



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

Escuela de Historia  
Centro de Investigaciones Históricas de América Central  
Postgrado Centroamericano en Historia  
Número especial de Diálogos. Revista electrónica de Historia



**X** 9° CONGRESO  
CENTROAMERICANO  
DE HISTORIA

Universidad de Costa Rica

ISSN 1409- 469X

Fecha de recepción: 15 de mayo 2008  
Fecha de aceptación: 30 de mayo 2008

**“Trasfondo familiar y mercado ocupacional  
de los profesionales de la danza en Costa Rica,  
finales del siglo XX y principios del XXI.”**

Miembros del Consejo Editorial:  
Dr. Ronny Viales, Dr. Juan José Marín

Editores Técnicos:  
Allan Fonseca, Andrés Cruz, Gabriela Soto



[www.novenocongreso.fcs.ucr.ac.cr](http://www.novenocongreso.fcs.ucr.ac.cr)



## **Trasfondo familiar y mercado ocupacional de los profesionales de la danza en Costa Rica, finales del siglo XX y principios del XXI.**

Margarita Peralta Fallas

San José, Costa Rica  
(506)2220-3858/8346-8563  
[maggyballet@gmail.com](mailto:maggyballet@gmail.com)  
Universidad de Costa Rica

## **Introducción**

Esta investigación tiene como fin analizar el origen familiar y el mercado ocupacional de los bailarines de danza en Costa Rica, tanto de finales del siglo XX como de principios del XXI. Por lo tanto, la problemática a abordar en este trabajo busca responder principalmente quiénes eran los bailarines o bailarinas que conformaban las compañías de danza en Costa Rica en los períodos de tiempo antes citados.

Los objetivos a desarrollar en este estudio son los siguientes. El objetivo general busca analizar la composición socio-económica y ocupacional de los profesionales de la danza de 1980 al 2007. A partir de este objetivo general surgen cuatro objetivos específicos que pretenden establecer la procedencia socio-económica y geográfica de los bailarines de danza de las compañías nacionales, analizar comparativamente el mercado ocupacional público y privado, poniendo énfasis en las condiciones laborales (horario, salario y beneficios sociales) de ambos mercados y su estacionalidad, estudiar las otras opciones laborales no relacionadas con danza que desarrollan estos bailarines y por último determinar las perspectivas a futuro de este mercado ocupacional.

El balance bibliográfico se realizó tanto de investigaciones relacionadas al contexto en el cual se inserta la investigación, así como a estudios específicos relacionados con mi tema de investigación. Los estudios históricos que profundizan la época y el espacio en que se ubica mi tema de investigación, han analizado el período de 1980 al 2007 desde muy diferentes puntos de vista, en particular, desde el económico, el político y el cultural. Por el contrario, en los estudios acerca de danza es evidente una gran problemática debido a la falta de investigadores interesados en estudiar acerca del tema, lo cual es indiscutible al momento de consultar las referencias bibliográficas, donde en la mayoría de las ocasiones los textos pertenecen a una sola autora. Esto restringe la contraposición de opiniones o conocimientos y por tanto la perspectiva se ve limitada, lo cual no brinda un punto de partida para debatir o crear nuevos criterios. Dentro de las pocas personas que se han dado la tarea de estudiar la danza nacional, Marta Ávila puede ser considerada como la principal exponente, pues en sus tesis y diversos artículos da los primeros pasos para escribirse una historia de la danza en Costa Rica.

Considero que el principal problema que tienen los pocos trabajos desarrollados acerca de la danza reside en el hecho de que son meras descripciones y no análisis a profundidad, son un tipo de cronología o recuento de los orígenes de la danza en nuestro país, donde no se

toma en cuenta el contexto social, político y económico costarricense. Además la mayoría de los trabajos son muy repetitivos y similares debido a la poca bibliografía existente. Esto provoca que la historia de la danza, por un lado, continúe estudiándose dentro de la línea de la historia tradicional, es decir que se siga analizando lo mismo de siempre (los orígenes de la danza, los precursores de la misma, la creación de compañías, entre otros) sin profundizar más en otras cuestiones; y, por el otro, que dicha historia se encuentre descontextualizada de lo que estaba sucediendo en la Costa Rica del siglo XX.

Debido a lo anterior me veré en la necesidad de utilizar para esta investigación como fuente principal la entrevista a profundidad, esto a una muestra de diez bailarines de danza de las compañías nacionales de finales del siglo XX y principios del XXI. La estrategia metodológica que se empleará para explotar las fuentes ya descritas es el método cualitativo, basado principalmente en la interpretación de las entrevistas a profundidad.

## Capítulo I Composición socio-económica y geográfica de los bailarines de danza de finales del siglo XX y principios del XXI

Este capítulo tiene como fin estudiar el origen socio-económico y geográfico de los bailarines de ambos períodos, esencialmente estará centrado en analizar los lugares de residencia de los entrevistados durante su infancia, la ocupación que desempeñaban sus padres, el nivel educacional de los bailarines, es decir que estudios tienen en danza o no relacionados con la misma, así como si recibieron apoyo familiar y por último si estudiaron con beca.

El capítulo se encuentra dividido en dos apartados. El primer apartado abordará todo lo relacionado con el origen geográfico y familiar de los bailarines, un breve estudio acerca de los lugares de residencia de los mismos durante su infancia y la ocupación de los padres. El segundo apartado expone la información referente al nivel educacional, el apoyo familiar y las becas que hayan tenido estos artistas, y por último, concluiremos este capítulo con un análisis comparativo que muestre las diferencias o semejanzas que existen entre los bailarines de ambos siglos.

### **Origen geográfico y familiar de los bailarines.**

De acuerdo con el Cuadro 1 los bailarines entrevistados, tanto de finales del siglo XX como de principios del XXI, poseen un origen geográfico similar, pues 8 de estos 10 bailarines han vivido a lo largo de su infancia únicamente en la provincia de San José. Por el contrario, los otros 2 bailarines, cada uno de diferente período, residieron los primeros años de su niñez en zonas rurales. Por ejemplo, Francisco Centeno residió hasta los 12 años en Limón momento en el cual su familia se trasladó a vivir a la Sabana, un caso similar es el de Mario Chacón, quien vivió en Tilarán hasta la edad de 11 años, momento en el que se pasó a vivir al centro de Heredia.

Asimismo podemos notar que los bailarines provienen de diversos cantones de la provincia de San José, sin embargo, es en el cantón central de San José donde han vivido la mayor cantidad de ellos o mejor dicho donde se ha concentrado mayoritariamente este grupo social, pues a parte del cantón de Tibás, San José es donde los bailarines cuando eran niños han vivido más.

Por lo tanto, podemos notar que las familias de las cuales provienen estos bailarines son familias principalmente urbanas, lo que considero se debe a que los proyectos culturales en danza, como el Taller Margarita Esquivel o el Taller Nacional de Danza, desde sus inicios hasta la actualidad (en menor medida) han estado principalmente dirigidos hacia las comunidades, ya que tienen por objetivo fomentar e incentivar la creación y apreciación artística con el fin de que estas manifestaciones se incorporen en la vida cotidiana de la población en general, pero debido a que estos programas están ubicados en zonas urbanas (el Taller Margarita Esquivel esta ubicado en la Universidad Nacional y el Taller Nacional de Danza se encuentra en las instalaciones del antiguo FANAL) han provocado que terminen siendo únicamente aprovechados por quienes viven más cerca de los mismos. Pues como veremos más adelante la mayoría de estos bailarines iniciaron su formación y consiguiente carrera en danza en estos proyectos culturales impulsados por el estado.

Otra razón clave es que tanto la Universidad Nacional como la Universidad de Costa Rica imparten su respectiva carrera en danza únicamente en el recinto central lo que dificulta aún más el acceso al estudio de la danza por parte de personas provenientes de zonas rurales. En otras palabras, todas las instituciones desde las privadas hasta las estatales que se dedican

a la formación de bailarines en danza están ubicadas en el casco central de nuestro país, lo que conlleva a que la danza sea un privilegio para quienes allí residen. Sin embargo, no ahondaré más en este punto ya que el mismo lo veremos con mayor detenimiento en los dos siguientes capítulos, cuando estudiemos el mercado ocupacional público y privado de la danza costarricense.

