Marta Ávila Aguilar

Escuela de Danza

una

extensión universitaria

con arte

40 UNA años

Educación Superior por el bien común

euna

Marta Ávila Aguilar

Escuela de Danza

© EUNA
Editorial Universidad Nacional
Heredia, Campus Omar Dengo, Costa Rica
Teléfono: 2277-3825
Correo electrónico: euna@una.cr
Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)

Esta publicación es objeto de una licencia Creative Commons que no autoriza el uso comercial:
Atribución-NoComercial-NoDerivadas
CC BY-NC-ND 4.0

Colección
UNA extensión universitaria con arte
#1 Escuela de Danza

© Marta Ávila Aguilar
Investigación y textos

Mario Oliva Medina
María Eugenia Restrepo Salazar
Pedro José Briceño Díaz
Coordinadores de la colección

Primera edición 2013

792.80711
A958e Ávila Aguilar, Marta, 1959-
Escuela de Danza / Marta Ávila Aguilar . --
1. ed. -- Heredia, C. R. : EUNA, 2013.
181 p. : il. ; 28cm. -- (Colección UNA extensión universitaria con arte ; no. 1)

ISBN 978-9977-65-397-6

1. ESCUELA DE DANZA (UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)) 2. UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA) 3. PROFESORES UNIVERSITARIOS 4.HISTORIA 5.BAILARENES 6. DANZA 7. ARTISTAS I.Título II. Serie

Dirección editorial: **Alexandra Meléndez C.** amelende@una.cr

Diseño de portada y diagramación: **Rodrigo Rubí**

Índice

Presentación a la colección **6**

Presentación Una historia que contar **8**

Escuela de Danza **11**

Creación de la Escuela de Danza 12

Direcciones académicas 20

- Elena Gutiérrez 23
- Beverly Kitson 31
- Álvaro Marenco Marrochi 46
- Marta Ávila Aguilar 55
- Elsa Flores Montero 67
- Florivette Richmond Cantillo 75
- Óscar Córdoba Arroyo 81

Profesores activos 88

- Nandayure Harley Bolaños 91
- Ileana Álvarez Pérez 101
- Vicky Cortés Ramos 109
- Rodolfo Seas Araya 114
- Rolando Brenes Calvo 120

Profesores jubilados 126

- Julián Calderón 128
- Jorge Ramírez Quirós 140

Maestras ausentes 148

- Mireya Barboza Mesén 151
- Cristina Gigirey Nadal 171

Bibliografía **177**

Índice fotográfico **178**

A fines del año 2010, comenzó a gestarse esta aspiración de contar con la historia de nuestros artistas que para muchos universitarios era un sueño y hoy, en el 2013, en conmemoración de los cuarenta años de la fundación de la Universidad Nacional, la hacemos realidad.

Ahora me viene a la memoria aquella reunión primera cuando invité, a los profesores y profesoras a escribir la historia de sus escuelas. Las reacciones fueron positivas desde un primer momento, a pesar de la magnitud de la empresa, y las palabras de la Dra. Marta Ávila marcaron ese primer instante cuando dijo: "siempre nos llaman para alguna actividad de otros, ahora se nos pide que seamos los protagonistas".

Efectivamente, esa era la invitación, luego vino el trabajo y con ello el apoyo incondicional de la Licda. María Eugenia Restrepo Salazar en quien delegamos toda la responsabilidad ejecutiva del proyecto, en cuanto a la planificación, la ejecución, el seguimiento y la concreción de las iniciativas de las diversas escuelas. Trabajo el de María Eugenia, disciplinado, paciente y riguroso. También depositamos nuestro reconocimiento a las autoridades de las escuelas participantes por el soporte a esta idea. Dora Cerdas fungía como presidenta del Consejo Editorial de la Universidad Nacional cuando apoyó la iniciativa para atender los costos de producción y lo hizo con desprendimiento y dedicación; lo mismo debo decir de un colaborador enorme de la Dirección de Extensión, don Pedro Briceño, quien acompañó a los autores con su cámara, captando muchas escenas únicas de muchos de los protagonistas de estas historias.

Presentación
a la colección

Los cuatro tomos que conforman esta colección son un esbozo del aporte sustancial que nuestros artistas han brindado a la comunidad universitaria, nacional e internacional. Cada uno de los autores y autoras imprimen su sello para la elaboración de estos textos, donde se pretende rescatar el aporte brindado al campo artístico; en ellos aparecen profesores y artistas fallecidos, profesores pensionados, profesores en ejercicio, administraciones y direcciones de mérito y proyección intelectual de cada una de las Unidades Académicas del CIDEA.

En su conjunto y con cada una de sus particularidades, los libros que presentamos son un enorme esfuerzo de muchas personas para lograr el hermoso producto con la historia de las Escuelas que conforman el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística: Música, Arte Escénico, Arte y Comunicación Visual y Danza. Estos cuarenta años de las cuatro escuelas se puede resumir en una sola palabra: creación, creación y más creación.

Los cuatro tomos sobre "artistas de la UNA" develan dimensiones muy diversas, a veces contrastantes, pero todas intentando construir una obra colectiva respetando la libertad creadora individual. Coloca la cultura y la creación en la base de estas historias, que fundamentan en mucho el quehacer de nuestra casa de estudio.

El ámbito de las artes ha contribuido sobre manera en la proyección y extensión de la Universidad, mediante la investigación y la producción vinculada a la realidad nacional, con obras de alta calidad reconocidas dentro y fuera de nuestras fronteras. Las artes han explorado identidades y problemáticas con seriedad y rigor y han favorecido al desarrollo de la percepción y comprensión de las mismas. Sus producciones acercan al público a la reflexión y discusión de asuntos sociales, históricos y culturales fundamentales en el desarrollo del país.

Los cuatro libros se constituyen en sí mismos,en un legado colectivo de un valor que no podemos dimensionar ahora. En nombre de nuestra Universidad, de la cultura nacional, quedamos agradecidos por estas contribuciones que solo el tiempo podrá acrisolar.

Mario Oliva Medina

La danza moderna en Costa Rica tiene una historia corta, tan corta que basta remontarnos a los años sesenta del siglo XX para encontrar sus primeras manifestaciones a nivel profesional, cuando la maestra Mireya Barboza puso en escena *Viaje a Olo*, acompañada de textos de la escritora Carmen Naranjo. Pero esta corta historia es una historia fructífera, llena de espectáculos de danza que han poblado las salas del país, donde coreógrafos creativos han puesto en escena obras que han quedado en el imaginario de los espectadores y que bailarines talentosos han interpretado para las delicias del público que se ha ido formando durante estos cincuenta años.

Esta historia, que con Mireya Barboza y su incansable impulso a los bailarines y coreógrafos que formó e inspiró, siguió su camino con la fundación de las tres compañías estatales de danza, a finales de los años setenta y que rápidamente se consolidaron y dieron espacio para que coreógrafos y bailarines se mostraran ante una audiencia que poco a poco empezó a conocer y a amar la danza. Con el paso de los años, en la década de los ochenta, el talento creador desbordó a las compañías estatales y aparecieron cantidad de grupos independientes que buscaron mostrar diferentes temáticas apoyándose en la investigación y experimentación de nuevos lenguajes dancísticos.

El importante desarrollo experimentado por la danza moderna costarricense durante el medio siglo que ha transcurrido desde su inicio ha sido fruto de muy buenos bailarines y talentosos coreógrafos, cuya constante producción de nuevas coreografías ocupa durante todo el año las carteleras de los teatros y salas con las que cuenta el país.

Presentación

Una historia que contar

Este auge de la danza tiene varias explicaciones que van desde compañías estatales fuertes hasta coreógrafos y bailarines talentosos y bien formados, algunos de ellos en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Esta Escuela fue fundada en el año 1974 por un grupo de profesionales de la danza que consideraron que la formación rigurosa de bailarines y coreógrafos permitiría un mayor desarrollo de la danza en Costa Rica. Esta iniciativa de la Universidad Nacional ocurrió años antes de que se crearan las compañías de danza estatales. Gracias a esta visión de futuro se formaron bailarines y coreógrafos que engrosaron los elencos de las emergentes compañías estatales, así como de los grupos independientes que aparecieron en la década de los ochenta.

La visión de futuro de los fundadores de esta Escuela y la búsqueda incesante de una pedagogía para formar buenos bailarines, hicieron de esta un hito dentro del mundo de la danza costarricense y creó una institución que fortaleció la danza en el país. Por esta surgió la necesidad de documentar su historia, para preservarla del olvido y para que generaciones futuras comprendan su importancia en el desarrollo de la danza. Este libro de la historiadora de la danza, Marta Ávila Aguilar, rescata no solo la historia de la Escuela, sino que hace un estudio profundo de todas aquellas personas que tuvieron un papel preponderante tanto en su fundación como en su desarrollo y consolidación.

Solo mediante un conocimiento claro de la historia, las luchas, éxitos y fracasos de una disciplina artística es posible continuar su desarrollo, y seguir haciendo historia para llenar los escenarios con la magia de la danza. Este libro recobra una parte de la historia de la danza costarricense y es el punto de apoyo para seguir mejorándola y buscando su excelencia.

Isabel Gallardo

Marta Ávila Aguilar

Escuela de Danza

Creación de la Escuela

de Danza

en la Universidad Nacional

El nacimiento de la Escuela de Danza se remonta a finales de 1973, cuando la coreógrafa y maestra de danza uruguaya, Elsa Vallarino y otros docentes, en coordinación con Arnoldo Herrera, director del Conservatorio de Castella, inician la conceptualización de lo que serían las escuelas de arte, por sugerencia de Benjamín Núñez, primer rector de la recién creada Universidad Nacional.

A ese proceso se integró Elena Gutiérrez, quien trabajó junto a Elsa Vallarino para crear el Plan de Estudios de la carrera de danza. Esta unidad académica se ideó como un proyecto en el cual los egresados del Conservatorio de Castella, y otras personas interesadas en el desarrollo del medio artístico, podrían prolongar su formación profesional en las artes y obtener un título universitario.

Posteriormente, el proyecto continuó mediante la conducción del señor Juan Carreras, y fue así como, en marzo de 1974, la Escuela de Artes, constituida por cuatro secciones (Danza, Teatro, Artes Plásticas y Música), inició sus labores académicas en la Universidad Nacional.

La Sección de Danza comenzó sus labores con Elena Gutiérrez como la primera directora por un período de un año. Con la apertura de la Sección de Danza, se inició un nuevo período para la danza nacional, pues esta propuso un modelo planificador de desarrollo para la disciplina coreográfica, que por primera vez ofrecía una opción académica al futuro bailarín costarricense. Es importante destacar que con la apertura de este centro académico, se constituyó también la primera Escuela de Danza[1] universitaria en Centroamérica.

1 En sus orígenes, la Sección de Danza perteneció a la Escuela de Filosofía, Letras y Artes. Posteriormente, pasó a ser un departamento de la Escuela de Artes y Letras, y en 1985, con la creación del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), se transformó en la Escuela de Danza.

Los estudiantes que conformaron el primer curso en 1974 fueron: Carmen Calderón, Flor Carreras, Fernando Coto, Elsa Flores, Beatriz Font, Nandayure Harley, Sawla Jacobo, Norma Jiménez, Lucrecia Jinesta, Beverly Kitson, Marco Lemaire, Rogelio López, Guisele Mafioli, María Isabel Saborío, Guisele Sequeira, Francisco Ramírez y Jorge Ramírez, quienes ya poseían alguna experiencia en el campo. La Sección de Danza, en sus primeros años, deambuló por diferentes lugares, debido a que la Universidad no contaba con la infraestructura adecuada para el ejercicio de la danza. En 1974, primer año de funcionamiento, Elena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Patricio Primus fueron los docentes que asumieron el desarrollo del programa y, gracias a su trabajo, se pudo observar en escena el espectáculo *Viaje a través de la danza*, el cual se presentó al final del curso lectivo en el Teatro Nacional con buena crítica. En esta presentación participaron todos los estudiantes de la Sección de Danza, quienes interpretaron coreografías de las profesoras Gigirey, Gutiérrez y de la chilena Hilda Riveros.

Sin embargo, al año siguiente, Cristina Gigirey y Elena Gutiérrez abandonan la institución para formar el grupo independiente Ballet Moderno de Cámara. En la nueva agrupación, Gigirey permanece poco más de un año y Gutiérrez continúa hasta 1979. En este año se disuelve esta agrupación para convertirse en la Compañía Nacional de Danza, cuya primera directora fue precisamente Elena Gutiérrez.

Por otro lado, en la Universidad Nacional, Beverly Kitson, debido a su amplia experiencia como bailarina profesional, asumió la dirección de la Sección de Danza en 1975, como centro académico dependiente de la Escuela de Artes; con un presupuesto de operación limitado, sin local, con 22 alumnos, un salón de clases, un plan de estudios heredado de la dirección anterior y ella como única profesora. Durante varios meses, Kitson impartió los cursos de Historia del Ballet, Composición, Danza Moderna, Ballet Clásico y Taller de Danza Moderna, para estudiantes de segundo año y primer nivel. La segunda profesora en incorporarse al cuerpo docente fue Isabel Picado, dedicada un cuarto de tiempo a Ballet Clásico y a su respectivo Taller. En 1976, la bailarina mexicana Marta Azuela, Julián Calderón y Harold Cole, se incorporaron como maestros de Técnica en Ballet, Danza Moderna y Jazz. A este equipo se unieron Mireya Barboza, Maycly Waitey y el estudiante avanzado Jorge Ramírez. Ese mismo año, Beverly Kitson y Jorge Ramírez elaboraron un programa para cada curso, lo que permitió que para el

inicio de lecciones de 1977, se contara con un nuevo plan de estudios. Para entonces, la Escuela contaba con primero, segundo y tercer niveles.

En 1979, la Escuela de Danza disponía de un equipo humano constituido por 12 académicos y lograron realizar muchas presentaciones en el Teatro Nacional y en Heredia. Gracias a las gestiones del Vicerrector de Desarrollo, Steven Chaverri, encargado de la construcción de los nuevos edificios de la Universidad Nacional, se reconoció la necesidad de diseñar un inmueble adecuado para la formación de danza, ya que las condiciones donde estudiaban los bailarines no eran las más aptas. Desde la dirección, Beverly Kitson impulsó el diseño de los planos del nuevo edificio que albergaría a los estudiantes y profesores de Danza y Teatro. La construcción del nuevo edificio no se logró realizar hasta 1988.

En 1979 se creó el Proyecto de Extensión Programa Juvenil Margarita Esquivel Rohrmoser, a cargo de la profesora Heidi Zumbado. Como un programa de extensión cultural, tenía el propósito de que se impartieran clases de danza a niños y adolescentes, lo cual serviría de semillero para reclutar futuros estudiantes a la Escuela. Las primeras instructoras fueron: las estudiantes Patricia Carreras, Liliana Cerna e Inés Revuelta.

En 1981, Víctor Hugo Fernández asumió el puesto de director. Aunque la creación de la Compañía de Cámara Danza UNA (CCDUNA) se impulsó desde la dirección de Kitson, esta fue creada durante el período de Víctor Hugo Fernández. Se originó con un carácter de agrupación profesional de repertorio integrado por profesores y alumnos avanzados. Jorge Ramírez, primer graduado de la Escuela en 1978 y primer becario de la Universidad Nacional en Danza, a su regreso a Costa Rica, después de obtener su maestría en Michigan, dirigió la Compañía de Cámara Danza UNA. Jorge Ramírez, al integrarse a la Escuela de Danza, aportó nuevas ideas, conceptos técnicos y coreográficos.

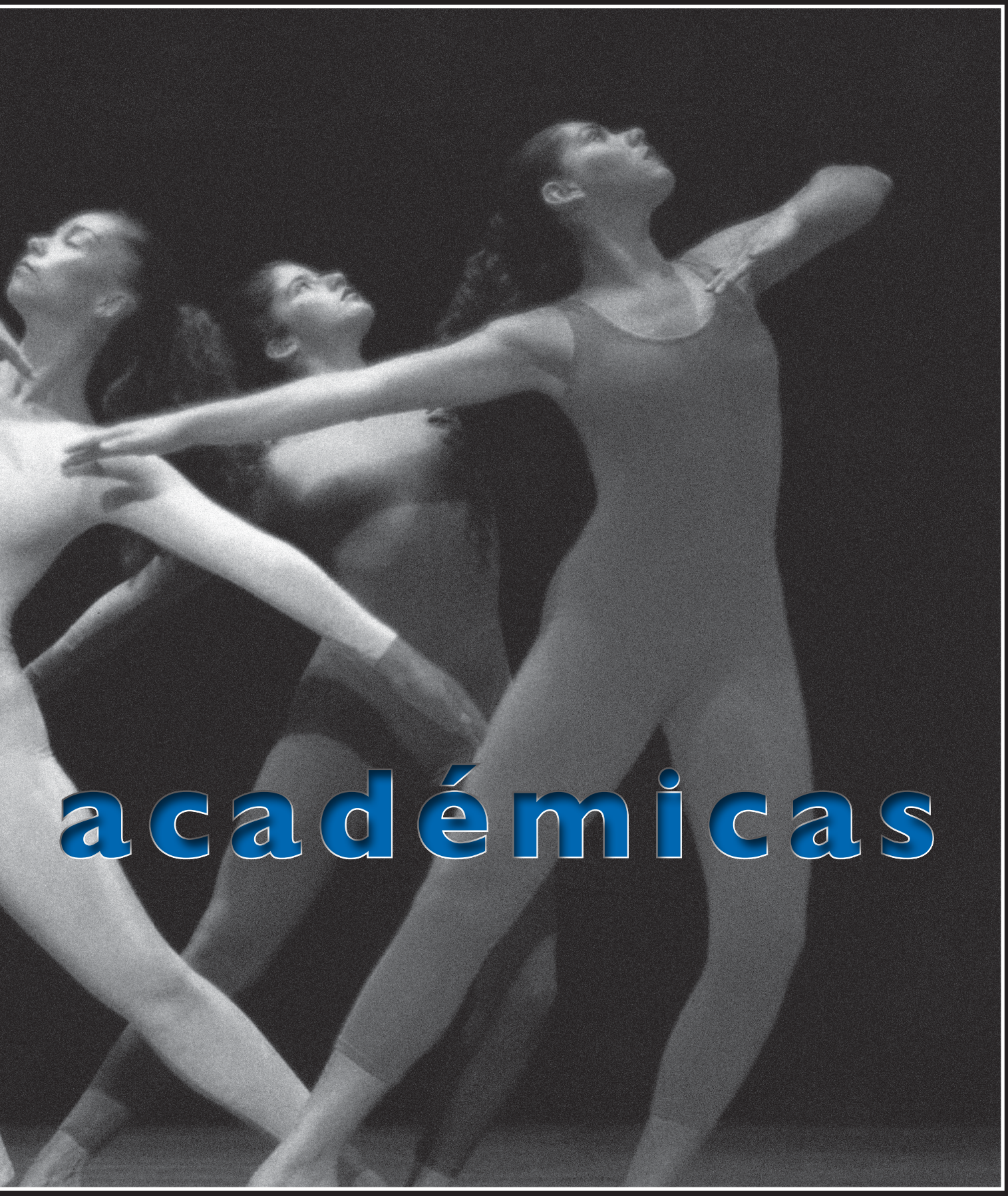
Ya desde los inicios de la Compañía de Cámara Danza UNA, se mostraban rasgos claros de extensión, pues sus actuaciones se presentaban no solo en teatros, sino también en comunidades lejanas. Había un interés por mostrar el trabajo dancístico en cualquier parte del país, con el fin de sensibilizar a muchas personas con el quehacer de la compañía. Además, la línea artística del grupo se orientaba hacia el tratamiento de lo cotidiano, cuyo trabajo mantenía un carácter experimental.

Después de este quinquenio fundacional de la Escuela de Danza participaron en la dirección: Álvaro Marenco (1981-1989), Gisa Blanco (1989-1991), Marta Ávila (1991-1997), Elsa Flores (1998-2003), Florivette Richmond (2003-2008), Óscar Córdoba (2008-2012) y Rodolfo Seas, nombrado desde el 2012 hasta el 2016.

Estos directores han dado continuidad a aspectos medulares de las gestiones anteriores y también propiciaron nuevos proyectos y áreas en las que la Escuela ha incursionado. Es así como en este momento en la Escuela de Danza se cuenta con El Encuentro Centroamericano para el Estudio de la Danza que se inició en 1993, los proyectos de investigación, la actividad académica UNA Danza Joven y el Programa de Posgrado.

En este texto se recoge el principal aporte que cada una de estas personas ha dado, desde sus vidas como artistas y académicos, a la danza en Costa Rica.

Direcciones



académicas

Elena Gutiérrez

(1944)

Formación y trayectoria

Nacida en Costa Rica, de madre chilena y padre costarricense, viaja de niña a Chile, donde su familia se establece en Santiago. Entre 1958 y 1960, a los 14 años de edad, comienza su formación en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y entre sus principales profesores podemos citar a Joan Turner, Sigurd Leeder y Patricio Bunster, representantes de la escuela de danza expresionista alemana.

En 1961, por motivos de trabajo de su padre, el escritor Joaquín Gutiérrez, la familia se traslada a China, donde estudia danzas clásicas folclóricas chinas, en la Escuela de Danza de Pekín.

Posteriormente, se traslada a la Unión Soviética y continuó estudios en la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi, donde obtuvo el grado de maestría en la Facultad de Coreografía del Instituto Superior Teatral de Moscú. En esos años realizó giras de extensión cultural por la Unión Soviética con otros estudiantes extranjeros, especialmente con los de la Universidad de Lumumba.

Al terminar sus estudios regresó a Chile, y a partir de 1968 se integró como bailarina en el Ballet Nacional Chileno durante cinco años. Aquí montó su primer espectáculo, *Danzas de la historia*, bajo la dirección de Virginia Rocal y luego de Patricio Bunster. Paralelamente a la labor de bailarina impartió clases de danza de carácter en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y de expresión corporal en la Escuela de Teatro.

También en esos años perteneció al Ballet Popular, dirigido por Joan Turner, en el cual ejerció como bailarina y coreógrafa al lado de Hilda Riveros. Con esta agrupación realizó muchas presentaciones en sectores de la población que no tenían acceso a las manifestaciones artísticas.

En 1973, después del golpe de Estado en Chile, regresa a Costa Rica.

En ese momento, Gutiérrez le compra el derecho de llave del estudio a la bailarina norteamericana Jimena Lasansky, ubicado en el centro de San José.

Además, Arnoldo Herrera, director del Conservatorio de Castella, la contacta para que junto a Elsa Vallarino, profesora uruguaya del Castella, elaboraran el plan de estudios y los contenidos de los cursos de los futuros

estudios superiores de danza que pudieran ofrecer continuidad académica a los alumnos egresados del Castella. Sin embargo, en 1974, bajo el rectorado de la Universidad Nacional de Benjamín Núñez, se crea la Escuela de Artes, compuesta por las secciones de Artes Plásticas, Música, Teatro y Danza, la cual inicia labores bajo la dirección del señor Juan Carreras. Elena Gutiérrez fue nombrada la primera directora de la Sección de Danza.

Sobre este aspecto Gutiérrez comenta:

> *Los planes que don Arnoldo soñaba para el Conservatorio de Castella consistían en que los graduados de Arte continuaran sus estudios en la Universidad Nacional y así el Castella se convertía en un preuniversitario, con objetivos comunes con la Universidad. Incluso ya lo había empezado a implementar con Elsa Vallarino, una artista uruguaya, y con estudiantes como Rogelio López y María Isabel Saborío. Entonces, yo empecé a asistir a reuniones de los futuros directores de las Escuelas de Arte, donde se discutía la problemática de dichas escuelas. Pero un día, en vez de aparecer don Arnoldo, se presentó Juan Carreras, reemplazando a don Arnoldo. Siempre me quedó un mal sabor por no haber indagado más sobre lo que había sucedido ya que los sueños de don Arnoldo se desvanecieron en el aire, aunque las razones del cambio eran evidentes. Las reuniones continuaron y me tocó implementar los planes de Estudio del Departamento de Danza, la futura Escuela de Danza empezaría a funcionar en marzo de 1974* (Morúa, 2010, 171).

Retos en la dirección de la Sección de Danza durante 1974

Una de las preocupaciones principales en esos primeros días de funcionamiento de la Sección de Danza fue dotar de un espacio físico a los estudiantes y profesores para poder realizar un trabajo académico y creativo. En vista de que la joven Universidad Nacional no contaba con salones adecuados, el cuerpo académico de la Escuela de Danza empezó a funcionar en marzo 1974 en el propio estudio de Gutiérrez, localizado en la Avenida Central de San José, mientras que se realizaban las gestiones para tener un espacio más cerca del campus, en Heredia. Durante el segundo semestre de ese mismo año, los estudiantes y profesores se trasladaron al Matadero Municipal de Santo Domingo de Heredia, con una sala habilitada para danza. El presupuesto era limitado y tampoco se contaba con músicos acompañantes.

Otro de los retos de Gutiérrez fue la elaboración y puesta en marcha del primer plan de estudios, el cual estuvo orientado hacia la danza contemporánea y con un fuerte componente en la práctica escénica, para estimular la formación de artistas, capaces de enfrentar la ejecución, composición coreográfica y docencia con altos estándares.

Los primeros profesores y materias que se impartieron en 1974 fueron: Danza Contemporánea a cargo de Elena Gutiérrez, Ballet Clásico, de Cristina Gigirey y Actuación bajo la responsabilidad de Patricio Primus. Los estudiantes también recibieron un taller de práctica interpretativa del cual surgió el material coreográfico para el espectáculo *Viaje a través de la danza.*

Esta puesta se presentó como fruto de un trabajo académico y estuvo conformada por coreografías de las maestras Cristina Gigirey, Elena Gutiérrez e Hilda Riveros. Fue un espectáculo con mucho éxito y recibió buenas críticas, entre ellas de la escritora, Carmen Naranjo.

