

REVISTA *ESCENA*, un aporte a la danza nacional

Isabel Gallardo

Profesora, UCR.

RECIBIDO: 17-07-08 • APROBADO 21-09-08

RESUMEN

En este artículo se hace un recorrido por los textos escritos sobre la danza en Costa Rica, en la revista *Escena*. Artículos que fueron publicados entre 1986 y el 2007. Este recorrido pretende reflexionar sobre el arte escénico de la danza y analizar el aporte que los autores de los textos dieron al desarrollo de la danza nacional. Con el fin de organizar la información, se dividieron los textos en tres grupos: el primero revisa el desarrollo, la enseñanza y la crítica de la danza de Costa Rica en la década de los años ochenta y noventa; en el segundo, se reseñan y analizan los que se refieren a la crítica académica de Danza Universitaria, y, el tercero, hace lo mismo con la crítica del grupo LOSDENMEDIUM. El propósito es encontrar el aporte que la revista *Escena* ha hecho, a través de sus páginas, al desarrollo y la historia de la danza en Costa Rica.

Palabras claves: Coreografía • Bailarines • Crítica de la danza • Desarrollo de la danza • Música • Danza Universitaria • Grupo LOSDENMEDIUM.

ABSTRACT

This paper reviews the articles about dance in Costa Rica published in revista *Escena* between 1986 and 2007. This analysis intends to think about the scenic art of dance, and to ponder the contributions that the authors of the texts gave to the development of national dance.

To organize the information the texts were divided into three groups. The first group reviews the development, teaching, and critique of dance in Costa Rica in the 1980s and 1990s. The second one, analyzes the academic critique of Danza Universitaria, and the third one does the same with the academic critique of the LOSDENMEDIUM group.

The purpose is to uncover the contribution that revista *Escena* has given through its pages to the development and history of dance in Costa Rica.

Key words: Choreography • Dancers • Dance critique • Development of dance • Music • Danza Universitaria • LOSDENMEDIUM group.

Propuesta de estudio

Desde 1989, la revista **Escena** ha dado cabida en sus páginas a artículos sobre danza, este es un espectáculo efímero, que dura lo que duran las coreografías y luego solo queda el recuerdo en la mente del espectador.

Por eso, cuando algunos espectadores reflexionan, critican y escriben sobre la danza, logran aprehender el carácter efímero del espectáculo al dejar impresas sobre el papel, sus impresiones sobre las coreografías ampliando así su vigencia mediante la palabra escrita.

La revista Escena abrió sus páginas a autores interesados por el hecho dancístico, y desde ella es posible hacer un recorrido por la danza a partir de 1986 hasta el 2007. Durante estos años la revista recoge diecisiete artículos escritos por siete autores, preocupados y encantados por el fenómeno de la danza en Costa Rica; ellos son: Marta Ávila, Carlos Cortés, Gustavo Chen, Isabel Gallardo, Elena Gutiérrez, Álvaro Mata y Mariamalia Pendones.

Para revisar e interpretar estos textos, así como para calibrar el aporte que han proporcionado al desarrollo de la danza en Costa Rica, este artículo analizará cada uno de ellos desde la temática que tratan, distribuidos en tres apartados distintos. En cada uno de los apartados se comentará y resumirá el artículo, para analizar los aportes que pudieron haber dado a la trayectoria de la danza costarricense.

El primer apartado, agrupará todos los artículos referentes al desarrollo, historia y crítica de danza costarricense. Para explicarlo se tomarán en cuenta los siguientes seis artículos de tres autoras: primero el de la maestra Elena Gutiérrez: **La danza contemporánea en la educación** (1990); luego dos de la bailarina y maestra Mariamalia Pendones, **Lo que bien se aprende, nunca se olvida... y lo que mal tampoco** (1999) y **Catorce años después** (1999) y los tres de la historiadora de la danza, Marta Ávila: **Compases coreográficos para la escena tica** (2000), **Lenguajes coreográficos en la danza costarricense durante la década del noventa** (2000) y **Principios para la crítica de la danza escénica en Costa Rica** (2002).

El segundo apartado se ocupará de los artículos sobre la actividad del grupo Danza Universitaria y comprende seis textos. El primero elaborado por Carlos Cortés: **Rogelio López: Primera década (1978-88)**, (1989) el segundo



ESCENA
REVISTA DE LAS ARTES

por Gustavo Chen, **Percepción de los espectadores acerca de las obras "Palabras Castellanas Cantadas en tonos separados y Juan Juan, María María"** (1993), el tercero de Isabel Gallardo, **Palabras Castellanas Cantadas en Tonos Desesperados y las mujeres** (1993), el cuarto de Marta Ávila, **Aproximaciones sociocríticas a un texto dancístico: Juan Juan, María María de Rogelio López** (2003) el siguiente de la misma autora, **Un coreógrafo que ama la forma: Luis Piedra** (2007) y el sexto trata sobre la influencia alemana que ha tenido este grupo, de Marta Ávila, **Aporte de la danza alemana a la danza escénica costarricense: Wigman, Kreuztberg, Jooss y Bausch** (2001)

El tercer apartado se referirá a tres textos sobre la trayectoria del grupo LOSDENMEDIUM; dos escritos por Álvaro Mata: **LOSDENMEDIUM conclusión a una primera etapa a manera de breve reseña** (1990) y **Los obscenos: dualidad morbosa y poética irónica. LOSDENMEDIUM** (1993-1994), mientras el tercero es de Marta Ávila, **Esperanto una danza contra la intolerancia y discriminación** (2005).

Todo ello llevará a una conclusión general, en la que se analizará el aporte que estos artículos han hecho al quehacer de la danza nacional.

Hay que anotar que se dejan por fuera dos textos que tienen carácter de homenaje, el primero

a las víctimas del SIDA que hace la Compañía de Danza Universitaria (1993-1994); consiste en un párrafo y una foto de la coreografía **Acto de Fe**; y el otro es al bailarín Marco LeMaire, de la maestra Elena Gutiérrez, en un pequeño homenaje por su muerte titulado "Marco LeMaire" (1991-1992). Este último consiste en unos pocos párrafos con una foto del bailarín.

La crítica, el maestro, el desarrollo de la danza y la música en las décadas del ochenta y noventa en un arte joven en Costa Rica

I.

