (1961), para ser interpretado en la Feria de Primavera por el Ballet Guatemala, con música de Jorge Sarmientos.

Por otra parte, Joaquín Orellana es el autor de la partitura de otra obra creada especialmente para esta agrupación, cuyo título es *Contrastes*, la cual fue realizada por el maestro y bailarín guatemalteco Roberto Castañeda e interpretada por el Ballet en 1965.

En el tercer programa de la temporada del año 2000, se encuentra a Roberto Castañeda como coreógrafo invitado, quien creó el *ballet Guatemaya*, con música de los hermanos Igor y David De Gandarias.

Otro detalle importante señalado por Anleu-Díaz, es que el coreógrafo Antonio Crespo también fue pianista y compositor de numerosos cuartetos.

De generaciones recientes se puede citar el trabajo realizado por los jóvenes compositores Paulo Alvarado y William Orbaugh, ya

no tanto para *ballet* sino para las coreografías de danza contemporáneas.

Además de los compositores antes mencionados, quienes trabajaron para el Ballet Guatemala, se han identificado coreografías de Julia Vela, con música de Jorge Sarmientos, Lester Godínez y Joaquín Orellana, interpretadas por el Ballet Moderno y Folclórico, así como por el grupo de danza del Inguat.

Según el musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff, del compositor David de Gandarias se identifican los *ballets* *Objetos rituales* (1981) y el espectáculo multimedia *Labuga* (1999-2002). También, el director del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar, identificó, del compositor Alberto Mendoza (1889-1960), dos piezas para danza tituladas *La princesa Xicotencatl* y el son coreográfico *Quetzalcoatl*. Además, Lehnhoff le atribuye la autoría a Leopoldo Ramírez (1889-1978) de las composiciones de *Vamos a Serchil*, y la escena pastoril *Danza Maya Chortí*.

4.1.3. 3. Esfuerzos recientes

El Ballet Nacional de Guatemala, durante el quinquenio 2000-2005, ha concentrado sus actividades hacia la promoción del arte coreográfico en el interior del país. Paralelamente, se ha preocupado por elevar el nivel cualitativo y cuantitativo de la Compañía, la creación permanente de nuevas obras tanto nacionales como internacionales que enriquezcan su repertorio y la formación de nuevo público amante de la danza por medio de la realización de presentaciones gratuitas para escolares, niños, jóvenes y adultos de escasos recursos económicos.

Desde el inicio del nuevo siglo, la dirección del Ballet Guatemala ha desarrollado proyectos de cooperación para tener contacto con la prestigiosa institución francesa, la Ópera de París, mediante, gestiones de la Embajada de Francia y de su agencia cultural, la Alianza Francesa, con el fin de contar con bailarines y maestros galos. Lo mismo se ha gestionado con el Ballet Nacional de Cuba para retomar una relación que se dio en las décadas anteriores.



Ballet Guatemala. *Giselle*, 2005.

Durante los primeros años del siglo XXI, se han reestrenado los siguientes *ballets* completos: *La Cenicienta* (1999), *Don Quijote* (2000), *Romeo y Julieta* (2001), *La Traviata* (2001), *El Lago de los Cisnes* (2002), *La Bayadera* (2003), *Giselle* (2004). También se ha promovido la reposición de varias obras del repertorio del *ballet* con obras de coreógrafos nacionales entre las que figuran: *Psyche* *Danza-análisis*, *El Pájaro Blanco*, *El Nahual*, *El Mesías* y *Comediantes* de corte neoclásico, así como las creaciones

estilizadas de proyección folclórica: *Raíces I*, *Raíces II* y *Mayense*. Todas estas forman parte de las más de doscientas creaciones del patrimonio coreográfico institucional.

En estos años, una figura importante que ha participado en esta compañía ha sido el maestro y bailarín Edy Vielman.

Debe destacarse que, en este tiempo de gestión de la maestra Amalí Selva, también se ha trabajado para lograr un crecimiento en número de plazas para los bailarines del elenco oficial, así como el aumento de funciones por año y, especialmente, en espacios fuera de los teatros capitalinos.

4.1.3. 4. Intercambio profesional

Una situación muy particular de la historia del *ballet* en Guatemala ha sido la fuerte relación y constantes aportes de maestros, coreógrafos y bailarines extranjeros quienes trabajaron por diferentes períodos de tiempo y contribuyeron a marcar un nivel profesional desde sus primeros años de fundación. Con solo revisar la época de creación del Ballet y la Escuela Nacional, encontramos que esta fue una práctica común. Ejemplo de ello fue el matrimonio belga Devaux Bonge que dio las bases. Posteriormente, llegaron Leonide Kachurovsky (Kiev) y María Tchernova (Latvia), quienes continuaron formando generaciones de bailarines; en este proceso también intervino el maestro Kiril Pikieris.

Además, desde Inglaterra llegó Denis Carey quien actuó como director y Antón Dolin quien participó como coreógrafo invitado y ambos avalaron el desarrollo coreográfico de Guatemala. Lo mismo aportó el mexicano Guillermo Keys, quien se desempeñó como director titular, igual que el holandés Joop van Allen. De igual forma,

el bailarín y coreógrafo canadiense Brydon Paige, se desempeñó como director artístico invitado y dejó un gran legado coreográfico.

Otras figuras de renombre mundial quienes tuvieron relación con esta institución, en la segunda mitad del siglo XX, fueron los bailarines Alicia Alonso, Erick Bruhn, Violette Verdi e Igor Yooskevitch. Además, en esos años, el intercambio con el *Les Grands ballets Canadiens* permitió foguear a muchos bailarines guatemaltecos. Finalmente, debe mencionarse la constante presencia de bailarines franceses invitados a participar en diversas temporadas, como Bernard Hourseau de la Ópera de París, quien fue figura principal en las presentaciones de 1964. Además, para la década de los ochenta se puede recordar el aporte que dio el bailarín y coreógrafo peruano Paul Mejía.

No obstante, esta participación de figuras extranjeras creó una fortaleza que no se pudo sostener por muchos años. Ya para la década de los noventa no se logró tener la impronta de los años de la "época de oro".

Desde la temporada del año 2000, se identifican como solistas invitados a los bailarines Eve Grisztajn y Jean Sebastián Colau, quienes compartieron roles protagónicos con bailarines nacionales como Sonia Marcos, Angélica Gómez, Claudia García, Julio Ramírez y Nancy Urla.

Más tarde, aparecieron Anouska Devaux y Edwin Cruz. Al revisar el elenco del montaje de la primera temporada de 2002, participó Sebastián Colau con Lise Marie Jourdain en los papeles principales de *La Traviata*. Al año siguiente, estos mismos bailarines franceses participaron como invitados en *La Bayadera*. Y para el resto de los montajes que realizaron ese año, se identifica a los guatemaltecos Claudia García, Andrea Álvarez, Anoushka Devaux,

Edwin Cruz, Benjamín Hernández y Julio Ramírez, como primeros bailarines.

En *El Cascanueces* (2003), última colaboración de Antonio Crespo, poco antes de su muerte, se encuentra que las figuras principales fueron asumidas principalmente por bailarines guatemaltecos.

4.1.4. Academias privadas de *ballet*

Según Bran Solórzano (2002), en el proceso de formación dancística, la participación de las academias privadas en Guatemala no deja de ser intensa y algunas de ellas acumulan muchos años. Varios de estos centros en donde se practica la enseñanza del *ballet* son: Academia Nijinski, creada con la tutela de Fabiola Perdomo, la Academia de Danza Gladis García y la Academia de Coralia Penedo⁹⁰. Otros estudios en los cuales se imparte la docencia de la danza con un espectro más amplio que abarca lo clásico, lo moderno, lo contemporáneo y el *jazz*, son la Academia de Artes Escénicas de Lizette Mertins, Academia de Baile Marcelle Bonge de Sonia Juárez y Richard Devaux, Fitness Zentrum dirigido por Antoinio Luissi, la Academia de Lissette Aguilar y Unidanza, con la dirección de Bettina Barkhausen. Vale destacar que estos centros no otorgan títulos ni certificados académicos.

4.1.5. Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala

En relación con los orígenes del *ballet* folclórico en Guatemala, Bran Solórzano (2002) señala que el primer grupo de

⁹⁰ Penedo muere en 2006.

proyección folclórica, en Guatemala, se llamó Conjunto Típico de Bailes Guatemaltecos, el cual fue formado, en 1947, por el señor Marcial Armas. Para Solórzano, la producción de este primer grupo tuvo ciertos acentos idealizados y los hechos folclóricos fueron algo tergiversados. Para 1955, se identificaron otros grupos privados interesados en promover coreografías o bailes de proyección folclórica (Solórzano, 2002: 36). Sin embargo, posteriormente fue cuando se creó el Ballet Moderno y Folclórico.

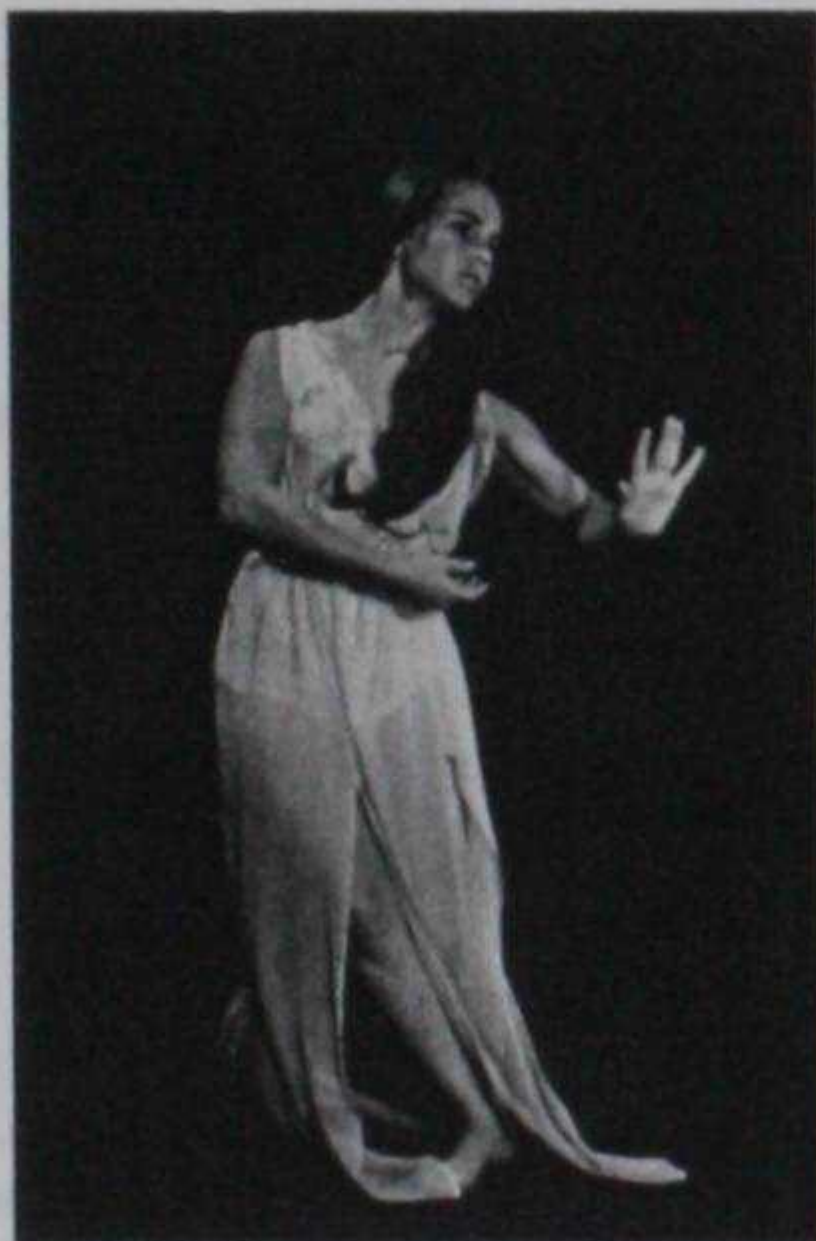


Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, *Los altos del ferrocarril*.

El proceso de creación del Ballet Moderno y Folclórico, según Ana Luz Castillo, duró 9 años para cristalizarse. Algunos de los bailarines del Ballet Guatemala sintieron la necesidad de trabajar en propuestas modernas influenciados por lo que estaban haciendo compañías extranjeras que mostraban sus obras en Guatemala, como la agrupación dirigida por el coreógrafo José Limón. El deseo de expresarse mediante nuevas formas artísticas que no dependieran de los lineamientos clásicos, así como el desarrollo que

se estaba dando en otras latitudes latinoamericanas fue determinante para que varios jóvenes intérpretes insistieran en la creación de una agrupación de danza moderna.

Estos bailarines necesitaron entrenamiento especial antes del debut dirigido por el bailarín norteamericano Vol Quitzow. Algunas de las bailarinas quienes tenían mayor interés por profundizar en técnicas modernas fueron Iris Álvarez, Judith Armas⁹¹ y Julia Vela. Estas bailarinas y otros integrantes del Ballet Guatemala vieron la oportunidad de crear algo nuevo que, a la vez, proyectara la identidad nacional guatemalteca.



Canción de cuna, cor. Vol Quitzow, baila: Julia Vela

De esta manera, el Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala se fundó gracias a la intervención de la Dirección General de Bellas Artes, mediante un Acuerdo Gubernativo, de fecha del 1 de octubre de 1964 y quedó adscrito al Departamento de Danza, con la aprobación y el apoyo del Ministerio de Educación. La agrupación

⁹¹ Judith Armas, además de ser miembro del Ballet Guatemala, debe, también, considerarse como una de las fundadoras del Ballet Moderno y Folclórico.

coreográfica, como se mencionó anteriormente, en nuestros días depende del Ministerio de Cultura y Deportes. Sobre su creación Ana Luz Castillo recuerda:

“Esta nueva compañía nació como consecuencia del interés de algunos bailarines y coreógrafos que visualizaban la necesidad de crear un grupo independiente de la compañía de *ballet*, para desarrollar un estilo de danza diferente, combinando técnicas de danza moderna con la riqueza y tradiciones del folclor” (1991: 19).

Desde su creación, el objetivo fundacional de esta compañía ha sido el estudio y la investigación del movimiento para dar a conocer la gran diversidad cultural que posee Guatemala. Otro objetivo primordial es difundir y promover la música y la danza tradicionales y contemporáneas. El repertorio coreográfico del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala concentra en sus obras una gran riqueza etnográfica que se complementa con expresiones dancísticas contemporáneas.

Julia Vela, en 1985, mencionó que un objetivo fundamental del grupo era:

“proyectar la identidad nacional guatemalteca por medio de la creación de obras integradas con valores y temas nacionales, así como el cultivo de la danza contemporánea en sus diferentes modalidades y proyectarlas organizadamente, dentro y fuera del país, planificando temporadas oficiales, escolares, giras departamentales, al exterior, y otras presentaciones extraordinarias” (Solórzano, 2002: 20).

Norma Carrillo, quien estudió danza en la Escuela Nacional desde 1963 y se desempeñó como bailarina estable en el Ballet Moderno y Folclórico entre 1969 y 1973, reconoce que su principal motivación para dejar el estudio del *ballet* y dedicarse de lleno a la danza moderna fue la figura de la maestra Iris Álvarez. Carrillo recuerda que, en sus años de bailarina, recibía clases con Julia Vela,

Vol Quitzov y Manuel Ocampo⁹². Indica, asimismo, que la mayoría de las funciones que realizaba con el repertorio de proyección folclórica, se daba al aire libre y las obras del repertorio moderno se bailaban en los teatros.

Esta bailarina, quien salió de Guatemala en 1981, apunta que en los años en que participó, la prensa le daba buena difusión al trabajo de la Compañía; el público gustaba de sus obras, ya que se veían como una novedad. La producción del *ballet*, en ese tiempo, se promovía constantemente en los diarios, era noticia que vendía información, tanto de las obras que rescataban lo autóctono, como las de estilo contemporáneo.

Cabe señalar que en el contexto histórico en el que se fundó esta agrupación, el país atravesaba un periodo de violencia caracterizado por la aparición de la guerrilla. La política nacional, según Ana Luz Castillo, se vio afectada por la interacción entre la insurgencia y contrainsurgencia; apareció la represión como el principal instrumento de dominación por parte de los gobiernos de turno.

⁹² Entrevista realizada por Marta Ávila a Norma Carrillo, en Costa Rica, 23 de octubre de 2007.



Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, Los viejitos, cor. Lucía Armas, foto: Alex Mar.

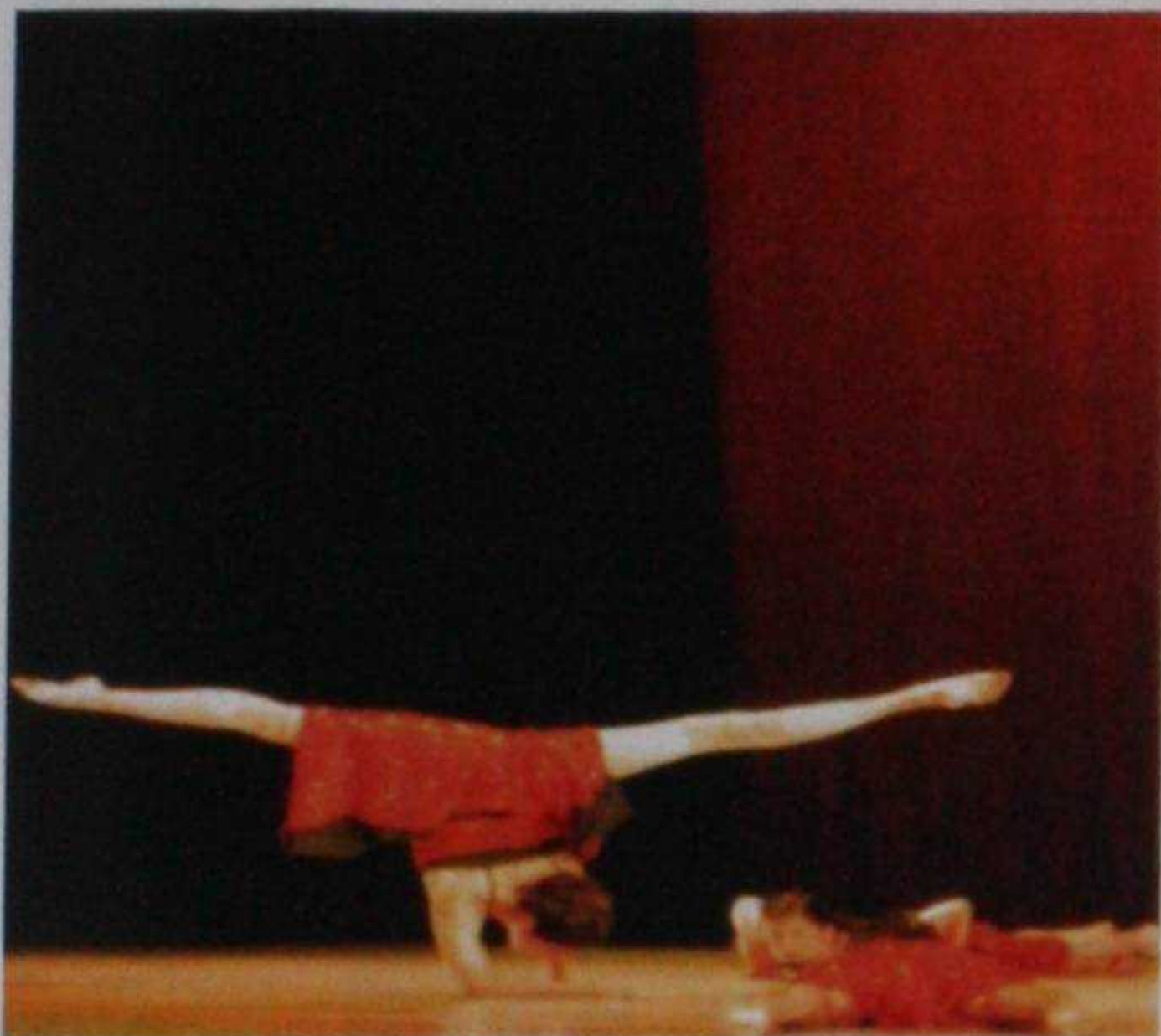
Desde sus inicios, la labor más importante del Ballet Moderno y Folclórico, como grupo representativo, fue la recopilación y la creación artística, para la cual los integrantes fueron asesorados por especialistas de música, folcloristas e historiadores de Guatemala. Estos asesores han contribuido a recoger el conocimiento de su pasado con fidelidad a las tradiciones vivas y a las que han estado en peligro de desaparecer.

La producción artística de esta Compañía se ha reconocido por la alta calidad en sus presentaciones e interpretaciones, la cual se ha logrado por medio de una amplia trayectoria internacional. Durante sus más de cuatro décadas de existencia, han sido muchas y muy variadas las audiencias que han presenciado sus funciones, así como los críticos de arte quienes han expresado sus opiniones en torno de este conjunto dancístico guatemalteco. No obstante, Ana Luz Castillo indica que desde la mitad de los años sesenta hasta casi finales de los setenta, la actividad artística en Guatemala se

concentró en la capital y, por lo tanto, solo algunos privilegiados tenían acceso a los espectáculos de danza (1991: 23).

Con respecto a la remuneración salarial de los bailarines, Norma Carrillo recuerda que, desde que se ingresaba a la Compañía, se recibía salario, el cual variaba según la categoría artística que ostentase, ya fuera de solista, corifeo o grupo. Otro aspecto que hacía la diferencia salarial era la antigüedad. El presupuesto anual desde su creación ha provenido de los recursos del Estado.

En la actualidad, después de varios cambios en la orientación de la institución, esta agrupación, anualmente, realiza presentaciones dedicadas a públicos escolares, populares en múltiples escenarios del país. La producción escénica del Ballet Moderno y Folclórico ha llegado tanto a cabeceras, como a las aldeas y villas lejanas del territorio guatemalteco mediante sus Temporadas Departamentales. Este grupo profesional también se ha preocupado por fomentar la audiencia infantil y adolescente, y a ellos han llevado, cada año, sus coreografías folclóricas y contemporáneas en las diferentes Temporadas Escolares.



Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, *Sociopoliticoculturalmente Blablando*, cor. Amadeo Alvizures, foto: Alex Mar.

4.1.5.1. Talentos artísticos

Desde su inicio, este grupo de bailarines han estado en manos de destacados maestros, directores y coreógrafos guatemaltecos y extranjeros⁹³. Durante estas cuatro décadas identificamos más de veinte coreógrafos quienes han participado en el montaje de obras de corte contemporáneo y folclórico. Cabe recordar que los primeros integrantes de la institución fueron bailarines formados en la Escuela Nacional de Danza (Castillo, 1991: 31).

Muchos otros bailarines han integrado sus filas y han tenido una función importante en el desarrollo de la danza en Guatemala por sus aportes interpretativos, se pueden citar a: Holanda García,

⁹³ Como principales bailarines citamos: Famesio de Bernal, Guillermo Keys Arenas, Judith Armas, Denis Carey, Vol Quitzow, Julia Vela, Alexander Von Swaine, Christa Mertins, Carol Hamilton, Rolando de Librí, Sonia Villalta, Richard Devaux, Susana Arévalo, Iris Álvarez, Henry Daniel, Miguel Cuevas, Melanie Ríos, Claire Parsons, Lisseth Aguilar. Además, otros integrantes de este elenco han sido Sue Bernhard, Erwin Schumann, Antonio Luissi, Iván Solís, Lissette Escobar, Amadeo Alvizures, Ileana Flores.

Letty Nárez, Fernando Navichoque, Rolando Calvillo, Rolando Zúñiga, Rodolfo Estrada, Leonel Cruz, Lucía Armas, entre otros.



Sensemaya, cor. Vol Quitzow, bailan: Julia Vela y Miguel Cuevas.

Actualmente, el *ballet* está dirigido, desde 1999, por Lucía Armas e integrado por los bailarines: Iván Solís, Amadeo Alvizúres, Osvaldo Martínez, Óscar León, Alejandro Castro, Fernando Juárez y Renato Carrillo. El elenco femenino lo constituyen: Ileana Flores, Estéfani Montufar, Betsabé Santos, Arlette Barrutia, María José Magaña, Ligia Salazar, Sofía Reyes, Sofía Villar, Dirlin Cano y Andrea Molina.

4.1.5.2. Acompañamiento musical

Como se señaló en los antecedentes históricos del *ballet* de Guatemala, la relación entre la composición musical y la coreografía ha sido fundamental para el movimiento dancístico, y para el caso del Ballet Moderno y Folclórico esto no fue una excepción.

Por su constante actividad artística, fue necesaria la creación de un conjunto musical que se dedicara permanentemente al acompañamiento de las coreografías del Ballet Moderno y Folclórico. Con ese propósito, en mayo de 1995, se fundó el Grupo Musical Guatemala, por iniciativa del Maestro Amilcar Corzo.

Esta agrupación realiza actividades artísticas conjuntas con el Ballet Folclórico en Temporadas Oficiales, Escolares, giras en el interior y exterior del país. Desde su fundación ha contemplado la proyección de la marimba a los diferentes grupos sociales, por medio de conciertos didácticos dirigidos a estudiantes de los diferentes niveles educativos, así como conciertos para otro tipo de público, en donde se le da importancia principal a la interpretación de la música nacional.

Grupo Musical Guatemala ha desarrollado otra labor, la de investigar la forma de interpretación de la música folclórica del país, con el propósito de preservar su ejecución de la manera más cercana a los primeros pobladores. El Grupo Musical Guatemala ha grabado música del género popular y folclórico, lo que ha coadyuvado a la difusión de este tipo de música guatemalteca dentro y fuera de fronteras nacionales.

Los músicos responsables de la sonoridad de los espectáculos del Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala son:



René Argueta, director junto a Juan Carlos Pérez, Maximiliano Boche, César Canrey, Carlos Ajuchan, David Cate y Herber Boche.

4.1.5.3. Reconocimiento nacional y extranjero

El Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala se ha distinguido por una participación internacional muy intensa. Para el objetivo de esta investigación, y luego de hacer un recuento de las presentaciones más destacadas, se pueden mencionar las que tuvieron lugar en los años 1972⁹⁴ y 1986, en la Ciudad de Guanajuato, México, durante el Festival Internacional Cervantino. Asimismo, esta agrupación ha merecido especiales elogios por sus múltiples giras y participación en muchísimos festivales del mundo. El público de los Estados Unidos de Norteamérica, América Latina y Europa ha aplaudido sus representaciones. Por citar pocos ejemplos, se señalan las actividades artísticas denominadas *Latinoamérica presente*, realizada en la ciudad Alemana de Bonn, en 1986⁹⁵, en donde el *ballet* demostró su grado de profesionalismo.



Ballet Moderno y Folclórico en Gira a Austria

⁹⁴ En esta misma edición del Festival Cervantino, también participó Costa Rica con la obra de Mireya Barboza, quien ganó la medalla de plata.

⁹⁵ Para este festival, Danza Universitaria de Costa Rica también participó con la obra *Tierra del Maíz*, de Rogelio López, en el escenario de la Plaza de Bonn.

De igual manera, este elenco bailó en el Programa de Televisión "Siempre en domingo", cuando fue realizado en la Ciudad de Guatemala y gozó de una transmisión para la gran audiencia hispanoparlante. Igualmente, en la década de los noventa, el Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala realizó la gira más larga de su historia, con una duración de dos meses, en la cual representó a Guatemala en las diferentes ciudades de Francia, Suiza y España, y en donde obtuvo el primer lugar como mejor vestuario.

Al Ballet Moderno y Folclórico, toda esta difusión de sus trabajos le ha valido un reconocimiento mundial, razón por la cual sus bailarines y músicos deben acudir, constantemente, a citas importantes de folclor internacional. Esta gran actividad también les ha permitido la consolidación como grupo de alta calidad artística.

Otro de los logros más significativos que el Ballet Moderno y Folclórico ha tenido durante sus cuatro décadas de trabajo ininterrumpido, fue la declaración, mediante el Decreto 30-93, de Patrimonio Cultural, concedida el 5 de agosto de 1993. Mérito similar al obtenido por el Ballet Nacional un año antes. También los integrantes de esta Compañía han merecido otros reconocimientos por sus trabajos, como *La monja blanca*, *Arco iris maya*, e innumerables diplomas, plaquetas y medallas, otorgados por diferentes entidades nacionales e internacionales.

La labor realizada durante estos ocho lustros por el conjunto coreográfico, se ha convertido en la matriz estético-conceptual de nuevos grupos interesados en los trabajos de proyección folclórica, y la coreografía *El Paabanc* (creación de Julia Vela) ha sido incluida como parte del repertorio de muchas agrupaciones escolares y de aficionados nacionales.



Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, *Ritual Maya*, cor. Lucía Armas, foto: Alex Mar.

Como se mencionó anteriormente, este grupo se ha dado a la tarea de proyectar dos estilos de danza, el tradicional y el contemporáneo. Siendo el primero el lado más fuerte gracias a su constante actividad y por la calidad de sus presentaciones. Esto le ha traído, como consecuencia, ocupar un lugar destacado en los niveles nacional e internacional, como un grupo profesional. Además, por los temas tratados y el marcado acento popular de sus obras, ha sido muy solicitado para representar al sector oficial del país en eventos internacionales, ya que sus obras pueden ser bailadas en espacios abiertos como plazas, tarimas, auditorios, así como en teatros convencionales.

Por otro lado, Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala se ha dedicado a la práctica del movimiento contemporáneo, ha entrenado en diversas técnicas universales de danza formando un grupo de bailarines fuertes con un alto nivel técnico, quienes son capaces de interpretar obras de corte contemporáneo, así como agrupar en su repertorio varias tendencias compositivas.



Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, *Historia inconclusa*, cor. Lucía Armas, foto: Alex Mar.

Para llevar a cabo el trabajo de danza contemporánea, el Ballet Moderno y Folclórico ha tenido como invitados a maestros y coreógrafos nacionales e internacionales. Desde su fundación, la Compañía ha practicado este estilo de danza. No obstante, en la década de 1980-1990, su actividad como parte de este estilo fue mínima; sin embargo, a partir de 1992, se incentivó nuevamente. En esta época, se iniciaron temporadas de danza moderna y contemporánea en las cuales se invitó a maestros, coreógrafos y bailarines nacionales e internacionales y, hasta la fecha, por lo menos se lleva a cabo una temporada de danza contemporánea al año.

En los últimos períodos, se han presentado programas con obras como *Dimes y diretes* (1996), *Del modo de conducirse con cortesía en los bailes de etiqueta* (1997) y *Guatemala remix* (1997). Otras obras que gozaron de buen éxito de crítica como público en los

años noventa fueron: *El juego de la pelota maya*, *Taller coreográfico*, *Talleres de improvisación*, así como *Claro-oscuro* (2003), las cuales complementan el repertorio de Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala.



Cartel promocional Ballet Moderno y Folclórico

También forman parte de su repertorio las siguientes coreografías que se mantienen activas: *Imágenes de Ixiles*, *Urram* (Proyección etnodramática Quiche-Achi), *Boda de San Juan de Sacatepéquez*, *Tres sones guatemaltecos*, *El Paabanc*, *Cambio de la Cofradía de San Lucas Toliman*, *Xojol Quiej*.

4.1.6. Ballet Folclórico INGUAT

Según, Bran Solórzano (2002), en Guatemala existen varios grupos de danza de proyección folclórica, así como grupos informales de danza creados para eventos escolares que presentan trabajos basados en coreografías de proyección folclórica como las creadas por la coreógrafa y bailarina Julia Vela.

El Ballet Folclórico INGUAT, fue creado en 1990 y dirigido por Vela durante 3 lustros. Con este grupo, Vela montó alrededor de 25 coreografías. El Ballet Folclórico del INGUAT fue uno de los más importantes y nació con el propósito de promover el turismo receptivo en todo nivel, creando y proyectando obras coreográficas basadas en valores culturales guatemaltecos, tales como: riqueza histórica, natural y turística, tradiciones, leyendas, expresiones de los distintos grupos culturales del país y simples inspiraciones de corte lírico-abstracto.



Ballet Folclórico INGUAT, *Nim Há*, cor. Julia Vela, Lisboa, 1996

De esa forma, se cuenta con programas dirigidos a todos los sectores del país y de acuerdo con sus posibilidades y prioridades en el extranjero. La duración de estos programas se adapta a las necesidades de cada evento; se han presentado en cortas intervenciones hasta de 6 minutos en programas televisivos y de dos horas en escenarios de grandes teatros.

4.1.7. La danza contemporánea en Guatemala

La historia de la danza moderna o contemporánea guatemalteca ha sido muy diferente a la del *ballet* o del trabajo con obras de proyección folclórica. La danza clásica de Guatemala ha contado con mayor continuidad y tradición, así como un apoyo institucional desde los inicios de la década de los cuarenta. Además, para el *ballet* se crearon instituciones formativas y se contó con la presencia de artistas internacionales quienes contribuyeron a engrandecer el desarrollo de la disciplina coreográfica. Situación que no gozó la danza moderna o contemporánea independiente. En este sentido, se puede señalar que la labor de la danza contemporánea en Guatemala es una labor de altruistas. Esto lo reafirma, Silvia Herrera (2000):

"Dedicarse a las artes es un disparate, fruto del esfuerzo, de la terquedad, de la perseverancia, de una dislocación de mente y de una dedicación total que no escatima desvelos ni preocupaciones. En Guatemala, las circunstancias son adversas y es muy difícil hacer del arte una profesión. Es ir contracorriente" (p. 259).

En el artículo *La danza hoy*, publicado en la revista *Pasos de desnivel* (2003: 81) la coreógrafa independiente, Sabrina Castillo, reconoce la década de los setenta como la época en la cual se puede citar el inicio de la danza moderna en Guatemala. No obstante, a finales de los años setenta y principios de los ochenta se da un primer descenso de la actividad danzaria. En este artículo, la creadora afirma que la danza moderna, desde que apareció en Guatemala, ha sido vista con prejuicio social y ha contado con una limitante: esta actividad se pensó, en los años ochenta, como un pasatiempo para los interesados y nunca como una posible profesión.

Situación contraria vivió el movimiento dancístico de Costa Rica o de Nicaragua en donde, desde sus inicios, se pensó en la profesionalización de los bailarines. Estos años son los más importantes para la consolidación de la danza en Guatemala, ya que en este periodo aparecen los grupos contemporáneos institucionales que tienen, en este momento, mayor trayectoria y reconocimiento.

De acuerdo con Sabrina Castillo, fue a finales de los años ochenta que comenzaron a aparecer los grupos independientes guatemaltecos. Estas agrupaciones fueron las responsables de dar cierta continuidad a esta manifestación coreográfica contemporánea, en la que se destaca Momentum, grupo independiente creado en 1988.

Por su parte, Bran Solórzano sostiene que las figuras importantes quienes protagonizaron, durante los años setenta, obras en el Ballet Guatemala o en el Ballet Moderno y Folclórico, con el paso del tiempo fungieron como maestros y sus enseñanzas dieron origen a nuevas generaciones de bailarines que, a su vez, formaron grupos independientes. Estos profesionales y las agrupaciones que constituyeron han sido fundamentales en el panorama de la danza independiente guatemalteca de finales del siglo XX. Su permanencia no ha sido tan larga como los conjuntos coreográficos financiados por el Estado. A estos bailarines y coreógrafos profesionales independientes no les quedó más que realizar alianzas estratégicas para poder sobrevivir y poder participar en los escasos eventos como el Festival de Cultura Paiz y el Certamen 15 de setiembre.

De los primeros grupos independientes de Guatemala que florecieron en la década de los ochenta, se pueden citar el Taller Coreográfico Contemporáneo (TCC) que estuvo dirigido por Carlos Andrade; el grupo Corpus, constituido por Guisela Rosal y los bailarines mexicanos Omar Meza y Arturo Robles. En ese mismo

tiempo, se creó Momentum, integrado por Castillo, Bettina Barckhausen y Ana Asturias. Este último grupo se inclinó por desarrollar procesos de investigación y experimentación del movimiento para enriquecer las producciones coreográficas.

Para la década de los noventa, los grupos Corpus y TCC se disolvieron y algunos de sus integrantes continuaron por la vía independiente con proyectos de corte personal. Una diferencia con el movimiento de danza costarricense es que, en esta década, se encuentran alrededor de cuarenta coreógrafos independientes e institucionales montando obras con grupos profesionales, mientras que, en Guatemala, se identifican, solo las tres agrupaciones estatales y alrededor de cinco conjuntos independientes, con los que cuentan los creadores activos para realizar sus montajes. Otros artistas como Richard Devaux y Sonia Juárez se han mantenido produciendo coreografías con su grupo Avant Danse, Antonio Luissi con el Contempo Jazz Tanz, y, por su parte, la coreógrafa Lizette Mertins y Guisela Rosal también se mantienen activas y realizan sus montajes con sus estudiantes más aventajados.

En los años noventa, aparecen en la escena guatemalteca nuevas figuras como Gabriela Cerdón y el Grupo Causas. Por ese tiempo, también regresan a Guatemala Blanca Rosa Quiñónez y Melanie Ríos. Además, el Ballet Folclórico y Moderno intensifica su trabajo en el área de danza contemporánea con la dirección de Lucía Armas.

Si se compara la cantidad de la población de estudiantes y personas quienes participan en las actividades de danza contemporánea en Guatemala con los individuos involucrados en el *ballet* o el folclor, es evidente que el número es mucho menor en el primer caso. Según Sabrina Castillo, sigue siendo desproporcionada la cantidad de estudiantes de la Escuela Nacional de Danza de la

carrera de *ballet* clásico, en relación con quienes estudian danza contemporánea. En el área de clásico, se pueden identificar al menos 150 estudiantes, mientras que en danza contemporánea se encuentran 16 alumnos matriculados (2003: 84).

En la actualidad, son pocos los grupos independientes que se mantienen activos de forma permanente. Los coreógrafos independientes dividen su tiempo entre las agrupaciones de folclor y lo contemporáneo para poder sobrevivir. Quizá, como lo afirma Silvia Herrera:

“El guatemalteco tiende a ser individualista y ello se refleja en que, por lo general, desarrolla proyectos individuales. Este campo profesional, como ocurre con otros, se ve surcado de falta de comunicación y existe cierta tendencia al aislamiento y la autoexclusión” (2000: 261).

Para Ángel Arturo González, ex director del Festival Paiz⁹⁶ que se realiza en la ciudad de Antigua, la danza en Guatemala es el resultado del sincretismo de lo tradicional y lo artístico que se refleja en las creaciones coreográficas de corte clásico, moderno y de proyección folclórica. Esta manifestación, según González, tuvo su esplendor entre las décadas del cincuenta y setenta con la participación de figuras de diferentes partes del mundo⁹⁷ (15-1-04). En esos años, se pusieron en escena obras del repertorio mundial con muy buen nivel artístico y cada disciplina evolucionó diferente. Por ejemplo, el Ballet Moderno y Folclórico tuvo éxito ante la comunidad turística, sin embargo, muchos guatemaltecos no se sienten representados en estas coreografías y sus montajes no superan el impacto que causaron hace más de dos décadas.

⁹⁶ La familia Paiz ha destinado muchos recursos al apoyo de las artes en Guatemala y creó el Festival que lleva su nombre. Sin embargo, el apoyo para las producciones internacionales supera el dado para las creaciones guatemaltecas.

⁹⁷ Entrevista realizada por Marta Ávila, a Ángel Arturo González, en Guatemala, el 15 de enero de 2004.

El ex director del Festival Paiz señala que el acervo cultural de Guatemala es tan grande y fuerte por la multiculturalidad, que ello ha obligado, en los primeros años del siglo XXI, a que las políticas culturales se modifiquen para incluir lo que, por muchos años, se ignoró: el componente indígena. En este siglo, ya no son tan fuertes los principios estéticos dictados por el tradicional concepto de Bellas Artes; al contrario, la sensibilidad del sector cultural indígena está cada vez más presente. González apunta que lo predominante, en el presente siglo, fue lo heredado de la revolución de Arévalo y que dichas instituciones no evolucionaron debido a la situación política, la cual no permitió inversión en el desarrollo cultural.

Otro aspecto que caracteriza al medio artístico guatemalteco, de acuerdo con González, es la falta de reflexión sobre el hecho artístico; además, no existe crítica que oriente y el público es complaciente. González afirma que la mayoría de los estudiantes de escasos recursos es el que frecuenta la Escuela Nacional de Danza, ubicada en el centro de la ciudad, y los que pertenecen a la clase adinerada, acuden a las academias privadas.

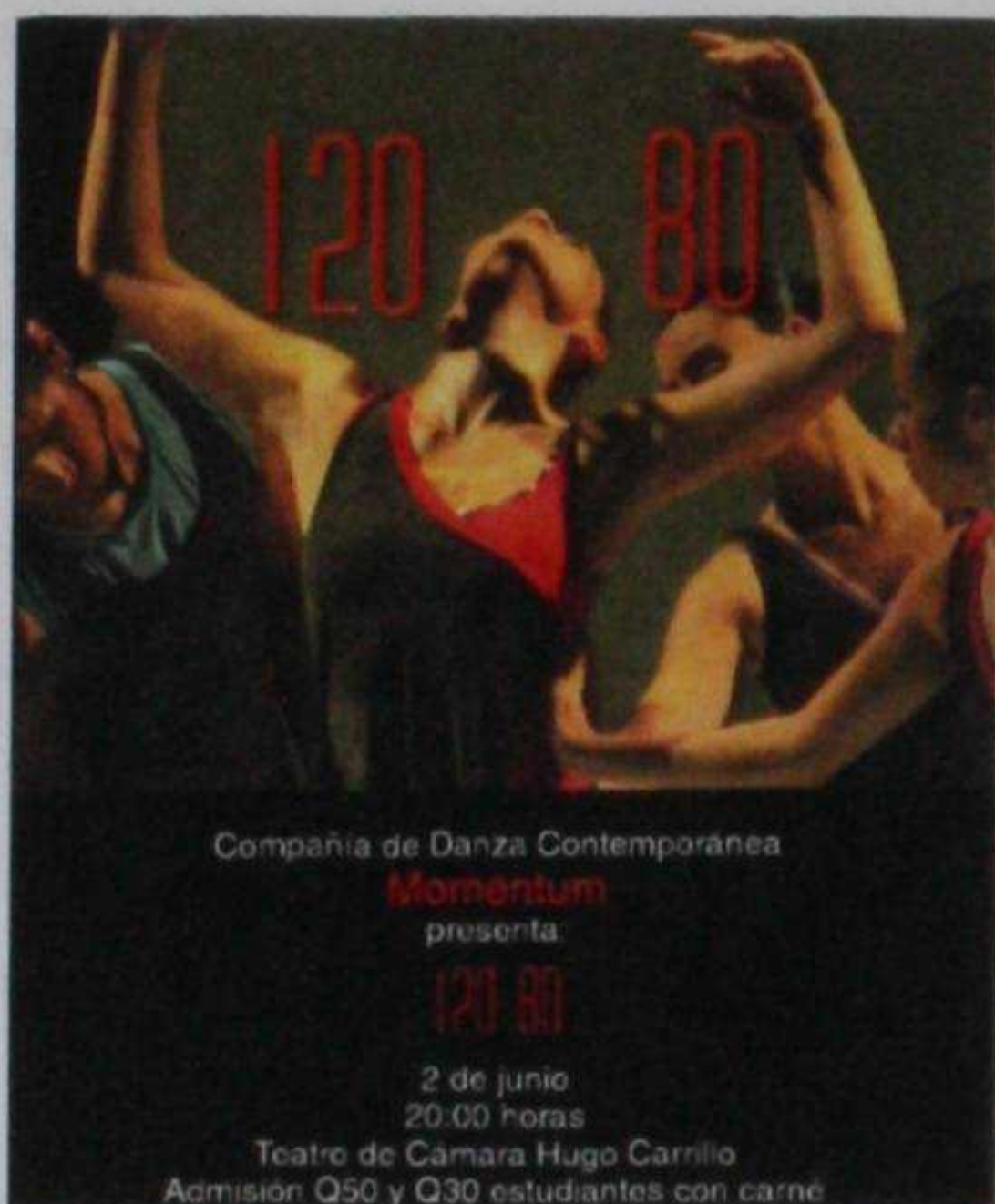
Por otra parte, señala que el consumidor de danza en Guatemala asiste a los espectáculos de grupos extranjeros, especialmente, de *ballet* clásico. Lo contemporáneo, al no existir orientación al público por medio de la prensa escrita o televisión, no gusta, no se vende, porque muchas veces no se entiende. Lo que trae como consecuencia poco estímulo para los artistas nacionales quienes desean producir en este campo coreográfico. La prensa escrita da mayor difusión a la actividad literaria, musical y plástica que a la danza o al teatro. Este director coincide con otros entrevistados y señala que, hacia la danza contemporánea, existen prejuicios y poco apoyo económico para las producciones

independientes, tanto de parte del aparato gubernamental como del sector privado.

Asimismo, con una posición más optimista, la bailarina y coreógrafa Sabrina Castillo, al opinar sobre la actualidad en Guatemala destaca: *“que en estos momentos el arte guatemalteco atraviesa por una etapa alentadora. Hay muchísimo más movimiento de lo que había cuando empezó Momentum. Más gente como público y más gente haciendo arte, lo que me parece motivante”*.

4.1.7.1. Compañía Momentum

El grupo de danza independiente Momentum fue creado por la bailarina, coreógrafa guatemalteca Sabrina Castillo, quien lo dirige desde en 1988. Castillo se inició en la danza con la maestra Heidi de Irigoyen, quien había sido alumna de una discípula de la escuela de Isadora Duncan, fundadora de la danza moderna, y con ella aprendió algunas de las coreografías de este estilo que desarrolló la pionera de la danza.



Cartel promocional, 2009

Momentum forma parte del movimiento cultural que abrió brecha dentro del arte en Guatemala y, gracias a la perseverancia de sus integrantes, ha logrado sobrevivir hasta hoy con buena presencia. Este grupo se ha dedicado a la creación, la investigación, la producción y la difusión de obras coreográficas. Ha propiciado intercambios de ideas con otras ramas del arte y ha logrado incentivar una red de creadores que reúne a muchos artistas nacionales y extranjeros.

Desde 1989, Sabrina Castillo ha llevado a la escena más de 30 coreografías. Esta agrupación, pionera de la danza contemporánea en Guatemala, ha actuado en El Salvador, Honduras, Costa Rica, Venezuela, México, Francia, Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica. Además, los integrantes de Momentum conservan la tradición de presentarse en espacios alternativos, como calles y parques. A esta coreógrafa le interesa encontrar un lenguaje nuevo para cada obra coreográfica. Esto la obliga a hacer constantemente investigaciones de movimientos cotidianos, gestos, movimientos

propios o de las mismas bailarinas quienes trabajan en cada montaje. También le interesa recoger en los ensayos movimientos provenientes de la cotidianidad.

Su directora ha organizado talleres de improvisación y de creación en danza contemporánea para jóvenes guatemaltecos. También se desempeñó como codirectora del Grupo Teatro Sombra, junto con el director Igor Castillo y del Grupo Experimental de Teatro de la Universidad del Valle de Guatemala. Actualmente, Castillo está al frente del Instituto de Danza y Estudio del Movimiento de la Universidad Rafael Landívar.

Entre sus principales producciones coreográficas destacan: *Ella*, con música original de Joaquín Orellana; *Lo que no se dice*, creada para el Ballet Moderno y Folclórico junto con la coreógrafa y bailarina Melanie Ríos; *Tres boleros*, *La mujer de las medias verdes*, con música de Aarón Copland; *El otro lado de la Pared*, con música de Igor Castillo; *Idísenque* basado en las leyendas de Guatemala, música original de Paulo Alvarado.

De este compositor también presentó: *Y los sueños, sueños son...* Entre las últimas creaciones de este grupo se pueden citar: *No se puede bailar llorando* y *Ni media palabra*, obras con las que la agrupación se presentó en Londres, en mayo de 2007, en el Festival Internacional de las Artes de Salisbury. *Ni media Palabra* es una danza que explora movimientos cotidianos, como son los de ponerse y quitarse la ropa; está musicalizada con sonidos de Ranferi Aguilar y Nexus. Mientras que *No se puede bailar llorando*, cuenta con música de Astor Piazzolla e investiga los movimientos de las mujeres en las situaciones sociales; además, en ella se da la utilización de gestos y un sutil sentido del humor.

Sobre esta obra, Ariel Ribeaux escribió, en *El Periódico*

“...la congruencia en la asunción de sus roles como arquetipos, la naturalidad de la interpretación... y por otro una concepción coreográfica pluricorde que echó mano y exploró de modo excelente sentimientos incluso contradictorios, no hay dudas acerca del impacto de la última propuesta (*No se puede bailar llorando*)” (24/11/04).

Otra obra reciente del grupo es *Onomástico*, basada en un cuento del premio Nobel de Literatura, el alemán Heinrich Böll.

Momentum ha contado con la participación de coreógrafos y bailarines no solo guatemaltecos sino de muchas latitudes. Su trabajo en el nivel nacional ha ganado varios premios y reconocimientos de organizaciones como la Sociedad Dante Alighieri, Arco Iris Maya y el Patronato de Bellas Artes de Guatemala. En el año 2005, su coreografía “Superhéroes Remixed” fue catalogada como la Mejor Coreografía en el XI Festival Internacional de Danza Contemporánea en Nicaragua, por el crítico mexicano César Delgado. Este especialista comentó, en *El Nuevo Diario de Managua*, sobre el trabajo de Momentum:

“con el paso del tiempo su directora Sabrina Castillo ha ido depurando el lenguaje que utiliza para expresar lo que quiere “decir” en sus piezas. Una danza que va de los movimientos pequeños a los grandes, que caen en lo libre, lo cómico, lo elegante, pero que es difícil de explicar con palabras. Cada una de las tres piezas presentadas tuvo su particularidad expresiva. Mientras que “Diálogo” es elegante, “Súper héroes Remixed” es algo verdaderamente divertido en su originalidad del discurso dancístico. Las bailarinas Claudia Argüello, Lillian González, Waleska Muñoz y Martha Ortiz, son intérpretes que hacen alarde de entrega y pasión a la hora de bailar en el foro” (24 de octubre de 2005).

En otro comentario publicado en *Diario Crítica* de Tepic Nayarit, México, con fecha de 25 de octubre de 2005, Delgado señala que el trabajo de Momentum se caracteriza por el rigor que da

la práctica constante, la experimentación y la limpieza en su producto artístico.

4.1.8. Profesionalizar lo contemporáneo

Un elemento interesante que favoreció el desarrollo de la danza contemporánea en Guatemala, a largo plazo, fue que, en 1996, se abrió la sección de danza contemporánea en la Escuela Nacional de Danza. La dirección de esta rama de contemporáneo ha sido conducida por las maestras Ana Luz Castillo y Blanca Rosa Quiñónez.

La formación que se comenzó a impartir en Guatemala, de manera sistemática, ha sido básicamente una de las técnicas más convencionales, como es la escuela norteamericana Graham. Otros estilos como, Cunningham, Taylor, Limón y Hawkins también se han enseñado de manera esporádica.

Sabrina Castillo señala que, durante las décadas anteriores a la apertura de la sección de contemporáneo en la Escuela Nacional de Danza, la formación de bailarines no clásicos se basó en estilos eclécticos y no se desarrollaron técnicas reconocidas. No obstante, la coreógrafa Lizette Mertins discrepa con Castillo al señalar que *"nuestros maestros como Iris Álvarez (Cunningham), Judith Armas (Nicolais), Julia Vela (Cunningham), venían de esas escuelas y sí son técnicas reconocidas"*.

Por otro lado, en los últimos años, se ha introducido en Guatemala la improvisación, típica de la danza posmoderna, así como la improvisación de contacto, los principios de los conocimientos de von Laban y algo de Bartenieff y de *"Release"*.

Además, se ha contado con la participación de algunos maestros extranjeros invitados.

En este momento, en Guatemala la danza contemporánea cuenta con pocos coreógrafos que den fogeo a los bailarines. No existe un espacio para estudiar coreografía. Lo que predomina son los proyectos individuales y de corta duración. Es decir, hacer *escuela*⁹⁸ en Guatemala es imposible. El sector que da más apoyo a la danza contemporánea es el no oficial, entre los cuales se encuentran instituciones como las organizaciones no gubernamentales (ONG), centros culturales de otros países y la ayuda que consiguen los mismos integrantes de los grupos independientes. Acerca de la valoración del trabajo del artista guatemalteco, Herrera asevera:

“En un país donde las cifras de analfabetismo son muy altas y donde dicho analfabetismo se extiende a la cultura misma, crear una mentalidad de que el arte llena el espíritu resulta una meta un poco asequible. Los artistas no son apreciados ni valorados como parte del patrimonio del país y pocas veces sus producciones son vistas como canales de fortalecimiento de la identidad guatemalteca” (2000: 262).

En este mismo sentido se debe agregar que los grupos independientes no pueden trabajar por mucho tiempo en una propuesta artística debido a las limitaciones del presupuesto. Generalmente, estas experiencias son cortas y no permiten la maduración de la obra, ni que se mantenga por mucho tiempo en el repertorio de un grupo.

Finalmente, Sabrina Castillo señala que, en Guatemala, los bailarines independientes y contemporáneos todavía no cuentan con una técnica que les permita a los coreógrafos crear obras de



⁹⁸ Se entiende por escuela: manejar un estilo interpretativo, un nivel técnico determinado y una manera de realizar coreografía, etc. El destacado en nuestro.

compleja factura. Tampoco se puede hablar de un nivel profesional elevado.

Otra de las características de la danza guatemalteca actual es que muchos de los bailarines y los maestros protagonistas de los años setenta y ochenta se retiraron o, por razones políticas, tuvieron que dejar el país, lo cual creó un vacío para futuras generaciones. Para Lizette Mertins, el hecho que danza contemporánea en Guatemala no esté tan desarrollada ha sido la falta de financiamiento para democratizar las posibilidades creativas y elevar el nivel técnico.

4.1.9. Un instituto para el movimiento

La Universidad Landívar, en el año 2000, creó el Instituto de Investigación de la danza coordinado por Sabrina Castillo con el objetivo de indagar acerca de las posibilidades que tiene el movimiento en las diferentes esferas de la vida y la sociedad desde la perspectiva teórica de la fenomenología. En este proyecto la Compañía Momentum, dirigida por Sabrina Castillo ha tenido un papel protagónico toda vez que es la agrupación residente de dicho instituto. El surgimiento del Instituto de danza y estudio del movimiento, de la Universidad Rafael Landívar ha abierto las puertas a la investigación del arte y a la promoción de la danza en diversas formas.

La creación de este espacio para la investigación ha sido un paso muy importante para las artes en Guatemala. El Instituto nació como un centro de creación, investigación y extensión de la danza y el movimiento corporal. Busca establecer puentes entre la danza y

otras artes, así como con la filosofía y las ciencias humanas en general.

Todas las actividades que se desarrollan en el Instituto buscan compartir el gozo que acompaña el trabajo del cuerpo, promueven la interacción social y valores como la solidaridad, armonía, tolerancia y respeto. Según su directora, se trabaja en tres grandes áreas que, a la vez, tienen pequeños proyectos. La primera es la creación y la producción de danza; la segunda, la de investigación y, la tercera, de extensión.

A raíz de la creación del Instituto, Sabrina Castillo deja el pesimismo de principios de los años noventa y afirma que, en este nuevo siglo, hay mucha más gente interesada en el arte (*Prensa Libre*, 2002).

Por otra parte, Castillo, con los integrantes de Momentum, puede crear coreografías de danza contemporánea y seguir fomentando la participación de equipos interdisciplinarios para recoger, describir y reflexionar sobre los procesos que se dan en la experiencia del movimiento y de la danza.

En el futuro, el Instituto espera ser un espacio para favorecer el diálogo entre las diferentes instituciones de danza en el país y, a la vez, iniciar la recopilación de información acerca del arte coreográfico contemporáneo, que es casi inexistente en Guatemala.

4.1.10. Academias privadas de danza

Referente al impacto de los centros de enseñanza privada de danza, Bran Solórzano destaca que *“desde que el maestro Llorente ofrecía sus servicios de profesor de danza, pasando por los esfuerzos del maestro Navas y los esposos Devaux”*, varias academias privadas se han consolidado durante muchos años de funcionamiento en la pedagogía del *ballet*, algunas, mencionadas anteriormente, como la Academia Nijinski, que fundó Fabiola Perdomo, la Academia de Danza Gladis García y la Academia Coralía Penedo.



