

DOS MOMENTOS DE LA DANZA NACIONAL: MARIANA PINEDA Y SWANN

-

Karen Poe Lang

INTRODUCCIÓN

El presente escrito se propone dar cuenta de algunos cambios fundamentales que se han producido, a partir de la década del noventa, en la danza escénica en Costa Rica. Por tratarse de un campo de estudio poco explorado en los medios académicos -que se expresa en una carencia casi absoluta de fuentes bibliográficas que estudien el tema- nuestro propósito es abrir el debate y estimular el pensamiento crítico respecto de una actividad artística que ha sido fundamental en el ámbito de la producción cultural costarricense.

Partiendo de las limitaciones que esto implica, se plantea como objetivo central el análisis de dos coreografías que comparten un hecho común: tener como fuente de inspiración una obra literaria. Lo anterior, además de ofrecer una exterioridad desde la cual acercarse a la danza, permite establecer diferencias significativas en cuanto a las formas como los distintos coreógrafos han abordado (leído) el texto literario.

La relación entre danza y literatura ha sido estrecha y continua en la producción coreográfica de nuestro país. Tanto el teatro como la poesía y la narrativa, de autores costarricenses y

extranjeros, han sido utilizados por los coreógrafos a lo largo de la historia de la danza nacional.

Como plantea Marta Avila (1996: 25), ya en el trabajo de la coreógrafa Mireya Barboza, pionera de la danza moderna en Costa Rica, aparece una vinculación importante con el texto poético de Carmen Naranjo, que se materializa en sus obras: Viaje a Olo, Griego y eterno, Simón el Loco y Días Azules.

Por otra parte los trabajos de Rogelio López y Cristina Gigirey, Mariana Pineda y La casa de Bernarda Alba, se hicieron con base en los textos dramáticos homónimos de Federico García Lorca. Más recientemente Marcela Aguilar lleva a escena la vida y obra de Yolanda Oreamuno y Jimmy Ortiz toma como fuente de inspiración de su coreografía Swann, la monumental novela de Marcel Proust En busca del tiempo perdido. Estos son tan sólo algunos casos para ejemplificar la fecundidad de esta vinculación.

Nuestra intención es tomar como punto de partida dos coreografías que nos parecen emblemáticas: Mariana Pineda de Rogelio López, estrenada en 1975 y Swann de Jimmy Ortiz, estrenada en 1995, acreedora del Premio Nacional de Coreografía, ese mismo año. Estamos conscientes de que no se trata de una "muestra representativa" del movimiento dancístico nacional, no obstante y debido al nivel de los estudios sobre la danza en Costa Rica, consideramos que es una opción válida por ahora. Lo anterior no

impide, en un futuro, integrar este estudio en un marco de referencia mucho más amplio que podría respaldar la presente propuesta.

Grosso modo, se puede plantear una línea divisoria entre la producción coreográfica de los años setenta -hasta mediados de los ochentas- y las producciones dancísticas de la década del noventa. Algunos ejemplos significativos para señalar esta ruptura son las obras de Elena Gutierrez, Bienaventurados (1977) y Juan Santamara (1979); las coreografías de Cristina Gigirey, Proceso (1975) y Las Madres (1984) o La tierra es testigo (1978) de Jorge Ramírez. Todas estas representan la danza de la década del setenta, en la cual resalta el tema político. Como exponentes clave de la danza de la década del noventa debemos destacar los trabajos del grupo Diquis Tiquis, las coreografías de Carlos Ovares y en particular la producción de Jimmy Ortiz. Hacer un análisis de toda esta producción excede nuestras posibilidades.

La selección de las dos coreografías que constituyen el material de este artículo no es aleatoria, sino, más bien, producto de una larga meditación. Cabe señalar que Rogelio López y Jimmy Ortiz forman parte de una misma escuela, o de una misma línea coreográfica a nivel nacional. De hecho, Jimmy Ortiz -antes de fundar el grupo independiente LOSDENMEDIUM- hizo la mayor parte de su carrera como bailarín en Danza Universitaria, agrupación que

fundó y aún dirige Rogelio López. Además, ambos coreógrafos han sido directores de grupos fundamentales para el desarrollo de la danza costarricense. Por otra parte, estas dos coreografías señalan con gran claridad la ruptura estilística y temática, que creemos ha sufrido la danza costarricense.