Con respecto a la ocupación que desempeñaron los padres y las madres de los bailarines se denota que en el caso de los primeros las ocupaciones son bastante diversas, mientras que en el caso de las madres estas son muy similares.

De los nueve padres todos se dedicaron a diversas labores, pero para efectos de esta investigación he procedido a hacer una división entre las mismas, tomando como referencia si poseían o no patrono (negocio propio), así como una diferenciación entre los períodos en estudio. (Véase Cuadro 2).

Para las décadas de 1980 y 1990 los que poseían patrono (2 padres) desempeñaron cargos como: ingeniero civil en el Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) y el IDCA y como funcionario del Ministerio de Transportes; por otra parte, los padres del decenio actual que también tenían patrono (3 padres), ejercieron puestos como: director de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, auditor de la Contraloría de la República y agente de farmacia.

En cambio, los que no poseían patrono (4 padres) trabajaban como: panadero, comerciante de cosméticos, ingeniero civil independiente y agente de remodelaciones, este último pertenece a la década actual, mientras que los tres primeros forman parte de las 2 últimas décadas del siglo XX. Es importante resaltar que a pesar de que la muestra esta conformada por 10 bailarines, uno de ellos (Mario Chacón) indica que él no tiene padre.

Por el contrario, las ocupaciones de las madres no presentan tanta diversificación ocupacional como si la hay en el caso de los hombres, lo que demuestra la poca opción laboral de las mujeres. Según el Cuadro 3 la función de la mujer como ama de casa se mantiene de un período a otro, mientras que la ocupación de maestra deja de ser la principal labor de la mujer fuera del hogar pues a partir del decenio actual se desarrolla una mayor diversidad laboral, por ejemplo en vez de ejercer como maestras trabajaban como: profesora de teatro y actriz, supervisora de tiendas Adoc y por último instructora de aeróbicos y funcionaria de la Clínica Bíblica y la Asociación Gerontológica costarricense.

Por lo tanto, es evidente que a nivel ocupacional no se presenta alguna correlación entre la ocupaciones masculinas y femeninas, ya que independientemente de las ocupaciones de los padres, las madres desarrollaron más que nada labores domésticas o de docencia. No obstante, las ocupaciones de los padres de ambos períodos a pesar de ser más variadas que las de las madres, no evidencian un cambio entre un siglo y otro, como si es fehaciente en las ocupaciones de las madres, las cuales empiezan a abandonar la docencia por labores más diversas no profesionales.

Lo anterior se debe a que a partir de la década de 1980 con los cambios en el estilo de desarrollo y la adopción del proceso de ajuste estructural, los sectores medios en Costa Rica comienzan a dejar de crecer y a estabilizar sus ingresos, lo cual evidencia que las oportunidades de ascenso social empiezan a impermeabilizarse, pues el Estado deja de ser ya el principal empleador, es decir éste deja de expandirse pero no se reduce, razón por lo cual no se observa una reducción del tamaño e importancia de estos sectores medios dentro de la estructura socio-ocupacional.<sup>1</sup>

Otro punto importante de mencionar es el hecho de que ninguna de las ocupaciones de los padres o madres de los bailarines tienen relación con la danza, lo que evidencia que para estas generaciones previas no existió la posibilidad de trabajar en una ocupación tan inestable como lo es la danza (esto lo constataremos al finalizar el capítulo 3), pues estos tuvieron que hacer frente a la necesidad de encontrar un trabajo rápido, una vez finalizado sus estudios universitarios o el colegio.

### **Nivel educacional de los bailarines, apoyo familiar y becas.**

Un ambiente educativo muy diferente se puede observar para cada uno de los diez bailarines entrevistados, ya que a pesar de que todos completaron su educación primaria y secundaria, no todos tienen un título universitario en danza, más específicamente sólo un 30% de los bailarines terminaron al menos el bachillerato en danza. (Véase cuadro 4)

Como podemos observar sólo Francisco Centeno y Liliana Cerna, de finales del siglo XX, y Mario Chacón, de principios del siglo XXI, tienen un título universitario en danza, es decir sólo ellos finalizaron el Bachillerato en danza en la Universidad Nacional, pero además estos dos últimos también sacaron la Maestría en esta carrera en ese mismo centro universitario,

<sup>1</sup> Castro Valverde, Carlos. *Estado y sectores medios en Costa Rica: redimensionamiento de un pacto social*. Cuadernos de Ciencias Sociales, FLACSO, N.81, 1995.

lo que los convierte en los bailarines entrevistados mejor preparados académicamente, en cuanto a danza se refiere. Sin embargo, no podemos obviar que otro 30% de los bailarines entrevistados, conformado por Marta Ávila, Minor Thompson y Carolina Valenzuela también tienen títulos universitarios pero en otras carreras (Bachillerato y Licenciatura en Historia del Arte y Maestría en Artes (UCR); Bachillerato en Educación Física (UCR) y Maestría en Salud (UCR); Bachillerato en Francés (UCR), respectivamente).

En otras palabras, el hecho de que únicamente cuatro de estos bailarines hayan estudiado otra carrera u ocupación no relacionada con danza, se debe principalmente a que estos han visto la necesidad de estudiar otra carrera universitaria u otra ocupación para en un futuro dedicarse a la misma, ya que han enfrentado un problema enorme que consiste básicamente en que ellos son tratados como empleados públicos, lo que significa que para pensionarse deben esperar hasta los 65 años, lo cual para una profesión como la misma debería haber un sistema de pensiones diferente.

Un dato importante de mencionar con respecto al nivel educacional es que la mitad de estos diez bailarines entrevistados (3 de finales del siglo XX y 2 de principios del siglo XXI) se educaron, ya sea en la escuela o el colegio, en el Conservatorio Castella, lo que nos demuestra la gran importancia e influencia que tuvo este centro de enseñanza para la formación de los futuros profesionales en la danza. No obstante, también se evidencia la gran influencia que tiene el curso cultural en danza que imparten las universidades estatales para la escogencia de dicha carrera (la danza); ejemplos claros de lo anterior lo son Francisco Centeno, Minor Thompson y Mario Chacón, quienes iniciaron estudiando en la universidad una carrera que no se relacionaba para nada con la danza, pero al momento de llevar este curso cultural se dieron cuenta que lo que querían estudiar era danza, por lo que abandonaron sus previas carreras universitarias.

Francisco Centeno nos comentaba que él se interesó por la danza hasta el momento en el cual matriculó este curso, “...¼ yo tenía que llevar un curso sobre actividades culturales y una deportiva entonces empecé a llevar un taller de danza estudiando yo relaciones internacionales en la Universidad Nacional, y a partir de ahí dije bueno me gusta mucho la danza, cosa que en el colegio estaba eximido porque no me gustaba jugar fútbol, ni natación, ni nada de educación física »...¼ »por eso cuando llevé este curso¼ era exactamente como una escoba puesta en el piso »...¼ que no tenía ningún dominio de mi cuerpo y a partir de ahí empecé a hacer danza y deje relaciones internacionales y me metí a estudiar danza en el 86 y hasta la fecha »...¼”<sup>2</sup>

---

2 Entrevista realizada a Francisco Centeno, el día sábado 13 de octubre del 2007 a las 5:30 pm, en Escazú.



En cuanto al apoyo que recibieron estos bailarines de parte de sus familias, Francisco Centeno fue el único que no recibió ni ayuda económica ni afectiva de parte de sus padres, pues según Francisco “ »...¼ ellos nunca entendían que era lo que yo hacía »...¼”<sup>3</sup>, ya que tenían la idea de que no se iba a poder mantener dedicándose únicamente a la danza. Por esto es que a partir del momento en el cual él abandonó la carrera de Relaciones Internacionales en la Universidad Nacional e inició sus estudios en danza en esta misma universidad sus padres le cancelaron toda la ayuda económica. Sin embargo, él continuó viviendo en su casa, es decir sus padres lo continuaron manteniendo siempre y cuando él se pagara todo lo necesario para la danza. Por lo tanto, se puede observar que sólo un bailarín entrevistado no contó por completo con el apoyo de sus padres, siete sí contaron con apoyo y dos no respondieron a esta pregunta. (Véase Cuadro 5)

Por esta razón, quienes contaban con el apoyo de su familia pero no así de los medios económicos o quienes no tuvieran del todo el apoyo familiar, se vieron en la necesidad de solicitar una beca universitaria para poder financiar el estudio de una carrera universitaria, en danza o en otra profesión. De los diez bailarines entrevistados seis tuvieron beca y de estos seis cuatro fueron para estudiar danza y dos para estudiar otra carrera universitaria. (Véase Cuadro 6)

## **Conclusión**

Podemos concluir este apartado evidenciando que entre los bailarines de ambos períodos existen características que los asemejan y características que los diferencian. Dentro de las características que los asemejan tenemos el hecho de que los bailarines de ambos períodos proceden de familias principalmente urbanas y en las que predomina un perfil socio-económico intermedio, ya que tanto el lugar de residencia durante la niñez como la ocupación de sus padres y madres son características socio-económicas que los catalogan como parte de los estratos medios de la sociedad. Además hay que tomar en cuenta el hecho de que eran familias numerosas.