Juego de la pelota, cor. Lizette Mertins

A principios del siglo XXI, centros de danza privados ofrecían un espectro más amplio en sus técnicas que incluyen *jazz*, contemporáneo, clásico y moderno, entre ellas se puede citar: la

Academia de Artes Escénicas de Lizette Mertins, la Academia de Baile Marcelle Bonge, dirigida por Sonia Juárez y Richard Devaux. También destaca Fitness Zentrum, de Antonio Luissi, la academia de Lisette Aguilar y Unidanza, liderado por Bettina Barkhausen. Todas estas iniciativas privadas y comerciales mantienen un nivel que contribuye al desarrollo de la actividad coreográfica centrado en el Gran Área Metropolitana.

4.1.11. Espacios para crecer: festivales y concursos

Lucrecia Méndez, en su artículo *Panorama del teatro guatemalteco de los noventa* (2006), señala que, en la década de los noventa, Guatemala todavía se encontraba sumergida en la parte final de una guerra civil no declarada, la cual duró 36 años (1962-1996) entre la guerrilla y el gobierno de turno. Además, indica que el Tratado de Paz de 1996, se firmó sin que se hubiesen solucionado las causas estructurales de la sublevación, especialmente las económicas que, hasta la fecha, no se han solucionado. Poco a poco, dice Méndez, la brutal represión fue cediendo espacio a proyectos de fachada democráticos.

Ella llama la década perdida a los años ochenta, porque esta situación retrasó la inserción de Guatemala en el sistema neoliberal y tecnológico. Por otro lado, insiste que, en este país, la delincuencia ha crecido, lo mismo que el tráfico de drogas, la corrupción y el desempleo. Según Méndez, en Guatemala se da una posmodernidad peculiar que fluctúa entre el subdesarrollo y la alta tecnología.

Esta situación es señalada por Méndez, el factor multitemporal, ya que conviven dos tipos de vida: la marcada por lo arcaico junto a la aldea global. Además, los partidos tradicionales y

las utopías han perdido credibilidad y han surgido grupos de minorías (feminista, ecologistas, homosexuales, derechos humanos, viudas de guerra, entre otros), cambiando el mapa de la sociedad guatemalteca. Como muestra de estos cambios, nos recuerda la aparición del fuerte debate étnico y, finalmente, el premio Nobel que recibió Rigoberta Menchú, en 1992.

Todos estos aspectos han incidido en el lento crecimiento del medio cultural y, especialmente, el dancístico.

Por eso, en la actualidad, son pocos los festivales de danza contemporánea en Guatemala que acumulan experiencia y proporcionan experiencias para crecer desde el punto de vista coreográfico e interpretativo.

El Certamen 15 de setiembre fue uno de esos pocos eventos que incentivó la danza moderna y contemporánea. La maestra Lucía Armas, actual directora del Ballet Moderno y Folclórico, cuando trabajó en el Ministerio de Cultura retomó este espacio para promocionar la mención en danza con el propósito de estimular al sector coreográfico. Este espacio, desde el año 2007, no se ha vuelto a convocar.

Por otra parte, el Festival Internacional de Cultura Paiz, que convocó a la IX edición en el 2007, es una iniciativa privada que se realiza en la ciudad de Antigua y cuenta con el patrocinio de empresas privadas guatemaltecas y extranjeras así como el apoyo del cuerpo diplomático. En este espacio, durante sus primeras ediciones se promovió la creación de obras de artistas nacionales e internacionales. En él se han podido ver coreografías de danza contemporánea y clásica.

Alrededor de este evento artístico se han creado algunos grupos independientes de corta duración como estrategia para participar y sobrevivir en la creación coreográfica. Según Ángel

Arturo González, el Festival Internacional de Cultura Paiz promueve obras de estilo popular, clásico o contemporáneo con grupos nacionales y extranjeros, en donde la calidad, originalidad y viabilidad técnica, así como su financiamiento son determinantes. En las últimas ediciones, la tendencia en el Festival ha sido a promover más las producciones extranjeras ante las nacionales, ya que aquellas requieren de menor inversión.

A la luz del segundo milenio, el fundador del proyecto cultural El Sitio, Enrique Matheu dice: *"Después de treinta años de guerra, la firma de la Paz en 1996, marca el inicio de una nueva época, la construcción de la nación guatemalteca, en la que el trabajo cultural tiene un papel muy importante"* (2000: 276). Para la bailarina y coreógrafa Lizette Mertins, al preguntarle su opinión concerniente al panorama de la danza escénica actual en Guatemala comenta:

"que la danza institucional estatal ha ido deteriorándose cada vez más, primero por las malas administraciones y segundo porque siendo dependencias estatales, estas han sido totalmente olvidadas por el Gobierno y no representan ningún beneficio político de los gobernantes de turno".

Es decir, no existe una política que se interese por el desarrollo de la actividad dancística, tampoco un gremio organizado que demande acciones que beneficien a los profesionales.

CAPÍTULO V

LENGUAJES PREDOMINANTES EN LA DANZA ESCÉNICA COSTARRICENSE Y GUATEMALTECA DURANTE EL SIGLO XX

Desde sus inicios, la actividad dancística propia del siglo XX, denominada danza moderna, propició la libertad creativa al promover los principales rasgos de la personalidad del autor. Estos aspectos afloraron en las coreografías y en sus interpretaciones. Con el transcurrir del siglo, las posiciones vanguardistas de los pioneros se transformaron en clásicas y, a mediados de la centuria, nuevas generaciones comenzaron a luchar contra lo establecido y por plantear nuevas formas de hacer danza. Como parte de esta eterna lucha, entre las vanguardias y los consagrados, transitan sus creadores quienes se agrupan a la sombra de posiciones que privilegian los respectivos terrenos creativos. Por un lado, estaban los coreógrafos quienes se identificaban con la pureza de la forma y, por el otro, se agrupaban quienes defendían propuestas que integraban al movimiento otros elementos como la palabra y una mayor gestualidad, para constituir lo que se denomina danza-teatro. Entre estos territorios y con todas sus variaciones, se encuentran los coreógrafos costarricenses activos, quienes han sido seleccionados para esta investigación.

En Costa Rica, podemos identificar grandes tendencias compositivas y el territorio en donde se concentra la mayor productividad afín a la danza-teatro¹⁰⁰. En el marco de esta tendencia estética se pueden encontrar las obras de mayor impacto en las

¹⁰⁰ Según Ramiro Guerra y otros críticos en la danza-teatro, la obra de arte aparece invadida y sustituida por la realidad y se utilizan textos dichos (voz), elementos escenográficos y vestuarios que evidencian los vínculos con la realidad. El movimiento desempeña un papel secundario y la forma está determinada por las leyes de la dramaturgia. Asimismo, el bailarín aparece unido a motivaciones psicológicas. Sus temas se basan en las relaciones interpersonales y tiene una actitud crítica del pasado y valora muchos aspectos de la cotidianidad. Los primeros exponentes más destacados de la danza alemana han sido Pina Bausch y Johann Kresnik.

audiencias costarricenses. En menor cuantía, se ubican las coreografías producidas dentro del paradigma de la danza pura y estas creaciones son de menor trascendencia para el público y la crítica.

La actividad de danza contemporánea se ha caracterizado por una pluralidad de lenguajes coreográficos, que corresponde a la gran cantidad de creadores en plena productividad. Por ejemplo, en Costa Rica, en el último decenio del siglo XX, alrededor de cuarenta mujeres y hombres estrenaron más de cuatrocientos obras. La mayoría de estas coreografías no se trató como obras de repertorio sino como creaciones "desechables"¹⁰¹. No fue sino hasta 1999 que se comenzó a ver, en casi todas las agrupaciones, un interés por retomar algunas de sus composiciones para ser bailadas en varias temporadas. Al final del milenio, algunos autores se preocuparon por revisar sus mejores trabajos y mostrarlos en diferentes lugares y así poder llegar a nuevos públicos, más allá del Valle Central y de la temporada de estreno.

Otro elemento que caracterizó la producción coreográfica de esta década fue el uso de movimientos o resoluciones derivadas de las técnicas formativas muy presentes en el proceso compositivo. Es decir, en las creaciones aparecieron muchos movimientos que provienen directamente de las técnicas que preparan los cuerpos de los bailarines sin una apropiación o elaboración para cada obra. Esto se dio, principalmente, porque la mayoría de los coreógrafos activos en esta década, no ha tenido una fuerte educación académica como creador, sino que su principal entrenamiento escénico fue el de intérprete. La mayoría de estos bailarines, poco a poco, se fue

¹⁰¹ Las únicas agrupaciones que mantuvieron sus obras en repertorio y con un número considerable de funciones fueron Danza Abend, con la dirección de Cristina Gigirey y el dúo Diquis Tiquis, integrado por Sandra Trejos y Alejandro Tosatti.

acercando a la composición coreográfica, desde una perspectiva empírica¹⁰² o informal, sin que esto le reste mérito a la labor realizada por muchos autores.

Por su parte, en Guatemala la situación ha sido un tanto diferente a la de Costa Rica, ya que el desarrollo de la danza se inició a finales de la década de los cuarenta y se consolidó en los años sesenta con la creación de varias instituciones con recursos estatales que apoyan el *ballet*, la danza folclórica y moderna. Además, la creación de la coreografía contemporánea ha sido apoyada, principalmente, desde el sector independiente y contaba con recursos de origen privado.

Sin embargo, las dictaduras y los conflictos bélicos sucesivos mermaron el desarrollo en este campo y dejaron poca producción coreográfica en las dos últimas décadas del siglo XX. No obstante, en este momento sobreviven varias generaciones de creadores en los estilos antes mencionados.

En Costa Rica, la producción profesional es, principalmente, contemporánea y todavía no se tienen agrupaciones que se dediquen a cultivar el *ballet* clásico de manera profesional. En Guatemala, por otra parte, la oferta profesional se encuentra dentro de las estéticas del *ballet* clásico, folclórico y moderno. De toda esta producción, se ha escogido tres obras de cada país para realizar un análisis específico.

De Costa Rica se seleccionó a tres creadores pertenecientes a diferentes generaciones y de diversas formaciones. El coreógrafo Rogelio López, el dúo Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, además de

¹⁰² Por ejemplo, la mayoría de graduados de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, sale de la institución apenas con el bachillerato y una experiencia en interpretación o composición. Aún queda pendiente una mayor formación en composición coreográfica. Situación que se pretendió corregir con la oferta de licenciatura. En la Universidad de Costa Rica, el plan de estudios del programa de Maestría en Artes (1999-2000) ha creado la oportunidad de reflexionar sobre los problemas fundamentales de la disciplina sin profundizar en la composición. La actual oferta de posgrado de danza en la UNA tiene énfasis en docencia.

Jimmy Ortiz. Estos autores trabajaron en sectores distintos, el primero en el ámbito estatal y los otros en el sector independiente. Las obras han sido creaciones de un solo programa o espectáculos únicos y estrenados en diferentes décadas.

Para el caso de Guatemala, también se seleccionaron creaciones de diferentes generaciones y en distintas ramas de la danza escénica: *ballet*, danza moderna, folclórica, contemporánea por ser lo más representativo del país. A diferencia de Costa Rica, las dos primeras instituciones poseen recursos económicos del Estado y, la tercera, corresponde a una iniciativa independiente. Los seleccionados son Antonio Crespo, Julia Vela y Sabrina Castillo.

En ambos casos, cada coreógrafo seleccionado es una figura representativa de su país y de la disciplina en la que ha trabajado. Todos han sido reconocidos por el público y la escasa crítica existente.

La coreografías seleccionadas de Guatemala: *El Nahual*, de Antonio Crespo (1932-2004), *Nim Há*, de Julia Vela (1940), *La mujer de las medias rojas*, de Sabrina Castillo (1961), así como las costarricenses: *Juan Juan*, *María María*, de Rogelio López (1948), *Paredes de brillo tímido*, del dúo Diquis Tiquis, y *Esperanto*, de Jimmy Ortiz (1966) son textos artísticos que tienen una densidad signíca, la cual permite una interesante reflexión en el campo de la danza escénica que, hasta el momento, no se ha realizado. Estos textos coreográficos, por su riqueza simbólica, poseen volumen para la interpretación. Son coreografías que, por el nivel de ejecución y plasticidad que ostentan, mantienen vigencia conceptual y coherencia dentro de la línea creativa de cada uno de sus creadores.

En este análisis se utilizarán diferentes herramientas de la sociocrítica, así como aspectos fundamentales de la semiótica del espectáculo, con el fin de estudiar sus elementos constitutivos, como

son el movimiento, el vestuario, el tema y la música. Del mismo modo, interesa profundizar en el concepto plástico de las puestas en escena, así como identificar sus intertextos y ubicar el ideosema, para señalar el sujeto cultural y textos culturales.

Se puede decir que las coreografías seleccionadas para el análisis presentan una densidad textual mayor que otras contemporáneas, es decir, que poseen capacidad para múltiples lecturas o interpretaciones lo cual permite una mayor rentabilidad de la significación.

5.1. Las coreografías de Costa Rica

5.1.1. Juan Juan, María María (1985), Rogelio López

Juan Juan, María María, de Rogelio López (1948) es una coreografía del repertorio de la Compañía de Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica, estrenada en 1985, en el Teatro Melico Salazar. Hay que hacer notar que esta es la primera obra de danza contemporánea en nuestro país que desarrolla un tema durante todo el espectáculo¹⁰³. A partir de esta coreografía se comienza a sentir en las producciones dancísticas costarricenses la tendencia a creaciones únicas (*one night play*) o espectáculo único.

Juan Juan, María María es una obra que presenta una ruptura formal y temática al plantear el amor¹⁰⁴ y desamor desde una

¹⁰³ Anterior a 1985, los espectáculos de danza escénica en Costa Rica estaban comprendidos por diferentes obras que podían tener relación formal o temática o no, cuyas duraciones oscilaban entre cinco y treinta minutos y podían ser de diferentes autores.

¹⁰⁴ En 1986, la coreógrafa mexicana Cora Flores montó *Bolero*, interpretada por la Compañía Nacional de Danza, con el tema del amor, dentro del estilo de revista musical. Su enfoque fue poco reflexivo, predominó la alegoría y el carácter festivo.

perspectiva cotidiana, no estilizada, incluyente, no elitista. Como lo señala Víctor Burel¹⁰⁵: *un teatro enormemente expresivo y emotivo en el que puede pasarse de la risa al llanto en escasos segundos.*

5.1.1.1. El autor

El coreógrafo Rogelio López viene trabajando en la danza-teatro desde sus primeras creaciones realizadas en el grupo independiente Danzacor (1975-77). Posteriormente, retomó la danza-teatro al fundar y dirigir Danza Universitaria en 1978, Compañía auspiciada por la Universidad de Costa Rica.



Rogelio López, director Danza Universitaria, 2006

En la obra de López, también encontramos creaciones que hemos denominado lírico-rítmicas¹⁰⁶. Pero estas obras son las menos y tienen características diferentes a las de corte dramático (danza-teatro), como el que posee *Juan Juan, María María*. En las obras de tendencia

¹⁰⁵ Víctor Burel destaca el nivel del grupo costarricense en su crónica *La imaginación de Costa Rica*, del lunes 5 de mayo de 1986, en el Semanario 5 días, de Madrid (Año IX, número 2.100).

¹⁰⁶ Marta Ávila analiza la obra de Rogelio López en la tesis de Licenciatura en Historia del Arte, *Una década de danza escénica en Costa Rica 1980-1990*. 1992.

dramática, López llama la atención a situaciones que el sistema ha asimilado como norma y él siente que deben modificarse. Este autor nunca plantea la respuesta en sus coreografías. La responsabilidad la transfiere al espectador; deja sus obras abiertas. Sus finales no son felices y tienen la intención de promover la reflexión.

Esta obra en su estreno, en setiembre de 1985, causó revuelo en la pequeña aldea josefina. Periodistas, especialistas de los círculos artísticos, la criticaron por la rudeza en la manera de exponer el tema de la relación de pareja. *Juan Juan, María María* en sus escenas tocó circunstancias de la intimidad que les podía suceder a mujeres y hombres y lo hizo con brutal realismo.

No faltaron personas y miembros del Movimiento Familiar Cristiano que la tildaron de erótica y solicitaron la prohibición de su presentación. Asimismo, muchos otros la defendieron. López develó la intimidad, machacó hasta la saciedad, difractó las imágenes de la pueblerina sociedad costarricense.

Extrañamente, una obra de danza pasa de estar en cartelera por más de dos fines de semana, y *Juan Juan, María María* batió récord de audiencia en Costa Rica. Entre 1985 y 1986, se bailó en Lima y Trujillo, en Perú, en varias ciudades de Alemania y, además, se mostró en festivales de Barcelona y Madrid con buena crítica. Posteriormente, se retomaron otras temporadas en Costa Rica¹⁰⁷.

¹⁰⁷ También se repuso en 1991, en el Teatro Nacional, por un fin de semana, con un elenco más pequeño que el original.



Juan Juan, María María, grupo, foto: Giorgio Tims. 1985.

5.1.1.2. Estructura de la obra

Rogelio López es el responsable de la estructura coreográfica y del guión. *Juan Juan, María María* es una unidad en dos actos. En ella se mostró la problemática que vivía la pareja heterosexual en los años ochenta y todavía vigente en nuestros días. Tiene hora y cuarenta y cinco minutos de duración, con un intermedio de quince, en el cual, la música continúa.

La primera parte de *Juan Juan, María María* está constituida por diez escenas y va desde los tiempos de la adolescencia, del primer amor, de la pérdida de la inocencia que conduce casi siempre al matrimonio. El segundo acto, que consta de nueve escenas, centra el problema que ataca a la pareja casada: el hastío sexual, la soledad de la mujer, el varón que acude al prostíbulo para divertirse y saciar su sexualidad sin amor, la incomunicación y la posibilidad de comenzar de nuevo. Por medio de estas diecinueve escenas, el autor realizó un recorrido por los principales acontecimientos de la relación de pareja en

la sociedad costarricense típica de la segunda mitad del siglo XX. La pareja heterosexual será la protagonista con la que se mostrará el amor libre opuesto al formalizado por las instituciones sociales. También se verá el encuentro frente al desencuentro, la incomunicación y los patrones establecidos por una sociedad conservadora que acoge los mandatos de la religión judeo cristiana. López, mediante su discurso, cuestiona la institucionalidad del matrimonio como práctica social.

De alguna manera, el autor llama la atención en favor de la posibilidad de que las personas puedan tener una relación franca, basada en la honestidad sin presiones sociales. El personaje principal de *Juan Juan, María María* es la pareja en su etapa de mayor actividad sexual. Los episodios hablan de experiencias que van desde la juventud a la madurez, sin llegar a la vejez.

A continuación, se señalarán las escenas que aparecen en el guión directamente relacionadas con las partes musicales.

Escena 1- Las parejas se preparan para la lucha, ¿quién ganará? Yo, tú, nosotros o ninguno.

Escena 2- Los jóvenes lúdicamente inician su camino hacia la conquista de su pareja. A ritmo de vals se muestran alegres e ingenuos frente un gran horizonte por transitar.

Escena 3- El primer beso. Entre las parejas adolescentes aparece la joven sola. La que nadie quiere besar ni bailar con ella. Los gestos mojigatos comienzan a brotar.

Escena 4- En tono jocoso, los jóvenes van al balneario o acuden a la playa. Exhiben sus cuerpos, se broncean, se untan de aceites, se

huelen, se desean, coquetean, hasta atreverse a tocar algo prohibido.

Escena 5- Como si fueren caricaturas, los hombres y las mujeres en una fiesta formal van desdibujando la compostura. Un ritual en el baño femenino y masculino es el espacio propicio para ver cómo la sociedad permite que se reafirmen ciertos estereotipos como el machismo y la superficialidad.

Escena 6- Al final de la fiesta aparece la soñadora. Tal vez la que nunca ha tenido pareja desde su adolescencia, la que sueña con el perfecto príncipe azul. Se contrapone una pareja que sostiene una relación feliz. Sobre esos jóvenes libres, la sociedad presiona para que formalicen su relación al decirles que se deben casar.

Escena 7- ¡Qué se casen!, dicen todos. Y los que no quieren, ¿qué?

Escena 8- La boda. En este ritual aparecen todos los arquetipos del comportamiento y expresiones como la soledad, la rebeldía, la pasión, la frustración, la impotencia, etc.

Escena 9- Una pareja desnuda en su intimidad, libre de presiones sociales se ama. Disfruta de cada instante, de cada gesto, el tiempo no cuenta y no importa el lugar en donde se vive ese momento. Solo están para sí mismos.

Escena 10- En fuerte contraste con la escena anterior, las mujeres vestidas con batas y los hombres con sus pijamas realizan una escena de desamor. Reclamos, miradas, gestos violentos, abrazos sin pasión hasta la saciedad.

Escena 11- Mujeres en su intimidad con el fantasma del hombre deseado pero, a la vez, odiado. Se pasa del lamento a la burla, del dolor al enfrentamiento.

Escena 12- Aparece el macho con sus fetiches, traer una rosa después de una infidelidad. Las mujeres deshojan las margaritas de sus cabellos para saber si son amadas.

Escena 13- Como oposición nuevamente, el hombre es mostrado en su soledad y compartiendo con sus congéneres las frustraciones que las resuelven en fiestas, masturbaciones o en la intimidad. Sin poder expresar su dolor: ¡el hombre no debe llorar!

Escena 14- Pero se puede ir al prostíbulo. Cada hombre con un par de prostitutas; todos compiten, todos se gritan, se desinhiben para probar su hombría, hasta llegar a la degradación del hombre y la mujer.

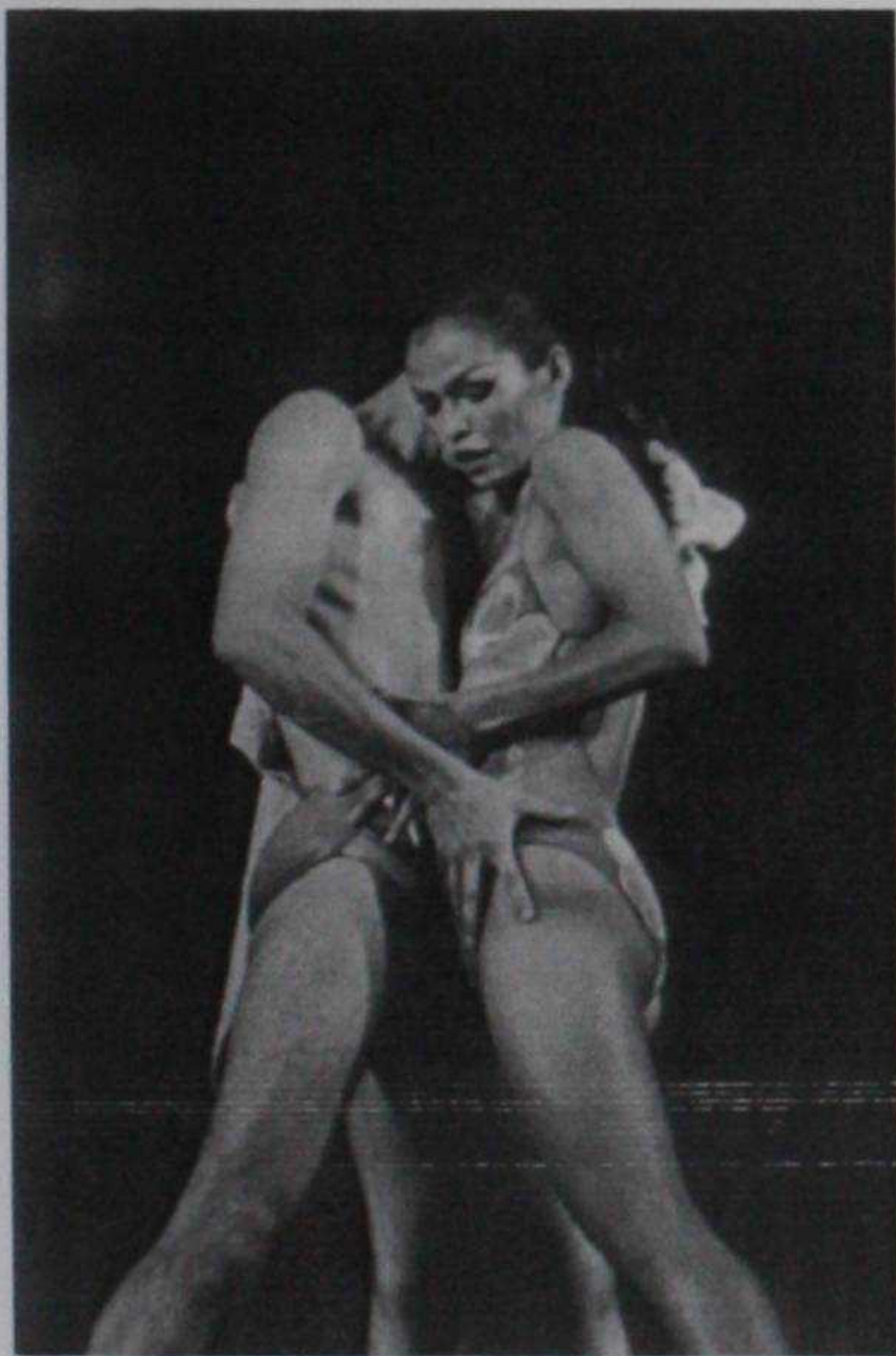
Escena 15- Se pasa del tono jocoso y burlesco al meditativo. Los personajes se despojan de sus disfraces para hablar desde su interior.

Escena 16- Los sexos se enfrentan. En una formación circular las mujeres amordazan y rodean a los hombres y con gestos desafiantes cuestionan su condición.

Escena 17- Retorno al útero. Aparece una pareja con el retoño. Una nueva dimensión de las relaciones entre los hombres y las mujeres.

Escena 18- Como muñecos en un tiempo de adagio, todos parecen ser la proyección de esa nueva figura, el niño (un muñeco bebé de plástico) que acompaña a la pareja.

Escena 19- Se cierra el ciclo, con la música que recuerda el principio de la obra y se retoma la carrera sin fin. Una rareza, discretamente aparecen unas parejas homosexuales. Todos cansados de tanto correr, de tanto intentarlo, corriendo sin avanzar.



Juan Juan, María María, bailan: Jimmy Ortiz y Marta Ávila, foto Gerno Michalke, Bonn, 1986

En su estructura básica, *Juan Juan, María María* presenta, en su primera parte, lo lúdico, lo fresco y lo cómico. En este acto, el

optimismo está presente. En el segundo acto, predomina una exposición de los hechos descritos con mayor densidad, realismo y con acentos tragicómicos. El espíritu, la esperanza se van perdiendo conforme se vive.

5.1.1.3. El lenguaje coreográfico: clásico, moderno y otros

En general, la obra presenta elementos de varios lenguajes. Principalmente se encuentran pasos y soluciones espaciales típicas de la danza moderna¹⁰⁸ y algunos encadenamientos o variaciones con muchos elementos del *ballet* (sin ser ortodoxo). En cada escena, el tipo de movimiento mantiene unidad estilística. Por ejemplo, en la primera escena de la corrida, los movimientos son angulares, periféricos y predominan los *Grand Battement* y los *Gran Jettes*¹⁰⁹. El unísono es fundamental en esta parte, para la sincronía¹¹⁰.

En la segunda escena, los bailarines combinan variaciones que tienen pasos de vals y corridas que recuerdan los juegos del recreo de la escuela durante la preadolescencia: cuando los

¹⁰⁸ La danza moderna es el resultado de los cuestionamientos realizados a finales del siglo XIX, cuando los coreógrafos comenzaron a dudar de la pertinencia y la operatividad de la danza clásica. La danza moderna propició códigos más accesibles, naturales, acordes a una cultura que valoraba el cuerpo de manera distinta. La danza moderna surge casi al mismo tiempo en Norteamérica y en Europa. Isadora Duncan es la proponente de esta nueva visión del movimiento basado en la libertad. La danza moderna le cuestionó al *ballet* sus temas, ya que no expresaban las preocupaciones de la época. El nuevo lenguaje reveló mayores posibilidades de movimiento, hasta ese momento ignoradas. Martha Graham creó un método de entrenamiento que, hasta la fecha, mantiene su validez. Para mayor información ver: *Cómo acercarse a la danza*, de Alberto Dallal (2000).

¹⁰⁹ *Battement*, *Gran Jettes* son algunos de los pasos que la danza moderna toma del *ballet* para integrarlos a las nuevas creaciones.

¹¹⁰ Cuando mencionamos el unísono, queremos dar a entender que el movimiento debe ser ejecutado por todos los bailarines quienes se encuentran en la escena al mismo tiempo y con la misma carga energética y emocional.

chiquillos gozaban al levantar las enaguas a las niñas para ver los calzones. La estética de los pasos de *ballet* se mantiene hasta la quinta escena, en donde el movimiento utilizado es de corte cotidiano¹¹¹. Aquí se desdibujan los elementos técnicos de los *Gran Jettes* y *Battement* para dar lugar a caminadas y brincos epilépticos o secuencias que recuerdan alguna danza o bailes en salón. Los ejecutantes rompen el ritmo de la música y acentúan muchos gestos que recuerdan movimiento de la doxa o la calle. Además, la utilización de la voz caricaturiza a los personajes de las parejas del baile.

El lenguaje con que se creó la novena escena del dúo de amor, tiene movimientos naturales que remiten a acciones sensuales. Los bailarines realizan imágenes de fuerte erotismo. Pero, aquí, el coreógrafo intercaló algunas poses que recuerdan movimientos técnicos como *attitudes* o *cargadas*¹¹². Este dúo se destaca por estar en silencio. Los bailarines no tienen ninguna dependencia del ritmo musical. Es un tiempo personal. En la gran mayoría de los números del segundo acto, el autor va utilizando más elementos de la danza moderna y contemporánea sin abandonar los pasos de la danza clásica¹¹³. Aparecen más movimientos descompuestos como los de la escena final.

¹¹¹ El movimiento cotidiano se caracteriza por la inclusión de elementos de la vida cotidiana y no son estilizados: caminar, correr, brincar, comer, sentarse, etc.

¹¹² Cuando se habla de elementos técnicos, se hace referencia a movimientos que se realizan en las clases o en las sesiones de entrenamiento, ya sea de *ballet* o contemporáneo, *jazz*, acrobacia, flamenco, etc., los cuales aparecen sin ningún desarrollo en la composición. En la terminología del *ballet*, la mayoría de los movimientos está en francés y, en menor grado, en italiano (convención asumida por todas las escuelas de *ballet*: rusa, inglesa, cubana, sueca, etc.) y la danza moderna los asume, en su mayoría, en inglés.

¹¹³ La danza contemporánea cuestiona lo aportado por la moderna hasta los años sesenta. Se comienza a desarrollar en espacios no convencionales como calles, plazas edificios, museos, etc. Los artistas llamados contemporáneos realizan una reinterpretación de la historia del ser humano, revisan sus mitos, dan nuevo sentido al signo, introducen el humor, la ironía, el cuerpo

5.1.1.4. La música

En las coreografías de Rogelio López de corte dramático, el manejo musical que predomina es el formato de mosaico, cuya característica es unir piezas de varios autores y estilos. Estas producciones dramáticas tienen mayor tiempo de duración. Estos *collages* musicales son típicos de las coreografías de la danza-teatro alemana¹¹⁴. En el caso de *Juan Juan, María María*, el mosaico estuvo conformado por composiciones instrumentales y vocales de Francis Lay, Ennio Marricone, Charles Aznavour, Peer Raben, Gilbert Bécaud, André Hornez, Paul Misraki, Boris Bergman, Pierre Roche, Michel Emer, Edith Piaf y otros seis autores más. Las canciones fueron interpretadas por Charles Aznavour, Marlen Dietrich, Mama Béa, Liliane Davis, Edith Piaf, Christian Gaubert, entre otros.

Llama la atención el tipo de música que utilizó López: canciones en francés, inglés y alemán, así como una pieza instrumental (el adagio, escena 18) y ninguna canción en español. Probablemente, el espectador, al escuchar el francés, inmediatamente se remita al convencionalismo que ha instaurado a este idioma como el ideal del amor.

Por otro lado, las letras en inglés y en alemán permiten que las canciones no condicionen la lectura de los signos recreados en el escenario por el movimiento de una manera fácil y descriptiva. Sin embargo, sí filtran la lectura. El autor no quiere dirigir al espectador ni

desnudo. Transgreden lo establecido. Podríamos decir que aparecen elementos carnalescos bajtinianos.

¹¹⁴ Los fundadores de este tipo de obra, célebre en la Europa después de la Segunda Guerra, son Johann Kresnik (1939) y Pina Bausch (1940). Kresnik lo llama Teatro Coreográfico y en él asume la fuerte crítica social. Hace una denuncia de forma brutal ante acontecimientos socio-políticos como las revueltas estudiantiles o la guerra de Vietnam. Por su parte, Bausch recordó constantemente el horror del pasado fascista de los alemanes en su época nazi. Tanto Kresnik como Bausch son los responsables del auge que tiene en la actualidad la danza-teatro. La danza-teatro como propuesta y como término fue inventada por Kurt Jooss.

pretende ilustrar la canción. El coreógrafo pretende que la música sea un marco sonoro para reforzar la atmósfera de cada escena.



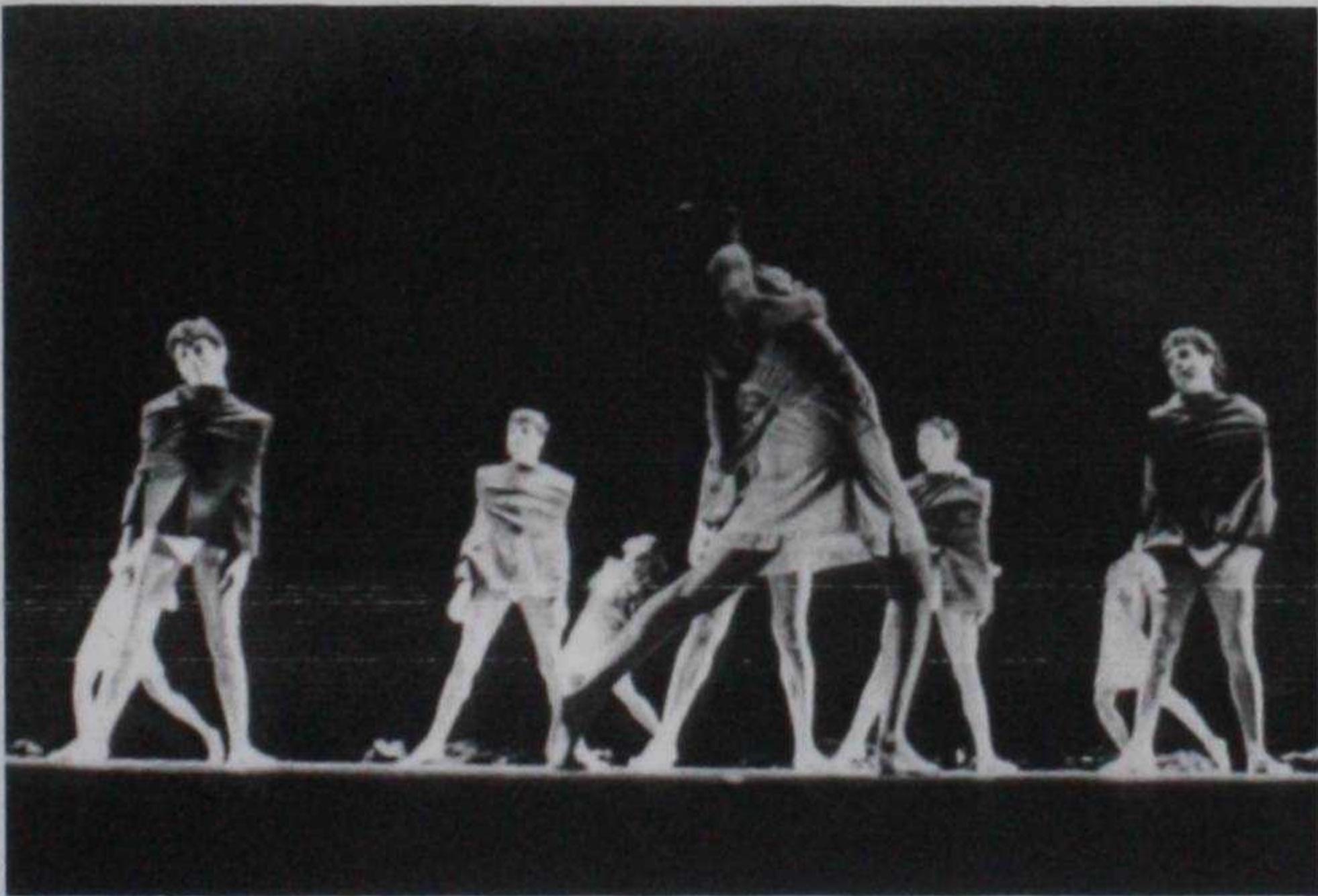
Juan Juan, María María, primer plano Jimmy Ortiz Vanesa Salas, foto: Giorgio Tims, 1985.

5.1.1.5. El vestuario

La vestimenta de toda la obra es de corte realista. Pocas piezas fueron diseñadas específicamente para resaltar el cuerpo estilizado de un bailarín, como las del dúo de amor. La mayoría del vestuario de *Juan Juan, María María*, asumido por Rolando Trejos, tiene el objetivo de captar aspectos de la doxa. El vestuarista tomó muchos trajes que remiten al hombre común y sobre todo a las prácticas comunes que fragmentan las secuencias sociales de la vida en sociedad y su arquitectura moral. Es el caso del vestido dominguero con sus lazos en la cabeza, el traje de ir a la playa, el traje de novia, el vestido entero de los varones y las batas de dormir, así como los delantales y los pantalones vaqueros.

Desde la primera escena, cuando los bailarines ingresan al escenario con sus *pantalonetas* y camisetas rojas de deportistas, hasta la ropa interior (calzoncillo y camiseta blanca marca Olimpo) de la escena final, encontramos signos reconocibles en la idiosincrasia costarricense. Elementos que podemos señalar como cronotopo de los años ochenta. Los trajes de la escena del baile parecen sacados de una tienda de ropa americana (aunque en esos años no eran tan comunes); igualmente los zapatos y los vestidos del prostíbulo se podrían encontrar en las Tiendas El Machetazo, El Sótano o El Amigo invisible.

Con estos elementos del vestuario, todos los espectadores se sienten incluidos de algún modo en el sujeto común o cultural. Son signos reconocidos del consumo material que remiten a la costumbre, lo cual no es tan evidente, pero es hacia donde apunta la obra.



Juan Juan, María María. Grupo, foto: Giorgio Tims. 1985

5.1.1.6. La iluminación

En todo espectáculo teatral, las luces son fundamentales. En la danza, la iluminación forma parte del discurso que maneja el autor para reafirmar sus signos¹¹⁵. Desde el punto de vista estético, ellas pueden resaltar u opacar una escena. En muchos casos pueden sustituir elementos de la escenografía o de la utilería. Algunos tipos de luces que encontramos en *Juan Juan, María María* son:

- La luz en penumbra genera la sensación de intimidad, soledad, desdibujamiento, introspección. Aboceta las imágenes, borra los rostros.
- La luz fuerte da vitalidad, resalta la expresión de los intérpretes, da la sensación de amplitud, de ensanchamiento.
- La luz blanca remite a la frialdad.
- Las luces rasantes se utilizan para destacar el área inferior y remite a la gravedad (escena del conjunto cuando realizan el adagio).

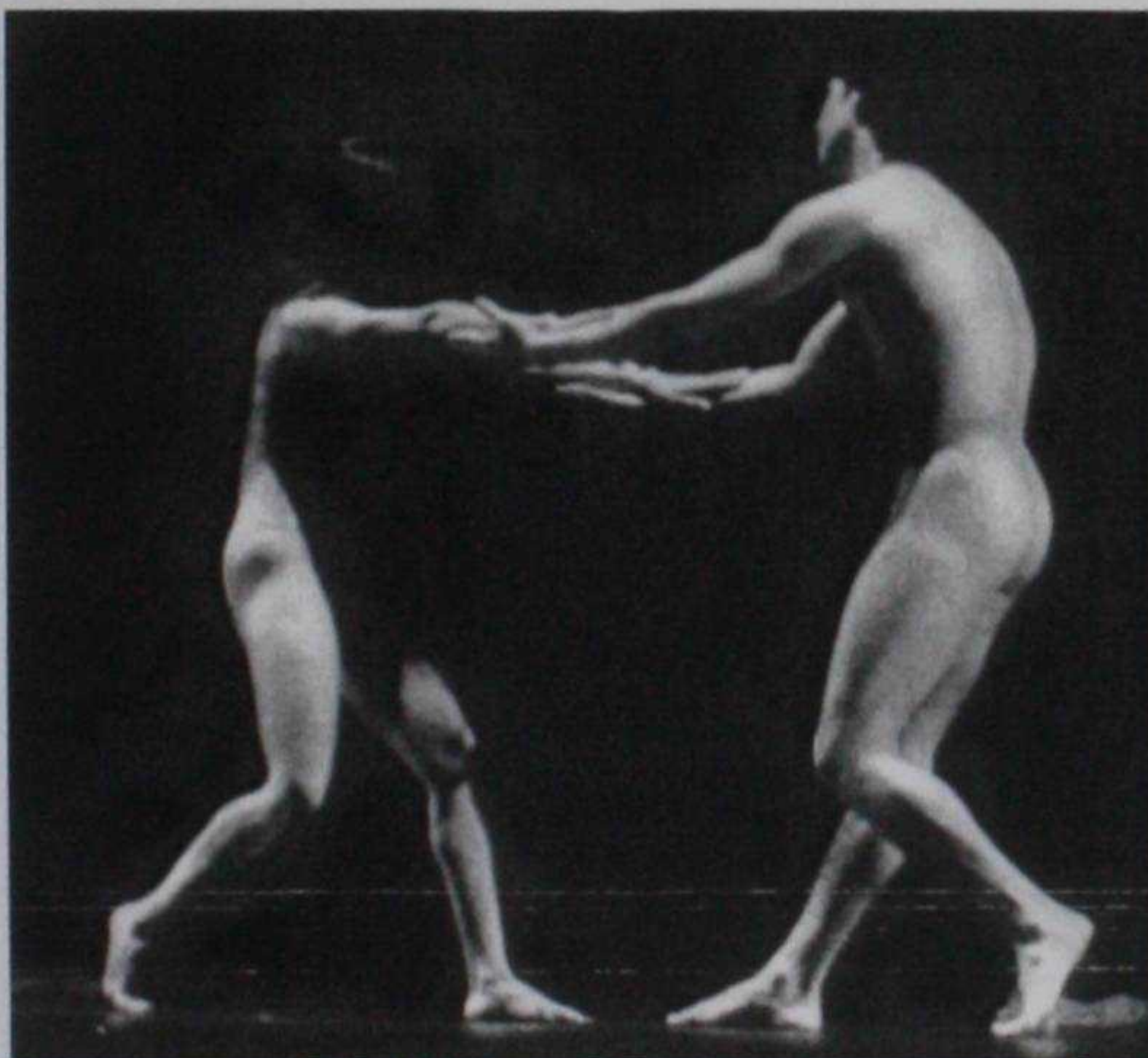
Además, todo esto puede variar si se tiene la cámara negra o el ciclorama como fondo. Ya que una se traga la intensidad lumínica y la otra rebota la luz¹¹⁶.

¹¹⁵ Alberto Dallal (2000: 39-40) nos dice que, en la danza, la relación entre la luz y la penumbra es primordial porque el espectador recibe el impacto visual de los otros elementos (movimiento, vestuario, etc.) y la suma de luz-penumbra. Los grados de luminosidad y de capacidad lumínica de las áreas espaciales en las que se realiza una danza puede afectar directamente sobre la secuencia, el lapso o la forma dancística.

¹¹⁶ Cámara negra es el telón de fondo negro que generalmente es aterciopelado para absorber la luz. El ciclorama es el telón de fondo blanco, el cual tiene la cualidad de asimilar colores (rojos verdes, azules, etc., especial para producir efectos de la naturaleza como celajes, atardeceres, amaneceres, noches estrelladas, de luna y otros).

Por ejemplo, en la décima escena, cuando las parejas en su ropa de dormir tienen su relación íntima, los cuadrados que dibujan las luces en el piso sustituyen la cama. En la escena del dúo de amor, el color ámbar que dan las luces, producen la sensación de calidez. En esta misma escena, la luz cenital, cuando la pareja se desviste en su lecho, focaliza la acción en los cuerpos de los bailarines sin remitir a ningún otro elemento especial.

Como se puede ver en la foto anterior, el efecto que causa la luz sobre los cuerpos de los bailarines y en el vestuario, le dan relevancia a los rostros amordazados. La luz de *Juan Juan, María María* realizada por Mario Álvarez acertadamente, creó una sensación diferente en cada cuadro.



Juan Juan, María María, bailan: Marta Ávila y Adolfo Rodríguez, foto, Raza, 1985.

5.1.1.7. Escenografía

En el caso de *Juan Juan, María María*, el escenario siempre está limpio de elementos de utilería o escenografía. Las luces, el vestuario, los movimientos de los intérpretes y la música llenaron el espacio que los elementos escenográficos asumieron en obras posteriores del creador con mayor peso en la puesta. En el caso de López, este elemento escenográfico se incluye, de manera sistemática, en sus coreografías, a partir de 1987.

Otros aportes: interdiscursividad

En el espectáculo teatral intervienen varios creadores, no solo el coreógrafo es el responsable, también los bailarines dan su aporte desde la ejecución¹¹⁷. Una buena obra se puede venir al suelo si el bailarín falla. Igualmente, un trabajo mediocre se puede optimizar si lo ejecuta un danzante maravilloso. Es decir, el bailarín enriquece o empobrece la propuesta. Por lo tanto, en la danza, la responsabilidad creativa es compartida.

Aunque el coreógrafo es el que elige la música para acompañar los movimientos, existen otros colaboradores como el compositor o arreglista. De igual manera, será responsabilidad del vestuarista e iluminador de enriquecer o contribuir en el entorpecimiento de los movimientos. El escenógrafo podría constreñir el espacio o embellecer el escenario. Es decir, en un mismo texto convergen diferentes aportes.

¹¹⁷ Patricia Cardona en sus investigaciones recientes ha señalado la efectividad del bailarín, como elemento indispensable para poder sobrevivir en la mente del espectador. Esto lo ha desarrollado en *Anatomía de espectador*, 1993, y en *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, 2000. En estos textos, profundiza sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador.

Con estos señalamientos queremos insistir que las artes escénicas son multidimensionales, es decir, se presenta la dialogía planteada por Mijaíl Bajtín. La conjugación de todos estos factores hará que el ritual se realice de la mejor forma para llegar a la parte emotiva y luego a la racional del espectador.



Juan Juan, María María. bailan Ena Aguilar, Doris Campbel, Ivonne Durán, Jimmy Ortiz, Vicky Cortés y Lorenlay Varela, foto: Raza, 1985.

5.1.1.8. Interpretación

Apoyados en algunas herramientas de la sociocrítica, se pretende demostrar que la coreografía *Juan Juan, María María*, como creación artística es también práctica social y, como tal, genera producción ideológica por ser un proceso estético. No se quiere dar un único punto de vista de lectura; probablemente, en otro tiempo y en otro espacio se haría un recuento distinto, de acuerdo con la relatividad del contexto del intérprete y sus presiones históricas.

Para esta aproximación sociocrítica, se utilizarán algunas de las herramientas introducidas por la sociocrítica, tratando de penetrar

en la obra *Juan Juan, María María* e identificar espacios conflictuales planteados por el autor.

El coreógrafo Rogelio López se centró en algunas resistencias sociales y sus instituciones como el matrimonio para contar historias de gente común, sin palabras, solo con el movimiento, el tiempo y el espacio escénico. Veremos, como dice Bajtín, que es a través del tejido de la obra (novela, coreografía o cualquier texto artístico) que se filtran varias voces de su tiempo y su espacio.

Para esto, se comenzará con la creación de un sujeto cultural, la episteme y la polifonía, así como la socialidad; luego se continuará con el estudio del íncipit. Seguidamente, se identificará algún cronotopo que se ajuste a las condiciones escénicas, ya que, en la danza, el espacio y el tiempo son elementos fundamentales.

Según Edmond Cros, cultura es *el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad*¹¹⁸. También indica que *la cultura solo existirá en la medida en que se diferencie de otras*. Es la cultura *una memoria colectiva que sirve de referencia y, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo*.

Los límites de la cultura están señalados por un sistema de indicios de diferenciación, cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptada (culturas nacionales, regionales, de clase, etc.).

La cultura es donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia. No es una idea abstracta, señala Cros. Ni posee existencia ideal, como lo sostenía Louis Althusser. Cros (1997: 10) indica que la cultura se expresa por medio de manifestaciones concretas como:

¹¹⁸ Edmond Cros. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Corregidor. (p. 9-10).

1. Un lenguaje y las diversas prácticas discursivas.
2. Un conjunto de instituciones y sus prácticas sociales.
3. Su particular manera de reproducirse en los sujetos, conservando, sin embargo, idénticas formas en cada cultura.



Juan Juan, María María, bailan: Pilar Quesada y Gabriela Alfaro, Bonn, Gerno Michalke, 1986



Esta definición nos sirve para señalar que muchas de las situaciones que se presentan en la coreografía, como producto cultural, hacen que *Juan Juan, María María* se convierta en una manifestación que transmite un tipo de discurso con poder en Costa Rica. En ella se muestran comportamientos, valores, estereotipos, instituciones y modos de vida que corresponden a categorías sociales.

Todos los individuos que se pudieran identificar o, bien, repudiar lo expuesto mediante los personajes o las situaciones que se presentan en *Juan Juan, María María*, se pueden concebir, como el *sujeto cultural*, aquella instancia de discurso ocupada por un yo. Según Edmond Cros (1997) es la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; un sujeto colectivo y un proceso de sumisión ideológica. El sujeto cultural une a los individuos pero, a la vez, los

remite a su origen de clase. Estos se reconocen al encontrar la manera de apropiación de elementos comunes.

En *Juan Juan, María María* el sujeto cultural brotará del comportamiento de los personajes. Como señala Amoretti (2002) en su obra *Magón... La irresistible seducción del discurso*,

“un factor no consciente que gobierna las representaciones colectivas populares (folclore, mitos, leyendas, proverbios, etc.) una sedimentación transhistórica y heredada, que es la manifestación más próxima al sujeto cultural” (p. 143).

Es así como encontramos muchos elementos de la doxa recogidos en el texto de *Juan Juan, María María*. Una gran cantidad de textos culturales pertenecientes al sujeto cultural fue identificada por el público que pasó de la risa al llanto, de la ternura al erotismo, de una escena a otra, como lo señaló el crítico de danza español Víctor Burell. También recordó las secuencias sociales: familia, matrimonio, escuela, entre otras. El sujeto cultural se leyó a sí mismo, se enfrentó a sus propios dilemas. El vestuario, los espacios de prácticas cotidianas públicas y privadas como la playa, el prostíbulo o el dormitorio pusieron al sujeto en el límite de su misma contemporaneidad.



Juan Juan, María María, bailan: Rodolfo Seas, Jorge Castro, Carlos Ovares, Adolfo Rodríguez y Jimmy Ortiz, foto, Gerno Michalke, Bonn, Alemania, 1986.

5.1.1.9. El incipit

Argumenta Duchet, citado por Amoretti, que, *el comienzo de un texto es un lugar estratégico de condensación de sentido*¹¹⁷. Por esta razón, es imprescindible analizar el incipit de *Juan Juan, María María* ya que, por su carácter estratégico, permitirá encontrar la llave para iniciar la lectura de la obra. En esta parte, el coreógrafo reveló un marco de referencia para el juego que se deberá seguir y organizó una serie de códigos que pudieron orientar su lectura.



Juan Juan, María María, primer plano: Adolfo Rodríguez e Ivonne Durán, foto: Giorgio Tims, 1985

¹¹⁷ María Amoretti. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, p. 66.

Juan Juan, María María inicia con la aparición de un hombre, desde el foso del teatro, el cual es seguido por una mujer. Ambos van vestidos con ropa deportiva. Realizan movimientos cotidianos de calentamiento. Como si se preparasen para una rutina o una competencia. Luego continúan apareciendo muchos atletas hasta alcanzar casi una veintena. Cada uno realiza movimientos individuales, con la mirada hacia el frente, con una sensación de nerviosismo. Todo esto es sin música, solo se escucha los sonidos de los cuerpos que se preparan para iniciar una carrera. Incursiona la música instrumental y luego aparece la voz. Al unísono, los bailarines ejecutan rutinas con movimientos brillantes, fuertes, periféricos y, poco a poco, las parejas comienzan a enfrentarse en poses que indican competencia¹²⁰.

Si se amplía el incipit, se puede notar cómo se van estableciendo ciertas relaciones o juegos de tensión que indican por dónde irá la obra. ¿Qué tipo de lenguaje utilizará? ¿Qué resoluciones espaciales planteará para contar sus historias? Con este arranque, el creador organizó sus códigos que nos permitieron una lectura crítica de *Juan Juan, María María*.

Antes de terminar este segmento, López deja la pareja de frente como la imagen del hombre de Leonardo Da Vinci, esta vez acompañado de Eva. Al cambio de la música, salen del escenario como si hubieran sido expulsados del Paraíso. Comienza la historia. Por su relación con el título, la pareja que se queda fija trae la referencia de que se tratará de Juan Juan y María María. Es ahí donde López nos dice que va hablar de mujeres y hombres comunes. Aquellos que podemos ver en los buses, en las calles, en los

¹²⁰ Rudolph von Laban es el teórico que ha sistematizado las cualidades del movimiento. Para mayor información consultar, entre otras, su obra *La danza educativa*. 1978, Buenos Aires, Argentina : Editorial Paidós

supermercados, en los barrios. Es a la clase media, al intelectual, al universitario a los que retratará. El ser humano que se observa a sí mismo.

Al terminar de ver la coreografía, sentimos cómo López, en la última escena, nos remite nuevamente al incipit, porque utiliza al mismo compositor (Francis Lai) y una versión diferenciada de la música del principio. Retoma muchos de los movimientos de la primera escena pero con otro ritmo, pues los bailarines llevan otra carga emocional, han vivido muchas situaciones y se les ve el cansancio. De este modo, cierra el ciclo que había dibujado en el incipit.

5.1.1.10. Socialidad, dialogía e intertextualidad

Partiendo de las teorías de Bajtín, se encuentran en *Juan Juan, María María* aspectos dialógicos, ya que el ser humano necesita del otro. El retrato de las mujeres y de los hombres que hace la obra le permite al público verse a través del otro. A la vez, los bailarines (incluido el autor como corresponsable del texto) necesitan del público para que se dé el mensaje. Amoretti (1992: 34) señala: *no nos podemos jamás ver enteros y, por lo tanto, necesitamos del otro para completar, aunque sea provisionalmente, la concepción de nosotros mismos*. Por esta razón, muchos espectadores necesitaron de *Juan Juan, María María* para completar su imagen. Otros tantos la repudiaron o se molestaron porque vieron lo que no deseaban reconocer de su identidad. Objetivaron su propio cronotopo cultural, el de su época.

También el autor asumió una posición de diálogo con su público. Él hizo correcciones a la obra tratando de mejorar la

comunicación y ajustó su creación para generar mayor entendimiento¹²¹. El coreógrafo escuchó las voces de la audiencia. Además, en esta composición aparece el principio dialógico que remite a la intertextualidad. Se puede decir que, desde la naturaleza social del ser humano que lo hace dialogar con los textos a los cuales ha estado expuesto, en la obra dialogan varios textos culturales.

En *Juan Juan, María María* muchos textos dialogan, aparecen, se camuflan, se transforman. Como ejemplo, se puede señalar un segmento en la escena del prostíbulo, cuando todos los bailarines avanzan con las piernas hacia delante y caen en un *split*. Esta resolución remite al espectáculo de Broadway *Chorus line*. La introducción de las frases, las palabras o los gritos de alegría y de tristeza vienen de la danza-teatro. Algo del estilo *musical* ha estado presente en muchas de las obras de López, especialmente las que se han denominado lírico-rítmicas (Ávila, 1992: 29), y la escena del balneario o la playa tiene una resolución espacial característica de este género. Debe recordarse que, en varias entrevistas, el autor ha reconocido haber estado influenciado por la película *Amor sin barreras*, la cual dice haber visto más de veinte veces antes de iniciar sus estudios de danza¹²². El diálogo con otras coreografías evidencia la naturaleza diversa de las imágenes que conforman nuestra colectividad: la hibridez.