Nuestra hipótesis es que la primera coreografía está asociada al horizonte ideológico y cultural de la modernidad, mientras que Swann toma distancia respecto de éste y se ubica en una perspectiva postmoderna.

¿MODERNO-POSTMODERNO?

Antes de prodecer a un análisis de las tendencias coreográficas, es importante señalar muy someramente los aspectos que consideramos fundamentales de estas dos formas de concebir el mundo, en relación con el propósito específico de este trabajo.

Entendemos la relación modernidad-postmodernidad desde la perspectiva planteada por Jean François Lyotard, es decir, como dos términos que tienen su especificidad pero que no pueden ser planteados independientemente. Por otra parte, compartimos la posición del mencionado autor (1989: 23) cuando al intentar responder a la pregunta ¿qué es lo postmoderno? contesta que, "con seguridad forma parte de lo moderno".

Más allá del hecho de concebir lo postmoderno como el estado naciente y constante de la modernidad y no como su fin, interesa

destacar un aspecto relevante de la argumentación de Lyotard, a saber, el escepticismo de la condición postmoderna en relación con los metarrelatos que fundamentaban la modernidad. Lyotard (1989: 29) intenta una definición de éstos:

"Los metarrelatos a que se refiere La condición postmoderna son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista (...)"

Una característica fundamental de los metarrelatos modernos es que, sumado a su espíritu crítico, persiguen la emancipación de la humanidad.

La modernidad, entonces, se caracteriza por un espíritu profundamente crítico, pero sin perder la esperanza en el futuro del hombre. Es un movimiento contradictorio o dialéctico que aúna la crítica y la esperanza, la destrucción y la reconstrucción.

La fe en el desarrollo lineal de la humanidad que tenía como centro a la Historia, aunque esta fuera materialista, pierde su legitimidad en la postmodernidad y es precisamente la idea de progreso la que ha periclitado. Con la postmodernidad la incredulidad es tal que no queda lugar para una salida salvadora como la de Marx.

La condición postmoderna, según Lyotard (1984: 10) tiene como base la incredulidad en los metarrelatos salvadores:

"La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo equivalencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas".

Esta deslegitimación de la narratividad trae consigo, en el campo del arte, el abandono de las grandes temáticas como la libertad o la justicia, en pos de temas más intimistas o individualistas. Por otra parte, se privilegia la producción fragmentaria en lugar de las propuestas estéticas totalizantes y sistemáticas. El desarrollo, la coherencia y la unidad de la obra artística pierden su valor positivo para dar paso a la diseminación, la intertextualidad y la deconstrucción.

De lo anterior, podemos aventurar ciertos rasgos que marcan el horizonte de una incipiente estética postmoderna, de una condición como la llama Lyotard. O como plantea Wilfried Flöeck:

"Todavía no es posible definir la postmodernidad como una estética claramente delimitada. La postmodernidad es más un estado que un movimiento".

El mencionado autor señala algunos aspectos que pueden

interpretarse, cuando aparecen asociados, como postmodernos. Algunos de estos son: el relativismo (no hay instancia creadora de normas universalizantes), la falta de propuestas utópicas, la distancia del artista frente a los acontecimientos sociales de su entorno, la carencia de ímpetu didáctico, la despolitización, la deshistorización y la desideologización. Este será el terreno incierto por el cual se internará el presente ensayo.

MARIANA PINEDA O LA MODERNIDAD EN DANZA

Ya desde la elección que hace Rogelio López de García Lorca como autor se refleja una toma de partido, pues éste no es una figura neutral, sino más bien, un símbolo de la libertad frente a la opresión fascista, no sólo como escritor, sino por las condiciones trágicas de su muerte.

Vale recordar que Mariana Pineda -la primera obra de Teatro Mayor de su autor- narra la historia de una mujer que ofrenda su vida por la libertad, tema que se enmarca claramente en el horizonte ideológico de la modernidad.