Se inicia esta revisión con el texto escrito por Marta Ávila: **Principios para la crítica de la danza escénica en Costa Rica** (2002). En él, Ávila distingue dos tipos de crítica, la periodística y la académica. La primera es aquella que se elabora con premura por la salida de la edición del periódico y se escribe en poco espacio sobre el espectáculo, mientras que la segunda, la académica, tiene mayor espacio y tiempo para profundizar, criticar, catalogar y opinar sobre la coreografía. Esta última dispone de mayor cantidad de herramientas teóricas y de un lector más familiarizado con la crítica académica, más profunda que la periodística.

Para Ávila, un crítico está más capacitado para emitir juicios al tener más agudeza para observar lo que pasa en el escenario y capacidad para comunicar esas observaciones. Su función es histórica al dejar plasmado en palabras su testimonio sobre el trabajo del coreógrafo y los bailarines, alargando el espectáculo al continuar en las palabras.

Toda crítica, sea periodística o académica, cumple con cuatro momentos que son: contextualizar, describir, interpretar y evaluar. El crítico elige si los desarrolla todos por igual o si se detiene más en unos que en otros

Estas características estarán presentes en los textos publicados en la revista *Escena* que se dedican a juzgar, interpretar y contextualizar la obra de un creador o su desempeño y es más evidente en los apartados referidos a los grupos de Danza Universitaria y LOSDENMEDIUM.

El resto de los artículos que han aparecido en la revista en estos años son de carácter informativo, al dar cuenta de aspectos que conforman el hecho dancístico.

II.

A continuación se hará referencia a dos artículos sobre la enseñanza de la danza; el primero es de Elena Gutiérrez **La danza contemporánea en la educación** (1990) y trata sobre los parámetros para la creación de coreografías como actividad emocional y racional, y,

el segundo, de Mariamalia Pendones, ***Lo que bien se aprende, nunca se olvida...y lo que mal tampoco*** (1999(a)) se refiere a la enseñanza de la danza.

El de la maestra Gutiérrez, es una reflexión sobre el arte de crear coreografías, instando al creador a buscar una formación integral, donde solo se dedique a la técnica de la danza integrando otras artes y conocimientos a su acervo cultural, para producir coreografías de calidad sin perder emoción y sensibilidad.

Para Gutiérrez, el elemento principal de una coreografía es la motivación del creador que busca presentar la realidad social, por eso necesita una conciencia crítica que le ayude a juzgar objetivamente la sociedad, dirimir los valores que ella proporciona para sopesar la "incidencia de esos valores en el contenido artístico" (Gutiérrez,1990:31)

Además, quien se dedica a crear, necesita de la sensibilidad hacia el movimiento, la imaginación creadora, el enriquecimiento del lenguaje corporal y del dominio de otras manifestaciones del arte, con el fin de "desarrollar una motivación y darle la necesaria coherencia e intensidad emocional, graduar sus tensiones hasta su resolución final" (Gutiérrez,1990:32).

Para ser creadores y bailarines hay que formarse. Es sabido que, a temprana edad, las madres matriculan a sus hijas en academias de danza o *ballet* con el fin de que aprendan un arte; pero la mayoría de las veces, ni las madres ni los mismos maestros se preocupan por la enseñanza que están proporcionando a las niñas, tal y como lo presenta Mariamalia Pendones en ***Lo que bien se aprende, nunca se olvida...y lo que mal tampoco*** (1999(a)).

Se refiere a la formación inicial de las niñas en la danza y a la importancia de una buena enseñanza que se proporcione y a los patrones de enseñanza de una buena técnica; recuerda que si se aprende mal es difícil corregir los problemas en años posteriores.

El artículo caracteriza al profesor de danza e indica que debe poseer: tiempo para enseñar, así como para explicar la técnica con lógica y apoyado en imágenes que ilustren el concepto; además, tiene

que corregir cuando algo esté mal hecho y alabar cuando se hace bien; finalmente, tiene que ser consciente de las individualidades de cada aprendiz y exigirle de acuerdo con su condición y nivel de aprendizaje.

Este artículo ofrece una guía a quienes quieren enseñar danza, porque convertirse en bailarina, en cualquiera de sus formas, requiere de técnica, buenos maestros y constancia y dedicación.

III.

Otros tres artículos de la revista *Escena* se enfocan a la revisión retrospectiva del desarrollo de la danza en Costa Rica. Uno se centra en la década de los años ochenta y el otro, en la del noventa. El primero es de Mariamalia Pendones: ***Catorce años después*** (1999b) y el segundo, de Marta Ávila: ***Lenguajes coreográficos en la danza costarricense durante la década del noventa*** (2000(a)). El tercero, también de Marta Ávila, se refiere a la música creada para coreografías durante las décadas citadas, ***Compases coreográficos para la escena tica*** (2000(b))

Los dos primeros hacen un recuento del desarrollo de la danza en Costa Rica y recuerdan la formación de los grupos estatales: Danza Universitaria, la Compañía Nacional de Danza, y la Compañía de Cámara Danza UNA. Estos fueron creados en la década de los años ochenta, con un presupuesto propio que permaneció igual en los años noventa (Ávila, 2000(a)); ello provocó una merma en la producción de espectáculos.

Después de catorce años de bailar fuera del país, Mariamalia Pendones regresa y hace un balance de lo ocurrido en la danza costarricense entre los años de 1984 a 1998 e identifica algunos de los cambios sufridos. En 1984 prevalecía la danza moderna academicista que fue cambiando, apegándose a las transformaciones que ocurrían en el exterior.

Del academismo de la danza moderna, se pasó a la danza-teatro de influencia alemana, desarrollada por coreógrafos como Rogelio López, Carlos Ovares o Vicky Cortés. Después de esta etapa, los

coreógrafos y bailarines se acogen a la denominada “tercera etapa de la danza postmoderna” en Estados Unidos. Esta presenta un pluralismo cultural que, reivindicativa de derechos individuales, es poco narrativa, se ejecuta con virtuosismo técnico y busca la colaboración interdisciplinaria. Los coreógrafos que la desarrollaron fueron Cristina Gigirey, Ileana Álvarez, Francisco Ramírez, Jimmy Ortiz y el grupo Diquis-Tiquis.