¹²¹ En varias entrevistas aparecidas en periódicos de la época, López reconoce que le hizo cambios a la obra.

¹²² Entrevista realizada a Rogelio López, por Luis Piedra, para trabajo de la Maestría en Artes de la UCR, 1999.



Juan Juan, María María. Grupo escena del prostíbulo, foto: Raza, 1985.

5.1.1.11. Cronotopo

De acuerdo con lo expuesto por Bajtín (1991) en su obra que analiza la novela, el cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas en un texto artístico¹²³. El cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (*arte*)¹²⁴. En el cronotopo se expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, situación inherente al arte escénico. En él se unen los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. Esta afirmación bajtiniana nos sirve para decir que si López hubiese

¹²³ Bajtín, 1991: 237-238. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Editorial Taurus

¹²⁴ El agregado es nuestro. Cada vez que los teóricos mencionen la literatura, trataremos de adaptarla al arte y cuando lo amerite a la danza.

montado esta obra en el 2002, probablemente sería otra: con otro el enfoque y otros los personajes. Tal vez hablaría de parejas homosexuales y heterosexuales. Encontraríamos otros textos culturales y el sujeto tendría un perfil levemente distinto. El tono sería otro, ya que, como dice Bajtín, el tiempo se condensa y el espacio se intensifica para penetrar en el movimiento. En esa intersección se constituye el cronotopo artístico.



Juan Juan, María María. Primer plano: Liliana Valle, Jimmy Ortiz y Vanesa Salas, Bonn, foto: Gerno Michalke, 1986.

Es importante señalar que la aplicación de los cronotopos en *Juan Juan, María María* funciona en el nivel temático. No se debe pensar que esta herramienta funcionará para cubrir los aspectos de interpretación o técnica. Tampoco creemos que se aplique para los aspectos plástico-formales.

Cronotopo será una categoría de la forma y el contenido en la obra que mostrará la imagen del hombre. Si se adapta lo que señala Bajtín sobre el cronotopo artístico literario a la danza, se podría decir que en él tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. En este sentido, según lo planteado en *Teoría y estética de la novela*, Bajtín, en el capítulo

dedicado al cronotopo, señala varios elementos de los cuales se tomarán los tres que más se adecuan a la coreografía *Juan Juan, María María*.

Se ha escogido el cronotopo de la pequeña ciudad provinciana porque en él se encuentra el tiempo cíclico de la vida común con una tendencia a la repetición de lo corriente u ordinario. El tiempo se presenta en ciclos limitados que pueden ser un día, una semana, un mes, un año o la vida misma. En este cronotopo no se dan acontecimientos sobresalientes. El tiempo y la dimensión espacial pueden hacer creer que predomina una densidad de los hechos. Y en la obra se da esta dimensión.

En *Juan Juan, María María* se encuentran también el cronotopo del Encuentro que, a su vez, se liga al cronotopo del Camino, ambos con un alto nivel de intensidad emotiva y valorativa, ya que, en esta obra, se dan acontecimientos dirigidos por la casualidad. Buscar la pareja, encontrar a la persona ideal o a sí mismo, para poder ver a los otros.

Un tercer cronotopo que podríamos aplicar en *Juan Juan, María María* es el del Umbral, porque también tiene una alta carga emotiva-valorativa y está asociado a la figura del encuentro. Pero su principal componente es el de ruptura ligada a la crisis. De alguna manera el umbral en la vida de los personajes será fundamental para lograr o fracasar en sus rupturas y poder cambiar en la vida o en el futuro. Bajtín sitúa los lugares en donde se dan las rupturas como las calles, las plazas y otros lugares públicos. López, en la coreografía, ubica a sus personajes en lugares comunes o públicos, mezclados con algunos de intimidad. En colectividad, estos Juanes y Marías luchan para llegar a tener un mejor futuro o una mejor relación. Pero, a la vez, el tiempo es personal, se sale de lo normal

para mostrar el sentimiento de los bailarines. Es un lugar que condensa el tiempo biográfico de cada mujer y hombre.



Juan Juan, María María. Ena Aguilar, Vanesa Salas, María E. Cerdas y Paula Campbell, Bonn, foto: Gerno Michalke, 1986.

5.1.1.11.1. El cronotopo escénico

Tadeus Kouzdan, en el trabajo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, proporciona algunas reflexiones sobre el texto escénico. Al respecto señala que *las artes del espectáculo, aunque tienen un campo común con los hechos lingüísticos, casi se han mantenido al margen del análisis semiológico* (1970: 3-4). En el mismo texto, el autor señala que en la ópera, según Buysens, *aparecen durante la representación la combinación más abundante en hechos sémicos: Palabras, canto, música, mímica, danza, trajes, decorados, iluminación* (1970: 4). Para este análisis (ya que ningún teórico o estudioso ha

sistematizado elementos de análisis para la danza), se asume la danza como un arte cercano a la ópera.

En *Juan Juan, María María* están presentes y conjugados, para sostener un discurso, los aspectos señalados por Buyssens (1968). Por otro lado, según Kouzdan (1970), el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. En él, los valores de sentido cambian constantemente, ya que en el escenario, todo es signo. Esto se complementa con lo que señala Iuri Lotman de la escena, cuando la llama *la enciclopedia de la semiótica* (2000: 84). Por su parte, en la danza predominan los sistemas de significación no lingüísticos, aunque en *Juan Juan, María María* encontramos la palabra reforzando nudos de sentido. La riqueza y variedad del espectáculo teatral que señala Kouzdan, se traduce en complejidad. La mayoría de *las combinaciones del signo en el espectáculo se dan tanto en el tiempo como el espacio, lo cual torna aún más complicado el análisis y la sistematización* (p. 5). De este aspecto deducimos la poca y casi inexistencia de análisis para los textos dancísticos.

Los signos que emplean el arte teatral y la danza pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son parte de un proceso voluntario, creados con premeditación y tiene la finalidad de comunicar inmediatamente. Es decir, no puede existir sin un público y un ejecutante o un mediador entre el texto que deja el autor o coreógrafo. También necesita de un espacio-teatro o escenario. Lo que distingue a la danza o el arte del espectáculo de las manifestaciones artísticas bidimensionales (plásticas, visuales o literarias) es la energía que emana el danzante. Por lo tanto, se necesita del sistema de signos kinéticos que comprenden los desplazamientos, movimientos y gestos del actor- bailarín.

Es así como nos acercamos al cronotopo escénico, en el cual *la temporalidad y la espacialidad son únicos y específicos*¹²⁵. En la danza escénica se utilizan muchos movimientos antes de exponer el nudo significativo de clímax teatral. Es decir, se baila vertiginosamente, con grandes despliegues técnicos, antes de emitir la emoción como en el *ballet*. Por su parte, en la danza moderna y contemporánea se intenta fundir en las formas, el tiempo, la emoción y el lugar para lograr la mayor fluidez en la comunicación.

5.1.1.12. Episteme

La red de certidumbres en la que se moverá el autor de *Juan Juan, María María* es la que predomina en Occidente desde principios del siglo pasado, cuando apareció Isadora Duncan y con sus propuestas coreográficas contribuyó a liberar los cuerpos de la opresión de los corpiños ajustados y las zapatillas de punta confeccionadas en tela de raso. La danza moderna, desde ese momento, buscó nuevas expresiones corporales, rebelándose de la codificación centenaria del *ballet* clásico. Con esta episteme nació la danza en Costa Rica y predominará hasta avanzado los años ochenta. Esa será la red de certidumbres que López, como autor, manejará. Pero el coreógrafo no se quedará en los límites que dio el discurso fundante de la danza moderna. Al contrario, rechazará en todos sus extremos la técnica Graham que se convirtió en el discurso oficial, hasta llegar a ser *clásico* y denotador de poder¹²⁶. De alguna

¹²⁵ Se ha adoptado el cronotopo escénico ya que se puede aplicar a las otras artes escénicas como el teatro, la mímica, el *ballet*, el folclor, la ópera, etc. *Curso de Sociocrítica*, DILAAC, UNA, 2002.

¹²⁶ Lo resaltado es nuestro.

manera el autor costarricense se dejará influenciar por los discursos estéticos manejados por la danza-teatro europea típica de los años ochenta. De modo que se encuentra en su lenguaje de movimiento, elementos de la danza moderna, el *ballet* y la danza contemporánea. Especialmente al introducir la voz y un discurso contestatario.

5.1.1.13. Paratextos

Así como en las obras literarias las partes paratextuales son importantes y significan mucho, para una puesta escénica, también, lo son. En este caso, se ha escogido para analizar el afiche y el programa de mano de *Juan Juan, María María*.

5.1.1.13.1. El afiche

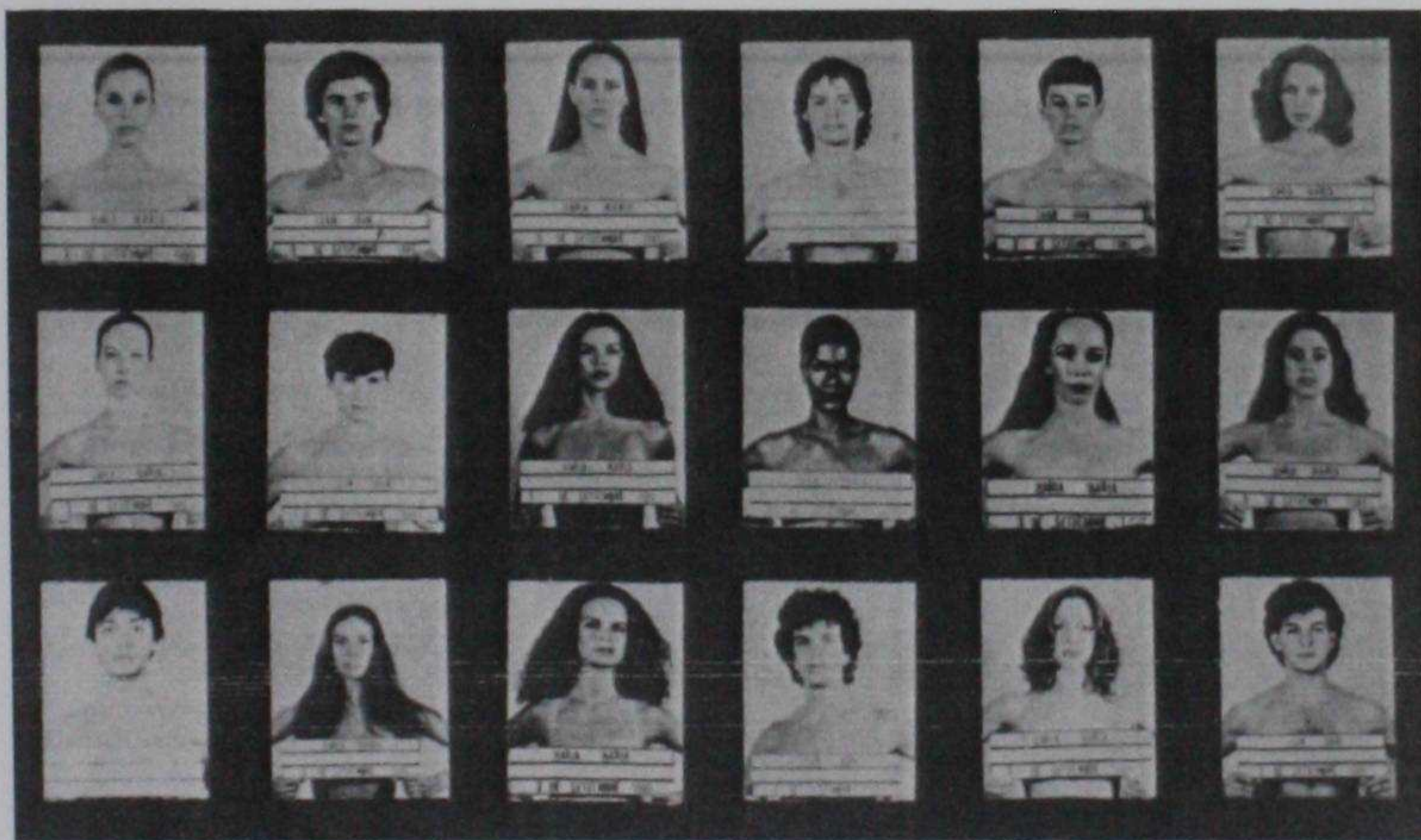
Por las dimensiones del afiche, 50 *cm* de ancho por 70 de alto, no pudo pasar desapercibido¹²⁷. Este afiche cumplió su cometido de anunciar un evento. Y, lo hizo de manera impactante. En él aparecen dieciocho personas portando un letrero que dice, en el caso de los varones, **Juan Juan** y para las mujeres reza, **María María**, con su torso (aparentemente) desnudo, como si fuese la cédula de identidad, en la cual se indica una fecha: **3 de setiembre de 1985**, día del estreno del espectáculo.

En la parte central aparecen unas manos con un anillo de matrimonio. En ese espacio se anuncia el teatro en donde se presentará; en este caso, **Teatro Melico Salazar**. Se indica que la

¹²⁷ El programa de mano reproduce el esquema del afiche en donde están todos los rostros de los bailarines con un rótulo que dice: Juan Juan, para los hombres, y, María María, para las mujeres.

temporada será del 3 al 15 del mismo mes: Sobre esta banda aparece el nombre la compañía, **Danza Universitaria 85** y la hora: **8 p.m.** Discretamente, aparece el nombre del diseñador: **Arte y foto Hugo Salazar.** También, como apoyo a esta institución, la **Universidad de Costa Rica** y la **Vicerrectoría de Acción Social** (ver la portada del programa de mano).

El material sobre el que se imprimió es de buena calidad (cuché). La tonalidad del diseño se mantiene en negros y grises con las letras en blanco. El fondo claro de las fotos de las personas permite resaltar las expresiones, en las cuales se percibe una actitud desafiante o temerosa como cuando las personas se enfrentan a un proceso que podría terminar con su libertad.



Programa de mano. diseño y fotos: Hugo Salazar. 1985.

5.1.1.13.2. El Programa de mano

En la primera página del programa encontramos dos citas. La primera, en la parte superior, es de Roland Barthes. Está escrita en prosa y comenta sobre el enigma del deseo. Cuestiona el por qué del deseo en ser humano. Por qué, entre un millón de personas, yo escojo a este. La cita devela la fascinante aventura del deseo. La infatigable búsqueda del otro para verme. Encontrar en el otro muchas cosas que yo tengo y que ansío degustar en el que me acompaña. Por qué seguimos, a lo largo de nuestra vida, buscando, descubriendo nuevos cuerpos, nuevas geografías carnales que nos pueden hacer soñar. Esta condición que nos marca para salvar y evitar la extinción de la especie, va en contra de lo que el matrimonio en Occidente y la concepción judeocristiana han impuesto. Es la lucha entre el instinto y la racionalidad.

"Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero de esos centenares, no amo sino a uno... Han sido necesarias muchas casualidades, muchas coincidencias sorprendentes (y tal vez muchas búsquedas) para que encuentre la IMAGEN que, entre mil, conviene a mi deseo. ¿Hay allí un gran enigma del que jamás sabré la clave: por qué deseo a tal?"

El otro texto del programa de mano es un juego de palabras ordenadas (anónimo) en forma alfabética en la que se mencionan desde el abandono hasta la verdad como elementos que intervienen en cualquier relación. En este juego de más de cien palabras, acertadamente, el coreógrafo condensó, a manera de un incipit, un punto en donde se dibujan muchas situaciones que se darán en la coreografía.

"Abandono, abrazo, aburrimiento, afirmación, afrodisíaco, amargura, amor, amoral, angustia, anhelo, ansiedad, ardor, ausencia, belleza, besar, brutalidad, cama, canción, carnal, carta, celos, compañía, compasión, comprensión, convivencia, contactos, cópula, corazón, cuerpo, declaración, dependencia, derrota, desaire, deseo, desdichados, desnudez, despedida, discordia, disputa, divorcio, drama, duda, enamorarse encuentro entusiasmo, erotismo, espera, éxtasis, faltas, familia, fastidio, fealdad, felices, fiesta, frialdad, ganas, goce, gustar, halagar, herir, hermosura, hogar, ideal, idilio, ilusiones, incompatibilidad, inmoral, inocencia, insensible, insoportable, intimidación, lágrimas, locura, lucha, llanto, madurez, magia, matrimonio, miel, moral, mutismo, noviazgo, noche, nupcial, nunca, obsceno, odio, olvido, pareja, pasión, perdonar, placer, piel, pudor, por qué, querer, rabia, rechazo, recuerdo, risa, saciar, seducción, sensibilidad, sentimientos, sexo, siempre, soledad, ternura, traición, tristeza, unión, verdad".



Juan Juan, María María, bailan: Olga Soto, Ivonne Durán, Florencia Chaves, Ena Aguilar, Marta Ávila, foto: Giorgio Tims. 1985

En este primer acercamiento a los textos coreográficos mediante la aplicación de las herramientas que la sociocrítica está

creando, ha permitido que se avance más allá de los estudios descriptivos que se han encontrado, tanto dentro de nuestra producción como en la de nuestros colegas.

Después del análisis realizado a *Juan Juan, María María*, se descubre un gran campo por abarcar desde diferentes bordes epistemológicos para encontrar las rarezas. Se ha visto cómo aparece un sujeto cultural para poder contestar ciertas inquietudes o espacios conflictuales que se detectan como rarezas en el texto. Se analizaron algunos paratextos como el afiche y el programa de mano. El incipit proporcionó pista para penetrar en el tejido de relaciones que se dan en el arte del espectáculo. También se encontró una episteme para identificar desde dónde habla el autor en su tiempo y su espacio.

Una vez recorrida toda la obra, se detectó, en el autor, una posición ideológica con intención transgresora de alta carga sexual y cierto acento existencial, tendiente al derrotismo. Sin embargo, esta actitud no cede ante la adversidad. En toda la obra se siente una energía que permite el renacer y el replantearse las cosas desde otros espacios.

Del mismo modo, de alguna manera, el cronotopo permitió profundizar en las condiciones el arte escénico. ¿Cuáles son sus reglas? ¿Cuáles sus fortalezas y debilidades como manifestación artística? Finalmente, se debe insistir al decir que López, en *Juan Juan, María María*, usó los espacios para exponerle al sujeto de su tiempo la difracción de las imágenes, para que complementara la idea de sí mismo, su identidad. El autor dialogó, cuestionó y abrió posibilidades de ver la vida desde otros bordes.

Aun así, para esta lectura se enfrenta la principal limitación de no poder ver la obra en el escenario (en vivo)¹²⁸. La ausencia de la emoción que emana de los ejecutantes es irremplazable. Mediante el respaldo del vídeo, se protege la corporeidad de la obra de principio a fin (se analizó la única copia de la versión original). El no tener tomas de planos cercanos (*close up*) impide disfrutar más la expresividad de los rostros de los bailarines, aspecto fuerte de la escuela interpretativa de esta Compañía¹²⁹. Le falta la savia de la planta, la sangre de los hombres y las mujeres quienes se desgarran en las tablas y hacen vivir al unísono al público. En esta lectura se añora el sudor y la adrenalina que intensifica la experiencia escénica. Esa vivencia que transportó del llanto a la risa cuando los intérpretes contaron historias de mujeres y hombres sin usar los discursos verbales.

¹²⁸ Vale destacar que la obra la bailé durante más de cincuenta veces. El hecho de enfrentarla, ahora, como analista, después de tantos años, permite ver cosas que antes no percibí tan claramente. Principalmente, porque en el momento de la interpretación medía más la parte afectiva, subjetiva y emocional que la analítica.

¹²⁹ Existe vídeo de la versión de 1991, en el Teatro Nacional, sin embargo, no tiene el número de bailarines que posee la versión analizada, filmada en 1986, en el Teatro Melico Salazar.



Juan Juan, María María, baila: Ivonne Durán, foto: Raza, 1985.

Finalmente, debe decirse que con esta obra Rogelio López le habló a un público amplio sobre la tragedia de la pareja heterosexual. Les dijo que en nuestra sociedad no se nos educa para vivir con el otro a pesar de que somos animales sociales. López y el elenco pasaron de la pasión a la ternura y de la risa al llanto. Mostraron muchos de nuestros tabúes; como que, en 1985, ni siquiera se podía decir que en Costa Rica había enfermos víctimas del sida, ni se podía pretender que en las escuelas se hablara de educación sexual abiertamente.

El divorcio, hasta hace menos de dos décadas, era impensable para muchas mujeres u hombres mal unidos. *Juan Juan, María María* hizo una buena síntesis de muchas prácticas sociales que conforman al sujeto cultural del costarricense. Todo lo que nos gusta y detestamos está ahí. Las fiestas, las playas, el noviazgo, las bodas, el machismo que justifica la mujer en la casa y el hombre en

la calle. Solo faltó incluir a la *sele*¹³⁰ y su viaje al mundial, porque en ese tiempo el fútbol costarricense era malísimo. En fin, esta coreografía es un buen retrato del tico de cierta clase social, tal vez la media, del siglo pasado. Estos costarricenses persiguen una meta, que cada día se les escapa, condenados a la infelicidad. Y, ¿al final, quién ganó? ¿Yo, tú, nosotros o ninguno?

Como resumen, es preciso señalar que para *Juan Juan, María María*, López utilizó un lenguaje ecléctico, con esto se quiere indicar que, en sus construcciones coreográficas, encontramos rasgos de la danza contemporánea, los cuales interactúan con elementos de la danza moderna, así como movimientos del *ballet* clásico o de la comedia musical. Estos componentes se utilizaron en la coreografía para exponer un tema, hasta la fecha, inédito en el medio costarricense, como es el conflicto en la relación de pareja. La propuesta, que llegó a cuestionar el matrimonio como institución social, mostró a la pareja en su intimidad, en su hastío y retrató momentos amorosos, situaciones jocosas y acciones de hipocresía que predominan en este tipo de relaciones.

El manejo del tiempo en la narración de la coreografía fue lineal, ya que López contó la historia de la pareja desde la niñez hasta la madurez. Sin embargo, como se mencionó en el apartado de *Íncipit*, la imagen de la carrera que aparece al principio y al final de la obra no es la misma. En la primera escena la actitud de los bailarines es dinámica, energética, mientras que al finalizar la obra, los personajes corren, pero ya no parecen atletas, sino que se ven cansados, casi derrotados; es evidente el paso del tiempo y la pérdida de sus ilusiones. Los protagonistas evolucionaron hacia el desgaste, para comprobar que, en el matrimonio, no hubo éxito, lo cual confirma, así, la premisa del fracaso. Este final, ratifica la crítica

¹³⁰ Selección Nacional de Fútbol.

social e ideológica que propuso el coreógrafo hacia la institucionalidad de la unión.

En relación con los personajes, López creó los perfiles de los caracteres totalmente definidos, con roles muy claros e impuestos por la sociedad patriarcal. En este sentido, se reforzó la feminidad de la mujer y el machismo de la mayoría de los hombres. En *Juan Juan, María María*, predominan las mujeres quienes, desde niñas, aspiraban al matrimonio y los varones quienes van al prostíbulo para demostrar su hombría, lo mismo que parejas tolerantes ante el desamor para no enfrentar la censura en su cotidianeidad, etc.

En el nivel sonoro, López utilizó el recurso del *collage* musical, aspecto que caracterizará muchas de las producciones de la danza-teatro y que, también, es un elemento innovador para la época de estreno; aspecto que luego estará presente en muchas obras de este autor y sus colegas. Cada tema o episodio (niñez, adolescencia, adultez, etc.) se desarrolló en el tiempo que duró la canción o pieza musical. En la partitura musical en forma de mosaico de *Juan Juan, María María*, el sonido es continuo; inclusive, hasta en el intermedio, el espectador escuchó piezas de los mismos compositores y cantantes. Pareciera que el coreógrafo no quería que el público se saliera del ambiente en el cual había enmarcado a sus personajes. No obstante, al iniciar el segundo acto y para crear la sensación de intimidad, López recurrió a un gran silencio mediante el cual se desarrolló la escena del dúo de amor. En estos ocho minutos hasta se sintieron los sonidos que provenían de la sala.

Para dar vida a sus personajes, López recurrió a la interpretación de fuerte corte vivencial, con mucha actuación y derroche de energía por parte de los bailarines, con el objetivo de provocar mayor identificación por parte del espectador.

La referencialidad es otro elemento que destacó en esta obra, ya que la mayoría de los signos creados por el autor y sus bailarines, guiaron al espectador de la mano en la lectura del espectáculo. Esos signos son índices de época, sentimientos claros y actitudes inequívocas. Con estos signos, el coreógrafo dio la idea de realidad para obligar a su público a mirar la cotidianidad desde otra perspectiva.

5.1.2. *Paredes de brillo tímido* (1993), Alejandro Tosatti y Sandra Trejos

El grupo Diquis Tiquis se fundó en 1983¹³¹, como un colectivo escénico heterogéneo que estuvo constituido, en un principio, por actores, bailarines, músicos, arquitectos y antropólogos, con el liderazgo de Alejandro Tosatti. Esta agrupación ha sido un referente importante dentro de la historia de la danza costarricense por sus producciones coreográficas poco convencionales las cuales retoman temas alusivos a la herencia cultural, como la plástica precolombina o las tradiciones populares callejeras¹³².

En 1991, el colectivo se transformó en dúo y, desde entonces, Alejandro Tosatti y Sandra Trejos asumieron la coreografía y la interpretación del repertorio de Diquis Tiquis. Para el crítico de danza Víctor H. Fernández, el grupo Diquis Tiquis es: *“un dúo*

¹³¹ La primera aparición de Diquis Tiquis fue en un “performance” en el Hotel Cariari, en San José, a propósito de una exposición de batiks de la artista Lil Mena, en 1983. Diquis Tiquis: Alejandro Tosatti (1955) - Sandra Trejos (1968).

¹³² Tradiciones “espectaculares populares”, término que utiliza Tosatti para precisar su trabajo. Él es pionero y generador de un proceso sucesivo interesado en aspectos del arte popular. Entrevista realizada a. Tosatti por Marta Ávila, 18 de noviembre de 1999.

elástico que se mantiene como tal o amplía el elenco según sean las necesidades del espectáculo, (...) actúan poco en el país pero se mantienen activos en otros escenarios... "son creadores de su propia propuesta escénica" (1994: 66).

Este crítico los cataloga como un grupo de autogestión ya que, desde sus inicios, han trabajado como bailarines independientes y gestores de una estética particular.

5.1.2.1. Perfil del grupo

Desde su fundación, el grupo Diquis Tiquis¹³³ ha realizado trabajos que integran elementos de la danza, la pantomima, la acrobacia y el teatro, los cuales han sido ejecutados en espacios muy diversos como calles, plazas, galerías, fiestas populares, etc. Para la mayoría de sus espectáculos, los coreo-intérpretes se han nutrido de la investigación, en donde han combinado, con gran originalidad, elementos de las disciplinas antes mencionadas, así como aspectos de las tradiciones populares latinoamericanas. En este sentido, Eduardo Torijano, jurado del premio Áncora 2000-2002, dice de Diquis Tiquis:

"La investigación ha sido clave en el transcurrir de estos veinte años, acercándose a entender las realidades culturales, especialmente de los latinoamericanos a través del estudio de nuestras costumbres, que van desde la Danza de Los Viejitos de Nicaragua, hasta el Danzón mexicano" (Áncora, 23 febrero, 2003).

¹³³ Eduardo Torijano, *Vibrante poética del cuerpo*. San José, Costa Rica: Suplemento Ancora, La Nación, 23 de Febrero 2003

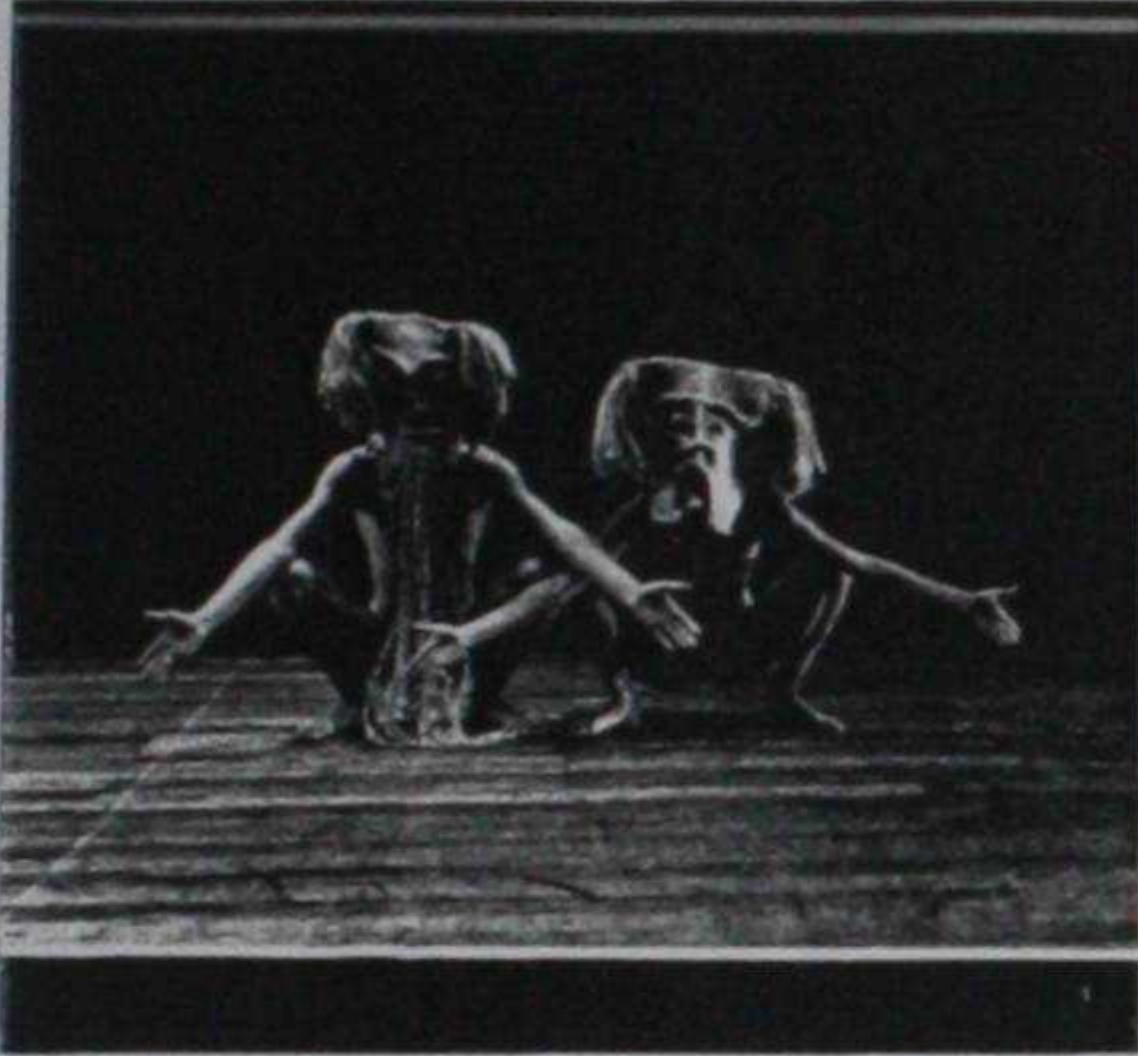


Alejandro Tosatti y Sandra Trejos. *Viaje al lugar de la quietud*, 2001

Las creaciones de este dúo han sido catalogadas por la crítica internacional como poseedoras de un estilo muy personal. Sobre este aspecto, en 1996, la especialista de danza alemana del Tanz Actuel/Ballet Internacional, Irene Sieben, los describió como “*algo desconocido y hasta ahora indescriptible en el reino de la mística arlequinesca*”.

Trejos y Tosatti se han presentado en más de cincuenta países, en teatros de Europa, el continente americano y Asia. Además, Diquis Tiquis es una de las agrupaciones independientes nacionales que posee la mejor y más extensa crítica internacional por sus espectáculos. Por el estilo de sus creaciones, esta agrupación también ha sido protagonista en muchos festivales de teatro en el continente americano y europeo. Por ejemplo, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, que en el año 2007 celebró sus

20 años de convocatoria, estos bailarines han participado en tres ocasiones¹³⁴.



Los gemelos. Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, foto: Carlos Jinesta, 1985.

Este gran reconocimiento internacional básicamente ha sido por la labor escénica realizada con la obra *Paredes de brillo tímido* que se ha bailado de manera consecutiva por más de diez años en escenarios nacionales e internacionales. Según, la crítica de danza del New York Times, Anna Kisselgoff, el trabajo de Diquis Tiquis evade la rutina en el escenario y los cataloga como “*innovadores miniaturistas teatrales*”. En los últimos años, la agrupación ha realizado esfuerzos para difundir esta obra por el territorio centroamericano, así como en algunos escenarios orientales. Durante estos catorce años de vida escénica, *Paredes de brillo tímido* ha madurado junto con sus intérpretes y, actualmente, es una pieza fundamental de la historia de la danza costarricense.

Por su labor sostenida, Diquis Tiquis también ha merecido varios reconocimientos nacionales. En 1993, Tosatti y Trejos obtuvieron el Premio Nacional de Danza como mejor grupo por el espectáculo *Paredes de brillo tímido*. Para el 2002, Diquis Tiquis mereció el galardón que otorga bienalmente el Suplemento Cultural

¹³⁴ Marta Ávila hace un recuento de la participación de los dos grupos de danza que debutaron en este Festival: Diquis Tiquis y Losdenmedium, en el artículo “Danza escénica de Costa Rica en Cádiz”, publicado en el libro, *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz*, 2008.

Áncora, del periódico *La Nación*, en San José, el cual reconoce, principalmente, una trayectoria artística destacada. En 1997, Sandra Trejos, recibió, por su labor como bailarina, el Premio Nacional de Danza, en la categoría de mejor interpretación.

En 1993, Trejos y Tosatti participaron en calidad de invitados especiales, en el certamen internacional American Dance Festival, en donde actuaron como coreógrafos para los bailarines internacionales quienes se acudieron a la cita. En esta oportunidad, realizaron el montaje de la coreografía titulada *Habría que ponerle nombre*.

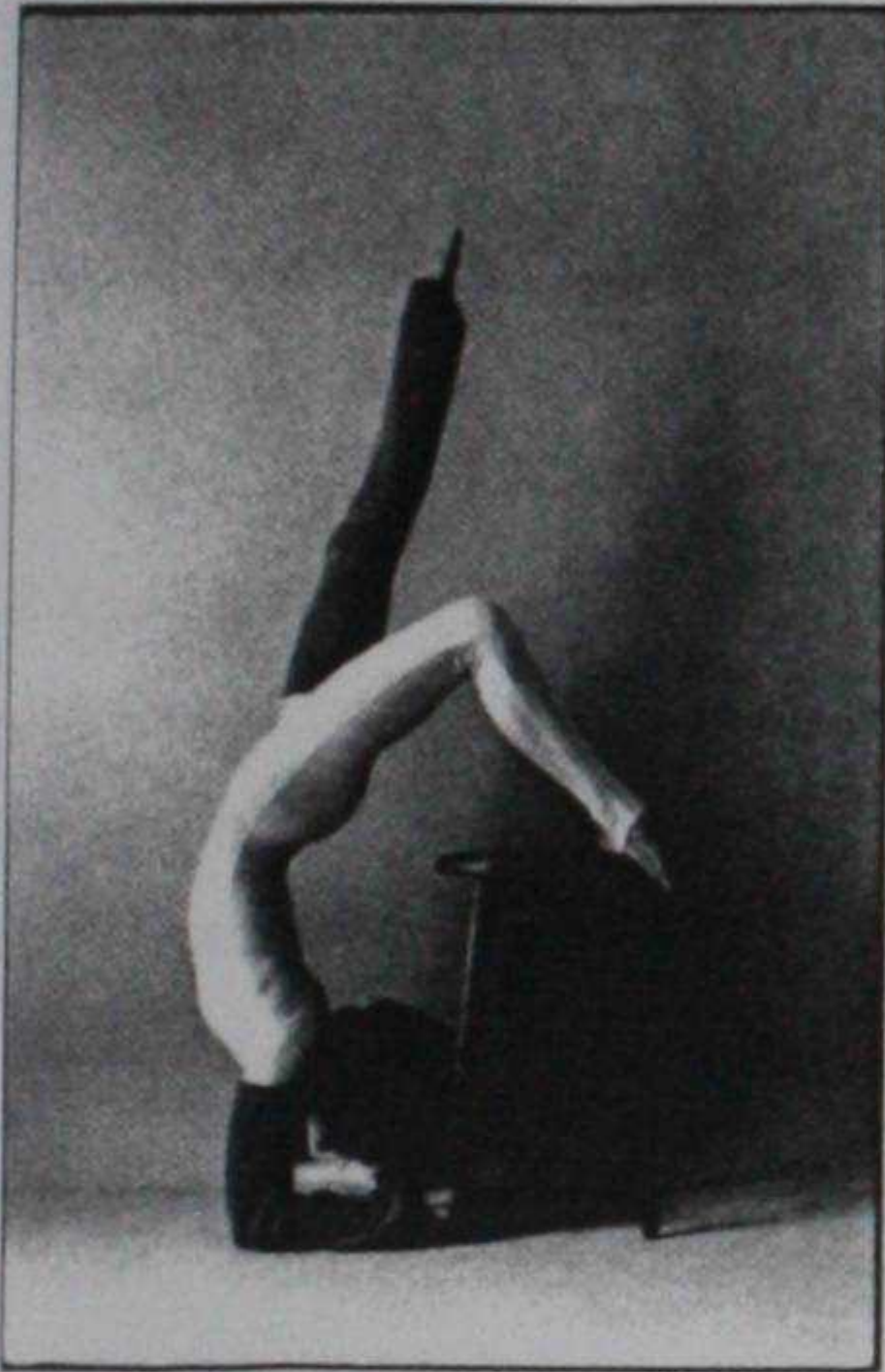
5.1.2.2. Madurez en el repertorio

Uno de los rasgos que ha caracterizado a esta agrupación es el interés por cautivar nuevos públicos y no dejarse llevar por la demanda del consumidor habitual de la danza que acostumbra ver una producción tres o cuatro días en cartelera que se ejecutan, especialmente, en el área metropolitana costarricense. Por esta razón, Diquis Tiquis ha presentado sus obras más veces en el extranjero que en Costa Rica. Además, este esfuerzo les ha permitido mantener activas las coreografías de su repertorio de la década de los ochenta, como *Virgen del banquito* (1984) y *Los gemelos* (1985). Refiriéndose a estas obras, Fernández dice de *La virgen del banquito*:

“Trejos realiza un buen trabajo de equilibrio y acrobacia en un espacio fijo. Se trata de la interacción entre la figura humana y un banco, de un ente en movimiento y una masa inerte, donde la figura “humaniza” al banco, en tanto ella se convierte en un frío conjunto de líneas y diseños de gran deleite visual” (133:1990).

Este crítico costarricense señala que la pareja está en busca de un propio estilo y lenguaje (1992: 133-34). Después de interpretar obras cortas como las que mencionó Fernández, estos coreógrafos crearon una pieza de formato largo, es decir, un espectáculo con una

temática y un estilo compositivo únicos, denominado *Paredes de brillo tímido* que se baila desde 1993, y que ha logrado una madurez en el nivel interpretativo poco usual en los grupos nacionales.



Sandra Trejos. La virgen del banquito, 1984

Los integrantes de Diquis Tiquis son del criterio de que una obra es para estar con ellos por mucho tiempo, razón por la cual están permanentemente revisando sus montajes. *Paredes de brillo tímido*, hasta el momento, tiene tres versiones y, en cada una, la obra se ha transformado y madurado con sus intérpretes, quienes no creen en las "coreografías desechables"¹³⁵.

Es así como el tiempo ha permitido que todos los segmentos coreográficos¹³⁶ que conforman *Paredes de brillo tímido* tengan la cualidad de movimiento, característica de Diquis Tiquis. Esta obra

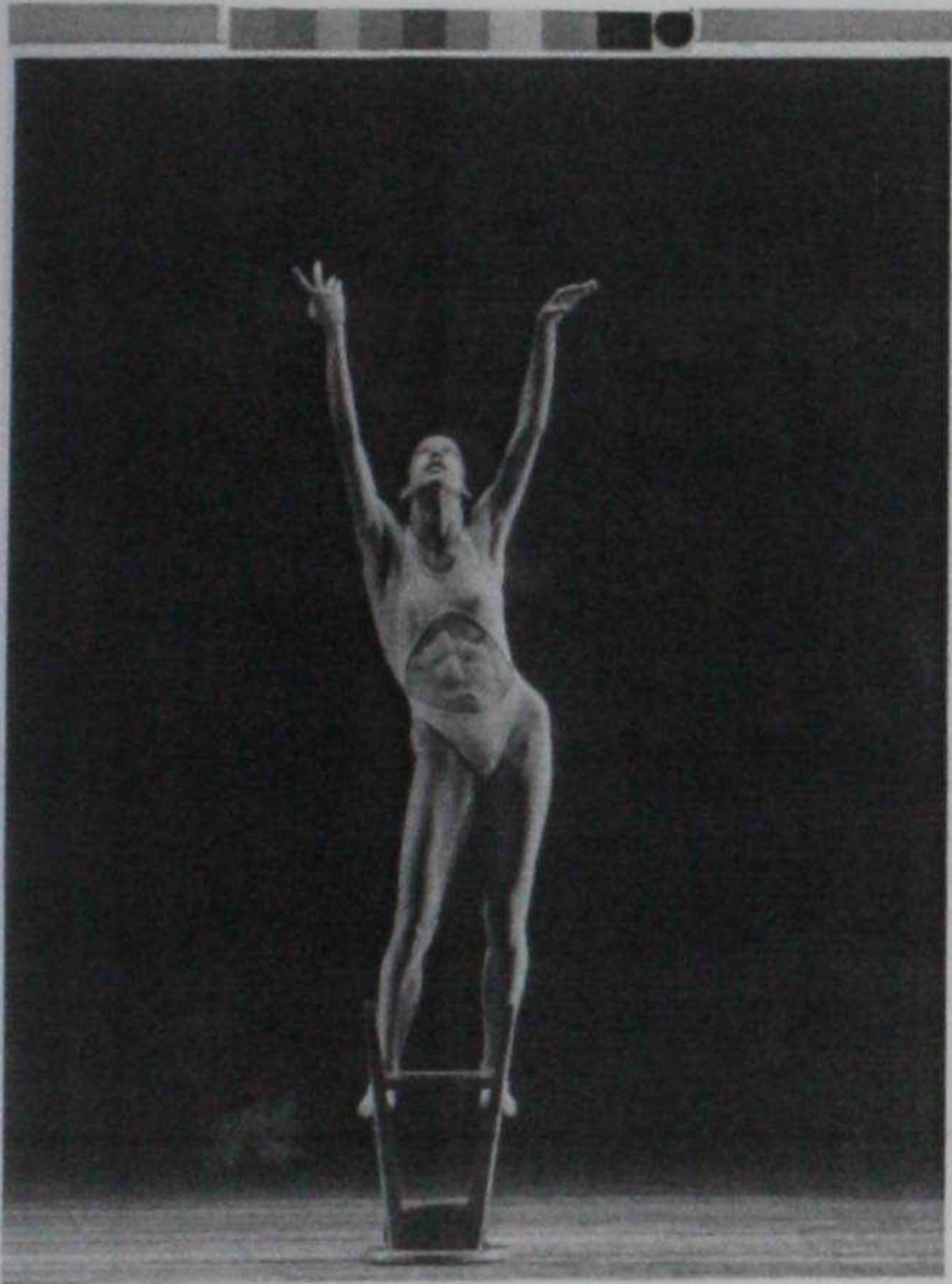
¹³⁵ En la tesis *La producción coreográfica en Costa Rica en los años noventa*, he denominado creaciones desechables a una gran cantidad de obras que se estrenaron en esa década, las cuales solo se bailaron durante un fin de semana, en tres o cuatro funciones.

¹³⁶ *Paredes de brillo tímido* cuenta con el aporte de la coreógrafa mexicana Adrina Castaños, el peruano Óscar Naters y los costarricenses Alejandro Tosatti y Sandra Trejos.

posee un nivel interpretativo respaldado por la madurez escénica, adquirida a lo largo de más de veinte años de trabajo. Durante este tiempo, Tosatti y Trejos han demostrando que esta agrupación otorga a las obras el tiempo necesario para madurar.

Como su filosofía de trabajo consiste en dar tiempo a la creación, han realizado pocos montajes para otras compañías. Un ejemplo de esto es la obra *Desde el espejo de humo*, estrenada con la Compañía Nacional de Danza en 1994 y remontada en el año 2006. Esta ha sido la composición con la que Trejos y Tosatti han trabajado con un elenco costarricense numeroso y al que lograron transmitir la cualidad de movimiento que exploraron en obras anteriores. Como parte de su sello de trabajo, Diquis Tiquis le dedica el tiempo que sea necesario al proceso de montaje, el cual puede llegar a ser hasta por varios años. En este sentido, las obras en su repertorio se retoman constantemente.

Estos creadores estiman conveniente ir y venir a sus obras y sin desecharlas; revisan sus propuestas para actualizarlas. Un ejemplo de eso es el hecho de que Trejos recogió los principales hallazgos de la primera versión de *Ojo del crepúsculo* (2001) y la pensó para un público infantil. Este trabajo contó con el aporte de la dirección teatral de Giancarlo Protti. Lo mismo sucedió con la coreografía *Reloj de arena y flor*, estrenada en el 2002, la cual fue revisada y remontada en 2006 con el nombre de *Viaje al lugar de la quietud*. En este particular, el aporte lo dio el compositor Alejandro Cardona, con una nueva banda sonora. Para esto, Cardona tomó la música de siete compositores y la propia, y reelaboró un nuevo guión musical que le proporcionó unidad sonora a la coreografía. Esta partitura se integró a la puesta como otro protagonista junto al baúl y los bailarines.



La virgen del banquito. Coreógrafos: Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, 1997

En Costa Rica, la actividad de promoción del repertorio también la ha realizado, de forma sistemática, otra agrupación independiente denominada Danza Abend, que dirigió Cristina Gigirey hasta su muerte en el 2006. Junto a este otro grupo independiente, Diquis Tiquis es una de las principales agrupaciones que hacen un esfuerzo por mantener su repertorio vigente. Con este mismo objetivo, Carlos Ovares, como director de la Compañía Nacional de Danza, desde 2003 hasta 2007, incorporó en las políticas del grupo oficial, el retomar coreografías para llevarlas a públicos fuera de la capital en diferentes temporadas.

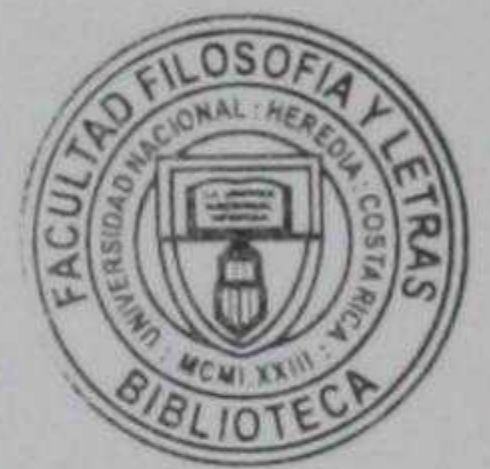
Los integrantes de Diquis Tiquis son conscientes de que el principal inconveniente para mantener el repertorio activo en nuestra región, es la poca disponibilidad de salas, así como el elevado costo

de alquiler de los teatros. Por esta razón, ellos hacen un esfuerzo permanente para viajar al exterior y mostrar sus trabajos ante nuevos públicos y participar en diversos eventos escénicos como festivales de danza o encuentros de teatro, especialmente por ser Diquis Tiquis una agrupación que no cuenta con recursos estatales.



Diquis Tiquis en labor de extensión cultural, finales de la década del 80.

En los últimos años de la década de los noventa, la labor coreográfica e interpretativa de Diquis Tiquis se diversificó con la oferta desarrollada mediante el formato de solos, realizado, principalmente, por Sandra Trejos. Esta bailarina ha logrado creaciones de solista con resultados reconocidos por la crítica y por el público. De esta producción se pueden citar las obras de principios de los años noventa: *Thanatos* (1993), *Cartas a Romeo* (1994) y *Cuarto oscuro* (1995-97) que se pueden considerar los antecedentes para el solo *El ojo del crepúsculo*, estrenada en el 2001. Por su parte, Trejos creó, para la Compañía de Cámara Danza UNA, en 1999, la obra de conjunto *Si lo decís, me quito*.





Arancibia: Alejandro Tosatti, foto: Carlos Jinesta, 1986

5.1.2.3. Temáticas en el repertorio de Diquis Tiquis

En la producción coreográfica del dúo Diquis Tiquis, el eje central de la temática ha sido la relación de pareja, la cual se ha manifestado en varias de sus obras. Estos coreógrafos se han interesado en hablar de la dualidad desde la creación de la obra *Los gemelos* (1985), cuya motivación principal proviene del estudio de las obras plásticas de oro precolombino, hasta *Paredes de brillo tímido*, espectáculo estrenado en 1993.

En la mayoría de su repertorio, los dos intérpretes se han concentrado en este eje temático. *Ladoalado*, *La pecera* y *Baile e ciegos* hablan de la dualidad entre lo femenino y lo masculino. La mujer que muestra su fuerza creadora y el hombre que lucha contra su feminidad. Lo masculino que representa el progreso y la mujer que reproduce. Es la dialéctica que vive una pareja en cualquier sociedad contemporánea, porque se necesita para seguir existiendo,

y Diquis Tiquis, constantemente, recrea estos temas en los escenarios.

También, *Paredes de brillo tímido* plantea el desencuentro basado en la problemática del género; una relación basada en el poder y en el control de una persona sobre la otra. Es una exploración de los bordes entre lo femenino y lo masculino, más allá de la determinación fisiológica del género. Es una indagación sobre la construcción social de la identidad de sí mismo y de los roles de género. Esta coreografía abre espacios para tratar otros aspectos desde en el campo psicológico, poco tratados en la danza.

Por otra parte, Diquis Tiquis ha trabajado otras obras en las que el tema de la dualidad está presente, como son: *Habría que ponerle nombre* (1992), *Pruebas para san Jorge* (1993), y *Desde el espejo de humo* (1994) y, en último caso, la dualidad la vive el personaje femenino que está rodeado de sus fantasmas.

Cuando esta agrupación presenta trabajos de solistas, generalmente, han sido interpretados por Sandra Trejos. Ella también ha puesto énfasis en otra dualidad: la relación dialéctica entre la conciencia y el cuerpo. En el solo *Thanatos*, Trejos intentó mostrar lo autodestructivo del ser humano. *Ahuyenta espíritus* y la variante titulada *Cuarto oscuros* son otras creaciones unipersonales en las que Sandra Trejos indagó sobre mayores posibilidades del mismo tema; inclusive, en 1997, todas llegaron a conformar una sola pieza coreográfica. *Ahuyenta espíritus* mostró lo que podría significar el estar en el limbo o umbral, también manejó el subtexto de la dualidad corporeidad y espiritualidad. Por su parte, en *Cartas a Romeo*, la bailarina representa a Penélope en espera de Ulises, una mujer que no tiene el objeto amado, pero vive con la esperanza, vive del recuerdo, pero nunca logra estar con el hombre de su vida.

5.1.2.4. Calidad de movimiento

Anteriormente, se señaló que este grupo es un referente importante en la danza costarricense y la razón fundamental para esta afirmación es la calidad de movimiento que desarrollan en sus montajes, la cual los integrantes de Diquis Tiquis la plantean muy diferente a como se mueven o utilizan la energía otros bailarines de Costa Rica. En Trejos y en Tosatti, es evidente una intencionalidad de profundizar en el gesto mediante la austeridad en el movimiento. En este sentido, la crítica estadounidense Anne Kinseldof los llamó miniaturistas del movimiento, porque ellos llevan a un mínimo de expresión los impulsos que generan los movimientos.

El manejo de estos impulsos, en los intérpretes de Diquis Tiquis, es lo que logra captar la atención del público sin mucho esfuerzo periférico. Ellos usan el lenguaje de manera que no se vea muy elaborado en la composición de sus diseños espaciales, sobre todo porque no les interesa desarrollar el tipo de movimiento que evidencia un despliegue técnico periférico. Esto no quiere decir que su propuesta sea plana. Al analizar la obra *Paredes de brillo tímido*, se encuentra una dimensión amplia y elaborada en la construcción del espacio a base de dibujos creados por la proyección constante de las líneas diagonales, la cual es realizada por medio de un estilo de pantalla o efecto de televisión. También al examinar el tratamiento de brazos y de torso, se evidencia la elaboración de sus propuestas.

En el trabajo de este dúo, generalmente el movimiento brota de la improvisación y está cargado de fuerte energía que no explota, se guarda para darle mayor intensidad a los gestos y a los desplazamientos. Diquis Tiquis trabaja lo que ellos llaman la "musculatura interna", que les permite hacer movimientos precisos, elaborados con una efectividad sígnica que ha sido codificada en sus

producciones coreográficas. Posiblemente, el hecho de que Tosatti no cuente con formación dancística (pero sí de un entrenamiento profesional en las artes marciales y la expresividad: Karate, Tae Kwon Do, Kun Fu, TaiChi Chuan, Katzungen un do, esgrima y mimo) y Trejos, además de sus estudios formales de danza, tuviera entrenamiento de natación y gimnasia, les ha permitido que se muevan diferente al resto de los bailarines costarricenses. Acerca del movimiento, Fernández, en la crítica *De brillo lento*, publicada en *La Nación* del 10 de noviembre de 1993, indica:

“Desde el punto de vista técnico, Tosatti exhibe una capacidad de suspensión singular, pareciera hecho de goma y su desplazamiento escénico es interesante y sutil. Sandra Trejos lo sigue aunque, a pesar de poseer un mayor entrenamiento técnico en danza, no alcanza esas cualidades de movimiento”.

5.1.2.5. Tratamiento plástico

Acerca de la musicalización, cabe afirmar que, en la mayoría de los trabajos que Diquis Tiquis ha realizado, la música utilizada es ya existente y sufre un proceso de reelaboración hasta convertirse en un soporte sonoro uniforme. Esta banda sonora se va creando conforme se monta el movimiento, siempre con el mismo proceso de improvisación, en donde algo se quita y otras cosas quedan.

El tipo de música utilizado en las producciones de Diquis Tiquis no es monocorde, va desde los clásicos acordes interpretados por el cuarteto Kronos, pasando por la música tradicional como la brasileña, y llega al minimalismo, misticismo o el etnoambientalismo.

Otro aspecto que Diquis Tiquis considera fundamental en su estética es la iluminación. La luz es la que da color y textura a los movimientos que casi siempre son de una gran austeridad por el manejo de la energía. El diseño sintético de las luces resalta con

precisión los elementos, sobre todo en las obras en donde la escenografía y la utilería, por lo general, se reducen al mínimo. Aquí la luz no es austera, es funcional, eficaz y, en muchas ocasiones, hace las veces de escenografía. El diseño de iluminación termina de dar el toque onírico y crea las atmósferas mágicas.

El vestuario de Diquis Tiquis es variado y depende de la puesta en escena. En la vestimenta, lo estético es fundamental. Ellos, en sus propuestas, desarrollan cada elemento que introducen en la escena, explorando al máximo las posibilidades creativas y expresivas.

Sus obras se bailan en diferentes escenarios del mundo y se revisan permanentemente, porque ellos creen que la obra es para siempre. *"No hacemos obras desechables y las revisamos constantemente considerando las observaciones del público, se da una retroalimentación"*¹³⁷.

Para Sandra Trejos y Alejandro Tosatti, la obra inicia su vida a partir del estreno. Como ya se mencionó, la coreografía sufre transformaciones permanentes y, en este proceso, la relación con el público les ayuda mucho a encontrar la síntesis. El proceso creativo de este dúo no incluye una estructura fija desde el comienzo. Ellos inician la exploración del movimiento y luego reflexionan sobre lo que han encontrado y, poco a poco, van fijando el material que les parece más adecuado conservar.

¹³⁷ Entrevista realizada a Sandra Trejos, por Marta Ávila, enero de 1999.