En cuanto a la coreografía, podemos anotar que en concordancia con el texto literario, se inscribe en el doble movimiento de la modernidad: por una parte plantea una crítica de la sociedad que refleja y, por otra, no deja de proponer una salida a los problemas planteados, aunque sea al precio de la muerte de la heroína.

Aunque la coreografía se propone como versión libre del texto escrito (así consta en el programa de mano), se apega a la teatralidad de la obra original y no deja de contar una historia. Es decir, que se trata de una coreografía que plantea un conflicto, un desarrollo y un final en el cual se resuelve el problema, siguiendo una estructura dramática, que por lo demás es bastante fiel al texto lorquiano.

Otro aspecto importante de mencionar es la recurrencia a acciones corporales de carácter cotidiano, como coser, que adquieren el estatuto de símbolos universales. En la coreografía, al igual que en la obra de teatro, la protagonista cose en escena. En la segunda versión de Mariana Pineda, la protagonista inicia la obra bordando la bandera roja de la libertad y bailando sobre una tela, también roja, que anuncia la tragedia que vendrá. Es decir, una labor tradicionalmente femenina, asociada a las tareas del hogar, se vuelve una práctica transgresora, a tal punto que la protagonista es condenada a muerte, en parte por este hecho.

En Mariana Pineda la bandera funciona como un personaje de la coreografía y no sale nunca de escena. Es el hilo conductor del relato danzado. Los personajes tienen una carga simbólica muy fuerte y se podría decir que son arquetípicos: Mariana es la heroína, Pedrosa es el militar y el pueblo se debate a lo largo de la obra entre estos dos polos que representan el Bien y el Mal.

En la primera versión, (la obra es reformada en 1986), el coreógrafo plantea una toma de conciencia por parte del pueblo a partir de la muerte de la heroína y un enfrentamiento con Pedrosa. Este final fue modificado en la segunda versión, en la cual, el pueblo termina vencido en el suelo, y sólo un personaje recoge la bandera y sale caminando lentamente de escena.

El lenguaje coreográfico de Mariana Pineda se inscribe en la corriente de la danza expresionista alemana. Esta se propuso deformar la linealidad del movimiento para extraer una visión cruda de la realidad, en la que se resaltaba la soledad, el dolor y el horror de la guerra. López presenta una serie de movimientos abigarrados y en cierta forma esperpénticos como vehículo para expresar el desgarramiento de una época convulsa.

Otro aspecto importante es que al final de la coreografía, los bailarines se despojan de sus vestiduras -a manera de distanciamiento brechtiano- para señalar que la ilusión teatral ha terminado. Todo esto dentro de una propuesta estética que busca "despertar" al espectador, crear conciencia y contribuir a desvelar la Verdad.

Esta coreografía representa un momento de la historia de la danza nacional en el cual los artistas tenían como preocupación fundamental esclarecer las causas de la opresión política, y contribuir, desde la trinchera del arte, con la lucha por la

libertad humana. Se trataba de un arte "comprometido" con la realidad histórica de la región centroamericana.

SWANN: ¿UN CISNE POSTMODERNO?

Otro universo ideológico y estético mueve a Jimmy Ortiz en su coreografía Swann, estrenada casi 20 años después que Mariana Pineda.

El tema principal de ésta es el de los celos. Se observa como la temática política cede ante el espacio de la intimidad. En un acercamiento -que podríamos calificar como irreverente- al texto de Proust, el coreógrafo pertrechado con humor e ironía pone en escena un torbellino de pasiones. El personaje central pasa por diversos estados de ánimo, vertebrados por el eje de los celos.

Con una gran libertad en el manejo del erotismo, Jimmy Ortiz presenta dúos y tríos hetero y homosexuales, mientras el protagonista observa a su amada Odette y muere de celos. Es importante señalar que en Mariana Pineda el tema erótico está ausente, aunque en la segunda versión, en el dúo de amor, éste se toca de manera sutil.

Otro rasgo importante de Swann es que no es una obra narrativa. El coreógrafo presenta escenas sueltas que no conducen a ninguna resolución del conflicto y la pieza termina exactamente igual que como se inicia, con el protagonista solo, en el centro del escenario ejecutando una cadena de movimientos repetitivos. No

hay evolución ni progreso. El coreógrafo se niega a contar una historia. Sin embargo, no deja de ser paradójico elegir a Proust, uno de los grandes narradores del siglo XX, para hacer una coreografía que destruye cualquier tipo de narratividad.