Marta Ávila prosigue el análisis y se centra en la década de los años noventa. Coincide con Pendones que la danza costarricense se encuentra en el discurso postmoderno, entre la composición lineal y la danza-teatro. Además, se inscribe en la temática personal e individual: se bailan las vivencias del creador mediante el uso de un lenguaje fragmentado, rápido, que no posee un objetivo narrativo. Por eso, la lectura que de ellas hace el público es abierta, con un amplio rango de significación. Se valora la plasticidad en escena.

En esta década se forman grupos independientes que carecen de aportes estatales con elencos inestables, sin coreografías de repertorio y creaciones que se presentan en una única temporada de tres días.

Aparece, además, una tercera generación de coreógrafos que no tienen una formación como creadores y que se iniciaron como bailarines para llegar a la coreografía por interés propio; entre estos se encuentran: Luis Piedra, Francisco Ramírez, Nandayure Harley, Elsa Flores, Jimmy Ortiz, Alejandro Tosatti y Sandra Trejos.

La falta de formación de los coreógrafos, así como los débiles presupuestos que poseen las compañías estatales y la tendencia de los creadores a hacer obras en las que se expresen sus sentimientos, sus pensamientos, sin pensar si el público las entiende o no, hizo de la década de los años noventa una década en la que el movimiento de la danza perdió parte del público que tenía en los años ochenta.

Sobre la música que se usó en las décadas reseñadas, Marta Ávila hace un recuento de quienes compusieron para coreografías en **Compases coreográficos para la escena tica**. Recuerda que

la música creada para las coreografías se empezó a usar casi al mismo tiempo del nacimiento del movimiento de la danza en los años setenta, pero durante la década de los años ochenta, la crisis presupuestaria que sufrió la danza hizo que muchos de los grupos optaran por música grabada al carecer de presupuesto para los compositores; se volvió a esta práctica en la década de los años noventa.

El primer compositor que se dedicó a la danza fue Francisco Castillo quien compuso para Rogelio López. Marcela Aguilar fue otra coreógrafa que buscó la colaboración de músicos para la creación de partituras y trabajó con Luis Diego Herra y Adrián Goizueta. El grupo LOSDENMEDIUM, por su parte buscó a Fidel Gamboa e Iván Rodríguez quienes hicieron partituras originales. Otros músicos que han hecho composiciones para coreografías son Manuel Obregón, Mario Solera, Marco Quesada y, en los últimos tiempos, se destaca Carlos Escalante.

Se puede decir que dentro del desarrollo de la danza de estas décadas, no solo hubo un cambio en el lenguaje de movimiento, en la temática, sino que, también, se experimentó con músicos profesionales quienes hicieron partituras para algunas coreografías que se presentaron en los distintos espectáculos.

IV.

En este apartado se incluyeron artículos que tratan dos temas; el primero se refiere a la forma de enseñar danza y a la manera de crear coreografías y, el segundo, es un recorrido por el desarrollo de la danza costarricense en la década de los años ochenta y noventa.

La reseña histórica proporciona una visión del desarrollo de la danza y arroja información sobre la creación de las compañías de danza, adscritas a instituciones estatales con presupuesto para salarios y producción de espectáculos; además, hacen referencia a la fortaleza de estas compañías en los años ochenta y cómo la perdieron en los años noventa, tanto por falta de presupuesto como por la temática elegida para hacer coreografías.

Otro resultado que arroja este transitar por la danza costarricense se refiere al cambio de lenguaje y movimiento, así como la temática a lo largo de estas dos décadas. La danza en Costa Rica aparece utilizando el estilo moderno “academista”, pasa a la danza comprometida política y socialmente, en los años ochenta, y termina en los años noventa en la llamada “tercera etapa postmoderna” de influencia norteamericana que se caracteriza por ser personal, se baila lo que siente y piensa el coreógrafo sin importar si el mensaje es claro para el público. También tiene una nueva cualidad de movimiento, más rápido, fragmentado, complejo y alejado de las estructuras de entrenamiento.

El hacer crítica es otro tema que aborda este grupo de artículos; se considera que la crítica es un registro histórico, donde un lector/espectador juzga o comenta el espectáculo. La crítica de danza que aparece en los artículos que se reseñarán a continuación, sobre las agrupaciones Danza Universitaria y el grupo LOSDENMEDIUM, son los que Ávila llama crítica académica, que pretende ser un registro y una evaluación de lo ocurrido en el escenario; es una forma de mantener al público conectado con un espectáculo efímero en el tiempo y en el espacio.

Danza Universitaria: desde el ojo de los espectadores

I.

Sobre la agrupación Danza Universitaria hay siete textos escritos por cuatro autores distintos: Marta Ávila, Gustavo Chen, Carlos Cortés e Isabel Gallardo.

Se inicia con el texto de Marta Ávila, ***Aporte de la danza alemana a la danza escénica costarricense: Wigman, Kreuztberg, Jooss y Bausch*** (2001), en el que la autora explica la influencia alemana de Danza Universitaria.

En los inicios del moviendo de la danza en Costa Rica, la influencia más importante fue la norteamericana, con el aporte de las técnicas de entrenamiento desarrolladas por Martha Graham. Esta influencia fue adoptada por la Compañía Nacional de Danza y la Escuela de Danza de la Universidad Nacional; Rogelio López, como director de Danza Universitaria, no “militó en las filas grahamianas por considerarla una técnica antilatinoamericana que atentaba contra el cadencioso movimiento tropical” (Ávila, 2001:129). A este coreógrafo le interesaba la valoración de lo personal, más propia del expresionismo alemán que encontró en la coreografía *La mesa verde* (1932), del alemán Kurt Jooss. En ella descubrió que la danza puede tener contenido

político y de denuncia y, además, hablar sobre el ser humano; esta identificación marcó la tendencia que tomaría Danza Universitaria.

En 1980, López conoce a la generación de bailarines y coreógrafos formados por Jooss y sus colegas: Pina Bausch, Günter Pick, Susana Linke y Jean Cebron, así como al maestro Hans Züllig quien vino a Costa Rica para trabajar con Danza Universitaria e instruir al grupo sobre la técnica alemana de danza-teatro.

Una vez aclarada la influencia alemana que tuvo López y el grupo de Danza Universitaria, se pasa a revisar los artículos que se refieren a la agrupación. El primero trata sobre los primeros diez años de Danza Universitaria, escrito por Carlos Cortés, ***Rogelio López: primera década (1978-88)***, en el que analiza el lenguaje coreográfico de la agrupación y la clasificación de la temática desarrollada en las coreografías.