En 1975, y después de esta exitosa experiencia, Elena Gutiérrez dejó la dirección de la Sección de Danza para crear, junto con Cristina Gigirey, el Ballet Moderno de Cámara. Así, trasladaron su foco de atención de la docencia de la danza a la creación coreográfica. Ambas volvieron en períodos posteriores a la Escuela de Danza para asumir puestos de docencia

y creación coreográfica, colaborando con su experiencia y magisterio en la estructuración y organización de los planes de estudio. Específicamente, Gutiérrez se reincorpora a trabajar a tiempo completo a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional en 1986.

El grupo independiente Ballet Moderno de Cámara, cuatro años más tarde se transformó en la Compañía Nacional de Danza (1979), bajo su dirección. Con esta compañía estuvo en dos períodos como directora artística: 1979-1981 y 1983-1985, y viajó a México, Guatemala y Nicaragua con un repertorio coreográfico variado.

Gutiérrez, entre los años 1991 y 1992, ejerce como maestra de entrenamiento, coreógrafa y directora artística de la Compañía de Cámara Danza UNA (CCDUNA). En su período de dirección de esta compañía creó *La huida* (1992), la cual se estrenó junto a las coreografías de Marisol Navarro, *Tauromaquia*, y *Pensar es ya no sentir* de la española María del Mar Cruz, así como *Cocotey* de Nandayure Harley.

Elena Gutiérrez, en otros períodos, creó para la CCDUNA, *Todas íbamos a ser reinas* (1993), *Arráncame la vida* (1996) y *El corazón de Rosita* (2001). También de su repertorio se han remontado las coreografías: *Beatles, Ausencia* y *Brindis.*

Desde su llegada de Chile, Elena Gutiérrez ha aportado como bailarina, maestra y coreógrafa a la cultura de la danza actual. Sus obras han sido estrenadas en las tres compañías institucionales de Costa Rica: Compañía Nacional de Danza, Compañía de Cámara Danza UNA y Danza Universitaria.

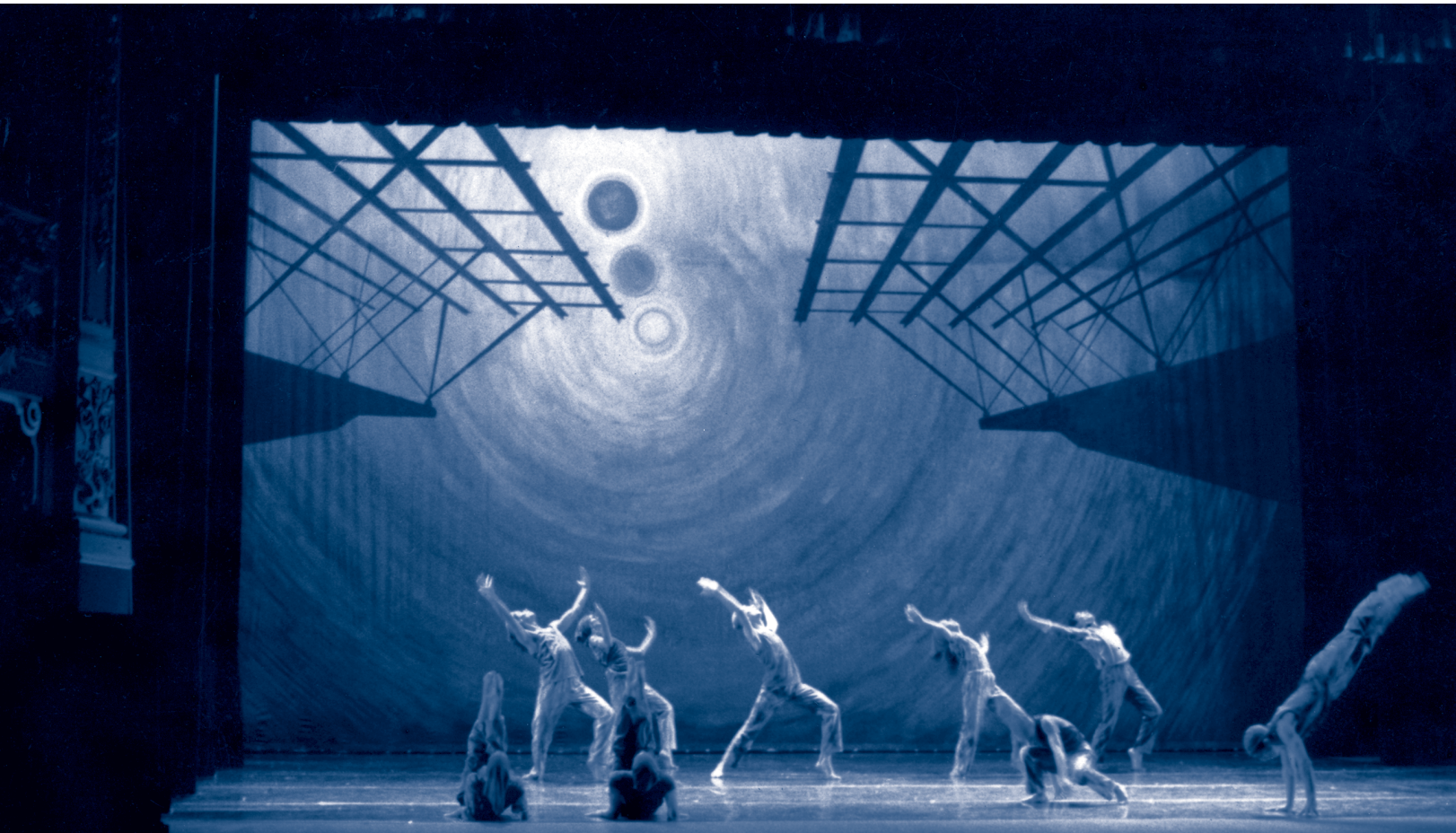
Como coreógrafa ha trabajado para diferentes agrupaciones de Perú, México, Venezuela, Francia, Chile, Panamá, Argentina y Nicaragua. En este último país recibió un reconocimiento especial por contribuir al desarrollo de la danza.

En 1977 fue merecedora de los premios de danza que otorgaba el Teatro Nacional, como Mejor Coreógrafa por su obra *Bienaventurados*, y su grupo, el Ballet Moderno de Cámara fue reconocido como la Mejor Agrupación del año. En 1978 se le reconoció su labor como Mejor Bailarina por la interpretación de la obra *La casa de Bernarda Alba* de Cristina Gigirey.

Por casi tres décadas continuó en la UNA formando nuevas generaciones de bailarines, impartiendo Metodología de la Enseñanza de la Danza, Composición Coreográfica, Técnica de Ballet Clásico y los talleres sobre los principios del método Leeder.

En el 2001 publicó su primer libro de poesía, *La caja negra*, y en el 2008, *Apuntes al bailar.* En este texto sistematizó sus experiencias y conocimientos de coreografía, su trayectoria como bailarina y educadora de la danza.

A partir del 2009 se acoge a la jubilación.



Beverly Kitson

(1937)

Formación y trayectoria

Beverly Kitson inició sus estudios de danza clásica y moderna en la Universidad de Massachusetts. Ejerció como bailarina profesional en el Kansas City Ballet Company, posteriormente en Nuevo México y en las Islas Vírgenes. También fue parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza Clásica de Filipinas y del grupo Anita Kane Ballet Company, realizando giras profesionales por Filipinas. En 1967, Kitson bailó con el Wisconsin Ballet Company. Luego trabajó como bailarina del National Dance Theater Company of Jamaica, durante cuatro años. Allí reforzó sus conocimientos sobre la técnica Graham, el estilo afrocaribeño, el jazz y los bailes folclóricos.

Con esa larga trayectoria profesional llegó a Costa Rica en 1970. Se contactó con la bailarina costarricense Mireya Barboza, recién llegada de Europa, quien poseía una amplia formación en danza contemporánea. Mireya Barboza fundó una compañía de danza contemporánea, en la que Beverly Kitson fue bailarina y profesora, y con la cual realizaron una gira por Centroamérica. En 1971, Barboza, con el apoyo del recién creado, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, abrió la primera Escuela de Danza Contemporánea. Esta Escuela se ubicaba en Plaza Víquez, en un local que contaba con dos estudios destinados a impartir las lecciones de danza y desarrollar coreografías. Las políticas de admisión de la Escuela estaban orientadas a recibir alumnos, independientemente de los estratos sociales de los que provinieran.

En 1973, Barboza regresó a Europa y Kitson se quedó a cargo de la Escuela y creó el primer espectáculo titulado *Danza y forma*, el cual fue de carácter didáctico y expresaba la filosofía artística de la autora. Con la ayuda del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, pudo realizar giras por lugares en los cuales, hasta el momento, no se había visto danza, la coreógrafa señala:

> *Tenía el deseo de educar, informar y llevar la danza a todos los estratos sociales, incluso fuera de los teatros, para despertar el interés de nuevos espectadores con el afán de popularizar la danza y hacerla accesible.*

Al finalizar 1973, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes le retira el auspicio a la Escuela de Danza Contemporánea, sin embargo, la compañía de danza siguió funcionando como grupo independiente con mucha actividad profesional y reconocimiento. *Estilos y leyendas* (1974) fue el siguiente espectáculo de Kitson. En este, igual que en el anterior, participaron excelentes bailarines, entre ellos se puede mencionar a Jorge Ramírez, Marcela Aguilar, Elsa Flores, Rogelio López, Heidi Zumbado, Marco Lemaire, Guisele Mafioli y Norma Jiménez, quienes durante los años siguientes brindaron un significativo aporte al desarrollo de la danza costarricense. En este sentido se puede considerar a Kitson como una de las formadoras de las bases de la danza moderna y contemporánea en Costa Rica.

Debe recordarse que, al asumir su cargo en la Universidad Nacional y como directora de la Sección de Danza en 1975[2], esta contaba ya con un año de funcionamiento. Los tres profesores (Gutiérrez, Gigirey y Primus) que impartieron los cursos el primer año habían renunciado, por lo que hubo que plantear un nuevo marco administrativo y académico.

2 En abril de 1975, Juan Carreras, en calidad de director de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, nombró a Beverly Kitson directora de la Sección de Danza. Kitson, aunque ingresó como estudiante del primer año de la recién abierta Sección de Danza, poseía una amplia experiencia profesional que la hacía la persona idónea para asumir el cargo.

Una de las primeras acciones realizadas por Kitson fue rediseñar el Plan de Estudios, ya que el programa con el que comenzó la Sección de Danza había sido planteado por las profesoras Elsa Vallarino y Elena Gutiérrez, y al no estar en la Escuela, no se podía seguir con el análisis y discusión de la metodología y los objetivos iniciales.

Otro dato importante es que Kitson impulsó la incorporación del elenco de bailarines con el que trabajaba en la agrupación independiente de Danza Moderna, para que ingresaran como alumnos en la Sección de Danza. Esto permitió elevar el nivel del programa y, al mismo tiempo, brindar a estos alumnos aventajados la posibilidad de estudiar para profesionalizar el campo de la danza y producir, a corto plazo, maestros, coreógrafos y bailarines. Sobre este aspecto, la exdirectora argumenta:

Este elenco, en conjunto con otros estudiantes que ya estaban desde el primer año de la Sección de Danza, permitió crear un grupo con buen nivel técnico, una especie de "compañía institucional" que representó a la Universidad con gran éxito mediante varios espectáculos.

Entre los primeros espectáculos que bailaron los estudiantes en el período de Kitson se destacan: *Prismas*, *Focos*, *Danza UNA* y *Experiencia colectiva*, este último dirigido por la profesora Cristina Gigirey en 1978.

Retos

Como se mencionó anteriormente, elaborar un nuevo programa de estudios y conseguir profesorado calificado fueron algunos de los principales retos de su gestión. Durante los dos primeros años, se rediseñó el Plan de Estudios, y los cursos ofrecidos incluyeron no solo Técnica de Ballet Clásico, Técnica de Danza Moderna y Práctica Interpretativa, sino otros como Composición e Historia de la Danza, impartidos por Isabel Picado y ella misma. Se hizo una adecuación del enfoque metodológico para ubicarlo dentro del sistema universitario.

A inicios de 1976, los profesores que se incorporaron a la Escuela fueron: la especialista mexicana Marta Azuela, quien impartió Técnica de Danza Moderna, Mayely Waite, en Técnica de Ballet Clásico y Jorge Ramírez (estudiante aventajado y el primero de la Escuela en integrarse como parte del cuerpo docente) que asumió los talleres de composición.

Las necesidades del Plan de Estudios requerían que se incorporaran profesores de técnica con amplia trayectoria, por esa razón se llamó al costarricense Julián Calderón y a la uruguaya Cristina Gigirey como maestros de planta en 1977. En ese mismo año, se fortaleció el programa con varias clases maestras impartidas por profesores invitados tales como: Marcela Aguilar, Rogelio López y Rónald Ojeda. Posteriormente, el cuerpo de profesores se amplió con la incorporación de Heidi Zumbado, la mexicana Evangelina Villalón, quien impartió Danza Moderna y Composición, así como Paulina Peralta, que asumió las clases de folclor.

A finales de 1978, Jorge Ramírez Quirós fue el primer graduado quien trabajó en estrecha colaboración con la directora.

> *Durante mis cinco años en la dirección de la Escuela de Danza, Jorge era mi mano derecha. No hubiera sido posible para mí plantear y completar el trabajo que tuvimos que hacer sin la ayuda de Ramírez, una persona sumamente intelectual, capaz y seria.*

En 1979, entre los nuevos profesores que llegaron a engrosar el cuerpo docente se destacan Harold Cole como maestro de Ballet Clásico y de Jazz, y Pauline Barriolet.

Visitas de compañías y maestros internacionales

Durante el primer año de dirección de Kitson se iniciaron una serie de visitas de compañías internacionales de danza al país, cuyos maestros y coreógrafos impartieron lecciones, talleres y conferencias magistrales al estudiantado de danza y a otros miembros de la comunidad dancística. El objetivo era ampliar los horizontes profesionales y, a la vez, sentar las bases de futuros intercambios con profesionales de la danza internacional, hecho que ha trascendido hasta la actualidad.

La compañía de Alvin Nickolais de Nueva York fue la primera que visitó el país en 1975, posteriormente lo hizo la Compañía Danza Nacional de Cuba. En octubre de 1977, la Sección de Danza sirvió como anfitriona de la Compañía de Paul Taylor de Nueva York.

Además de las compañías de prestigio internacional, otros profesores reconocidos, como Yuriko Kikuchi de la Compañía de Martha Graham, brindaron un gran aporte al desarrollo de la profesionalización de la danza en el país, y contribuyeron a la divulgación de la danza a través de la apertura de un público más amplio. En 1976 se dio en Costa Rica, el primer seminario de técnica Graham para los principales profesionales y estudiantes nacionales, auspiciado por la Escuela de Danza de la UNA.

Otro logro de su gestión fue iniciar la labor de extensión con un grupo representativo conformado por los alumnos destacados que comenzó a realizar presentaciones con un gran éxito. Podemos mencionar las giras realizadas en Guanacaste con presentaciones en Nicoya, Santa Cruz, Liberia, así como en San Isidro de El General y algunas producciones audiovisuales para la televisión nacional de esa época.

Durante el segundo semestre de 1975, se exhibió el trabajo coreográfico de cuatro estudiantes avanzados, presentado en el Teatro Nacional, el cual fue recibido con un gran entusiasmo por el público. El espectáculo estuvo compuesto por *Calypso* de Norma Jiménez, *Las lavanderas* de Elsa Flores, *Desbalance* de Jorge Ramírez y *Las cogedoras* de Guisele Mafioli. Los espectáculos ofrecidos por los estudiantes continuaron y, en 1979 se incrementaron con giras y presentaciones en televisión y en distintas zonas del Valle Central y otras provincias.

Ese mismo año, después del triunfo de la Revolución Sandinista, en Nicaragua, se solicitó a la Escuela de Danza de la UNA, una gira artística por las áreas que se consideraba habían resultado más afectadas por la guerra. La gira se realizó con diecisiete bailarines y las profesoras, Villalón y Kitson. Durante una semana se efectuaron presentaciones en Granada, la Concha, Masaya, Managua, Ciudad Sandino, Estelí, Jinotepe, el Country Club y en el Teatro Nacional Rubén Darío. Esto constituyó una demostración de cómo la danza en nuestro país podía ser no solo un elemento representativo de la realidad nacional, sino que también servía como elemento de difusión de mensajes, pensamiento y solidaridad humana.

La construcción de espacios dignos para el desarrollo de la danza también fue una preocupación durante el tiempo de la dirección de Kitson. Como ya se señaló, el curso lectivo de 1975 se inició en el Matadero Municipal de Santo Domingo de Heredia. Para ello se contaba con un salón de clases o estudio para impartir los cursos prácticos de Técnica de Danza Clásica, Técnica de Danza Moderna y otros; sin embargo, para impartir los cursos teóricos no se contaba con salones equipados con los recursos necesarios.

En 1976, la Sección de Danza fue trasladada, por falta de espacio, al Convento en Guadalupe, donde la Universidad instaló un salón de 30 metros de largo como única dependencia para toda la Sección, aunque se contaba con tres niveles académicos activos y una gran variedad de cursos.

Con el dinero obtenido de las representaciones de la temporada anterior, Kitson financió la construcción de los espacios que se requerían para impartir los cursos: una oficina, dos vestidores, un aula para ensayos y clases teóricas. Como anécdota, cabe comentar que esta iniciativa, en un principio, ocasionó algunas diferencias con las autoridades universitarias, aunque con el tiempo reconocieron que las medidas tomadas por Kitson fueron imprescindibles para el buen funcionamiento de la Sección de Danza.

> *El año anterior, habíamos dado muchas presentaciones en el Teatro Nacional y en Heredia. Así que teníamos dinero, busqué trabajadores y gasté el dinero en las construcciones necesarias. Me llamaron de la Rectoría para saber qué estaba haciendo y por qué estaba gastando un dinero que según ellos, no teníamos derecho a gastar. Nadie me había dicho que las ganancias no*

eran para la Sección de Danza. Me regañaron, fue algo terrible, incluso lloré. Cuando en la Rectoría entendieron cómo se habían usado los recursos, reconocieron que se debió hacer eso, porque de lo contrario no hubiéramos podido trabajar, ¡imposible!

En 1978, tras dos años de funcionar en el Convento en Guadalupe, la unidad académica se trasladó al edificio de Los Bomberos, donde actualmente se encuentra la Biblioteca de Heredia. Aunque no se ubicó dentro de la sede central, sí se situó en el perímetro de la Universidad Nacional. Kitson señala como nota curiosa la cantidad de *lugares exóticos* donde se alojó la Escuela de Danza antes de encontrar su actual ubicación.

Por su carácter planificador y emprendedor, Kitson consiguió que el nuevo espacio tuviera algún mobiliario para los alumnos y que estos se involucraran en la decoración, con la intensión de que el espacio de trabajo se hiciera más agradable. Esta nueva ubicación de los salones de trabajo, más cerca de la Sede Central, permitió una verdadera integración de la Escuela de Danza a la vida académica de la UNA.

El nuevo plan de estudios ofertó cursos de Estudios Generales, Anatomía, Investigación, Educación y Propedéutica, entre otras materias, para que los alumnos pudieran formarse no solo en las áreas del campo específico de la danza, sino en otros campos que los capacitara como profesionales con una amplia visión como artistas, creadores y educadores.

A finales de 1979, mediante solicitud de la Vicerrectoría de Desarrollo, Kitson, tras finalizar su gestión, dejó preparado el diseño para el nuevo edificio de la Escuela de Danza, incluyendo el teatro.

A mediados de 1983, siendo director Álvaro Marenco, regresó a la Escuela de Danza durante 6 meses como profesora invitada, y con la supervisión del vicerrector, Steven Chaverri, Kitson, junto con la profesora Inés Revuelta, retoman la revisión de los planos del nuevo edificio de la Escuela de Danza que se empezó a construir en 1984.

Proyección

En 1978, la OEA le ofreció una beca para ir a Brasil a estudiar política de instituciones culturales. Kitson regresó de Brasilia con nuevas ideas para extender los alcances de la Escuela y abrir fuentes de trabajo para los estudiantes avanzados y egresados.

Aun lejos de la Escuela, Kitson siempre estuvo preocupada por el desarrollo de la danza de Costa Rica, y en 1986 propuso a la Agencia Internacional de Desarrollo de los Estados Unidos (AID), un plan de becas para bailarines y coreógrafos, mediante el cual se logró capacitar a 13 profesionales costarricenses de diferentes agrupaciones y disciplinas. Los bailarines y maestros que disfrutaron de esta beca fueron: Norma Araujo, Marta Ávila, Sol Carballo, Patricia Carreras, Jorge Hernán Castro, Lorena Cervantes, Alejandra Céspedes, Ingrid Cruz, Hazel Escalante, Nango Murray, Luis Piedra, Patricio Primus y Marvin Santos. Ellos realizaron estudios de danza, ballet, quinesiología, composición, iluminación, vestuario, entre otros, en la Universidad George Washington, en la ciudad de Washington, donde, además, dieron una temporada interpretando sus propias creaciones y obras de diferentes coreógrafos, entre los que se destacan: Daniel McCosker, Liz Lermann, Daniel West y Maida Wiethers.

Apertura de los programas de extensión

En mayo de 1979 empezó a funcionar el Proyecto de Extensión Programa Juvenil Margarita Esquivel Rohrmoser, con el objetivo de enseñar la danza a los jóvenes de cualquier origen social, a la vez de ofrecer trabajo a los estudiantes avanzados. La primera coordinadora de este proyecto fue la bailarina Heidi Zumbado.

También dejó planificada la creación de la Compañía de Cámara Danza UNA, que se fundó en 1981, como otro proyecto de extensión, durante el período de dirección de Víctor Hugo Fernández y conducido por Jorge Ramírez.

Otro aspecto importante en la gestión de Kitson fue la realización del Festival Centroamericano de Danza, que tuvo lugar en febrero de 1979, cuya edición fue patrocinada por la UNA y el Teatro Nacional. Para este evento se invitaron profesores extranjeros, tales como Rajika Puri que impartió danzas de la India; Raoul Gelabert se hizo cargo de ballet y quinesiología, por su parte, Louis Solino, discípulo de José Limón, dejó conocimiento de la técnica de su maestro y Fred Traguth, además de coordinador, impartió jazz y composición coreográfica.

Esta experiencia permitió demostrar el alto nivel técnico que tenían los participantes de la región centroamericana que asistieron junto a los estudiantes de la Escuela de Danza. Una gran parte de esos alumnos llegaron a ser líderes en el campo de la danza y otras áreas artísticas; tales son los casos de Patricia Carreras, Inés Revuelta, Liliana Cubero, Liliana Cerna, Roxana Coto, Lorena Cervantes, entre otros.

Enfoque académico, formativo y divulgativo

En 1979, Kitson y Jorge Ramírez desarrollaron el Plan Quinquenal de la Escuela de Danza que sería incluido en el Plan Institucional. La elaboración de ese documento permitió revisar la historia de la Escuela y tomar decisiones sobre su futura dirección en el plano artístico y académico. El objetivo de la Sección de Danza, desde sus inicios, fue formar a bailarines, coreógrafos y maestros

para contribuir a la divulgación y extensión cultural mediante presentaciones semestrales en teatros y lugares públicos. Muchos de los estudiantes de esa época han llegado a ocupar altos cargos de liderazgo en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, el Teatro Popular Melico Salazar, la Compañía Nacional de Danza, en la Universidad Nacional y en compañías de danza de carácter nacional e internacional, demostrando que la semilla plantada por Kitson fue buena y próspera, así como significativa para el desarrollo no solo de la danza, sino de la cultura en general. Según Kitson, el último año de su gestión fue uno de los más exitosos, ya que todos los miembros de la Escuela estaban comprometidos con el objetivo de educación y comunicación, espíritu que aún perdura.

La danza para mí

¿Qué significa la danza para mí? Durante la mayor parte de mi vida, la danza ha significado el acto físico, en sí de bailar. Bailar ha sido para mí una gran necesidad. El movimiento físico, el sentir la fuerza y la libertad, a través de la técnica adquirida de una manera creciente. La mayor parte de mi experiencia profesional en danza, tanto en ballet clásico como en danza moderna, ha sido en países extranjeros. De las once compañías a las que he pertenecido, siete fueron en países fuera de Estados Unidos. De esta manera, la danza ha significado también lo nuevo y las experiencias fuera de lo cotidiano, mediante el aprendizaje y la adopción de costumbres diferentes.

Desde que hice de Costa Rica mi hogar, la danza ha tomado gradualmente otro carácter. Ya no pienso en mí primordialmente como en una bailarina sino más bien como una educadora de la danza. Antes de venir a Costa Rica yo había enseñado muy poco de danza, así, me pareció absolutamente indispensable tener una filosofía de la danza antes de tratar de enseñarla. Mi experiencia como bailarina, así como la variedad de técnicas de aprendizaje bajo las cuales estudié antes de llegar aquí, me han ayudado a madurar una filosofía personal de la danza necesaria para ser una buena maestra. Mi experiencia pedagógica en Costa Rica ha variado desde el dar clases a niños, hasta enseñar a las madres y a los padres de estos niños. Hace dos

años comencé la posición pedagógica más importante de mi carrera, en la Universidad Nacional.

El hecho de que mi primera educación en danza no estuviera basada en un sistema universitario, hizo que yo pudiera apreciar la importancia y la necesidad de este tipo de educación en dicho campo.