Por otra parte, dentro de las características que los diferencian tenemos el hecho de que, según el Cuadro 4, los bailarines de las décadas de 1980 y 1990 se encontraban más interesados en estudiar una carrera universitaria, pues de los 5 bailarines de este período 4 tienen un título universitario (2 en danza y 2 en otras profesiones). En cambio, en el decenio actual de los 5

3 Entrevista realizada a Francisco Centeno, el día sábado 13 de octubre del 2007 a las 5:30 pm, en Escazú.

bailarines únicamente 3 tienen un título universitario (1 en danza y 2 en otras profesiones).

En fin, más que diferencias, a lo largo de estas tres décadas lo que existen son semejanzas, pues tanto los bailarines de finales del siglo XX como los de inicios del siglo XXI proceden de una clase social media y urbana, ya que es hacia este sector social donde se dirigen gran parte de las políticas estatales económicas y sociales, así como hacia donde se dirigen algunos de los más importantes proyectos y programas culturales de difusión.

## **Capítulo II El mercado laboral público de la danza en Costa Rica en las décadas de 1980, 1990 y el decenio actual.**

Este segundo capítulo tiene por objetivo analizar el mercado laboral público de la danza costarricense, el cual está constituido básicamente por 3 instituciones: la Compañía Danza Universitaria UCR, la Compañía Nacional de Danza y la Compañía de Cámara Danza UNA. En otras palabras, este capítulo lo que busca es conocer, a través de los bailarines entrevistados, este mercado ocupacional público, las condiciones laborales del mismo (horario, salario, incentivos, beneficios sociales y régimen de pensiones), la estacionalidad en la que este inmerso y por último las posibilidades futuras.

Por esta razón, el capítulo estará dividido en tres apartados. El primer apartado será un breve estudio de las tres compañías de danza nacionales, es decir abordará información relativa a ellas como: cuándo fueron creadas, por qué fueron creadas, quiénes fueron sus principales promotores, entre otros, todo esto para poder contextualizar correctamente la procedencia u orígenes de este mercado laboral. El segundo apartado muestra una comparación entre el horario de las tres compañías, los salarios que devengaban y devengan los bailarines y si los mismos tienen o no beneficios sociales con estas compañías públicas. El último apartado finaliza este capítulo examinando si existe o no estacionalidad en este mercado y cuáles son las posibilidades futuras del mismo.

### **Mercado ocupacional público.**

Como bien dije anteriormente este mercado ocupacional está compuesto por tres compañías, las cuales antes de convertirse en las principales instituciones dancísticas estatales no eran más que grupos de danza independientes. Estos grupos independientes comenzaron a

surgir a mediados de la década de 1970, el primero que se creó fue en 1975, bajo la tutela de Cristina Gigirey y Elena Gutiérrez y se le llamó el Ballet Moderno de Cámara. Este mismo fue el que en 1979, gracias a la iniciativa de Elena Gutiérrez y el Ministerio de Cultura se convirtió en la Compañía Nacional de Danza, la cual de ahora en adelante contaría con presupuesto para producciones, sueldos adecuados para el elenco, un local para trabajar, profesores y coreógrafos.

También en 1975 Rogelio López creó DanzaCor, el cual tres años más tarde (1978) se convertiría en la primera agrupación financiada por una institución pública, la Universidad de Costa Rica. Por lo tanto, la Universidad de Costa Rica, asume una posición visionaria al patrocinar la primera compañía de danza, aún sin tener un ente académico correspondiente a esta disciplina. El financiamiento dado por la universidad consistió en presupuesto para las producciones, local de trabajo, infraestructura para extensión comunal y un sueldo para los bailarines.

Para 1981 la Universidad Nacional anunció la apertura de su agrupación profesional, la que se establece como la tercera institución dancística financiada por el Estado. Este grupo estuvo dirigido en sus inicios por Jorge Ramírez, quien fue el primer egresado de la Escuela de Danza de esta misma universidad y quien obtuvo una Maestría en la Universidad de Michigan en 1981.

Podemos notar que estas tres compañías durante su etapa formativa presentaron comportamientos sumamente similares, pues tenían solamente un maestro que al mismo tiempo era el único coreógrafo y por consiguiente era quien estaba al mando de la dirección de la compañía.<sup>4</sup> Sin embargo, a partir de 1985 la Compañía Nacional de Danza y la Compañía de Cámara Danza UNA comienzan a incrementar la participación de muchos otros coreógrafos, así como también da espacio para que experimenten los jóvenes bailarines en este campo. Por lo tanto, Danza Universitaria es la única compañía que mantiene una línea creativa dual, la que en un principio estaba constituida por el binomio Gigirey-López y en los años posteriores a 1984 por el binomio Piedra-López. En otras palabras, en esta compañía el coreógrafo principal siempre ha sido Rogelio López.

Un segundo aspecto que continúa la diferenciación entre estas compañías es el tipo de entrenamiento que cada una de estas lleva a cabo, ya que la Compañía Nacional de Danza combina la técnica Graham y la práctica del ballet clásico, en cambio Danza Universitaria nunca

4 Ávila Aguilar, Marta. "Una década de danza escénica en Costa Rica 1980-1990" Tesis de Licenciatura en historia del arte, Universidad de Costa Rica. Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas, 1992. pp.120

aceptó la técnica Graham, ya que para esta compañía lo que interesa de cada técnica es el aspecto interpretativo, por lo que más bien lo que hace es combinar varias técnicas (Limón, ballet y otras). Por último, el entrenamiento de la Compañía de Cámara Danza UNA, siempre ha estado nutrido del elemento pedagógico de la Escuela de Danza, lo que evidencia que la compañía posee una estructura menos jerarquizada que las otras agrupaciones y sus integrantes son más heterogéneos en su formación.

En fin, la principal diferencia entre cada agrupación se deriva del enfoque interpretativo y la construcción coreográfica, que está determinado por la línea artística. Pero también a lo interno cada agrupación se organiza desigualmente ya que en el caso de la Compañía Nacional de Danza esta nace con una Junta Directiva, que está integrada por personas definidas por el gobierno de turno. La Junta vela por la organización administrativa y, en la mayoría de los casos, define la línea artística sin dar lugar a la participación directa de los bailarines en la decisión de los montajes e invitación de los coreógrafos. Consecuentemente, esto trae como resultado una programación impuesta y hasta impersonal para los bailarines.<sup>5</sup>

Con respecto a Danza Universitaria ésta trabajó por diez años (1978-1988) sin Consejo Asesor, por lo que durante esa década la línea artística estuvo definida por la participación directa de los bailarines y el director, corriendo sobre el grupo la total responsabilidad de su producción, con un escaso apoyo administrativo y una mayor autonomía sobre sus creaciones. No obstante, a partir de la instauración del Consejo Asesor o Junta Administrativa, el cual está compuesto por: Vicerrector de Acción Social, Director Cultural, Director de la compañía, Productor, Coreógrafo, Representante de los bailarines y Representante de la rectoría, las decisiones de los montajes se resuelven desde ese órgano que garantiza el presupuesto requerido para los trabajos durante el año y se responsabiliza de la producción.