Sobre el lenguaje de movimiento de López, Cortés indica que está enraizado en una “gramática costarricense del movimiento” (Cortés, 1989:4) a la que define como la creación de un movimiento que se nutre de los ritmos ancestrales y atávicos, así como por el ritmo, la vibración, el magma y el vitalismo, sin aderezos narrativos (Cortés, 1989:4) Con este estilo propio, Danza Universitaria creó una forma de mover a su compañía que va de la danza pura al teatro, del *ballet* a la *kinesis*.

El otro tema del que Cortés se preocupa es una tipología temática de las coreografías presentadas hasta 1988, que muestra en cuatro etapas. La primera es la danza basada en el baile popular, dada en la coreografía *Popularísimo*. Unido a este intento de rescate del movimiento latinoamericano, López instaura una segunda etapa: la búsqueda de la tradición ancestral del ser costarricense, presente en las coreografías *Gente del Sol* (1977) y *Tierra de maíz* (1982). En ellas, hay un intento de “anclaje en sus orígenes (del ser costarricense)” (Cortés, 1988:5), que populariza y lleva la danza de los años ochenta a convertirse en uno de los movimientos artísticos más vitales y populares de la década.

Sigue una tercera etapa, donde desarrolla el ciclo de la

“...violencia-política, individual, familiar, urbana con *Gentes* (1984), *Juan, Juan, María, María* (1985), *Tiempo de secretos* (1986) y *El silencio tiene gritos escondidos* (1988)” (Cortés, 1989:6). Con estas coreografías, Rogelio López alcanza el “espectáculo total”.

Juan, Juan, María, María, es parte de esta tercera etapa y se considera un viaje a la vida sin posibilidad de retorno. La coreografía transita de lo familiar y lo cotidiano a lo vulgar, con toda la crudeza que se vive en el ámbito local pero que, también, es parte de la vida de los seres humanos.

En este mismo ciclo de violencia aparece la política, la individualidad y la familia en *Las bestias andan sueltas*, que estilísticamente es radical y la violencia es descarnada y directa.

Hay una cuarta etapa en la que el lenguaje se caracteriza por una “*inquietud estetizante en la exploración de la línea pura, pero que también es la encarnación del gozo y del dolor gozoso, de la plenitud, del júbilo y del sentimiento ubérrimo de la vida*”. (Cortés, 1989:7). Ello se observa en coreografías como: *Cuatro* (1981), *Solo* (1983), *Después de la cosecha* (1984), *Mágica locura*, (1985), entre otras.

Para Cortés, Danza Universitaria, bailando coreografías creadas por Rogelio López, aporta a la danza moderna costarricense dos elementos: el movimiento

Tabla N° 1. Comparación de las coreografías *Palabras Castellanas cantadas en tonos desesperados* y *Juan, Juan, María, María*. Según los espectadores. 1993.

Tópicos evaluados	<i>Palabras Castellanas cantadas...</i>	Porcentaje	<i>Juan, Juan, María, María</i>	Porcentaje
Bailarines	Muy adecuada	83%	Muy adecuada	No se anota
Música	Muy adecuada	72%	Muy adecuada	78%
Vestuario	Muy adecuada	71%	Muy adecuada	54%
Iluminación	Muy adecuada	61%	Muy adecuada	42%
Sonido	Muy adecuada	56%	Muy adecuada	60%
Escenografía	Muy adecuada	62%	Muy adecuada	60%
Coreografía	Muy adecuada	65%	Muy adecuada	85%
Duración	Muy adecuada	70%	Ligeramente adecuada	19%

latino, costarricense, diferenciado del creado en otras latitudes, y una temática amplia que va de la identidad ancestral del ser costarricense hasta el lugar que ocupa en la sociedad actual y demente en que se vive.

II.

Gustavo Chen en *Percepción de los espectadores acerca de las obras Palabras Castellanas Cantadas en tonos desesperados y Juan, Juan, María, María* (1993), intenta medir la percepción de los espectadores, luego de disfrutar de dos espectáculos de Danza Universitaria: *Palabras Castellanas cantadas en tonos desesperados y Juan, Juan, María, María*, de Rogelio López.

Para medir la percepción, Chen utiliza una encuesta con respuestas cerradas sobre ocho elementos que forman parte de las coreografías: calidad de los bailarines, de la música, del vestuario, la iluminación, el sonido, la escenografía, la coreografía y la duración de los espectáculos. El análisis cuantitativo de las repuestas a la encuesta, arroja algunos datos que no resultan del todo claros, debido que el autor no presenta los parámetros que utilizó en este cuestionario y no señala la cantidad de espectadores que respondieron a este cuestionario, por lo que no es posible conocer si la muestra es significativa y válida para calificar las obras analizadas.

Para mostrar las reacciones que tuvieron los espectadores respecto de los ocho tópicos antes mencionados, se transcribe la tabla comparativa que elabora Chen; en ella se observa el porcentaje de las respuestas a los distintos tópicos.

Como se observa en la tabla, ambas coreografías se consideran “muy adecuadas”, y las variaciones de porcentajes entre una y otra no son significativas. A pesar de ello, Chen opina que *Palabras Castellanas cantadas en tonos desesperadas* está mejor calificada y lo explica de la siguiente forma:

“Este hecho quizá, se debió a que la temática, además de desarrollarse por movimientos dancísticos acordes con la música,

fue comunicada por diálogos y actuaciones que la mostraron y la explicaron de una manera más dinámica” (Chen, 1993:125).

Por otra parte, el artículo no muestra si se preguntó la temática de la otra coreografía estudiada: *Juan, Juan, María, María*, por lo que no es posible saber si fue comprendida por el público; por ello, es difícil afirmar que una es mejor entendida que la otra al no haber parámetros para compararlas.

III.

El tercero de los textos que se reseñan sobre Danza Universitaria está escrito por la autora de este artículo, Isabel Gallardo, titulado *Palabras castellanas cantadas en tonos desesperados y las mujeres* (1993). En él se analiza el contenido de la coreografía, la posición de la mujer en la sociedad patriarcal, la música y los movimientos de los bailarines.