La educación de la danza a nivel universitario es especial y no para todo el mundo, porque requiere de un enfoque profundo en todos los aspectos. Sus metas deben ser:

1. *El desarrollo del aspecto creativo así como del aspecto intelectual de la personalidad del individuo.*
2. *El dar una visión general del mundo de la danza y no solo unas experiencias limitadas.*
3. *La presentación de un estudio sistemático de la danza.*

El recién completado programa de la Universidad Nacional, diseñado para dar al aplicado estudiante un título de bachiller en danza, después de cuatro años de estudios intensivos, es el único programa de su tipo en Centroamérica. En este momento, una podría hacer dos preguntas: ¿Qué es un programa universitario de danza? Y ¿por qué es importante en un país como Costa Rica? Un programa de danza ya sea aquí, en Europa o los Estados Unidos, consiste en cuatro partes:

1. *Estudios Generales: para involucrar a la persona dentro de la corriente intelectual de la vida universitaria, en vez de dejarla aislada en el estudio de danza.*
2. *Técnica, el aprendizaje de las diferentes técnicas de danza más importantes tales como el ballet clásico, danza moderna, jazz, bailes folclóricos del propio país, así como de otras partes del mundo.*
3. *Aspectos académicos de la danza, esto es, el estudio sistemático, mediante libros y otros materiales de referencia, de los fundamentos de la danza, para dar profundidad de comprensión al estudio de las varias técnicas.*
4. *Talleres de expresión, estos dan la oportunidad de jugar con la danza o de experimentar y explorar las posibilidades creativas de estos*

como una forma de arte. El poner en uso las cosas que se han aprendido en las clases de técnica y de teoría, además de estimular al individuo a desarrollar su propia forma de expresión.

¿Por qué un país como Costa Rica necesita tal programa? En este momento en Costa Rica, la danza está adquiriendo más y más importancia día a día. Está siendo incluida en los programas de muchos colegios y escuelas. El número de bailarines, profesores y grupos de danza ha aumentado considerablemente en los últimos tres años, y seguirá creciendo. Entre más aceptación general toma la danza, más importante será la educación y el entrenamiento de sus profesores. El programa universitario puede proveer al país de un maestro bien preparado, tipo global, necesario para el crecimiento saludable en el mundo de la danza.

Quiero aclarar que todo esto no quiere decir que solo el programa universitario debe existir, todo lo contrario, sería lo peor que pudiera suceder en danza. Las escuelas y grupos independientes sirven como estímulo a la comunidad y a la universidad. Los objetivos del sector privado y los del universitario son muy diferentes, pero, aún así pueden y deben existir dentro de la misma sociedad. Para la existencia de una rica comunidad dancística deben existir tanto los grupos privados o individuales, como los patrocinados mediante instituciones. La continua búsqueda de algo nuevo, diferente, bello, creativo, y sobre todo propio, es lo más importante.

En nombre de la comunidad de danza quisiera dar las gracias a Graciela Moreno, al Teatro Nacional, al Señor Conrad Stoltzenbach y al Servicio de Información de los Estados Unidos, por haber realizado este ciclo de películas y charlas que hoy culminan. Muchas gracias.

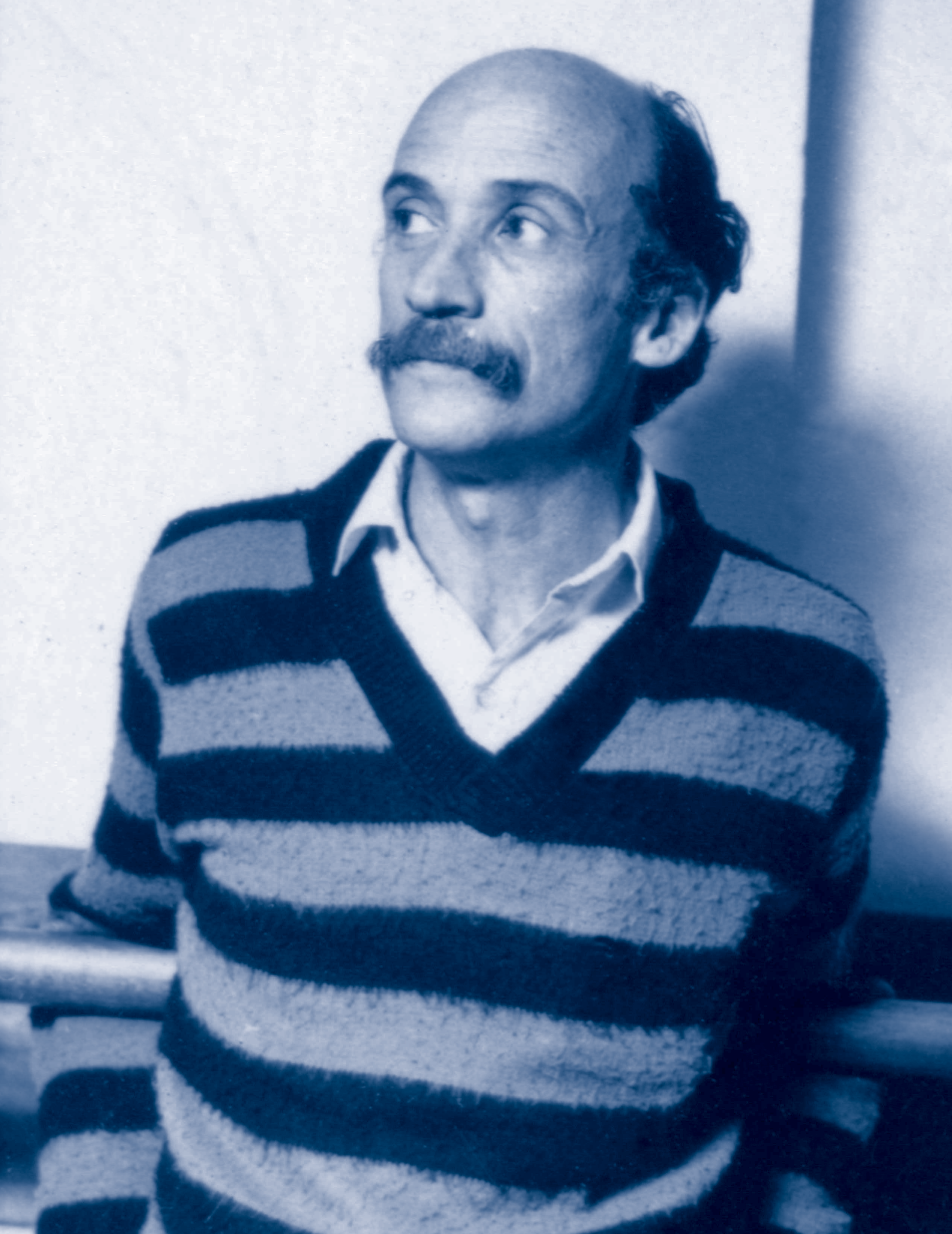
Beverly Kitson.

Teatro Nacional, 18 de febrero de 1987.

Actualmente, Kitson está pensionada y radica en la comunidad de Nosara, Guanacaste, donde participa en actividades culturales de desarrollo y proyección comunitaria, así como en la dirección de la Biblioteca David Kitson, fundada en recuerdo de su esposo, quien siempre constituyó un importante apoyo en su vida personal y profesional.

Álvaro Marenco Marrochi

(1943)



Formación y trayectoria

Álvaro Marenco comienza a trabajar en la Universidad Nacional en 1976 como responsable de la gestión de asuntos culturales de las cuatro secciones de Arte, que luego formarían el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). En 1978 se traslada a la Sección de Danza con el cargo de productor de las actividades culturales, siendo directora Beverly Kitson. Tras la renuncia de Víctor Hugo Fernández, el Consejo Directivo de la Escuela de Danza le propone a Álvaro Marenco terminar el ciclo como director de manera interina. Luego Marenco asumió la conducción de la unidad académica en dos períodos consecutivos.

A finales de la década de los sesenta estudió Derecho durante dos años en la Universidad Complutense de Madrid y, posteriormente, en la Universidad Internacional de Teatro, en París, durante cinco años. Regresó a Costa Rica en 1972, y se integró al medio cultural nacional, primero en el Conservatorio de Castella y luego como profesor de Estudios Generales en la Universidad de Costa Rica. Fungió como Agregado Cultural de Costa Rica en Chile. También ejerció diversos cargos en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Ha trabajado como actor en unas 100 obras y en varias agrupaciones de danza. Tras su jubilación se desempeña como actor independiente de cine y televisión y participa con el grupo de Danza Atropos en algunos espectáculos.

Situación de la Escuela de Danza al asumir la dirección (1983-1989)

La visión académica estaba enfocada hacia la formación de bailarines con especialidad en danza moderna. Las asignaturas se articulaban en torno a las clases de técnica complementadas con asignaturas teóricas. La mayoría de los profesores eran alumnos y exalumnos de la misma Escuela de Danza, como por ejemplo: Jorge Ramírez, Liliana Cerna, Inés Revuelta, Lorena Cervantes, Nandayure Harley, estando desde el principio Cristina Gigirey.

Era un momento en el que había que abrir la Escuela a nuevos profesionales nacionales y extranjeros.

Retos

Por ser hombre de teatro, la danza no era su disciplina, así que trabajó en equipo, asesorándose con los profesionales de mucha experiencia: Elena Gutiérrez, Jorge Ramírez, Cristina Gigirey, Julián Calderón, entre otros. La gestión en la Escuela de Danza significó un gran reto. Sus expectativas fueron cumplidas y fue reelegido un segundo período.

Uno de los retos de su gestión fue que la Escuela tuviera contacto con personas dedicadas a la danza que se hacía en otros países, a través de profesionales extranjeros o nacionales. Así, junto a los profesores estables, fueron invitadas Elsa Flores en los años 1985-1986, y Elena Gutiérrez que dirigía la Compañía Nacional de Danza. También estuvieron Patricia Carreras, Marco Lemaire, algunos profesores extranjeros como Eddy Veitía de Cuba y varios profesores de Estados Unidos.

Quizás uno de los logros más importantes fue conseguir que la Compañía de Cámara Danza UNA (CCDUNA) tuviera su propio presupuesto. Para Marenco fue un reto que la CCDUNA pudiera competir con las otras dos compañías oficiales de danza que existían en Costa Rica, la Compañía Nacional de Danza y Danza Universitaria, y él mismo se encargó de la producción de la CCDUNA. Dio proyección exterior a la producción coreográfica de la CCDUNA a través de las giras al exterior, especialmente en México, donde actuaron en el Teatro Xicontecatl, el Teatro del Instituto Mexicano de Seguridad Social, el Teatro Cuauhtemoc e Hidalgo (México D. F.), y también en Perú y Chile.

Los coreógrafos nacionales que tuvo la CCDUNA en este período fueron: Jorge Ramírez, Norma Zambrano, Nandayure Harley, Elena Gutiérrez, Luis Piedra, Jorge H. Castro, Lorena Cervantes, Cristina Gigirey y Marcela Aguilar. Asimismo, participaron estudiantes como Marvin Santos, Patricia González y Priscilla Brenes. También hubo presencia de coreógrafos internacionales como David Leahy (EE. UU.), Eddy Veitía (Cuba) y Maida Withers (EE. UU.).

Marenco fue el representante de la Escuela de Danza en la comisión organizadora del Festival de Coreógrafos y estableció un vínculo entre este festival, los graduados y profesores de la Escuela. En 1987, todos los trabajos de composición de los estudiantes de 4to. año se presentaron en este foro[3].

Otra de las gestiones importantes en el período de Marenco fue dar continuidad y ejecutar la labor de sus predecesores en la dirección, Beverly Kitson y Víctor Hugo Fernández, en lo referente a la construcción de las instalaciones de la actual Escuela de Danza, cuyo presupuesto fue aprobado en su período como director. A mediados de 1984, Beverly Kitson regresa a la Escuela por medio año como profesora invitada. Con la supervisión del Vicerrector de Desarrollo, Steven Chaverri, Kitson, junto con la profesora Inés Revuelta y bajo la dirección de Marenco, retoman la revisión de los planos del nuevo edificio de la Escuela de Danza que se empezaría a construir en 1984.

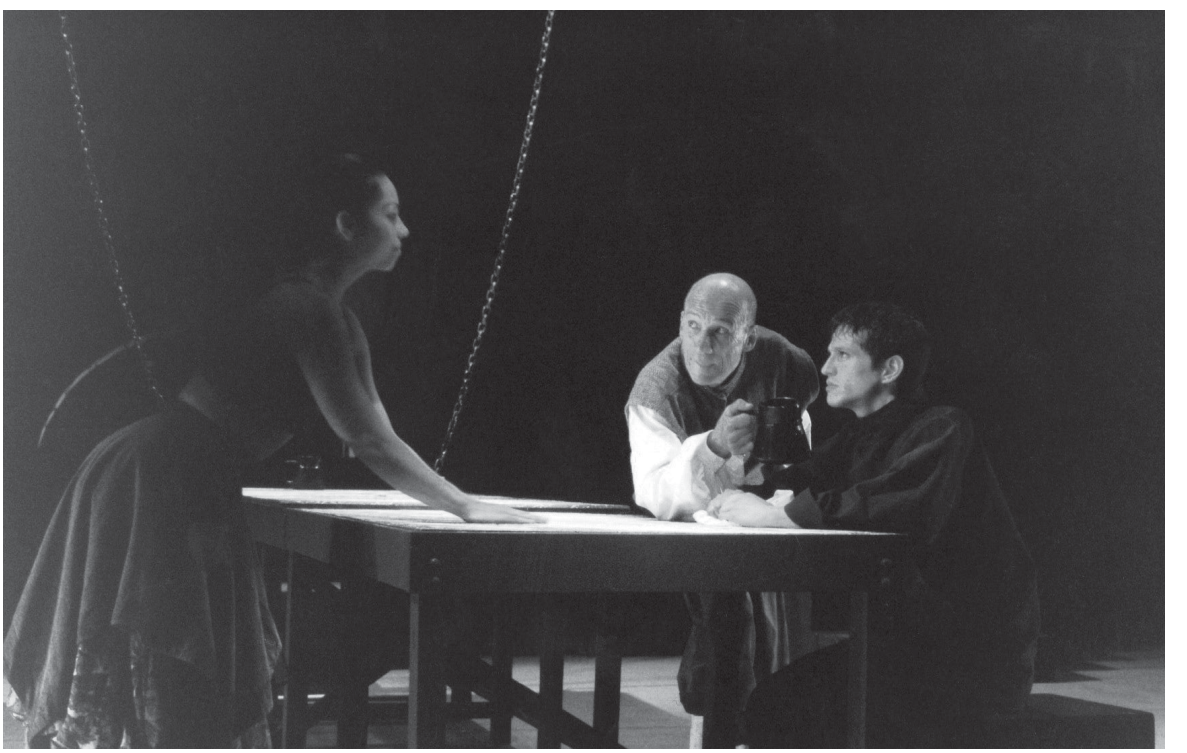
Visión sobre la proyección de la Escuela de Danza

Marenco considera que cada uno de los directores de la Escuela de Danza ha logrado hacer que esta se desarrolle y se convierta en lo que es actualmente: un referente nacional y regional en cuanto a la formación académica de la danza y su difusión. Los directores posteriores han logrado establecer una Escuela más articulada. Los logros son visibles, ya que hay muchos bailarines y coreógrafos que se han formado en esta unidad académica. Un buen número ha trabajado profesionalmente en otros países y sus creaciones

3 Para más detalles ver pág. 11 de Festival de Coreógrafos, Marta Ávila et al., 1997.

han influido en el panorama artístico nacional. La Escuela ayuda a que se integren profesionales al campo laboral con una formación básica de lo que es la danza.

Marenco trabajó durante 30 años en la UNA, donde se jubiló en el 2008.



Marta Ávila Aguilar

(1959)

Isabel Gallardo

Formación y trayectoria

Marta Ávila Aguilar fue la sexta directora de la Escuela de Danza y estuvo en la dirección durante dos períodos consecutivos, el primero de 1991 a 1993, y el segundo de 1994 a 1997.

A lo largo de su carrera, Ávila se formó en dos áreas; por un lado, en la interpretación de la danza y, por otro, en la investigación de esta. Como bailarina inició su formación desde la escuela primaria, como investigadora, en la Universidad de Costa Rica.

Marta Ávila empezó sus estudios de danza en el Conservatorio de Castella, ahí se formó desde niña y tuvo como maestros de ballet a Olga Franco y Cecilio Casas, mientras que en danza contemporánea trabajó con William Zúñiga, Elsa Vallarino y Rogelio López.

Al terminar los estudios de la escuela y colegio, en 1976, entró a la Universidad de Costa Rica, donde se integró como bailarina del grupo DanzaCor que más adelante, en 1978, se transformó en la Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica, de la que fue cofundadora, bailarina, diseñadora de vestuario y coreógrafa.

Ávila participó en esta compañía desde su fundación hasta 1990, durante este período amplió su formación gracias a diversos maestros, entre los que se encuentran Rogelio López, Cristina Gigirey y Hans Züllig. Además, este grupo buscaba ampliar los conocimientos de sus integrantes, por lo que trajo a distintos maestros de otros países que continuaron formándolos. Entre estos maestros se puede mencionar a Yuriko Kikuchi y Kenneth Pearl en técnica Graham, Louis Solino y Carlos Orta en técnica Limón, Fred Traguth en jazz y danza contemporánea y Eugenio Barba en antropología teatral. También trabajó con Rajika Puri en danza de la India y con Queba Diub en danza africana.

Paralelamente a su formación y desarrollo como bailarina en Danza Universitaria, realizó estudios en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Durante su permanencia en Danza Universitaria, Ávila viajó a Estados Unidos, en 1986, al Departamento de Danza de la George Washington University, donde tomó cursos de actualización entre otros, con Jeane van Dyck y Maida Withers en Danza Contemporánea, y luego viajó a España, al Instituto del Teatro de Barcelona, donde trabajó con Bárbara Kasprowicz en ballet y Kevin Smith en técnica Graham.

Su formación como bailarina y la calidad del grupo, hicieron posible que fuera invitada a bailar en escenarios de distintos países, tales como México, Perú, España, Alemania y Estados Unidos.

Mientras estuvo en la Compañía de Danza Universitaria obtuvo, junto con sus compañeros, el premio del Mejor Grupo, otorgado por el Teatro Nacional en los años 1978-1979, el mismo reconocimiento lo volvió a recibir en el año 1980. En 1979 y 1989, el Teatro Nacional le otorgó a la agrupación el premio a la Mejor Obra. Junto con la compañía en 1986, participó del premio otorgado a la Mejor Agrupación en el Festival Iberoamericano de Danza Óscar López, celebrado en Barcelona, España.

Actividad docente e investigativa

La formación académica de Marta Ávila se desarrolló en el campo de la investigación artística. Para ello realizó estudios en Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica, donde se graduó de licenciada para luego optar por la maestría en Artes. Más adelante amplió sus estudios en el campo, y en la Universidad Nacional obtuvo un doctorado en Cultura Centroamericana en el que centró su investigación en la danza en el ámbito centroamericano. Estos estudios le abrieron las puertas a la docencia universitaria y su primer contacto con la Universidad Nacional se dio en 1989, cuando fue invitada a impartir el curso de Estudios Introductorios al Quehacer Artístico, en el CIDEA. Desde entonces su labor en esta institución ha sido prolífica, impartiendo distintos cursos en la Escuela de Danza y en la Maestría de Danza. Esta labor docente no solo la ha desarrollado en la Universidad Nacional, sino que también ha impartido cursos en la Universidad de Costa Rica, en el Programa de Maestría en Artes y en la Universidad Nacional de Panamá.

En la Universidad Nacional no solo ha sido docente, también ha ostentado distintos puestos además del de directora de la Escuela de Danza. Fue nombrada para el período 2011-2013 en el cargo de presidenta en el Sistema de Estudios de Posgrado y, anteriormente, fue miembro del Consejo Universitario, así como de la Comisión de Carrera Académica.

El interés por el estudio de la historia del arte y su participación como bailarina de la Compañía de Danza Universitaria han hecho de Ávila una investigadora incansable sobre el tema de la danza en Costa Rica. A raíz de sus estudios en el área descubrió que en el país casi no existían investigaciones ni bibliografía sobre la danza y se percató que, al no haber documentación sobre la historia de la danza nacional, esta se iría perdiendo y solo los protagonistas, bailarines y coreógrafos, recordarían el desarrollo de este arte.

A raíz de esta certeza se propuso investigar sobre el tema en Costa Rica y se interesó por el nacimiento del fenómeno y la consolidación de distintas compañías, así como por el repertorio coreográfico bailado a lo largo de los años y por el desarrollo de los coreógrafos y las coreógrafas que hicieron de sus obras escénicas un hito en la historia.

Estas investigaciones la llevaron a escribir artículos, ensayos y libros sobre la historia de la danza escénica en Costa Rica; textos que se publicaron en revistas nacionales como *Escena* y *Candil*, y de otros países como *Por la Danza* de España, *Chile Danza* de Chile y *Dance Chronicle* de Estados Unidos.

Los libros publicados obedecen a un proyecto de investigación que planteó en la Universidad Nacional y que integra no solo los afanes investigativos de Ávila, sino que se asocia con los cursos de investigación de la danza nacional, con la finalidad de involucrar al estudiantado en la actividad investigativa.

Hay que señalar que la Escuela de Danza de la Universidad Nacional es la única institución académica en Costa Rica que propicia la investigación dedicada a la danza escénica, basándose en uno de los principales objetivos de la Universidad que es la producción del conocimiento. Se sabe que cualquier unidad académica de alto nivel destina parte de sus recursos a la investigación, aspecto fundamental para el desarrollo académico.

Al identificar la ausencia de libros y otros escritos en Costa Rica que sistematizaran el quehacer dancístico nacional, Ávila pensó en la necesidad de iniciar una labor de investigación que permitiera documentar la producción coreográfica costarricense realizada desde las pioneras del arte escénico hasta el momento, y la Universidad Nacional estuvo anuente a crear el Proyecto de Investigación de la Danza Escénica de Costa Rica. Con este interés, se dieron los primeros pasos al investigar, escribir y publicar la colección "Cuadernos de Historia de la Danza Costarricense".

El primer cuaderno versó sobre la obra coreográfica de la maestra Elena Gutiérrez, el segundo se centró en Mireya Barboza, pionera de la danza moderna costarricense, el cuarto retrata a la coreógrafa y bailarina uruguaya Cristina Gigirey. El tercer cuaderno no es sobre una figura de la danza, sino que se centra en el Festival de Coreógrafos, actividad dancística que tiene treinta años de celebrarse en el país. El quinto cuaderno se ocupó del quehacer de la Compañía Nacional de Danza, a raíz de sus treinta años de vida activa en la danza costarricense y que lleva el título de *Cuerpos dúctiles ante la diversidad coreográfica, Compañía Nacional de Danza1979-2004*.

Además de los cuadernos, Ávila ha escrito otros libros que también tienen como objetivo investigar la danza de Costa Rica, uno de ellos se publicó en el 2005 y documenta la danza de la década de los noventa del siglo XX, titulado *Imágenes efímeras, 10 años bailados en Costa Rica.* Este texto ha llenado parte del vacío de la documentación de la danza en este período específico.

Como parte de este Proyecto de Investigación de la Danza Escénica de Costa Rica, también publicó en el año 2000 un disco compacto que recoge la actividad dancística nacional realizada entre 1990 y 1998. Este documento digital se titula *La producción coreográfica en Costa Rica: los años 90,* y fue producido en el ICAT con la colaboración del compositor Alejandro Cardona en los aspectos de programación, concepto, diseño digital y musical, así como la edición del video.

Otro producto más de este proyecto fue su libro *Danza Universitaria 1978-2008. Trazos Vitales*, dedicado a rescatar la historia, la coreografía y los coreógrafos, primera compañía de danza creada en Costa Rica.

Todos los documentos que se han producido, a partir del Proyecto de Investigación de la Danza Escénica de Costa Rica hasta la fecha, han sido estratégicos para el proceso de formación de los estudiantes universitarios en los niveles de grado y posgrado, así como para el público nacional e internacional aficionado a la danza. Esta producción intelectual, única en su género y temas, se deriva de la experiencia académica que involucra a los estudiantes y la docente.

Junto con su labor investigativa, plasmada en libros y artículos, Marta Ávila se ha preocupado por llevar un registro escrito de todas las actividades de danza que se bailan en el país, por eso desde 1998 realiza la crítica de danza de los espectáculos en el periódico *La Nación*. Al tener tantos años de publicar las críticas en el periódico, Ávila decidió recopilarlas y con ellas publicó el libro *Desde la otra orilla, crítica de danza en Costa Rica 1998-2006*, compuesto por dos tomos. En ellos se recogen 250 textos críticos sobre las principales actividades de la danza escénica en Costa Rica durante ese período, ejecutadas por compañías nacionales e internacionales.

Esta labor también la ha ejercido fuera del país, ya que ha participado como crítica invitada en la Bienalle de Dance de Lyon, Francia, en World Dance Alliance y Tanz Messa de Dusseldorff, Alemania, y en varios festivales de danza y ballet de El Salvador, en este último país publicó sus críticas en *La Prensa Gráfica*.

Asimismo, ha dictado seminarios sobre crítica de danza en El Salvador y Perú, y ha sido invitada por el Centro Cultural de España. Además, fungió como asesora en investigación en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana de Xalapa, México.

Período de la gestión en la dirección de la Escuela de Danza (1991-1997)

Como se apuntó anteriormente, Marta Ávila asumió en dos períodos la dirección de la Escuela de Danza. El primero abarcó del año 1991 a 1993 y el segundo, de 1994 a 1997. En este último estuvo acompañada por Jorge Ramírez como subdirector, obedeciendo a los nuevos lineamientos propuestos en la reforma del Estatuto Orgánico de la Universidad Nacional.

Al asumir la dirección en 1991, la situación de la Escuela era difícil, debido a la disconformidad del estudiantado por la oferta académica, así como por un enfrentamiento que se había dado entre el profesorado. Ambas situaciones fueron denunciadas y divulgadas por los medios de comunicación del país y acarreó una deserción de estudiantes, así como la preocupación de las autoridades universitarias sobre la conducción de la Escuela. Sobre estas situaciones, Víctor Hugo Fernández escribe en uno de los medios de comunicación masiva del país:

> *En el año de 1990, la Escuela de Danza estaba pasando por una gran crisis. La Compañía de Cámara Danza UNA, estaba sin dirección, y había también una ausencia de la misma en los escenarios. Los estudiantes fueron a huelga para generar presión y presentaron al Consejo Académico de ese momento, un documento con observaciones y fuertes cuestionamientos sobre algunos profesores, su trabajo en clase y fallos en la metodología utilizada* (*La Nación, Viva*, 14 de setiembre, 1990).