Paredes de brillo tímido. Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, 1999, foto José Díaz.

5.1.2.6. Montaje de *Paredes de brillo tímido* (1993)

Según la periodista, Ana Beatriz Fernández¹³⁸, esta obra se estrenó en el V Festival del Movimiento, en Caracas, Venezuela, y luego se presentó en Costa Rica para celebrar el X aniversario de la agrupación. El objetivo principal de este montaje fue explorar la relación entre lo femenino y masculino; la confrontación del hombre con “lo otro”, oculto y no expresado, que es representado, en ese caso, por lo femenino. En esta obra también subyacen como intertextos, imágenes de Carlos Fuentes, referencias literarias de Juan Rulfo y reminiscencias de la obra plástica de la pintora española, radicada en México, Remedios Varo, quien aparece especialmente en la ambientación fantasmagórica. Esta coreografía, además, tiene como base o inspiración el poema del escritor

¹³⁸ *La Nación*, 31 de octubre de 1993, Suplemento Viva, p. 12.

costarricense Álvaro Mata. *Paredes de brillo tímido* es una sucesión de escenas que constituyen la proyección de puntos de vista y la experimentación de distintos lenguajes sobre un mismo tema.

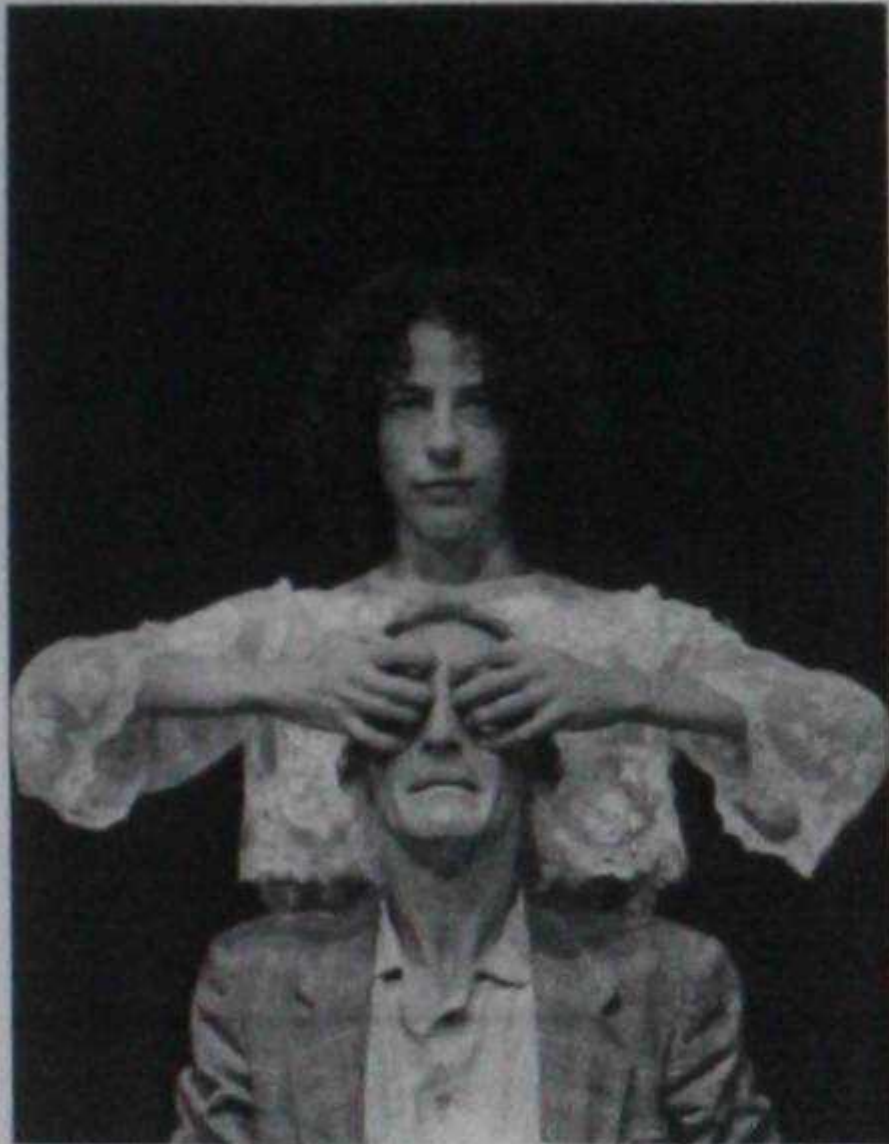


Paredes de brillo tímido: Ladoalado. Cor. e intérpretes Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, foto: Carlos Jinesta, 1994.

Al tomar el título de la obra *Paredes de brillo tímido*, se identifica que los coreógrafos dan ciertas referencias para su lectura; especialmente, si se parte del término del latín *titulus*, que remite a marca o inscripción. En este sentido, se considera que el título es, según la filóloga costarricense Amalia Chaverri, citada por Amoretti (1992: 119), un texto, *a menudo deformado, poco gramatical, fuertemente condensado... compuesto por una frase completa y raramente por una serie de frases encadenadas* Es así que el título conduce y tiende a programar al espectador en la lectura. Vale recordar que el título llega a ser, muchas veces, la parte más citada de una obra y, en algunas ocasiones, adquiere la autonomía sin llegar a ser totalmente independiente de la coreografía.

En este caso, con los otros paratextos como son el programa de mano y el afiche de la obra, la presencia de la pareja será

fundamental, toda vez que la mujer intenta, con suavidad, sacar los ojos del hombre que está en el primer plano. A partir de esta imagen, se sugiere que la obra planteará una nueva lectura de lo que puede ser la tradicional y tan expuesta en la danza, relación de la pareja.



Paredes de brillo tímido, cor. e intérpretes Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, foto Carlos Jinesta, 1994

5.1.2.7. Proceso compositivo

“Paredes de brillo tímido es un espectáculo redondo. Para el espectador es casi imposible poder señalar cuáles movimientos creó Sandra Trejos o dónde comienzan los desplazamientos puestos por la coreógrafa mexicana Adriana Castaños. También, se hace difícil diferenciar las intenciones creadas por Óscar Naters de los gestos aportados por Alejandro Tosatti”¹³⁹.

Los movimientos con que componen Trejos y Tosatti son derivados del proceso de investigación que se basa en la improvisación. En sus obras, a primera vista no se encuentran

¹³⁹ Marta Ávila. Crítica de Danza. “Madurez escénica”. *La Nación*. Suplemento Viva. Miércoles 2 de junio de 1999.

elementos tomados directamente de las técnicas de entrenamiento convencionales. La cualidad de movimiento de *Paredes de brillo tímido* se deriva de la utilización de la energía interior que refuerza la presencia escénica, al crear imágenes de un fuerte hieratismo. Esta agrupación trabajó el movimiento dando prioridad a lo interno, sin desperdiciar un solo gesto. El crítico de danza, Fernández (1993), enfatiza sobre la composición: "*Gran parte de ella se basa en el movimiento en Cannon, en la repetición simultánea de una misma imagen, en un mismo tempo, para con ello, crear efectos contrastantes*" (p. 8).

Más que desplazamientos, ellos (Diquis Tiquis) crean gesticulaciones que chillan sin sonidos. En cierto sentido, recuerdan las imágenes desgarradoras que trabajan los bailarines japoneses en la técnica *Butoh*.

Este dúo utiliza el peso del cuerpo y los desbalances para crear formas, con el objetivo primordial de llegar a moverse casi con los impulsos, más que a crear una resolución brillante de piernas o brazos. Ellos se mueven diferentes a la mayoría de los bailarines centroamericanos, pues sus movimientos están cargados de emociones contenidas que son las que contribuyen a crear el conflicto en el escenario. Construyen su discurso artístico tomando los impulsos del cuerpo que no conducen a acciones terminadas. Sus movimientos son minimalistas, mayormente se ve en sus cuerpos contenciones que sutilmente se transforman en cambios abruptos en el tratamiento corporal. Cada vez que introducen un movimiento o motivo en la composición lo explotan al máximo, hasta lograr resemantizar, coherentemente, viejos contenidos para nuevos públicos. En esta obra se encuentra una rica gestualidad que puede resultar simple pero, a su vez, es muy intensa. Esto se debe a la sutileza en el manejo de la energía, sin desperdicios. El propósito de

crear imágenes sin terminar, es para que el espectador se involucre en el proceso de comunicación. En *Paredes de brillo tímido*, "no damos el mensaje "digerido"¹⁴⁰.



La pecera. Alejandro Tosatti y Sandra Trejos, foto: Carlos Jinesta, 1994

El manejo del espacio en *Paredes de brillo tímido*, en sus dos primeras secciones (*Ladoalado* y *La pecera*), tiende a estar concentrado en un mismo lugar. En *Baile e' ciegos*, los bailarines y coreógrafos realizan una serie de desplazamientos con pequeños saltos y giros, con los cuales recorren el resto del escenario, pero siempre mantienen una economía en la utilización de la energía en los movimientos.

Las dos primeras partes resultan ser las más cautivantes, por las atmósferas logradas. En *Ladoalado*, casi hipnotizan al espectador con sus densos movimientos minimalistas. Luego, con una cualidad de movimiento sensual, lo trasladan a *La pecera*, en donde la pareja flota sincronizadamente. En los otros segmentos, salen del ambiente

¹⁴⁰ Entrevista realizada a Sandra Trejos, por Marta Ávila, el 19 de noviembre de 1999.

intimista para desplazarse con juegos rítmicos, acentuados por el diseño de iluminación y apoyados por el cambio del vestuario, con lo cual suavisan la tensión que habían logrado al inicio de la obra.

El tipo de música que tiene esta obra se encuentra dentro de la corriente contemporánea que utiliza la mayoría de coreógrafos costarricenses, denominada *new age*, la cual contribuye a crear ambientes sugestivos. La reiteración está presente como parte del lenguaje minimalista. Los compositores utilizados para cada segmento de *Paredes de brillo tímido* son:

Ladoalado (1992), Kevin Volans.

La pecera (1993), Arvo Part.

Duelo (1991), Wim Mertens.

Baile'e ciegos (1993), Stephan Micus, Giancinto Scelsi.

Los viejos (1991), Patrik O'Eran, Wim Mertens, Jorge Reyes.

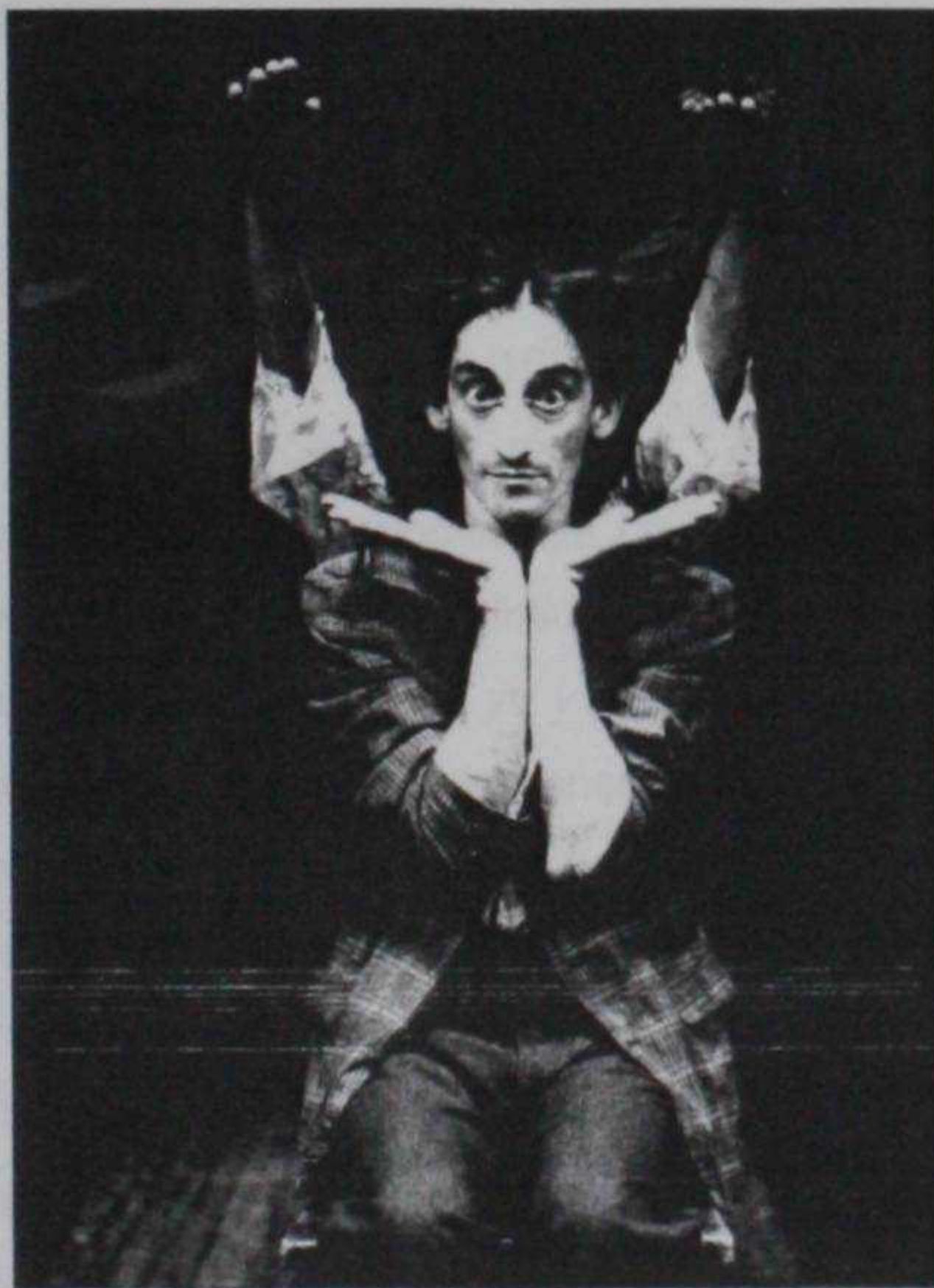
Debe destacarse que algunos de estos compositores han sido muy utilizados en otras obras del repertorio de la agrupación, lo cual hace que este tipo de música llegue a ser parte del lenguaje o del discurso plástico de la agrupación. Las piezas de todos estos compositores también contribuyen a dar unificación sonora a la coreografía.

5.1.2.8. Temática

El espectáculo *Paredes de brillo tímido* está constituido por cinco coreografías, tres fueron creadas por el dúo Tosatti/Trejos, (*Ladoalado*, *La pecera* y *Baile e' ciegos*); las otras dos fueron montadas por la coreógrafa mexicana Adriana Castaños (*Duelo*) y por el artista plástico Óscar Naters, director del grupo de Danza

Integro de Perú (*Los viejos*). Las cinco secciones tienen como eje temático la relación de pareja, vistas a través de varias facetas, donde los límites del poder no están claros. Este se desplaza de un sujeto a otro con mucha sutileza y es este juego el que le da a la obra una tensión interesante. Según Tosatti, el trabajo de *Paredes de brillo tímido*:

"es una indagación sobre la construcción social de la identidad y de los roles de género. También presentan el desencuentro (...) y la imposibilidad de la generación de una relación basada en el poder y el control de la otra persona, o del otro aspecto de sí mismo en el campo psicológico"¹⁴¹.



Los viejos. Coreógrafo: Óscar Naters. Foto: Carlos Ginesta, 1994.

¹⁴¹ Entrevista realizada por Marta Ávila a Alejandro Tosatti, 19 de noviembre de 1999.

Esta coreografía también plantea una exploración de los bordes, de lo liminal entre lo femenino y lo masculino, más allá de la determinación fisiológica. Es una reflexión acerca de los mitos antiguos y modernos de la pareja. Por ejemplo, en *Paredes de brillo tímido*, algunos segmentos están contruidos con imágenes que recuerdan mitos como el de Eros y Psyche, el Edén o la Conquista del Cosmos, por parte del Hombre. Aunque el tema de la mitología no sea visible inmediatamente, son muchas las imágenes de la coreografía que remiten a la intertextualidad. Por otra parte, en diferentes segmentos de la obra, la dualidad aparece, tratada con imágenes lúdicas e irónicas y cargadas de gran simbolismo.

En este sentido, el periodista del *Semanario Universidad*, Manuel Bermúdez, dice de la temática: "*Ellos, parten de los contrastes entre mito y realidad, vida y muerte, amor-desamor, Femenino-Masculino. Crean un vaivén en el que se mueven los sentimientos y las esperanzas*". (22 /10/ 1993: 13).

Para la reposición del montaje en los escenarios costarricenses, en 1995, la periodista de *La Nación*, Aurelia Dobles, señaló que en *Paredes de brillo tímido*, Diquis Tiquis realiza una *Construcción y deconstrucción del yo y 'del otro'*, para exponer una visión de la relación de pareja que transita por varias fases, hasta llegar a la resignación de vivir uno al lado del otro. Los intérpretes van desde adentro hacia afuera; hay fluidez y rigidez en las expresiones de este hombre y de esta mujer. También coexiste la visibilidad y la ceguera en la lucha del poder. Es un dueto que, a veces, parece estar en tiempos y en espacios diferentes, en el cual los roles del poder están en constante transformación. En las relaciones de esta pareja se expone la identidad personal que se puede desdibujar por la influencia del otro que está al lado.

Paredes de brillo tímido posee un trabajo de dramaturgia complejo, basado, entre otros elementos, en la sobreposición de múltiples niveles de significación que hacen que cada imagen de la coreografía y cada secuencia sea, de alguna manera, un holograma que remite constantemente a la totalidad, lo cual permite la reconstrucción constante de los significados por parte del público.

5.1.2.9. Plasticidad

La escenografía de esta obra es austera. Lo único que estos bailarines manejan en la escena es un par de sillas, las cuales llegan, en algunos momentos, a constituirse en elemento fundamental. El elemento de la silla se convierte en un personaje más, el cual les facilita muchos aspectos del movimiento. Con las sillas casi pueden flotar, les sirve de soporte para los brincos de los viejos y, a veces, aparece como un guarda ropa, etc.

La austeridad también está presente en el diseño del vestuario de *Paredes de brillo tímido*. Los personajes (femenino y masculino) son tratados con un criterio de igualdad cuando se realiza el cambio de trajes en escena; ambos muestran las mismas partes de su cuerpo (el torso desnudo). De igual manera, en la escena de *Duelo*, ambos intérpretes aparecen en ropa interior. Toda la vestimenta está diseñada con tonalidades, dentro de la gama del negro y blanco.

La escenografía/utilería y el vestuario no dan mucha información de los personajes, apenas lo necesario para guiar al espectador para que él complete las acciones. No obstante, en esta obra, las dos sillas, durante el desarrollo, se transforman en personajes. Esta transformación de un elemento de escenografía o utilería en un personaje coprotogónico también se vio en otra obra de

este grupo, *La virgen del banquito*. En el caso que nos ocupa, las sillas llegan a ser interlocutores en la obra.

Donde no se puede encontrar austeridad, en el trabajo artístico de Diquis Tiquis, es en el diseño de iluminación. En *Paredes de brillo tímido*, no hay derroche de luces, pero sí optimización, ya que la iluminación es la que crea diferentes atmósferas. Da textura a las telas de los diferentes trajes de los personajes. Crea la ilusión de que los bailarines están flotando en *La pecera*. El diseño de luces es el que acentúa el ambiente onírico, en donde vive esa pareja. También es la que proporciona contrastes y contribuye a crear un ambiente fantasmagórico en las escenas de la obra. La luz tiene un valor especial ya que contribuye a crear efectos y el impacto emocional que ellos pretenden generar en el espectador.

5.1.2.10. El íncipit

Para profundizar en el análisis de *Paredes de brillo tímido* se utilizará el término latino íncipit, que tiene su significado de comienzo, y que Claude Duchet, en *Sociocritique*, lo propone como un sinónimo de sintagma introductorio o principio del texto. En este caso, el texto coreográfico de *Paredes de brillo tímido* es una práctica social y, por consecuencia, una producción ideológica. Para tal efecto, se usará la idea planteada por Duchet en una cita suya traducida por María Amoretti (1989: 37):

“Abrir la obra desde adentro, reconocer o producir un espacio conflictual donde el proyecto creador se escapa a las resistencias, al espesor de un “ya ahí”, a las presiones de un “ya hecho”, a los códigos y modelos socioculturales, a las exigencias de la demanda social, a los dispositivos institucionales”.



Programa de mano. *Paredes de brillo tímido*. Foto Carlos Jinesta, 1994

Al comienzo de *Paredes de brillo tímido*, el hombre y la mujer aparecen sentados uno tras el otro dibujándose y apenas sus figuras se asoman de un lado hacia el otro. Lentamente, esas imágenes permitirán penetrar el mundo interior de esos personajes que vivirán varios episodios, en los cuales se divide la obra:

- 1- *Ladoalado* (1992), Tosatti-Trejos.
- 2- *La pecera* (1993), Tosatti-Trejos.
- 3- *El duelo* (1991) Castaños.
- 4- *Baile e ciegos*, (1993), Tosatti-Trejos.
- 5- *Los viejos* (1991) Naters.

En *Ladoalado*, la pareja, con sutiles movimientos, va de abajo hacia arriba, de atrás para adelante, se desarma y se reincorpora. Ellos se distancian uno del otro con sus miradas perdidas. De un lado a otro, se funden en una sola figura, desde donde va a emerger una mujer

con fuerza para luego desaparecer. Los bailarines se mueven de izquierda a derecha, se alejan y luego cada uno da su discurso sin sonidos, imponiéndose el uno al otro mediante sus discusiones sin sonido. Todo esto se da en una atmósfera de miedo, con temor de que se diga algo que ofenda o genere agresión, aún cuando la tensión está presente.

El hombre se presenta con sus manos temblorosas, el pelo suelto, vulnerable y acuerpado por una mujer. Por otro lado, la mano de la mujer le extrae su corazón y es otra su tesitura, más tierno, frágil, bañado de ternura. Es aquí en donde comienzan las imágenes a ser invertidas y toman una nueva dimensión, en el contexto cultural del costarricense, acostumbrado a repetir esquemas machistas. Esta pareja va a dibujar imágenes de disparidad, desequilibrio, disonancia, antagonismo y divergencia.

En *La pecera*, estos personajes se adaptan a otros hábitats en donde evidencian una placidez que contrasta con acciones que se pueden identificar como de temor. En este espacio hay contemplación en un tiempo pasado; ellos gozan de un autoencierro. En esta burbuja, una luz violeta los envuelve y flotan ingravidos. Se mueven con una fluidez estática, atemporal y sin peso corpóreo. Simulan aves o peces que viajan con sus extremidades libres. Atados a una silla no parecen tener los pies en la tierra.

Cada uno realiza su periplo como si atravesaran las nubes, de vez en cuando coinciden en trayectoria, rozan sus cuerpos o trazos para seguir el vuelo. Parecen seres de otra dimensión que, poco a poco, adquieren plomo para llegar a la tierra. *La pecera* es un lugar para el sueño, en donde está permitido regodearse en sí mismo. Como si estuvieran en el vientre materno cuales fetos en estado de gestación, listos para el alumbramiento y tomar conciencia por medio del reflejo o la imagen de otro. También se podría pensar que ellos

están atrapados y quieren salir pero no lo logran y crean la imagen que atraviesa ese líquido para avanzar, ir lejos pero, finalmente, se quedan atrapados.

Y al comenzar *El duelo*, se desnudan para cambiar a un estado de intimidad. Juntos de la mano, como pareja, pierden consistencia, como si el tiempo les hubiese robado la juventud. Luego, retoman la energía y la lucha por el poder continua. Él la encanta con su canto, ella se torna suave, dúctil y hechizada. Sin embargo, no va a ganar el más fuerte. En este espacio se da la confrontación, la sordera, el alejamiento y hasta un agotamiento de la relación. Vuelven a sus espacios, a sus sillas, con las que volverán a retomar sus papeles predeterminados en la sociedad. Cada uno se viste con su traje pero para seguir un juego doloroso cargado de dolor, angustia y tristeza.

Como si fuera un *Baile e ciegos*, en este segmento, el manejo del espacio evidencia un momento lúdico. Ellos trabajan, se esconden, saltan, exploran geografías. En estos encuentros y desencuentros no se da un entendimiento y se continúa con la competencia, el dominio y la agresión que forman parte de la incompreensión.

Con *Los viejos*, se cierra el ciclo de la pareja y queda la interrogante de qué va a sucederle a esta relación. Un círculo vicioso, una relación que no da para más, en este momento el odio, la manipulación y la violencia acumulada crea el temor de saber que todo acabó. El tiempo parece que se ha detenido, se ve decadencia, muerte y apego. Un último intento para salvar algo muerto, antes de darse por vencidos.

De los personajes de *Paredes de brillo tímido* se puede afirmar, por la utilización de la energía, corporeidad y todos los elementos antes mencionados, que la obra se presta para hacer

varias lecturas acerca de los papeles convencionales impuestos por la sociedad. Por medio de estos movimientos se puede percibir una ambigüedad. Él y ella se presentan de una escena a otra y van cambiando de posición constantemente respecto a quien ostenta el poder.

El hombre y la mujer recrean sentimientos, pasiones y obsesiones que surgen de cualquier relación humana o de pareja. Sin embargo, lo interesante de estos personajes es que sus acciones generan esa ambigüedad, por un lado, Sandra-bailarina, asume con las cargadas¹⁴² el papel de la más fuerte, y Tosatti-bailarín, con su suavidad, evidencia una posición de pasividad y receptividad que le evita caer en el estereotipo del macho fuerte.

A los personajes de la obra les podemos aplicar el concepto de binariedad planteado por la sociocrítica, como la relación de oposición entre dos términos, en este caso, femenino y masculino, que interactúan constantemente. Durante todas las acciones del relato, los dos personajes se encontrarán en relaciones de acercamiento y abandono. Mientras uno se cierra, el otro se abre; cuando uno se desplaza hacia arriba, el otro va hacia abajo. La mujer se ve pesada y el hombre liviano. En ellos se da el amor y desamor. Esta obra cuestiona el mito y la realidad de la relación idílica o el amor eterno.

Esta relación binaria se da en la búsqueda del yo y el otro, la interioridad y exterioridad, así como la relación entre mujer y hombre, vida y muerte. También se podría hacer la lectura de esa relación entre Adriana Castaños y Óscar Naters como dos coreógrafos que se enfrentan a los bailarines (Sandra y Alejandro), quienes se

¹⁴² Cargada, alzado, llevada o *portée*: término que se utiliza en el *Pas de deux* cuando el bailarín traslada a la bailarina de un lado a otro levantándola. María Elena Pérez y Vladimir Guelbet. (2006). *Diccionario de Ballet*. Chile: Editorial Universitaria. p. 71.

transforman en objetos y sujetos de esa mujer (del Norte: México) y ese hombre (del Sur: Perú) y, a la vez, de ellos mismos como bailarines-coreógrafos. Además, ellos son bailarines y coreógrafos de sus mismas imágenes. El crítico Víctor Fernández se pregunta si *Paredes de brillo tímido* es más un juego de encuentros y separaciones que una historia de amor y desamor.

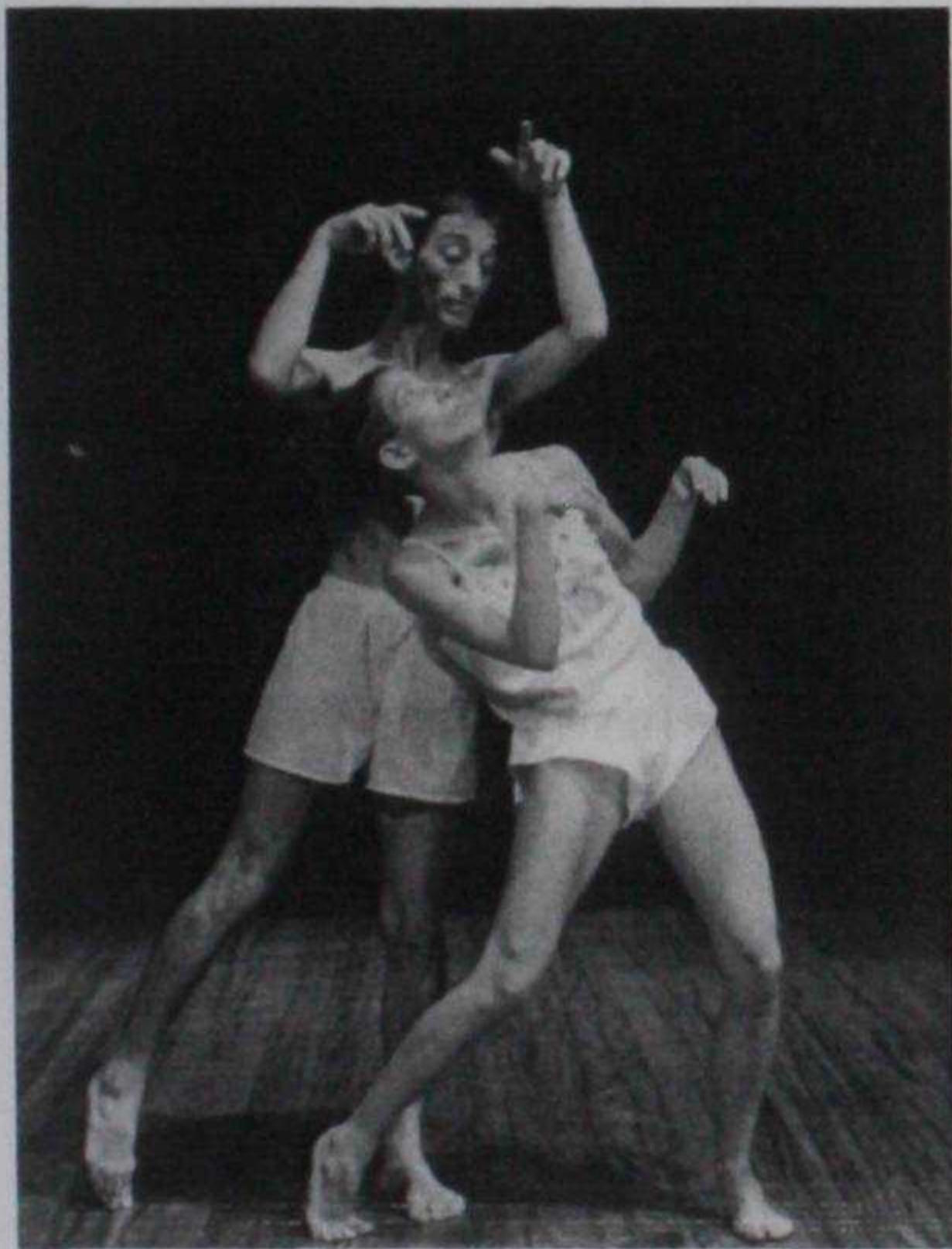
5.1.2.11. Intertextualidad

Otra herramienta sociocrítica que se puede aplicar al análisis es el concepto de Intertextualidad que, según Amoretti (1992: 70) orienta la lectura del texto y lleva más allá de la lectura lineal. Esto permite que el espectador se apropie de las imágenes que poseen una dosis de ambigüedad y genere mayor posibilidad de interpretación. Por lo tanto, para este caso, nos interesa la intertextualidad como la organización de códigos con los cuales el espectador participa activamente en la construcción del texto, ya que la propuesta no es lineal y literal.

En la obra encontramos tensión, atmósfera de lo irreal, con hechos que se dan con ironía y descarnado dramatismo y hechizan a la audiencia. En *Paredes de brillo tímido*, los coreógrafos crearon juegos de primeros planos para generar más tensión y plantear una relación dialéctica entre el hombre y la mujer. Esta relación, como se mencionó anteriormente, explora entre lo masculino y lo femenino de forma no convencional y escenifica la confrontación de la masculinidad con lo oculto y no expresado, representado, en este caso, por lo femenino, evidente tanto en la mujer como el hombre.

Sobre las fuentes de inspiración, como se señaló con anterioridad, en *Paredes de brillo tímido* se puede identificar, el texto

Tríptico, del autor costarricense Álvaro Mata Guille¹⁴³, así como de las imágenes sugeridas por el trabajo literario de los escritores mexicanos Juan Rulfo y Carlos Fuentes y la pintura de Remedios Varo. De la iconografía de Varo brota, inmediatamente, la referencia a la ingravidez de las figuras, como la que logran los personajes de la mujer y del hombre. También los episodios de *Paredes de brillo tímido* consiguen esa sensación atemporal que la pintora recrea en sus escenificaciones.



El duelo. Coreógrafa: Adriana Castaños. Foto: Carlos Jinesta, 1994.

¹⁴³ *Tríptico*, escritos entre 1988/1990, del libro: *Intemperies*. (2005). México: Editorial Aldus.

A continuación se incluye el texto de Álvaro con el fin de analizarlo. Los aspectos destacados son nuestros con el objetivo de señalar imágenes que se identifican en la coreografía.

Tríptico. Álvaro Mata Guillé

I

El escritorio en desorden

lleno de libros y hojas que retenían largas esperas.

Abstraído, ligeramente inclinado al antepecho, discurría sigiloso.

Los rincones lo miraban oscuros

callados. Recordaba perennes vacíos.

No distinguía las palabras profesadas por las ausencias

ni los soliloquios.

Escuchó los pasos suaves en el pasillo.

Se acercaron.

La casa era vieja.

Corrían distintos apólogos entre guardillas y salidizos.

*Tocaron. Sonrió tímido. Conocía su quieta mirada. **Sus cabellos los había tenido entre sus manos en muchos sueños.** Llegaron multitud de nuevas ansias, presas, olvidadas.*

Hablaron lentamente posándose en silencios. Vagaron por nostalgias.

*No existieron. Se adentraron en las sombras de la habitación. **Las caricias aparecieron murmurando erotismos libres abrazados a lluvias y galernas. Las quejas de gozo enmudecieron las paredes.** El pasillo oía melancólico junto a los rostros pálidos de las puertas. Anochecía.*

Dejó la ventana.

Se acercó al escritorio.

El viento se deslizó tenue por las albendas.

II

La puerta se abrió.

Lo miraba un hombrecillo indigo, sin brillo. Los ojos acostumbrados a jugar con las sombras. **La nariz larga, delgada.** Ligeramente alabeado.

Entró. **La sala estrecha, muy estrecha, sin detalles,** seguida de escaleras no muy largas.

Subió pensativo.

Las ideas se amotinaron insistentes.

Sentía frío.

Durante largo tiempo lo había obsesionado. Desde el pequeño valladar observaba inclinado cada nuevo vestigio. El postigo retenía sus nostalgias, **las sombras.**

Desaparecía entre callejones atrasando cada paso. Buscaba otros lugares, nuevos sueños.

Volvía con disimulo

atraído

sin fuerzas.

Nada que indicara su presencia. El largo cansancio. Los segundos –qué no sucedía en ellos– murmuró, lágrimas, ilusiones.

Avanzó hacia parajes inmersos en extrañas sensaciones de ausencia.

La luz tenue, se detuvo: los escalones se aglomeraron právedos, eternos. **Lo señalaban** escrutándolo irónicos, **las risas festejantes.** Escuchó el murmullo de sus gruesas voces.

Como enorme tintineo el torbellino se enfilaba lejano. Las huellas observaron protervas.

Lo tomaron.

La calle presentó resabios de noche como tantas veces.

Miró el alba, pesaroso.

No hubo atardecer.

III

Las paredes tranquilas, leves, sin mutación. Tenían cierto **brillo tímido,** llano. **Paredes largas, muy largas,** con difusos arcanos. **Las ventanas oscuras,**

silenciosas

como cortinas de puntos diminutos.

Desde la habitación no era posible mirar hacia fuera al ser abrazada por una gigantesca masa de rincones abandonados. Los umbrios se combinaban extinguiendo toda visita de luz.

*En su interior una silla
detenida
en espera.*

Su mirada expectante buscaba extensiones vastas. Requería de los poros del tiempo, de intimar con penas de ciclones frustrados, con hojas sin vestigio.

Las palabras se dirigían a las paredes tratando de enlazar deseos. Se sentía distante, sumergiéndose en impresiones vagas que con dificultad distinguía. Era lento el tintineo rutinario, como llovizna pertinaz.

*En su mente, el tiempo, quizá detenido.
La brisa perdía su libertad.*

*Se levantó. Soslayó la fecha, los días.
Se vistió distraídamente.
Escuchó el ocaso,
el sollozo del cierzo.*

*Habló con los ladrillos de la ventana
lejanos,
indiferentes.*

En el texto de Álvaro Mata se encuentran muchos elementos presentes en la obra, como es el título, la escenografía, el perfil de los personajes, la atmósfera y se sugieren aspectos de la arquitectura escénica.

Las palabras del título de la coreografía aparecen dispersas entre las tres primeras frases en el III segmento de Mata, como si hubieran sido tiradas o los coreógrafos las hubieran encontrado al azar.

La utilización que estos coreo-danzantes hacen de la luz, proviene de varias imágenes del poema, como: *Sin brillo, las sombras*. Otra referencia de iluminación es (*La luz tenue*), ya que la tonalidad e intensidad de la obra es similar, predomina la penumbra. En los vestuarios y los elementos de la escenografía no encontramos color; en este sentido, el montaje goza de una sensación barroca de claroscuro, donde los formas no son definidas, los contornos de los personajes no aparecen con claridad, generalmente, se esfuman.

También en este texto podemos identificar algunas referencias arquitectónicas que permiten crear sensaciones sobre el ambiente en donde se desenvuelven los personajes (*la sala estrecha, muy estrecha, sin detalles*), *la casa era vieja*. La austeridad de la escenografía no da detalles y, a la vez, las luces parecen restringir el espacio en donde los protagonistas recrearán sus vivencias.

Algunos gestos como el de tomar el pelo del hombre entre sus manos, remite, inmediatamente, a *Sus cabellos los había tenido entre sus manos en muchos sueños*.

La ironía se hace presente de manera incesante por las gesticulaciones, miradas y sonrisas disimuladas o sostenidas de la pareja.

La fisonomía del hombre (*la nariz larga, delgada*), si bien es cierto, estos bailarines tienen una fisonomía similar, nada más recordar sus obras *Los gemelos*, donde Tosatti y Trejos parecen sacados del mismo molde, en este caso, ambos lucen cuerpos delgados y sus facciones se ven finas, alargadas. En este sentido, pareciera que el escritor se inspiró en estos bailarines para perfilar a su protagonista.

En la relación de pareja, muchas acciones se desprenden de estas frases. *Las caricias aparecieron murmurando erotismos libres abrazados a lluvias y galernos. Las quejas de gozo enmudecieron las paredes*. Entre estas

líneas se deja entrever que, en la pareja, pudo existir erotismo del que solo queda el recuerdo.

En estas frases (*Miró el alba, pesaroso. No hubo atardecer.*) no encontramos referencias de tiempo, es decir, la atemporalidad se hace evidente al transcurrir la obra.



Paredes de brillo tímido. Foto: José Díaz. Bailan: Alejandro Tosatti y Florencia Chaves, 2008.

Por todos estos elementos anteriormente expuestos, podemos decir que esta obra sigue teniendo vigencia por el contenido de las imágenes y la calidad significativa de los episodios. Esto lo prueba la última temporada de esta coreografía con la bailarina Florencia Chaves, en sustitución de Sandra Trejos¹⁴⁴, ante una audiencia fundamentalmente joven, la cual disfrutó de la presentación. En

¹⁴⁴ A partir de 2007, Sandra Trejos, deja el grupo para crear su nuevo proyecto artístico denominado La Pulpe y Alejandro Tosatti sigue al frente de Diquis Tiquis.

relación con el desempeño como bailarina, Chaves supo darle un carácter distinto a la interpretación del personaje femenino, sin que perdiera rasgos de la propuesta primigenia, tanto de la cualidad del movimiento como interpretativamente.

Se puede concluir que *Paredes de brillo tímido* es una composición que puede sobrevivir más allá de la interpretación de sus creadores, porque sus imágenes han adquirido significación universal. Hay en esta coreografía una asunción del arte como proceso y una idea de la recepción como forma activa en la que el espectador está incluido y llamado a participar en la construcción misma del texto, como lo señala María Amoretti. En cada uno de sus segmentos o la totalidad, según se puede ver, *Paredes de brillo tímido* permite que sus nuevos y antiguos espectadores participen en la construcción del texto que presenta una rica porosidad o densidad simbólica que ha resistido el transcurrir del tiempo, desde su creación en 1993.

Adquiere mayor significación el tema de la agresión doméstica, intrafamiliar o la intolerancia que se vive en general en la Costa Rica actual. Las imágenes sobre este tema no están en el texto coreográfico tan explícitas, pero brotan constantemente como reprimidas, tímidas, aunque con mucha fuerza. Estas permiten ligar la obra con la realidad y remiten al contexto ideológico discursivo en que se produce la obra: Costa Rica de nuestros días, en estos tiempos violentos, cuando la guerra no se ha declarado, pero es cuando más personas pierden la vida sin capacidad de defenderse. Y esto parece ser un continuo de nuestra historia que se ocultó por muchos años disfrazada de un vergel, como mito de la Suiza Centroamericana.

Finalmente, en la obra encontramos algunas similitudes con las imágenes de la iconografía de la pintora surrealista Remedio

Varo¹⁴⁵. En *Paredes de brillo tímido* se crea la sensación de que los personajes también pueden ser enigmáticos con un tono surrealista como los de Varo. Además, existe una ambivalencia similar a lo que dice el poeta y ensayista mexicano, Alberto Blanco, sobre la producción de Varo: "*Porque cuando termina el espacio comienza el tiempo. Donde comienza el espacio termina el tiempo. Mientras hay espacio hay tiempo*" (2002: 15).



Los viejos. Coreógrafo: Óscar Naters. Foto: Carlos Jinesta, 1994.

Ellos manejan esas dimensiones de tiempo, espacio y energía necesarias para la danza. A la vez, sin derroche de energía, utilizan el espacio y el tiempo para contar historias que siguen vivas y

¹⁴⁵ Remedios Varo, 1908-1963, pintora española surrealista, exilada en México a partir de 1941, amiga y compañera de Leonora Carrington, también figura emblemática de este movimiento en la plástica mexicana, junto con Frida Kahlo.

cautivantes. En *Paredes de brillo tímido* estos dos bailarines y coreógrafos (Tosatti y Trejos) retoman el tema de la relación de pareja, muy común en la danza contemporánea, pero le agregan el ingrediente del poder. El planteamiento del conflicto lleva a los personajes a la no reconciliación, hasta tumbarlos en la destrucción física y emocional.

Paredes de brillo tímido es una propuesta estética innovadora en cuanto al tratamiento del movimiento y las imágenes coreográficas. Este aspecto permite ver múltiples juegos en la relación, borrándose los estereotipos del paradigma patriarcal en los cuales la mujer es la sometida y el hombre el más fuerte. La narración tiene una dosis de abstracción.

El discurso se distancia de la referencialidad y evita una fuerte figuración, los mensajes y los signos que se desprenden de las acciones de los personajes no dan muchos datos históricos. Por ejemplo, estos signos y mensajes en el trabajo de Diquis Tiquis son tratados de manera diferente a la que desarrolla Rogelio López y otros coreógrafos de su generación. No son tan identificables, no sugieren comprobación ni reconocimiento inmediato de hechos y se prestan más a la imaginación, obligando al espectador a completar la ecuación de significado. En la forma de contar o narrar el mensaje, los autores pretenden no ser obvios, para generar la multisignificación.

La exposición del tema al modo bizarro, a través de imágenes opacas, generalmente incita ambigüedad en su lectura. Lo anterior debe unirse a la simplicidad y a la economía de los recursos plásticos y dancísticos, como es el nivel de energía, los desplazamientos y la utilización de los elementos escenográficos y musicales que hacen de esta propuesta algo innovador y que permite, con el paso de los años, muchas relecturas de la obra.

En el manejo del tiempo, *Paredes de brillo tímido* es más lineal ya que los protagonistas sufren cierto deterioro y en ellos se siente el transcurrir de los años.

Los códigos sonoros de *Paredes de brillo tímido* son también menos referenciales, fundamentalmente por la presencia de la música minimalista. Los compositores que seleccionaron para esta banda sonora utilizan la repetición de núcleos musicales en la mayoría de sus piezas musicales. Por otro lado, el silencio y el oscuro también son parte de la estructura audiovisual. La ausencia de sonidos y los apagones marcan el cambio, elementos que se integran a la estructura dramática en donde el movimiento y la quietud contribuyen al ritmo. En estas imágenes, lo que no se dice también significa. Las acciones de esta pareja no siempre se completan, son menos evidentes. Del mismo modo, los coreógrafos son sutiles con el manejo de sus intertextos, tanto plásticos como literarios.

5.1.3. *Esperanto* (2000), Jimmy Ortiz

La obra del coreógrafo costarricense Jimmy Ortiz, *Esperanto*¹⁴⁶, fue estrenada por la agrupación Losdenmedium, en el Teatro Nacional, en el año 2000. Tiene música original del compositor nacional Iván Rodríguez; además, posee escenografía,

¹⁴⁶ *Esperanto* (primera versión), danza Losdenmedium. Coreografía: Jimmy Ortiz. Bailarines: Florencia Chaves, Doris Campbell, Andrea Catania, Ivania Quesada, Diana Naranjo, Rodolfo Seas, Iván Fatjó, David Calderón y Enrique Gutiérrez (invitado). Jueves 7 de setiembre del 2000, 8 p.m. Teatro Nacional. Para la segunda versión se integraron al elenco Catalina Gómez, Inés Aubert y Jorge Corrales. La temporada se realizó en el Teatro Fanal, en el mes de noviembre del mismo año.

diseño de iluminación y vestuario de los frecuentes colaboradores del autor.

Queremos recordar lo que dice Jenaro Talens sobre el macro universo de nuestro quehacer y, en este caso, lo trasladamos a la danza cuando señala que: *“El arte es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia su funcionamiento es semiótico y no lingüístico”* (1995:18).

El autor español continúa diciendo que la naturaleza del signo artístico, es semánticamente polivalente. Esto le da una dimensión amplia ya que en un texto podemos encontrar muchos sentidos alojados en uno mismo. A la vez, el texto está constituido de muchos elementos y se deben jerarquizar a la hora de hacer una lectura artística o al pretender hacer teoría.

La recepción del mensaje artístico, dice Talens, *“implica la posesión de códigos que permitan la doble decodificación, lo que lleva a situarnos en un terreno del arte como práctica social”* (1995: 34). Este autor nos dice que la danza, la música y las artes visuales no figurativas remiten al *universo subjetivo*. Se asume que *“la subjetividad no es otra cosa que objetividad interiorizada”*, y el lenguaje artístico *“no es el interpretado de los elementos de base, sino quien los interpreta”*. Con estos supuestos partimos para plantear un método que nos permita descifrar la coreografía *Esperanto*.

5.1.3.1. Antecedentes del grupo

En 1988, varios jóvenes bailarines, liderados por Jimmy Ortiz se reunieron y presentaron, en el Teatro Laurence Olivier, un

espectáculo llamado *A cuatro hilos*. Esta obra marcó el inicio del grupo de danza Losdenmedium. Con la aparición de este conjunto independiente, se marca un cambio en la historia de la danza contemporánea costarricense, con la presencia de un nuevo enfoque coreográfico, el cual será emulado por la generación de creadores que se gestó en la década de los años noventa y que comenzó a poner sus ideas en los escenarios costarricenses en este nuevo siglo.



Los Denmedium

Las producciones coreográficas de Ortiz y los integrantes de Losdenmedium fueron acontecimientos comentados, por lo menos, en los círculos de conocedores de la danza, para apoyar o criticar el enfoque irreverente que tendrían las obras de este coreógrafo.

5.1.3.2. El coreógrafo

Jimmy Ortiz Chinchilla, nació en Costa Rica, el 25 de enero de 1961. Concluyó sus estudios secundarios en el Instituto Técnico Profesional Don Bosco, en 1979. Obtuvo el Bachillerato en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, en 1988. Es egresado de la Maestría en Artes de la misma Universidad. Además, realizó estudios de teatro en el Taller Nacional de Teatro, de 1979 a 1981. Se inició en la danza con Rogelio López, en 1979 e ingresó a Danza Universitaria en 1980, en donde se desempeñó como bailarín hasta 1989. Sus maestros más importantes han sido Rogelio López y Hanz Züllig.

Ortiz ha realizado montajes coreográficos con: Danza Contemporánea Independiente, Compañía Nacional de Danza, Danza Libre, Compañía de Cámara Danza UNA y Weave Dance Company (Estados Unidos de Norteamérica). Fue cofundador, director y coreógrafo del Grupo Losdenmedium, desde 1988 hasta el 2002. A partir del año 2004, Jimmy Ortiz creó la agrupación 4 Pelos/ Losdenmedium. Con este elenco, constituido solo por varones, creó varias obras cuya temática se ha concentrado en los aspectos de la masculinidad.



Historia de flósculos. Doris Campbell y Jimmy Ortiz, 1990.

El grupo Losdenmedium ha bailado sus obras en Inglaterra, Chile, Ecuador, México, Perú, Estados Unidos de Norteamérica, Venezuela, Colombia, España, Alemania, Japón y Francia. En 1991, el Instituto Municipal Barcelona Espectáculo (IMBE) escogió al grupo Losdenmedium para estrenar el Espacio B del Mercat de las Flores, en Barcelona. Actualmente, es el director del Taller Nacional de Danza y el Conservatorio El Barco, dependencias del Ministerio de Cultura y Juventud.

5.1.3.3. Corpus del autor

En 1992, este artista recibe el Premio Áncora por la coreografía *Los obscenos* y obtiene el Premio Nacional como mejor agrupación. En 1995, es galardonado nuevamente como mejor coreógrafo, por las obras *Septeno* y *Swann*. Ese mismo año, el grupo Losdenmedium queda como finalista en el concurso *Recontre Internationale Choreographique Bagnolet 95*, Francia; además, realizó el documental *La danza en Latinoamérica*. Con la obra *Las manos de los predicadores*, Ortiz obtuvo el Premio Centenario de la Danza como mejor coreografía, en el marco de la celebración del centenario del Teatro Nacional (1996). En 1997, comparte con la bailarina Rocío Arrieta el premio a la mejor coreografía, por *La pasión de San Juan*, interpretada por la Compañía de Cámara Danza UNA.

Al año siguiente, el Festival Internacional de Danza Contemporánea Medellín 98, en Colombia, le solicitó el estreno mundial de su obra *Lágrimas naturales* (1998). Para los últimos años del siglo veinte, ha creado *Esperanto* (2000) como grupo independiente y, con el patrocinio de la Universidad Véritas, estrenó *Grey de ojetes*, en el año 2001. A partir del 2003, asumió la dirección del Taller Nacional de Danza, dependencia del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Además, en esa misma institución creó el programa pedagógico para danza El Barco. En el 2004, el grupo Losdenmedium se transformó en 4 Pelos/Losdenmedium, un elenco fundamentalmente masculino, bajo su dirección. Durante los últimos años, Ortiz también ha participado en varios montajes teatrales en calidad de actor y codirector. De todos los coreógrafos de su generación, Jimmy Ortiz se puede considerar como el creador de transición entre los nacidos en la década de los años cincuenta, y los jóvenes coreoautores quienes dan sus primeros pasos hacia la

composición, en los años noventa. El impacto de su obra se debe a un deseo de plasmar las preocupaciones contemporáneas con cierto acento de ironía, a modo de observador distante y sin pretender dar ninguna solución a los temas planteados.

La agrupación que dirigió durante casi tres lustros se convirtió en una alternativa estética para la generación de jóvenes que acudieron al teatro en busca de propuestas cercanas al postmodernismo. Con mensajes crípticos y a veces fragmentados, Jimmy Ortiz no se cansa de experimentar en los niveles formal y temático.

5.1.3.4. Temáticas

En sus obras, Ortiz no se propone desarrollar temas específicos, pero la falsa moral que se deriva de la religiosidad es un aspecto que encontramos recurrente. Lo filosófico, lo existencial y lo humanista son los temas que motivan sus principales creaciones. Asimismo, la culpa, el deseo, los hombres desprotegidos, la sexualidad, la soledad "cósmica", son elementos generadores de ideas que lo llevan a plasmar las imágenes en movimiento. Su discurso no es literal, pero es interesante que, a través de la no linealidad, plantee un cuestionamiento a la condición humana. No cree en la verdad única, ni le interesa dar respuestas absolutas. Sus obras son impulsos creativos, investigaciones artísticas y como tales son un pretexto para la reflexión.

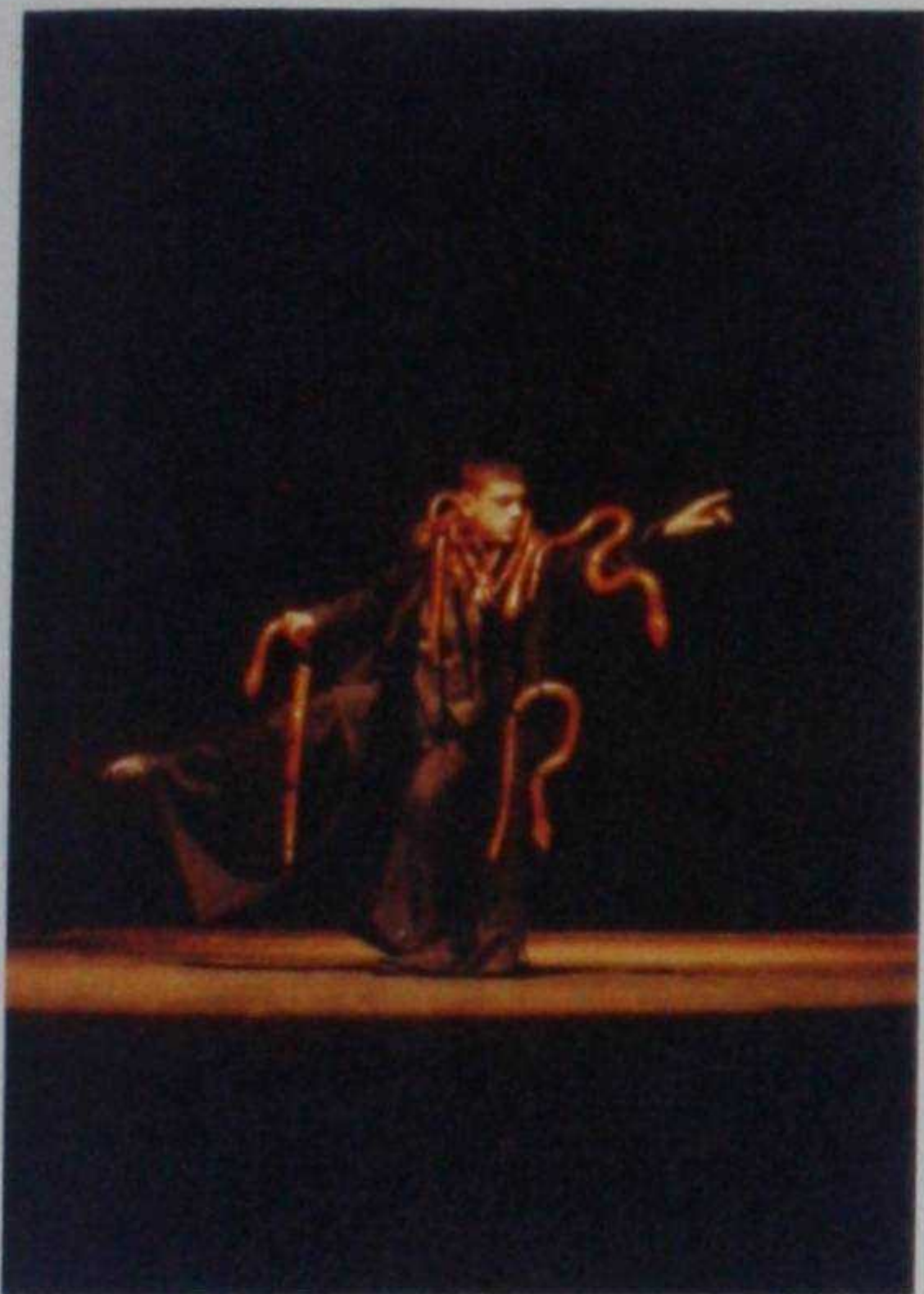
Sus coreografías son como espejos de la realidad, los cuales reflejan, con ironía y sarcasmo, una crítica que envuelve a todos, incluyendo al autor. Por ejemplo, en *Historia de flósculos* (1990) se inspira en la decadencia social y, de alguna manera, señala los

valores falsos del ciudadano contemporáneo y la agresión. En *Tronos una traición* (1997) habla de la envidia, de la guerra, de la traición en las alturas cuando se tiene poder. *Swan* (1995) está inspirada en la obra literaria de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*; aunque hace referencia especialmente a los celos y a la pasión. *Los obscenos* (1992) es una obra que da una visión hedonista de la sensualidad contemporánea.