La coreografía, de acuerdo con Gallardo, tiene tres momentos sobre el ser mujer. El primero, presenta el paso de la mujer joven a la mujer enamorada que se encuentra reflejada en las canciones de amor que la retratan en “palabras castellanas” y que bailan mujeres exquisitas, deslumbradas con galanes salidos de películas. Las canciones utilizadas la presentan como un objeto bello, en una jerarquía inferior a la del hombre, dentro de la sociedad patriarcal. Mediante estas palabras castellanas, la mujer vive como un objeto, porque las palabras la rodean, la atrapan y la forman.

El segundo momento de la coreografía presenta a la mujer como propiedad del hombre, situación que se ve en el movimiento de los cuerpos que refuerzan las letras de canciones y los textos dramáticos dichos en el escenario. Aunado a la fuerza de las palabras, se retrata a la mujer como aquella dedicada a limpiar, ordenar; es la que quiere ser bella bajo la mirada atenta y aprobadora del hombre que la mira y la empuja a apropiarse de ese papel subordinado.

El tercer momento habla del amor en la mujer; en un inicio parece un ser hecho para el amor, llena de fragilidad porque el amor la ata al hombre quien la hace sufrir pero, al acercarse al clímax, la mujer

ve que dentro de ese cuerpo frágil es fuerte, puede buscar, no rendirse, para ser.

“Viendo la obra, el espectador empieza a comprender que la fragilidad de la mujer solo reside en sus cuerpos menudos y agraciados de bailarinas; en su interior, ella es fuerte y no cede en sus búsquedas” (Gallardo, 1993:115).

Esta coreografía de López presenta la esperanza y la reivindicación de la mujer que abre la puerta a una vida que aún no ha vivido, pero que puede alcanzar; gracias a ello es posible decir:

“Las palabras desesperadas de Rogelio son en realidad, las palabras desesperadas de las mujeres, que han estado mudas por siglos y no es sino hasta ahora que es posible que “estalle el silencio” (Gallardo, 1993:115).

IV.

A continuación, se comentará el artículo de Marta Ávila: ***Aproximaciones sociocríticas a un texto dancístico: Juan Juan, María María de Rogelio López*** (2003), basándose en los postulados de la sociocrítica.

La primera parte del texto es una ubicación de la obra y una explicación de los elementos estructurales de la coreografía. Sobre la ubicación, señala que es una coreografía innovadora al ser la primera hecha en el país en torno a un único tema. Además, es de ruptura, tanto en su aspecto formal como en la temática que trata: el amor y el desamor de la pareja heterosexual, desde la visión cotidiana.

Sobre la estructura de la obra, se refiere a que está compuesta de dos actos. El primero posee diez escenas e inicia en la adolescencia y termina con el matrimonio. El segundo, con nueve escenas, presenta los conflictos de la pareja casada. En las diecinueve escenas se recorre la vida de la pareja, cuestionando la institucionalidad del matrimonio como práctica social establecida.

Esta coreografía une varios lenguajes que van desde la danza moderna, el *ballet* tradicional, hasta los elementos técnicos desdibujados, los bailes populares, los de salón, los movimientos de la calle y los elementos naturales del erotismo.

Otros dos aspectos estructurales analizados son el vestuario y la iluminación; el primero es realista, semeja al que usa el costarricense en su cotidianidad. Con la elección del vestuario, “*todos los espectadores, de algún modo, se sienten incluidos en el sujeto común o cultural*” (Ávila, 2003:25); sobre la iluminación señala que su elección logra crear diferentes ambientes.

Después de esta descripción, la autora analiza el contenido basada en la teoría sociocrítica, expuesta por Edmond Cros, así como algunos elementos que proporcionan Mijail Bajtin y María Amoretti. La importancia de este análisis radica en que la sociocrítica se ha usado tradicionalmente para el análisis de textos literarios, pero, en este artículo, se transforma para analizar un texto propio de la danza.

El análisis se centra en cinco conceptos: cultura, íncipit, intertextualidad, cronotopos y paratextos. La cultura es un conjunto de prácticas sociales ideológicas que caracterizan y fijan a una comunidad, esta se dibuja en la coreografía al presentar las prácticas culturales del costarricense en su comportamiento de pareja.

El íncipit es definido por Ávila como el inicio de un texto que programa el resto de la lectura. El íncipit en *Juan, Juan, María, María* es la primera escena; en ella, los bailarines se preparan para iniciar una carrera, enfrentándose, compitiendo. Esto marcará la interpretación posterior. Este íncipit se retoma al final de la coreografía, donde, con música, movimientos y vestuario semejante, se vuelve al inicio del espectáculo y cierra un círculo de significado. El texto de la danza se inicia y termina con la misma idea: “¿quién ganará? Yo, tú, nosotros o ninguno” (Ávila, 2003:21)

Como tercer tema de análisis de contenido, Ávila se refiere a la intertextualidad. Este concepto alude a la idea de que todo texto artístico se alimenta de otras obras que fueron compuestas en otros tiempos y que aparecen, de alguna forma, en el nuevo texto. En la coreografía, Ávila, reconoce el lenguaje de la danza de *Chorus Line*; la danza-teatro alemana con la introducción de gestos, frases, gritos; y el referente de la película *Amor sin barreras*.

El cuarto tema es el cronotopo sobre el tiempo y el espacio en que se coreografía un texto. *Juan, Juan, María, María* se presenta en un tiempo y en un espacio determinados, en el escenario de un teatro en la Costa Rica de 1984; por ello, está compuesta de elementos y de temática relacionada con el momento de su creación.

Al realizar este análisis, utilizando aspectos teóricos de la sociocrítica, Marta Ávila concluye que en *Juan, Juan, María, María*:

“encontramos una posición ideológica con intención transgresora de una 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 cosas desde otros espacios” (Ávila, 2003:38).

Dice Ávila: “*El autor (López) dialogó, cuestionó y abrió posibilidades de ver la vida desde otros bordes*” (Ávila, 2003:38) y en este diálogo mostró lo que considera la falta de una educación para la vida en pareja, además, sintetiza prácticas sociales de pareja que conforman el ser costarricense que vivió, sufrió y amó en los años ochenta del siglo veinte.

V.