Por todo lo anterior, el principal reto de Ávila al asumir la dirección fue elevar tanto el nivel académico de la Escuela como el prestigio de la unidad académica después de las denuncias divulgadas en los medios. Gracias al trabajo desplegado progresivamente se incrementó el número de estudiantes que se matriculaban en la Escuela y que querían seguir la carrera de danza. También fue posible incorporar a la institución al grupo de profesores que se había distanciado, pero que se sentían identificados con la misión y visión de la Escuela.

Junto con estas acciones que buscaban el mejoramiento, se establecieron lazos con instituciones extranjeras mediante la firma de convenios académicos con las universidades de Michigan y la del Sur de Florida.

En este mismo campo se creó y consolidó el Encuentro Centroamericano y del Caribe para el Estudio de la Danza, con el que se trajo de forma regular a profesores invitados y se mantuvo un contacto con profesionales de la danza del istmo centroamericano. Este espacio sigue vigente y en el año 2012 cumplió su XX edición.

En esta etapa, la Escuela volvió a tener el sentido de unidad que había perdido durante la crisis, los profesores trabajaron en equipo dentro de un mismo proyecto, sin segregaciones, y además, para elevar el nivel académico, se seleccionó rigurosamente a los docentes y se les exigió titulación universitaria a quienes carecían de ella.

Gracias a este trabajo, el medio nacional cambió la visión que tenía del bailarín graduado de la Escuela, ya que después de las mejoras, su formación respondía a una visión más integral, en la que se conjugaba el desarrollo intelectual con el dominio técnico que le permitía desarrollarse como bailarín, coreógrafo, pedagogo o investigador.

Durante estos dos períodos como directora, Ávila también se preocupó por mejorar y consolidar los proyectos de extensión, especialmente el referido a la Compañía de Cámara Danza UNA, a la que dotó de un presupuesto específico de producción para evitar el clientelismo; así como al Programa Juvenil Margarita Esquivel, que reestructuró con la finalidad de que fuera un programa exitoso en el plano académico y financiero.

En el campo administrativo se llevó a cabo una reorganización mediante la que se consiguieron tres plazas en propiedad para académicos interinos, asimismo se veló por la buena marcha de todas las actividades de la Escuela y como lo afirma Ávila:

> *Veía todos los exámenes y también visitaba las clases de los profesores por semana. Llegaba sin decir nada porque era una manera de observar a los estudiantes y profesores en su trabajo cotidiano. En ese momento, como directora se podía hacer esto porque no teníamos tanta carga de trámites administrativos.*

Por eso, un campo en el que se centró Ávila durante su gestión fue en la revisión del Plan de Estudios, así como en la creación de la oferta de licenciatura en Danza. Este proceso requirió mucha concentración y horas de trabajo, fue liderado por el subdirector Jorge Ramírez y demandó mucho esfuerzo de parte del cuerpo académico.

Otro de los aspectos fundamentales durante su gestión fue la necesidad de que todos los implicados en la Escuela, tanto docentes, administrativos como estudiantes, tomaran conciencia de que se estaba en un centro universitario único en la región y, por lo tanto, los obligaba a ser más exigentes en todas las labores y proyectos.

La formulación del Proyecto de Investigación de la Danza Escénica de Costa Rica fue otro de sus logros y, gracias a su creación, se pudo investigar, escribir y publicar la colección "Cuadernos de Historia de la Danza costarricense" y otros documentos que se mencionaron anteriormente, así como el libro *Danza Universitaria 1978-2008. Trazos Vitales*, el cual recoge el origen y la principal actividad coreográfica de esta agrupación.

Este proyecto involucra al estudiantado de la Escuela, pues desde los cursos tiene la oportunidad de adentrarse en la investigación y ser partícipes de la elaboración de estas investigaciones.

Además, el proyecto posicionó a la Escuela como la primera y hasta la fecha, la única institución de danza que destina recursos para realizar investigación para la disciplina.

En resumen, Marta Ávila como directora centró su gestión en varias áreas, por un lado, mejorar la oferta académica ofrecida, mediante la consolidación del grupo de profesores, así como en la revisión del Plan de Estudio y la creación de la licenciatura en Danza. Por otro lado, en la creación y consolidación de un proyecto de investigación que permitiera escribir y publicar trabajos sobre la danza en Costa Rica. Y, finalmente, en el fortalecimiento de los proyectos de extensión de la Escuela, la Compañía de Cámara Danza UNA y el Proyecto de Extensión Programa Juvenil Margarita Esquivel Rohrmoser.

Aunque le tocó desempeñar su gestión en un momento convulso, fue posible fortalecer la Escuela en todos sus campos para enfrentar el nuevo siglo que se avecinaba, desde un lugar seguro y con un fuerte soporte académico.

Elsa Flores Montero

(1953)

Formación y trayectoria

Elsa Flores vivió un momento importante en el desarrollo de la danza en Costa Rica, ya que era integrante del grupo de danza contemporánea de Mireya Barboza en 1974, cuando se funda la Sección de Danza, y fue una de las primeras estudiantes de ese programa en la Universidad Nacional, con Elena Gutiérrez como directora.

En 1975, gracias a una beca, decide continuar sus estudios en el Departamento de Danza de la Southern Methodist University (SMU) en Dallas, Texas, donde obtiene el bachillerato en Danza (BFA). En 1978 regresa a Costa Rica y un año después forma parte del elenco fundador de la Compañía Nacional de Danza. En el período 1982-1983 funge como directora artística, coreógrafa y maestra.

Posteriormente, labora dos años como profesora en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, antes de obtener una beca Fulbright para realizar estudios de maestría con énfasis en coreografía (MFA) en la Universidad de Utah, Estados Unidos. En ese país trabaja como profesora en las universidades de California (UCI) y Nuevo México. Después de siete años de labor en el extranjero regresa a Costa Rica.

En 1992 se incorpora a la Escuela de Danza y dirige la Compañía de Cámara Danza UNA (CCDUNA) en el período 1993-1997, al lado de un elenco estable con el cual crea un repertorio coreográfico significativo.

Dirección de la Compañía de Cámara Danza UNA (1993-1997)

Por su extensa trayectoria en la danza y su experiencia como académica de la Escuela, Elsa Flores fue elegida para tomar el puesto de dirección de la CCDUNA en el período 1993-1997.

Obras de Elsa Flores montadas durante su gestión y en épocas posteriores son las siguientes:

•*Mujer, Cielos distantes, Añoranzas* (1993)

•*Pequeñas muertes, Obsesiones, Dueto, Vengo de soledades últimas* (1994)

•*Universus* (1995)

•*Jazz-Suite, Prisa* (1996)

•*Koan, Lo que queda del día* (1997)

•*De lo profundis* (1998)

•*Indómitas ánimas* (2001)

Gracias a la mística y dedicación de su elenco, logra cumplir con su propuesta de trabajo durante cinco años.

Su gestión

Los objetivos que se propuso Elsa Flores durante su gestión fueron: crear coreografías propias y rescatar obras del repertorio. Dar espacio de creación a los bailarines del elenco. Realizar, por lo menos tres temporadas anuales en los principales teatros capitalinos, como el Teatro Nacional, el Teatro Melico Salazar y el Teatro O´Neil. Retomar las presentaciones mensuales en el Campus Omar Dengo, tanto en el Centro para las Artes como en otros espacios no convencionales. Incrementar la participación de coreógrafos invitados y continuar con la labor de extensión a las distintas comunidades del país. Asimismo, aumentar las giras internacionales para establecer vínculos con otras escuelas de danza y fortalecer el desarrollo profesional del elenco. Promover intercambios artísticos con otras compañías de danza nacionales y extranjeras. Y permitir la participación del elenco en el Encuentro Centroamericano y del Caribe para el Estudio de la Danza Contemporánea.

En su gestión se remontaron las siguientes obras de repertorio de profesores y bailarines costarricenses: *Todas íbamos a ser reinas*, *Ausencia* y *Arráncame la vida* de Elena Gutiérrez, *La pasión de San Juan* de Jimmy Ortiz, *Crepúsculo de tres…, antes y después* de Jorge Ramírez, y otras coreografías de los integrantes del elenco tales como: *Famélicos* e *Introspección a seis* de Francisco Centeno, *Consecuentes* de Florivette Richmond, *Alas rotas* de Ileana Alvarado, y *Gente aparente* e *In-armonía* de Roberto Morales.

Se destacan los siguientes montajes de coreógrafos invitados: *Tres maniobras* de Laura Veiga, *Johnny Ángel* de Peter Sparling, *Línea del tiempo* de Linda Spriggs, *Eclipse de Luna* de Ann Biddle, *Ambulatio ultima* de Ford Evans, y el taller de técnica y composición de John Parks.

Flores y el elenco realizaron intercambios artísticos internacionales con la Universidad de Panamá, la Universidad Autónoma de Nicaragua, la Universidad de Vermont y la Universidad de South Florida. Participaron ampliamente en giras de extensión en el territorio nacional y en giras en festivales internacionales de Perú, Chile, México, Panamá, Nicaragua, El Salvador y Estados Unidos.

En relación con su puesto, Flores señala:

> *Enfoqué mi trabajo con la convicción de que se hace camino al responder a una pasión que se siente al crear y a una necesidad interior que es compartida con un elenco entusiasta y con una mentalidad positiva frente al quehacer dancístico.*

Destaca otro aspecto relevante de su proceso como artista y gestora en la compañía:

> *Es haberse enfrentado a grandes responsabilidades, propias de un proyecto universitario, en un espacio abierto para la investigación coreográfica, en búsqueda de un estilo propio, que abarca temáticas de la vida misma, en colaboración con otros artistas costarricenses, entre ellos: diseñadores, compositores, coreógrafos, bailarines, maestros de danza, especialistas en vestuario e iluminación.*

Durante este período también se estimuló la participación estudiantil de la Escuela en numerosas obras y se amplió su experiencia escénica. "*Ciertamente, el presupuesto era exiguo, pero con aportes externos se lograron alcanzar las metas planteadas cada año*", concluye la exdirectora.

Situación de la Escuela al asumir su cargo

Flores terminó el período como directora artística de la agrupación para asumir la dirección de la Escuela de Danza (1997-2002), junto a Florivette Richmond como subdirectora. Posteriormente, fue elegida como decana del CIDEA (2002-2007) y, actualmente, es coordinadora del Programa de Maestría de la Escuela.

Según Flores, la Escuela en la que asume la dirección se ha caracterizado por un alto compromiso en los procesos de docencia, extensión, investigación y producción, y se ha destacado en cuanto a la multiplicidad de proyectos y en la constante búsqueda por responder a las demandas del contexto social. La unidad académica ha procurado agilizar los procesos académicos no obstante las limitaciones presupuestarias, pero ha contado con el valioso apoyo institucional.

Retos en el período de su administración

Se implementa el nuevo plan de estudios de la licenciatura y se atienden los procesos de docencia que necesitan una revisión constante, particularmente el curso de Técnicas de Danza en la integración de sus contenidos, según el nivel de la carrera. En el Programa de Licenciatura, asumió el curso de Repertorio Coreográfico, contribuyendo a las áreas de la docencia, investigación artística y producción con la creación y puestas en escena de varias obras coreográficas, entre ellas: *Gacella*, *Decantación* y *De lo profundis*.

Otro gran reto fue la formulación, diseño e implementación de la Maestría Profesional en Danza con Mención en Formación Dancística y Coreografía. Esta maestría constituye el primer posgrado en el CIDEA y en Centroamérica, el cual responde a las demandas del contexto actual, al ofrecer un espacio de actualización y profundización.

Según Flores: "*Los resultados de la sistematización de los procesos de docencia investigativa han sido muy significativos debido a que por primera vez, bailarines y maestros plasman de manera escrita mediante una Memoria, sus propios enfoques metodológicos*".

Además, desde la dirección participa en el año 2000 en la primera producción interdisciplinaria con el Fondo para la Producción Artística del CIDEA, como coreógrafa en el montaje de la cantata *Carmina Burana*, creada con la población estudiantil del Programa de Licenciatura de la carrera.

Durante su gestión se fortalece la carrera apoyando el programa de profesores invitados, el Encuentro Centroamericano de Danza y las giras de extensión a las comunidades del país, así como también las giras y los intercambios artísticos internacionales.

Otro reto fue continuar en el desarrollo de la Escuela y mantener vivo el espíritu pionero y la vocación artística, avanzando con un ritmo creciente de trabajo en los distintos ámbitos de su quehacer, con el propósito de responder adecuadamente a las demandas del contexto social y cultural de nuestro tiempo. También, elevar el nivel de los estudiantes de la Escuela, ya que durante años, los graduados forman parte de compañías institucionales costarricenses, de compañías independientes o se destacan realizando una carrera como intérpretes en el extranjero. Las generaciones actuales tienen un buen nivel técnico, y han recibido una educación integral en el campo de la danza.

En los últimos años, Flores ha estado a cargo del proceso de autoevaluación que ha realizado la Escuela (2008-2011) y desde esa posición señala que "*es necesario realizar algunas modificaciones al plan de estudios de la carrera que asegure una formación acorde con las necesidades futuras reales de nuestros graduados*". En la actualidad, ve el papel de la Escuela como un permanente reto, ya que:

> *La mayoría de nuestros graduados son capaces de crear coreografía, enseñar y bailar. Si bien es cierto, el mercado laboral de los profesionales en danza o en cualquier tipo de arte es difícil durante estos tiempos de cambio, lo es de igual manera en cualquier carrera hoy en día. La clave para tener éxito es el trabajo arduo y la autogestión.*

En este sentido, "*la escuela mantiene abiertas las posibilidades de inserción al campo laboral a través de las múltiples actividades que realiza anualmente, estas de carácter permanente*".

Todo esto es posible mediante el trabajo de la Compañía de Cámara Danza UNA, del Proyecto UNA Danza Joven, del Proyecto de Investigación de la Danza Nacional, del Encuentro Centroamericano de Danza, del Programa Margarita Esquivel, de la Maestría Profesional en Danza, de los intercambios académicos con centros de danza internacionales, de la participación nacional de nuestros estudiantes, profesores y egresados en diversos foros, congresos, encuentros, continúa señalando la exdirectora.

De una u otra forma, esta amplia labor que realiza la Escuela como ente responsable de la formación dancística universitaria repercute en considerar el campo de la danza como una disciplina que aporta al desarrollo emocional, físico e intelectual de los seres humanos. Se deben estimular los vínculos, intercambios y experiencias para las nuevas generaciones, concluye Flores.

Florivette Richmond Cantillo

(1966)

Formación y trayectoria

Desde niña estuvo interesada por la danza y el ballet. Posteriormente, tuvo contacto con la danza contemporánea en el Taller Nacional de Danza durante los años de colegio, lo cual complementó con el estudio de la música.

Empezó sus estudios en la Universidad de Costa Rica, en la carrera de Administración de Negocios. Cuando estaba cursando el tercer año, asistía regularmente al Taller Nacional de Danza con Sandra Torrijano, bailarina en aquel momento de la Compañía Nacional de Danza, quien le habló de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional y la animó para que realizara estudios en ella. Obtuvi su bachillerato en Administración de Negocios en la Universidad de Costa Rica en 1990 y, en 1991, se egresó de la licenciatura.

En ese mismo año continúa sus estudios en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, graduándose en 1995, inmediatamente ingresa como bailarina en la Compañía de Cámara Danza UNA por un período de ocho años. Además, en esa misma época, dirige el Programa Margarita Esquivel, es profesora del Taller de Expresión y Composición y, posteriormente, asume la subdirección (1997-2002) de la Escuela de Danza, con Elsa Flores, como subdirectora.

En 1999 se gradúa en la primera promoción de la licenciatura en Danza y se egresa de la maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica. En el 2009 obtiene el título de Máster en Danza de la Universidad Nacional.

Como docente ha impartido cursos en el área de la Historia de la Danza y ha sido tutora de Práctica Profesional Supervisada y de Montaje e Interpretación Escénica en los niveles de bachillerato y licenciatura.

Dirección de la Escuela de Danza (2002-2007)

Durante la gestión de dirección de la Escuela de Danza de Elsa Flores (1997-2002), Florivette Richmond asumió la subdirección. Por lo tanto, en su etapa como directora de la Escuela pudo dar continuidad a los procesos iniciados en esos años.

Situación de la Escuela al asumir su cargo y retos

En ese momento, el porcentaje de deserción estudiantil era muy elevado. Una de las razones principales era que los estudiantes sentían que no bailaban lo suficiente para poder convertirse en bailarines profesionales y decidían irse a otros espacios que, a su criterio, sí ofrecían estas características.

Además, existía una carencia de equipos de audiovisuales adecuados a las demandas inherentes a la práctica de la danza. El espacio físico era insuficiente para las necesidades y crecimiento de la Escuela, tanto para la docencia como para los proyectos y actividades académicas. Asimismo, se debieron plantear adecuaciones al Plan de Estudios en tres momentos de la gestión, derivados de decisiones institucionales.

Como directora trató de dar continuidad a los procesos exitosos iniciados en gestiones anteriores. También trabajó para disminuir la problemática de deserción de los estudiantes y solucionar el problema de falta de espacio para el desarrollo de la unidad académica.

Se introdujo en el Plan de Estudios el curso de Inglés Integrado, como respuesta a la alta cantidad de maestros invitados de muchas partes del mundo y a la movilidad internacional del bailarín. Otro reto de su gestión fue gestionar recursos para iniciar el Proyecto UNA Danza Joven, liderado por la maestra Nandayure Harley, como respuesta estratégica a la falta de participación de los estudiantes en escena, lográndose detener la deserción, impulsar una formación artística más completa y aumentar así el número de graduados.

También apoyó a la maestra Elena Gutiérrez para que realizara el proyecto de investigación que culminó con la edición y lanzamiento de su libro *Al danzar, apuntes*, texto de importancia por el rescate de las enseñanzas de la maestra de más trayectoria en el campo de la composición coreográfica.

Otro aspecto destacable de su período fue la formulación de un proyecto para concursar por recursos FIDA para la construcción de un Teatro de Entrenamiento. Aunque se ganaron los fondos, hasta la fecha, por múltiples inconvenientes institucionales, aún está pendiente la ejecución de la construcción.

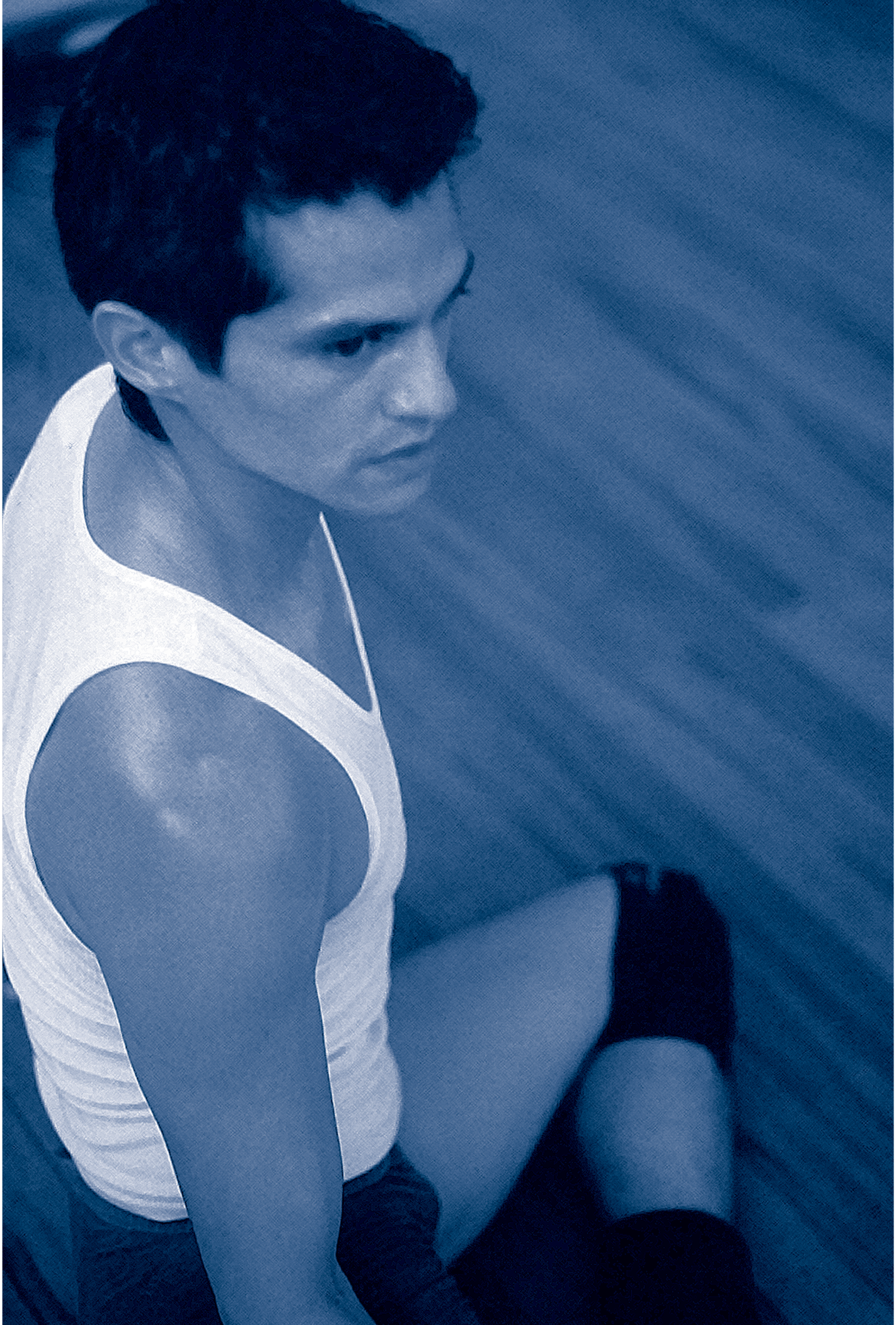
Richmond ve el futuro de la Escuela como una institución que ha alcanzado un nivel de madurez y se ha diferenciado, fundamentalmente, por una formación integral y la enseñanza de la composición coreográfica. Por lo tanto, este es uno de los ejes a fortalecer en la formación de los estudiantes. Por otra parte, en cuanto al nivel técnico, los estudiantes están logrando buenos niveles de ejecución, sin embargo, no se puede dejar de lado la vitalidad de la verdad escénica, que es un reflejo directo de la conexión de cada persona con su ser interno.

Finalmente, Richdmond, señala:

> *La Escuela brinda herramientas para que el individuo se desarrolle exitosamente, pero cada persona debe ser creativa y auto gestora, utilizar su imaginación para la generación de proyectos e ideas que le abran paso profesionalmente.*

También hace énfasis en que hay áreas de gran potencial poco desarrolladas, una urgente es el incluir el arte de la danza en la educación básica estatal, ya que "*esto permitirá despertar la expresividad y ayudar a la formación integral de la persona y la sociedad de manera efectiva*".

Florivette Richmond al finalizar su etapa de directora, asumió el puesto de vicedecana del CIDEA del período 2007-2009, y en el 2010, fue elegida como decana del Centro hasta el 2015.



Óscar Córdoba Arroyo

(1966)

Formación y trayectoria

Se formó como bailarín de danza contemporánea en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, en la que fue bailarín de la Compañía de Cámara Danza UNA, además de asistente de ensayos y dirección. También participó en Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica en 1993, como bailarín invitado. Su gran trayectoria en la danza lo señala como un intérprete que se ha enfrentado a más de 60 coreografías de diferentes autores y estilos. Hasta el año 2006, había participado en 30 festivales y en 16 giras internacionales.

Córdoba obtiene el bachillerato en Danza en 1997 y la licenciatura en Danza en el 2004 en la UNA. Completó la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Formación Dancística en el 2006 con graduación de honor. Ha sido profesor de Técnica de Danza Contemporánea y subdirector de la Escuela de Danza de la UNA (2002-2007). Junto a la coreógrafa y bailarina Marianela Vargas creó el grupo independiente Danzados.

Algunas de las obras en las que ha bailado en la Compañía de Cámara Danza UNA han obtenido diversos premios, entre los que destacan el Premio Nacional de Danza como Mejor Grupo y Mejor Coreografía por la

obra *Entrecruces* de Ileana Álvarez en el 2000. También en 1996, el Premio Nacional de Danza a la Mejor Coreografía por la obra *La pasión de San Juan* de Jimmy Ortiz y la Mención de Honor en reconocimiento por la labor del grupo. Por su participación en el espectáculo *Sentimientos del alma* de los Talleres de la Escuela de Danza UNA, en 1995, recibieron el premio como Mejor Agrupación de manera compartida con el grupo de aspirantes de la Compañía Nacional de Danza.

Dirección de la Escuela de Danza (2007-2012)

Óscar Córdoba asumió la subdirección de la Escuela de Danza al lado de Florivette Richmond en el período 2002-2007. Luego fue elegido director de la Escuela de Danza para el período 2007-2012, este hecho también le permitió dar continuidad a los procesos iniciados en el quinquenio anterior.

Era subdirector en la administración anterior, por lo que estaba familiarizado con la situación de la Escuela y, en especial, con el seguimiento a los procesos que aún no estaban resueltos, como la proyección internacional de la Escuela y el relevo académico.

Retos en su administración

Uno de los retos principales fue el poder dotar de mayor proyección nacional e internacional a la Escuela. Se retomó el carácter internacional inicial del Encuentro Centroamericano de Danza, ya que en años anteriores se había perdido la dimensión centroamericana. Al inicio se invitaba a muchos otros artistas tanto del país como de la región. En este sentido se estimulaba a los estudiantes extranjeros a conocer la Escuela a través del Encuentro Centroamericano y el Programa de la Maestría.

Los convenios que antes se tenían con universidades extranjeras se reactivaron y, a la vez, se lograron establecer vínculos académicos con la Universidad Veracruzana de Xalapa, México.

Se ha creado una mayor vinculación de la Escuela de Danza con el medio dancístico nacional, al incentivar más las relaciones entre la Compañía Nacional de Danza (CND), Danza Universitaria (UCR) y los otros grupos del país.