Por el contrario, la Compañía de Cámara Danza UNA ha trabajado siempre en coordinación con la dirección de la Escuela de Danza y el director artístico de la compañía. Es decir, que esta institución no ha contado nunca con equipos asesores ni juntas directivas, por lo que las decisiones y directrices artísticas han recaído exclusivamente sobre el director artístico, quien en muchas ocasiones se ha visto obligado a utilizar al estudiantado como cuerpo de apoyo en las producciones de los espectáculos.

Esta es, por lo tanto, a grandes rasgos la historia de cómo se crearon estas tres compañías

5 Ávila Aguilar, Marta. "Una década de danza escénica en Costa Rica 1980-1990". pp.120-133

estatales, las cuales a continuación investigaremos tomando como referencia las entrevistas realizadas a los bailarines de finales del siglo XX e inicios del XXI.

### **Condiciones laborales de este mercado ocupacional.**

Las condiciones laborales presentes en las compañías estatales para los dos períodos que abarca esta investigación son bastante disímiles, pues no existe un patrón común de cómo se administran estas instituciones, más bien a lo interno cada agrupación se organiza a su modo, lo cual se explica claramente en el apartado anterior. Este apartado ahondará en factores como el horario de estas compañías, los salarios de los bailarines, los posibles incentivos que reciben por bailar y los beneficios sociales que gozan.

Con respecto al horario que tenían estas compañías, durante finales del siglo XX Danza Universitaria fue la que tuvo el itinerario más extenuante, pues según los bailarines que formaron parte de esta, ellos trabajaban con la compañía de la Universidad de Costa Rica de 8 a.m. a 2 p.m. y de 5 p.m. a 9 p.m, lo que significa que sólo tenían las tardes libres.

Carolina nos comentaba que “ el horario era de 8 a 2 y de 5 a 9 de la noche y en las tardes no se hacía nada... era un horario salvaje. A las 7 y media de la mañana hacíamos clase con Cristina [Gigirey], a las 9 hacíamos clase con la compañía y ensayábamos hasta las 12, a las 5 hacíamos clase con Rogelio [López] otra vez o con Cristina [Gigirey] dependiendo de quien tocara y ensayábamos hasta las 9 de la noche.”<sup>6</sup>

En cambio las otras dos compañías nacionales tenían un horario de seis a siete horas diarias aproximadamente. Sin embargo, realmente en este primer período no existió en ninguna de las compañías un horario claramente establecido, pues según los bailarines se trabajaba durante todo el día, por ejemplo Liliana Cerna nos comentaba que ella entraba a las 7:30 de la mañana y salía a las nueve o diez de la noche.<sup>7</sup>

Por el contrario, ya para principios del siglo XXI en las compañías se instaura un horario fijo para todos los bailarines, en el cual se trabajaban únicamente seis horas diarias de jornada continua, a lo que hay que sumar las horas que emplean en las funciones. (Véase Cuadro 7)

El siguiente factor por analizar dentro de las condiciones laborales es el relacionado con los salarios. A finales del siglo XX estos eran realmente representativos, pues no se actualizaban

6 Entrevista realizada a Carolina Valenzuela, el día domingo 21 de octubre del 2007 a las 8 pm, en Escazú.

7 Entrevista realizada a Liliana Cerna, el día viernes 19 de octubre del 2007 a las 2 pm, en la Universidad Nacional, Heredia.

en relación a la devaluación real de la moneda, ni tomaban en cuenta las jornadas nocturnas o fines de semana, ya que no eran pagados como “horas extras”, cosa que aún sucede en el decenio actual en la Compañía de Cámara Danza UNA y en Danza Universitaria, lo cual analizaremos más adelante. Carolina Valenzuela nos cuenta que cuando ella entró a bailar a Danza Universitaria en 1981 lo que ganaba eran ₡435 colones al mes con un horario de 8 a.m. a 2 p.m. y de 5 p.m. a 9 p.m. No obstante, ya para 1990 Marta Ávila ganaba en Danza Universitaria mensualmente ₡16,500 colones, un salario igual de parecido al que devengaba Liliana Cerna en 1983 en la Compañía de Cámara Danza UNA, según ella “ en el año 83 pasé de 10 mil a 12 mil [colones].”<sup>8</sup>

Sin embargo, es a partir de finales de la década de 1990 que los salarios comienzan a estar más ajustados a la realidad económica del país, con esto me refiero a que es hasta a partir de 1997 que se establece el salario base de un bailarín en ₡150,000 colones. (Véase Cuadro 8)

Podemos notar que en este cuadro los salarios en colones de los bailarines han crecido regularmente de acuerdo a la inflación y al costo de la vida, sin embargo, en dólares los salarios han crecido en menor cantidad debido a la devaluación del colón frente al dólar.

En síntesis, tanto a finales del siglo XX como en el decenio actual, la jornada laboral de un bailarín es de tiempo completo pero su paga es de medio tiempo, es decir que para la cantidad de horas que se trabajan es muy poco lo que las compañías estatales pagan, lo que obliga a los bailarines a ejercer otras ocupaciones para redondear su salario a un salario mínimo. Según Mario Chacón el salario que recibe por bailar para la Compañía de Cámara Danza UNA le alcanza apenas para subsistir, es más él considera que trabajando como estilista solamente (su otra ocupación alterna) devengaría un mejor sueldo que como bailarín de danza. Él nos comentaba que “ con el sueldo de la compañía no puedes vivir bien... talvez yo quisiera quedarme el fin de semana descansando pero es que lo que ganas aquí es realmente muy poco muy poco... si yo me dedicara a lo del pelo tiempo completo me iría super bien.”<sup>9</sup>

En cuanto a los incentivos, a finales del siglo XX ninguna de estas instituciones dancísticas estatales ofrecían estímulos económicos a sus bailarines; es hasta el decenio actual que únicamente la Compañía Nacional de Danza mantiene una política que busca impulsar o incentivar a sus bailarines, según Gustavo Vargas y Wendy Chinchilla les pagan ₡2,500.00

8 Entrevista realizada a Liliana Cerna, el día viernes 19 de octubre del 2007 a las 2 pm, en la Universidad Nacional, Heredia.

9 Entrevista realizada a Mario Chacón, el día sábado 27 de octubre del 2007 a las 4 pm, en la Universidad Nacional, Heredia.

colones por cada función y ¢20,000.00 por 10 funciones. Además de que si hacen giras fuera del Valle Central o del país les pagan viáticos, es decir la compañía corre con todos los gastos. No obstante, quienes trabajaban y actualmente trabajan para Danza Universitaria o la Compañía de Cámara Danza UNA comentaron a la pregunta de si recibían incentivos por cada función que bailaban respondieron que las mismas ya vienen estipuladas dentro del salario que reciben mensualmente.

Pero también estos bailarines reciben otros incentivos por el hecho de ser empleados del Estado, pues estas tres compañías, al igual que cualquier institución pública, pagan el aumento salarial semestral cómo esta estipulado por la ley y le aumentan el salario a los bailarines de acuerdo al grado académico, lo que se conoce como “carrera profesional”.

Todos los bailarines entrevistados mientras trabajaron para las compañías nacionales gozaron y gozan de todos los beneficios sociales que proporciona una institución pública a sus empleados, la única excepción es el caso de Daniel Marengo<sup>10</sup>, a quien la Compañía Nacional de Danza lo contrataba de 4 a 6 meses por servicios profesionales, razón por lo cual no disponía de estos beneficios. No obstante, los tres o cuatro primeros años de existencia de Danza Universitaria y de la Compañía de Cámara Danza UNA, debido a que estas entidades no eran más que programas de extensión en donde a los bailarines no se les pagaba realmente un salario sino que se les pagaba lo que conocemos como horas asistente, no se pueden tomar en cuenta como cotizados a la CCSS.

Otro aspecto importante de mencionar es el hecho de que la Compañía Nacional de Danza es la única compañía que da plazas a sus bailarines, ya sea de manera interina o en propiedad, pues las otras 2 compañías como son parte de una institución universitaria pública sólo pueden darle plazas a quienes laboran en docencia o en cargos administrativos, para el mismo centro universitario.