Danza Universitaria se ha caracterizado por presentar coreografías de dos creadores, la mayoría de ellas son de Rogelio López pero, también, hay otras compuestas por Luis Piedra, maestro, bailarín y coreógrafo de la agrupación y director artístico a partir del año 2006. Sobre este, Marta Ávila escribió ***Un coreógrafo que ama la forma: Luis Piedra*** (2007), donde, usando el esquema de dos partes, semejante al que usó en el texto el anterior, presenta primero al creador, su trayectoria, temática y calidad de movimiento y, en una segunda parte, analiza una de las obras: *Cuarteto #1* (1994).

Sobre el desarrollo como coreógrafo de Piedra, Ávila, lo caracteriza “*como un maestro cuidadoso de la técnica y un enamorado de las posibilidades corporales de sus alumnos*” (Ávila, 2007:45). El lenguaje que desarrolla es abstracto, con mínimos

elementos, tratados de forma neoexpresionista. Piedra se deleita con el movimiento puro y con la destreza técnica de los bailarines, por eso sus coreografías privilegian el movimiento como el principal elemento compositivo.

En la segunda parte del artículo, analiza *Cuarteto #1* (1997), sobre la que afirma que está compuesta sobre la base del “movimiento codificado en las técnicas de entrenamiento” (Ávila, 2007:52) y la materia prima es el movimiento “puro” trabajado en dúos, tríos o unísonos, que buscan la “brillantez de ejecución” (Ávila, 2007:52). Esta coreografía presenta sensaciones que se sienten gracias al diseño lineal del espacio, trazado por los cuerpos de los bailarines. Sobre la música usada, recurre a un compositor costarricense para “sonorizar” sus movimientos, además, de un vestuario que se adapta a los cuerpos de los bailarines y que proporciona movilidad para las maniobras y, desplazamientos. En la iluminación predomina la luz blanca, que permite observar con claridad el desplazamiento de los bailarines así como el diseño general de la coreografía.

Por último, destaca, del elenco, la brillantez en la ejecución. Considera que es una interpretación sobria, impersonal, pero en la que los bailarines disfrutaban los movimientos porque el movimiento es el protagonista.

VI.

A modo de resumen, se observa que los artículos anteriores se caracterizan por presentar dos aspectos de la trayectoria de Danza Universitaria, el tipo de movimiento que esta agrupación utiliza y la temática que aborda. Sobre el tipo de movimiento que distingue, se encuentra la danza-teatro, utilizada por el maestro Rogelio López y la danza de línea o lírica, trabajada, sobre todo, por Luis Piedra.

Acerca de la temática se identifica un interés social, político y comprometido por interpretar la sociedad que los circunda. Ello se observa en el análisis hecho de dos coreografías: *Juan, Juan, María, María* y *Palabras castellanas cantadas en*

tonos desesperados. Mientras que la primera se preocupa por la problemática de la pareja, la segunda trabaja el papel de la mujer en la sociedad.

Es interesante notar cómo no existen más artículos sobre esta agrupación que ha estado activa por treinta años y que ha presentado cantidad de espectáculos que han marcado un estilo y un momento en el desarrollo de la danza costarricense, formando tendencias y motivando la creación de nuevos grupos que hacen nuevos planteamientos a partir del rompimiento con los trabajos ahí presentados.

El grupo independiente LOSDENMEDIUM bajo el ojo del espectador y la crítica

En Costa Rica, trabajar la danza desde un grupo independiente es complejo pues no cuenta con financiamiento que permita estabilidad al elenco y dinero para producción de espectáculo. Uno de estos grupos fue LOSDENMEDIUM, nacido en 1998, con la dirección de Jimmy Ortiz, y que desapareció en el 2002, para dar origen a LOSDENMEDIUM/ Cuatro Pelos.

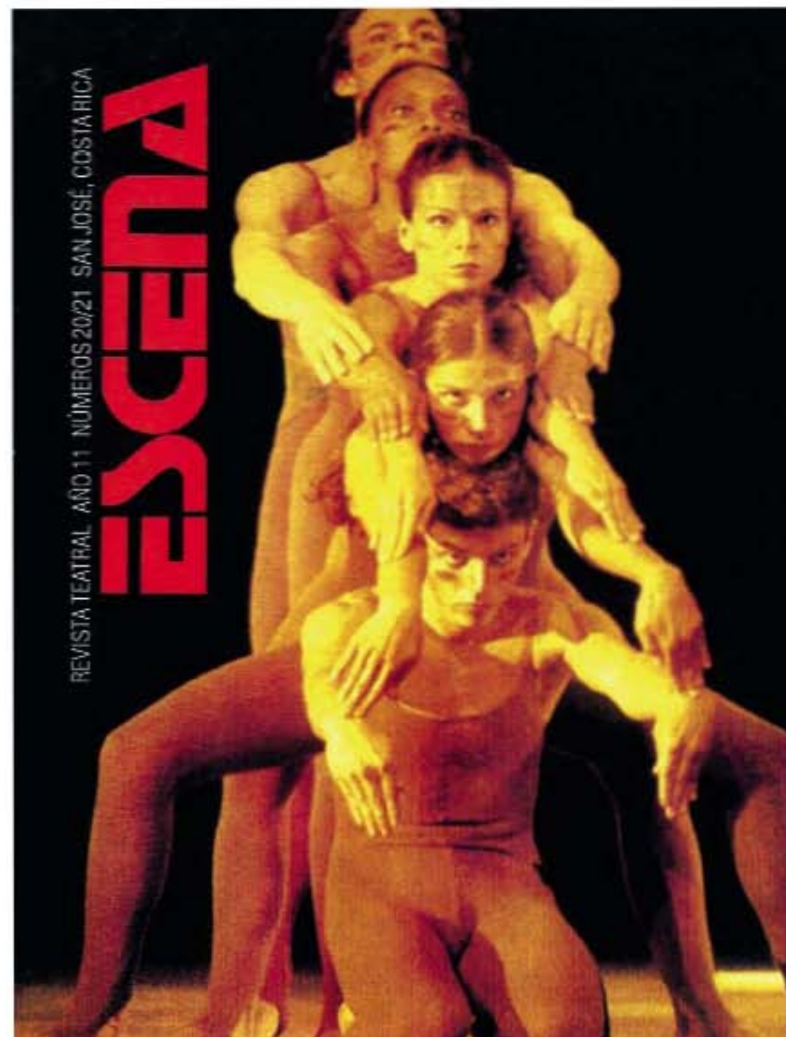
Sobre este grupo se encuentran tres artículos, dos de Álvaro Mata y otro de Marta Ávila. A continuación se reseñan estos textos, para comprender la importancia del grupo en el quehacer de la danza costarricense.