Un tema importante en esta gestión ha sido el haber desarrollado enfoques de investigación y construcción de conocimiento a través de la danza, desde todas las áreas de la Escuela (actividades académicas, docencia, administración) que incluyen temáticas de identidad cultural, las cuales trascienden el ámbito universitario.

También se ha trabajado en promover una estructura organizativa que genere compromiso hacia la danza entre los académicos, administrativos y estudiantes. Un plan de relevo académico que incorpore nuevos profesionales capacitados a nivel de posgrado, para integrarlos a la docencia, la investigación, la producción y la extensión, y poder continuar impactando en la sociedad.

Otro reto de su gestión ha sido la ejecución del proceso de autoevaluación con fines de mejoramiento académico. Como resultado de este proceso se hace evidente el reforzamiento en la formación del bailarín en las áreas de coreografía y pedagogía, así como en los cursos de Metodología de Ballet Clásico y Danza Contemporánea, para asumir los retos de la demanda laboral actual.

Y por último, se está promoviendo el mejoramiento de la infraestructura, ya que se necesita más espacio porque la Escuela ha crecido. Fue posible remodelar el actual edificio y adquirir el equipo tecnológico necesario para la actividad académico-artística que se desarrolla en la Escuela.

Su visión como director saliente

La Escuela de Danza está dentro de una institución, y su visión no puede alejarse de la misión de la Universidad Nacional que es humanista. La Escuela de Danza es punta de lanza en Centroamérica, con una trayectoria de más de 39 años de existencia, que implica una responsabilidad regional.

Desde su fundación se han rebasado las expectativas con un constante crecimiento cualitativo y cuantitativo. En todo este tiempo, se han conseguido llevar a cabo los programas de la Licenciatura y la Maestría, el Programa Margarita Esquivel, los Encuentros de Danza Centroamericanos y del Caribe, las actividades académicas integradas UNA Danza Joven y la Compañía de Cámara Danza UNA y los proyectos de investigación de la danza.

La Escuela ha madurado, sin embargo, es necesario un constante proceso de evaluación que le permita mejorar. La creación de un buen ambiente laboral con condiciones adecuadas; el apoyo a los académicos y su participación en los procesos; el fomento del respeto, la solidaridad, de los valores que definen al artista que hay que transmitir al estudiante. Es necesaria la revisión constante del Plan de Estudios para integrarlo más en ciertas áreas a la visión y objetivos de la Escuela de Danza. En fin, la formación de un profesional integral en Danza, no solo un bailarín, coreógrafo o profesor, sino alguien que tenga la especialidad y las herramientas que le permitan crear su propio espacio laboral, son algunos de los puntos fundamentales sobre los que la Escuela de Danza tiene que seguir promoviendo en su proyección hacia el futuro. Según Córdoba:

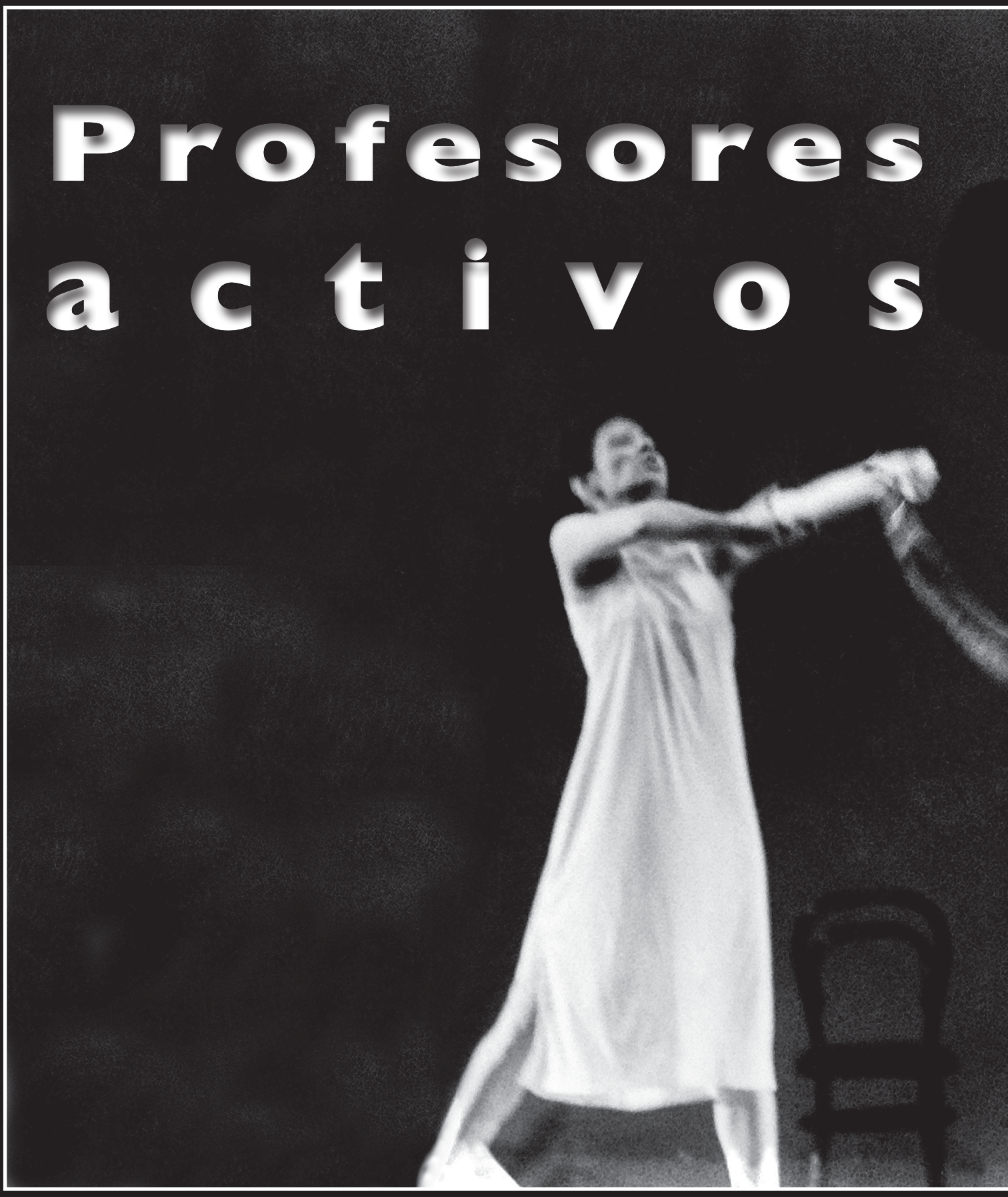
> *Es muy importante el hecho de seguir enseñando, ya que el puesto de dirección es muy absorbente y administrativo. Yo no soy el que produce, sino simplemente un facilitador de todo lo que se plantea y discute en las reuniones. Por esta razón, ir al aula es volver a*

estar en contacto directo con los estudiantes y sus inquietudes, a la vez que estos aumentan su confianza en mí y no me ven como una figura de autoridad inaccesible. Es necesario no perder el hilo conductor en el proceso del alumnado.

El exdirector considera que el nivel profesional de los egresados de la Escuela de Danza es excelente, principalmente por el carácter integral y humanista que caracteriza su formación. Los graduados de la Escuela se encuentran laborando tanto nacional como internacionalmente. Su trabajo no es solo como bailarines-intérpretes, sino, además, como coreógrafos, encargados de gestión cultural, maestros de danza, administradores de centros artísticos y dancísticos, en el área de la salud, la recreación y hasta en el área deportiva.

En lo referente a la dificultad de ingreso en el campo laboral, Córdoba opina que con el desarrollo del Plan de Estudios se procura brindar al estudiante una mayor cantidad de herramientas que le permitan enfrentar con éxito el campo laboral. "*Nuestro trabajo docente y artístico se orienta a la formación de artistas profesionales emprendedores, capaces de generar sus propios espacios de trabajo, de gestionar recursos, de formular proyectos y de integrarse con otras disciplinas*".

Profesores activos



Nandayure Harley Bolaños

(1951)

Formación y trayectoria

Nandayure Harley es coreógrafa, maestra y bailarina. Inició sus estudios en danza y ballet en el Conservatorio de Castella. Fue parte de la primera generación de estudiantes de la Escuela de Danza de la UNA en 1974. En 1975 fue cofundadora, maestra, coreógrafa y bailarina del Ballet Moderno de Cámara (1975-1978), junto a Elena Gutiérrez y Cristina Gigirey. También fue miembro fundador y coreógrafa de la Compañía Nacional de Danza (1979), agrupación en la que bailó hasta 1983.

Harley completó su formación en diferentes instituciones como The Place, Youth Lion Center en Londres, Inglaterra, Ecòle de Dance de París, Francia, Ballet Folclórico Nacional de Amalia Hernández en México D.F., México, la Danza en la Biblia en Jerusalén, Israel, José Limón, Louise Falco, Louise Wykell Dance Studio, Nikolais y Louis Dance Lab, Martha Graham Dance School en New York, así como en el Departamento de Danza de la Universidad de Michigan, EE. UU., y en el Ballet Nacional de México, Querétaro, con Guillermina Bravo.

Después, obtuvo el bachillerato y la maestría en Danza con Énfasis en Formación Dancística, en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Harley es profesora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional desde 1982, donde imparte los cursos de Técnica de Danza, Taller de Expresión y Composición. Además, es maestra de precarrera en el Programa Margarita Esquivel de la Escuela de Danza.

También ha formado parte de Louise Wykell Dance Studio en New York, Concierto para Dos y Eternamente Amigos en México. Integró el Grupo de Danza Moderna de Mireya Barboza, el Grupo de Teatro de la Municipalidad de San José, y la Compañía de Cámara Danza UNA como bailarina invitada.

Dirigió, junto a Luis Carlos Vázquez, Fantasía Folclórica (Teatro Melico Salazar) y los grupos independientes, Guindolas y Speculum Mundi. Fue fundadora y directora artística de la actividad académica integrada UNA Danza Joven del 2004 al 2009, en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Obtuvo el Premio Nacional de Danza en 1993, como coreógrafa por su obra *Último cantar*, con su grupo Speculum Mundi.

Entre el 2003 y el 2006 sus coreografías han sido seleccionadas y premiadas entre las mejores del Festival de Coreógrafos Graciela Moreno del Teatro Nacional, actividad que se realiza desde 1981 en San José, Costa Rica.

Como trabajadora independiente del arte del movimiento desarrolló la investigación *Campo de esferas,* proyecto de investigación artística fundamentado en las esferas de piedra precolombinas costarricenses: cuerpo humano esfera de piedra y cuerpo humano campo de esferas, relaciones socioculturales y espacio-temporales. En el 2012 realizó una temporada en el Teatro Montes de Oca como solista con su coreografía *Bailar por siempre*.

Dirección de la Compañía de Cámara Danza CCDUNA (1987-1988 / 2005)

La CCDUNA ha estado bajo su responsabilidad artística en dos períodos cortos, un año aproximadamente cada uno (1987-1988 / 2005), por solicitud del Consejo Académico de la Escuela de Danza. En el primer período trabajó creando repertorio para la agrupación con coreógrafos invitados como Luis Enrique Muekcay, coreógrafo y bailarín ecuatoriano, y el mexicano Eric Villanueva. Juntos crearon un repertorio que funcionó como "caballo de batalla", tanto en temporadas oficiales como en giras de extensión.

El segundo período de Harley como directora corresponde al año 2005, cuando sustituye a la anterior directora artística, Rocío Arrieta, y al mismo tiempo coordinaba el Proyecto UNA Danza Joven. En esta oportunidad, además de crear repertorio para la agrupación, se rescataron los trabajos de los cursos de Montaje e Interpretación Escénica de los integrantes de la compañía, quienes recientemente habían obtenido el bachillerato en Danza, creando un repertorio que se bailó fundamentalmente en las giras de extensión y difusión de la agrupación.

Este período se caracterizó por las presentaciones en los Centros de Adaptación Social, tanto de la gran área metropolitana como en las provincias. Esta es una acción social que ha destacado a la CCDUNA y la distingue de otras agrupaciones. Otra característica es que por la necesidad de tener un repertorio con obras que requieren mayor cantidad de bailarines, se invitó a participar a integrantes de UNA Danza Joven, creando un repertorio más amplio y atractivo, sobre todo para las giras de extensión.

Obras de Harley que se montaron durante sus gestiones son: *Agujero rasgado interior*, *Historia de un soldado* (1987), *Cuarto creciente* y *Vorágine* (2001).

Los coreógrafos invitados con los que Nandayure Harley trabajó durante sus períodos fueron: Elena Gutiérrez que montó *Beatles* y *Caminante y la muerte*; Luis E. Muekcay participó con *Ratas* y *Largo parto eterno*; Eric Villanueva, con *Evanidaria*. Por su parte, Jorge Ramírez creó *Como al principio al final*. Del mismo modo, Marcela Aguilar escenificó *Pies pa' que te quiero si tengo alas para volar* y se encargó de la coreografía en el montaje teatral *Romeo y Julieta*.

Los objetivos que Harley se planteó para su período de dirección fueron crear y consolidar el repertorio de la agrupación. Además, integrar en el repertorio trabajos de composición de los miembros del elenco y elevar el nivel técnico-interpretativo de sus bailarines. También, enfatizar en la responsabilidad social del artista de la danza y dar mayor presencia a la CCDUNA en el medio artístico institucional y nacional, mediante la difusión del repertorio. Asimismo, lograr participar en el Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional. "*Pude alcanzar estos objetivos sin problema, apoyados por la producción y la dirección de la unidad académica*", comentó Harley.

Uno de los desafíos mayores que tuvo que enfrentar como directora fue "*trabajar con el escaso presupuesto operacional de la agrupación que no permitió la participación de coreógrafos nacionales, internacionales, ni de otros artistas que enriquecieran sus producciones*".

Según Harley,

> *Desde mi perspectiva actual veo a la CCDUNA como una compañía joven y versátil que debe reflejar la misión y la visión de la Universidad Nacional, que se diferencie de las otras agrupaciones oficiales del medio y cumpla con los objetivos de su creación, pero*

que tenga un adecuado presupuesto para mejorar las condiciones de sus productos artístico-académicos.

Coordinación de UNA Danza Joven (2005-2009)

La directora de la Escuela de Danza, Florivette Richmond, en el año 2004, propuso la formulación de lo que más tarde se llamaría UNA Danza Joven, ya que a lo largo de los años, Harley había estado apoyando permanentemente la presentación en los teatros de los resultados de los cursos de Montaje e Interpretación Escénica de los estudiantes de IV nivel. Así fue como se formuló un proyecto que integró las áreas de investigación, extensión, exploración, docencia y producción dancística.

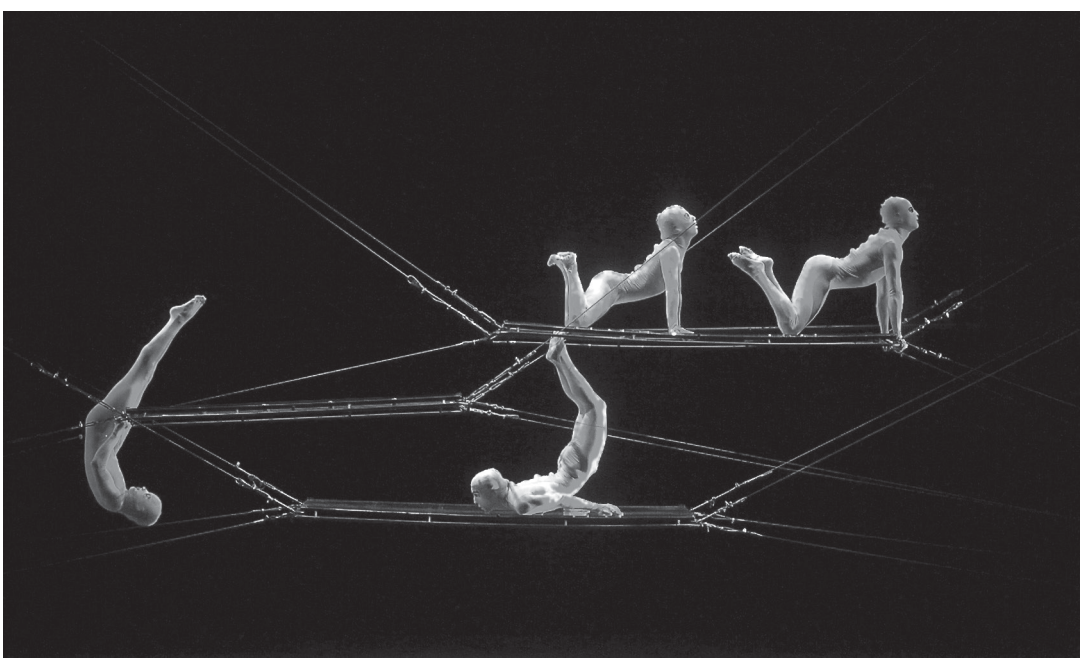
El Proyecto UNA Danza Joven está inscrito en el Plan de Estudios de la Escuela de Danza de la UNA. Sus objetivos principales son brindar un espacio artístico-académico que sea permanente, abierto y flexible para llevar a cabo la práctica escénica interpretativa de sus estudiantes. A la vez, brindar oportunidades para la creación coreográfica profesional en el medio artístico nacional e internacional. En el proyecto participan estudiantes, egresados, académicos y maestros invitados nacionales e internacionales. Gracias a él se crean obras nuevas y se rescatan otras que han formado parte del repertorio dancístico de la Escuela de Danza, de la Compañía de Cámara Danza UNA y de otras compañías del país.

Además, es un soporte para albergar el producto artístico de los talleres de Expresión y Composición, así como los de Montaje e Interpretación Escénica, contribuyendo al desarrollo equilibrado y productivo de la Escuela de Danza para la formación de los estudiantes en diferentes campos como la coreografía, la interpretación, el conocimiento de la labor como productores y la extensión cultural nacional e internacional. Esto permite crear una mayor presencia de la Escuela de Danza y de la UNA en el medio dancístico nacional.

UNA Danza Joven nace como un proyecto integrado hasta el 2006, para transformarse, posteriormente, en una actividad académica integrada hasta la fecha. Sin embargo, desde el 2003, varios coreógrafos de la Escuela donaron su trabajo como apoyo a la idea y para entusiasmar a los estudiantes en la práctica profesional. Y desde el 2005, la máster Nandayure Harley fungió como su coordinadora.

El Proyecto UNA Danza Joven desde que inició su implementación, ha ofrecido espacios reales, que han facilitado la exploración del movimiento y la creación coreográfica para los estudiantes y profesionales involucrados, quienes han visto en escena sus creaciones. Además, el proyecto consolida la práctica escénica interpretativa fundamental para los estudiantes, ya que a través de la exposición continua frente al público logran desarrollar las herramientas necesarias para defenderse en el medio artístico profesional, con madurez, experiencia, versatilidad y presencia escénica. Según Harley,

> *El reto para el estudiantado es el de posesionarse de este espacio y, en conjunto con los facilitadores que aporta la unidad académica, lograr solventar lagunas y carencias formativas a través de la participación de propuestas artísticas retadoras que los motiven hacia estos procesos creativos e innovadores.*

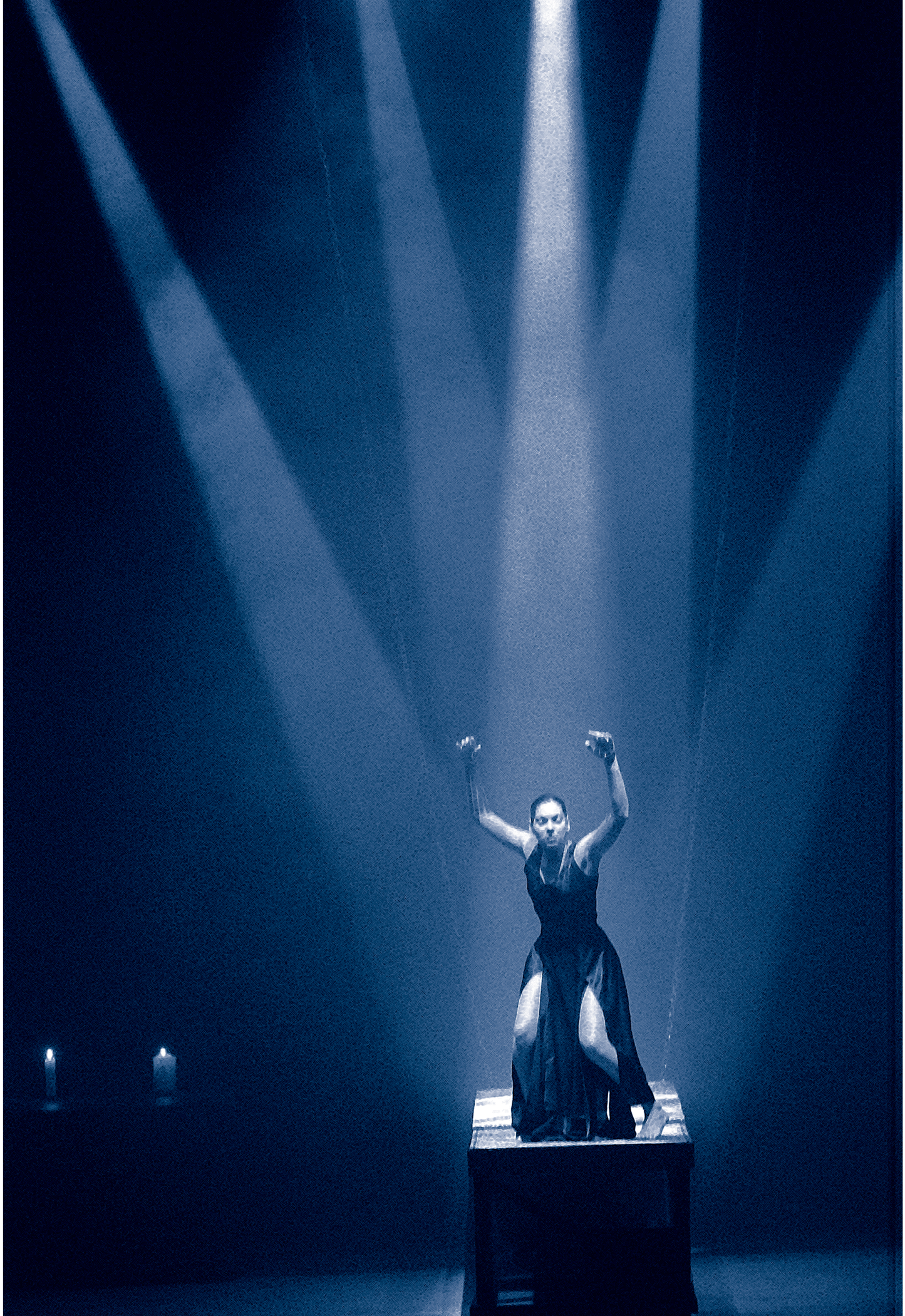


Debemos recordar que los estudiantes son la materia prima del proyecto. Son quienes aportan la interpretación y también enriquecen el repertorio de la agrupación con sus trabajos dancísticos, producto de los diferentes talleres de Expresión y Composición, Práctica Escénica y Montaje Escénico. Sin esta materia prima, UNA Danza Joven no existiría, ya que fue un proyecto creado para el estudiantado de la Escuela de Danza de la UNA.

Además, UNA Danza Joven les proporciona a los estudiantes ventajas tales como la práctica de la profesión en el ámbito coreográfico e interpretativo. La renovación permanente a través de nuevas propuestas mediante las presentaciones periódicas en el campus universitario, sedes regionales, territorio nacional, festivales y teatros de la capital. Del mismo modo, los enfrenta a diversos públicos metas. También permite la integración de los trabajos dancísticos más destacados de los estudiantes en el repertorio de UNA Danza Joven. Por la naturaleza de la actividad, sus integrantes tienen contacto con diferentes comunidades (el pueblo) en las giras de extensión y difusión de su quehacer y, a la vez, se logra la presencia de la Escuela de Danza en el medio artístico nacional.

Finalmente, Harley señala como primera coordinadora de UNA Danza Joven, que en el futuro este proyecto debe

> *seguir proyectando el quehacer de la agrupación en los ámbitos nacional e internacional. Continuar posicionándose con espectáculos que generen polémica en el medio artístico nacional. Velar porque se mantenga el nivel técnico interpretativo de la agrupación de alto nivel. Favorecer a las comunidades urbano-rural-marginales. Y estimular en el estudiantado el interés por profundizar en el conocimiento relacionado con la gestión cultural.*



Ileana Álvarez Pérez

(1965)

Trayectoria y formación

Su formación en danza está avalada por su Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Formación Dancística (2008), la licenciatura en Danza (1999) y el bachillerato en Danza (1988), en la Universidad Nacional.

Su experiencia profesional la ha desarrollado como directora artística de la Compañía de Cámara Danza UNA en dos períodos. Ha sido profesora de Técnica de Danza Contemporánea, en el Taller Nacional de Teatro, así como de Expresión y Composición, Repertorio Coreográfico, Técnica de Danza Moderna, Apreciación de la Danza Contemporánea, Historia de la Danza, en la Escuela de Danza de la UNA, desde el año 1993.

También ha ejercido la docencia mediante el Taller de Movimiento, Danza y Aspectos Técnicos y de Expresión Corporal en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Fue directora, maestra y coreógrafa del grupo Danza UNED, y profesora invitada de Técnica Contemporánea para el Frente de Danza Independiente de Ecuador, dirigido por Wilson Pico.

Desde 1990 hasta 1997 fue bailarina de la Compañía Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica. Participó como bailarina de la Compañía de Cámara Danza UNA entre 1987 y 1989, y del grupo Cedanza en varias coreografías. Como actriz y bailarina trabajó en obras de los directores Remberto Chávez, Jimmy Ortiz, David Korish, Roxana Ávila, María Bonilla, Rogelio López y Mireya Barboza.

Fue cofundadora, directora, bailarina y coreógrafa del grupo Stratego-danza (1997), grupo Zapatos Rotos (1996), grupo EOLO (1990), Colectivo de Danza y Teatro Sarao (1989).