En fin, es evidente que en estas tres compañías, aunque existen diferencias entre las mismas, no hay estímulos salariales aparte de los incentivos que pagan por las funciones y por ser empleados estatales (carrera profesional, aumento salarial semestral). Si observamos el caso de Carolina Valenzuela podemos notar que únicamente las anualidades (monto adicional por cada año laborado en la institución) son las que permiten que aumente el salario de un bailarín.

---

10 Entrevista realizada a Daniel Marengo, el día viernes 19 de octubre del 2007 a las 12 md, en La Uruca.

### **La estacionalidad del mercado ocupacional público y las posibilidades futuras del mismo.**

En ambos períodos las compañías estatales no han presentado meses de mayor o menor demanda laboral, es decir no son compañías estacionales pues la cantidad de temporadas y de giras al año y el momento en que se realizan depende de quienes están al mando de estas agrupaciones. Estas compañías tienen al menos una temporada al año en un teatro importante de San José (Teatro Nacional o Teatro Melico Salazar), giras de extensión por todo el país y también como mínimo una gira internacional durante el año.

Jorge Hernán Castro, quien fue bailarín de las tres compañías estatales durante las décadas de 1980 y 1990, nos contaba que él viajó con las mismas a una gran cantidad de países “[...] estuve en Estados Unidos, en Nueva York, en Washington, en México, en La Habana, en Nicaragua, Colombia, Venezuela, Ecuador, Chile, España, Alemania.”<sup>11</sup> Igualmente este bailarín viajó alrededor de todo el país, lo que se debe a que a partir de 1978 se desarrolla un concepto antropológico de cultura dentro de estas instituciones culturales, totalmente distinto al anterior, en donde las políticas culturales van orientadas hacia la promoción humana y lo que se busca es la descentralización de programas y proyectos para dirigirlos a las comunidades (política de regionalización). “[...] en el país si estuve mucho, como trabajaba con la UNED y con la Universidad [de Costa Rica] tuvimos muchos, muchísima extensión a las comunidades, Danza UNA también y con la Compañía [Nacional de Danza] también.”<sup>12</sup>

### **Conclusión**

Una vez finalizado el análisis del mercado ocupacional público de la danza costarricense podemos notar que, de acuerdo a las entrevistas realizadas, este mercado así como muestra diversos beneficios también contiene limitantes. El principal aporte que brinda este mercado es el hecho de que no presenta estacionalidad, ya que las temporadas y las giras por el país o fuera del mismo son calendarizadas a lo largo de todo el año y conforme a lo que deciden quienes están al mando de la compañía. La verdad es que las compañías estatales son un mercado laboral sumamente amplio y proclive, pues tienen mucha extensión dentro del país, hacen al menos una gira al exterior durante el año y trabajan con diferentes coreógrafos, tanto nacionales como internacionales.

11 Entrevista realizada a Jorge Hernán Castro, el día jueves 18 de octubre del 2007 a las 7:30 pm, en el Teatro de la Danza, San José.

12 Entrevista realizada a Jorge Hernán Castro, el día jueves 18 de octubre del 2007 a las 7:30 pm, en el Teatro de la Danza, San José.



Otro beneficio que vale la pena destacar es el hecho de que dentro de este mercado los bailarines tienen mensualmente un salario fijo y un horario establecido, además de que gozan de todos los beneficios sociales que el Estado acostumbra a brindar a los empleados públicos (cotizan para la CCSS, seguro social, seguro INS, pensión de vejez invalidez y muerte)

No obstante, y es aquí donde se hacen evidentes las limitaciones de este mercado laboral, este salario es insuficiente para sobrevivir y el sistema de pensiones es desfavorable, ya que la pensión se amerita hasta los 65 años, lo que como explique es inicuo para una profesión en donde existe un profundo desgaste físico.

En fin, según los bailarines entrevistados para este proyecto consideran que este mercado laboral público en la actualidad necesita una urgente renovación, tanto administrativa como artística, pues para cada cambio de gobierno las compañías sufren también un cambio de rumbo, muchas veces sin fundamento.

### **Capítulo III El mercado laboral privado, las otras opciones laborales y las posibilidades laborales foráneas de los bailarines de danza en Costa Rica (1980-2007).**

Este tercer capítulo tiene como propósito analizar el mercado laboral privado de la danza costarricense, el cual está compuesto por diversas agrupaciones, las que, como veremos más adelante, no tienen un largo desempeño, razón por lo cual su análisis es un poco complicado. Por lo tanto, este capítulo tiene como fin conocer, a través de los bailarines entrevistados, las condiciones laborales (horario, salario, incentivos, beneficios sociales y régimen de pensiones), la estacionalidad y, por último, las posibilidades futuras de este mercado ocupacional, pero también este capítulo tiene como fin, por un lado, estudiar este mercado privado en comparación con el público, para así comprender la importancia que han tenido ambos mercados en el desarrollo de la danza nacional, y por otro lado, estudiar las otras opciones laborales de estos bailarines, de las cuales, algunas ni se relacionan con danza.

El capítulo estará organizado en tres apartados. El primer apartado estudiará brevemente las distintas agrupaciones de danza independientes del país, poniendo especial énfasis en cuándo fueron creadas, las razones por las que fueron creadas, quiénes fueron sus fundadores, entre otros. El segundo apartado describirá las condiciones laborales de este mercado, es decir ahondará

en el horario de estas agrupaciones, los salarios que percibían o perciben los bailarines y si estos tienen o no beneficios sociales con estas agrupaciones. El tercer apartado examinará la estacionalidad y las posibilidades futuras de este mercado. El cuarto apartado muestra las otras opciones laborales que desempeñan o desempeñaron los bailarines de ambos períodos, es decir las labores relacionadas con danza y las no relacionadas con la misma. Por último, concluiré este capítulo con una comparación entre ambos mercados laborales.

### **Mercado ocupacional privado.**

El mercado ocupacional privado para el período en estudio se ha caracterizado por ser, a diferencia del público, un mercado sumamente amplio y variado, pues está constituido por diversas agrupaciones las cuales se detallan a continuación.

No obstante, para efectos de este trabajo, sólo estudiaré las agrupaciones en las cuales hayan trabajado los diez bailarines entrevistados. (Véase Cuadro 10). De las cuales no todas podrán ser analizadas según los objetivos de este apartado, ya que de algunas de ellas no existe información.

Los grupos independientes comenzaron a surgir en Costa Rica en el año de 1975, pues, como vimos en el capítulo anterior, dos de las tres compañías nacionales comenzaron siendo primero grupos de danza independientes para luego convertirse en las principales instituciones dancísticas estatales. En otras palabras, el Ballet Moderno de Cámara y DanzaCor son las primeras agrupaciones de danza independientes que aparecieron en Costa Rica, pero debido a que ya fueron analizadas en el capítulo anterior no volveré a profundizar en ellas.

La agrupación Danza Abend surgió en 1983, momento en el cual Cristina Gigirey se separa de Danza Universitaria para crear su propio estudio y grupo de danza. Esta agrupación se caracterizó por bailar obras de repertorio, principalmente de Gigirey, y además por presentarse en espacios no convencionales como parques e iglesias. Un aspecto importante es que Danza Abend, a partir de la década de 1990, se dio a la tarea de invitar a diversos coreógrafos nacionales e internacionales para que remontaran obras de su repertorio, coreógrafos como Jorge Ramírez, Elena Gutiérrez, Luis Piedra, Rogelio López, Rolando Brenes, Ileana Álvarez, Marianela Vargas, Cora Flores y Jessica Fogel.

Otra agrupación independiente que surgió en la década de 1980 fue Losdenmedium, la cual fue fundada por Jimmy Ortiz, quien se caracterizó por plantear en sus espectáculos un

discurso coreográfico basado en el humor corrosivo. Otra característica de las obras de Ortiz ha sido el aporte que dan los escenógrafos, vestuaristas, iluminadores y bailarines a su idea coreográfica. Pero también la agrupación ha contado con trabajos de otros coreógrafos como María Rovira y Humberto Canessa.

Algo importante también de mencionar es que Ortiz siempre asumió, tanto desde el punto de vista estético como económico, la responsabilidad de todas las producciones. Sin embargo, esta agrupación desde el año 2002 no ha vuelto a presentar ningún estreno, únicamente ha participado en algunos eventos, lo que nos hace pensar que la misma está en proceso de desaparecer.