Por otro lado, en la obra *Sumo hissopo* (1994) realiza una crítica a los personajes eclesiásticos y a todas sus genuflexiones a las que han acostumbrado a sus feligreses. *Inhombre* (1994) y *La pasión de san Juan* (1996) tienen como eje central a personajes débiles inmersos en esta sociedad tan cruel. Igualmente, *Lágrimas naturales* (1998) evoca a personajes que parecen haber salido de cuentos o historietas, y que poseen una tristeza que recuerda una frágil existencia. En sus últimos montajes ha explorado aspectos de la masculinidad contemporánea, como se vio en *Aparato soltero* (2004).

A Jimmy Ortiz no le gusta ponerle títulos descriptivos a sus obras porque siente que lo amarran. Le interesa dejarlos más "abiertos" para que el público continúe en el proceso semiótico. "El creador delimita algunos elementos, dejándole al público la posibilidad de aportar en la interpretación"¹⁴⁷, ya que considera la danza como un proceso comunicativo de sensaciones en muchos niveles.

¹⁴⁷ Entrevista realizada por Marta Ávila, 12 de agosto de 1999, a Jimmy Ortiz; aún no se había estrenado *ESPERANTO*.

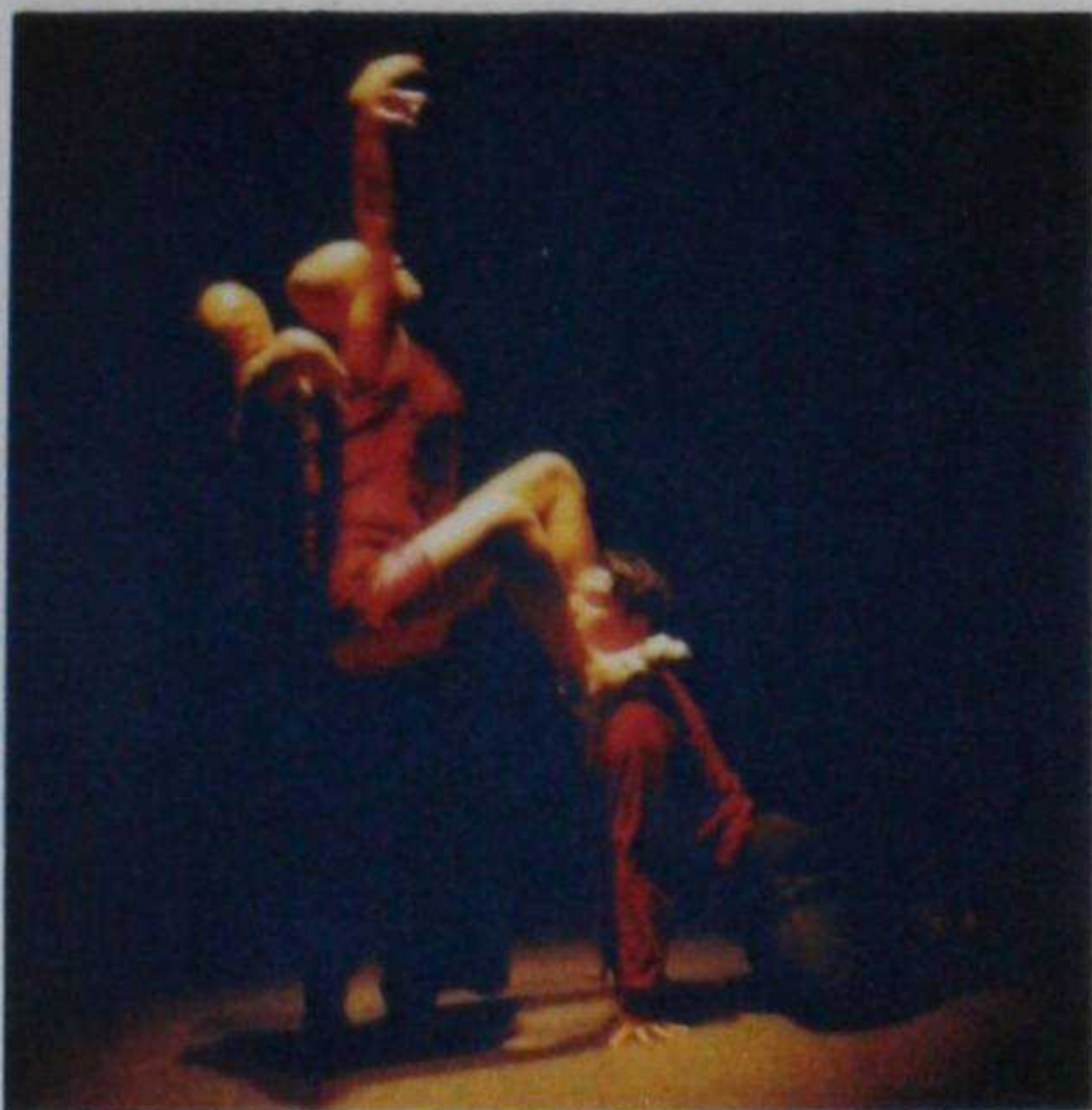


Summo hissopo. Coreógrafo: Jimmy Ortiz. Baila: David Calderón, 1994

5.1.3.5. Calidad de movimiento

El movimiento en la obra de Ortiz ha evolucionado en el transcurso de la década de los años noventa y continúa en los primeros años de este siglo. Al principio, se esforzó por buscar movimientos en los cuales no se reconocieran elementos de las técnicas de entrenamiento convencional o que parecieran esquemáticos. Esto lo llevó a pensar cómo podía reelaborar formas y cualidades de movimiento. Para cada propuesta ha tratado de crear una cualidad distinta que se adecue al contenido. Por ejemplo, en *Tronos una traición*, todo el movimiento está trabajado en el suelo, con el propósito de evidenciar la traición que se da en las alturas, para recordar a los seres rastreros. Los movimientos fueron creados

basándose en una investigación relacionada con el contenido que luego lo llevó a la forma.



Obscenos. Cor. Jimmy Ortiz. Bailan: Vicky Cortés y Jorge Corrales, 1992.

En relación con el manejo del espacio, se ha encontrado que Jimmy Ortiz, generalmente, lo aborda de atrás hacia adelante, en forma vectorial. Luego, penetra el escenario desde la lateralidad para crear puntos importantes en la coreografía y, finalmente, utiliza la totalidad del espacio para generar el caos. Además, crea diferentes planos espaciales para componer varias escenas o contraescenas como las que se presentan en *Esperanto* (2000).

5.1.3.6. Tratamiento plástico

Jimmy Ortiz es de los pocos coreógrafos, en Costa Rica, que ha tenido la oportunidad de trabajar, en la mayoría de sus montajes, con un compositor. El tipo de música utilizado varía según la obra; puede ser rítmica, melódica o de apoyo en la ambientación, pero nunca es aleatoria. Por lo tanto, el trabajo con el músico está integrado durante todo el proceso creativo. Cuando Ortiz inicia un montaje, la música tiene el mismo valor que el movimiento o el ordenamiento en el espacio. Esto ha generado un trabajo interdisciplinario. La música original para Ortiz no es un lujo, es una necesidad creativa que se transforma en un placer para el creador.

El trabajo con el compositor genera un intercambio entre coreógrafo y músico el cual se refleja en lo realizado por los bailarines en la escena. La música permite recrear ambientaciones, darle color, tono y textura al movimiento. Al coreógrafo le gusta intervenir en la creación (algunas veces hasta como ejecutante) y en la edición musical. Como es el caso de su producción *Impropio* (2005), con el elenco de 4 Pelos/Losdenmedium, en la cual el coreógrafo actuó y cantó parte de la música en vivo.

Desde 1990, cuando se estrenó *Historia de flósculos*, Jimmy Ortiz ha contado con la colaboración de algún músico. En esta ocasión, las composiciones fueron de Álvaro Amador y de Kristoff Tadel. Posteriormente, siguió trabajando con Fidel Gamboa, quien compuso las partituras para *Los obscenos*, *Inhombre* y *Septeno* (1995). En este proceso se integró Iván Rodríguez, asiduo compositor del grupo, quien se ha hecho cargo de los sonidos de muchas de las coreografías como: *Virgen desnuda* (1997), *Swan*,

Tronos una traición, Lágrimas naturales, y Mandarinas- hipocampos, que se estrenó en 1999. Ortiz ha continuado trabajando con Rodríguez como compositor para *Esperanto*. En el 2001, vuelve a trabajar con Fidel Gamboa en *Grey de ojetes*.

De los elementos plásticos, el vestuario es el que le ha costado adaptar a su obra. Sobre todo porque, desde el principio, no quería que sus bailarines estuvieran vestidos como ejecutantes de danza al estilo consagrado por los maestros modernos, con mallas, leotardos y pies descalzos o trajes muy estilizados como los utilizados por Martha Graham. Ortiz gusta de usar ropas más "descriptivas". En el transcurso de esta década, ha contado con algunos diseñadores quienes le han ayudado a vestir y dar vida a los personajes de sus coreografías. Pero, poco a poco, ha descubierto que la utilización de la ropa de "segunda mano" le aporta historias, vida a sus bailarines y, además, le otorga elementos de la cotidianidad. Estos trajes son modificados o reciclados según la obra. En *Esperanto*, vemos cómo un pantalón negro y una blusa blanca son la base sobre la cual se modificarán los trajes con la integración de pañuelos, tocados y otros elementos que le dan dinamismo.

La iluminación es otro componente fundamental que comparte el mismo peso que el sonido y el movimiento. En cada propuesta, Ortiz arriesga todo con el propósito de enriquecer el producto artístico. En la iluminación, también ha evolucionado hacia una sencillez o utilización de mínimos recursos. El diseño de las luces que Iván Fatjó le dio a *Esperanto* tiene una constante transformación la cual va de planos generales a claroscuros intermitentes.

La escenografía no ha sido una urgencia en la producción; el coreógrafo piensa que este aspecto puede ser una limitación para transportar su obra al presentarse en escenarios de otros países, sobre todo por ser un coreógrafo independiente, pues no cuenta con

presupuesto estatal para cubrir estos rubros. Pero, en *Esperanto*, introduce una escenografía que es fundamental para el trabajo ya que dos grandes muros son la base del diseño escenográfico.

5.1.3.7. Colaboradores para un arte universal

A Ortiz le interesa que las personas quienes trabajan o colaboran en el proceso se integren de lleno para que puedan captar la esencia del montaje. Un ejemplo es el aporte que ha dado Iván Rodríguez, quien ha realizado la iluminación y la composición musical de varios espectáculos.

Los colaboradores (vestuaristas, iluminadores, escenógrafos, diseñadores gráficos y compositores) siempre enriquecen la obra de Ortiz; al respecto, el coreógrafo comenta que: "*las decisiones finales son asumidas por mí como responsable de la totalidad*"¹⁴⁸. Para la escenografía *Lágrimas naturales*, trabajó, durante todo el proceso de montaje, con cuatro artistas plásticos, con quienes fue depurando la idea final. Lo mismo fue para la propuesta plástica de *Esperanto*, en la que Rodolfo Seas era el responsable de los trajes de los bailarines. Lo mismo encontramos en el aporte que hace Gabriel Borel con el concepto de los muros de la escenografía. Estos muros tienen sonido, es decir, cada vez que son golpeados suenan y le integran un aspecto de sonoridad a lo visual.

Los elencos que el coreógrafo maneja generalmente son grupos grandes de alrededor de diez a doce bailarines, porque esta cantidad de intérpretes le proporciona mayor posibilidad creativa. No obstante, el hecho de ser un grupo independiente lo limita y no puede pagar salarios a un número mayor de bailarines. Otro aspecto es el

¹⁴⁸ *Ídem.*

hecho de que él nunca realiza audiciones para escoger a los intérpretes. En determinado caso, cuando algunas de las personas quienes se acercan al grupo no tienen la formación profesional, pero poseen talento, él va buscando la excelencia con el trabajo y el tiempo.

Ortiz siempre ha trabajado con los bailarines que puedan destinar el tiempo que necesita su proceso creativo y las actividades de la agrupación. Sin embargo, la calidad humana y el talento son determinantes para escoger a su gente. También señala que cuando trabaja en otras compañías, siente que extraña a su equipo. Reconoce que la entrega, el compromiso y la actitud creativa lo hacen permanecer en Costa Rica, dejando de lado otras ofertas de trabajo fuera del país.

En el proceso de montaje, cada obra tiene su particularidad. Ortiz nunca parte de lo que le dan los intérpretes. Antes de cada montaje realiza un estudio que utilizará como insumo para la creación. Al inicio de la obra, los intérpretes no saben de qué se trata el montaje; conforme el proceso avanza, les va suministrando información para evitar fetiches en el nivel interpretativo. A mitad del montaje, les proporciona más datos. Él exige a sus bailarines que se dejen manipular para poder construir las imágenes. Posteriormente, los bailarines, con sus aportaciones, contribuyen en el nivel interpretativo. En esta etapa del proceso, el intérprete comienza a crecer dando más y más. Aquí el coreógrafo comienza a modular, recortar, hasta definir los detalles finales.

Desde el principio del proceso, va grabando pero sin mostrarlo a los bailarines para evitar un prejuicio. En la fase de limpieza, comparte lo filmado para lograr acentos y clímax. La música llega casi siempre al final, porque se crea paralelamente con el movimiento. El vestuario se trabaja desde el principio y se le van

agregando detalles conforme la obra o el personaje lo van requiriendo. Nunca trabaja con una estructura fija. Primero hace bosquejos generales en donde expone todo el material que va a desarrollar. Luego lo va armando a modo de rompecabezas; tampoco empieza por el principio de la coreografía. No sabe cuál será la estructura final de la obra hasta poco antes de llevarse al escenario.

El estreno también es parte del proceso; a partir de aquí la obra se retoca, se le hacen cambios, es decir, la coreografía está viva, crece con sus intérpretes y se transforma. Además, se adapta a los nuevos espacios en donde se presente, con el fin de propiciar nuevas posibilidades a los espectadores. Esta actitud requiere de un equipo que sea cómplice en este proceso

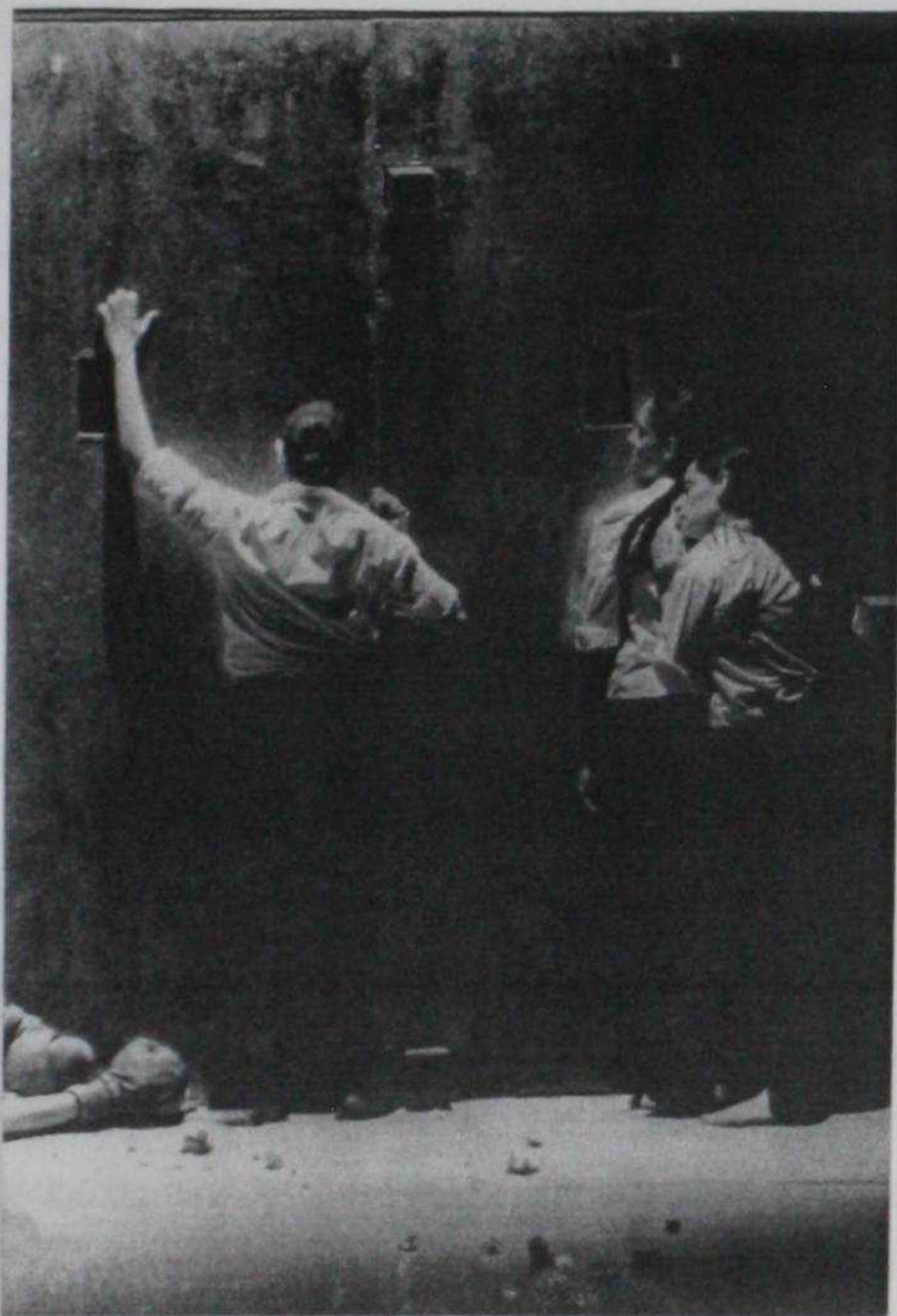
5.1.3.8. Movimientos para la diversidad

Después de doce años de trabajo ininterrumpido, la agrupación independiente Losdenmedium presentó *Esperanto*. Coreografía que tiene como intertexto el esperanto, un idioma creado, en 1887, por el médico polaco Lázaro Zamenhof, con la idea de que pudiera servir de lengua universal. La coreografía de Jimmy Ortiz está constituida por tres partes: el Sol, el Trueno y el Fuego, elementos que apuntan hacia la concentración de energía que ha sido utilizada en el transcurso de la historia para transformar y agredir. El discurso coreográfico que utiliza Ortiz no tiene pretensiones narrativas y las imágenes que crea están abiertas a múltiples lecturas.

En el aspecto conceptual, mediante el lenguaje universal que es la danza, Ortiz hace mención a la tolerancia y la plantea –igual que Zamenhof– como una utopía. Asimismo, otra utopía que se

deriva de la primera es la paz. La coreografía *Esperanto*, como se verá más adelante, tiene elementos del estilo irónico que el autor ha venido creando desde que inició su carrera compositiva. Con estos recursos, Ortiz hace un llamado de atención sobre las diferencias étnicas, religiosas y sexuales. Los movimientos en el espacio incitan a pensar en la armonía entre los seres humanos. Pero, sarcásticamente, construye secuencias en donde las espigas de trigo se usan para agredir y los pétalos de flores sustituyen a las balas para defender ideas o posiciones discrepantes. También crea un ejército de niños armados con juguetes para la guerra.

La integración de las ideas de varios de los jóvenes artistas, quienes apoyaron las imágenes del creador, le dieron una rica plasticidad al espectáculo. De esta manera, la conceptualización de Gabriel Borel se hace realidad en la escenografía, la cual se yergue como el fuerte muro que divide los pueblos del mundo, en donde solamente el respeto y el amor entre los seres humanos pueden derrumbarlo.



Esperanto. Foto: Teresita Chavarria. Bailan: Valentina Marengo, Diana Naranjo e Ivania Quesada, 2000.

Los bailarines utilizaron estas paredes para crear ritmos que acentuaron la música original de Iván Rodríguez, quien hizo la banda sonora integrando ritmos caribeños y sonidos alusivos a la India y Marruecos, para presagiar un mundo de muchas culturas. Por su parte, Rodolfo Seas diseñó un vestuario versátil y sugerente, con el fin de insistir en un concepto multiétnico. Esta vestimenta colorida fue resaltada por la acertada iluminación de Iván Fatjó.

En *Esperanto*, Ortiz no recurre a la tragedia; apela al distanciamiento para la reflexión y aborda los espacios con un juego

de escenas y contraescenas. En el nivel interpretativo, se nota, en el elenco femenino, una uniformidad reforzada por bailarinas quienes combinan experiencia y juventud¹⁴⁹. Vista como una totalidad, *Esperanto* es una obra desafiante y que tiene una buena factura apta para la interpretación a profundidad.

5.1.3.9. Herramientas conceptuales

Para el presente análisis se considerarán, como marco conceptual, elementos fundamentales para la sociocrítica¹⁵⁰ y otros acercamientos semióticos vigentes en la actualidad, que han sido dados por Mijaíl Bajtín (1982) y Michel Foucault (2000). De ellos, se tomará el marco filosófico que orientó su producción intelectual y, principalmente, esa mirada que se ubica de frente o en posición de desconfianza ante el poder, para hablar de los que están al borde, en lo marginal, fuera de lo hegemónico y que pretenden mostrar algunas voces de los dominados para evidenciar el abuso del poder.

Vale recordar que estos enfoques semióticos han sido escasamente aplicados al arte escénico y, especialmente, a la danza de autor contemporáneo. En donde se ha encontrado mayor evolución en la aplicación de estas herramientas de análisis, ha sido en la literatura, la lingüística y en otros campos afines. De ahí el esfuerzo que se hará para trasladarlas a la danza escénica como texto de ficción, o bien, como Edmond Cros (1997) lo llama, el objeto cultural.

¹⁴⁹ Esta obra se estrenó en setiembre de 2000, en el Teatro Nacional, luego se repuso en el Teatro Fanal con un elenco que varía sustancialmente.

¹⁵⁰ Jorge Chen (1992: 10) señala que "la sociocrítica es el primer intento serio que desea poner en relación ambos elementos, la literatura (*arte*) y la sociedad, más allá de los esquemas mecanicistas que se orientan hacia el reflejo o el determinismo".

De Bajtín (1991) interesa rescatar lo referente a la novela, adaptación que podemos hacer para la danza como una manifestación porosa que tiene la posibilidad de ser un género maleable en el cual se trasluce la conciencia de la época. Los artistas de la danza hablan para el hoy, debido a la condición efímera del arte coreográfico; la danza se da en un tiempo y en un espacio, es decir, en el ahora, por eso, los coreógrafos se esfuerzan por tratar los temas y las preocupaciones actuales de sus contemporáneos. Las obras no se montan para ser leídas después.

En el presente es que se siente la adrenalina de los ejecutantes, sin ello, lo que queda es un registro sin savia. La resonancia entre el espectador y el bailarín se da *in situ*. Lo que queda en el vídeo, la crítica o las fotos son destellos, nunca la obra completa. Aun así, se tratará de analizar la coreografía como un ejercicio académico.

Se pretende iniciar un viaje por esta obra (*Esperanto*) con una mirada maliciosa para identificar lo ideológico de la vida social de una época. Es esta la razón por la que se ha escogido un autor que parece tener sospecha de lo que el sistema da por un hecho. Este coreógrafo (Ortiz), nos parece que pretende mostrar las rarezas. Sin pretender la objetividad, este análisis busca, como el mismo arte, dar una visión subjetiva, una valoración estética de una obra que posee volumen signico.

Es importante señalar que la danza está constituida de signos o *representamen* que trabajan infinitamente o, como Umberto Eco (1986) lo llama: la semiosis ilimitada. El signo trae su carga, no existe solo, él rebota y dialoga. El signo nace para ser réplica y las buenas obras de arte son dialógicas, es decir, llaman a la réplica.

Ideosema: el artista está determinado por su época y la red de certidumbres. En la obra artística, el ideosema se da transformado,



transgredido; nunca aparece en forma idéntica de como se da en la realidad porque el artista nunca copia la realidad, crea a partir de ella pero la remodela. Es por eso que el ideal de composición es epocal, y en él podemos identificar el tiempo en que fue emitida la huella del artista. En la obra de los principales creadores podemos identificar los debates de su tiempo. Para nuestro caso, se considera que el coreógrafo Jimmy Ortiz, en muchas de sus obras, nos deja ver esos debates.

Un intertexto no es una mala copia ni un plagio. El buen intertexto se adapta en la nueva obra; logra ser identificado y deconstruido para construir nueva significación. En este caso, se identifica en el paratexto dos intertextos. Para este propósito, se citará lo que señalan al respecto Jorge Chen (1992) y María Amoretti en el *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* (1992: 87), a saber, que el paratexto es “*un conjunto de segmentos que por su función estratégica, determinan, introducen y orientan*” en el proceso de análisis. En este caso, el coreógrafo Jimmy Ortiz ubica, al inicio de la obra, dos segmentos de textos de los escritores Pablo Neruda y Lázaro Zamenhof para dirigir la comprensión de la coreografía. Antes de entrar a leer el texto coreográfico, el autor da elementos propedéuticos y nos prepara como espectadores. Este paratexto es el protocolo de apertura y nos dice cuáles son las características de lo que la coreografía podría ofrecer.

Para el espectador que ve la obra en el teatro, el paratexto es el programa de mano. Para el espectador del vídeo, el paratexto está constituido por los dos textos que se ven en los créditos, antes de que inicie la coreografía.

El programa de mano de la obra *Esperanto* es de tamaño inusual, ya que tiene 84 centímetros de largo por 28 de ancho y está doblado en tres partes (que podrían ser las tres partes de la

composición). Este programa-afiche tiene un mismo diseño por los dos lados. Uno tiene color por la parte externa y, el otro, en blanco y negro, corresponde al espacio interno. En cierto sentido, se encuentra relación con el diseño del vestuario que tiene una blusa blanca y un pantalón negro como base, acompañado de muchos elementos de gran colorido. El diseño del programa de mano y afiche cuenta con el aporte de la pintora Sila Chanto y con la diagramación de Henry Vargas.



Programa de mano de *Esperanto*. Diseño: Henry Vargas. Dibujo: Sila Chanto.

La parte externa, que posee fuertes colores, sirvió de afiche publicitario y la parte en tonos grisáceos dio la información técnica sobre el espectáculo. La parte externa inferior está ilustrada con una franja que tiene una escalera rojo carmesí con varios cuerpos que suben o se desplazan creando ambigüedad en el plano. Como si fuera un desplegable, la primera parte señala el lugar en donde se realizó la función y qué institución la patrocinó: Teatro Nacional. La parte central nos indica el nombre de la agrupación:

LOSDENMEDIUM *DANZA*

Además, indica el título de la obra: ***Esperanto*** (con la primera letra en cursiva).

Debajo de la guarda, con los cuerpos en contrasentido, aparecen las fechas en que se presentó la coreografía. En la tercera parte están los logos de las instituciones patrocinadoras: dos centros culturales como son el de España y Francia, el Teatro Nacional, el grupo Losdenmedium y SI Producciones, institución de capital privado pero de perfil cultural que promueve el arte nacional sin fines de lucro.

Llama la atención que no aparezcan empresas privadas financiando este programa, sino que, básicamente, instituciones que poseen financiamiento estatal. En las dos secciones interiores laterales del programa de mano (con el diseño en tonos grises), aparecen los créditos del elenco, colaboradores, técnicos del teatro y otros. En la parte central, una breve motivación acerca de la obra y los textos escritos en esperanto y en español.

La versión **videográfica** que se analizó corresponde a una grabación que se realizó en la segunda temporada o montaje de esta obra, en el Teatro Fanal, el mismo año del estreno. El elenco varía del original, así como algunas secuencias.

En este texto, la **grabación** da inicio con dos fragmentos de los textos escritos en esperanto y en español. El primero del poeta chileno Pablo Neruda y el segundo de Zamenhof.

*Pensar que no la tengo,
Sentir que la he perdido¹⁵¹
Eso es todo.
A lo lejos alguien canta.
A lo lejos...*

¹⁵¹ Estas dos líneas no aparecen en el programa de mano, pero sí en el texto del vídeo.

**Pensí ke mi ne havas sin
Sentí stan pardon
Nur tio. Kaj
Tre fore iu kantas
Tre fore...
Pablo Neruda**

Segundo texto

*Con fuerza se yerguen los muros milenarios
Entre los pueblos divididos;
Pero se desbaratarán los firmes muros,
Con santo amor destruido*

**Forte staras muroj de miljaroj
Inter la popoloj dividitaj;
Sed dissaltos la obstinaj baroj,
Per la sankta amo disbatitaj
Lázaro Zamenhof**

5.1.3.10. El esperanto

El lingüista polaco Lázaro Zamenhof¹⁵² (1859, Bialystok-1917, Varsovia) fue el creador, en 1887, del idioma denominado esperanto, con la idea de que pudiese servir como lengua universal¹⁵³. Para efecto de sus escritos, en su época, el doctor Zamenhof utilizó el seudónimo de Esperanto. El idioma esperanto nació con la idea de crear un lenguaje auxiliar internacional (*Lingo Internacia*) a partir de sus raíces aparentemente esenciales de las lenguas románicas.

¹⁵² *Le Petit Larrouse illustré*, (2000), p. 397.

¹⁵³ DRAE. Diccionario de la lengua española. (2001), pp. 894.

Esperanto también significa el que espera. Esperanto no es un adjetivo y podría ser la utopía universal, el ideal de borrar las fronteras lingüísticas y culturales. La escritura del esperanto es fonética, tiene solo 16 reglas gramaticales y, como señala la periodista Andrea Solano (2000), ninguna acepción.

Los millones de esperantohablantes con frecuencia realizan congresos internacionales para dar seguimiento a este idioma. Las reuniones se han venido dando desde 1895. Los seguidores del esperanto son personas de diferentes nacionalidades y estratos sociales.

Como otro paratexto está el título *Esperanto*, el cual se presenta como la idea básica de que la danza puede ser un idioma universal, ya que tiene como raíz fundamental el cuerpo humano. Parece que el autor escogió el título para hablar de la dimensión global que está sufriendo esta sociedad tan diversa, en la cual, cada vez más impera la desigualdad.

El texto cultural, según Amoretti, es la instancia más próxima al sujeto cultural y, como herramienta, los textos culturales son una especie de códigos maestros que *"además de vehicular conceptos y valoraciones claves, representan, estructuralmente mecanismos de producción de sentido paradigmático"* (2002: 150). El texto cultural lo podemos encontrar en la producción artística como un fragmento de intertexto cultural de un cierto tipo, ya que su naturaleza es dóxica y su retransmisión lo hace aparecer como un bien colectivo cuyas marcas originales son casi imposibles de identificar. Por ser los textos culturales esquemáticos y por estar en permanente transformación, durante este proceso, por las concreciones semióticas, su núcleo se fortalece. Además, el texto cultural contiene conceptos y valoraciones claves, es decir, códigos maestros de la cultura.

5.1.3.11. La estructura

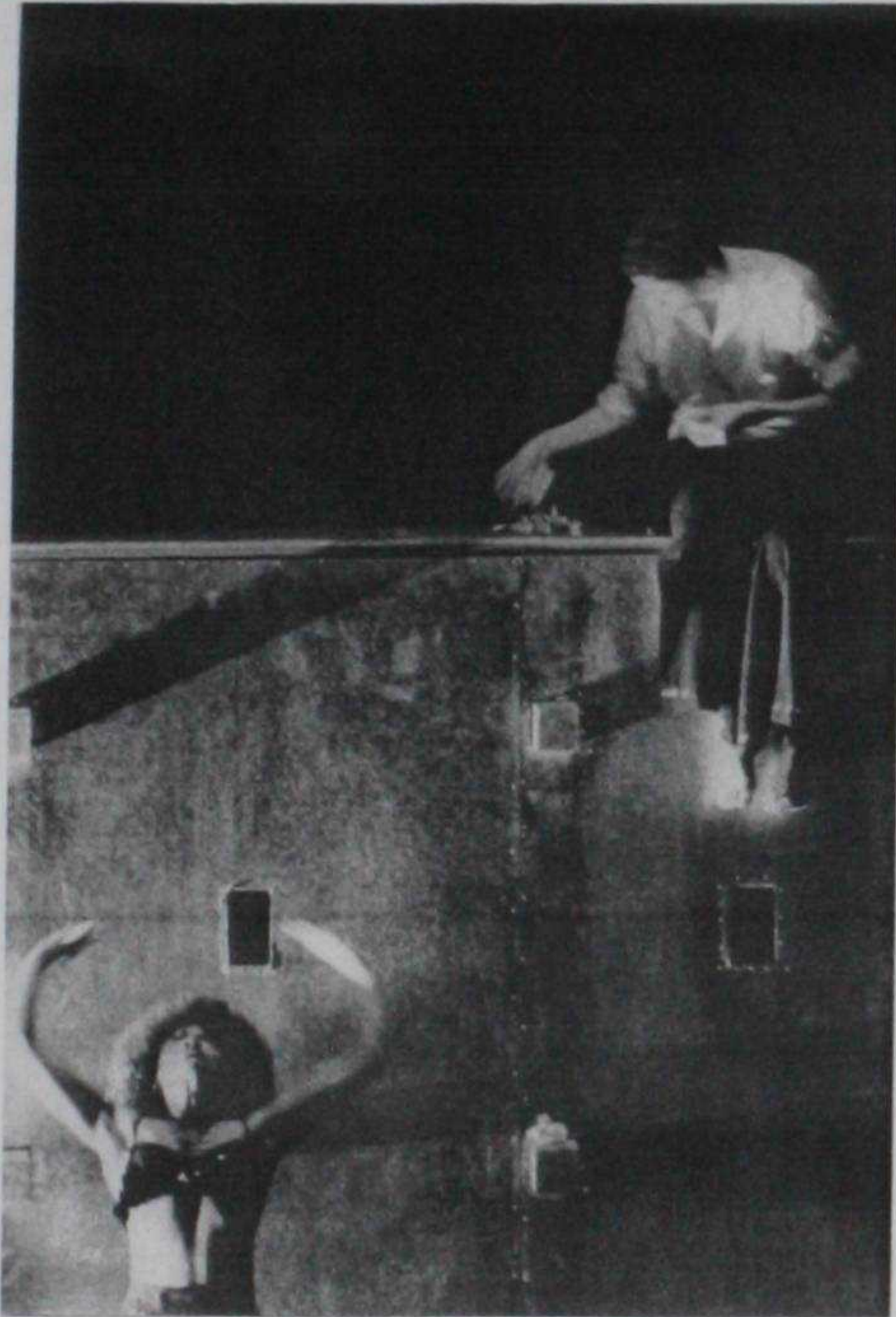
Esperanto es una composición coreográfica con tres secciones que se pueden identificar sutilmente. En cada sección un símbolo tiene su preponderancia: el sol, el trueno y el fuego. Es una creación dedicada a la esperanza y que busca la unidad de los seres humanos para poder sobrevivir. Como si se tratara de una torre de Babel en donde un canto a lo lejos puede avisar a los arrogantes habitantes de este planeta que el fin puede estar cerca. Que la especie se puede extinguir ante tanta intolerancia.

La primera escena, **Sol** tiene seis segmentos y se refiere a los conflictos mundiales que surgen de la discriminación.

La segunda, **Trueno**, la constituyen dos escenas y hace referencia al enfrentamiento de los sexos y otros problemas en las relaciones entre los seres humanos.

Fuego se inspira en el renacimiento; es un despertar de la conciencia sobre las relaciones humanas. Jimmy Ortiz se incita en el mito hindú sobre la creación en la que el mismo dios que produce el fuego y la luz hace que todo parezca posible. Como posible puede ser la esperanza de que los conflictos desaparezcan de la faz de la tierra.

Sabemos que los últimos conflictos armados del siglo XX y los del XXI han sido por la arrogancia y la prepotencia de algunos líderes políticos con grandes intereses, quienes se empeñan en mantener una economía de guerra. La imagen que se produce cuando los bailarines aparecen con pequeños juguetes para pelear y probar la fuerza del que tiene el mejor arsenal, nos recuerda que vivimos en un mundo gobernado por una economía de guerra.



Esperanto. Foto: Teresita Chavarría. Bailan: Doris Campbell y David Calderón, 2000.

Un boxeador, espigas que golpean y hacen sangrar a los bailarines, niños armados con juguetes y flores de esperanza, son otras imágenes de la doxa presentes en la obra. Como dice el refrán, la esperanza es lo último que se pierde, y la esperanza de un mundo mejor, donde la diversidad y la tolerancia serán como el aire y el sol, fundamentales para la sobrevivencia.

Por el manejo de las imágenes, el simulacro constante y la seducción por la transformación, se puede suponer que el coreógrafo

tiene atrás las ideas de Jean Baudrillard (1990) y Michel Foucault (2000)¹⁵⁴. En las escenas o secuencias en donde los bailarines se sientan de espalda al espectador, nos recuerda a la sociedad del secuestro que denomina Foucault. En estos movimientos encontramos alusión al castigo, a la disciplina o la normalidad, a la penitencia, a la expiación del pecado.

Durante las tres secciones de la obra, el autor utiliza las diferencias como la esperanza de un mundo mejor que el actual. Es por eso que crea un lenguaje de movimiento sincrético, en el cual la cadencia caribeña se une a los taconeos españoles y los torsos oscilantes al estilo árabe. Todos estos movimientos forman parte de un solo mundo, para decirnos que la realidad no es única, tanto en el nivel cultural como en el religioso.

5.1.3.12. El lenguaje del creador

Como se mencionó anteriormente, el coreógrafo se ha preocupado por utilizar el cuerpo con movimientos que no recuerden los códigos de la técnica de entrenamiento, como pueden ser los giros con el eje central o las piernas a la segunda posición del *ballet*. Este creador ha evitado introducir en sus frases de movimientos las contracciones y los *realese* típicos de la técnica Graham. Para lograr su objetivo, Ortiz ha construido, en *Esperanto*, unas secuencias de movimientos al estilo barroco, es decir, muy complejas porque el cuerpo debe estar en equilibrios precarios y deben ser ejecutadas en tiempos muy rápidos, con trazos cortos y de mucha acentuación o contraste. Poses riesgosas y segmentos repetitivos

¹⁵⁴ Conviene aclarar que el coreógrafo conoce las ideas y las teorías de estos autores.

para crear tensiones, son los que predominan en su creación. La utilización de estos movimientos se podría interpretar como su propio esperanto.

Si bien en esta obra las variaciones en el espacio son resueltas con cierta simetría, por lo general, Ortiz construye sus imágenes en escenas caóticas y las compone, básicamente, por el juego de oposiciones de la escena fuerte y la contraescena. Muchas veces la contraescena le gana la partida a la escena principal. El coreógrafo no da tiempo al espectador de poder asimilar cada detalle, por la saturación de los elementos y por la rapidez con que suceden los eventos.



Esperanto. Valentina Marengo y David Calderón, foto: Teresita Chavarria, 2000.

5.1.3.13. Aspectos plásticos

Jimmy Ortiz no es directamente el responsable de introducir en la danza nacional el interés por el detalle plástico. Debemos recordar, aquí, las producciones de su maestro Rogelio López, que se dan a partir de 1987, cuando comienza a trabajar con profesionales de las artes visuales. Sin embargo, sí se debe reconocer que Ortiz le dedica mucho espacio a los aspectos plásticos, tanto que sus propuestas impactan a un público joven e irreverente que está deseoso de estímulos escénicos más allá de los contenidos claros o de mensajes directos. La música, el vestuario, las luces y la escenografía, cuando las utiliza, son fundamentales y nada está al azar.

Como ya se mencionó anteriormente, Ortiz es el creador que, a principios de los años noventa, acostumbra a tener composiciones musicales *ad honorem* para sus obras. Al trabajo con el compositor le va a dedicar tanto tiempo como el que invierte en la creación de los movimientos para su elenco. Por esta razón, es que se ve una integración total entre los códigos sonoros y los trazos que realizan los danzantes. En *Esperanto*, la intervención musical es de Iván Rodríguez. Este compositor crea un mosaico sonoro en el que no se puede saber dónde comienzan las notas alusivas al Caribe o las de origen andaluz, ya que se funden en un solo estilo musical. Esta música está influida por la corriente musical que valora lo étnico conocida como *World Music*.

Rodríguez utiliza voces femeninas y masculinas con diferentes tipos de instrumentaciones y mucha percusión, con lo cual alude a lo binario, a lo elemental. Además, los bailarines constantemente

golpean los muros de la escenografía, la cual emite un sonido metálico. La escena en que los bailarines hacen un contrapunteo en los muros y estos golpes se compenetran con la base sonora, es muy llamativa y resultó bien lograda. Además, una bailarina (Florencia Chaves) canta una canción en esperanto como parte de la diversidad sonora. Esta diversidad, más que hibridez, alude a la universalidad que pretende el esperanto.

Es aquí donde se encuentra un nudo signico de interés, ya que podría desarrollarse el debate que plantea la globalización en nuestros días; por ejemplo, si se ve la globalización como homogeneización, en donde toda diversidad se borra para hacer caso o estar dominado por un poder cultural hegemónico. En este caso, el autor apela a la noción de fuerza y esperanza ante la riqueza de tantas culturas. *Esperanto* dibuja un ideograma de la multiculturalidad y en la obra brota la preocupación de la identidad. Vemos un sincretismo que está entre lo dramático del sujeto cultural colonial que plantea Cros (1997) y cierto ludismo que se enfrenta a negociar en la globalización.

Este autor pertenece a la cultura de lo desechable. Su discurso es afín a la posmodernidad. De igual manera, se puede decir que, en nuestro medio, ya no se puede hablar de una sola cultura, ya que somos o estamos constituidos por fragmentos de muchas culturas que se han ido amalgamando para ser lo que somos.

De los otros aspectos plásticos, puede señalarse que están igualmente relacionados entre sí. El vestuario y las luces se compenetran en una sola dimensión durante toda la obra. Patrice Pavis (2000) indica que el vestuario es, a menudo, "*la primera impresión del espectador*". Sobre el mismo punto, el estudioso del signo teatral, cita a Roland Barthes cuando dice que "*el buen*

vestuario de teatro debe de ser suficientemente material para significar y suficientemente transparente para no convertir sus signos en parásitos". Pavis continúa argumentando que el vestuario debe tener como sus principales funciones:

- *caracterizar el medio social, época y estilo.*
- *localizar la dramaturgia de las circunstancias.*
- *localización del gestus global del espectáculo. (p. 180).*

Para la danza, el vestuario es una escenografía ambulante, un decorado a escala humana que se desplaza con el bailarín. Participa en las acciones y puede reflejar, más o menos, la luz, es decir, ayuda en el concepto de iluminación.



Hipocampos y mandarinas. Coreógrafo: Jimmy Ortiz. Bailan: Florencia Chaves y Jorge Corrales. Foto: Teresita Chavarría, 1999.

El vestuario de Rodolfo Seas tiene una base en blanco y negro para casi todos los bailarines. Los pantalones negros se transforman

constantemente en sus dimensiones de longitud. Del mismo modo, sobre la camisa blanca, los detalles de pañuelos, y otros elementos, contribuyen a crear imágenes que remiten a diversos orígenes. Este diseño de los trajes se integra muy bien al de las luces ya que los constantes cambios dan la sensación de múltiples pueblos reunidos. Solo el personaje de rojo rompe tanto en color como en textura con su capa de cuero, que hace juego con los guantes de boxeo.

La iluminación según Pavis, *"ocupa un lugar clave en la representación: la hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, actores y maquillaje) confiriéndoles una determinada atmósfera"* (2000: 195).

En *Esperanto*, el diseño de iluminación de Iván Fatjó, proporcionó la atmósfera y reafirmó la sensación de dinamismo con los cambios incesantes de la luz. Oscuridad casi total, seguida de un plano general en luz blanca para dar la sensación de inmensidad. Fatjó, en la primera sección, crea dos grandes áreas en el escenario con la luz, las cuales resultan muy interesantes porque estos dos planos, a la vez, recalcan a la idea de incomunicación.



La virgen desnuda. Coreógrafo: Jimmy Ortiz. Teatro Nacional, 1997.

La conceptualización de la escenografía estuvo a cargo de Gabriel Borel y la realización fue de Rándal Solís. Uno de los aspectos más innovadores de *Esperanto* fue el diseño escenográfico. Simple a primera vista y complejo a la vez. La escenografía es casi como otro escenario en dimensión vertical. De la escenografía aparecen algunos textos culturales como el muro de los lamentos, el muro de Berlín. Pueden ser muros religiosos, muros políticos, muros como los del texto de Zamenhof en una región tan conflictiva. Del muro se desvanecen los personajes. El muro se devora a los hombres. Los bailarines afloran en el muro cual musgo. En Medio Oriente se continúa haciendo muros para detener la violencia cuando la agresión está en la intransigencia de los que desean imponer su religión, su modo de vida, su visión de mundo, su cultura. Sin ir muy lejos, este muro remitiría, al público de nuestros días, al que se está construyendo al norte del continente americano entre México y los Estados Unidos de Norteamérica.

5.1.3.14. Proceso de creación

El coreógrafo de la obra seleccionada para el análisis no está interesado en contar una historia linealmente, ni en crear personajes con perfiles muy delimitados como en el teatro. Sus bailarines son dúctiles y pasan de un carácter a otro con un solo cambio de vestuario o dinámica en el movimiento, tal es el caso de la bailarina Diana Naranjo cuando realiza un breve solo, con vestuario plateado.

De las imágenes de Jimmy Ortiz, se desprenden ideas básicas sin ser anecdóticos, y es que, en *Esperanto*, se puede identificar un binarismo temático constante como si se tratara de hablar del bien y del mal. Como si los personajes estuvieran en un mundo en blanco y

negro. Como si esas personas se debatieran entre la vida y la muerte. En *Esperanto* se da el enfrentamiento de lo femenino y lo masculino con mucha sutileza, nunca cae en una denuncia feminista. Y si lo queremos llevar a los territorios del Tao de la física de Capra, (1975: 107), se puede encontrar cómo el Ying y el Yang interactúan en el diagrama simétrico en donde lo oscuro (Ying) y lo claro (Yang) conviven.

Esta simetría que plantean el Ying y el Yang no es estática, es dinámica y sugiere un forzado cambio por ciclos. El dinamismo de este diagrama permite el intercambio sin la dominación. Cada uno asume un protagonismo sin apropiarse del poder. Es decir, *Esperanto* pretende plantear un nuevo orden en la cultura occidental, más armónico, sin tanta agresión y con un respeto a lo diverso y contra la desigualdad. Los tres segmentos de *Esperanto* son transiciones sobre el mismo tema. No hay un cambio radical en los aspectos plásticos. Sino es la intensidad de los bailarines la que evidencia el cambio de cada escena.



Lágrimas naturales. Cor. Jimmy Ortiz. Bailan: Florencia Chaves, Andrea Catania, Doris Campbell. Teatro Nacional, 1998.

5.1.3.15. Lo efímero: tiempo, espacio y acción

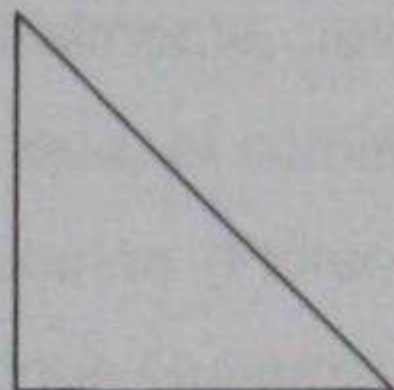
En la danza y en las artes escénicas afines como el teatro y la ópera, la acción, el tiempo y el espacio interaccionan para dar lo efímero de la ficción. En este mundo posible se mezclan los elementos visuales sonoros y textuales en un simple triángulo de interdependencia según Pavis (2000).

El tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio.

La acción se concentra en un lugar y un momento dados.

El espacio se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración.

Sin espacio, el tiempo sería pura duración; sin tiempo, el espacio sería el de la pintura, sin tiempo y espacio, la acción no se podría desarrollar. Por lo tanto, Pavis nos dice que: *“la alianza de un tiempo y de un espacio constituye lo que Mijaíl Bajtín, en el caso de la novela llama el cronotopo, una unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto”* (2000: 158).



Por esta razón, para las artes escénicas el espacio, el tiempo y la acción se perciben como un mundo concreto y en “otro escenario” como un mundo posible imaginario. Pero, más allá de lo que el cronotopo nos da al hablar de espacio en el escenario, Pavis

alude a Artaud, al decir que el espacio es “*un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene*” de energía más que de palabras, por parte de los bailarines. El espacio es invisible e ilimitado y está ligado a sus usuarios. Y para el tiempo, señala dos temporalidades que deben manejarse en el escenario: el tiempo objetivo exterior y el subjetivo interior. A su vez, está el tiempo concreto de la representación y el escénico correspondiente a lo imaginario. Con todos estos elementos deben crear los bailarines y el coreógrafo las imágenes para que la audiencia participe en el juego del arte. El coreógrafo debe amalgamar, con los movimientos, las emociones de sus intérpretes y dibujar con todos los elementos, una vez jerarquizados, para componer los signos que el espectador recreará o decodificará cada noche como en un ritual.

Si bien es cierto que cada función de un espectáculo es diferente por la conjugación de todos estos elementos, de una versión a otra de una coreografía se pueden descubrir muchas imágenes e infinitas posibilidades de resignificación. Este es el caso de *Esperanto* con las dos versiones que se han realizado hasta la fecha. Pero, la obra sigue teniendo nudos de significación básicos, como sedimentos culturales.

En el caso de Ortiz, las variaciones no llegan al núcleo. Él mantiene los mismos personajes y la mayoría de las secciones de la obra original. Generalmente, revisa algunos detalles, como en la presente obra en la que, al comienzo, se introducen las palomas en las manos de la bailarina (Florencia Chaves). El personaje de rojo, interpretado por Enrique Gutiérrez en la primera versión, es sustituido por Jorge Corrales en el montaje para el Teatro FANAL con las mismas características. No obstante, las escenas básicas se mantienen y esas son las que le dan el cuerpo a *Esperanto*.



Las manos del predicador. Coreógrafo: Jimmy Ortiz. Bailan: Florencia Chaves y Daniel Marengo. Foto: Julia Ardón, 1996.

En síntesis, el autor de *Esperanto* propone nuevas formas de componer a través del manejo del espacio y la utilización del movimiento. Jimmy Ortiz pretende poner en crisis los modelos predominantes en el panorama de la danza contemporánea costarricense. Y lo hace mediante una narración que rompe la lógica temporal, al presentar anacronismos. El discurrir del relato está lleno de saltos en el desarrollo de los acontecimientos. En *Esperanto*, el manejo de imágenes que acentúan el rompimiento del discurso no es lineal, al autor no le interesa la referencia histórica ni espacial como dato para su público.

Ortiz, declarado artista posmoderno, apuesta por la fuerza del impacto visual y sonoro. Para esto recurre al apoyo de un compositor que le crea una partitura a la medida y muy rica en sonoridad, lo mismo que a un escenógrafo, quien realiza un trabajo monumental. Para el diseño de vestuario la exigencia es la misma, ya que en los trajes se encuentran combinaciones que poseían una riqueza cromática y de texturas que remiten al recargamiento de una pintura

típicamente primitivista. Mas, ese barroquismo no se da en la interpretación de los bailarines, porque Ortiz exige neutralidad, es decir, no recurre al melodrama o exageración de la expresividad del rostro.

Lo que sí exige a sus intérpretes son resoluciones forzadas y barrocas en tiempos acelerados y vertiginosos. Sus imágenes son como trazos imprecisos, fugaces, sin mucha referencia de los códigos corporales característicos de las técnicas de entrenamiento.

Ortiz no busca ser un narrador omnisciente. Su voz parece estar oculta, no le cuenta los hechos al público, le cede el derecho a interpretar a sus anchas. A los personajes les concede el poder de la narración por medio de sus movimientos.

Este coreógrafo también propone una ruptura de jerarquía de planos, ya que su discurso lo construye a base del contrapunteo de las escenas. No trabaja con signos ricos en referencialidad y cuando utiliza intertextos no los hace evidente. Así evita conducir al espectador a una única la lectura. Provocativamente, busca y promueve la plurisignificación.

5.2. Las coreografías de Guatemala

5.2.1. El Nahual (1964), Antonio Crespo

Antonio Crespo, nació en Guatemala en 1932 y falleció en 2003, en su ciudad natal. *Balletista*, coreógrafo, maestro, músico y teatrista. El investigador, Hugo Leonel De León, afirma que Antonio Crespo inició sus estudios de danza en 1949, con los maestros Leonide Katchourowsky y Marie Tchernova en la Escuela Nacional



de Danza de Guatemala. Ese mismo año, debutó como miembro del cuerpo de baile, en la ópera *Carmen* de George Bizet, cuya presentación se realizó en el Teatro Nacional de El Salvador (De León, 2004: 32).

Antonio Crespo comenzó a tener participaciones en papeles destacados, en el Ballet Guatemala, alrededor de 1956. Con la dirección de Denis Carey realizó su primer montaje coreográfico titulado *Ensayos coreográficos N. 1*, con música de Bach. En 1959, participó en la audición del Ballet Nacional de Cuba junto a otros guatemaltecos y amplió sus estudios de *ballet* en La Habana. Para esa fecha, también viajaron a Cuba otros bailarines guatemaltecos: Christa Mertins, Julia Vela, Iris Álvarez, Manuel Ocampo y Danielle Devaux. En ese país caribeño, tuvo como maestros a Fernando Alonso, José Pares, Enrique Martínez, Doudinskaya y Fedorovna. Como miembro fundador del Ballet Nacional de Cuba, visitó 46 países y bailó en teatros como el Bolshoi, el Kirov, la Ópera de París y el Teatro Colón, entre otros.

A su regreso de Cuba, según Hugo De León, fue nombrado director del Ballet Guatemala, desde 1962 hasta 1977, período durante el cual esta Compañía vivió la llamada "época de oro". Su gestión se caracterizó por lograr el montaje de *ballets* completos acompañados con orquesta en vivo, una experiencia que no se había realizado aún en ningún país de América Central. Además, logró ser la cuarta compañía de *ballet* de América Latina que puso en escena, completo, el *ballet El lago de los Cisnes*, situación que causó un impacto muy grande en el país y en la región.

Con su dirección, el Ballet Guatemala se presentó en mil ochocientas funciones con otras grandes obras del repertorio universal como *Giselle*, *Coppelia*, *El Cascanueces* y *La Bella Durmiente*, entre otros, según indica Susana Williams en el artículo *In*

memorian, publicado en la revista electrónica *DANZA HOY EN ESPAÑOL* (18-06-2007)



Maestro y coreógrafo Antonio Crespo, 1997.

Crespo es el más prolífero de los coreógrafos guatemaltecos. Como creador, argumenta el historiador De León, *tiene a su haber, entre remontajes y obras propias, alrededor de unas ciento cincuenta coreografías. Además, hizo doscientos montajes para teatro y novecientas creaciones para televisión.* La maestra de *ballet* y bailarina, Brenda Arévalo, menciona que paralelo al trabajo de la Compañía, los solistas y las figuras principales se presentaban una vez por semana en un programa de televisión con un estreno de obras de Antonio Crespo, las cuales se ensayaban fuera del horario de trabajo del Ballet Guatemala. Esto contribuyó a difundir la labor de

la compañía¹⁵⁵. Antonio Crespo, también escribió catorce obras para teatro y veinte argumentos para *ballet*. De sus propias coreografías se pueden citar los *ballets* con temáticas y música guatemalteca como *Ixquic* (1963, m. J. P. González), *El Nahual* (1964), *Una leyenda de la monja blanca* (1966, m. M. Juárez Toledo) y *Danzas del Pop Wuj* (1972, m. J. A. Sarmientos).