Álvarez ha ganado el Premio Nacional a la Mejor Coreografía en dos ocasiones. En 1997, por su obra *Las doce y punto*, en Danza Universitaria, y en el 2000, por *Entrecruces*, obra realizada con la Compañía de Cámara Danza UNA. También, por su labor como directora, obtuvo en el 2001 y en el 2009 el Premio Nacional como Mejor Grupo.

Por muchos años fue profesora del Taller Nacional de Danza. Actualmente, es catedrática y fue nombrada subdirectora de la Escuela de Danza, hasta el 2017.

Dirección de la CCDUNA: 2000-2004 y 2006-2010

Ileana Álvarez ha contribuido al desarrollo de la danza contemporánea en Costa Rica, mediante una agrupación cultural representante de la Universidad Nacional y su elenco profesional que se ha proyectado nacional e internacionalmente. Participó en varias producciones interdisciplinarias patrocinadas por el Fondo para la Producción Artística del CIDEA. Creó al menos cinco obras cortas para su repertorio de extensión. También realizó un espectáculo coreográfico inédito e invitó a un coreógrafo por año. De igual forma, tuvo que continuar con la búsqueda de recursos adicionales que complementaran el presupuesto para las producciones.

Algunas obras de otros coreógrafos que se montaron en su primer período son: *Ni ángel ni demonio* de Karol Marenco, *Crisálida* de Marianela Vargas, *Canto al amor* de Jorge Ramírez, *Indómitas ánimas* de Elsa Flores, *Fandango* de Cristina Gigirey, *El corazón de Rosita* de Elena Gutiérrez y *Vorágine* de Nandayure Harley.

Para su segundo período, Álvarez invitó a montar a Sandra Torijano *La última luna llena*; Nandayure Harley, *Cuerpos sagrados, vidas rotas*; Selma Solórzano, *Mitología urbana*; Bala Saravastti, *Coeur de core*; Satu Hummasti, *Dance With me*; Rogelio López, *Fragilidad*; Wilson Pico, *Cartera*, y Darryl Thomas, *Afrodisiaca*, además de los miembros de la agrupación quienes presentaron varios trabajos.

Según Álvarez, las metas, en su mayoría, fueron alcanzadas. La exdirectora considera que la extensión debe seguir reforzándose, ya que es una labor fundamental para los proyectos artísticos de la UNA. Como coreógrafa y maestra considera que el trabajo en la CCDUNA debe estar cada vez más enfocado a promover el crecimiento de sus miembros a través de oportunidades de aprendizaje, tanto formativas como artísticas. "*Se debe profundizar en continuar desarrollando la sensibilidad, la espontaneidad y la creatividad a partir del respeto a la particularidad de cada uno de sus integrantes*", señala Álvarez.

El aspecto de la investigación en la creación coreográfica también es de vital importancia fortalecerlo para consolidar tanto las temáticas como los lenguajes que se pretenden desarrollar en la obra de danza, e involucrar activamente a todos los participantes en todas las fases del proceso creativo.

> *Considero que una agrupación como la CCDUNA, cuya plataforma brinda a los estudiantes recién graduados, un período de experiencia escénica, la hace diferente al resto de las agrupaciones profesionales estatales de nuestro país que básicamente se dedican a la producción de espectáculos.*

Por lo tanto, se debe tener claro que una agrupación como esta debe primordialmente seguir las directrices del equipo de dirección de la unidad académica a la que pertenece, la cual, a su vez, sigue las directrices institucionales.

Este hecho es determinante en las actividades que la compañía realiza, ya que está supeditada a seguir un calendario de actividades fijas y anualmente planificadas. Este calendario "*limita de alguna manera la producción coreográfica*", argumenta Álvarez. Desde su perspectiva, "*los directores artísticos de la CCDUNA deben tener claros estos lineamientos que la definen más como una agrupación universitaria con fines no solo artísticos, sino vinculados al desarrollo académico*".

Algunas limitantes que enfrentó, indica Álvarez, fueron los procedimientos administrativos que son poco flexibles. Las producciones de danza se deben regir por las normativas administrativas en cuanto al manejo del presupuesto para las necesidades de los montajes, contrataciones, etc. Como directora,

> *La mayoría de las veces es difícil coordinar los tiempos creativos con los tiempos de los procedimientos que exigen la toma de decisiones artísticas con mucha antelación, lo cual, muchas veces afecta los productos finales, ya que en los procesos creativos no todo puede estar planificado con tanta antelación. Muchas veces las obras definen sus necesidades, más cerca de su propio estreno.*

Como aspectos positivos de su gestión, Álvarez indica que la compañía, si bien no cuenta con suficiente contenido económico para la producción, sí posee infraestructura y material humano, un elenco, un director artístico, maestros y coreógrafos, aspectos fundamentales para desarrollar el hecho artístico.

Además, señala la coreógrafa, una compañía como esta, les proporciona a los jóvenes bailarines la posibilidad de crecer artísticamente, al trabajar con maestros y coreógrafos de gran nivel y de distintas tendencias artísticas, para que posteriormente puedan continuar su desarrollo como intérpretes y profesionales de la danza.

Vicky Cortés Ramos

(1967)

Formación y trayectoria

Vicky Cortés es bailarina, coreógrafa y profesora de danza. Desde 1986 ha trabajado con los coreógrafos más representativos en Costa Rica: Mireya Barboza, Elena Gutiérrez y Rogelio López. En 1988 fue miembro fundador del grupo independiente Losdenmedium con el que bailó durante varios años.

Posteriormente, residió algunos años en Europa, Alemania y Suiza, donde trabajó con diferentes coreógrafos. Con Pina Bausch y Susana Linke, participó como bailarina invitada. Además, bailó en el Bremen Tanz Teather. Interpretó varias coreografías de Raffaella Giordano, Daniel Goldin, Reiner Behr, Evelline Castellino y Mark Sieckareck.

Cortés ha bailado en escenarios de Costa Rica, Nicaragua, México, Colombia, Perú, República Dominicana, Venezuela, Ecuador, Alemania, Suiza, Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos e Israel.

Desde 1997 trabaja como coreógrafa-directora y bailarina independiente, bajo una forma y coordinación abiertas, con la incorporación o de intérpretes o de personas de diferentes disciplinas artísticas, según las necesidades y las condiciones de trabajo, o como invitada en proyectos específicos. Está interesada en la búsqueda de contenidos y formas de expresión propias.

Como coreógrafa, algunas de sus piezas han sido producidas por el Folkwang Tanz Studio de Essen, Alemania, la Compañía de Cámara UNAM, Nicaragua, el FONCA, el Centro Nacional de las Artes, México D.F.; la Compañía de Cámara Danza UNA, el Teatro de la Danza, el Teatro Nacional, ProArtes y el Centro Cultural de España, en Costa Rica; el Teatro Kampnagel y el Kultur Behorde, en la ciudad de Hamburgo donde residió.

Algunas de sus obras son: *Historia mínima*, *A sus plantas rendido un león*, *Beauty Sleep*, *Donde el viento se devuelve*, *Espera primavera*, *A la par del cuerpo*, *Estatua pública*, *Orfeo y Eurídice*, *La caja de arena*, *El jardín inclinado,* y la más reciente producción unipersonal, *En maceta*.

Estas producciones se han presentado en Costa Rica y en diferentes festivales nacionales e internacionales. Cortés ha bailado en pueblos, plazas y parques de Costa Rica y Nicaragua. También en cárceles juveniles y de mujeres. Junto a las bailarinas y coreógrafas Ivonne Durán y Ena Aguilar,

trabajó en la provincia de Limón, en la región caribeña del país, con personas interesadas en el movimiento y la expresión corporal. De igual forma ha participado en talleres de danza en la cárcel de mujeres El Buen Pastor y en escuelas públicas en zonas de alto riesgo.

Su trayectoria se complementa con la docencia en Costa Rica en el Taller Nacional de Danza; la Escuela de Danza de la Universidad Nacional; Danza Universitaria; la Compañía Nacional de Danza y el Conservatorio El Barco. En otras ciudades como Managua, Nicaragua; Barcelona, Madrid y León en España; Fortaleza, Brasil; Cerdeña, Italia; Ginebra, Suiza; Bremen y Hamburgo en Alemania; Xalapa y Morelia en México, también aportó como maestra.

Vicky Cortés ganó el Premio Mejor Interpretación con categoría especial, en el Festival Iberoamericano Óscar López, realizado en Quito, Ecuador (1990). El periódico *La Nación* de Costa Rica le otorgó el Premio Áncora a su coreografía *Constelada* (1994). En el 2008 recibió el Premio Aportes a la Creatividad y la Excelencia, otorgado por la Florida Ice and Farm de Costa Rica.

Actualmente trabaja en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional como docente y en el 2011 asumió la dirección de la Compañía de Cámara Danza UNA.

Como directora de la CCDUNA, en la primera parte de su gestión, decidió continuar con las premisas que esta compañía mantenía: brindar la posibilidad a los bailarines egresados de la Escuela la experiencia del trabajo en una compañía profesional, hacer la curaduría del trabajo con diferentes coreógrafos nacionales e internacionales, y continuar con el trabajo de extensión a la comunidad y el compromiso que esto exige, en todos los sentidos.

También durante el 2011, invitó a varios coreógrafos, como la mexicana Esther Landa, a montar *Claveles para mi regreso*, así como a Florencia Chaves, quien escenificó *Happiness*, y al español Mikel Aristegui que creó *Evolución*, con estas propuestas ha contribuido a enriquecer el repertorio de la agrupación en diferentes temporadas.

Para el 2012, Cortés invitó a la costarricense radicada en los Estados Unidos, Elia Arce, a realizar la intervención espacial denominada *El Pirro*. Vicky Cortés, junto a los bailarines de la CCDUNA, ha participado en varios festivales en la región centroamericana y ha mantenido una intensa labor de extensión comunitaria presentándose en lugares poco convencionales para la danza.

Rodolfo Seas Araya

(1962)

Formación y trayectoria

En los años 80 inició sus estudios en la Compañía Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica. En 1986, se trasladó a Alemania para estudiar formalmente en la Escuela Superior Folkwang, con la recomendación del maestro Hans Züllig, donde obtuvo la licenciatura como intérprete en danza moderna, ballet y folclor internacional.

Fue contratado por la coreógrafa Pina Bausch como bailarín de planta del Folkwang Tanz Studio y como solista invitado de la Compañía de Pina Bausch en Wuppertal, en la que bailó en las siguientes obras de repertorio: *La consagración*, *Orfeo, Iphigenia*, *Gebirge*, *1980, Kontakthof* y *Viktor.* Participó en la película *El lamento de la emperatriz*. Durante los años que estuvo en el Folkwang Tanz Studio trabajó con los coreógrafos Mark Sieczcarek, Sussane Linke, Carolyn Carlson, Mitsuro Sasaki, Raffaella Giordano y Urs Dietrich, entre otros, hasta 1995.

Con un contrato como bailarín solista del Teatro Nacional de la República de Weimar en Alemania del Este, trabaja con el coreógrafo Joachim Schloemer. Años después se traslada junto con la compañía al teatro de la ciudad de Basilea hasta 1998, posteriormente, continúa bailando como solista invitado para el repertorio de la compañía hasta el año 2004.

En 1998 regresa a Costa Rica como artista independiente. Bailó con el grupo Losdenmedium hasta el 2003, donde además realizó el diseño de vestuario. Junto a la bailarina y coreógrafa Florencia Chaves fundó el grupo Donde una vez estuve, con el cual participó en varios festivales.

Desde el año 2004 es académico de la Escuela de Danza en la Universidad Nacional, donde ha impartido cursos de Técnica Contemporánea, Interpretación, Vestuario y Danza en la Educación. En el 2008 obtuvo la maestría en Danza con Énfasis en Formación Dancística. Trabajó como profesor asistente, junto a Nandayure Harley, en UNA Danza Joven, entre el año 2006 y el 2007. En el 2010 asume la coordinación de este proyecto al lado de Valentina Marenco. En este proyecto le ha tocado coordinar montajes de diferentes artistas nacionales, establecer relaciones de cooperación entre las otras instancias encargadas de la docencia dancística en Costa Rica y realizar una extensa labor de extensión con los estudiantes de la carrera de danza.

Paralelamente a su labor docente ha continuado bailando con diferentes coreógrafas como Vicky Cortés, Florencia Chaves, Inés Aubert, Andrea Catania, entre otras.

En el 2012, junto a Inés Aubert, obtiene apoyo del programa ProArtes, con el cual pudo realizar el montaje *Edición limitada* con una población de adultos mayores.

En el mes de setiembre del 2012, la Asamblea de la Escuela de Danza lo elige como director, junto a Ileana Álvarez en calidad de subdirectora, hasta el 2017. En su plan de trabajo, ellos pretenden presentar una propuesta ante el Ministerio de Educación para lograr que la danza se introduzca en el Plan de Estudios de dicha institución, y así poder crear más fuentes de trabajo para los graduados y el gremio en general. Asimismo, dar continuidad a los proyectos que están produciendo buenos frutos artístico-académicos. Al preguntarle a Seas, qué ha significado en su carrera la experiencia en la Escuela de Danza, comenta:

> *Ha ampliado la visión de la enseñanza de la danza y como artista. También me ha permitido realizar proyectos interdisciplinarios y alternativos. En esta nueva etapa como director, pretendo promover la actualización de los profesores de la Escuela, mediante otorgamiento de becas y pasantías. Del mismo modo, seguir elevando el nivel técnico e interpretativo de los estudiantes. Y dar seguimiento al plan quinquenal, tratando de enrumbar a la Escuela hacia el arte contemporáneo.*

Rolando Brenes Calvo

(1958)

Formación y trayectoria

En 1977 ingresa a la Universidad de Costa Rica y cursa los Estudios Generales y materias de las carreras de Ingeniería Civil y Economía. Ese mismo año ingresa al Taller de Danza y al grupo independiente DanzaCor, ambos dirigidos por Rogelio López, e inicia estudios de técnica de ballet clásico, con la profesora Cristina Gigirey. En 1978 forma parte del elenco fundador de Danza Universitaria.

En 1982 viaja a Essen, Alemania e ingresa al Folkwang Tanz Studio. En esta agrupación participa hasta 1984. Durante este tiempo realiza estudios de ballet clásico con la profesora I. Ireghi y el profesor B. Bertsher, y danza moderna con el profesor Hans Züllig.

Dos años más tarde forma parte del elenco del Wuppertal Tanztheater, en Wuppertal, Alemania, dirigido por Pina Bausch y continúa estudios con los maestros antes citados. Además, trabaja con los profesores Jean Cebron y Dominique Mercy en danza contemporánea, hasta junio de 1989.

En julio de 1989 retorna a la Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica, agrupación en la que trabaja hasta 1996. Complementa su formación técnica en ballet clásico con los profesores Karen Poe y Jorge Félix. Desde 1996 continúa su entrenamiento con la maestra Cristina Gigirey, hasta el 2006. Ese mismo año obtiene el bachillerato, y en el 2008, la maestría en Danza con Énfasis en Formación Dancística, en la Universidad Nacional de Costa Rica.

Además, Rolando Brenes durante su carrera ha tomado clases maestras y cursos con diferentes maestros tales como: Rex Nettleford (Jamaica), Jennifer Müller (EE. UU.), Cristine Kono (Japón), Clay Tagliaferro (EE. UU.), Carlos Orta (Venezuela), Juan Alarcón (España), Luis Viana (Venezuela), Keba Diouf (Senegal), Bernard Aidani (Francia), Lynne Wimmer (EE. UU.), Bill De Young (EE. UU.), Ingrid Irrlicht (Alemania), Joshua Cienfuegos (España), Aidani Bernard (Francia) y Jorge Olea (Chile).

Como intérprete, Brenes ha ejecutado obras de varios coreógrafos y se ha enfrentado a diferentes estilos compositivos mediante un número significativo de coreografías. Entre los creadores más importantes cabe mencionar a Rogelio López, Cristina Gigirey, Susanne Linke, Mitsuru

Sassaki, Marilyn Breuker, Pina Bausch, Luis Piedra, Bill De Young, Lynne Wimmer y Liliana Valle. Rolando también ha bailado obras de Carlos Ovares, Ena Aguilar, Jimmy Ortiz, Manolo Vázquez y Francisco Centeno. Estas coreografías las bailó en escenarios de Asia, Europa, Norteamérica, Suramérica y Centroamérica.

Rolando Brenes ha recibido varios premios durante su carrera escénica. Se destacan los reconocimientos por su labor, en Danza Universitaria, como Mejor Grupo en 1978, 1980 y 1981, Mejor Obra, con *40 veces un año*, en 1989 (Premio Teatro Nacional). De los premios nacionales ganó en 1992, de manera compartida con Mimi González, el premio como Mejor Intérprete y Mejor Grupo en 1994 (Premio Nacional). En 1999 recibió la Mención de Honor por su trabajo como productor, intérprete y creador en Tanz Project.

Paralelo al desempeño como bailarín, Rolando Brenes inició su labor como profesor en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional en 1990, primero como maestro en la Compañía de Cámara Danza UNA y luego como profesor en el Plan de Estudios. En esta institución también ha trabajado en el Programa Margarita Esquivel, como coordinador e instructor, así como diseñador de iluminación. Hoy forma parte del grupo de académicos propietarios y goza de la categoría de catedrático.

Brenes también ha impartido clases en otras instituciones nacionales y extranjeras, entre las que se destacan: el Taller Nacional de Danza, Merecumbé, Danza Universitaria, Danza Abend y la Compañía Nacional de Danza.

Ha sido maestro de técnica contemporánea de la Compañía de Danza Joahim Schlömer Tanztheater, en Weimer, y la Danza-Teatro del Teatro de Bremen, dirigida por Susanne Linke, ambas de Alemania. Así como de la Academia Superior de Artes de Bogotá en Colombia, la Escuela Nacional de Danza Morena Celarié en El Salvador, la Escuela Nacional de Danza Mercedes Agurcia Membreño en Tegucigalpa, Honduras y la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana en México.

Paralelo a la docencia, en el año 1999 crea el proyecto coreográfico denominado Tanz Project, en el cual se desempeña como creador y solista. A partir del año 2000, en esta experiencia se hizo acompañar por la bailarina Patricia Chavarría y contó con la colaboración de varios coreógrafos e intérpretes invitados. También produjo los espectáculos *Conmigo* (1999), *Conmigo+1* (2000), *Balance* (2000), *Espacios* (2001), *Eclipse* (2002) y *Reflejo* (2004).

Otra faceta que ha cultivado Brenes ha sido la de diseñador de luces. Desde 1979 ha participado en producciones nacionales e internacionales al lado de los coreógrafos Rogelio López, Cristina Gigirey, Susanne Linke, Haidée de Lev y Lynne Wimmer. Asimismo, como diseñador trabajó en espectáculos de la Compañía de Cámara Danza UNA, Danza Abend, Stratego Danza, Atropos y sus propias producciones en Tanz Project.

Su producción coreográfica con otras agrupaciones han sido las siguientes:

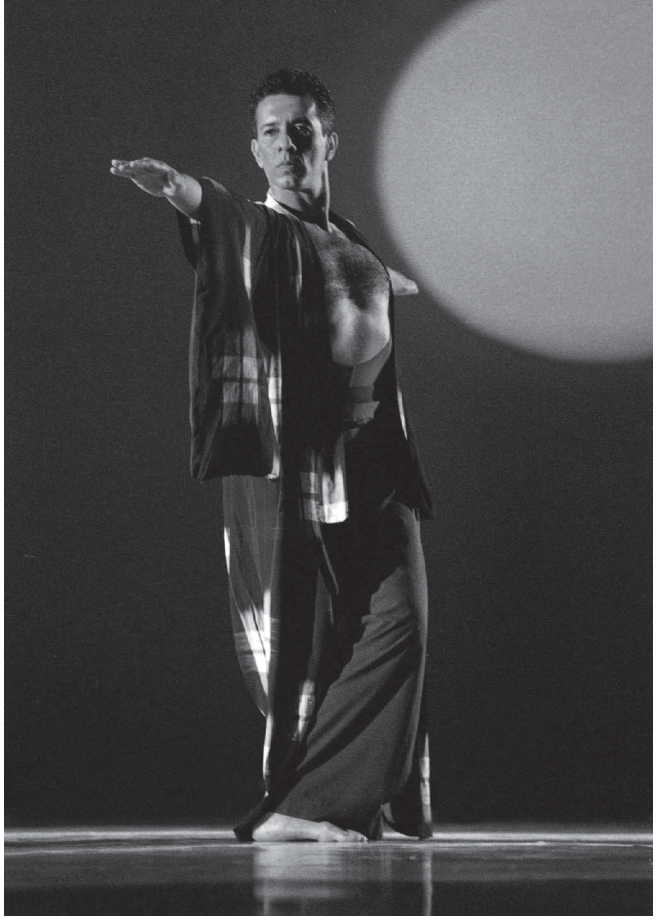
Ánima ánima (1994), Danza Universitaria.

Voces a tres (1999), Danza Abend.

Reflexion-ando (2003), Compañía de Cámara Danza UNA.

Entes (2004), Danza Abend.

Algunas de estas obras han sido bailadas por elencos latinoamericanos.



Profesores jubilados

Julián Calderón

(1930)

Formación y trayectoria profesional

La creación del Ballet Pro-Arte en 1945 fue determinante para la historia de la danza y el arte en Costa Rica, ya que permitió dar continuidad a lo que se había logrado en el Ballet Tico (1940-1945) creado y dirigido por Margarita Esquivel (1921-1945).

Dicha agrupación desarrolló su trabajo en el antiguo edificio anexo al Teatro Nacional, donde se realizaban todo tipo de actividades artísticas tales como: exposiciones, conciertos, conferencias; además, se creó un cuerpo de ballet profesional. Esto permitió una formación interdisciplinaria y el contacto con artistas vanguardistas de la época, generando un intercambio intelectual importante. Una de las fundadoras del Ballet Pro-Arte fue la pintora, bailarina y coreógrafa costarricense, Margarita Bertheau (1913-1975)[4]; quien dirigió esta institución hasta 1948, y contribuyó a generar una importante actividad cultural y dancística en el país. De esta generación de bailarines costarricenses formados por Margarita Esquivel y Margarita Bertheau, varios figuraron en el exterior, Hortensia Vaglio y Jannet Muñoz desarrollaron su carrera en Norteamérica, mientras que Teresita Orozco, Nidia Naranjo y Julián Calderón, se destacaron en Europa.

Cuando el gobierno de José Figueres Ferrer cerró el Ballet Pro-Arte en 1948, debido a los acontecimientos políticos, clausuró un centro importante para el desarrollo artístico nacional, y muchos proyectos se truncaron, pues el espacio se le otorgó a la bailarina Olga Franco.

El Ballet Pro-Arte fue el primer contacto que tuvo el bailarín costarricense Julián Calderón con esta disciplina artística por medio de Bertheau, quien le dio sus primeras clases de ballet y lo motivó a seguir adelante. Además,

---

4 Margarita Bertheau Odio es una de las pioneras del ballet en Costa Rica. Nace en San José en 1913, estudia danza y pintura durante cuatro años en La Habana, Cuba. De 1932 a 1936 fue alumna del Ballet Pro-Arte Musical en Cuba, dirigido por Nicolai Yavorski, destacando como bailarina, además, realizó diseño de vestuarios y escenografía para las producciones teatrales del ballet. En 1939 imparte clases en el Teatro Colón de Bogotá, donde también realizó coreografías, vestuario y escenografía. En 1941, en Costa Rica, fue maestra del Ballet Tico y se hace cargo de los aspectos plásticos de las producciones de Margarita Esquivel. En 1945 participa en la fundación del Ballet Pro-Arte. Su trabajo significó un singular aporte en el desarrollo del ballet y la pintura, especialmente, en la acuarela en Costa Rica. Muere en 1975.

en 1947 Calderón tuvo la oportunidad de ver en el Teatro Nacional de Costa Rica al Original Ballet Russe[5]. A pesar de que estuvo poco tiempo estudiando en el Ballet Pro-Arte Musical (aproximadamente 8 meses), esto fue suficiente para incentivarlo a desarrollar su carrera como bailarín.

Su nombre completo es Julián Pérez Calderón, pero él escogió como nombre artístico Julián Calderón. Nació en el año 1930 en la provincia de Heredia. Realizó sus estudios primarios en la Escuela Cleto González Víquez, luego ingresó a la Escuela Greeg a estudiar inglés, mecanografía y taquigrafía en inglés. Se graduó a los 17 años en diciembre de 1947, y en este mismo año comenzó su interés por la danza al tomar clases con Margarita Bertheau. Ella le enseñó conocimientos básicos del ballet y lo incentivó a seguir trabajando su técnica, ya que poseía cualidades excepcionales, según palabras de la propia Margarita. En diciembre de ese mismo año, Calderón salió para Venezuela.

En 1948 se encontraba trabajando en la línea aérea Taca en la ciudad de Caracas, cuando ingresó a la Escuela Nacional de Ballet que estaba abriendo la señora Nena Coronil[6] durante la efímera administración del presidente Rómulo Gallegos, la cual funcionó hasta 1957. Aquí tomó clases de ballet durante 4 años con la maestra yugoslava Irina Yovanovich, la rusa Lila Nikolska y el maestro Miro Shemelensky[7], que se habían formado en la técnica rusa. En esta escuela recibió todo lo que esos maestros le podían enseñar, y tuvo de compañeros a los jóvenes venezolanos Vicente Nebrada, Irma Contreras y Graciela Henríquez. Sin embargo, para seguir su crecimiento como artista necesitaba experiencia en las "tablas", comentó Calderón.