I.

Álvaro Mata en dos artículos (1990 y 1993-94) reflexiona sobre el desarrollo de LOSDENMEDIUM y se centra en la temática de las obras. En el primero de ellos: *LOSDENMEDIUM, conclusión a una primera etapa* (1990), hace un recuento de las coreografías presentadas: *A cuatro hilos*, *Los achatados*, *Cuando las hojas mueren* e *Historia de flósculos*.

Para Mata, estas coreografías tienen importancia porque revelan el uso de un lenguaje que

se caracteriza por “la vastedad de significados o incógnitas” (Mata, 1990:34), en el que aparecen los sueños y las obsesiones mediante el uso de imágenes plásticas. Este lenguaje es irónico y, en ocasiones, se tiñe de humor negro. Estas coreografías se refieren a una sola historia: la cotidiana y al “enfrentamiento con las posibilidades contradictorias de la sociedad-cultura nacional por un “querer hacer” (Mata, 1990:349).



En el segundo artículo, **Los obscenos: dualidad morbosa y poética irónica. LOSDENMEDIUM** (1993-94), Mata reflexiona sobre el lenguaje del grupo y busca desentrañar el sentido de las coreografías. En este vuelve a comentar sobre la cotidianidad de la que se sirve el grupo para crear, cotidianidad que *“sincroniza como tema la nostalgia de una noche o el instante efímero, el intercambio apasionado*

y enfermizo, o el deseo que se esconde o se asoma solapado” (Mata, 1993:60).

En el caso de la coreografía *Los obscenos*, Mata afirma que el grupo trasciende lo aparente y *“se desnuda ante nosotros”* (Mata, 1993:60) produciendo al espectador miedo porque lo retratan desde una óptica de lo normal-anormal. Eso resume el grupo, un enfrentamiento del ser humano consigo mismo, visto a través del espejo de la coreografía.

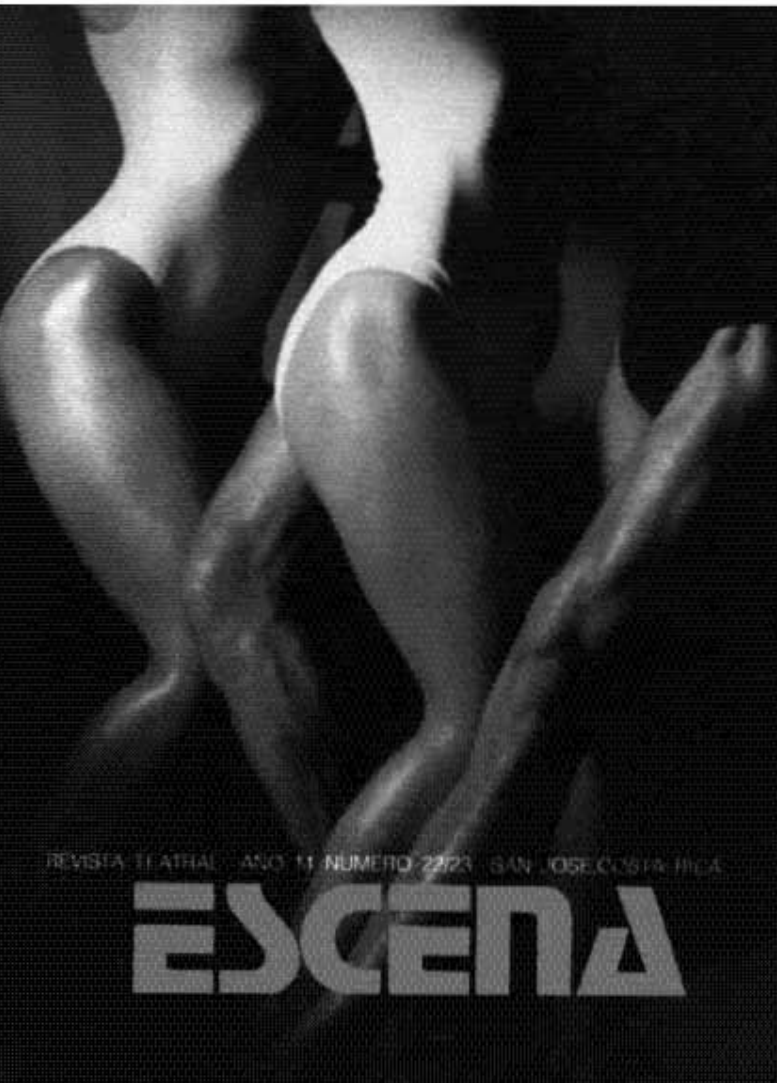
II.

El artículo de Marta Ávila sobre este mismo grupo, **Esperanto: una danza contra la intolerancia y discriminación** propone un análisis del espectáculo *Esperanto*, y se centra en los elementos habituales de esta crítica. Siguiendo el mismo esquema que utilizó en el estudio de *Juan, Juan, María, María*, o en su trabajo sobre la obra de Luis Piedra, Ávila divide en dos partes el texto; en la primera ubica al lector en el modo de trabajo de Ortiz y, en la segunda, analiza el espectáculo *Esperanto*.

Jimmy Ortiz pertenece a la tercera generación de coreógrafos, se caracteriza por el uso de distintos temas, entre ellos, el de la falsa moral. Sus coreografías son un *“espejo de la realidad”* en las que usa el tono de la ironía y el sarcasmo y no presenta un mensaje descriptivo o lineal. Los temas quedan abiertos para que el público continúe el proceso de dar significado al objeto artístico, ya que la danza, según Ortiz, es *“un proceso comunicativo de sensaciones a muchos niveles”* (Ávila, 2005:30). Por ello es que la cualidad de movimiento varía en cada una de sus coreografías, al adaptar el movimiento al contenido del espectáculo.

III.