5.2.1.1. Labor de maestro y el Ballet Guatemala

Antonio Crespo también fue maestro de la Escuela Nacional de Danza de Guatemala durante 18 años, período en el cual contribuyó a formar muchas figuras del *ballet* guatemalteco. Es importante destacar su aporte como pedagogo ya que, con su tutela, se educaron muchos bailarines quienes ingresaron al Ballet Guatemala y luego florecieron como intérpretes. Otros de sus pupilos triunfaron en el extranjero. Como ejemplo de lo anterior, se citan a los más representativos: Christa Mertins, bailarina estrella del Ballet Guatemala; se desempeñó como solista del Ballet Nacional de Cuba y bailarina estrella de Les Grands Ballets Canadiens de Montreal. Brenda Arévalo se destacó como bailarina estrella del Ballet Guatemala, bailó con el Ballet Concierto de México y fue solista de Les Grands Ballets Canadiens de Montreal. Además, formó parte del elenco del Ballet de la Ópera de Monte Carlo. También participó como solista con el Grupo Gulbenkian de Bailado; fue bailarina estrella en el Ballet Gala Espectacular de Florida, así como solista en el Ballet Contemporáneo de Xalapa, en México.

Otro de los destacados alumnos de Crespo fue Richard Devaux, bailarín estrella del Ballet Guatemala, solista de Les Grands

¹⁵⁵ Entrevista realizada a Brenda Arévalo, por Marta Ávila, San Salvador, 13 de setiembre de 2008.

Ballets Canadiens, quien bailó con el Ballet de la Ópera de Monte Carlo. Devaux figuró como primer bailarín con el Grupo Gulbenkian de Bailado. También fue integrante estrella del Ballet Gala Espectacular de Florida y del Ballet de Alberta. Por su parte, Otto Micheo se desempeñó como solista y primer bailarín del Ballet Guatemala, bailarín estrella del Ballet de Santiago en Chile y bailarín estrella del Cincinnati Ballet¹⁵⁶.

De otra generación de alumnos de Crespo se puede identificar a Mayra Rodríguez, quien fue solista del Ballet Guatemala, solista Ballet Frankfurt con la dirección de William Forsythe. Sonia Juárez también figuró como bailarina principal del Ballet Guatemala y bailarina estrella del Ballet de Alberta. Amalí Selva fue bailarina estrella del Ballet Guatemala, solista del Ballet de Charlero y actual directora de la Compañía.

El coreógrafo Eddy Vielman fue otro bailarín estrella del Ballet Guatemala, quien también bailó con el Miami Ballet en Florida. Y, finalmente, Susana B. Williams, quien participó en calidad de solista y primera bailarina del Ballet Guatemala. Williams, actualmente es directora de Dance-Forms Productions. Todas estas figuras confirman el impacto de la labor pedagógica de Tono¹⁵⁷ en Guatemala.

¹⁵⁶ Otto Micheo se destacó como primer bailarín del Ballet Guatemala, durante la dirección de Sonia Juárez y Carlos Marroquín. En una visita a Guatemala, que realizó Iván Nagy, director del Ballet de Santiago, quien vino a evaluar la Compañía, le ofreció un contrato para bailar en Chile.

¹⁵⁷ A Antonio Crespo, lo llamaban, en el medio de la danza guatemalteca, como *Tono*.



Ballet Guatemala, 2005, *Giselle*.

Es importante destacar, que las figuras pertenecientes a la generación de Brenda Arévalo, muchos jóvenes bailarines quienes empezaron entre 12 y 13 años de edad, recibieron también la formación de Joop van Allen, Christa Mertins y Marcelle Bonge, lo que le permitió a Crespo potenciar, durante su gestión, el talento de estos intérpretes y consolidar la "época de oro".

Además, Crespo realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala, en donde conoció al compositor guatemalteco Jorge Sarmientos, su amigo y con quien, desde entonces, llevó a cabo varios proyectos artísticos. Además de estudiar violoncello y piano, Crespo dio su aporte en la composición musical; según el historiador Enrique Anleu-Díaz (1991), creó obras para cuarteto de cuerdas, piezas para marimba, así como obras de corte popular en las cuales el piano era protagonista. Entre las composiciones musicales de Crespo, también se encuentran instrumentaciones para saxofón, flauta, cello o coro.

Asimismo, entre los reconocimientos que recibió Antonio Crespo figuran el Emeritissimum de la USAC y la Orden del Arrayán de la Fundación G&T-Continental de Guatemala. También fue promotor con Jorge Sarmientos del programa PLAR (Plan Universitario de la Promoción y Graduación, específico para artistas) de la Universidad de San Carlos, el cual recién se puso en marcha.

Practicó la danza hasta los últimos días de su vida. El 17 de diciembre de 2003, la muerte lo sorprendió en su casa, una semana después de finalizada la temporada como maestro y coreógrafo invitado del montaje *El Cascanueces*, con el Ballet Guatemala.

5.2.1.2. Puesta en escena de *El Nahual* (1964)

El Ballet Nacional de Guatemala, fundado en 1948, es la institución coreográfica centroamericana de mayor tradición. Esta compañía de *ballet* es la única en Centroamérica que acumula seis décadas de trabajo profesional. Su creación es producto de la Revolución de Octubre de 1944 y forma parte las transformaciones que se dieron durante la administración del presidente Juan José Arévalo. El Ballet Guatemala (como se le conoce) cuenta con un extenso repertorio que incluye obras de estilo clásico, neoclásico, romántico, moderno contemporáneo y de estilización folclórica.

El Nahual es la coreografía número 85 del repertorio del Ballet Guatemala estrenada, en 1964, por Antonio Crespo, quien ocupaba, en ese momento, el puesto de dirección. Por otro lado, es la onceava creación de Crespo y posee música original del compositor guatemalteco José Porfirio González Alcántara¹⁵⁸ (1926-1992).

¹⁵⁸ Según Enrique Anleu-Díaz, en *Historia crítica de la música de Guatemala*, González Alcántara permaneció en la música tonal y trató de escribir sin perder la vena ancestral indígena. Además

Porfirio González también fue pianista acompañante del Ballet Guatemala. Esta cercanía con los miembros de la institución motivó su gran producción musical para coreografías en varios formatos.



El Nahual. Baila: Claudia Yax, la doncella. Foto: Carlos Arriola.

Antonio Crespo, además del guión y la coreografía, compartió créditos por el diseño del vestuario junto a Teresa B. de Vázquez. Este montaje contó con la idea y la realización escenográfica de Max Saravia Gual.

El reparto de *El Nahual* está constituido por tres personajes. En el elenco original de esta obra participó Hilda Martínez, como la doncella, el cazador lo ejecutó Manuel Ocampo, y el papel del venado (nahual) lo desempeñó Richard Devaux. Según DeGuate.com, esta obra se estrenó en Berlín, en donde darían siete funciones y se quedaron haciendo 33 funciones, pues al público le fascinó. Desde su estreno, este montaje se ha mantenido en el

de *El Nahual*, González escribió *Rapsodia Latinoamericana* para el Ballet de Guatemala, entre otros. Muchas de sus obras fueron ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Nacional (p. 154-155).

repertorio de dicha agrupación, siendo la temporada del 2003 la última vez que el maestro Crespo la escenificara.

5.2.1.3. Antecedentes de la obra

Según Manuel Ocampo¹⁵⁹, primer bailarín y solista de la obra:

El montaje surge en primera instancia, porque en la época, había pláticas en la Dirección General de Bellas Artes para que se formara un *ballet* moderno y folclórico. Coincidentemente, se hizo una invitación a Guatemala para participar en la Feria Internacional Deutsche Welle, en Alemania, para lo que se requería un montaje de corte folclórico. La única coreografía existente en el repertorio del Ballet Guatemala era el *Pájaro Blanco*, del coreógrafo Denis Carey, por lo que Antonio Crespo decidió hacer un montaje propio. Como resultado de sus lecturas e investigación sobre historias mayas, le pidió a Porfirio González Alcántara que compusiera la música y, de este trabajo conjunto, nació *El Nahual*. Porfirio se inspiró para componer la música del venado en una canción infantil de los años treinta y cuarenta "naranja dulce, limón partido".

De esta manera, el Ballet Guatemala participó en la feria alemana, con las coreografías *El Nahual*, *El Pájaro Blanco* y *Los Sones San Martín Jilotepe*, *Chichicastenango* y *el Enfrascado*, que el maestro Crespo realizó con la asesoría del folclorista Marcial Armas. Estas dos últimas coreografías formaron, más tarde, parte del primer repertorio del Ballet Moderno y Folclórico.

Para esta ocasión, viajaron los bailarines Fabiola Perdomo, Hilda Martínez, Miriam Morales, Manuel Ocampo, Richard Devaux y

¹⁵⁹ Manuel Ocampo, ex bailarín estrella del Ballet Guatemala, ex director de la Escuela Nacional de Danza y, actualmente, es director del grupo folclórico de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Entrevista realizada por Marta Avila, 7-10-2008.

Antonio Crespo. *El Nahual* se estrenó en Berlín, luego se bailó en París y en España.



El Nahual. Bailan: Julio Ramírez y Claudia Yax. Foto: Carlos Arriola.

Esta obra significó un reto para el elenco del *ballet*, porque Crespo estaba proponiendo un lenguaje corporal que incluía elementos novedosos. Este nuevo lenguaje, Manuel Ocampo lo señala como “*contemporáneo neoclásico para llegar a lo folklórico estilizado*”. Para los bailarines acostumbrados al lenguaje clásico académico, el ejecutar *El Nahual* fue un reto al enfrentarse a movimientos muy diferentes y al tipo de interpretación que proponía el coreógrafo. Además, continúa Ocampo:

“porque bailamos descalzos, lo cual fue una experiencia muy positiva. Y, finalmente, por la utilización de trajes mayas estilizados a los que no estábamos acostumbrados y que contrastaban mucho con los trajes que se utilizan en los roles del *ballet* clásico con toda su fantasía”.

Según la definición dada por los historiadores del *ballet* en Chile, María Elena Pérez y Vladimir Guelbert, en el libro *Diccionario de Ballet*, se podría clasificar a *El Nahual* como un *ballet* moderno, porque corresponde a un *estilo de ballet surgido a comienzos del siglo XX, basado en los principios académicos tradicionales, que incorpora formas del movimiento propias de otras tendencias dancísticas, teatrales...* (2006: 20). En este mismo sentido, este *ballet* no cuenta con cuerpo de baile, es un trabajo para tres solistas mediante el cual se muestra a las figuras principales de la Compañía.

Manuel Ocampo, quien interpretó esta coreografía hasta finales de los años setenta, recuerda que, cuando se estrenó en Guatemala, gozó de buena acogida por la crítica y por el público. Desde su estreno, muchas generaciones de bailarines guatemaltecos han interpretado *El Nahual*. Esta creación se ha convertido casi en un símbolo del *ballet* guatemalteco. Sin embargo, sobre los posteriores montajes de la coreografía, este bailarín afirma:

“... a mi criterio, en las reposiciones que he visto no se ha logrado interpretar la esencia de *El Nahual* y no se pidió a los intérpretes originales el trabajo de remontaje y asistencia de ensayos, lo cual fue un grave error”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

5.2.1.4. Temática

Como se mencionó anteriormente, Antonio Crespo se basó en la leyenda guatemalteca que data de la época precolombina, en cuya cultura *El Nahual* es un espíritu protector que tiene cada individuo. Aunque se encarna bajo forma animal, resulta algo similar a la figura del Ángel de la Guarda, de la religión católica. La identificación entre ambos (la persona y el nahual) se da a tal punto que el primero puede tomar la forma del segundo y lo que le ocurra al nahual mientras esté encarnado por la persona, le puede suceder al personaje.

En la trama del *ballet*, los acontecimientos se dan al atardecer, con la despedida de dos enamorados. Durante la noche, la joven muchacha encarna su nahual, que es un venado y vaga por el campo a la luz de la Luna. Mientras tanto, su enamorado, que es cazador, se prepara a realizar sus prácticas depredadoras. Al descubrir al venado (ignorando que es el nahual de su amada), se dispone a cazarlo y lo persigue hasta darle muerte. En ese momento, la doncella se transfigura nuevamente y perece en los brazos del involuntario homicida, su enamorado.

Es importante recordar que, entre 1940 y 1960, en México floreció una verdadera oleada dancística que ha sido denominada como Movimiento Mexicano de Danza Moderna, el cual aglutinó a grandes figuras de la coreografía, el diseño, la música, la fotografía y la literatura. Se destacan Ana Mérida, Josefina Lavallo y Guillermina Bravo como coreógrafas, así como los bailarines y maestros Rocío Sagaón, Javier Francis y Guillermo Keys, por citar algunos de estos protagonistas. Recuérdese que Guillermo Keys trabajó en Guatemala

como director de la Compañía y pudo estimular en Crespo la búsqueda de expresiones nacionalistas las cuales se plasman en esta coreografía. Además, en Guatemala, en el ámbito de los compositores, la corriente nacionalista tuvo gran impacto.

5.2.1.5. Estructura de la obra



El Nahual. Bailan: Manuel Ocampo y Richard Devaux, foto: Mario Quiñónez, 1964

Para el análisis de la estructura de la coreografía se cita a Alberto Dallal quien, en su libro *Cómo acercarse a la danza*, recurre al símil de la obra cinematográfica y señala que *cada danza posee un cierto número de secuencias o –episodios– que se relacionan de principio a fin* (2000: 91). Para el caso que nos ocupa, se encuentra que esta obra presenta una sucesión de formas en las cuales se pueden identificar momentos o instantes que fluyen sin interrupción

mediante la ejecución de los movimientos. El coreógrafo utiliza la discontinuidad (o apagón) para indicar un cambio en la trama o acciones, según lo necesite. En *El Nahual* se identifican cinco momentos claramente definidos por estas interrupciones:

- 1 El dúo inicial.
- 2 El solo de *El Nahual*.
- 3 La escena del cazador.
- 4 El enfrentamiento: cazador y venado.
- 5 La muerte de la doncella.



El Nahual. Baila: Benjamín Calderón. Foto: Carlos Arriola.

En el manejo de estos momentos o secuencias, Crespo demuestra una capacidad de narración al crear un rico juego de variaciones de movimientos en donde compone episodios con una agradable economía en el manejo de los elementos coreográficos, y guarda una relación entre todos. La obra posee una nitidez en su arquitectura que permite una lectura fluida.

5.2.1.6 Lenguaje coreográfico

El movimiento que utilizó Crespo para crear el lenguaje de esta coreografía es, fundamentalmente, el que ha desarrollado la danza académica o el denominado, de manera popular, *ballet* clásico. Este es el resultado de movimientos muy apreciados y aplaudidos por la audiencia debido a sus grandes proezas. Son construcciones de movimientos por medio de las que los solistas, parejas, tríos u otras formaciones lucirán su dominio corporal y técnico, en algunos casos, hasta descuidando el nivel interpretativo con tal de lucir sus destrezas de mecánica corporal.

Los *balletómanos* o aficionados a la danza académica gustan de contemplar, una y otra vez, estas proezas o grandes momentos. Por esta razón, en la mayoría de las composiciones de estos *ballets* se encuentran frases de movimiento que se repiten varias veces, en unas oportunidades hasta el cansancio, para estimular el aplauso que es parte del protocolo de los espectadores del *ballet*. En algunas ocasiones estos movimientos tienen poca relación formal con el contenido.

Recordemos que la danza moderna de principios del siglo XX, vino a plantear una relación más estrecha entre la forma y el contenido, así como una preocupación por integrar nuevas maneras de moverse y, en muchos casos, hasta incluir los movimientos naturales o de referencia cotidiana.

En los cinco segmentos, mediante los cuales se desarrolla *El Nahual*, Antonio Crespo logró crear una atmósfera idónea para exponer a los personajes y sus relaciones de manera lírica. Durante los 13 minutos que dura la obra, se aprecia, en cada momento, acciones precisas que contribuyen a la lectura de los

acontecimientos expuestos en formato de duetos y solos que se alternan. Es así como, desde el primer episodio, en el que interactúan la doncella y el cazador, se sabe que estamos ante un *pas de deux*, debido al tratamiento del movimiento y del espacio. Luego aparece el solo del venado/nahual que es sucedido por el encuentro del cazador y la víctima. Finalmente, esta escena da paso a la del encuentro de la amada-herida por el cazador.

Para lograr la atmósfera ideal y el perfil de cada personaje, Antonio Crespo recurrió a una serie de pasos que se repiten varias veces, lo que genera la identificación de los caracteres. Por ejemplo, en el primer dúo, en las variaciones de la doncella predominan pasos como los *developpé a la seconde*, un porte (alzado) en el brazo del hombre, un *penché arabesques* sobre la pierna del cazador y un *promenade en arabesques attitude* con terminaciones en *cambré derrière*. Estas variaciones son repetidas en más de una ocasión y alternan la ejecución de un lado a otro.



El Nahual. Baila: Richard Devaux. Foto. Mario Quiñónez, 1964.

En este segmento, el coreógrafo también incluye algunos pies flexionados como chispazos de modernidad, así como el tratamiento de los brazos, en el cual se aprecia una colocación de las manos muy distinta a la que utiliza el lenguaje clásico. Sin embargo, si a este dúo le quitamos los trajes, que poseen una fuerte referencia visual del folclor guatemalteco, puede parecerse a cualquier otro *pas de deux* del repertorio universal del *ballet*. En esta coreografía, la diferencia la hace una interpretación dirigida y cuidadosa, así como las referencias plásticas de interés nacionalista.

En el caso del *pas seul*¹⁶¹, variación o solo ejecutado por un único bailarín que representa al venado o nahual, es más evidente el

¹⁶¹ Según el cubano Roberto Méndez Martínez, en su libro *El Ballet. Guía para su estudio*, fue la escuela francesa la que designó la clasificación de las danzas del *ballet*, en este sentido: *pas seul* es un solo, *pas de deux* corresponde a un dúo, *pas de trois*, es un trío, *pas de quatre*, un cuarteto

intento de crear combinaciones con los pasos de *ballet* para dar los rasgos particulares del personaje. Aquí los saltos en paralelo, la colocación de los brazos y los movimientos de la cabeza recuerdan a un mamífero. Es decir, todo este conjunto de movimientos contribuye a identificar al venado, aunque también, las frases o variaciones de movimiento se repitan muchas veces. Para todos los segmentos, la cualidad de movimiento es periférica y brillante con un manejo de la energía típica de la técnica de la danza clásica como son los *grand jeté*, *sissoune*, *pas de cheval* y *grand jeté cloche*. Otro paso muy utilizado por este personaje es el *rond de jambe par terre*, con el cual el nahual marca su territorio, en la zona central del escenario.

Cabe destacar que las resoluciones de movimiento de este personaje presentan mucho *ballon*. Término que se refiere a la cualidad en el salto, en donde el ejecutante muestra mayor suspensión y elevación, del mismo modo, una capacidad elástica y suave al caer. El nombre de este paso, según indican Anatole Chujov y P. W. Manchester, en *The Dance Enciclopedia*, podría estar inspirado en el bailarín y maestro de la danza francesa del siglo XVII, Jean Balon, a quien se le atribuye esa cualidad de salto (1967: 112).

Para la secuencia del cazador, los movimientos predominantes son las caminadas que terminan con estiramientos de piernas (*developpé*) con algunas poses en paralelo y muchos *tour en l'air*, un paso esencialmente utilizado para los solos de los hombres, mediante el cual pueden girar dos o tres veces antes de caer. Con los *tour en l'air*, Crespo fue desplazando al cazador hasta enfrentarlo al venado y herirlo.

Acercándose el final, en la escena de la muerte de la doncella, una vez que la mujer ingresa por el nivel bajo y se arrastra, Crespo

y así, hasta llegar a *pas de dix*, después de once bailarines se denomina intervención del *corps de ballet* (2000: 144).

retoma la variación del principio, la cual es ejecutada para ambas direcciones, con otro tono muscular, más lento y débil, antes de caer muerta en los brazos de su amado.

5.2.1.7. El espacio y sus implicaciones

En cuanto al manejo espacial en *El Nahual*, Antonio Crespo trató de asignarle a cada situación un espacio propio para la realización de las variaciones y desplazamientos. Al finalizar el primer dúo, los amantes salieron hacia la derecha del espectador. Contrario a esta salida, el nahual ingresó por el lado izquierdo del público y, básicamente, se mantuvo en este sector utilizando el centro para reafirmar su imagen con el *rond de jambe par terre*.

El cazador deambula por todo el escenario con sus caminadas y marca con sus giros tres puntos como si fuera la punta de lanza que dará muerte al nahual. Durante el enfrentamiento, el hombre y el mamífero se desplazan en círculos concéntricos hasta que desaparece el herido. Por este mismo trayecto ingresa la doncella herida de muerte para realizar sus variaciones a dúo en la zona central. Solamente para el dúo del principio y del final, los bailarines ocupan los planos bajos con varios movimientos que los llevan al piso; el resto de las situaciones se desarrollan en los planos altos ocupados por los grandes giros, desarrollo de piernas, corridas y alzados.

5.2.1.8. Tratamiento plástico

En el tratamiento plástico de la coreografía convergen, además del movimiento y el espacio, la concepción del vestuario, las luces, la escenografía y la música con el propósito de crear una relación armoniosa entre los códigos sonoros, visuales y cinéticos.

Como sostiene Alberto Dallal:

“el coreógrafo, creador de piezas dancísticas, de espectáculos, resulta un organizador, un coordinador. Debe poseer una vastísima cultura y conocer técnicamente la música, la escenografía, el diseño de luces, la literatura, además de dominar profundamente un lenguaje dancístico” (2000: 120).

En este caso, el perfil de Crespo se acerca a lo planteado por Dallal, y se comprueba lo anterior con los aportes que hizo el autor en esta obra, en la cual él mismo se involucró en la mayoría de los aspectos. Crespo trabajó muy de cerca de sus colaboradores. Se debe recordar que la música fue solicitada al compositor guatemalteco José Porfirio González Alcántara.

Además *Tono* Crespo intervino en la creación del guión y trabajó muy de cerca en el diseño del vestuario con Teresa B. de Vázquez. En estos trajes y en el tocado de la mujer destacan el colorido de las blusas (huipiles) y faldas que usan muchas indígenas guatemaltecas. Esta misma riqueza cromática se aprecia en el taparrabo del cazador. En el diseño del vestuario es evidente un fuerte referente visual que se enmarca dentro de la estética nacionalista desarrollada en varias manifestaciones artísticas en Nuestra América, como fue la corriente musical en la que destacaron el argentino Alberto Ginastera, el brasileño Heitor Villa Lobos, el

mexicano Carlos Chávez, por citar a unos pocos. Lo mismo se dio en el muralismo mexicano que rescató la iconografía indigenista.

También los elementos de utilería, como el penacho, la máscara y la lanza, realizados por Max Saravia Gual, fueron cuidados para que remarcaran el acento mágico que dan la vestimenta, el sonido y los movimientos.

El mismo cuidado se tuvo con el austero diseño de luces, basado en juegos de cenitales para los amantes y un seguidor para el venado. Un detalle importante es la referencia de la luna llena que se proyecta en el ciclorama para las escenas nocturnas. El efecto de la luna contribuye a crear una ambientación tenebrosa que anticipa la tragedia y la muerte. En algunas de estas escenas se ve una luz general, que permite ampliar el horizonte del territorio donde se desenvuelven los personajes.

En el primer *pas de deux* y, como parte del *incipit*, los bailarines ejecutaron sus movimientos desde el centro hasta el proscenio, con algunas caminadas que los llevaron a los lados. El centro fue para ellos el punto en donde desarrollaron los pasos más brillantes. En este segmento se encuentra una condensación de sentido que brota de la primera imagen. Aquí podemos preguntarnos, quiénes son, qué les va a suceder, cuándo se dará el desenlace, qué relación tienen ellos con el título (*El Nahuatl*). El primer abrazo es el momento estratégico. Nos da la referencia de una pareja que se va a separar. Es, en este primer instante, donde Crespo seleccionó el inicio de la trama para dar un atisbo de que la historia es una tragedia, después de aquí se suscitarán otros acontecimientos medulares para la dramaturgia de la coreografía.

5.2.1.9. Una leyenda trágica

En el *ballet El Nahual* encontramos, principalmente elementos de la leyenda y aspectos de la tragedia.

Leyenda viene del latín *legenda*, del gerundio de *legere*, leer, además es “*historia o relación de uno o más santos*”. También es una “*relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos*”¹⁶² (2001: 929).

Es fundamental recordar que las leyendas se transmiten de generación en generación y son parte de la cultura y las creencias de un pueblo, una ciudad o un estado. Cuando las leyendas se pasan de generación en generación, corrientemente sufren algunos cambios en su contexto, es decir, que variará un poco la leyenda en la narración pero el objetivo es el mismo. En las leyendas, la precisión histórica pasa a un segundo plano en beneficio de la intención moral o espiritual. Es así que Antonio Crespo toma la leyenda maya y la adapta a un *ballet* del siglo XX.

Lo mismo sirve para la danza como para la literatura, al ser la leyenda una narración ficticia, casi siempre de origen oral, que hace apelación a lo maravilloso. Una leyenda, a diferencia de un cuento, está ligada siempre a un elemento preciso y se centra en el mundo cotidiano o la historia de la comunidad a la cual pertenece. Entonces, la leyenda se desarrollará habitualmente en un lugar y un tiempo precisos y reales; comparte con el mito la tarea de dar fundamento y explicación a una determinada cultura y presenta, a menudo, criaturas cuya existencia no ha podido ser probada.

¹⁶² *Diccionario de la Real Lengua Española*. Tomo 6, 2001.

Por su parte, la tragedia ha estado presente en el arte escénico desde sus inicios¹⁶³. Recordemos que nació como tal en Grecia, con las obras de Tespis y Frínico y se consolidó con la tríada de los grandes dramaturgos del clasicismo griego: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las tragedias clásicas se caracterizan, según Aristóteles, por generar una catarsis en el espectador. Este género es *“una obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto”*¹⁶⁴ y pretende involucrar al público para que tome conciencia de la fragilidad del ser humano y su destino, cuyas acciones llevan al enfrentamiento de principios libertadores y, generalmente, presenta un desenlace doloroso para alguno de los protagonistas.

Esta afirmación debe complementarse con lo que propone Patrice Pavis, quien la define como una canción dedicada al macho cabrío-sacrificado a los dioses por los griegos. También el teatrólogo francés, argumenta que es:

“una forma dramática cuyos principales caracteres se ven enfrentados de manera misteriosa, inexpugnable e inevitable contra el destino o los dioses, moviéndose casi siempre hacia un desenlace mortal por parte de una fuerza ciega o la fatalidad, anunciado siempre por diversos oráculos” (1998: 487).

Considerando que todas las tragedias acaban con la muerte o en la destrucción física, social, intelectual o moral del personaje protagónico, quien es sacrificado por la fuerza que se le impone, y contra la cual se rebela orgulloso o de modo insolente y que en el

¹⁶³ La tragedia ha tenido tres momentos de apogeo como género, el primero se dio en la Grecia clásica del siglo V, posteriormente tuvo un renacer en Inglaterra durante la época isabelina y posteriormente se retoma en Francia durante el siglo XVII.

¹⁶⁴ Así lo señala el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001). Edición XXI. Tomo 10, pp. 1498-99.

caso de *El Nahual*, se da la muerte de la doncella en manos de su amado.

Así como Esquilo, Sófocles y Eurípides que, en diversos momentos históricos afrontaron los temas más sensibles de su época en sus tragedias, Antonio Crespo expuso un tema sensible en la cultura guatemalteca como es la muerte de un indígena en manos de un miembro de su misma comunidad.

En este sentido, podemos afirmar que, en este *ballet*, se mezclan algunos rasgos de la tragedia así como características de la leyenda. Es más, podríamos pensar que tiene alguna relación con el texto dramático de William Shakespeare *Romeo y Julieta*. Es decir, aquí aparece el destino trágico al estilo de la tragedia muy desarrollada por Shakespeare, como es el caso de los amantes de Verona, sin que se dé realmente un enfrentamiento de grupos sociales o familias.

No se debe olvidar que en los años que se estrenó *El Nahual* fue la época de la mayor matanza y violación de los derechos humanos que vivió la población indígena guatemalteca por parte de las dictaduras de turno, destacando la de Efraín Ríos Montt.

La aceptación que tuvo en su debut y sigue teniendo *El Nahual*, se puede entender como una forma de catarsis que proporcionó una especie de la purificación, porque según el semiótico francés, Patrice Pavis:

“la tragedia pone ante los hombres los impulsos pasionales e irracionales (matricidio, incesto, canibalismo, suicidio, infanticidio...), que se encuentran, más o menos conscientes, en el ánimo humano, permitiendo a los individuos desahogarse inocuamente, en una suerte de «exorcismo» en masa” (1998: 487).

También se puede interpretar que el éxito que sigue esta obra, teniendo vigencia, es porque en la Guatemala del siglo XXI, el

feminicidio está presente, especialmente en las comunidades indígenas y forma parte de esta realidad tan cruel que es constantemente minimizada por el aparato de poder.

Además, desde el punto de vista formal, la tragedia adquirió su estructuración con un esquema rígido, igual que el *ballet*, cuyas formas se pueden definir con precisión ya que se inicia, la mayoría de las veces, con un prólogo que, según Aristóteles, es lo que antecede a la entrada de los personajes principales. Estas características generales son las que permiten la ubicación temporal y se une el pasado del héroe con el presente y pueden participar hasta tres actores, pero solo hablan dos y el otro interviene o puede recitar un monólogo. Todo lo anterior está presente en la estructura de *El Nahual*, principalmente porque Crespo se mantiene dentro de los cánones establecidos por el *ballet* neoclásico, como se señaló anteriormente. Sin embargo, este coreógrafo se revela ante la formalidad de la utilización del coro, creando una pieza para solistas.

Es fundamental recalcar que la tragedia en la danza escénica del siglo XX se puede identificar, con mayor fuerza, a partir de las creaciones de los pioneros alemanes como Harald Kreutzberg y Mary Wigman, quienes en sus obras mantienen el tono trágico típico del expresionismo. En Norteamérica, los creadores más prolíficos de esta tendencia fueron Martha Graham con toda la serie sobre la mitología griega en donde destacan *Herodiade* (1944) o la maravillosa composición titulada *Clytemnestra* (1958)¹⁶⁵. Por su parte, José Limón tocó el tema en su coreografía *La pavana del moro*, inspirada en *Otelo* de Shakespeare. Estos coreógrafos, por varias décadas, siguieron influenciando a las siguientes

¹⁶⁵ En la coreografía de Martha Graham es muy fuerte la presencia de los temas y el enfoque de la tragedia desde *Lamentation* (1930) hasta *Rite of spring* (1984).

generaciones quienes se inspiraron en textos dramáticos y propios, en los cuales la tragedia sigue estando presente.

También se puede recordar que desde el *ballet* romántico del siglo XIX, la tragedia ha sido fundamental en la dramaturgia y escenarios por medio de los personajes como *La Sífide* o *Giselle*. De igual modo, en el siguiente período se encuentran las coreografías de Marius Petipa que tienen historias concebidas con esta misma tesitura como son *La Bayadera*, *Raymunda* y *El Lago de los cisnes*. De igual forma, coreógrafos jóvenes siguen teniendo en la tragedia un género que les permite expresar preocupaciones de su tiempo, tal es el caso de la última escenificación del Ballet de la Ópera de París con el montaje del coreógrafo Angelin Preljocaj titulado *Le songe de Médée*, estrenada en el 2004¹⁶⁶, en el que se trata el tema del infanticidio.

En *El Nahual*, Crespo no nos ofrece un cuento de amor imposible, ya que el protagonista comete una falta trágica y cae en desgracia no en razón de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de alguna situación del azar, al dispararle al venado sin saber que era el nahual de su amada.

5.2.1.10. Un símbolo

Para la cultura guatemalteca, *El Nahual* ha llegado a ser una pieza fundamental del *ballet* nacional hasta convertirse en una especie de emblema que recoge el espíritu de la tendencia nacionalista que predominaba en la producción artística de la época

¹⁶⁶ Covadonga Maraña Fernández reseña la presentación de *Le songe de Médée* (2004) creada por el coreógrafo francés Angelin Preljocaj para el Ballet de la Ópera de París, este es uno de los últimos montajes que tratan la tragedia en el *ballet* contemporáneo. *Revista El círculo de la danza*. (2006). Vol. 1, #3. Madrid, p. 60.

en la que fue creada. Aquella etapa dorada, cuando el Ballet Guatemala gozaba de buen reconocimiento nacional e internacional y recibía el apoyo suficiente para contar con los recursos idóneos de sus producciones.

En este sentido, cabe preguntar ¿por qué esta composición coreográfica ha logrado estar en cartelera por más de cuatro décadas? ¿Será porque ha logrado representar la imagen idílica del guatemalteco que se estaba masacrando durante la época de las dictaduras más violentas de la historia moderna de Guatemala? Tal vez, porque sus imágenes no cuestionaban ningún aspecto de la realidad y promovían la versión del indígena que el sistema político pretendía. O, quizá, porque su mensaje no era subversivo o desestabilizador.

Parece ser que dentro de la cultura oficial, este texto coreográfico ha sido inofensivo y se ha promovido como parte de la identidad aceptada y promovida por el sector que consume la producción artística afín a las Bellas Artes. Recordemos que *El Nahual*, como texto, es una práctica social y, por lo tanto, una producción ideológica. En este caso, se podría decir que en *El Nahual* está presente la dialogía, como apunta Iris Zavala, ya que supone un comunicarse con el otro, una forma de comprender el mundo en simultaneidad, *"donde se da la heteroglosia y se encuentra la pluralidad de discursos (clases sociales y etnias y géneros sexuales) que pueblan el mundo"* (1991: 25).

Es así que esta coreografía, como texto, se transforma en *"un conjunto de prácticas sociales de lectura y como texto cultural, está orientado por el mundo social del cual procede"*, como lo afirma Zavala (1991: 27). Es decir, forma parte de lo que Pierre Bourdieu llama el campo intelectual.

Anteriormente, se mencionó que *El Nahual* ha adquirido una dimensión simbólica y, en este sentido, también se puede utilizar el concepto de símbolo. El filólogo Leonardo Alejandro Hincapié, en su trabajo de grado de la Universidad Nacional de Colombia, titulado "*Silencio: un acercamiento semiótico a la teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de C. G. Jung*" (2000), señala que el símbolo es multívoco y por esto tiende a unificar los diferentes planos de la realidad, pero, a la vez, condensa en sí mismo los fenómenos y objetos más heterogéneos haciendo de la multivocidad la base de su estructura. Por lo tanto, es posibilitador de la cognoscibilidad del mundo.

Además, el símbolo al ser multívoco, tiende a unificar los diferentes planos de la realidad y, a la vez, condensa en sí mismo los fenómenos y los objetos más heterogéneos haciendo de la multivocidad la base de su poder semiótico. De esta manera, podríamos explicar cómo esta coreografía se ha mantenido por tanto tiempo en el repertorio de una agrupación como el Ballet Guatemala y muchas generaciones de bailarines la han ejecutado y al hacerlo la siguen considerando como parte de su identidad.

Por otro lado, esta coreografía, como un símbolo, ha logrado integrar y unificar la mayor cantidad de zonas y experiencias de lo humano y de lo cósmico, identificando todas estas realidades, según lo señala Hincapié.

Las imágenes que se despliegan en esta obra también podrían tocar la dimensión religioso/espiritual y hasta mítica, como lo ha tratado el antropólogo rumano Mircea Eliade, en su libro *Historia de las Religiones* (1969), y podríamos pensar que el símbolo no nos habla solamente de una determinada forma de ser del mundo, también muestra el lugar del hombre en ese engranaje, en ese escenario de lo real, dándole una significación a ese existir.

En este sentido, el símbolo (*El Nahual*) puede establecer una relación solidaria entre la forma de ser del hombre y la forma de ser del cosmos. En esta dirección, Hincapié apunta que el símbolo existe como posibilidad de comunicación del hombre con todos esos registros que parecen excederlo y, de esta manera, conduce a un diálogo con realidades para las cuales cualquier tipo de lenguaje convencional se queda corto. El símbolo es, pues, una forma de conocimiento e interacción con el mundo, una forma de reconocimiento del ser humano más allá de cualquier accidente histórico o racial y esto es lo que ha estado presente en el inconsciente colectivo y ha facilitado la vigencia de *El Nahual* como texto cultural.

5.2.1.11. Intertextualidad

Recuperar un espacio para destacar las figuras masculinas en la danza escénica, parecía ser otra de las razones que tenía Antonio Crespo en el momento de crear *El Nahual*. Esta obra es danza hecha por hombre, donde se da mayor espacio y protagonismo a las figuras masculinas ante el tradicional papel de *la prima ballerina*. Esto se nota en el desarrollo de la coreografía, ya que los personajes masculinos poseen un tratamiento más elaborado que el que se le otorga al papel de la doncella.

Vale recordar que en la tradición de la danza clásica, fue hasta finales del siglo XIX y principios de siglo XX, cuando la presencia de la mujer dejó de ser predominante y le dio paso a la figura masculina. Un ejemplo de lo anterior es el caso del bailarín ruso Vaslav Nijinsky y otros creadores de su generación, como lo expone la mexicana Margarita Tortajada, en su libro *Danza de hombre* (2005: 10). Junto

con la revolución de la danza moderna, encabezada por las imponentes pioneras Isadora Duncan y, posteriormente, Martha Graham, aparecieron algunos hombres, como el mexicano nacionalizado estadounidense José Limón (1908-1972) quien le dio el acento de virilidad a sus personajes y luchó por la recuperación de su herencia cultural latina.

Los maestros, los coreógrafos y los bailarines José Limón y Javier Francis¹⁶⁷, por su fuerte presencia escénica, se constituyeron en modelo por seguir para muchos coreógrafos y bailarines mexicanos, según argumenta la investigadora Tortajada, y para muchos otros de América Latina. Ya se mencionó que la expresión coreográfica más importante de los años cincuenta, en nuestro continente, fue la danza moderna nacionalista, *que requería de la figura del héroe macho mítico mexicano, como símbolo nacional vinculado con la Revolución, la transformación social y la virilidad* (Tortajada, 2001: 10,11).

De esta época también es el mítico dúo *Zapata*, creado por el coreógrafo Guillermo Arriaga (1926)¹⁶⁸ y una de las pocas obras del repertorio mexicano que se ha bailado por más de 50 años. Esta situación también le ha sucedido a *El Nahual*, al transformarse en una coreografía fundamental del repertorio de la danza guatemalteca del siglo XX.

Otro intertexto que se puede señalar en la composición coreográfica que nos ocupa, es la figura del personaje de Puck,

¹⁶⁷ Bailarín y maestro estadounidense quien vivió muchos años en México y cuya influencia ha sido enorme. Francis y José Limón fueron de los maestros y coreógrafos con quien la coreógrafa costarricense, Mireya Barboza, trabajó en el Distrito Federal durante su paso por México.

¹⁶⁸ Guillermo Arriaga es otra figura importante de este movimiento, y para la danza en Costa Rica también fue un referente fundamental. Él estuvo en Costa Rica varias veces como observador y maestro invitado al Festival de Coreógrafos Graciela Moreno y su obra, *Zapata*, forma parte del repertorio de la Compañía Nacional de Danza; fue el esposo de Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional de Costa Rica y promotora de la danza moderna y contemporánea.

protagonista del *ballet Sueño de una noche de verano* (1962) de George Balanchine, cuyo libreto se deriva del texto homónimo de William Shakespeare. Puck es un duende, una especie de perverso cupido que interfiere en las relaciones de pareja, tramando aventuras y desamores a medio camino entre el sueño y la realidad. En ambos casos, encontramos personajes mortales e inmortales que interactúan en la trama, tienen como escenario el bosque y la magia que constituyen parte de la historia. Así como Puck es uno de los principales personajes y motor de la dramaturgia, en el montaje de Antonio Crespo, el venado/nahual es el alma de la historia.

Además, otro referente intertextual inevitable son las escenas de la muerte del venado, típicas de la coreografía de proyección folclórica, la cual fue institucionalizada por los montajes de la coreógrafa mexicana Amelia Hernández.

Para concluir y sintetizar los aportes que dio Antonio Crespo a la danza escénica guatemalteca, es importante señalar lo siguiente. La forma en que el coreógrafo utilizó el lenguaje del *ballet* clásico en *El Nahual* está dentro de los márgenes de lo convencional. Mas su exposición del tema, de una bella simplicidad, facilitó la lectura para cualquier tipo de público. En este sentido, su gran valor es poseer una trama clara, sin mucho rebuscamiento y con un manejo de los estándares de la disciplina.

Acerca de los niveles de significación, en esta coreografía podemos agregar que el autor se apropió de las posibilidades que le otorgaba la codificación del lenguaje académico del *ballet* para exponer imágenes alusivas a la identidad cultural. También rompió con una convención del *ballet* de no utilizar el cuerpo de baile como elemento fundamental en la composición.

Como ya se mencionó, desde el punto de vista formal, esta obra no aporta resoluciones o pasos nuevos a la coreografía. Sin embargo, Crespo tuvo la osadía de sustituir a los príncipes y heroínas provenientes de los cuentos de hadas característicos de los *ballets*, por personajes de la mitología maya. Utilizó el sistema lexical y sintáctico dominante del *ballet* para hablar de algo muy propio, lo cual le permitió a varios estratos (o grupos sociales) degustar una forma de expresión artística que había estado reservada para la elite cultural guatemalteca. Se apropió de la riqueza del color de la producción plástica maya para vestir a sus protagonistas. Cambió el tutú y las zapatillas de punta por el huipil y el taparrabo y le dejó los pies descalzos o en zapatilla suave a su elenco.

También, así como el coreógrafo Maruis Petipa recurrió a Chaikovsky, Crespo le solicitó una composición original a González Alcántara, compañero de generación, quien creó una pieza a partir de una canción infantil. Con el buen manejo de estos elementos, Crespo contribuyó a popularizar el *ballet* clásico.

Finalmente, resulta hasta cierto punto paradójico que, mientras más atrocidades se cometían en la realidad guatemalteca contra las poblaciones indígenas, con mayor pasión y orgullo se bailaban temas sobre algunas de estas etnias. Esto se puede interpretar como una estrategia más del sistema opresor para disimular esa realidad.

5.2.2. *La mujer de las medias verdes* (1996), Sabrina Castillo

La bailarina, maestra y coreógrafa Sabrina Castillo Gallusser¹⁶⁹, nació en 1961, en la ciudad de Guatemala.

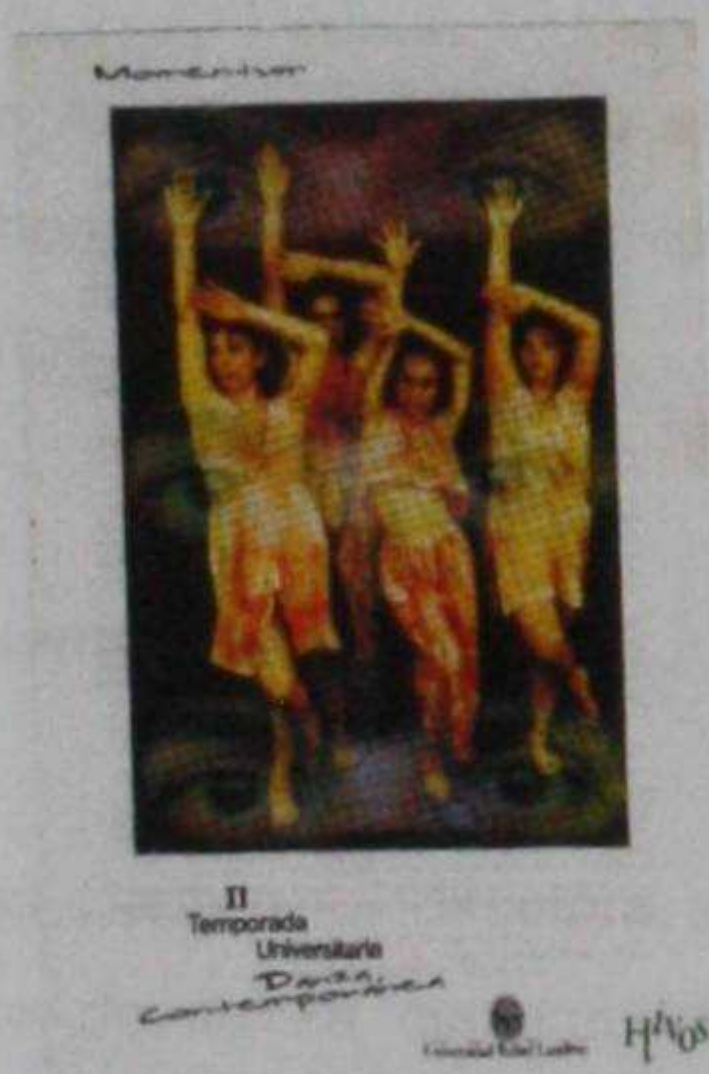
Durante sus primeros años de formación como bailarina de danza contemporánea (1978-1985), Sabrina Castillo trabajó con la influencia de las maestras guatemaltecas Heidi de Irigoyen, Lizette Mertins, Guisela Rosal y Lucrecia Herrera.



Sabrina Castillo, foto Rogelio Clara, 2009

¹⁶⁹ Es doctora en Filosofía con enfoque principal en la Fenomenología y la experiencia del cuerpo (Universidad Rafael Landívar) e ingeniera agrónoma especialista en patología vegetal. También realizó estudios de postgrado en la Universidad de California en Berkeley y en la Rutgers The State University. Del año 2006 al 2008, Castillo se certificó como Analista de Movimiento por el Laban Institute of Movement Studies, Nueva York/Toronto, y por Laban/Bartenieff and Somatic Studies International.

En sus estudios como coreógrafa recibió cursos en distintas especialidades relacionadas con la danza en México, Estados Unidos de Norteamérica y Guatemala. Entre 1985-88 estudió danza contemporánea y otras materias complementarias al arte escénico como la composición, improvisación, etc., en la Universidad de California, Berkeley, Masson Gros School of the Arts, y Universidad de Pennsylvania, en Filadelfia.



Programa de mano, Momentum, 1998.

Sabrina Castillo ha merecido varias distinciones y premios. En 1990, la coreógrafa representó a Guatemala en el primer Festival de Jóvenes Coreógrafos de Venezuela. En 1991, recibió el Premio Opus que otorga, en Guatemala, el Patronato de Bellas Artes, en reconocimiento por la labor de Momentum, como el grupo de danza más original y creativo. Al año siguiente obtuvo, por parte de la Sociedad Dante Alighieri, el galardón por toda la labor realizada con

el grupo Momentum. Para el nuevo milenio recibió, en el año 2000, el Premio Arco Iris Maya, elegido por el público guatemalteco.

Su coreografía, *Super héroes Remixed*, fue premiada como la mejor en el XI Festival Internacional de Danza Contemporánea realizado en Managua. Dicha elección la lideró el crítico de danza mexicano César Delgado, en la edición del 2005 del Festival.

En el 2006, fue merecedora de la Orden Miguel Hidalgo y Costilla, a la dedicación y el esfuerzo. Con este premio se le reconoció toda su trayectoria en la danza. Para el 2007, el Instituto Guatemalteco Americano (I.G.A.) y el Departamento Artes Landívar le rindieron homenaje y reconocimiento al trabajo coreográfico de diecinueve años.

5.2.2.1. Momentum, el grupo

Sabrina Castillo es directora artística y fundadora del grupo independiente de danza contemporánea Momentum (1988), cuyo nombre proviene de "movimiento" que, en Física se traduce en masa por velocidad. Esta agrupación se ha dedicado a la creación, investigación, producción y difusión de obras coreográficas. Momentum, con su conducción, se ha mantenido activo en Guatemala de manera sistemática y constante en el área de la danza contemporánea, mediante varias actividades. El trabajo de esta agrupación le ha permitido formar un numeroso público constituido por gente de los más variados sectores sociales.

Momentum es el único grupo de danza independiente de Guatemala que ha sobrevivido a dos décadas de trabajo continuo. Situación que debe ser considerada, en el contexto cultural

guatemalteco, como extraordinaria, ya que en este país no existen otras agrupaciones o iniciativas que hayan logrado mantenerse por tanto tiempo, sin el apoyo del Estado. A partir del 2006, el Ministerio de Cultura y Juventud le ha proporcionado recursos para la contratación de dos bailarines. Esta situación se amplió, en el 2008, con el contrato de cuatro bailarines y, actualmente, Momentum recibe recursos del Ministerio de Cultura y de la Universidad Landívar.

La agrupación ha propiciado intercambios de ideas con otras ramas del arte y ha logrado constituir una red de creadores que reúne a compositores, escritores, coreógrafos, diseñadores y músicos, así como a pintores, escultores, directores teatrales y fotógrafos, tanto nacionales como extranjeros. Entre ellos, pueden mencionarse artistas del campo musical como los compositores Joaquín Orellana, Paulo Alvarado, Igor Sarmientos, William Orbaugh y Ranferí Aguilar, además de Renato Maselli, (compositor y videoartista) y Magda Angélica (cantautora). En el área visual, esta agrupación ha trabajado con Beverly Rowley (pintora), José Antonio Fernández (pintor) y Dennis Leder (escultor).

Como diseñadores de vestuario, se han destacado Carlos Muñoz y Jeanne S. de Méndez. Por su parte, Diego Vorrath y el bailarín Carlos González Paz han colaborado en el diseño de las luces en varias temporadas de Momentum.



Programa de mano, Momentum, 1997

Otros artistas quienes han aportado su talento son los fotógrafos Rogelio Clara, Johnny Ortiz y Daniel Hernández. Lo mismo que Susan Douglas Roberts, quien ha participado en calidad de coreógrafa, e Igor Castillo como director de teatro.

Esta agrupación, desde sus orígenes, delimitó su radio de acción creativa a la danza contemporánea y conserva la tradición de presentarse en espacios alternativos, como son las calles, los atrios de iglesias, los parques y otros escenarios no convencionales, con el fin de realizar una extensa labor de extensión cultural en las comunidades. Este objetivo se logró por medio de la divulgación de los programas *Danza para todos* y, posteriormente, con *Jugando construimos paz*, creado en 1988. Este compromiso con sus contemporáneos se constata al analizar las temáticas tratadas en

sus obras, las cuales se han concentrado en aspectos relevantes para sus espectadores. Referente a la labor de este grupo, la periodista Nurya Monge argumentó:

“Hay vehículos que pasan y gente mira desde las ventanillas a los artistas bailar. La danza del grupo Momentum tiene sentido social. Los espectadores se interesan en su mensaje y las coreografías cuentan historias de partes y contrapartes de nuestra sociedad” (*Prensa Libre*, 14 de noviembre de 1996).

5.2.2.2. Elencos

Los miembros del grupo Momentum, en su primera etapa, lograron trabajar juntos seis años, como promedio. Sin embargo, al ser este un conjunto independiente, sus integrantes constantemente están cambiando: algunos bailarines permanecen pocos años como miembros del elenco base, muchos actúan en determinadas temporadas, van y vienen según la obra que se ejecute.

Lo anterior, debido a que la coreógrafa, por falta de disponibilidad de recursos, debió trabajar por proyectos. Aun así, esta agrupación ha proporcionado mucha experiencia escénica a los bailarines quienes han participado en sus temporadas durante estas dos décadas de trabajo. No obstante, desde el 2001, el grupo ha logrado mayor estabilidad en su elenco y los cambios han sido los normales de cualquier compañía independiente.



Actualmente, Momentum la integran Lillian González Arce y Waleska Muñoz, egresadas de la Escuela Nacional de Danza de Guatemala y Claudia Argüello, quien proviene de la Escuela de Danza de Nicaragua y ha estado por nueve años con la Compañía. Entre los miembros estables de la agrupación, también figuran Marta Ortiz y Marcia Chamalé. Vanesa Rivera, igualmente ha participado como maestra y regidora de ensayo del grupo.

Durante estas dos décadas de creaciones, Momentum ha contado con otros integrantes entre los que destacan los bailarines Cecilia Dogerthy, Virginia Mandujo, Sandra Herrera, Leslie de Montes de Oca y Carlos Muñoz. Además, han bailado con la tutela de Castillo, Lester Menéndez, Estefani Montúfar, Tonibelle Che,

Marisela Paz, Patricia Maldonado, Bettina Barckhausen¹⁷⁰, Anna Asturias, Harold Metzler, Thyrsa Da Rosa, Elmar Álvarez, Hannah Emmerich, Lori Yuill y otros. Para varios montajes, la Compañía ha contado con la participación de intérpretes invitados, uno de ellos ha sido Iván Solís.

Otros colaboradores de Castillo, en el campo de la coreografía, han sido los creadores Jim Lepore, Esteban Cárdenas, Lori Yuill, Jin-Wen Yu, Rubén Ornelas, Iván Favier y Susan Douglas.

En algunos momentos, esta agrupación también ha contado con el aporte de la bailarina y maestra Blanca Rosa Quiñones, quien se desempeñó en la codirección.

Esta agrupación dancística ha invitado a varios coreógrafos y bailarines internacionales a participar en sus espectáculos, entre ellos destacan Iván Favier (Francia), Luis Mendonca (Brasil), Susan Douglas Roberts (Estados Unidos de Norteamérica), Austin Hartel (Estados Unidos de Norteamérica), Esteban Cárdenas (Argentina) y Rubén Ornelas (Estados Unidos de Norteamérica).

Desde 1988, Sabrina Castillo, como principal coreógrafa de Momentum, ha llevado al escenario más de 50 producciones y su grupo ha actuado en escenarios de Honduras, El Salvador, Costa Rica, Venezuela, México, Estados Unidos de Norteamérica, Panamá, Francia e Inglaterra. Esta maestra ha organizado talleres de improvisación y de creación en danza contemporánea para jóvenes guatemaltecos y también ha participado como codirectora del *Grupo Teatro Sombra*, junto a Igor Castillo, director del Grupo Experimental de Teatro de la Universidad del Valle de Guatemala, entre 1980 y 1981.

La actividad coreográfica de Castillo ha sido ejecutada por otras agrupaciones como las compañías Ballet Guatemala, Ballet

¹⁷⁰ Bettina Barckhausen también ha trabajado en la agrupación como coreógrafa y codirectora.



Folclórico y Moderno de Guatemala, Danza Libre, en Honduras, y Contemporary Dance-Fort Worth, en Estados Unidos de Norteamérica.

Por el carácter de compañía independiente, la directora de Momentum ha contado, desde 1994, con el apoyo de instituciones culturales como la Embajada de Brasil, la Embajada de Francia, el Centro de Cultura Hispánica, el Instituto Guatemalteco Americano, la Fundación G y T, lo mismo que la Embajada de Holanda en Costa Rica, Hivos, la Prince Claus Fund. Otros organismos que han patrocinado los montajes de Momentum han sido la Embajada de Estados Unidos de Norteamérica, la Fundación Paiz, el T.C.U., Artes Landívar, Universidad Rafael Landívar y el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

En este sentido, el compositor guatemalteco Renato Maselli considera que: *Sin lugar a dudas, Momentum es el grupo de danza contemporánea más atrevido y más interesante del país. Su trabajo constante y eficaz es indispensable para el desarrollo de la danza en Guatemala* (Dossier de la agrupación, *Lo que ell@s dicen de Momentum*).

5.2.2.3. Labor investigativa

Después de su tesis doctoral, Sabrina Castillo llevó a cabo investigaciones fenomenológicas conducidas con al Dr. Oswaldo Salazar y, en la actualidad, trabaja con el M.A. Rodolfo Arévalo. En dichas publicaciones se pueden identificar reflexiones sobre el proceso creativo en la coreografía. Desde 2001, es directora del Instituto de Danza y Estudio del Movimiento de la Universidad Rafael Landívar en donde continúa desarrollando su interés por el análisis

del movimiento y la fenomenología. Además, Castillo ha sido colaboradora en el periódico del Instituto de Teatro Socterijin en Holanda y ha participado con varias publicaciones en revistas culturales universitarias de Guatemala, Honduras y Estados Unidos de Norteamérica.

Sabrina Castillo es catedrática de Apreciación de la Danza en la Universidad Francisco Marroquín y de cursos relacionados a la danza y la creatividad en la Universidad Rafael Landívar.



Programa de mano Momentum

La crítica de arte guatemalteca, Rosina Casalli, destaca el trabajo de esta coreógrafa en los siguientes términos: *la fantástica*

exploración gestual, lo inacabado sólo en apariencias y esa incomodidad que resulta de no comprender dónde comienza la seriedad y dónde termina la comedia. En el comentario de Casalli se destacan aspectos característicos en los trabajos de investigación coreográfica de Castillo, quien conjuga lo conceptual y lo creativo para llevar a diferentes auditorios la danza contemporánea.