5 Según Adriana Guerrero (2010), los Ballets Rusos, dirigidos por Sergei Diaghilev, fue una compañía muy importante que funcionó en Francia entre 1909 y 1929. En los primeros años estuvo compuesta, principalmente, por los bailarines rusos, entre los que se destacaron Anna Pawlova, Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky. Tras la muerte de su director se divide y da origen a dos agrupaciones. Una se llamó Ballet Russo de Montecarlo y la dirigió René Blum, en 1932. El otro conjunto fue liderado por el Coronel de Vasily y cambió de nombre en varias ocasiones Ballet Russe del Coronel de Basil, Covent Garden Ballet Russe, así como Original Ballet Russe. En la década de los 40 se nombra como Nouveau Ballet de Montecarlo y, en 1947, dirigido por el Marqués de Cuevas se denomina Gran Ballet de Montecarlo. A principios de los años 50 se llama Grand Ballet del Marqués de Cuevas.

6 Nena Coronil, según Carlos Paolillo (2008), estudió con la maestra ucraniana Gally de Mamay, una exintegrante del Ballet Ruso de Diaghilev que llegó a Venezuela en 1930, y con los maestros Dimitri y Stheffy Sthal.

7 Paolillo indica que Lila Nikolska y Miro Shemelensky (Miro Anton) provenían del Ballet de la Ópera de Praga.

Por esa razón, en 1951 decidió viajar a Nueva York, donde tomó clases en el New York Ballet Theatre y en el American Ballet School con profesores rusos. Para poder estudiar tuvo que trabajar como extra en la Ópera y cuidar niños. Luego consiguió un empleo en el festival de verano de Saint Louis Missouri, donde obtuvo un sueldo acorde a sus necesidades. Después de la temporada regresó a Nueva York para continuar tomando clases en las escuelas antes mencionadas.

En 1952, Fernando Alonso, director del Ballet Nacional de Cuba, le ofreció trabajo en el cuerpo de ballet en La Habana para realizar una gira por Latinoamérica. En este momento, Calderón coincidió en Cuba con sus compañeros venezolanos, Vicente Nebrada, Graciela Henríquez, Tulio de la Rosa e Irma Contreras.

La gira no se realizó, pero trabajó con el ballet durante ese año. Aquí tuvo profesores ingleses de academia rusa, como Irina Ivanova; con ellos desarrolló más su experiencia en el repertorio clásico.

En 1953 fue llamado por el Ballet de Nena Coronil, donde fue uno de los fundadores y solistas, y realizó una temporada en el Teatro Municipal, además de efectuar grabaciones para la televisión (Canal 4[8]), donde desempeñó los roles principales del repertorio clásico en obras como: *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*[9] y *Las bodas de Aurora*.

Después de cumplir su objetivo en Venezuela, decidió viajar en barco a París, donde a su criterio, se encontraban las mejores escuelas de ballet. En 1955, al poco tiempo de haber llegado a Francia, participó en varios montajes de musicales y trabajó con la señora Provanyenska. Posteriormente, el coreógrafo y maestro del Ballet del Marqués de Cuevas (una de las mejores compañías de esa época), lo contrató para bailar como solista. Julián Calderón estuvo con el Ballet del Marqués de Cuevas hasta el año 1957, ya que el ballet partió de gira por Suramérica, y él decidió quedarse en Europa para perfeccionar su técnica. En esa temporada trabajó con el famoso maestro Víctor Gsovsky.

Luego de varios meses de estudio con el maestro Gsovsky, viajó a Berlín para realizar una audición ante la directora y coreógrafa del Ballet de la Ópera de

8 *Ibídem*. Este canal de televisión luego se transformó en Venevisión, 16.

9 Esta coreografía es una versión de Vicente Nebrada de la obra de Mikail Fokine.

Berlín, Tatiana Gsovsky. Fue contratado por la maestra como primer bailarín. Para entonces, la compañía poseía un repertorio muy importante como por ejemplo: *Medusa*, *Agón* (coreografías de Tatiana Gsovsky), *La consagración de la primavera* (coreografía de Mery Wigman con música de Stravinsky) y *Maratona Di Danza* (coreografía del holandés Dick Sanders y bajo la dirección escénica de Luchino Visconti). Es importante destacar que este último ballet tuvo un gran éxito cuando Julián Calderón interpretó el papel principal. Aquí trabajó durante la temporada de 1957 a 1958.

A finales de 1958, en París, trabajó con el Ballet de la Ópera de Burdeos. Más tarde pasó a formar parte del Ballet de Francia, dirigido por la coreógrafa y bailarina Jeanine Charrat; y este mismo año realizó una gira por todo el país. El principal trabajo que ejecutó con el Ballet de Francia consistió en interpretar coreografías, que a su criterio, poseían técnicas y temáticas similares a las que se desarrollaban en la compañía de Maurice Béjart.

De regreso a París en 1959, se encontró con la bailarina ecuatoriana Noralma Vera, con la que formó pareja y organizaron una gira a Ecuador, en la que presentó sus propias coreografías: *Orfeo*, *Paso clásico español*, y el nuevo montaje de *Encantamiento* (con música de Grieg). También ejecutó en esta ocasión ballets del repertorio clásico, tales como: *El lago de los cisnes*, *El cascanueces*, *La muerte del cisne* y *Romeo y Julieta* (la coreografía de este último ballet era la versión del director de la Ópera de Berlín, Sergio Lifar). Este espectáculo se denominó *Soiree de Ballet* (Noche de Ballet) y fue presentado en Ecuador en enero de 1960 y, posteriormente, en el Teatro Nacional de Costa Rica por la Universidad de Costa Rica.

Estando en Costa Rica fue llamado por el Ballet Nacional de Cuba de Alicia Alonso para realizar una gira por la URSS, en esta ocasión no aceptó la propuesta por convicciones personales. También fue solicitado para trabajar en Perú, como director artístico y coreógrafo del Centro de la Cultura. De esta manera, en 1961, Calderón viajó a Suramérica para desempeñarse en los cargos antes mencionados.

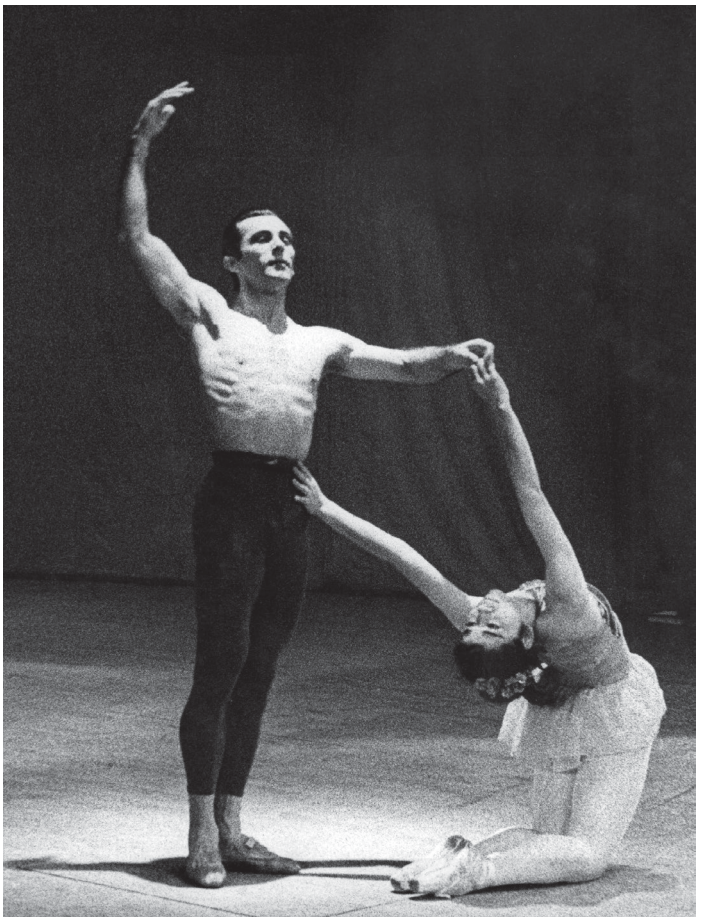
En el año 1962 fue contratado como coreógrafo para la revista musical del Casino de Montecarlo, donde realizó la coreografía *El Rey Sol Inca* (con música de Les Baxter). En la misma temporada se presentó un programa especial motivado por la celebración del aniversario del Principado de Mónaco, donde tuvo la oportunidad de montar su coreografía *Paso clásico español*, con la afamada bailarina Rosella Hightower.

En este mismo año retornó a París, y realizó una gira por varias localidades de Francia y Palma de Mallorca, España, con algunas de las estrellas del Ballet de Francia. En esta gira también se interpretaron sus coreografías, *Paso clásico español* (bailada por una pareja de la Ópera Cómica de París), y para el caso de *Orfeo*, Madelaine Lafont, estrella de la Ópera de París, hizo el dúo con Julián Calderón.

Julián siguió obteniendo experiencia en el viejo continente, en el campo de la dirección artística y como maestro. En el año 1963 fue contratado como asistente de dirección de la Compañía de Ballet Nacional de El Cairo. En esta compañía también se desempeñó como figura estelar, siendo *partenere* de Lizette Dansorvall, quien fue una figura del Ballet de la Ópera de París. Con esta agrupación también interpretó su coreografía *Orfeo* en el Teatro L´ Etoile de París.

En 1965 toma la dirección artística de la Escuela de Ballet de Bellas Artes en Managua, Nicaragua, y con motivo de la celebración del Centenario de Rubén Darío baila su coreografía *Orfeo*.

escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de dan



Después siguió trabajando en diversos países de Latinoamérica como Perú y México. Por un lapso de cuatro meses lo contrataron como bailarín en el Ballet Clásico de México que pertenece al Instituto de Bellas Artes.

Mientras tanto en Costa Rica, el Ministerio de Educación y la Dirección de Artes y Letras, en 1966, bajo la dirección de Antonio Iglesias, creó la Escuela Nacional de Ballet conducida por el maestro Leonidas Kachurovsky y la maestra guatemalteca Marina Durán (1930), quien trabajó hasta 1969. Julián se integró a esta escuela y fue su director artístico entre 1969 y 1971. Durante esa misma época recibió una invitación para impartir un curso en la Compañía de Ballet de Panamá.

Al poco tiempo de su regreso a Costa Rica, por órdenes del viceministro de Cultura, Guido Sáenz[10], la Escuela Nacional de Ballet se cerró, según Calderón "*porque en dos años, no se había presentado nada*".

En 1975 de nuevo viajó a Venezuela, invitado como director artístico del Ballet Clásico Venezolano Nina Novak[11]. Regresa a Costa Rica en 1976, y se desempeña como profesor de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, preparando el elemento artístico del país. En esta ocasión realizó el montaje de las coreografías *Les Silphides* y *Lexicón coreográfico,* con los alumnos de cuarto nivel de la Escuela.

Posteriormente, en 1979, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes creó la Compañía Nacional de Danza, donde Julián Calderón trabajó como maestro durante varios años.

En 1982 es invitado por la Escuela de Ballet Ateneo de Carúpano, Venezuela, para hacerse cargo temporalmente de la institución. En esta oportunidad montó *Lexicón coreográfico* con música de Grieg, y *Diana la cazadora* con música de Sibelius.

A finales de ese año regresa a Costa Rica para seguir trabajando como maestro y catedrático de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, institución de la cual se jubiló a principios de los años 90.

---

10 El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica se creó en 1970, con Alberto Cañas como ministro y Guido Sáenz como viceministro.

11 Nina Novak fue una bailarina polaca, miembro de los Ballets Rusos de Montecarlo, quien al retirarse se trasladó a Caracas.

Cronología coreográfica de Julián Calderón

1. *Paso clásico español* (1958)

Música: Jules Massenet.

Bailarines: Julián Calderón y Constante Vernon.

Este *Paso clásico español* se estrenó en 1958. Remontado para una gala en el teatro Olimpia, en la ciudad de Berlín, ejecutado por las primeras figuras de la Ópera de Berlín, entre ellas, Rosella Hightower.

2. *Encantamiento* (1960)[12]*

Música: E. Grieg

Bailarines: Julián Calderón y Noralma Vera.

3. *La muerte del cisne* (1960) *

Música: Saint Saens.

Bailarines: Julián Calderón, Noralma Vera y el Cuerpo de Ballet de la Compañía de Noralma Vera.

4. *El cascanueces* (1960) *

Música: P. Chaikowsky.

Bailarines: Julián Calderón, Noralma Vera y el Cuerpo de Ballet de la Compañía de Noralma Vera.

5. *Romeo y Julieta* (1960) *

Música: P. Chaikowsky.

Bailarines: Julián Calderón, Noralma Vera y el Cuerpo de Ballet de la Compañía de Noralma Vera.

6. *El lago de los cisnes* (1960) *

Música: P. Chaikousky.

Bailarines: Julián Calderón, Noralma Vera y el Cuerpo de Ballet de la Compañía de Noralma Vera.

12 (*) Coreografías que se bailaron en la gira por Suramérica y Costa Rica, llamada Soiree de Ballet.

escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de danza-**cidea**-escuela de dan

7. *Orfeo* (1960) *

Música: Franz Liszt.

Bailarines: Julián Calderón y Vilma Vombar.

Se bailó en el teatro de las ciudades de Guayaquil y Quito.

También fue bailada por la afamada figura Madelaine Lafont

8. *Rapsodia húngara* (1960)

Música: Franz Liszt.

Bailarines: Cuerpo de Ballet de la A.A.A. Lima, Perú.

9. *Anelo* (1960)

Música: P. Chaikowsky.

Bailarines: Cuerpo de Ballet de la A.A.A. Lima, Perú.

10. *Lámparas* (1960)

Música: Frank Schubert.

Bailarines: Cuerpo de Ballet de la A.A.A. Lima, Perú.

11. *Piedras preciosas* (1960)

Música: George Bisset.

Bailarines: Cuerpo de Ballet de la A.A.A. Lima, Perú.

12. *Ghetto* (1960)

Música: Concierto de Varsovia de Addinsell.

Bailarines: Cuerpo de Ballet de la A.A.A. Lima, Perú.

13. *Les Silphides* (1978)

Música: Chopin.

Bailarines: Cuarto nivel de la Escuela de Danza, Universidad Nacional, Costa Rica.

14. *Lexicón coreográfico* (1978)

Música: E. Grieg.

Bailarines: Estudiantes de la Escuela de Danza, Universidad Nacional, Costa Rica.

Remontada en 1982 en la Escuela de Ballet Domingo Renault del Ateneo de Carúpano, Sucre, Venezuela.

15. *Diana la cazadora* (1982)

Música: Sibelius.

Bailarines: Integrantes de la Escuela de Ballet Domingo Renault del Ateneo de Carúpano, Sucre, Venezuela.

Jorge Ramírez Quirós

(1955)

Formación y trayectoria profesional

Jorge Ramírez comienza sus estudios de danza en enero de 1971, en la Escuela de Danza Contemporánea, recién abierta bajo el auspicio del Ministerio de Cultura, y dirigida por Mireya Barboza. Esta escuela abrió sus puertas un año después de la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, con Alberto Cañas como ministro y Guido Sáenz como viceministro. Allí recibió clases de danza contemporánea y jazz con las maestras Barboza y Beverly Kitson, además, bailó en el espectáculo *Danza 71* y en la reposición de *Danza 72*[13] (presentada en el Teatro Rubén Darío de Nicaragua en 1974). En 1973, bajo la dirección de Kitson, participó en el espectáculo *Danza y forma*.

Cuando la Escuela de Danza Contemporánea se cierra en 1973, Ramírez sigue bailando por varios meses con Beverly Kitson en el grupo Danza de Cámara, con el espectáculo *Estilos y leyendas*. Para esta agrupación Ramírez realizó su primera coreografía, *Escape*, con poesía del costarricense Jorge Debravo.

En marzo de 1974 forma parte del primer grupo de estudiantes de la recién abierta Sección de Danza de la Universidad Nacional en Heredia, dirigida por Elena Gutiérrez. Al finalizar el primer año lectivo participó en el espectáculo *Viaje a través de la danza,* interpretando las obras *Zorba el Griego* de Gutiérrez y *Zeta* de Cristina Gigirey. Durante su período de estudiante interpretó diversas obras como *El indio enamorado* de Heidi Zumbado, *Calypso* de Norma Jiménez y *Experiencia colectiva* con Cristina Gigirey, entre otras.

Coreografió su primera obra, *Encuentro,* para la Sección de Danza de la UNA en 1975, y en 1976 creó *Quinque momenta solitudinis,* ambas presentadas en el Teatro Nacional. En 1977 monta, *¿Hermano, en dónde estás?*, estrenada en la UNA. Para su trabajo de graduación, en 1978, presentó el espectáculo *Caminos*, compuesto por tres coreografías: *Engranaje*, *Día* y *La Tierra es testigo*. Estos trabajos se inspiraban en problemas humanos y sociales, usando como soporte elementos plásticos y musicales.

13 Esta obra recibió la medalla de plata en el primer Festival Cervantino en la ciudad de Guanajuato, México, en 1972.

Ramírez fue el primer alumno que se graduó de la Sección de Danza en 1979. Tuvo que esperar un año para recibir el título, porque era el único estudiante en llegar al cuarto nivel de la Escuela.

Una vez graduado participa como coreógrafo con *La Tierra es testigo* en el I Festival Centroamericano de la Danza Costa Rica 1979, dirigido por el alemán Fred Traguth. Ese mismo año estudió con la compañía de José Limón en Nueva York, con Lenore Latimer (técnica Limón), con Fred Benjamin (técnica de jazz) y con Karen Waehner, alumna de Mary Wigman, en Bonn.

Obtuvo una beca Fulbright para realizar estudios de maestría en Danza en la Universidad de Michigan entre 1979 y 1981. Algunos de sus principales profesores allí fueron: Elizabeth Bergmann, Vera Embree, Christopher Flynn, Gay Delanghe, Susan Matheke, Gus Solomons Jr, Peter Sparling y Lucas Hoving. Con ellos profundizó en diferentes técnicas de danza como: Limón, Graham, ballet, afrojazz, Cunningham y danza posmoderna.

Algunas de las obras que bailó de sus profesores en Ann Arbor, Michigan fueron: *Carmina Burana* de Liz Bergmann con la Orquesta de la Universidad de Michigan, *Un día en la vida de…* de Lucas Hoving, *Molehill* de Gus Solomons Jr, *Pintura con paisaje* de Peter Sparling, *Voyageur* de Vera Embree, y también participó en numerosos trabajos de los compañeros de maestría. Ramírez impartió clases de extensión en danza contemporánea para la comunidad universitaria de Michigan, además de realizar diferentes trabajos de producción escénica.

Durante su estancia en Michigan coreografió las siguientes obras *Mujeres*, *El niño y el mar*, *Shift* y *Manos*, esta última inspirada en el cuento del artista costarricense Mario Solano.

Regresa a Costa Rica a mediados de 1981 y se incorpora a la Escuela de Danza de la UNA en calidad de académico durante la dirección de Víctor Hugo Fernández. En este contexto es que se propone la creación de la Compañía de Cámara Danza UNA y Ramírez asume la primera dirección.

Jorge Ramírez desarrolló toda su trayectoria como director de la CCDUNA (1981-1984) y académico en la Escuela de Danza, durante 30 años. Algunas de sus principales producciones coreográficas las detallamos a continuación:

- *Mujeres*, *El niño y el mar*, *Día*, *Tragaluz*, *#15*, *Jornadas opacas* (1981).
- *Evocación*, *Voz*, *#20*, *Umbral*, *Texturas de vacío/neón gris neón* (1982).
- *¡Zazz! Allegro Vivace*, *Amanecer-Atardecer (AM-PM)* (1983).
- *La Tierra es testigo*, *Por la paz*, *Mareas* (1984).

Como director artístico de la CCDUNA tuvo bajo su responsabilidad los montajes de obras tales como: *Cascadas desiertas* de Willie Feuer y *Contracorriente* de Susan Matheke, ambos coreógrafos norteamericanos procedentes de la Universidad de Michigan, quienes participaron de un intercambio institucional en 1982. También se montaron *Renacer* de Norma Zambrana y *La balada del soldado* de Cristina Gigirey, ambas en 1984.

Otras coreografías de Jorge Ramírez que se crearon para la CCDUNA fuera de su período como director fueron: *Voces del tiempo* (1985).

- *Como al principio al final… aunque no igual e igual a la vez* (1988).
- *Crepúsculo de tres… antes y después* (1996).
- *Canto al amor* (2001).

Este bailarín, maestro y coreógrafo costarricense, también fue el primer subdirector de la Escuela de Danza, al lado de Marta Ávila de 1993 a 1997. En este período, Ramírez trabajó en la formulación del Plan de Estudios de la Licenciatura, entre otras funciones. Actualmente está jubilado.

Aportes de su gestión (1981-1984)

Como ya se mencionó, la Compañía de Cámara Danza UNA se fundó en 1981. La idea de crear un grupo de danza representativo de la UNA data desde el primer período de Beverly Kitson como directora, pero no fue hasta la dirección de Víctor Hugo Fernández, y al regreso de Ramírez, que el proyecto se puso en marcha.

Con Jorge Ramírez como director, la CCDUNA inició con un elenco compuesto por graduados, profesores y estudiantes aspirantes. Esta composición permitía que los docentes ayudaran a elevar el nivel del elenco constituido básicamente de graduados. Se concibió como una compañía de cámara para que tuviera un número reducido de intérpretes (entre 5 y 7) y así poder viajar con más facilidad. De esta forma, cuando fuera necesario, se podía invitar a nuevos bailarines de la Escuela para espectáculos que demandaran mayor cantidad de intérpretes.

Los objetivos principales que marcó Ramírez para la CCDUNA fueron: consolidar un grupo danzario profesional, reflejar la visión humanista y social de la UNA por medio de la nueva compañía, elevar el nivel de la danza en la Universidad y, por lo tanto, de la danza nacional, contribuir a la ampliación de un incipiente mercado laboral para los graduados, y proyectar la cultura a través de la labor de extensión de la CCDUNA y de la interacción con el público de diversas comunidades no acostumbradas a ver danza.

Estos objetivos se cumplieron gradualmente. Hoy, que esta agrupación ya celebró sus tres décadas de trabajo, se puede decir que se superaron muchos desafíos, si se considera que en ese momento la compañía empezaba desde cero.

Para Ramírez, la consolidación de la compañía fue uno de los puntos fundamentales. Para ello concentró la atención en la realización de sus propias coreografías, al establecer un principio de unidad y cohesión estilística. En los primeros años, los integrantes de la compañía recibían clases del mismo coreógrafo. Con los resultados de los talleres de creación se iban construyendo los montajes. De esta manera se logró consolidar un equipo con personas solidarias, compenetradas, con una gran entrega y mística para la creación artística.

La producción coreográfica de la CCDUNA fue acogida con gran interés y de forma positiva por un público variado, tanto de la Universidad como fuera de ella. La audiencia agradecía la frescura aportada a la danza costarricense, manifestada en la ampliación del lenguaje de la danza contemporánea que utilizaba la sinuosidad y el color del trópico.

El trabajo de Ramírez no estaba basado en símbolos gestuales, lenguaje que predominaba en aquel momento en las principales compañías costarricenses, sino en la creación de una atmósfera que transmitiera un tono emocional,

en consonancia con la apuesta por nuevos lenguajes y temáticas en los cuales los elementos de la cotidianeidad estaban presentes.

El mayor obstáculo que encontró Ramírez para el logro de sus objetivos con la CCDUNA fue el hecho de tener que insertar una compañía de danza en una sociedad que no tenía la infraestructura necesaria para las artes escénicas. Esto se observó tanto en los escenarios capitalinos como en las giras de extensión a las comunidades. La mayoría de estos lugares tenían una gran carencia de los recursos básicos para la puesta en escena de la danza. También la falta de presupuestos adecuados limitaba la expresión artística, principalmente para cubrir aspectos de la producción como escenografía, vestuario, luces y otros elementos de la plástica escénica.

Sin embargo, Ramírez reconoce que la labor de extensión de la CCDUNA fue muy gratificante, en cuanto a la relación con los nuevos públicos a los que hacían llegar una visión estimulante de la danza contemporánea llena de inquietudes sociales.

Los escenarios por los que pasó la CCDUNA en el primer período de existencia fueron: el Centro Cultural Costarricense Norteamericano, el Teatro Nacional, el Conservatorio de Castella y el antiguo Centro para las Artes (CPA) de la UNA, que en aquel entonces tenía piso de mosaico y focos rudimentarios en cajones de madera. Además de estos espacios, los representantes de la UNA bailaron en muchas instalaciones que no poseían escenarios convencionales.

Con el espectáculo *Por la paz* se realizó una gira por diversos lugares de Costa Rica y, entre 1986 y 1989, por varios teatros de la República de México.

Otros sitios donde se han montado las obras de Jorge Ramírez, tanto en estrenos como en remontajes han sido: el Teatro al Aire Libre del Museo Nacional, Canal 7, la Plaza de la Cultura, el Museo Numismático, el Museo Juan Santamaría, el Teatro Nacional, el Teatro Melico Salazar y el Teatro de la Aduana.

Como anécdota, Ramírez recuerda con agrado los comentarios que hicieron sus profesores de la Escuela de Danza de la Universidad de Michigan, cuando realizó la audición, ya que en esos años se desconocía que en Costa Rica hubiera una Escuela de Danza y que sus estudiantes tuvieran tan buen nivel técnico, como el que poseía él.

Maestras ausentes

Mireya Barboza Mesén

(1935 - †2000)

Formación y trayectoria profesional

Mireya Barboza Mesén realizó sus estudios en la Escuela República de Chile y en el Colegio Omar Dengo. Se inició en la danza gracias a una beca otorgada, a mediados de 1950, por la maestra de origen inglés Grace Lindo, en un estudio ubicado en los alrededores del Parque Nacional y que luego se trasladó cerca del Hotel Amstel Amón. Lindo es considerada la introductora de la técnica de Isadora Duncan en Costa Rica. Se especializó no solo en los movimientos libres con los niños, sino también en Ballet Clásico, y con ella, Mireya incursionó por primera vez en esta disciplina hasta 1957. En 1958 estudió durante un año Danza Clásica en la Escuela de Clemencia Martínez. Al graduarse de secundaria, el escritor Carlos Luis Sáenz la convenció para que viajara al exterior.