Después de comentar los artículos de Mata y Ávila, es posible percatarse de que la temática que desarrolla los LOSDENMEDIUM provoca interés por explicarla y aclararla. Mata sostiene que la temática del grupo se centra en lo cotidiano y considera al



REVISTA TIATHAL AÑO 11 NÚMERO 22723 SAN JOSÉ, COSTA RICA

ESCENA

ser humano como un “conjunto de dualidades que nos caracterizan entre huida constante y olvido del nosotros” (Mata, 1993:60); Marta Ávila, califica la temática como un transitar entre “Lo filosófico, lo existencialista y lo humanista son los temas que motivan sus principales creaciones. Asimismo, la culpa, el deseo, los hombres desprotegidos, la sexualidad, la soledad “cósmica” (Ávila, 2005:29-30).

La visión de Marta Ávila es propia de una historiadora, una crítica y una teórica que busca la razón y la justificación del hecho cultural, mientras que la de Mata es la de un espectador que se vio marcado por la emoción del espectáculo. Son dos visiones presentadas desde perspectivas distintas que enriquecen la apreciación del lector que se enfrenta al hecho cultural desde distintos enfoques, que le amplían la visión de lo que observa, disfruta y recuerda.

A modo de conclusión

La revisión de los artículos deja claro que el movimiento de la danza en Costa Rica muy activo durante la década de los años ochenta y los noventa, además de recordar que el desarrollo de este arte transitó de la etapa de danza moderna “academista” en la década de los años setenta hasta una tercera etapa postmodernista de influencia norteamericana, en los años noventa.

Este estudio también deja constancia de la importancia en la escena costarricense de la Compañía de Danza Universitaria y LOSDENMEDIUM, quienes dejaron huella en la escena costarricense. Danza Universitaria se caracteriza por una concepción de danza-teatro de influencia alemana que se adapta al movimiento del latinoamericano y trata una temática con una posición política y una visión ante las situaciones cotidianas. LOSDENMEDIUM, por su lado, deja su huella por sus coreografías intimista que bailan el sentimiento y las emociones del creador, mediante ideas fragmentadas y con movimientos rápidos y virtuosos.

Por otra parte, es posible seguir el desarrollo del movimiento de la danza en dos decenios (80 y 90)

para conocer los avatares en que se ha visto envuelto el movimiento de la danza.

Queda claro, además, el intento de hacer crítica académica sobre la danza, utilizando la teoría sociocrítica, propia de la literatura y adaptándola a la danza, para analizar y evaluar distintas coreografías. Este tipo de acercamiento a la danza ahonda sobre su puesta en escena y proporciona luces sobre la temática que desarrolla.

Quizá, el método cuantitativo, usado para acercarse críticamente a la danza, fue el menos acertado, pues los números y las preguntas cerradas no llegan a mostrar la importancia y el valor de la creación artística.

Es necesario señalar que quienes se dedican a este tipo de investigación y análisis de la danza son pocos y la producción escrita en *Escena* es limitada. Por eso, solo se encuentran algunos artículos orientados a ciertos temas y grupos, dejando de lado otros aspectos de la danza y otros grupos, coreógrafos y bailarines quienes han sido importantes en las épocas reseñadas y que, con su aporte, engrandecieron el movimiento de la danza en Costa Rica.

Falta mucho por decir; hay grupos que ni siquiera se mencionan, actividades, como el Festival de Coreógrafos, que aún no han pasado por las páginas de la revista. Aunque faltan temas y grupos por tratar, hay que reconocer que se ha puesto de manifiesto mucho, y eso es importante porque establece las bases para conocer y disfrutar la historia de la danza en Costa Rica.

Bibliografía

- ÁVILA AGUILAR, MARTA
2000 Lenguajes coreográficos en la danza costarricense durante la década del noventa. **Escena: revista de las Artes**. Año 23, N.º 45, San José Costa Rica.
- 2000 Compases coreográficos para la escena tica, **Escena: revista de las Artes**. Año 24, N.º 46, San José Costa Rica.

- 2001 Aporte de la danza alemana a la danza escénica costarricense: Wigman, Kreuztberg, Jooss y Bausch. **Escena: revista de las Artes.** Año 24. N.º 47-48. San José, Costa Rica; EUCCR.
- 2002 Principios para la crítica de la danza escénica en Costa Rica. **Escena: revista de las Artes.** Año 25, N.º 49-50, San José Costa Rica.
- 2003 Aproximaciones sociocríticas a un texto dancístico: Juan Juan, María María de Rogelio López. **Escena: revista de las Artes.** Año 25, N.º 49-50, San José Costa Rica.
- 2005 Esperanto una danza contra la intolerancia y discriminación. **Escena: revista de las Artes.** Año 28, N.º 58, San José, Costa Rica.
- 1993-1994 Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica. *Acto de Fe.* **Escena: revista de las Artes.** Año 16, N.º 32-33, San José Costa Rica.
- CORTÉS, CARLOS
1989 Rogelio López: Primera década (1978-88). **Escena, Revista Teatral.** Año 11, N.º 22/23.
- CHEN, GUSTAVO
1993 Percepción de los espectadores acerca de las obras "Palabras castellanas cantadas en tonos separados y Juan Juan, María María". **Escena: revista de las Artes.** Año 15, N.º 31, San José Costa Rica.
- GALLARDO, ISABEL
1993 Palabras castellanas cantadas en tonos desesperados y las mujeres. **Escena: revista de las Artes.** Año 15, N.º 31, San José Costa Rica.
- GUTIÉRREZ, ELENA
1990 La danza contemporánea en la educación. **Escena. Revista Teatral.** Año 12, N.º 26, San José Costa Rica.
- 1991-1992
Marco LeMaire. **Escena. Revista Teatral.** Año 13-14, N.º 28-29, San José Costa Rica.
- MATA, ÁLVARO
1990 LOSDENMEDIUM conclusión a una primera etapa a manera de breve reseña. **Escena. Revista Teatral.** Año 12, N.º 26, San José Costa Rica.
- 1993-1994
Los obscenos: dualidad morbosa y poética irónica. LOSDENMEDIUM. **Escena: revista de las Artes.** Año 16, N.º 32-33, San José Costa Rica.
- PENDONES, MARIAMALIA
1999 Lo que bien se aprende, nunca se olvida... y lo que mal, tampoco. **Escena: revista de las Artes.** Año 22, N.º 43-44, San José Costa Rica.
- 1999
Catorce años después. **Escena: revista de las Artes.** Año 21, N.º 41-42, San José Costa Rica.