Otro grupo, o mejor dicho montaje, fue Fantasía Folklórica, este fue un espectáculo que estuvo por cuatro años en la cartelera del Teatro Melico Salazar, fue dirigido por Luis Carlos Vázquez y Nandayure Harley y su principal público fue el sector turístico. Pero lo realmente importante de este grupo es que el mismo cumplió una labor de fogueo para muchos estudiantes y jóvenes bailarines que participaron en sus temporadas anuales, e influyó las nuevas generaciones de coreógrafos interesados en desarrollar este género dancístico.

Speculum Mundi es otra de las agrupaciones independientes de Costa Rica, surgió en 1992 y ha estado dirigida por la coreógrafa y bailarina Nandayure Harley y el director de teatro, Luis Carlos Vázquez. Lo peculiar de ésta es 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. Pero también otro aspecto distintivo del trabajo de este grupo es que utilizan el movimiento acrobático junto con la exploración de elementos de utilería, esto se debe a que 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.

En el año 2000 surgió el grupo llamado Arrendajos, el cual estuvo liderado por Andrea Catania, su principal creadora, e integrado por otras cinco jóvenes. Este grupo se caracterizó por abordar el movimiento desde un punto de vista nuevo, resultando ser más dinámico, más suelto y con mejor desempeño técnico. Otra característica de esta agrupación es su interés por llevar la danza fuera de la capital y lograr así capturar un nuevo público.

La última agrupación que analizaremos, surgió igualmente en el año 2000 y es conocida como Danza Introspectiva. Henriette Borbón fundó esta agrupación después de regresar tras dos años de estudio en México, sus trabajos se han caracterizado por abordar tanto los fuertes

contenidos como las posibilidades de la línea.

En fin, es evidente lo poco que se conoce acerca de estas agrupaciones independientes, lo cual considero se debe a que son propuestas con una trayectoria sumamente irregular debido a la falta de apoyo, tanto público como privado. Estos grupos, a diferencia de las compañías estatales, no han contado con suficiente presupuesto para las producciones, sueldos adecuados para el elenco, un local para trabajar, profesores y coreógrafos.

Sin embargo, la creación de estas agrupaciones tiene una gran importancia para la danza nacional ya que vienen a dinamizar este mercado, pues las mismas fueron creadas en respuesta al poco espacio que tenían y tienen, tanto los jóvenes coreógrafos como los bailarines, en las instituciones nacionales.

### **Condiciones laborales de este mercado ocupacional.**

Las condiciones laborales presentes en las agrupaciones independientes para los dos períodos que comprende esta investigación son bastante similares, lo que considero se debe a que son básicamente grupos de experimentación en los ratos libres, que además en muchas ocasiones por falta de presupuesto no remuneran a sus bailarines, sin embargo, esto no les quita el mérito, pues son espacios que han permitido el crecimiento de la danza nacional.

En relación al horario que tenían estas agrupaciones, en lo que fueron los decenios de 1980 y 1990, Danza Abend fue la única que tuvo un horario bastante distinto a las demás agrupaciones, pues se caracterizó por tener una jornada más extensa, según Carolina Valenzuela Hernández y Liliana Cerna Zúñiga se empezaba a las 7:30 a.m. haciendo una clase para calentar, esto hasta las 11 a.m., y luego a las 5 p.m. se ensayaba hasta las 8 ó 10 p.m.

Por el contrario, las demás agrupaciones, tanto de finales del siglo XX como de principios del XXI, tenían y tienen un horario más parecido, el cual era básicamente en las tardes o noches, aunque podían haber ocasiones en que trabajaran uno que otro día en la mañana, no era algo común, más bien lo habitual era que los bailarines ensayaran con estas agrupaciones después de que salían de trabajar con las compañías estatales.

Con respecto a los salarios de estas agrupaciones, estos en ambos períodos han sido el resultado de lo que genera la taquilla en cada temporada, es decir que la cantidad de paga que reciben estos bailarines depende de la cantidad de público que haya tenido el espectáculo, lo cual, según lo que comentaban los bailarines entrevistados, no sobrepasa los cien mil colones.

Por lo tanto, este salario no toma en cuenta las jornadas nocturnas o fines de semana, ni todas las horas de ensayo, en fin, no es mensual, sólo se le paga a los bailarines por cada temporada bailada, razón por lo cual el salario no es fijo, sino más bien varía constantemente.

Gustavo nos expresaba que la paga “[...] es muy variable, eso es mucha informalidad, muchísima informalidad, porque no existen tarifas, los bailarines no manejamos tarifas ni montos específicos de cobro de acuerdo a las actividades que realizamos. Hay muchos trabajos que son muy bien pagados por la condición de la academia o la persona que te contrata, o hay otros que son muy mal pagados y hay otros que ni siquiera te los pagan y lo haces simplemente por un favor, entonces es muy variable, muy relativo, pues a más, digamos, capacidad de ingresos tenga la academia normalmente pagan mejor, [...] pero bueno yo, yo tengo mi tarifa personal verdad, yo trato de no cobrar menos de 100 mil colones por bailar en una función, eso es lo menos que digamos que trato de cobrar, eso cuando se trata de trabajo específicamente profesional, a lo que yo me dedico [...]”<sup>13</sup>

En cuanto a los incentivos y beneficios sociales, ninguna de estas instituciones dancísticas independientes ha brindado estímulos económicos ni sociales a sus bailarines, lo cual es obvio debido a que no cuentan con apoyo económico de ningún sector, la única excepción es el grupo de Jimmy Ortiz “Losdenmedium”, al cual la Universidad Veritas le subvencionaba los salarios de sus bailarines, esto con el fin de formar una compañía de danza en el futuro, sin embargo, a partir del 2001 esta idea se desvaneció.

En conclusión, estas agrupaciones representan para los bailarines entrevistados una entrada extra de dinero, adicional a la que ya perciben con las compañías estatales, pero lo realmente importante de las mismas es que constituyen un espacio con mayor libertad de experimentación coreográfica, en el cual los horarios son más flexibles y las presentaciones permiten llegar a un público más amplio, debido a que se desarrollan en espacios no convencionales, esto por lo tanto, permite crecer más artísticamente a los bailarines.

### **La estacionalidad del mercado ocupacional privado y las posibilidades futuras del mismo.**

Las agrupaciones independientes, durante ambos períodos, se han caracterizado por ser grupos de corta duración y por tener poco sostén económico, lo que ha provocado que las

---

13 Entrevista realizada a Gustavo Vargas, el día martes 18 de septiembre del 2007 a las 5 pm, en el Teatro Nacional.

mismas sean sumamente estacionales y con poca extensión alrededor del país. En otras palabras, estos grupos sí tienen meses de mayor o menor demanda laboral, lo común es que se presenten principalmente a finales de año, pero también depende de cuando haya campo en los teatros.

Por lo tanto, las producciones dependían tanto de la disponibilidad del teatro como del presupuesto con el que contaban estas agrupaciones, el cual en ocasiones podía ser suficiente como para hacer una gran producción o en muchas otras ocasiones tenían que conformarse con una montaje compuesto por poco elenco, muchos de los cuales trabajaban gratis o con un salario simbólico, sin escenografía y de escasos días.

### **Las otras opciones laborales.**

Como bien he explicado a lo largo de este trabajo los bailarines de ambos períodos debido al salario tan reducido que reciben en las compañías estatales, principalmente, y en los grupos independientes, se han visto en la necesidad de trabajar también en otro tipo de labores, ya sea relacionadas o no relacionadas con danza. En otras palabras, esto debe de ser considerado como un mercado ocupacional aparte al de la danza nacional, al cual estos bailarines acuden únicamente cuando lo necesitan.

De acuerdo a los bailarines entrevistados las diversas ocupaciones que efectuaron no relacionadas con danza las realizaban por esta necesidad de mejorar su salario, en otras palabras, no eran ocupaciones que les generara mucha satisfacción desarrollar. En cambio, las ocupaciones relacionadas con danza permitieron a los bailarines, al menos a los de finales del siglo XX, darse cuenta que estas eran las posibles ocupaciones a las cuales deberían dedicarse cuando se retiraran como bailarines, este es el caso de Liliana Cerna y Marta Ávila, quienes descubrieron su interés por la enseñanza, profesión que en la actualidad desempeñan, así como Francisco Centeno, quien descubrió su interés por la coreografía.