Folleto informativo, 2004

En esta misma dirección, Dennis Leder, escultor neoyorquino, residente en Guatemala, comenta que *Momentum es un soplo de aire puro para el movimiento. Sus coreografías muestran un lenguaje corporal elocuente y sus investigaciones honran el cuerpo como protagonista privilegiado y foco de la condición humana.* (Dossier de la agrupación, *Lo que ell@s dicen de Momentum*). Es evidente que la investigación y el análisis del movimiento son fundamentales en la producción teórica de Castillo que alterna con sus montajes coreográficos.

5.2.2.4. Escenificación de La mujer de las medias verdes

Esta coreografía se estrenó en una temporada que llevó el nombre de *Fiesta en los parques*, durante el mes de noviembre de

1996. Posteriormente, tuvo su temporada en el Teatro del Instituto Guatemalteco Norteamericano (IGA), en la Ciudad de Guatemala, durante los meses de abril, mayo y junio del año siguiente. Este montaje coreográfico se mantuvo en el repertorio de la agrupación hasta el 2006; se presentó en el transcurso de esos años en diferentes escenarios: universitarios, escolares, parques y atrios de iglesias¹⁷¹.

La coreografía tiene música del compositor estadounidense, Aaron Copland¹⁷², con una duración de aproximada de 37 minutos y se desarrolla mediante 5 momentos o escenas. Las piezas musicales de Copland, que forman parte de la banda sonora son: *Allegro vivace*, *Lento* y *Finale precise and rhythmic*, que pertenecen al Sextet. Además, *Ratner fast* y *Slowly and expressively cadenza*, que conforman el Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano.

En *La mujer de las medias verdes*¹⁷³, la autora plantea el tema de la situación de la mujer en el contexto patriarcal. La obra cuenta con seis personajes: tres hombres, tres mujeres. El elenco original de

¹⁷¹ *Mujer de medias verdes* se presentó durante 1996, en los atrios de las iglesias San Sebastián y La Recolectión, en el Zoológico La Aurora, Hipódromo del Norte y las plazas de La Constitución, parque Cristóbal Colón y El Obelisco. En 1997, se bailó en el Teatro IGA. Al año siguiente, tuvo una temporada universitaria y se bailó en los campus de la Universidad del Valle, Universidad Rafael Landívar y Universidad Mariano Gálvez. En 2001, tuvo la temporada escolar en los colegios El Prado y Colegio Montessori. Además, hubo una temporada en escenarios del interior de la República con funciones en Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla, Melchor de Mencos, Santa Elena, Flores, Petén, Sololá. Así como en Antigua Guatemala, Sacatepéquez (Alianza Francesa) y (FLACSO). Ese año también dieron funciones en parques y universidades. Igualmente, se bailó durante los años 2004 y 2006.

¹⁷² Este compositor creó varias piezas para los *ballet* de Martha Graham. Según Jacques Baril, 1987, *La danza moderna* (p.87) En 1944, la Coolidge Foundation, que tiene su sede en la Biblioteca de los Congresos de Washington, ofrece a Martha Graham la posibilidad de crear tres nuevas obras sobre partituras de compositores contemporáneos: Darius Milhaud (*Imagined wing*), Paul Hindemith (*Herodiade*) y Aaron Copland (*Apalachian Spring*) elegidos por Elizabeth Sprague Coolidge en persona. Estas obras se estrenaron el 30 de diciembre de 1944, todas contaron con escenografía del escultor japonés, Isamu Noguchi

¹⁷³ Para esta producción coreográfica, la agrupación contó el aporte de Hivos.

este montaje estuvo constituido por los bailarines: Nancy Urla, Cecilia Dougerthy, Andrea Álvarez, Iván Solís, Angélica Gómez y Denise Matzer.



Nancy Urla. *La mujer de las medias verdes*. Foto Johnny Ortiz, 1996

La obra contó con un diseño de vestuario realizado por Carlos Muñoz, el cual permite ubicar a los personajes en un ambiente festivo. Los dos hombres usan un traje entero o *smoking* y una mujer lleva un vestido de fiesta color rojo que denota mayor formalidad y elegancia. La otra mujer también porta un traje color rojo, pero con un diseño más sencillo y con medias verdes.

5.2.2.5. Temática

En *La mujer de las medias verdes*, Sabrina Castillo pretende exponer la situación que vive una mujer, la cual se niega a vestirse como los demás quisieran que se vista. Castillo, al hablar de esta mujer protagonista, también toca el tema del hombre y su relación

con el mundo femenino. En este caso, lo hace con un tratamiento tragicómico y es así como, en *La mujer de las medias verdes*, se desarrolla como tema central la opresión social de la mujer dentro del paradigma patriarcal.

La coreógrafa intenta denunciar cómo, a las mujeres, históricamente se les ha obligado a callar su propia voz y a asumir papeles tradicionales, donde sus acciones, aspiraciones y razón de existir, están determinadas por las necesidades de los varones. Ese universo machista ha hecho de la mujer un elemento o producto de consumo. Debe recordarse que el patriarcado no solo es la conducta masculina, sino que es una cultura social en la cual todos sus principales componentes (personas, leyes, comportamientos, educación, religión e ideología) interactúan.

Lo anterior lo ilustra de modo interesante Rosa Montero en su libro *Historia de mujeres* (2005), al recoger las biografías de muchas artistas, quienes, en sus entornos y épocas, estuvieron sometidas a la sombra de sus parejas o víctimas del patriarcado. Tal es el caso de Zenobia Camprubí quien sacrificó su escritura por proteger a Juan Ramón Jiménez. Alma Schindler (conocida como Mahler) dejó de componer para estar al servicio de la producción musical de su primer esposo Gustav Mahler y que fue juzgada como coqueta, frívola o casquivana, por el simple hecho de haberse acostado con cinco hombres en su vida, la mayoría sus esposos.

Al respecto Montero indica: "*jamás he entendido la inquina y la mezquindad con que generalmente se la trata*". Además, es paradójico que una mujer, como lo hizo la ex ministra de Cultura de Francia, Françoise Giroud, al escribir su biografía, la calificara de "*reina cruel*", simplemente porque Alma rompió los esquemas de la época que le tocó vivir (2005: 130-131).

Otro caso es "*la leona del Berry*", conocida como George Sand, quien en realidad fue Aurora Dupin, y "*aunque todos sus lectores sabían que era una mujer, seguía teniendo que escribir en masculino para que su literatura no resultara chirriante*".

Del mismo modo, a Camille Claudel nunca se le reconoció su talento como escultora vanguardista, sino hasta que pasó a la historia como la asistente de Rodin y, finalmente, fue reclutada en un sanatorio en donde murió sola y se le reclamó haber vivido con un espíritu libre. Ni su madre quiso sacarla del hospital psiquiátrico, "*La venganza de la anciana no es sólo personal, sino también social: es la burguesía ultraconservadora que castiga a la rebelde*" (2005: 256). De esta forma, ha actuado el paradigma patriarcal ante el talento femenino que ha puesto a su sistema en crisis.

También, la feminista costarricense Yadira Calvo, en su libro *Literatura, mujer y sexismo*, señala cómo, en muchos textos de la literatura universal, se pueden encontrar mujeres tales como Penélope, Eva, Pandora, Clitenmestra, Medea, Celestina, Catalina, Nora, etc., quienes han sido tratadas de forma displicente por los autores que tenían el poder y mediante su discurso sexista reflejaron la ideología preponderante por milenios.

La mujer, el personaje principal de esta coreografía, es el objeto o adorno y no puede ni debe tener iniciativa, ya que está obligada a seguir los cánones tradicionales establecidos por el orden patriarcal. Llama la atención que, en este montaje coreográfico, la represión que plantea Castillo no solo proviene del sector masculino. En *La mujer de las medias verdes*, se observa cómo las congéneres también le hacen el juego a los que tienen el poder para obligar a la protagonista/rebelde a encasillarse. Esta situación se logra al haber utilizado a dos bailarinas vestidas con trajes masculinos. A estos personajes o, mejor dicho, a los prototipo/símbolos, se les puede ver

sus rostros y gestos femeninos, su cabellos largos, pero portando trajes como pantalones y chalecos, con lo cual, la autora recalca que hasta las mismas mujeres se dejan seducir por los mandatos patriarcales para mantener cierta cuota de poder aunque sea utilizando los mismos artilugios del sexo opuesto para atacar a sus congéneres. Históricamente, a la mujer que intente salirse del orden se le ha denigrado y, como lo indica Calvo:

“estigmatizado por la lujuria, la maldad, la falsedad, la superficialidad, y la estultez. De la eficacia y propagación de tales dogmas da fe la supervivencia que tienen todavía en la actualidad, no sólo entre los varones, sino –lo que es más impresionante todavía–, entre las mujeres mismas. Muchas de ellas creen en la veracidad de tales falacias, debido al gran peso y prestigio de la tradición, y de la mejor buena fe se convierten en cómplices de los denigradores de su sexo” (1993: 15).

Esta mujer (la protagonista) también puede representar a cualquier persona íntegra en su modo de actuar, que busca ser libre y el precio de su libertad es el elemento generador del conflicto. Sobre la temática, el filósofo guatemalteco Iván Azurdia comentó:

“La identidad de la mujer está determinada por los otros. Y a pesar de los destellos de ser ella misma y de forjarse como tal, la persona humana encarnada por La mujer de las medias verdes está atrapada por lo que los otros quieren hacer de ella, por lo que los otros no quieren hacer de ella, por ella misma, por una caja que es la vida, por un florero que es una vitrina que enseña en lo que ellos desean que sea convertida: la mujer atrapada...”.

A través de los seis momentos de la danza, la coreógrafa expone el conflicto en el que se puede leer, entre líneas, situaciones políticas, especialmente en un medio como el guatemalteco, en donde ha predominado la represión social y política. Es decir, las personas que no se someten a las reglas del sistema serán víctimas

de violencia o represión perderán sus derechos y su libre albedrío. Serán perseguidas, marginadas y hasta eliminadas para que no entorpezcan la labor que el sistema privilegia y promueve con sus instituciones. Aquellos que pretenden pensar o vestirse diferente, serán peligrosos, subversivos y deben someterse para mantener el orden establecido por los poderosos.

El escritor guatemalteco, Maurice Echeverría dice de esta obra:

"trata de la identidad alienada, de individualidad, de la lucha del ser humano por conservarse único intocado... Esta coreografía oscila entre lo raro y lo cotidiano, revela una elaboración compleja y por ratos demencial" (16 de noviembre de 1996, *El Periódico*).



La mujer de las medias verdes. Bailan: Cecilia Dougherty, Nancy Urla, Harold Metzler, Angélica Gómez, Denise Master. Foto: Johnny Ortiz, 1996.

5.2.2.6. Estructura de la obra

Mediante los seis segmentos de *La mujer de las medias verdes* se expusieron las acciones principales por parte de los protagonistas.

- 1- La primera escena se da cuando ingresan tres personajes en el escenario (hombre, mujer y otra mujer con traje de hombre).
- 2- La segunda escena comienza en el momento en que aparece *La mujer con las medias verdes*.
- 3 - La introducción del florero da inicio a la tercera sección.
- 4- Con el ingreso de la caja, comienza la cuarta parte.
- 5- El solo de la mujer, es la quinta escena.
- 6- El final¹⁷⁴.

5.2.2.7. Lenguaje coreográfico

En la presente obra se ve la exploración del movimiento enérgico, vital y periférico. Estos movimientos son característicos de la danza moderna y contemporánea, los cuales requieren de un dominio corporal elevado tanto por la complejidad como por la brillantez de los trazos corporales. El lenguaje compositivo es ecléctico ya que la coreógrafa toma elementos derivados de distintas técnicas formativas combinados con gestos y con desplazamientos

¹⁷⁴ Un detalle interesante es que, para su estreno, la obra tenía dos finales y no se sabía cuál sería el definitivo. Un primer final era que la mujer de las medias verdes continuaba en el círculo vicioso y, cuando entraba otro personaje similar a ella, lo cuestionaba. El otro final era que la mujer terminaba sobre la caja y daba la impresión de que seguía luchando. El día que se bailaba, no se sabía cuál final se ejecutaría, ya que dependería de la bailarina y del público en donde se realizara.

comunes como corridas, caminadas y saltos. Del lenguaje de esta obra, y sobre el elenco de la temporada de estreno, la periodista Luz Méndez de la Vega destacó:

“Con ese sello de originalidad contemporánea que Sabrina Castillo pone, con gran capacidad creativa, a sus coreografías y el aliento lírico que imprime, su dirección a los movimientos - aún los más alejados de la concepción clásica- de sus bailarines, fue presentado por su excelente grupo de danza contemporánea un programa en dos partes...”

Este comentario permite ponderar el nivel que ha alcanzado la producción de Sabrina Castillo. Esta observación es destacable, toda vez que en el contexto guatemalteco es muy difícil contratar bailarines con tradición en la danza contemporánea, especialmente, porque no existen agrupaciones estables ni demanda suficiente que permita a los intérpretes vivir de su oficio.



La mujer de las medias verdes. Bailan: Nancy Urla, Denise Matzer, Cecilia Dougherty, Angélica Gómez, foto: Johnny Ortiz, 1996

Es por esto que la creadora ha echado mano de bailarinas de *ballet* y danza contemporánea como Nancy Urla y Cecilia Dougherty. La formación que han tenido los bailarines que Castillo incluyó para su coreografía, les facilitó hacer alarde de la técnica corporal donde son ostensibles los giros, las piernas fuertes y con mucha elevación.

También en el lenguaje corporal se pueden identificar cualidades de movimientos que acumulan mucha tensión y que contrastan con suaves fraseos. Constantemente, aparecen resoluciones de brazos angulares que se deshacen con naturalidad. La coreógrafa utiliza la posición de las piernas en paralelo y en la apertura forzada del *ballet*, lo mismo que las contracciones de torso que les permite a los bailarines cambiar de niveles con facilidad y recuperarse con prontitud, elemento que aporta dinamismo a la composición.

En los desplazamientos y las variaciones predominan los movimientos periféricos intercalados con saltos grandes. Para el solo de la protagonista, el movimiento fue desarrollado en tiempo de adagio, lo que le posibilita a la bailarina la utilización sus piernas a gran altura y con mucho lirismo.

La dinámica que se observa en los movimientos, de igual manera está presente en el tratamiento espacial. En *La mujer de las medias verdes* la resolución del espacio es muy variada, la autora juega con muchos planos que obligan a los bailarines a utilizar permanentemente los niveles medios, altos y bajos. La obra tiene un contrapunteo constante mediante el cual logra dinámicas que, muchas veces, están supeditadas al ritmo y a las armonías musicales. Se siente una fuerte dependencia de los movimientos y desplazamientos a las estructuras de tiempo y armonía que marca la música de Copland. Sin embargo, el lenguaje no es reiterativo, lo

interesante es que un movimiento lleva a otro sin saturar la visión del espectador.

5.2.2.8. Elementos de la plástica escénica

Al inicio de la obra, lo primero que se percibe es un escenario vacío, enmarcado por el ciclorama blanco por donde los ejecutantes realizarán sus desplazamientos y movimientos. La escenografía de *La mujer de las medias verdes* que, en este caso, se podría definir como utilería, fue creada por Joaquín García y la propia Castillo y posee un diseño muy sencillo. Los únicos elementos que ingresan a la escena son un florero y una caja (objetos grandes), los cuales fueron dispuestos en diferentes puntos del escenario. Estos elementos juegan un papel muy importante en el nivel visual y estructural, ya que no son adornos, sino que intervienen en la trama.

El florero se puede interpretar, según lo sugiere Iván Azurdia en la metáfora sobre la obra como: *una vitrina. Aquel lugar donde se exhibirá a la mujer*. Tanto así que la bailarina parece ser un bien de consumo que se muestra y se obliga a no tener opinión ni derechos. En este sentido, se puede citar a Toril Moi, en su libro *Teoría literaria feminista* (1999: 40) al referirse a la misoginia encubierta por la exaltación de la mujer, la cual es elevada a pedestales para inmovilizarla o incapacitarla, así como lo plantea Katherine Rogers al estudiar el sexismo en la literatura y que resume este fenómeno en tres ejes fundamentales:

- 1) rechazo o sentimiento de culpabilidad por el sexo;
- 2) reacción contra la idealización con que los hombres han alabado a las mujeres;

- 3) sentimiento machista, deseo de mantener a la mujer sometida al hombre.

Esta última razón es, según Rogers *"la causa más importante de la misoginia, porque es la más arraigada en la sociedad"* (272).

En este mismo sentido, Moi señala que la crítica literaria norteamericana, Kate Millet, autora de *Sexual Politics* (1977), retoma el tradicional concepto de amor cortés y apunta que *para el grupo dominante, elevar a sus subordinados a un pedestal no es más que un juego... tanto el amor cortés como el amor romántico son concesiones que hace el hombre de su poder total* (p. 40-41).



La mujer de las medias verdes. Bailan: Harold Metzler, Cecilia Dougherty, Angélica Gómez, Denise Matzer, Nancy Urla. Foto: Johnny Ortiz, 1996.

En las escenas en donde aparece el florero, Castillo hace que sus bailarines inmovilicen a la mujer de las medias verdes al

introducirla de cabeza. La colocan en el lugar en donde se exhiben las flores y recuerda que, históricamente, ha sido bien visto que la libertad e integridad de las mujeres se compre con regalos.

El trasfondo de esta imagen es similar a pensar que las mujeres no deben trabajar, ni estudiar, que su lugar está en la casa, como Penélope en la rueca y su principal labor es la de educar a los hijos, mantener todo en orden y que su aporte, en otros ámbitos de la sociedad no son relevantes o necesarios. Recuérdese que, por milenios, la presencia de la mujer, en la mayoría de las sociedades, tanto en el ámbito de la política como en la creación artística, ha estado totalmente marginada.

Nada más preguntar cuántas arquitectas, pintoras, compositoras, escultoras o cineastas se registran en la historia del arte. O cuántas *faraonas*, emperatrices o presidentas se estudian en el devenir histórico de la humanidad¹⁷⁵. En estos procesos se definió la creatividad como una cualidad masculina, apunta Toril Moi, lo que implica que hasta las imágenes femeninas han sido creadas y difundidas desde el punto de vista del otro, es decir, del universo machista.

Históricamente, señala Moi, se idealizaron las representaciones de la mujer como "*una criatura pasiva, dócil, y sobre todo sin personalidad*" (68-69). Sin embargo, la coreógrafa intenta generar otra idea de la mujer, menos angelical, casi monstruosa porque tiene la osadía de desafiar el poder, porque no renuncia a tener su propia personalidad para defender una visión de mundo propia y transmitirla, rechazando la sumisión machista.

Volviendo al florero, este recurso plástico fue ubicado en el centro del escenario para recalcar la posición patriarcal, rígida y

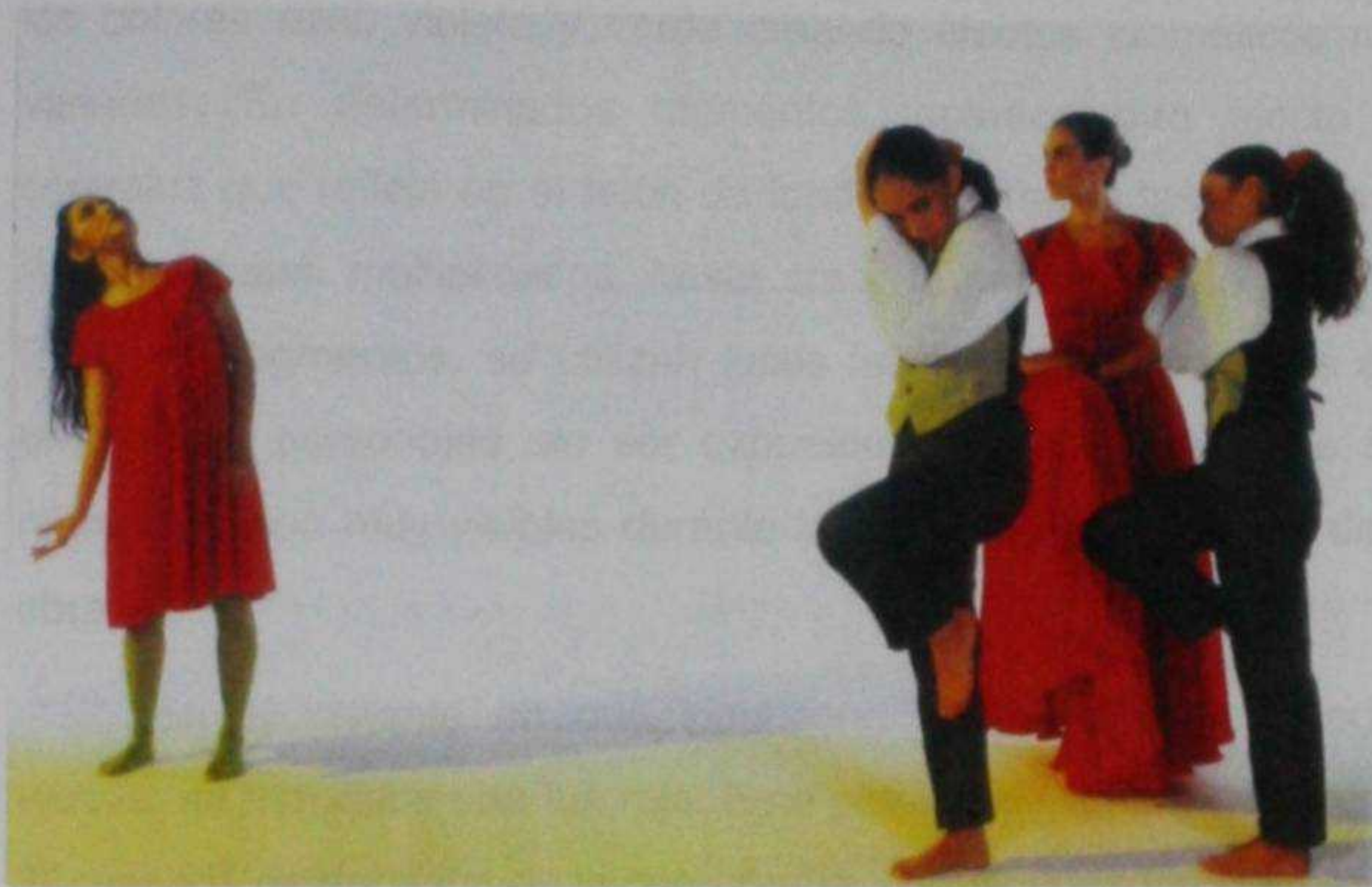
¹⁷⁵ Las mujeres quienes han ocupado un lugar destacado en la historia, han sido muy pocas y no es sino hasta el siglo XX, cuando la presencia de la mujer ha sido más valorada, quedando todavía mucho por hacer.

falocéntrica. La imagen de la mujer sumergida en el florero, patas arriba, es muy fuerte, recuerda las torturas, las violaciones y hasta el menosprecio histórico ante el pensamiento femenino, su conocimiento y su sabiduría. Según Calvo, en *Mujer víctima y cómplice*:

“La más poderosa arma para reducir a la mujer a términos domésticos, ha sido siempre y lo sigue siendo aún, la ecuación. En Costa Rica, desde que una niña aprende a leer se le pone en contacto con literatura discriminatoria” (1981: 103).

Nada más recordar que muchas generaciones crecieron y se iniciaron en la escolaridad con libros como *Paco y Lola*, en el cual se insistía en que las mujeres amasan la masa, cosen, tienden la ropa y los hombres leen el periódico y no hacen ninguna labor doméstica.

Por su parte, el otro elemento de la escenografía, la caja, también tiene sus posibilidades semióticas alusivas al juego. El diseño de esta caja permitió que los bailarines interactuaran con sus 6 caras del cubo y facilitó mayor dinamismo escénico. La caja hizo las veces de regalo, de encierro y hasta de hábitat seguro para la mujer. Además, proporcionó mayor plasticidad en la cualidad de los movimientos de los bailarines, y otorgó a ciertas secciones un vaivén entre lo lúdico y lo irónico. Cuando la mujer le quita el lazo a la caja, también recuerda la acción de la mujer que espera el anillo de compromiso antes de su boda (ritual de cierta clase social), y esta tradición lleva implícita la manipulación a la que han sometido a las mujeres. Es el engaño de ofrecerle una casa-cárcel, es una trampa ya que no se le está entregando una llave para un hogar sino para un encierro. En este mismo contexto podría ser la caja de Pandora.



La mujer de las medias verdes. Nancy Urla, Denise Matzer, Cecilia Dougherty, Angélica Gómez. Foto: Johnny Ortiz, 1996.

El otro rasgo interesante de la escenografía es la simplicidad de los recursos plásticos, casi minimalistas que fueron pensados para facilitar las presentaciones en lugares que no tienen las condiciones escénicas ideales sin que se varíe la esencia de la obra. Este aspecto es fundamental en un contexto sociocultural como el guatemalteco, en donde muchas producciones dancísticas se deben ejecutar en diversos lugares, casi todos poco convencionales e inapropiados para la danza.

Un elemento fundamental en la plástica escénica es la luz. En *La mujer de las medias verdes* el diseño de iluminación le otorgó a la puesta ciertos contrastes los cuales se perciben en los movimientos y desplazamientos realizados por los seis bailarines. Este concepto de iluminación, creado por Carlos González, contribuyó a darle a la coreografía una ambientación similar a un salón de fiesta o reunión de un grupo social de alto poder de consumo.

En la idea de iluminación predominó la luz cenital en tono ámbar, que contrasta con el ciclorama; en este último, se combinan

los colores azul, violeta y verde creando efectos cromáticos muy variados. En determinados momentos, aparece otro efecto de contraluz que refleja en el telón de fondo (ciclorama) las siluetas de los personajes multiplicados, hasta crear la sensación de multitud. En otros segmentos, se utilizan luces laterales las cuales les dan brillo a los personajes sin ser expuestos al máximo, ya que sus rostros no son muy visibles durante la mayoría de las partes de la obra.

En el instante en que incursiona la mujer de las medias verdes, se introduce una luz roja. Este patrón se repetirá durante los 37 minutos de duración de la coreografía, con algunas variaciones en la intensidad, hasta el último momento, cuando se da un alto contraste, antes de llegar al apagón final. Es importante recordar que el color rojo tiene varias connotaciones según cada cultura, sin embargo, en nuestro entorno, esta tonalidad puede sugerir los prostíbulos, así como ambientes donde predomina violencia.

En estos segmentos de la coreografía, la imagen de la mujer activa el binario de prostituta/virgen, la buena y la mala. Nos hace pensar en rebeldía-sometimiento, angelical-diabólica. Esta mujer podría no ser la que cohonesta al sistema y se enfrenta, etc. Es, en este momento, que también comienza a funcionar el significado que Castillo le ha dado a la decisión de poner a varias mujeres vestidas de hombres y oprimir a quienes se atreven a romper el orden establecido.



La mujer de las medias verdes. Bailan: Denise Matzer, Cecilia Dougherty, Angélica Gómez.
Foto: Johnny Ortiz, 1996.

En otro orden de cosas, se analiza el vestuario, el cual es la segunda piel de los bailarines y un elemento importante en la plástica escénica, como argumenta Patrice Pavis (1998: 506). Para la danza contemporánea, el vestuario multiplica las funciones y se integra al trabajo de los bailarines. Este puede ser lírico, sin aportar mucho al espectador porque el traje es abstracto, pero el vestuario podría ser descriptivo y proporcionar mucha información de los personajes, especialmente porque posee códigos visuales de un fuerte referente realista.

El traje cubre el cuerpo y contribuye a dar un perfil ya sea por la apariencia o la ocultación. Los trajes aportan datos como edad, clase social, profesión o género. Además, una buena vestimenta debe seguir emitiendo signos en los momentos importantes, después de los primeros segundos de la mirada del espectador, es decir, no

debe agotarse. También para los bailarines, la vestimenta debe ser un elemento sensual que contribuye a dar continuidad al movimiento y permite que los signos emanados sean más accesibles para el público.



La mujer de las medias verdes. Bailan: Denise Matzer, Angélica Gómez, foto: Johnny Ortiz, 1996.

En el vestuario de la coreografía que nos ocupa, el color que predomina en los trajes de las mujeres es el rojo. En ellas se puede deducir, por su vestimenta, que están ubicadas en una fiesta de un círculo social alto y que, por lo tanto, en los trajes se ve elegancia. En ellas, dos colores primarios son los que interactúan, el rojo que satura y el verde que actúa como disonante.

En el caso de los hombres que llevan un pantalón y un saco con su camisa, este vestuario remite a una situación de formalidad típica de un específico grupo social ejecutivo, el negro y el blanco están presentes en los atuendos que portan los varones. Es más

descriptivo, pues inmediatamente contribuye a ubicar a los personajes. Se considera que el negro es el más oscuro de los colores y que se aplica con suma eficiencia a una superficie, porque borra aquellas que la cubría originalmente, según lo sostiene Wucius Wong¹⁷⁶. En este sentido, el color blanco de las camisas actuaría como un contrario. Ni el negro ni el blanco se pueden producir mediante mezclas de otros pigmentos, por otro lado, son capaces de crear contraste y ser más legibles. El blanco y el negro son buenos para esbozar, dibujar o dejar impresiones más fuertes.

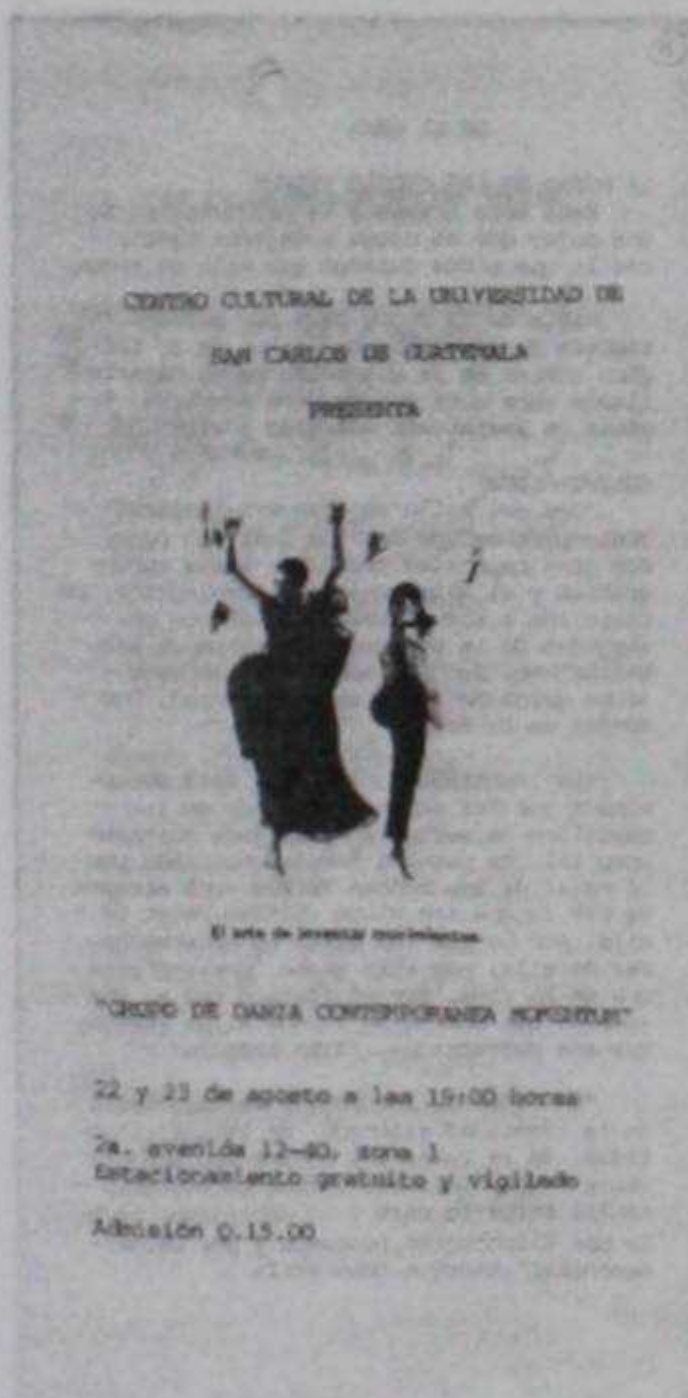
En este tipo de vestuario, predominan el blanco y el negro funcionándose como superficies en las que se ven espacios positivos y negativos y con los cuales se crean diseños más densos y fuertes. Con estos trajes, Castillo remite a un grupo social que, por su poder, es más proclive a la represión ante la sociedad. Se recuerda así, la escena de la célebre coreografía alemana *La Mesa verde* (1932) de Kurt Jooss, inspirada en la I Guerra Mundial, en la cual los hombres, vestidos con su fracs, realizan la conferencia sobre la gran mesa verde (mesa de billar o *pool*), para definir el destino del mundo y ponerse de acuerdo con la venta de las armas u otras negociaciones secretas.

Como último detalle del vestuario, están las telas vaporosas de las faldas de las mujeres las cuales contribuyen a que la luz cause muchos efectos cromáticos. Según Pavis, lo fundamental del vestuario es *la evolución durante la representación, el sentido de los contrastes, la complementariedad de las formas y los colores*. En esta dirección, Carlos Muñoz y Castillo lograron plantear lo anterior, eficientemente en la obra.

¹⁷⁶ *Principios del diseño en color*. (1999). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili. p. 26.

5.2.2.9. Íncipit

Para continuar con el análisis de la coreografía, igual que con las otras obras estudiadas, recurrimos a la herramienta de la sociocrítica del íncipit. La que se aplicará a esta producción ideológica y práctica social (la danza) con el interés de hacer la aproximación al texto dancístico, el cual se deriva del mundo del autor para que sea consumido por los espectadores. Como se señaló con las otras creaciones, el título llega a ser, en algunas ocasiones, la parte más citada de una obra y podría asumir algún rasgo de autonomía, sin llegar a ser totalmente independiente de la coreografía.



Programa de mano. Momentum, 1998.

Es así que, a partir del título, Sabrina Castillo proporciona referencias y conduce al espectador a la lectura de *La mujer de las medias verdes*, con sutilidad sobre el tema que tratará. Desde el título se observa que la palabra mujer es la figura principal y nos dirige a un universo femenino pero rodeado de símbolos masculinos. Según Calvo, el androcentrismo milenario relegó a las mujeres a realizar trabajos mediante los cuales ellas no destacarían para así sobresalir y cultivar ellos el espíritu. La cultura patriarcal utilizó la mitología y las religiones para atribuirle una "*naturaleza específica*", *deformando moral y culturalmente, para que a la mujer se le sometiera hasta el repudio y ajusticiamiento* (1993: 14).

En esta dirección, como primeros movimientos de la coreografía se aprecian los gestos y los desplazamientos de la primera pareja. Ellos, al ingresar en el escenario, caminan en silencio con mucha vitalidad y confianza. En estos primeros segundos, los personajes con sus movimientos periféricos hacen ostentación de poder y fuerza para reforzar su ideología y posición social, aspectos formales sobre los que se basará el discurso corporal.

Para este el análisis, se recurrirá al concepto de ideología, planteado por el filósofo francés Louis Althusser, y que la sociocrítica lo describe como aquella dimensión de la socialidad, nacida de la división del trabajo y que está ligada a las estructuras de poder. Su principal rasgo es que, por su organicidad y ausencia de arbitrariedades, articula "*a las masas humanas y forman el terreno donde los hombres se mueven y adquieren conciencia de su posición*" (Amoretti, 1992: 61). Es con esa intención que Castillo organiza y mueve a sus personajes durante la danza. La coreógrafa nos plantea personajes muy bien perfilados.

Otro rasgo de la ideología que se le puede atribuir a los coprotagonistas de *La mujer de las medias verdes*, es que ellos

tienen muy clara su función específica dentro de su formación social; asimismo, ocultan y desplazan las contradicciones reales para crear coherencia en su mundo, aspecto que también se logra alcanzar con las resoluciones del movimiento. En esa misma dirección, en la obra se puede ver la referencia a la ideología cuando los personajes utilizan sus objetos materiales, en este caso, el florero y la caja, para ejercer el poder y la manipulación de otros seres humanos como lo hacen con *La mujer de las medias verdes*, situación que le podría suceder a cualquier personaje que no esté bajo sus dominios.

Las relaciones que se manifiestan en la obra, mediante esos juegos sutiles, nos remiten a lo planteado por Althusser, en su libro *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*; el filósofo francés menciona ocho tipos de instituciones que, a diferencia de los aparatos represivos, no "sujetan" a los individuos por medio de prácticas violentas sino por prácticas ideológicas (2005: 17).

En los aparatos ideológicos de Estado (A.I.E.), el poder está comprendido por organismos y diversas instancias tales como: el poder central, los aparatos administrativos, militares, policiales y judiciales, así como las instituciones especializadas, entre las que se encuentran: las iglesias, las escuelas, las universidades, los hospitales, la familia, etc. Estas instituciones no suponen represión aparente y tienen por función difundir la ideología dominante, pero aparecen relativamente autónomas en relación con el poder estatal, como lo señala Althusser (2005: 28). Sin embargo, utilizan la coerción, incluso física, y forman parte del núcleo del poder estatal.

Entre estos aparatos también se encuentran los responsables de administrar la información que circula por la prensa, la radio, el cine y la televisión, así como los aparatos culturales relacionados con la producción literaria, deportiva y de las Bellas Artes que consumen ciertos estratos sociales. Debe recordarse que el Aparato de Estado

se encuentra cohesionado y es de orden público, con carácter represivo y actúa con violencia mientras que los A.I.E. provienen del dominio privado y funcionan mediante la ideología (2005: 29), es decir son más persuasivos.

Además, para Althusser, las ideologías se definen por su capacidad de asegurar una atadura social entre los seres humanos, pero la función de este lazo es mantener a los individuos ligados a los roles sociales que el sistema ha definido previamente para ellos, lo cual significa que las ideologías son mecanismos legitimadores de la dominación y que, por tanto, no pueden, a partir de sí mismas, generar ningún tipo de verdad.

En el caso de la coreografía *La mujer de las medias verdes*, Castillo alude a estas instancias sin ponerlas en evidencia en el discurso corporal y visual. Estas instituciones no aparecen de forma patente, pero la escenografía las sugiere con discreción y se acentúa la presencia del poder con la reiterada manipulación a la que es sometida la protagonista. También se muestra la relación de dominio y la resistencia que opone la mujer. Mediante los movimientos y los gestos se manifiesta ese forcejeo permanente ante los obstáculos y las trampas que el sistema le impone por medio de sus estructuras de poder¹⁷⁷.

Es así como Castillo perfila a sus personajes, los mueve con sutilidad y armonía, por instantes los une y, luego, con sus propios movimientos, cada uno asume actitudes de discreto poder sobre la protagonista.

¹⁷⁷ En este mismo sentido podemos señalar el proceso de descodificación ideológica en la sociedad que contempla los niveles de creación artística y sus diferentes manifestaciones (coreografía), la cual es una práctica social con sus prácticas ideológicas y desmitificadoras. Sobre esto, Amoretti argumenta que *La ideología es un sistema de ocultación que la significación esconde*. Y para poder identificar la ideología de los personajes se tiene que *valorizar lo colectivo y la forma más eficaz de descubrir lo no dicho, es explicar los presupuestos* (1989: 26).

Además, en el presente análisis de la coreografía se puede aplicar otro concepto de la sociocrítica como es el *ideosema*, aquel fenómeno textual capaz de reproducir metonímicamente las relaciones dadas en una práctica ideológica, el cual está presente en *La mujer de las medias verdes* y se aprecia en todas los formatos de combinaciones de los personajes (dúos, tríos, cuartetos, etc.) y sus respectivas variaciones de movimiento y tratamiento espacial.

De igual forma, para el análisis de esta coreografía es fundamental fijarse en la información que aportan los paratextos (programa de mano y afiche¹⁷⁸) ya que las siete fotografías de Juan Ortiz, que aparecen en el programa de mano, son de esta obra, aunque en ese mismo espectáculo se presentara otra coreografía¹⁷⁹. Además, en el caso de Momentum, llama la atención que, por muchos años y para diversos programas de mano, se utilizó material fotográfico de *La mujer de las medias verdes*, ya fuera para anunciar este montaje u otras producciones de la Compañía, lo cual confirma la fuerza que posee el signo de la mujer y su lucha, el que ha servido, incluso, como imagen representativa de la agrupación.

¹⁷⁸ Según Jorge Chen y María Amoretti, los paratextos *constituye uno de esos lugares en donde irrumpe con mayor fuerza la dimensión pragmática, pues su función es la de dirigir la comprensión hermenéutica del texto y la de definir las relaciones entre los distintos actantes de la situación* (1992: 87).

¹⁷⁹ Para el estreno, abril de 1996, en el Teatro IGA, esta coreografía se bailó junto a *Tres boleros*, creación de Castillo.



Programa de mano. Momentum, 1997.

5.2.2.10. Intertextualidad

Se identifica en esta coreografía, que es una creación tejida por miles de imágenes en movimiento con mucha gestualidad, un intertexto de interés. Según argumenta Mijaíl Bakjtín citado por Amoretti, *todo artista compone consciente o inconscientemente basándose en otros textos, los cuales sufren transformaciones y deconstrucciones*" (Amoretti, 1995: 23). En la danza, estos intertextos se pueden apreciar en los niveles conceptual o formal, y el caso de Castillo no es la excepción, puesto que en esta obra se puede señalar el solo de la mujer como un intertexto que nos remite a la casi centenaria obra denominada *Petruska. ballet* de un acto y cuatro escenas, coreografiado por Michel Fokine, con música de Igor

Stravinsky, estrenado en 1911, por los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, en el Théâtre du Châtelet, en París¹⁸⁰.

La relación intertextual se presenta, especialmente, en el segundo acto de *Petruska*, cuando el muñeco, encerrado por el mago en su habitación, que podemos asumir como su celda, se muestra desesperado y protesta contra su cruel patrón y, al mismo tiempo, reclama por el derecho a manifestar sus sentimientos y poder expresarle el amor a la muñeca¹⁸¹. Para Castillo, *La mujer de las medias verdes* también puede ser una muñeca.

En el solo de *La mujer de las medias verdes*, la protagonista reclama también su derecho a ser diferente, sentir y manifestarse fuera de los cánones establecidos por las esferas del poder, lo cual hace evidente, tanto en *La mujer de las medias verdes* como en el *ballet* ruso, esa impotencia del personaje principal. En las dos obras, los protagonistas bailan al salir de su encierro con movimientos melancólicos y gran expresividad. A la hora de sus lamentos ambos, Petruska como la mujer, están en su intimidad y danzan solos en el escenario vacío.

Otra imagen que sugiere intertextualidad es el desenlace de las obras. En la coreografía de la guatemalteca, una vez sometida la protagonista a los lineamientos del sistema, casi al finalizar, ingresa al escenario otra mujer con medias verdes para recordar que, por más que el sistema logre someter a una persona, vendrán otros seres humanos o nuevas generaciones a seguir defendiendo

¹⁸⁰ El elenco original de *Petruska* fue asumido por Vaslav Nijinsky, como Petruska, Tamara Karssavina, en el personaje de la bailarina, Alexandre Orlov, en el papel del Moro, y Enrico Cecchetti, quien interpretó al mago.

¹⁸¹ En esta misma dirección, también podría ser como lo señala Peter Lieven, en su libro *The Birth of The Ballets Russes*, cuando reflexiona sobre el personaje de Petruska y argumenta que *it is an eternal tragedy of the clash between a true and simple love and feminine incapacity of understanding it*. En otras palabras, que esta obra expresa con movimientos el embrujamiento de la vida humana y la impotencia (1973: 133).

aspectos fundamentales en el ser humano: sus deseos, sus sueños y sus derechos. Algo similar se ve en el final de *Petruska* (tras su muerte), cuando emerge desde el techo el fantasma del muñeco, tan real y amenazador por su fuerte presencia.

La bailarina principal, en el solo, reclama por su libertad, su derecho a pensar diferente al grupo de poder, a vestirse distinto de todas las otras mujeres y hombres dominados por el sistema. En este momento se puede interpretar la actuación de la protagonista de *La mujer de las medias verdes*, como si fuera un personaje que evoca la noción de conciencia, la cual se puede asumir como aquel conjunto de huellas discursivas múltiples que han sido ordenadas según el discurso dominante¹⁸².

Para terminar el análisis, es preciso volver a citar a Mijaíl Bajtín cuando sostiene que la novela (en nuestro caso la coreografía) es una manifestación porosa y que tiene la condición de maleabilidad, tanto por sus formatos (dúos, grupales o solos) o enfoques (dramáticos o lineales), como por su capacidad de traslucir la conciencia de la época y exponer a los contemporáneos sus ideas sin llegar a utilizar imágenes planas, panfletarias o de poca densidad signica.

Sabrina Castillo creó una coreografía que expresó un tema fundamental para su público y todavía, en nuestros días, su discurso coreográfico sigue teniendo vigencia, toda vez que el problema aquí aludido está presente en las sociedades actuales. Basta con dar seguimiento el número de *femicidios* en Costa Rica, España, México o Guatemala, solo por citar cuatro países. En estos y muchos lugares del orbe, aún se veja, "humilla y agrede a las mujeres impune y

¹⁸² Es decir, este personaje nos lleva a la noción que ha retomado la sociocrítica de Goldman sobre conciencia clara, la cual se coloca frente a la conciencia relativa que tienen los miembros de un grupo en relación con las tendencias y orientaciones de este.

torpemente mientras los hombres pasean su estupidez genital como un estandarte", según lo afirma Francisco Escobar en el prólogo del libro *La mujer víctima y cómplice* de Yadira Calvo (1993).

En síntesis, para componer la coreografía *La mujer de las medias verdes*, Sabrina Castillo fue conservadora en el manejo de la escenografía y de otros aspectos de la plástica escénica. En la construcción coreográfica echó mano a los recursos de la danza moderna y contemporánea con movimientos sostenidos y periféricos bien dibujados y muy relacionados a las formas musicales derivadas de la partitura de Aaron Copland, sin embargo, entre cada pieza aprovechó el silencio como elemento dramático para lograr concentración signica.

No obstante, en el tratamiento del tema está su mayor aporte y resolución más interesante, pues obtuvo una opacidad en el relato que permitió la denuncia sin resultar evidente, ni panfletaria. Con la manipulación de sus personajes y las acciones planteadas, Castillo fue sutil y, a la vez, interesó a la audiencia de varias generaciones. Recuérdese que para el desarrollo de las acciones recurrió al uso de un tiempo concentrado, no presentó anacronismos en el guión, ni permitió ver a los personajes en otras épocas o situaciones complementarias a la acción principal. Es decir, en la obra se da un eterno presente. Aun así, a pesar de esa concentración temporal, mostró a los protagonistas en diferentes ambientes en los que contrastaba la intimidad con lo colectivo.

5.2.3. *Nim Há*, Julia Vela (1998)

Julia Vela nació en Guatemala, en 1940. Fue fundadora del Ballet Moderno y Folclórico (1964), institución en la cual se

desempeñó como maestra, coreógrafa y directora durante 15 años. Su formación la obtuvo en escuelas de danza de Guatemala, Cuba, México, Estados Unidos de Norteamérica y Bélgica, las cuales sustentaron la base de su conocimiento profesional. Vela fue integrante y solista de los conjuntos de danza clásica, moderna y folclórica más importantes de Guatemala. Entre sus obras creadas para el folclor guatemalteco destaca la coreografía *Paabanc*, estrenada, en 1972, en el Festival de la Danza en Arequipa¹⁸³, Perú, en donde obtuvo el máximo galardón, antes de estrenarse en Guatemala.



Julia Vela. *América*, cor. Denis Carey.

¹⁸³ Luego se bailó en, Lima, Panamá, México (Festival de Guanajuato) y en Antigua Guatemala en el Festival Permanente de Cultura.

5.2.3.1. Vida en las artes

Julia Vela¹⁸⁴, en 1949, inició sus estudios formales de *ballet* en la Escuela Nacional de Danza con la maestra belga Marcelle Bonge. Posteriormente, continuó estudiando con los maestros rusos Leonide Katchourowsky y María Tchernova. En 1955, con la dirección del maestro holandés Joop van Allen, realizó audición para formar parte del Ballet Guatemala. Según Bran Solórzano, Julia Vela, participó en la audición con el bailarín guatemalteco Richard Devaux, con quien interpretó el dúo de *El pájaro azul* y ganó su puesto como solista en el Ballet Guatemala (2000: 43). En 1957, Julia Vela ya ocupaba papeles protagónicos en esta Compañía.

En esos mismos años, durante períodos cortos, tomó clases en México con los maestros Xavier Francis, Guillermina Bravo y Josefina Lavallo (1924-2009). En 1958, fue seleccionada por Alicia Alonso, junto a sus compatriotas Iris Álvarez, Christa Mertins, Danielle Devaux, Manuel Ocampo y Antonio Crespo para trabajar con la maestra cubana, en La Habana. En Cuba, estudió dos años junto a coreógrafos y maestros como Fernando Alonso, Ramiro Guerra, Alexandra Danilova y Michaele Fokine.

Entre 1962 y 1963, se reincorporó al Ballet Guatemala para trabajar con la dirección del maestro y coreógrafo mexicano Guillermo Keys y continuó con la composición coreográfica. Asimismo, compartió enseñanzas con los maestros radicados en Estados Unidos de Norteamérica, José Limón, Alvin Ailey, Merce Cunningham, Lucas Hoving y otros¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Julia Elisa Matilde Vela Leal desde muy niña descubrió su pasión por la danza; ya a los ocho años montaba coreografías en el Colegio Santa Rosa, para la clausura de fin de curso.

¹⁸⁵ Además, realizó viajes para ampliar sus conocimientos y participar en clases de danza en los Estados Unidos de Norteamérica, en Julliard School, Martha Graham School, Luiggi Jazz,

Para 1964, Vela, junto con Judith Armas e Iris Álvarez, promueven la creación de un nuevo grupo oficial de danza.

“Las tres estaban convencidas que el Ballet Guatemala no ofrecía los criterios, objetivos, temas, formas, estilos, ni lenguajes en los que ellas querían expresarse, Judith había sido influenciada por Alwin Nicolais, Iris por Merce Cunningham y Julia por Ramiro Guerra, Lucas Hoving y José Limón” (Solórzano, 2000: 46).

Estas jóvenes bailarinas pensaban que Guatemala necesitaba otra institución que le diera espacio a la danza moderna y contemporánea para expresar sentimientos y pensamientos de su propio tiempo. Es así que el Ministerio de Educación, por medio de la Dirección de Bellas Artes, les dio el apoyo para la creación del Ballet Moderno y Folclórico, compañía que, en 1997, fue declarada Patrimonio Nacional.



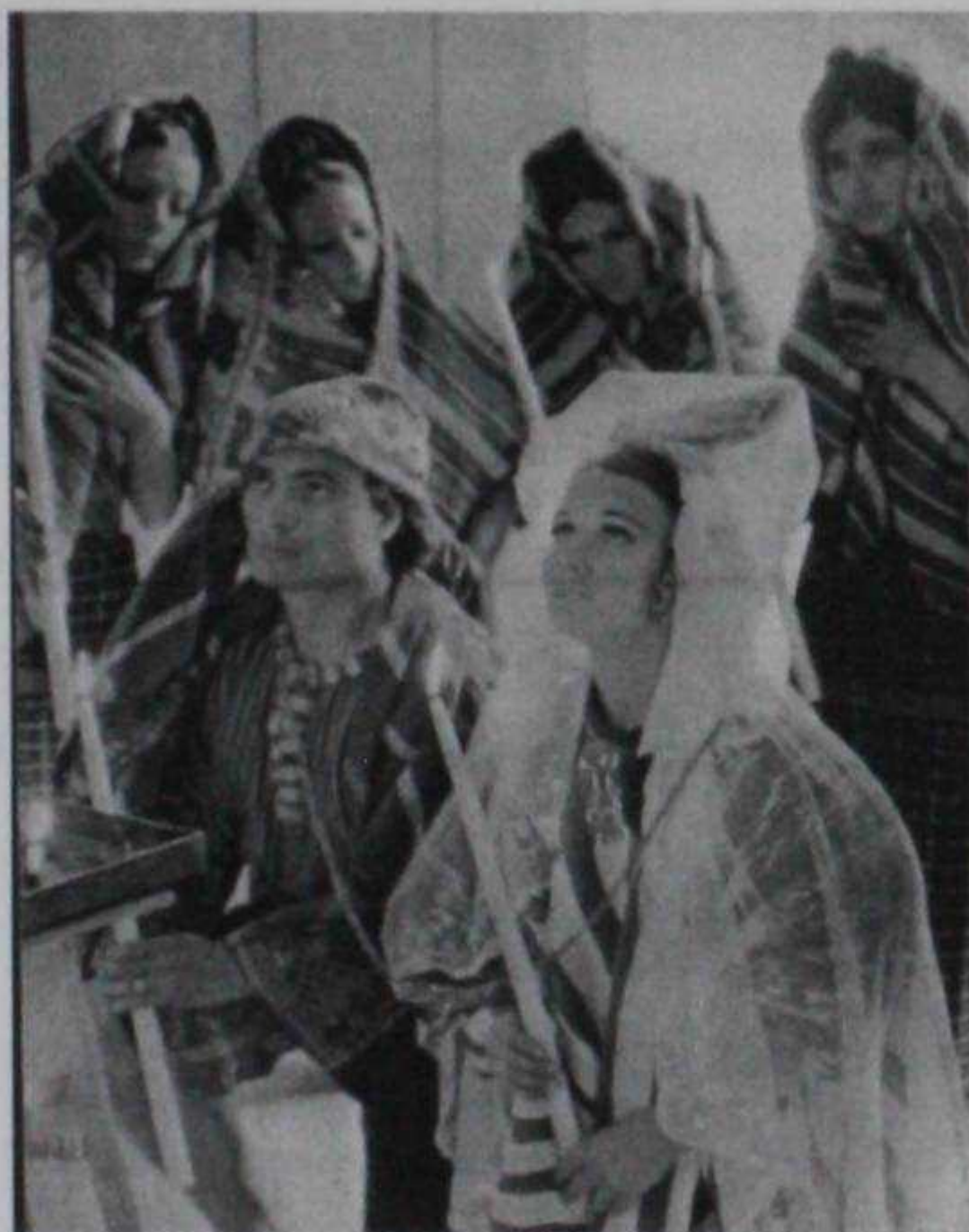
Julia Vela. *Día y sueño, cor. Vol Quitzow*

El objetivo de esta agrupación era proyectar la identidad nacional guatemalteca mediante coreografías que promueven los

Southern University California, Ethel Butler, Salt Lake City Utah University y en Europa en la Escuela Mudra, Bélgica, con Mario Marion, París, en la Tanze Schule, Colonia, Alemania. También se graduó en Arquitectura.

valores y los temas nacionales, además de cultivar la danza contemporánea en todas sus posibilidades¹⁸⁶.

Por más de 30 años, Vela se dedicó a la creación coreográfica tanto de obras folclóricas como modernas, en los dos grupos más representativos y prestigiosos de proyección folclórica guatemaltecos: por una parte, el Ballet Moderno y Folclórico (1964) del Ministerio de Cultura y Deportes, en donde trabajó como fundadora, maestra, directora y coreógrafa hasta 1989.



Julia Vela y Miguel Cuevas. *Bodas de San Juan*. Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala, 1974.

Por otra parte, fundó y dirigió el Ballet del INGUAT desde 1990 hasta el 2005. La compañía de danza del INGUAT fue creada con el

¹⁸⁶ Para Vela, "El Ballet Moderno y Folclórico del Ministerio de Cultura y Deportes (antes de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes), fue concebido con mucha mística y debía desarrollar y exponer lo que se estaba viviendo en el siglo XX. Era imposible que continuáramos exclusivamente con las expresiones de danza clásica y romántica. Creí imperdonable que no atendiéramos los movimientos modernistas y de vanguardia; así como conocer, reconocer y mostrar lo nuestro". Entrevista realizada por Marta Ávila, noviembre 2008.

propósito de promover el turismo receptivo, a todo nivel, componiendo y proyectando obras coreográficas basadas en valores culturales guatemaltecos, tales como: riqueza histórica, natural y turística para promover tradiciones, leyendas y expresiones de los distintos grupos culturales del país. De igual forma, se realizaron montajes con simples inspiraciones de la coreógrafa alusivas a temas de identidad nacional¹⁸⁷.

Con las instituciones antes mencionadas, Vela dejó un rico legado coreográfico de alrededor de 25 composiciones.

Ello la hizo merecedora del Premio Nacional de Danza, que le fuera entregado por el Presidente de la República de Guatemala en octubre de 2003, por su identificación con la cultura de su país.