En un estilo en concordancia con la postmodernidad, Swann propone a sus espectadores la fragmentación de la realidad y el abandono de las propuestas totalizantes y sistemáticas. Jimmy Ortiz presenta imágenes fuertes (como cachetadas) que no pretenden defender ninguna tesis sobre los celos, y mucho menos agotar el tema.

En la coreografía de Ortiz también asistimos a una desconstrucción del símbolo del cisne. Swann, que significa cisne en inglés, es el personaje central del primer tomo de la novela En busca del tiempo perdido de Proust, titulado Por el camino de Swann. Este personaje reúne la elegancia y la delicadeza con el desgarramiento producto de la pasión amorosa. Swann es un cisne desesperado. Cabe recordar (Henríquez: 1954: 20-21) que el símbolo del cisne se incorpora a la poesía desde época remota en La Ilíada de Homero. Luego la lírica francesa, con el parnasianismo y el simbolismo, le rinde tributo a esta ave como representante de la belleza física, el garbo y la delicadeza de movimientos. Finalmente, el cisne se convierte en el Leit motiv de la estética modernista.

En el caso de *Swann*, el coreógrafo, en una clara relación de intertextualidad, desconstruye el cisne como símbolo del ballet clásico. Con base en los movimientos y la composición escénica de La muerte del cisne -danza inmortalizada por Ana Pavlova- Ortiz hace emerger un cisne postmoderno. Funde los movimientos estilizados del cisne clásico en el momento de su muerte de amor, con los movimientos mecánicos de los brazos de los personajes masculinos. Con mucho humor y ternura desbarata uno de los símbolos más fecundos de la danza clásica, a partir de una deformación del movimiento lírico femenino convertido en espasmos masculinos, que, sin embargo, no dejan de expresar su condición desesperada. El símbolo del cisne, además de ser desconstruido, resulta travestido.

Por otra parte el vestuario de Swann es una muestra de la hibridación que caracteriza a la postmodernidad. Se trata de un vestuario en tonos pastel que sugiere la época de la novela de Proust, aunque no de forma realista. Tan sólo los zapatos, el tocado de una bailarina y los trajes masculinos recuerdan los albores del siglo XX, mientras que los pantalones holgados y los escotes de las mujeres descomponen la ilusión de ubicarlo en una época determinada.

Cabe señalar que en este aspecto se da un contraste fundamental respecto de Mariana Pineda. El vestuario de ésta es

blanco, negro, gris y rojo. Colores estos bien definidos y definitorios, al igual que la propuesta coreográfica que visten.

Vemos, entonces, como se perfilan -a partir del análisis siempre incompleto, de estas obras- dos momentos diferenciados en la historia de la danza costarricense. El primero, al que hemos ubicado como moderno, se despliega en el horizonte de los grandes relatos, tanto temáticamente como en su estructura. El segundo, a partir de una desconstrucción del símbolo del cisne y de una puesta en escena fragmentaria de la problemática de los celos, roza lo que podríamos llamar una sensibilidad postmoderna.

Este escrito es apenas un esbozo, un intento de abordar el estudio de la danza escénica en Costa Rica, que constituye actualmente un campo poco explorado en el ámbito académico.

BIBLIOGRAFIA

- Avila, Marta. 1996. La obra coreográfica de Mireya Barboza. Universidad Nacional. CIDEA.
- Bourcier, Paul. 1981. Historia de la Danza en Occidente. Barcelona: Editorial Blume.
- Flöeck, Wilfried. "Escritura dramática y postmodernidad: observaciones sobre el teatro español contemporáneo". Conferencia dictada en la Universidad de Costa Rica, el 30 de septiembre de 1997.
- Henríquez, Max. 1954. Breve Historia del Modernismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard, Jean François. 1984. La condición postmoderna. Madrid: Cátedra.
- 1989. La postmodernidad (explicada a los niños). México: Editorial Gedisa.