Las ocupaciones no relacionadas con danza que desempeñaron los bailarines de ambos períodos se caracterizaron por ser sumamente variadas, pues van desde comerciales de televisión o publicidad en revistas, mejor conocidos como “chivos”, para empresas privadas hasta dar clases de aeróbicos. De acuerdo al Cuadro 11 en el decenio actual todos los bailarines desempeñaron al menos una labor no relacionada con danza, por el contrario para las décadas de 1980 y 1990 únicamente tres bailarines trabajaron en estas labores. Sin embargo, la cantidad de ocupaciones que cada uno de los bailarines desarrollan en ambos períodos son bastante similares.

Con respecto a las ocupaciones relacionadas con danza, predominaron la enseñanza de la danza y el ballet y la creación de coreografías, pero también estas labores fueron bastante diversas. Todos los bailarines en ambos períodos ejecutaron ocupaciones relacionadas con danza, sin embargo, podemos notar que a principios del siglo XXI la cantidad de ocupaciones es menor en comparación con las de finales del siglo XX. Esto nos muestra, por lo tanto, que los bailarines del decenio actual han optado cada vez menos por dedicarse a la enseñanza y a la coreografía.

Según los bailarines, por estas ocupaciones no relacionadas con danza les pagaban bastante bien, pues Mario Chacón nos comentaba que sólo por hacerle una toma de la cara en una ocasión le pagaron cien mil colones, pero realmente la paga es muy indefinida, depende de quien los contrata. En cambio, por dar clases o por hacer coreografías la remuneración que aunque no es tan buena sí es más definida, según Wendy Chinchilla lo normal es cobrar por cada clase que se imparta siete mil colones.

Con respecto a la estacionalidad de estas ocupaciones, tanto las relacionadas con danza como las no relacionadas, tienden a concentrarse en los últimos tres meses del año, momento en el cual diversas empresas privadas así como escuelas de danza o ballet están montando especiales navideños.

## **Conclusión**

Una vez finalizado este capítulo podemos evidenciar que ambos mercados ocupacionales de la danza costarricense difieren mucho uno del otro, por esta razón considero importante realizar un balance entre ambos para dejar más claro el papel que han desempeñado estos dentro de la danza nacional.

Una de las principales características que diferencian a este mercado independiente del público es el hecho de que en el independiente hay una mayor libertad de experimentación coreográfica, ya que estos grupos han sido creadas siempre con la finalidad de brindarle a los jóvenes coreógrafos y nuevos bailarines un espacio para desarrollarse, pero también para que bailarines y coreógrafos de larga trayectoria abandonen el canon coreográfico e interpretativo establecido por las compañías estatales.

Otra de las principales características que contraponen a ambos mercados es el concerniente al apoyo económico, es decir al presupuesto con el que cuentan ambos mercados. Como bien vimos en el capítulo anterior las compañías estatales gozan de mayores facilidades

debido al importante apoyo con el que cuentan, esto les ha permitido tener temporadas más largas, mejores condiciones de producción, elencos estables con un salario mensual, local para trabajar, la asistencia de varios profesores y la colaboración de diversos coreógrafos. En cambio, como vimos en este capítulo, las agrupaciones independientes por la falta de sustento económico se han tenido que enfrentar a la problemática de no tener donde ensayar, de tener elencos muy inestables y pequeños pues los sueldos son muy exigüos, a la falta de profesores y a que los montajes sean de apenas unos pocos días.

Otro aspecto que contrasta ambos mercados, es que el mercado independiente siempre ha buscado presentar sus espectáculos en espacios no convencionales, como parques o iglesias, lo que les ha permitido llegar a un público más amplio. Sin embargo, el hecho de que las compañías estatales tengan un mayor apoyo institucional provoca que para estas la labor de difusión sea mucho más fácil, además estas tres compañías tienen sus propios escenarios en donde presentar sus montajes, algo de lo cual no gozan las agrupaciones independientes.

Otro punto importante dentro de esta comparación es que en el caso de las agrupaciones independientes estas fueron fundadas principalmente por una o dos personas, la cual desempeñó al mismo tiempo la labor tanto de profesor como la de coreógrafo, esto, por lo tanto, provoca que las agrupaciones dependan únicamente en una persona. Por el contrario, las compañías nacionales desde sus inicios han recibido el aporte de diversas personas, que a la larga se consideran sus principales promotores, pero esto no conllevó a que existiera una persona en particular más importante.

Por lo tanto, podemos concluir que las compañías estatales presentan mayores ventajas económicas para los bailarines de ambos períodos con respecto a las agrupaciones independientes, sin embargo, según el Cuadro 9, para este siglo XXI el sector privado ha comenzado a ampliarse cada vez más, pues si observamos este cuadro podemos notar que los bailarines entrevistados de principios del siglo XXI empiezan a participar más en estos proyectos independientes, aunque puedan llegar a ser proyectos efímeros.

En otras palabras, vemos una transformación en el mercado ocupacional de la danza entre un siglo y otro, pues a partir del siglo XXI el mercado laboral público deja de ser el principal mercado al cual acuden los bailarines, pues comienza a ser más atractivo para estos, desde el punto de vista artístico principalmente, el mercado ocupacional privado. Sin embargo, la estabilidad económica y la mayor difusión que le brinda a los bailarines el mercado laboral



público ha hecho que no pierda la posición de privilegio como mercado ocupacional.

## **Conclusiones**

Podemos concluir afirmando que los diez bailarines entrevistados de ambos períodos sí proceden de familias principalmente urbanas con un perfil socio-económico intermedio, resultado del lugar de residencia durante la niñez y de la ocupación de sus padres y madres.

También podemos concluir que los diez bailarines entrevistados de ambos períodos presentan una situación educativa y ocupacional muy diferente a la de sus padres y madres, ya que, por un lado, se interesaron por la danza como profesión y no como pasatiempo y, por otro lado, algunos de ellos estudiaron una carrera universitaria, ya sea en danza o no. Sin embargo, con respecto a esto último, existe una diferencia entre los bailarines de ambos períodos, puesto que los bailarines de las décadas de 1980 y 1990 se encontraban más interesados en estudiar una carrera universitaria a diferencia de los bailarines del decenio actual.

Por otro lado, con respecto al mercado laboral de la danza costarricense, llegamos a la conclusión de que, a pesar de que ambos mercados difieren mucho uno del otro, ambos son sumamente importantes para el desarrollo de la danza nacional, pues benefician a los bailarines de diferente manera. Las compañías nacionales le dan estabilidad económica a estos bailarines, lo que el mercado laboral privado no puede lograr, pues como vimos las compañías estatales no son estacionales, tienen mucha extensión dentro del país y fuera del mismo, pagan mensualmente un salario y tienen un horario establecido, además de que le brindan a los bailarines todos los beneficios sociales que el Estado acostumbra a ofrecer a los empleados públicos. En cambio, las agrupaciones independientes, aunque se caracterizan por ser efímeras y no estables económicamente, constituyen, a diferencia de las compañías nacionales, un espacio con mayor libertad de experimentación coreográfica, en el cual los horarios son más flexibles y las presentaciones permiten llegar a un público más amplio, debido a que se desarrollan en espacios no convencionales, esto por lo tanto, permite crecer más artísticamente a los bailarines.

En fin, es evidente que el mercado laboral público debe verse como complemento del privado y así viceversa, pues lo que un mercado no le da a los bailarines el otro se los provee, hay una relación recíproca entre ambos mercados.

No obstante, según los bailarines entrevistados para este proyecto consideran que este mercado laboral público en la actualidad necesita una urgente renovación, tanto administrativa



como artística, pues para cada cambio de gobierno las compañías sufren también un cambio de rumbo, muchas veces sin fundamento. Pero también consideran esto porque el salario es insuficiente para sobrevivir y el sistema de pensiones es desfavorable, lo que ha provocado que los bailarines de ambos períodos se vean en la necesidad de trabajar en agrupaciones independientes y también en otro tipo de labores, ya sea relacionadas o no relacionadas con danza, las cuales son de una gran variedad como vimos en el capítulo tres.