Además de su labor como bailarina, maestra y coreógrafa, Julia Vela fue directora de unidades administrativas y artísticas. Fue productora del programa "Espejo Cultural", de Canal 5 de televisión y de la franja radial "Por su cultura se conoce a un pueblo" en TGW, "La Voz de Guatemala".

También incursionó en la producción de audiovisuales de promoción turístico-cultural, entre los que se mencionan *Guatemala en el tiempo*, *Guatemala Corazón del Mundo Maya*, *Vida y obra de Ramón Banús* y *Efraín Recinos y el Teatro Nacional*.

Vela, junto a otros profesionales, propuso al Congreso de la República de Guatemala una iniciativa de ley para incluir en la Constitución de la República de 1985, la Sección Cultura, la cual dio origen al Ministerio de Cultura y Deportes, en enero de 1986. Posteriormente, esta coreógrafa y arquitecta también desempeñó un papel muy importante como directora de Bellas Artes, entre otros cargos administrativos.

¹⁸⁷ Según Julia Vela el Ballet Folklórico de INGUAT, nace con el propósito de mostrar nuestros valores culturales relacionados a la actividad turística. Es una carta de presentación tanto en el exterior, como para turistas que pasan por Guatemala.



Julia Vela. *Canción de cuna*. Vol Quitzow.

Esta mujer, de reconocida trayectoria en el mundo del arte, la cultura y la política guatemalteca, dirigió entre el 2005 y el 2007, el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Según el *Diario La Hora*, (14-3-2006), a partir de enero de 2005, fecha en la que asumió la dirección del complejo cultural¹⁸⁸, este se mantuvo muy activo bajo

¹⁸⁸ La gestión administrativa de Vela, en el Teatro Nacional, permitió que muchos grupos de danza se presentaran, durante el III Festival de junio, que se realizó desde el 2005. Un ejemplo de eso es el estreno de "Guatemala-Identidad", de los artistas Lizette Mertins y Bran Solórzano, en el Teatro de Cámara, para la edición de 2007. La obra muestra la fusión de dos estilos de danza con música de autores guatemaltecos y una coreografía singular. El programa incluyó 10 coreografías que representan momentos tradicionales de la vida del campesino guatemalteco, así como otras inspiradas en los ancestros mayas. La música incluyó composiciones y arreglos de Jesús Castillo, Dieter Lehnhoff, Lester Godínez y Ranferí Aguilar.

su administración. Además, en ese momento, Vela se declaró *“fiel admiradora de Efraín Recinos y su obra, y todo lo que sea ayudar a conservarla me es grato”*. Al asumir la dirección comentó: *“fui la que pidió calificar como “Patrimonio Cultural” el Teatro Nacional, en el Capítulo de Cultura que se agregó en la redacción de la última Constitución Política, en 1985”*.

En relación con la celebración del Día Internacional de la Danza de 2007, Julia Vela comentó:

“la danza es, juntamente con la gran mayoría de las artes contemporáneas, un fruto de la Revolución de Octubre, en que la visión y cultura del presidente Arévalo llevó a crear diversos conjuntos artísticos en nuestro país, mismos que le han dado prestigio universal a la cultura guatemalteca” (Cárdenas: *El Diario de Centroamérica*, 29-4-2007).

Acerca de este punto, cabe destacar que la administración del presidente Arévalo reforzó la producción artística de esa época y Guatemala heredó la agrupación de mayor trayectoria de la danza escénica en Centroamérica, como es el Ballet Guatemala.

5.2.3.2. Su legado

La producción coreográfica que Vela dejó en el Ballet Moderno y Folclórico del Ministerio de Cultura y Deportes y en el Ballet del INGUAT es el resultado de su labor como pionera e incansable trabajadora de la danza escénica. *“La creación de dichas instituciones no fue nada fácil”*, comentó Vela, y para que estos

grupos crecieran, realizó diversas coreografías en cada uno de los dos conjuntos en donde recogió aspectos de la tradición oral de su pueblo. En la actualidad, muchos de estos trabajos se encuentran como parte de los repertorios de esas agrupaciones y se mantienen activos mediante adaptaciones y recreaciones. En el artículo de la periodista Ana Julieta Cárdenas, Vela indicó que:

“desde joven le encantó trabajar con Manuel José Arce, su hermano, quien hacía la parte de dramaturgia. Él me escribía los libretos de teatro y yo hacía la coreografía y sus obras cobraban vida y viceversa. Él hacía la parte literaria de mis coreografías” (Cárdenas: *El Diario de Centroamérica*, 29-4-2007).

El rotativo de Guatemala, *Siglo XX*, el 26 de abril de 2007 informó que, en el marco de la celebración del Día Mundial de la Propiedad Intelectual, se reconoció la proyección cultural y trayectoria artística de dos grandes exponentes guatemaltecos que han llevado el arte de Guatemala más allá de las fronteras nacionales: el cantante Álvaro Aguilar y Julia Vela. Esta coreógrafa ya había sido merecedora de otras distinciones como Las Palmas Académicas de Francia, otorgada en 1983, así como un reconocimiento de la Organización de Estados Americanos (OEA), y la Orden de Danza, del Ministerio de Cultura y Deportes.



Julia Vela y Miguel Cuevas. *Bodas de san Juan*. Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala. 1974.

5.2.3.3. Proceso creativo

La amplia experiencia compositiva le ha permitido establecer un proceso creativo en el cual las situaciones varían en cada caso. Esto depende del grupo de bailarines y los recursos materiales para la realización del montaje. Para cada obra, Vela elabora un estudio del tema por tratar y luego busca la música adecuada. Es poco frecuente que la música le sugiera el tema. Luego, identifica los personajes y estructura las secciones coreográficas, prevé las luces, el vestuario y el tratamiento de los tiempos musicales sobre los que se ejecutarán los movimientos. Cada coreografía posee un libreto original.

En pocas ocasiones, trabaja con un compositor, arreglista, como asesor. Vela argumenta que *“salvo escasas oportunidades ha trabajado con un artista plástico que le diseñe el vestuario y máscaras”*. Lo mismo le ha sucedido con escritores que le hayan aportado en el guión o el texto del programa de mano. Es decir, cuando ella llega al salón de ensayo lleva casi todo preconcebido, lo que le permite montar con gran rapidez. Sin embargo, la coreógrafa consiente que los bailarines aporten, especialmente en la interpretación. Lo que más tiempo le toma a Vela es el proceso de investigación, de reflexión y de análisis previo al ensayo con los bailarines. Sobre este aspecto, Julia Vela comenta: *“Una obra de 3 minutos la puedo montar en un día. Pero un montaje como Nim Há, me llevó cuatro meses de trabajo con los bailarines”*.

En las obras de esta coreógrafa, el vestuario y los utensilios son muy vistosos. En este sentido, la autora comenta:

“La mayoría de las veces son creaciones, otras estilizaciones y otras (como en el caso de las etnias mayas actuales) se utilizan las originales. En *Nim Há*, el vestuario es tomado de la extensa documentación del vestuario y utilería de los mayas que se ven en frisos y estelas”¹⁸⁹.

Al ser consultada sobre el movimiento y si los pasos que utiliza en sus obras se mantienen similares a los que se ejecutan en los pueblos, la coreógrafa responde:

“El 90% es creado por mí. Posiblemente producto de una visión, de un sentimiento o de un movimiento visto, captado y creado dentro de un contexto. El otro 10% es muy similar y posiblemente solo se “desarrolla” en movimientos escénicos, variaciones, ampliaciones, o

¹⁸⁹ Entrevista realizada por Marta Ávila en julio de 2008.

aumentando las posibilidades de proyección con bailarines con una técnica especial"¹⁹⁰.

Cuando se le preguntó si en sus trabajos le interesa preservar lo existente (visión del individuo natural, campesino, indígena, etc.) o más bien pretende crear obras controversiales o de denuncia, Vela argumentó: *"existen los dos tipos de trabajo. El de presentar al individuo y su contorno y otras obras en donde como coreógrafa muestro mi criterio al respecto de algunas injusticias que observo"*¹⁹¹.



La vida misma, cor. Julia Vela. 1983.

Para indagar sobre el contexto en donde le tocó crear, le preguntamos si se podía, en el tiempo en que ella hizo los montajes con las instituciones estatales (tiempo de dictaduras), hacer denuncia mediante la coreografía, y su respuesta fue: *"Era riesgoso. Más en la*

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ *Ídem.*

rama de teatro que en danza. Muchos artistas tuvieron que salir al exilio para salvar sus vidas”.

En relación con los frecuentes colaboradores, se puede mencionar que, en el campo de las letras, textos y demás, fueron dos mujeres quienes han trabajado con Julia Vela. Ellas son Delia Quiñónez y Ana María Rodas (licenciadas en Letras). Y por supuesto, el dramaturgo Manuel José Leonardo Arce Leal¹⁹², su hermano por parte de madre, con quien trabajó en varios montajes de teatro. Tanto él, realizando textos para las obras coreográficas, como ella, montando las coreografías para sus montajes teatrales.

En música, Vela pudo trabajar con los compositores guatemaltecos más destacados: Lester Godínez, Joaquín Orellana, Enrique Anleu Díaz y Jorge Sarmientos. Los primeros tres realizaron música para sus libretos y del último tomó una de sus composiciones para una coreografía.

En cuanto al trabajo con artistas plásticos se puede mencionar que hubo más variedad, se identifican, el acuarelista Santiago Velasco, el arquitecto Hebert Acuña Zea, el pintor Ramón Banús, el actor y diseñador Javier Pacheco.

En relación a cómo ha valorado el público general y especializado guatemalteco el trabajo de la danza folclórica. La coreógrafa comenta:

“Al principio hubo un poco de rechazo, e incluso se trataron algunos trabajos como que no eran guatemaltecos. Por ejemplo, mi obra *“Fiesta Criolla Petenera”*; fue calificada por algunos propios como danzas mejicanas y no guatemaltecas.

¹⁹² Manuel José Arce (1935-1985) prolífico poeta, narrador, dramaturgo y periodista de profunda sensibilidad social y estética, compañero de Otto René Castillo, José María López y Marco A. Flores. Murió exilado en Francia.

Sin embargo, ante un estudio profundo se dieron a conocer estas expresiones criollas muy nuestras y tan poco difundidas. En la actualidad estos trabajos gozan de gran aceptación y son pedidas constantemente tanto en la capital, como en el interior de la República y fuera de nuestras fronteras¹⁹³.

Esta aceptación se refleja en el gran número de agrupaciones de proyección folclórica que existen en Guatemala. Muchas son copias o seguidores del estilo que desarrolló Vela con sus trabajos pioneros. Pero, también, se pueden mencionar otros quienes se diferencian por su creatividad y aporte original al arte coreográfico como el Ziguan Tinamit de Alvarado, en Quetzaltenango, y a Lizette Mertins y Bran Solórzano con su Grupo Identidad.

5.2.3.4. Montaje de *Nim Há* (Agua grande)

Esta coreografía fue estrenada en Portugal, en el Teatro Promenada, el 11 de setiembre de 1998, en la Expo-Lisboa. Es una composición que retoma algunos temas del libro sagrado de los mayas de Guatemala, *Popol Vuh*. Este famoso manuscrito fue descubierto por el fraile dominico Francisco de Ximénez, a finales del siglo XVII, en la región de Chichicastenango, El Quiché, en la parte occidental de Guatemala.

¹⁹³ *Ídem.*



Nim Há, cor. Julia Vela, Lisboa, 1996

Vela concibió este *ballet* como un viaje en el tiempo para mostrar, desde el momento de la formación del universo, la aparición del hombre en el continente americano, hasta llegar a las expresiones de sincretismo cultural que vive la sociedad guatemalteca, en la actualidad.

La estructura de su argumento se sostiene en la cosmovisión del pueblo maya, recogida en el texto sagrado y otros temas que la coreógrafa reunió sobre el origen, según los mitos de los pobladores prehispánicos. En el programa de mano, escrito por Delia Quiñónez, para la presentación de 23 de abril de 1999, en Casa de América, Madrid, se dice sobre el tema de la coreografía: *“Así como los grandes ríos corren en busca del mar, así los pueblos buscan afanosos las raíces que sostienen su identidad; y con ella, su propia visión del universo”*.

Con este trabajo, Julia Vela pretende defender parte de los valores del mundo maya que conforman la identidad cultural de Guatemala.

5.2.3.5. Estructura de la obra

El libreto de *Nim Há* consta de diez secciones que se desarrollan a través de las danzas:

1- Génesis

La génesis del universo, a partir del mar en reposo y el surgimiento de los dioses que presiden el mundo maya.

- Solo el mar en reposo.
- Las aguas se agitan.
- Los dioses surgen del agua.
- Dioses del universo.

2- Los hombres de maíz

Los dioses crean a los primeros hombres con maíz blanco y amarillo.

- Maíz blanco y amarillo.
- Grande fue su sabiduría...
- Los hombres de maíz pueblan la tierra.

3- El que guía su pueblo

Hunahpú, uno de los héroes del *Popol Vuh*, guía a su pueblo hacia la construcción de una gran cultura.

- Hunahpú.
- Llegaron a la cima.

4- Vayan por los caminos

La diosa Ixchel ordena a Hunahpú que busque los hilos con los que produce el algodón para tejer.

- Ixchel y Hunahpú.

5- Los cuatro puntos cardinales

Los mejores hombres del pueblo buscan la flor blanca que produce el algodón para tejer.

- Y encontraron la flor roja del sol naciente en el Oriente.
- Al sur, la amarilla, resplandor del Sol maduro.
- La flor negra de luminosidad nocturnal al poniente.
- Y solo al norte, la flor blanca, lirio acuático, nube y espuma.

6- El retorno

Hunahpú regresa y entrega a Ixchel el "bob" con el que se hacen los hilos para fabricar los textiles que visten al pueblo maya.

- El corazón de la flor blanca.

7- Hilos para tejer

Las mujeres aprenden a tejer, oficio que es rasgo cultural característico de las mujeres indígenas de Guatemala y que conlleva todo un lenguaje de símbolos en su realización.

- Ixchel y las tejedoras.
- Ascenso a los cielos.

8- Caos y destrucción

Los hombres de maíz pierden sus valores ancestrales y su cultura es devastada.

- La ira del océano.
- Los hombres de maíz son atrapados.
- La gran telaraña del tiempo.

9- Éxodo y peregrinaje

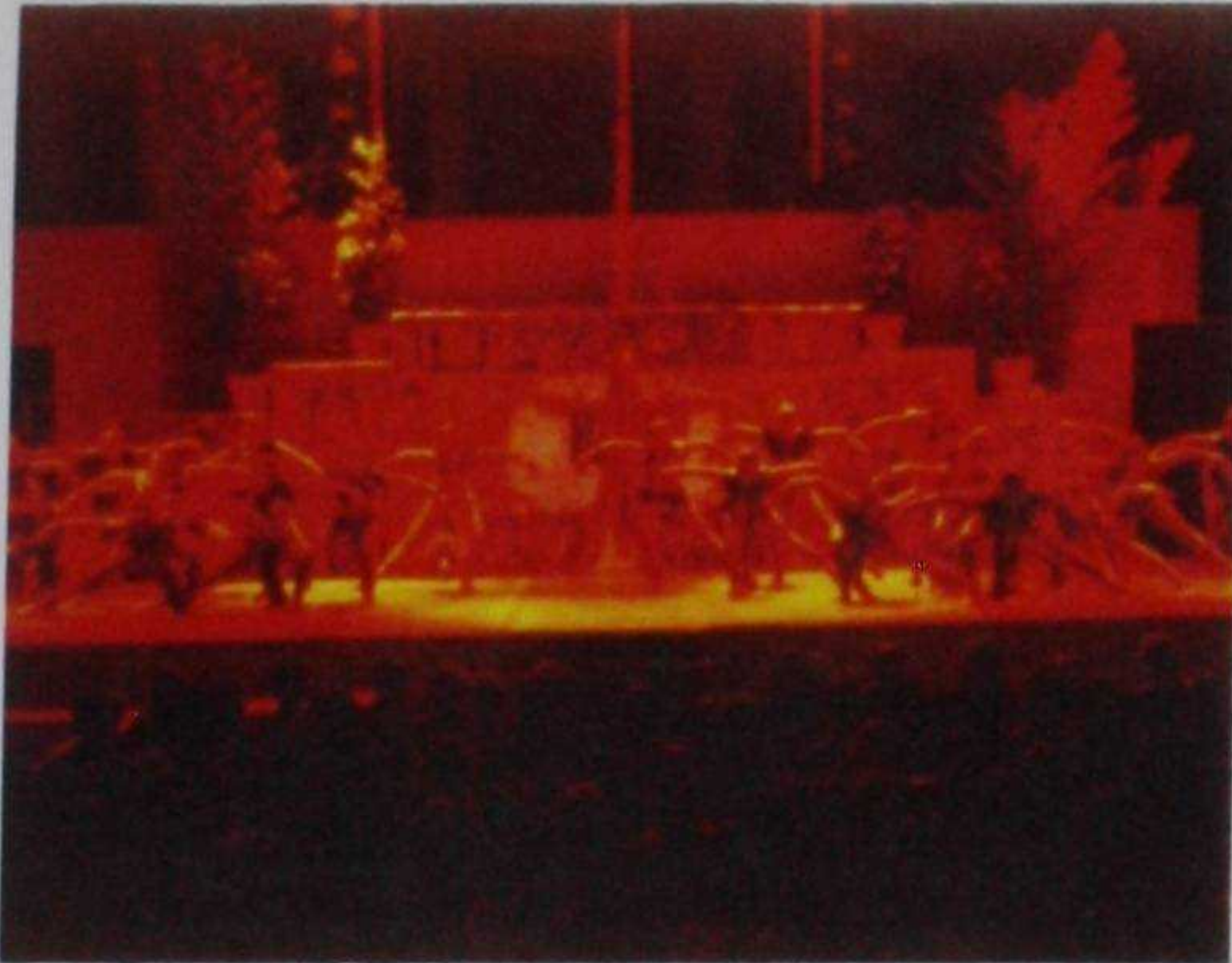
El pueblo derrotado camina en busca de la recuperación de sus valores y hacia la reconstrucción de su cultura.

- Solamente el silencio.
- Sin rumbo.

10- Amanecer

El peregrinaje concluye con una alborada de luz y color en donde destaca la algarabía del mercado indígena de Chichicastenango, pueblo en el cual se localizó el manuscrito del *Popol Vuh*.

- Alborada del día nuevo.
- Cántico de la luz y el color.



Nim Há, cor. Julia Vela, Lisboa, 1996

Al analizar la estructura de la obra, se identifica que la coreógrafa se inspiró en algunos detalles de la teogonía de los señores de Xibalbá, la cual fue tamizada por la visión jesuita del siglo XVIII. Para este mismo punto, es oportuno hacer la referencia del texto *La expresión americana*, del escritor cubano José Lezama Lima, cuando dice: “*Esos jesuitas galantes y humanistas, no sólo se encrespan con las tumultuosas teogonías indias, sino el recuerdo de la mitología odiseica es transuflado al Popol Vuh*” (1993: 22).

Es así que, en la historia que nos escenifica Vela, aparecen muchos aspectos similares a las epopeyas búdicas, indias recogidas

por los religiosos europeos. Tal vez el detalle por destacar es que, en esta obra, como la mujer protagonista no es Ixquic sino Ixchel, en este sentido, la coreógrafa destaca la labor de las tejedoras y todo el significado que puede tener para la cultura guatemalteca el trabajo del telar.



Nim Há, Lisboa, 1996

5.2.3.6. Participantes

Los intérpretes de *Nim Há* son 13 bailarines, miembros del Ballet INGUAT. El elenco masculino estuvo constituido por Bran Solórzano, Herwer Castillo, Mariano Villatoro, Gerardo Palalal, Marco Tulio Rodas, Harold Meltzer, Percy Orantes. La contraparte femenina estuvo formada por Renata Di' Chiara, Antonieta Pérez, Mirna Guerra, Claudia Contreras, Fabiola García y Elsa Valdez. Richard

Devaux trabajó como maestro del grupo y colaborador en la coreografía.

Xavier Pacheco trabajó en la realización y en el diseño del vestuario y el maquillaje de los miembros del elenco. Para el diseño de los trajes de los bailarines de *Nim Há*, se estudió la extensa documentación de la vestimenta y utilería de los mayas que está presente en frisos, estelas y otro tipo de imágenes de esta cultura.

Como artista integral, Julia Vela se ocupa de varios aspectos de la producción, en este caso, también fue la responsable del diseño de la iluminación.

El autor de la composición, guión y dirección musical de *Nim Há*, es el guatemalteco Lester Godínez, quien se ha desempeñado como asesor musical en varios espectáculos que dirigió Vela durante su gestión en el Ballet Moderno y Folclórico y en el Ballet de Inguat. Godínez se ha destacado como intérprete, compositor, director de orquesta, vibrafonista, folclorista y arreglista¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Lester Godínez, entre otros logros, también fundó la Marimba Nacional de Concierto, con la cual ha realizado presentaciones en el nivel internacional. Además, a finales de los años ochenta, fundó el Big Band Jazz Train. En 2006, publicó el libro *La marimba guatemalteca*, que es parte de los esfuerzos que ha realizado para dignificar la labor de los ejecutantes de la marimba en Guatemala.

5.2.3.7. La plástica escénica

Entre los principales elementos que constituyen el lenguaje coreográfico de Vela, están los aspectos plástico-formales, así como los códigos sonoros, la cualidad del movimiento, el uso del espacio, la utilería y la escenografía. Para el caso de *Nim Há*, la autora los presenta, en la primera parte, según la estética desarrollada por la danza moderna y, en la segunda, aluden a la cotidianidad común de los espectáculos de proyección folclórica.



Nim Há, Lisboa, 1996

En relación con los códigos plástico formales, debe recordarse que la escenografía en la danza del siglo XX superó la simple función de adornar el teatro, como lo concebían los griegos clásicos; también dejó de ser el decorado o telón pintado al estilo renacentista. Ya no es el envoltorio del escenario o su ornamentación.

En la actualidad, la escenografía, después de Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966), pasó a ser una escritura en el espacio tridimensional, en donde desapareció el referente naturalista que ubica en el tiempo y define el espacio y contextualiza los acontecimientos. La verosimilitud ya no es más uno de sus atributos principales. Por lo tanto, la escenografía es el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena. Patrice Pavis argumenta que la función del escenógrafo consiste en escenificar para:

“establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el del escenario; es estructurar cada sistema en sí pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones” (1998: 165).

La escenografía, entonces, puede contribuir a romper la frontalidad del teatro a la italiana, abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria y fija, como lo hacen los espectáculos del grupo de teatro Odin, dirigido por Eugenio Barba, que colocan al público alrededor o en el mismo escenario. El diseño de la escenografía también puede organizar los objetos en función del movimiento de los bailarines o reestructurar todos los elementos plásticos de la puesta. Asimismo, puede desmaterializarla, al utilizar elementos más livianos y móviles o sustituir algunos objetos por efectos de la luz. En fin, la escenografía es un cuerpo vivo sometido al tiempo y a las variaciones de luz.

Para diseñar la escenografía de *Nim Há*, Julia Vela se nutrió de los referentes de la plástica precolombina y tomó de ella algunos detalles de estelas y murales mayas. Durante la obra se ven dos tipos de sensibilidad plástica. La primera, dentro de la tendencia abstracta y, la segunda, más referencial o de inspiración cotidiana.

Al final de la primera parte, la coreógrafa utiliza el recurso de una pantalla en forma hexagonal en donde se proyectan imágenes

del arte precolombino, así como paisajes y escenas de amaneceres totalmente realistas.

En el último segmento de la composición, el escenario se transforma en un mercado y aparecen elementos de la religión católica que se mezclan con las tradiciones precolombinas, sugiriendo el sincretismo. Aquí predominan elementos que remiten a los altares religiosos, también se incluyen muchas flores y hasta fuego del pólvora, con el propósito de crear la sensación de un presente mítico. Algo similar a lo que sucede en cualquier calle de Guatemala o en todos los mercados del país, en donde cohabitan ciudadanos de costumbres occidentales con los indígenas quienes evidencian su identidad étnica.

5.2.3.8. Incipit

Al apreciar los primeros instantes de la coreografía, en la sección de Génesis, Vela nos remonta a la primera parte del capítulo primero del *Popol Vuh*, donde dice:

“Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo... No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas hierbas ni bosques: sólo el cielo existía” (*Popol Vuh*, 1987: 9).

En esa primera escena de *Nim Há*, lo único que se manifiesta sobre la faz de la tierra es un leve sonido. Todo es silencio y quietud. De pronto, la calma del mar y el cielo se confabulan para que inicie la creación. Poco a poco, las aguas se agitan y de ahí surgen las cuatro deidades como si fueran los cuatro ángulos y los cuatro rincones del cielo y la tierra, según la mitología maya. En esta imagen, de génesis

o caos primigenio, la neblina¹⁹⁵ juega un papel importante, ya que no permite que ningún objeto o ser vivo se pueda identificar con claridad. En esta misma dirección, Lezama Lima indica:

“Surgen los animales en las primeras páginas del *Popol Vuh*, pero se muestran inertes, fieles como las rocas al declive que las gravitó. Son ciegos, insensibles, desordenados y desconcertados, tropezones. Los dioses, con incomprensible irritación, se empeñan en que digan nombres y entonen sus alabanzas” (1993: 20).

Después de esa agitación, tuvo lugar la aparición de los hombres. Las mujeres salen del barro. Brotan del suelo y, poco a poco, comienzan a poblar la tierra y se da la odisea de los pobladores del reino de los señores de Xibalbá. Posterior a esto, la coreógrafa presenta el eterno retorno, esa tendencia a contar los orígenes de los pueblos casi repitiendo las mismas formas estilísticas creadas con ingredientes o elementos similares. Como argumenta Lezama: “*Parece como si preludiasse la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias*” (1993: 19). Si recordamos que esta obra se estrenó en el continente europeo, se puede pensar que Julia Vela “*busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa*” (1993: 18).

¹⁹⁵ Para lograr este efecto, la coreógrafa utiliza el hielo seco como recurso plástico formal.



Nim Há, Lisboa, 1996

Es decir, que las historias que cuentan los orígenes de cada cultura tienen las mismas imágenes y plantean situaciones compartidas por el género humano. La lucha entre el bien y el mal. El alejarse de la tierra que lo vio nacer para volver fuerte y con experiencia. La relación de la pareja así como sus actividades culturales más importantes.

5.2.3.9. Intertextualidad

Uno de los intertextos más fuertes de esta coreografía, como ya se ha sugerido, es el texto de *Las antiguas historias del quiché*, conocido como el *Popol Vuh*.

En el nivel plástico-formal, la intertextualidad más fuerte son las imágenes de las estelas mayas. Por otro lado, la obra nos cuenta la historia de un pueblo mítico, con una estructura muy similar a la concepción de la religión judeo-cristina. También se puede ver la influencia de la *Teogonía* de Hesíodo. La dramaturgia de esta

coreografía está basada en el nacimiento y el florecimiento de una cultura y su desarrollo hasta llegar al caos y la destrucción, con un éxodo que le permite a ese pueblo, finalmente, renacer. Es importante recalcar que como parte de la iconografía de la autora, este tema ya había sido tratado en múltiples creaciones. *Nim Há*, como lo señala el paratexto¹⁹⁶, es la continuación de la obra *Las hijas de Ixchel* de Vela, creada en 1995.

También, cabe señalar que, en otros países de la región, ya se habían realizado otros montajes con temáticas similares. No más recordar el espectáculo de Mireya Barboza, *Danza 71*, inspirado en la primera parte del *Popol Vuh*, en el cual aparecen perfilados los personajes del hombre de lodo y el hombre de madera. También, en *Danzas y tradiciones*, escenificado en el Teatro Nacional de Costa Rica, y auspiciado por el Instituto Costarricense de Turismo, en 1974, Barboza hace un repaso de la historia costarricense desde la época precolombina hasta la actualidad.

Por su parte, el grupo DanzaCor, dirigido por Rogelio López, interpretó *Gentes del sol*, en 1977, recogiendo aspectos de los orígenes de los pobladores mesoamericanos. Y este mismo coreógrafo montó, para Danza Universitaria, *Tierra del maíz*, en 1983, inspirada en la mitología aborígen bribri.

Además, el coreógrafo chileno Patricio Bunster estrenó, con la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, la obra *Calaucán*, en 1981, cuyo tema está basado en el poema de Pablo Neruda *El canto general*.

¹⁹⁶ Obra filmada en la Feria ExpoLisboa 1998, respaldada en DVD.

5.2.3.10. Movimiento y otros elementos plásticos

En el movimiento utilizado en *Nim Há*, durante el desarrollo de los dos grandes segmentos coreográficos, la tendencia predominante son los alzados en dúos y una resolución del movimiento casi monocorde y periférico. También son constantes las variaciones con desplazamientos y cualidades corporales que recuerdan los perfiles de los personajes de la pintura mural egipcia.

En las variaciones se ven, con mucha frecuencia, giros, caminadas y movimientos alargados como formando figuras esbeltas y potentes provenientes de la iconografía maya. En muchas escenas se divide el escenario en dos bloques contrapuestos y tratados al unísono, con una figura central y luego los bloques se desplazan alternándose las ubicaciones. También Julia Vela compone los segmentos con los grupos y los subgrupos, alternados con duetos antes de retomar el trabajo del conjunto.



Nim Há, Lisboa, 1996

El otro componente de su plástica es el vestuario, para el cual, el diseñador Xavier Pacheco, ideó la incorporación de pectorales y taparrabos para dar la sensación de dioses. Para todas estas escenas de corte épico, los bailarines también llevan mallas unitares. En la segunda parte, la concepción de la vestimenta echa mano a la gran riqueza de los trajes populares de los indígenas, ya que, en esta última escena, se intenta recrear el ambiente del cualquier mercado guatemalteco. Esta sección logra mostrar la gran diversidad, mediante el vestuario de cada etnia y remite a la actualidad. Vela presenta lo anterior con una ruptura conceptual, la cual se nota hasta en el tipo de pasos que ejecutan los bailarines, quienes tienen una cualidad menos periférica y en ritmos más pausados.

En la iluminación, al inicio de la coreografía, se ve mucha luz rasante y múltiples efectos de hielo seco, para dar la sensación de vapor y recalcar una situación de caos o génesis. Las luces están

saturadas de contrastes logrados por medio de frecuentes cambios cromáticos con tonalidades fuertes, en donde predominan las tonalidades azules, rojas y amarillas.

Por otra parte, en esta coreografía se da una relación muy cercana, casi de dependencia, entre la música y el movimiento. Lester Godínez creó una melodía, dentro de la tendencia minimalista, que se repite muchas veces. Se siente una gran influencia de la música de Phillip Glass, típica de las dos últimas décadas del siglo XX.

En la relación semántica entre la sintaxis y la morfología identificamos una ruptura. La obra presenta un cambio muy drástico al transitar de lo épico y poético de la primera parte, hasta llegar, con cierta dosis de abstracción, a la escena final del mercado, totalmente realista. Este cambio se da en fracciones de minutos.

De inmediato, se acaba la vitalidad mítica para llevar al espectador a lo cotidiano, en donde el indígena se integra al realismo mágico. La presencia de los músicos en vivo, quienes ejecutan piezas del folclor guatemalteco, acentúa esta ruptura.

5.2.3.11. La maravilla de lo real

El realismo mágico es un término acuñado hacia 1925 por el crítico alemán Franz Roh, quien lo utilizó para describir a un grupo de pintores post-expresionistas. Luego, en el ámbito de las artes plásticas, fue reemplazado por el término "nueva objetividad", pero fue tomado por la literatura para definir una nueva tendencia narrativa hispanoamericana que surgió entre 1950 y 1970. Al parecer, quien lo utilizó por primera vez, en este sentido fue el escritor cubano Alejo Carpentier cuando formuló la pregunta, en el

prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949): "¿Qué es la historia de América Latina toda si no una crónica de lo maravilloso?" (1989: 12).



Nim Há, Lisboa, 1996

El realismo mágico¹⁹⁷ une las dos notas principales que le han dado su nombre; por un lado, sitúa sus raíces en el plano de lo real, de lo cotidiano, pero mezcla en este lo insólito, lo maravilloso. En este universo creativo los acontecimientos claves no tienen una

¹⁹⁷ Este género es propio de la literatura de América Latina y prosperó durante la década de los sesenta y parte del setenta, lo cual provocó lo que se denominó el 'boom' de la novela latinoamericana; convivió con una etapa histórica en donde las dictaduras confrontaban con una cultura que buscaba apartarse del autoritarismo y exiliarse de la persecución. Durante esos años, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, García Márquez y otros, lograron el reconocimiento de la crítica y el público por el modo de poética que describía la vida y la historia de todo un pueblo. Este género ha sido desarrollado, principalmente, por autores iberoamericanos; otros escritores europeos como Italo Calvino, Boris Vian, Rafael Sánchez Ferlosio, Álvaro Cunqueiro se involucraron con un impacto menor.

explicación lógica, lo real llega a tomar características de lo mágico y lo mágico se toma como normal.

Este movimiento artístico es, ante todo, una actitud frente a la realidad, distinta de la tradicional y es en este contexto que la coreógrafa se enfrenta a ella y trata de desentrañarla e intenta redescubrir lo que hay de misterioso en las cosas de la vida, en las acciones humanas; muestra la combinación de aspectos socio-culturales: mitologías, creencias religiosas, magia y tradiciones populares (que son propias del sentir latinoamericano) para crear una cercanía del colectivo, la cual es reflejada mediante su fantasía.

Si asumimos que el realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, en este sentido, la estrategia de Julia Vela consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza. Su táctica es presentar la realidad con personajes, cosas, acontecimientos reconocibles y razonables para provocar sentimientos de extrañeza sin preocuparse de aclaraciones lógicas. Recordemos que la mayoría de la producción de esta agrupación fue creada para ser bailada allende las fronteras guatemaltecas, es decir, son danzas para la exportación.

Con la última parte, las acciones que se desarrollan en el mercado, Vela nos remite a la realidad 'veraz', tal cual la podemos conocer en nuestra vida cotidiana, pero esta realidad se ve quebrada abruptamente por elementos fantásticos que se mezclan en su curso como parte de ella misma. En la última sección de *Nim Há*, la autora coloca a los personajes en un contexto que conjuga realidad y fantasía.

CAPÍTULO VI

6. Conclusiones

La danza es energía, movimiento y contenido que se desarrolla en un espacio y un tiempo. En esta manifestación artística participa un colectivo constituido por bailarines, coreógrafos, compositores, escenógrafos y otros colaboradores quienes, junto con la audiencia, logran que se cristalice.

Susane Langer, en el libro *Sentimiento y forma* (1967), nos dice que la danza posee poderes que se manifiestan en el marco espacio-temporal, aunque ella no los considera reales, son creados por los participantes y, por lo tanto, los denomina poderes virtuales que van más allá de lo material. A lo anterior, debemos agregar que, en los escenarios, se pueden encontrar obras de perfil representativo o evocativo y todas conforman el universo de cuerpos e intenciones que invaden los recuerdos de la audiencia.

La danza escénica ha sido una manifestación artística que ha plasmado en la producción coreográfica las características de su época y, desde ella, los coreógrafos han mostrado a sus contemporáneos los hechos más críticos de su momento. En este contexto se ha visto que, de una década a otra, los discursos dancísticos han variado en Centroamérica, como respuesta a los cambios sociales.

Con este primer estudio de la danza escénica de Centro América, hemos contribuido a crear la genética coreográfica. Además, debo señalar que esta disciplina necesita desarrollar una poética, una técnica de análisis a la que no se puede llegar, mediante una simple transposición o adaptación de términos provenientes de las artes

plásticas, música o la literatura. Es, por esta razón, que se ha iniciado la propuesta de crear un sistema eficaz y perfectible de términos para el análisis de las coreografías que permita un proceso dialéctico en donde interactúen la teoría y la práctica.

En este acercamiento crítico a la historia de la danza escénica de América Central, se han podido identificar algunas situaciones o rasgos comunes en los países estudiados, así como elementos que los diferencian.

Tales coincidencias y disimilitudes se pueden seguir profundizando en futuras investigaciones que urge realizar para que el panorama de la danza escénica centroamericana sea más completo.

La situación socio-política ha sido un factor que ha determinado la historia en cada nación y, como consecuencia, el desarrollo de la actividad artística ha sido particular. En Guatemala, las dictaduras de derecha que persiguieron y mataron a muchas personas y la inestabilidad sociopolítica, mermó la continuidad del incipiente movimiento dancístico que se inició en la década de los años cuarenta. Por su parte, en Costa Rica los gobiernos socialdemócratas, la estabilidad política y cierta paz social, permitieron que muchos bailarines y maestros de diferentes generaciones contribuyeran a desarrollar la danza.

En cada país, la danza ha contado con apoyo desde la oficialidad en diferentes rangos y han participado distintos interlocutores; asimismo, la presencia de la crítica artística ha sido escasa.

En cuanto a los lenguajes que han prevalecido, encontramos que el panorama es diferente en cada lugar. No obstante, al formar parte de un territorio tan pequeño, se comparten algunas características,

de igual modo, los artistas de la región fueron partícipes de eventos similares. También se identificaron actividades internacionales extrarregionales que han afectado o impactado a los centroamericanos, dejando profundas huellas.

En el caso específico de Costa Rica y Guatemala, y como resultado de la presente investigación, se pueden enumerar diversos aspectos relevantes, por ejemplo, en ambos países, la compañía del Gran Ballet Russe del Coronel De Basil, debutó en 1945. En Guatemala, esta experiencia permitió que algunas personas pudieran tener su primer acercamiento a las obras del repertorio del *ballet* académico, como *El lago de los Cisnes* y *La bella durmiente*. Los bailarines europeos se quedaron en Guatemala por dos meses, y entusiasmaron a muchos jóvenes quienes luego llegaron a ser los protagonistas y maestros de varias generaciones de profesionales de la danza escénica. Otro aspecto interesante de señalar es que, en 1946, llegan a Ciudad de Guatemala el maestro y bailarín Kiril Pikieris y los esposos Jean y Marcelle Devaux, maestros pioneros del *ballet* del siglo XX.

En Costa Rica, fueron los estudiantes de Margarita Bertheau quienes tuvieron contacto con dichos bailarines profesionales europeos e, igualmente, fueron influenciados por estos intérpretes y maestros. En 1946 llegó, desde Cuba, el maestro ruso Nikolai Yavorsky para realizar un montaje en el Teatro Nacional de San José, con los discípulos de Bertheau.

En ambos países, el Ministerio de Educación Pública fue el que dio la ayuda inicial para potenciar el desarrollo de la danza y el *ballet*. En sus capitales, se intenta crear un *ballet* nacional, situación que solo se consolidó en Guatemala. Sin embargo, como lo señala la

guatemalteca Ana Luz Castillo, el apoyo por parte del Estado a las instituciones oficiales dedicadas a la danza se quedó estancado en el tiempo, situación que se dio tanto en Guatemala como en Costa Rica.

Como se mencionó en los antecedentes de esta investigación, la ayuda estatal a las agrupaciones guatemaltecas, solo se concretó en tres: Ballet Guatemala, Ballet Moderno y Folclórico y Ballet Inguat. Esto debido a que los gobiernos de turno no estaban interesados en apoyar manifestaciones que pudieran reflejar lo que se estaba viviendo. Las dictaduras guatemaltecas prefirieron dejar que lo creado en la época de la Revolución se estancara. Ejemplo de esto es el deterioro que presentaban las instalaciones de los grupos oficiales a inicio del presente siglo y el poco recurso destinado para su funcionamiento. Además, a los Gobiernos de las dictaduras no les interesó dotar de recursos a nuevos grupos de danza contemporánea.

En Costa Rica, la ayuda fue aprovechada para promover a las instituciones que promulgaban el lenguaje contemporáneo. Este apoyo fue dado desde las universidades y el Ministerio de Cultura y Juventud. Danza Universitaria (Universidad de Costa Rica), Compañía de Cámara Danza UNA (Universidad Nacional) y Compañía Nacional de Danza (Ministerio de Cultura y Juventud).

El esfuerzo por parte del sector estatal también sufrió un estancamiento en el caso costarricense, lo que trajo como consecuencia que el movimiento independiente se desarrollara con el concepto de autogestión o aprovechando los escasos recursos que aporta el sector privado, tanto para propuestas de *ballet* como de danza contemporánea.

En Guatemala, no proliferaron tantos grupos de danza moderna o contemporánea independientes como en Costa Rica porque el lenguaje que maneja esta danza fue limitado en su promoción por las dictaduras.

Como otro dato interesante, se puede destacar que, en Guatemala, el Ministerio de Cultura y Deportes fue creado en 1986, y en Costa Rica, en 1971, con el nombre de Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. No fue sino hasta el año 2007, durante la segunda administración del presidente Arias Sánchez, que se transformó el nombre de esta dependencia a Ministerio de Cultura y Juventud.

La crítica para las artes escénicas en Centroamérica ha sido escasa; en Guatemala, es casi inexistente en el campo de la actividad dancística. Este país norteamericano no cuenta con críticos especializados que viertan sus comentarios sistemáticamente; lo único que se ha encontrado para esta investigación han sido notas o reseñas periodísticas. En Costa Rica, también predominan las notas de divulgación de los espectáculos. No obstante, la crítica comenzó a finales de los años setenta y se hizo de forma irregular. No fue sino hasta 1998, cuando se registra la actividad de manera sistemática.

En relación con los escenarios y las zonas geográficas en donde se ha bailado, es preciso indicar que, en ambos países, la mayor cantidad de producción artística (al estilo occidental) se desarrolla en el área metropolitana. Insistimos en señalar que, en Costa Rica, la principal actividad profesional de la danza escénica se sigue ejecutando, básicamente, en los escenarios de la Gran Área Metropolitana, con pocas excepciones como es el Festival Regional

de Danza que se ha venido realizando en la provincia de Guanacaste en los últimos años, o las temporadas itinerantes del Festival Internacional de las Artes. En el caso de Guatemala, el Festival Paiz, que se realiza en Antigua, es una opción para promover la danza y el *ballet*, con parámetros profesionales fuera de la Ciudad de Guatemala. Las agrupaciones guatemaltecas estatales siempre han mantenido las temporadas oficiales para el sector escolar y el público departamental.

En Costa Rica, se han creado varias partituras especialmente para danza moderna y contemporánea, como es el caso de las piezas realizadas por los músicos Adrián Goizueta, Fidel Gamboa, Iván Rodríguez y Carlos Escalante, para citar los que más han compuesto. Sin embargo, para el *ballet* clásico no se identifica ninguna creación específica para producciones de esta disciplina¹⁹⁸. En Guatemala, la mayoría de compositores produjeron para el *ballet* clásico y folclórico. Por ejemplo, encontramos muchos compositores que dedicaron partituras para obras del repertorio del Ballet Guatemala. En el caso de la danza moderna o contemporánea, pocos son quienes han compuesto; entre ellos destacan Paulo Alvarado, William Orbaughy y Renferí Aguilar.

Otro aspecto característico de la danza centroamericana, durante los años de estudio, fue la ausencia de foros de discusión que permitieran reflexionar acerca de cualquier aspecto de la disciplina; ya fuera lo relativo a enseñanza, formación, interpretación,

¹⁹⁸ Para ampliar sobre el tema de la composición para danza en Costa Rica, consultar Ávila, Marta. 2000. *Compases coreográficos para la escena tica*. Revista *Escena*, # 46. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

composición, desarrollo histórico de la danza, así como nuevas formas de producción de espectáculos o crítica¹⁹⁹.

En Guatemala, la reflexión se ha propuesto para repensar la misión de la Escuela Nacional de Danza de Guatemala desde la perspectiva que planteó Ana Luz Castillo en su tesis de maestría, *A theoretical framework for restructuring the National School of Dance in Guatemala*, que fue comentada en esa investigación.

Además, las políticas culturales en las décadas estudiadas, dejaron al movimiento danzario débil, sobre todo, por la merma en los recursos económicos destinados por parte del Estado para el desarrollo y la divulgación de las artes escénicas. Esto agrava la situación, si se repara que fueron pocas las agrupaciones las cuales se prepararon para enfrentar los desafíos ante los nuevos tiempos y pocos los profesionales quienes asumieron una actitud autogestionaria, con el propósito de no depender de los recursos, ocurrencias o políticas del Estado benefactor.

En Costa Rica, en el año 2004, como parte de la celebración del 25 aniversario de la Compañía Nacional de Danza (CND), se realizó un encuentro nacional para reflexionar sobre la disciplina²⁰⁰. En dicho evento se contó con la presencia de la mayoría de los representantes del gremio nacional y muchos estudiantes de

¹⁹⁹ Por primera vez, en el 2001, se realizó la Asamblea anual de W.D.A. Americas (Alianza Mundial de la Danza de América); en ella se organizaron foros de discusión sobre crítica, enseñanza, investigación, interpretación y producción. Sin embargo, la participación de colegas de Costa Rica fue muy escasa.

²⁰⁰ El director de la Compañía Nacional de Danza, en el 2004, realizó el primer encuentro con ayuda de la coreógrafa de origen venezolano radicada en México, Graciela Henríquez y otros colegas; organizaron "Mudanzas". En este coloquio de danza, participaron, como conferencistas principales: el historiador y crítico de danza venezolano, Carlos Paolillo, la maestra cubana Lourdes Ulacia y la coreógrafa mexicana Graciela Henríquez. También se contó con la participación de la bailarina española Natalia Medina, coordinadora del Festival de MasDanza de las Islas Canarias. Para 2008, se realizó Mudanzas 4.

diferentes escuelas de danza. En *Mudanzas*, como se denominó este evento, se abordaron varias temáticas, tales como la enseñanza, los espacios informales para la danza y las nuevas tendencias compositivas. En este foro participaron maestros y especialistas nacionales. Paralelo a estas actividades, se impartieron clases maestras a cargo de profesores costarricenses y extranjeros, quienes expusieron los principios de sus respectivas escuelas formativas o creativas.

"*Mudanzas*" fue un encuentro que contó con muy buena participación y evidenció la necesidad de estos espacios para la reflexión. Para el 2008, se logró realizar el cuarto encuentro que contó con muy buena participación internacional. Para el 2009, debido a la renuncia de otro director y a la crisis presupuestaria nacional, no hubo convocatoria, ya que la CND dedicó sus esfuerzos y recursos a la celebración de sus 30 años de labor, confirmando una vez más, que lo prioritario es la labor escénica.

La conformación del sector profesional independiente en estos dos países ha sido opuesta. En Costa Rica, en el año 2007, se identificaron, al menos, unos 15 grupos de danza independiente, algunos más estables y de mayor trayectoria que otros. En Guatemala, como ya se mencionó, el grupo independiente de mayor trayectoria es Momentum (1988), dirigido por Sabrina Castillo, y el resto de los bailarines independientes trabajan por proyecto o han creado agrupaciones de corta duración y muy inestables.

En relación con el *ballet*, en Costa Rica no existe un conjunto que cultive el lenguaje académico en el nivel profesional. Situación opuesta se da en Guatemala, ya que el *ballet* es la disciplina que ha recibido mayor apoyo estatal. En Costa Rica, con la creación del

Ministerio de Cultura, el Estado concentró su ayuda a la danza contemporánea y el *ballet* profesional todavía no se ha cultivado sistemáticamente; predomina un nivel aficionado y promovido básicamente por el sector privado. En Costa Rica, en el 2003, el Teatro Nacional anunció su decisión de recortar los días del Festival de Coreógrafos (creado desde 1981) para darle espacio y recursos a una temporada del archiconocido *ballet El Cascanueces*, sin tener una compañía profesional que asumiera un montaje de buena calidad. Un lustro después, varias agrupaciones han unido esfuerzos y talento para representar una nueva versión de dicho *ballet* con mayor presencia de bailarinas costarricenses en los papeles protagónicos.

En Costa Rica, al contrario de Guatemala, todos los fundadores del movimiento de danza de los años setenta, desarrollaron su carrera en el país debido a la estabilidad política y social. Maestros y coreógrafos como Mireya Barboza, Elena Gutiérrez, Cristina Gigirey, Rogelio López y Jorge Ramírez se mantuvieron en contacto con las instituciones que crearon, aunque ya no todos en primera línea. Su presencia en el medio dancístico fue garantía de la continuidad y calidad para marcar el nuevo rumbo de la danza escénica. La participación activa de estos fundadores, hizo que las agrupaciones se consolidaran y, a la vez, estimularon la proliferación de un movimiento independiente y fuerte.

Por su parte, en Guatemala, la difícil situación política generó un éxodo de muchos maestros quienes profesaban diferentes corrientes dancísticas y atrasó el protagonismo de nuevas generaciones de bailarines. Además, en algunos casos, las instituciones que ellos crearon fueron cayendo en cierta decadencia artística. En esta nación del norte, muchas personas con talento y

aptitud para la danza, durante los años de las dictaduras, tuvieron que salir del país o dejaron la carrera por falta de estímulo o por miedo a la represión política, lo cual le restó al medio la posibilidad de crecer sistemáticamente.

En los últimos años, en Costa Rica, algunas agrupaciones han vuelto a interesarse por llevar sus espectáculos más allá del casco metropolitano y de los teatros convencionales. Se ha retomado la extensión cultural. Como se indicó anteriormente, en el caso de Guatemala, las instituciones gubernamentales han mantenido su labor de difusión más allá de la capital. Lo mismo cabe decir de algunos grupos de danza contemporánea que mantienen sus temporadas de funciones para comunidades y otros espacios alternativos.

En la producción coreográfica costarricense se constata que la mayoría de las obras sigue siendo manifestaciones que poseen cierto grado de denuncia y que los coreógrafos no le han cedido espacio a propuestas superficiales y comerciales. Además, el nivel técnico alcanzado por los intérpretes es, en muchos casos, superior a lo planteado en la composición coreográfica. Sin embargo, en el área del *ballet* clásico, el nivel interpretativo es predominantemente aficionado, respaldado por varios bailarines de danza contemporánea nacionales y extranjeros. Por su parte, en Guatemala, en el *ballet* se sigue interpretando básicamente el repertorio del siglo XIX y principios de XX.

En folclor, las obras predominantes en el repertorio son las que se promueven en eventos internacionales cuya imagen y contenidos aluden a un mundo indígena con enfoque idílico. En la

danza moderna o contemporánea los temas evidencian tópicos más cercanos a la actualidad.

En relación con la creatividad, se encontró que, para principios de los años noventa, existía poco espacio para propiciar la exploración coreográfica, tanto en Costa Rica como en Guatemala y el resto de la región centroamericana. En esos años, no se generaron muchas opciones que estimularan a los jóvenes coreógrafos en su proceso de indagación. La mayoría de los autores jóvenes tuvo que explorar fuera de los grupos de gran trayectoria. La institución que más se interesó en dedicar una que otra temporada a la experimentación y exploración coreográfica, a mediados de los años noventa, fue la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, a mediados de los años noventa. En esta actividad se destinó mayor espacio y tiempo para que los integrantes de la agrupación oficial quienes deseaban iniciarse o continuar en la composición, pudieran ver en la escena sus resultados.

Estas temporadas, fundamentales para la experimentación de los creadores, no siempre fueron muy estimulantes para el público por su nivel coreográfico. En las otras agrupaciones estatales las actividades que incluían obras de jóvenes coreógrafos fueron escasas e irregulares. Por ejemplo, Danza Universitaria cedió espacio a los jóvenes creadores, hasta el arranque del nuevo siglo. Para la creación del repertorio de la Compañía de Cámara Danza UNA, generalmente quienes montaron las obras fueron los maestros y los directores de la agrupación, dejando poco espacio para la experimentación de los nuevos talentos.

En la danza guatemalteca, durante las dos últimas décadas del siglo XX, se siguieron interpretando las obras del repertorio de los

antiguos maestros, con algunos espacios para nuevos talentos nacionales e invitados internacionales.

Al revisar los escenarios en donde se realizaron las presentaciones de las producciones coreográficas, se verificó que, tanto en Guatemala como en Costa Rica, se bailó en escenarios convencionales. Es evidente que los escenarios tradicionales, ubicados en las áreas metropolitanas fueron los que se utilizaron para la mayoría de las temporadas de estreno o repertorio, quedando la danza como una actividad exclusiva para las poblaciones de las áreas metropolitana de Costa Rica y de Guatemala. En este sentido, no se ha detectado creatividad en la búsqueda de nuevos destinatarios. Además, en estas producciones coreográficas casi nunca se contemplaron obras o trabajos para niños o para adolescentes y se descuidó, paradójicamente, a los potenciales públicos²⁰¹. No siempre en las temporadas escolares eran ejecutadas obras especialmente creadas para un público infantil o juvenil.

___ Otro aspecto que es importante señalar, sobre la producción coreográfica en estos años en Costa Rica, es que, en la danza escénica, no se dieron muchos trabajos de índole comercial, al estilo de musicales o de lectura liviana. Las temáticas y los tratamientos escénicos que prevalecieron durante este tiempo fueron similares a los trabajos de los años ochenta, por su carácter denunciante y un fuerte valor subjetivo. Es decir, se expuso el sentir del autor sin considerar el éxito comercial en el nivel de público. En Guatemala, las compañías estatales se mantuvieron con su mismo repertorio y

²⁰¹ Solo en el repertorio de la Compañía Nacional de Danza se encontró obras para jóvenes o niños durante varias temporadas.

recientemente se comienzan a ver espectáculos de grupos independientes con temáticas nuevas.

Desde principios del siglo XXI, la danza centroamericana ha perdido figuras fundamentales, especialmente a miembros de la generación pionera. En el año 2000, falleció la costarricense Mireya Barboza; tres años después desapareció el coreógrafo y maestro de *ballet* guatemalteco Antonio Crespo. Tanto en Costa Rica como Guatemala, en el 2006, murieron figuras fundamentales para la danza escénica: Cristina Gigirey y Fabiola Perdomo. Al finalizar la primera década del siglo XXI, desapareció Manuel Ocampo.

Para finalizar, es pertinente citar a Carlos Cortés, en *La invención de Costa Rica*, cuando dice que *"aquella "costa rica", como la llamó Cristobal Colón fue, sin embargo, la provincia más pobre del antiguo reyno de Goathemala y también la más separada"* (2003:18). Ciento setenta años después de la Independencia, Costa Rica sigue siendo el país menos integrado regionalmente y el más cohesionado en el aspecto interno. De esa doble dinámica, integración y exclusión, identidad y separación, han surgido los mitos fundadores de la nacionalidad (Cortés, 2003: 19). Y esto todavía se refleja en el quehacer artístico, principalmente porque en la actividad de la danza escénica, Costa Rica se ha integrado muy poco al acontecer centroamericano, por ejemplo, en los festivales de danza costarricenses, casi nunca participan agrupaciones de la región. Lo mismo sucede con la presencia de la producción coreográfica de Costa Rica en los escenarios de los otros países de América Central.

Durante la realización de este estudio, una de las típicas situaciones con las que me enfrenté fue la escasa documentación

sobre el tema. Resulta relevante destacar que muchas instituciones no poseían en sus archivos información histórica y gráfica básica sobre sus múltiples montajes. Es decir, ni siquiera una lista de su repertorio, de sus ex integrantes, maestros y otros colaboradores. Esta información se encuentra en el nivel oral o está dispersa en la memoria de los participantes.

Debe destacarse que para la investigación fue otro reto la ausencia del registro en formato de vídeo (u otro documento audiovisual) de la gran cantidad de obras montadas. La producción coreográfica no se acostumbra respaldar con partituras, como lo hacen los compositores con sus obras musicales o los dramaturgos con sus textos para el teatro o los trabajadores de la plástica con su producción bi o tridimensional. La danza depende de un conjunto humano que la represente en vivo y, en muchos caso, ni siquiera fue filmada.

Sabemos que el vídeo jamás sustituirá al espectáculo efectivo, pues lo que el espectador siente en la representación es insustituible. Sin embargo, el vídeo es el único recurso que permite preservar la figuración escénica para efectos de registro o investigación. Muchos de los montajes coreográficos, lamentablemente, nunca se grabaron, con lo que se perdió la posibilidad de capturar las imágenes. Se esfumó así, una gran producción, un patrimonio intangible.

6.1. Alcances

Como principal aporte de esta investigación, debe considerarse el haber iniciado una génesis de la danza en América Central para continuar en la visibilización de esta gran producción coreográfica desarrollada mediante un amplio espectro creativo y



SIDUNA



F118619