Por lo tanto, vemos una transformación en el mercado ocupacional de la danza entre un siglo y otro, pues a partir del siglo XXI el mercado laboral público deja de ser el principal mercado al cual acuden los bailarines, pues comienza a ser más atractivo para estos, desde el punto de vista artístico principalmente, el mercado ocupacional privado. Sin embargo, la estabilidad económica y la mayor difusión que le brinda a los bailarines el mercado laboral público ha hecho que no pierda la posición de privilegio como mercado ocupacional.

Por último, en relación a las opciones laborales foráneas, podemos ultimar que estas han sido demasiado limitadas, pues únicamente tres bailarines han trabajado alguna vez en compañías de otros países (1 de finales del siglo XX y 2 de principios del XXI).

## CUADROS

### Cuadro 1

#### **Lugares de residencia durante la infancia de los bailarines de danza entrevistados 1980-2007**

Período	Nombre	Lugares de residencia durante la infancia
<b>1980-1999</b>	Marta Ávila Aguilar	Santa Ana
	Francisco Centeno Rodríguez	Limón, Sabana Norte
	Liliana Cerna Zúñiga	Hatillo
	Jorge Hernán Castro	Calle Blancos, Llorente de Tibás, Hatillo
	Daniel Marengo	Cuesta de Moras, Hatillo 1
<b>2000-2007</b>	Gustavo Vargas Zamora	Barrio México, Tibás, Moravia
	Minor Thompson	San José Centro, Desamparados
	Wendy Chinchilla Araya	Peregrina, La Uruca
	Carolina Valenzuela	
	Hernández Mario Chacón	Escazú, Barrio Escalante, San José Centro Tilarán, Heredia

**Fuente:** Peralta, Margarita, “Base de datos sobre los bailarines entrevistados de las compañías nacionales de danza, finales del siglo XX e inicios del XXI” (San José, inédito, 2007).

**Cuadro 2**  
**Ocupación de los padres de los bailarines**  
**de danza entrevistados 1980-2007**

Actividad	1980-1999		2000-2007	
	#	%	#	%
Asalariado Cuenta	2	40%	3	75%
Propia	3	60%	1	25%
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>	<b>4</b>	<b>100%</b>

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

**Cuadro 3**  
**Ocupación de las madres de los bailarines de**  
**danza entrevistados 1980-2007**

Actividad	1980-1999		2000-2007	
	#	%	#	%
Ama de Casa	2	40%	2	40%
Maestra	3	60%	0	0%
Otros*	0	0%	3	60%
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>

\* Las ocupaciones eran: profesora de teatro y actriz, supervisora de tiendas Adoc y por último instructora de aeróbicos y funcionaria de la Clínica Bíblica y la Asociación Gerontológica costarricense.

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

#### Cuadro 4

##### Nivel educacional de los bailarines de danza entrevistados 1980-2007

<b>Nivel Educativo</b>	<b>1980-1999</b>	<b>2000-2007</b>
Primaria	0	0
Secundaria	2	2
Universitaria	3 (2)*	3 (1)*

\* Entre paréntesis los que tienen título universitario en Danza.

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 5

#### Apoyo familiar hacia los bailarines de danza entrevistados 1980-2007

A p o y o	1980-1999		2000-2007	
	#	%	#	%
<b>Familiar</b>				
SI	3	60%	4	80%
NO	1	20%	0	0%
N/R	1	20%	1	20%
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 6

#### Becas de los bailarines de danza entrevistados 1980-2007

Becas	1980-1999		2000-2007	
	#	%	#	%
SI	3	60%	3	60%
NO	2	40%	2	40%
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>	<b>5</b>	<b>100%</b>

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 7

#### Horarios de las Compañías Estatales 1980-2007

Período	Institución	Horario
1980-1999	UCR	8 a.m. a 2 p.m. y de 5 p.m. a 9 p.m.
	UNA	8 a.m. a 3 p.m.
	CND	8 a.m. a 2 p.m.
2000-2007	UCR	9 a.m. a 3 p.m.
	UNA	8a.m. a 2 p.m.
	CND	9 a.m. a 3 p.m.

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 8

#### Salarios de los bailarines de las Compañías Estatales 1980-2007

Período	Año	Compañía	Salario Bruto	Salario Bruto
			Mensual Aprox. Colones	Mensual Aprox. Dólares
	1981	UCR	¢ 435,00	\$ 20,31
	1982	UNA	¢ 10.745,00	\$ 279,38
	1983	UNA	¢ 12.000,00	\$ 292,04
	1990	UCR	¢ 16.500,00	\$ 180,11
	1993	CND	¢ 100.000,00	\$ 703,28
	1994	CND	¢ 120.000,00	\$ 763,99
	1997	CND	¢ 150.000,00	\$ 644,88
	2002	CND	¢ 240.000,00	\$ 667,00
	2004	CND	¢ 180.000,00	\$ 411,02
	2007 <sup>1*</sup>	CND	¢ 200.000,00	\$ 398,32
	2007	UNA	¢ 250.000,00	\$ 497,90
	2007	UCR	¢ 490.000,00 <sup>2**</sup>	\$ 975,88

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 9

#### Agrupaciones de danza independientes en Costa Rica 1980-2007

Período	Número de Compañías	%	Nombre de las Compañías
1975-1979	2	8%	DanzaCor, Ballet Moderno de Cámara.
1980-1984	4	17%	Condanza, Guindolas, Danza Abend, Diquis Tiquis.
1985-1989	4	17%	Cedanza, Colectivo Espacios, Danza Contemporánea Independiente, Losdenmedium.
1990-1994	4	17%	Fantasia Folklórica, Exomosis, Eolo, Speculum Mundi.
1995-1999	6	25%	Espacio Abierto, Contravacio, Danzay, Stratego, Tanz Project, Metamorfosis.
2000-2004	4	17%	Arrendajos, Danza Introspectiva, Los que somos, LINCE.
<b>Total</b>	<b>24</b>	<b>100%</b>	

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

### Cuadro 10

#### Participación de los Bailarines en las Agrupaciones Independientes Nacionales 1980-2007

Período	Nombre	Agrupaciones Independientes
1980-1999	Marta Ávila Aguilar	-
	Francisco Centeno	-
	Rodríguez	Danza ABEND
	Liliana Cerna Zúñiga	Danza ABEND, Guindolas, Colectivo Espacios
	Jorge Hernán Castro	Danza ABEND
	Carolina Valenzuela	
	Hernández	



---

		Grupo Losdenmedium, Proyecto propio
	Daniel Marengo Campos	independiente de danza-teatro en la Península de
		Nicoya en Montezuma
<b>2000-2007</b>	Gustavo Vargas Zamora	Grupo Los que somos, Danza ABEND
	Minor Thompson	Fantasia Folklórica, Grupo Losdenmedium, Speculim
		Mundi
	Wendy Chinchilla Araya	Grupo Los que somos, Arrendajos, Danza
	Mario Chacón Arias	Introspectiva, Condanza
		Danza Introspectiva

---

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

**Cuadro 11**  
**Otras opciones laborales de los bailarines de danza**  
**en Costa Rica (1980-2007)**

Ocupaciones	1980-1999	2000-2007	Nombre de las Ocupaciones
Relacionadas con danza	12	5	Profesor(a) de danza y ballet, de expresión corporal, de acondicionamiento físico y de bailes populares, producción de espectáculos, bailarín(a) de bailes populares, coreógrafo(a).



No relacionadas con danza	4	14	Chivos a empresas privadas, comerciales, publicidad, clases de aeróbicos en gimnasios, centros de cuidado a bebés, pescador, bartender, pegando alfombras, clases de teatro para arquitectos, producción de trabajos audiovisuales, proyectos teatrales, clases de educación física, clases de inglés, niñera, estilista.
<b>Total</b>	<b>16</b>	<b>19</b>	

**Fuente:** La misma del Cuadro 1.

(Footnotes)

\* El tipo de cambio para el 2007, es el vigente al día 9/12/2007, mientras que el de los demás años corresponde a un promedio anual.

\*\* Este salario corresponde a la bailarina Carolina Valenzuela y es mayor a los demás debido a que incluye anualidades.