En 1960 se trasladó a México, donde cursó Danza Clásica y Moderna en la Academia de Danza Mexicana, en calidad de becada. Luego participó como bailarina en la Compañía de Bellas Artes, entonces bajo la dirección de una de las pioneras de la Danza Moderna en México, Ana Mérida. Además, participó en cursos y coreografías de profesores nacionales e invitados como Ana Sokolov y el maestro, bailarín y coreógrafo, José Limón. De 1962 a 1963 realizó estudios en el Nuevo Teatro de la Danza con Xavier Francis, profesor, coreógrafo y bailarín norteamericano, quien alrededor de los años 50 fundó su Escuela junto con Bodil Genkel. Su técnica incluye danza clásica y moderna, esta última derivada de las técnicas Graham y Limón, adaptada a un estilo propio.

En 1964 participó en un encuentro de danza en Colonia, Alemania. En él se impartieron cursos intensivos de todo tipo de danza, desde la preclásica hasta moderna y jazz. Entre los numerosos profesores, recibió clases con Yuriko Kikuchi de técnica Graham.

Entre los años 1964 y 1967 participó en coreografías de Sara Pardo, Francoise et Dominique Dupuy, Karen Waehner, Annic Maucouvert, Arlette Bon, Graciela Martínez, Katleen Henry d'Epinoy, en Francia.

En 1968 recibió un curso intensivo de seis meses con Merce Cunningham en New York.

En México, Barboza participó como intérprete en las coreografías: *Huapango* de Marta Bracho, *Presagio* de Rosa Reyna, *Ofrenda musical* y *Opus 1960*

de Ana Sokolov, *La misa Brevis* de José Limón, *La llorona* de Ana Mérida, *Informe a una academia* de Josefina Lavalle. También trabajó en espectáculos de pantomima y danza como *El conde de Lautreamont* con la coreografía de Xavier Francis y *Cuadro estático con tres personajes*, ambos dirigidos por Alejandro Jodorowsky. Al año siguiente volvió a bailar en una coreografía de Xavier Francis llamada *Enlaces*. En 1963, bailó en el *Espectáculo de Jazz y Poesía* de Jay Fletcher.

En Alemania, en 1964 participó en obras experimentales de Sara Pardo. Es importante señalar que esta bailarina y coreógrafa de nacionalidad argentina de amplia trayectoria, tuvo la formación de profesores como Ana Sokolov, Bodil Genkel, Xavier Francis, José Limón, David Wood y Yuriko Kikuchi, y que en 1962 formó su compañía de Danza Contemporánea en Europa. Mireya Barboza participó activamente en varios de sus montajes.

Durante el mismo año, pero en Francia, estuvo como ejecutante en las obras *Danza* de Pardo y en *Ephemere* de Graciela Martínez, bajo la dirección de Alejandro Jodorowsky. Con Pardo trabajó en varios montajes y en distintos escenarios del viejo continente, como en *Poete a New York* (1966), estrenado en Polonia. En Francia ejecutó de Kathleen Henry d'Epinoy varias obras, entre la que se destaca, *Concerto l'oiseau qui n'existe pas, eriximaque*. En esos años, con la Compañía de Ballets Modernes de París, también intervino en trabajos de varios coreógrafos. En 1967, en Inglaterra bailó *Drama od mass* y *La messe du Crist* de Bill Harpe, durante la inauguración de la Catedral de Liverpool. En esa Europa vanguardista de los años 60, Barboza intervino en algunos "happenings", experiencias importantes que definieron su estilo compositivo.

De regreso a Costa Rica, en octubre de 1968, Mireya Barboza se dio a la tarea de montar un espectáculo en el Teatro Nacional para un congreso de escritores centroamericanos, basado en un cuento de Carmen Naranjo con música de Vivaldi y Jimmy Hendrix. Daniel Gallegos y la misma escritora le dieron a Barboza quinientos colones para que completara el costo de la producción del montaje que se tituló *Viaje a Olo*. Así comenzó la introducción, en el campo de la danza, de lo nuevo, de lo casi inédito. Siguieron muchos montajes y presentaciones que le merecieron también las mejores críticas.

Además de convertirse en la forjadora de este tipo de danza, que en Costa Rica era absolutamente novedosa, Barboza abrió las puertas a la expresión personal de gente muy particular como lo es la de la generación de finales

de los 60 y los 70. Aunque el movimiento de esos años no fue tan fuerte como en los países desarrollados, los jóvenes costarricenses de entonces tenían una gran sensibilidad, una necesidad de manifestar libremente y sin complejos sus inquietudes y ella les dio la oportunidad de hacerlo.

En 1969 comenzó a laborar en la Universidad de Costa Rica en la Escuela de Artes Dramáticas, por iniciativa del rector Carlos Monge Alfaro, quien impresionado por sus espectáculos, fue el primero en darle trabajo, de 1969 a 1985.

Durante seis meses, en 1969, funcionó un grupo de danza patrocinado por el Ministerio de Educación. Pero no fue hasta en 1971, gracias al dinámico proyecto cultural impulsado por el Departamento de Artes y Letras, bajo la dirección de Antonio Iglesias, que se fundó la primera Escuela de Danza Moderna que funcionó desde ese año hasta inicios de 1973. Se inició con la idea de formar bailarines con un carácter amplio, popular y gratuito.

Cuando se dijo que se abriría un curso de danza moderna, en dos días se matricularon trescientos cincuenta jóvenes, con lo cual se batió todo un récord. Cuando esos mismos jóvenes constataron el rigor del trabajo que se avecinaba, se fueron. No quedaron más de diez antes de que terminara el mes. Hay que tomar en cuenta que en 1969 no se sabía exactamente de qué se trataba la danza moderna. En este año, se realizó la primera audición para formar el primer grupo, con el apoyo del Ministerio de Educación.

En 1971, en esta Escuela, y conjuntamente con la bailarina Beverly Kitson y el actor Stoyan Vladich, se les proporcionó a los jóvenes la opción de tomar la danza con la seriedad que le correspondía a una disciplina artística.

El trabajo en equipo de Kitson, como excelente pedagoga en danza y conocedora de los ritmos del jazz, de Vladich, como maestro de expresión corporal, formado en la escuela del expresionismo introspectivo, y de Barboza, como directora de la Escuela, profesora y coreógrafa, hizo posible la formación de un grupo de bailarines de todas las clases sociales, con diferentes intereses intelectuales, que lograron un salto cualitativo de lo experimental a una creación madura e integrada.

Esta primera Escuela constituyó una experiencia colectiva no elitista. Hasta este momento, la disciplina dancística que se conocía en nuestro medio era el ballet y a él tenía acceso una limitada esfera social en las pocas academias

que existían. La nueva escuela, además de ser gratuita y tomar en cuenta la opinión de cada uno de los alumnos, tuvo un gran apoyo por parte de Antonio Iglesias e Inés Trejos, directores de Artes y Letras, y del ministro de Cultura, Alberto Cañas. Este, incluso, gestionaba la entrada gratuita de los alumnos a espectáculos culturales, enfrentando criterios adversos en el Teatro Nacional.

Barboza siempre fue muy exigente con sus alumnos, pues como ella misma decía "*la disciplina es básica en la formación de buenos bailarines*". En la enseñanza aplicaba una metodología de acuerdo con las condiciones y conveniencias de los grupos del momento, pues la intención era formar bailarines de la forma más rápida posible. Sus clases se basaban en los principios de varias técnicas como: el ballet clásico, Limón, Graham y Cunningham. Todo esto impregnado de su estilo. Jorge Ramírez comenta que "*todos los días, la maestra llegaba con sus clases bien planificadas y siempre diferentes. Se trataba de un reto constante para los alumnos, había que trabajar bastante y estar muy alerta, pues ella era muy exigente y detallista*".

A Mireya Barboza se le debe la formación de personas fundamentales en el quehacer dancístico nacional. Tales son los casos de Marcela Aguilar, Marco Lemaire, Jorge Ramírez, Rogelio López, Nandayure Harley, Norma Jiménez, María Isabel Saborío, Elsa Flores, entre otros. Irene Solera, quien fue amiga personal de Marco Lemaire y además trabajó con Barboza en algunas de sus obras y como asistente en el Taller Nacional de Danza, nos relata la influencia de esta última en la formación del bailarín:

> *Mireya sintió la necesidad de abrir la danza a todo tipo de gente, por eso cuando Marco se presentó en el estudio entonces ubicado en Plaza Víquez y le externó sus deseos de hacer danza y de su carencia de dinero y ropa adecuada, Mireya le sugirió que usara algún pantalón corto y no se preocupara por el pago de sus clases. De otra forma, quizás esta brillante figura no hubiera bailado.*

La bailarina, maestra y coreógrafa danzó muchas veces en sus propias coreografías. Lamentablemente, la última vez que bailó fue a solicitud del Prof. Guido Sáenz, siendo este ministro de Cultura, Juventud y Deportes, para la obra *Carmina Burana* en 1975. Al respecto, Jorge Ramírez nos dice lo siguiente:

> *Muy lastimosamente dejó de bailar porque creo que Mireya fue una bailarina muy hermosa, con unas cualidades muy especiales. Era muy limpia y muy precisa con una fuerte formación en todo su cuerpo. Podía pasar de un salto muy alto, viril, a toda una delicadeza en los brazos, en las manos, en el rostro y hasta el pelo, que en ella se veía como un miembro más del movimiento, era muy lírico. Era una bailarina muy interesante, cambiaba suavemente de dinámicas y siendo tan pequeñita se veía majestuosa. Era un trabajo muy interno, sutil, poético, no evidente, no vendido, no lugar común, no estereotipado, sino muy ella. Creo que realmente representa lo que es la danza moderna, el espíritu de la humanidad a través de uno mismo.*

En 1976 fue invitada por Beverly Kitson, directora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, a realizar el montaje de varias coreografías que se presentaron en el Teatro Nacional en el espectáculo titulado *Prismas*. Para ese momento, Mireya montó las primeras versiones de *Trío, Simón el Loco* y *Vivaldi,* las cuales fueron ejecutadas por los estudiantes de la UNA.

Referirse al trabajo de Mireya Barboza y no mencionar el folclor, sería injusto. Durante mucho tiempo, se dedicó al ballet folclórico investigando en todo el territorio nacional y sobre todo en el Valle Central. En 1975, Barboza presentó por primera vez en el país, un espectáculo folclórico sobre las danzas y tradiciones costarricenses, en el escenario del Teatro Nacional. En él se revivían las costumbres de nuestros antepasados y la idiosincrasia del pueblo costarricense, por medio de recursos artísticos. La realización coreográfica se basó en los estudios de emblemas, simbolismo, leyendas, música, vestuarios y utilería de diferentes épocas y regiones del país.

Este espectáculo titulado *Danzas y tradiciones*, estuvo cuatro años en la cartelera del Teatro Nacional. Se suspendió en 1980 y se retomó en 1983, con remontajes cada dos años, hasta 1987. Tuvo un gran éxito por parte del público y de la crítica; muestra de esto es el comentario de Carlos Barboza, pintor residente en España, publicado en agosto de 1975 en el *Excélsior*:

> *Mireya conjuga el color, la danza, el ritmo, la música y el lenguaje descubriéndonos facetas insospechadas. El pueblo y sus costumbres son los que configuran e individualizan un país y Mireya los recoge*

y junto con su experiencia en trabajos coreográficos y como bailarina en centros internacionales, logra darnos una obra digna de representar en cualquier escenario del mundo.

Barboza comentó para *La Nación* en setiembre de 1981, "*Fue una gran experiencia para mí porque era una manera de hacer danza a lo costarricense, pero profesionalizada, y tratar de darle realce a nuestro folklore*". Para realizar el espectáculo, contó con la ayuda del Instituto Costarricense de Turismo. De otra forma, quizás esta brillante figura no habría bailado. La bailarina, maestra y coreógrafa danzó muchas veces en las coreografías de Lemaire.

Vale señalar que aunque las giras eran muy reducidas, con sus primeras coreografías Barboza hizo presentaciones en distintos lugares. Por ejemplo, *Danza 71* se bailó en Alajuela en el Conservatorio de Castella y en el Teatro de Bellas Artes.

Al Teatro Nacional se logró llevar *Danza 72* y fue en ese momento que el entonces ministro de Cultura, Lic. Alberto Cañas, decidió que representaría a Costa Rica en el Festival Cervantino de Guanajuato. Este fue un acontecimiento muy importante para la historia de la danza nacional, ya que ganó la medalla de plata del segundo lugar.

Luego, en 1974, viajaron con este mismo espectáculo a Nicaragua para presentarse en el Teatro Rubén Darío.

La obra literaria de Carmen Naranjo en la obra de Mireya Barboza

La producción literaria de la escritora Carmen Naranjo enmarcó en muchas oportunidades las coreografías de Mireya Barboza. *Viaje a Olo*, la primera coreografía que montó en Costa Rica, fue también la primera en la que utilizó los textos de la escritora. En esta ocasión se basó en algunos de sus cuentos. Para otros espectáculos, como *Griego y eterno*, la coreografa utilizó unos versos libres escritos por Naranjo y estos fueron narrados durante el espectáculo por la actriz Haidée de Lev.

Igualmente se utilizaron los textos de Naranjo en otros montajes como *Reflexiones*, y en las coreografías *Días azules* y *Simón el Loco*. Estas obras se crearon con base en los poemas de la escritora que llevan los mismos nombres. Al respecto Mireya Barboza afirmó: "*Eran mis propias interpretaciones, pero sus textos fueron parte esencial*".

A Carmen Naranjo le debemos el hecho de que Mireya se haya quedado en Costa Rica cuando tenía intenciones de marcharse nuevamente en 1975, ya que ella y Graciela Moreno le propusieron entonces a la coreautora la creación del primer espectáculo *Danzas y tradiciones*. Carmen Naranjo dijo para *La Nación* en octubre de 1969:

> *La idea de integrar la poesía a la danza, no es idea mía, ha sido de Mireya. Ella llegó a Costa Rica en un plan de integrar las artes, en la entrega más pura, el espectáculo espontáneo, con dignidad creadora. A ella debo mi participación en sus ballets. Mireya ha realizado el milagro de quitar velos a mi poesía para darla desnuda en su más pleno significado.*

Coreografías para teatro

Mireya Barboza también trabajó con distintos directores de teatro en la búsqueda de montajes que enriquecieran las obras. La primera coreografía que montó en esta modalidad, en Costa Rica fue para *El emperador Jones* de Eugene O'Neill (1969), bajo la dirección de Daniel Gallegos. Al respecto, el dramaturgo y director costarricense nos relata:

> *Hicimos un espectáculo expresionista con danza y música que era muy novedoso y revolucionario para esa época. Se trataba de los temores de la selva en un ambiente afrocaribeño y se utilizaban máscaras. El proceso fue muy rico, trabajamos muy juntos, buscábamos las mismas cosas. Yo en teatro, quería darle al expresionismo una nueva posibilidad con luces y con movimiento y a ella también le interesó eso.*

Esta y las demás obras en las que Barboza trabajó recibieron también el aval de la crítica. Asimismo, hizo coreografías para los montajes *La segua*

(1971) y *Equs* (1976), dirigidos por Lenín Garrido, así como para *Baile de ladrones* (1974), bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez, y para *Magdalena* de Ricardo Fernández, conducido por María Bonilla en 1983.

El público

Para el público costarricense, la experiencia de apreciar sus primeras coreografías resultaba un motivo de sorpresa y encantamiento. Estaba acostumbrado a relacionar la danza con el virtuosismo característico del ballet y ahora se enfrentaba con la problemática contemporánea, con sus propias inquietudes llevadas a escena. Todos coinciden en que sus espectáculos definitivamente no eran populares. Sobre todo al principio, la coreógrafa no se fijaba un público meta, ya que el interés era otro, la experimentación.

Sin embargo, para aprovechar realmente su obra, máxime en ese momento en que la gente no tenía la tradición ni el conocimiento de la danza moderna como un estilo teatral, era necesario tener una cultura general bastante amplia o, por lo menos, cierto grado de sensibilidad.

El público, en general, dio una acogida bastante favorable a sus trabajos. Los espectáculos se realizaban en salas pequeñas como el Teatro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, donde cabían alrededor de ciento setenta personas y siempre se mantenía lleno.

La crítica, por su parte, también reaccionó en forma positiva. Por ejemplo, Roldán escribió para *La República* en noviembre de 1969, el siguiente comentario:

> *A nosotros nos cautivó esta audacia de traer al ambiente artístico nacional lo nuevo, lo casi inédito con un sentido extraordinario del deber del artista y con un espíritu de sacrificio tremendo. Porque sin contar con los recursos que requiere una presentación de este tipo, se logró captar la imaginación de los asistentes, explorar las posibilidades de una veta nueva en la vieja cantera del arte. Nos gustó el espectáculo y nos hizo sentir toda la presencia de un mensaje extraordinario de infinitas proyecciones. Música, escenografía, luces, palabra sobre un poético texto de Carmen Naranjo.*

Taller Nacional de Danza

En agosto de 1980 se planeó abrir un Taller dancístico con el nombre de Margarita Bertheau, como dependencia de la Compañía Nacional de Danza. Bajo la dirección de Mireya Barboza, ad honórem, este Taller funcionaría en el estudio de la Compañía y tendría dos propósitos fundamentales. El primero, formar bailarines profesionales que incrementaran el número de intérpretes del conjunto estatal y permitiera renovarlos en un futuro. El segundo, crear promotores de danza capacitados para asesorar actividades relacionadas con este arte en instituciones de diversa índole, como escuelas y colegios. Los programas fueron elaborados con asesoramiento de profesionales nacionales y extranjeros, y orientados preferentemente a adolescentes y niños.

Mireya Barboza y un grupo de profesores, también ad honórem, se encargarían de los grupos de adultos con conocimiento de danza. Finalmente, el Taller se abrió en agosto de 1980 por la necesidad de mantener una cierta cantidad de gente preparada, que en cualquier momento pudiera responder adecuadamente a los requerimientos de la agrupación.

No fue hasta 1981 que la entidad contó con un presupuesto, sin embargo, este no llegaba a cubrir todos sus gastos de operación y extensión cultural, pues consistía en cien mil colones anuales.

En agosto de 1983, se solicita al Ministerio de Cultura, la autonomía del Taller con respecto a la Compañía Nacional de Danza por diferencia de índole funcional. Ambas instituciones tenían un mismo fin: el desarrollo del arte de la danza. Sin embargo, las rutas a seguir eran diferentes, la Compañía trabajaba con la proyección de realizar montajes escénicos, mientras que el Taller lo hacía con la intención de formar bailarines. Esto, además de promocionar la danza, los programas de extensión a la comunidad y la producción de espectáculos folclóricos y contemporáneos.

En un principio, la adscripción a la Compañía Nacional de Danza fue de índole práctica y administrativa, pero conforme fue pasando el tiempo, el ritmo de crecimiento del Taller se fue acelerando y ya era imprescindible una Junta Directiva que se dedicara tiempo completo a sus asuntos Asimismo, se necesitaban mejores condiciones infraestructurales, la designación de un presupuesto independiente al de la Compañía, salarios para los profesores y dinero para el mantenimiento de espectáculos, entre ellos, *Danzas y tradiciones*.

En setiembre de ese mismo año, el Taller Nacional de Danza siguió funcionando como dependencia del Ministerio de Cultura, pero logró la autonomía que solicitaba.

Durante los años 1983, 1984 y 1985, con un presupuesto anual de ciento ochenta mil colones, esta institución se dedicó a la consecución de fondos para la remodelación de lo que sería su sede actual: el antiguo gimnasio del Colegio Anastasio Alfaro.

Con el Instituto Costarricense de Turismo se negoció una serie de funciones gratuitas del espectáculo *Danzas y tradiciones*, a cambio de ochocientos mil colones para materiales. Por otra parte, el pago de mano de obra se logró a través de una partida específica de la Asamblea Legislativa. Finalmente, en enero de 1986, se estrenaron las nuevas instalaciones. En abril de 1988, la directora de la entidad solicitó al entonces ministro de Cultura que la Asociación de Amigos del Taller Nacional de Danza Margarita Bertheau, fuera declarada de Utilidad Pública. Esta Asociación se había creado en marzo de 1981, con el fin de conseguir recursos económicos y humanos para poder llevar a cabo los proyectos del Taller, cuyo limitado presupuesto impedía concretarlos.

Con esta declaración, la Asociación se vería beneficiada con la exención de impuestos mediante una tramitación ágil y sin procesos burocráticos que obstaculizaran su labor.

Los programas que desarrolló el Taller, bajo la dirección de Barboza, fueron en el área de docencia, extensión, capacitación y asesoría de la danza.

Docencia en Danza. Este programa tenía por objetivos: la capacitación, recreación, experimentación, el desarrollo interpretativo y creativo, así como el entrenamiento de niños, jóvenes y adultos. Según su edad y nivel, los interesados podían recibir: técnicas de la danza clásica, moderna, folclórica, juegos creativos, jazz, bailes afrocaribeños, expresión corporal y experimental.

Capacitación en Danza. Su objetivo primordial era preparar instructores que difundieran la danza en diferentes localidades del país, por medio de cursos y talleres extracurriculares, incluso impartidos por profesionales extranjeros que estuvieran de paso por nuestro país, sobre metodología de la enseñanza de diversas técnicas, proceso de creación coreográfica, entre otros.

Asesoría en Danza. Por medio de este proyecto se ofrecieron cursos de creatividad, acondicionamiento corporal y danzas tradicionales costarricenses a maestros y otras personas que organizaban y dirigían actividades culturales en sus respectivas comunidades. Con esto se pretendía ayudar a fomentar y a elevar el nivel artístico de dichas actividades.

Extensión Cultural. Pretendía fomentar el conocimiento y apreciación de la danza en particular y del arte en general, ofreciendo a la vez una sana recreación. Esto por medio de demostraciones, clases, montajes coreográficos y espectáculos de danza con proyección nacional e internacional. Cabe mencionar aquí, la importancia de los espectáculos con los que ha contado el Taller: *Danzas y tradiciones* e *Invocación Caribe*, creaciones de Barboza, *Echémonos a pista*, dirigido por Liliana Valle, y *Limón Limón* de Marcela Aguilar. Estos fueron valiosos aportes en el rescate de la identidad nacional, ya que se trataba de fieles representantes de la cultura de tradiciones y costumbres de distintas zonas del país. Este último participó en los festivales del Caribe, Cancún y en Guanajuato y ha tenido, como los otros, gran éxito del público y críticas positivas.

Dentro de este proyecto se encontraba el Plan de Regionalización. Desde la creación del Taller, Mireya Barboza le dio mucha importancia al desarrollo de un plan que fomentara e incentivara la creación y apreciación artística, con el fin de que estas manifestaciones se incorporaran, como elementos fundamentales, en la "vida cotidiana" del pueblo, en las distintas regiones del país. Igualmente, que se fomentaran y fortalecieran las manifestaciones artístico-culturales de las distintas comunidades y de los grupos regionales o independientes. En este sentido Mireya relató:

> *en un principio, para llevar a cabo esta y las demás tareas que se había propuesto el Taller, el personal tuvo que trabajar ad honórem. Algunos que en su momento lo hicieron: Norma Jiménez, Gerardo Chávez, Nandayure Harley, Marvin Santos, Marcos Lemaire, Elsa Flores, Francisco Ramírez, Xinia Vargas, Cecilio Casas, Marcela Aguilar, Hazel Escalante y Zulay Cubero.*

Los instructores recorrieron por varios años ciudades y pueblos como: Cañas, Nicoya, Santa Cruz, Liberia, Alajuela, San Pedro de Poás, Cartago, San Ramón, Grecia, Atenas, entre otros. Además, realizaron programas de capacitación en albergues de mujeres agredidas, en La Reforma, en El Buen

Pastor, así como con personas con limitaciones físicas como los sordomudos de la Escuela Centeno Güell.

Mireya contaba, por ejemplo, que entre 1980 y 1982, ella viajaba, junto con Marcela Aguilar y Noel Soares, a distintas comunidades ofreciendo una clase sencilla y la presentación de coreografías.

Durante la época que Barboza dirigió el Taller Nacional de Danza, en capacitación, se contó con profesores ubicados en barrios marginales del sur como en Desamparados, en Alajuela centro, en San Ramón de Alajuela, en Santa Ana, en Limón y en Puerto Viejo de Talamanca.

Ellos incentivaban la apreciación de las artes y, específicamente, la danza respetando la idiosincrasia de cada comunidad, a través de diversas técnicas tales como: bailes populares, afrocaribeños, acondicionamiento físico, expresión corporal o movimiento creativo y preballet. En estos programas, la política de la entidad era mantener la comunicación con el personal a su servicio, ya que era básico conocer qué deseaban hacer y expresar, según su región y su tradición cultural.

Los promotores provenían de sus propias comunidades, por lo que poseían un amplio conocimiento de sus estudiantes, sus aptitudes y limitaciones, así como también del ambiente en que se desenvolvían. Esto fue de gran beneficio, porque el contacto con la comunidad fue más directo, realista, y la tarea de regionalización fue más adecuada y efectiva.

Sin embargo, este programa no dejó de tener sus obstáculos y necesidades como la carencia de espacios idóneos para la danza, implementos como grabadoras, presupuestos precarios para el pago de profesores, trámites burocráticos que dificultaron el buen desempeño de los proyectos, poco apoyo por parte del Ministerio de Educación para fomentar en maestros, padres de familia y en la población en general el valor de la experiencia artística.

Para enfrentar de alguna forma esta serie de problemas, la institución propuso realizar una campaña de sensibilización, dirigida a los costarricenses a través de los medios de comunicación masiva, que permitiera ver la importancia de la actividad cultural y así poder promover el interés general y el apoyo que merecía este plan.

Uno de los últimos proyectos impulsados por Barboza fue el Plan Piloto. Se trataba de formar un grupo estable de académicos con una amplia visión de lo que era la danza y, sobre todo, como decía Barboza, "*abiertos de mente*". Los interesados pasaron por un período de prueba, y al finalizar, además de hacer las clases propiamente formativas, llevaron talleres complementarios como baile popular y afrocaribeño.

En tiempos de Mireya, el Taller estuvo abierto para cualquier persona que deseara hacer danza, ya fuera en forma profesional o como pasatiempo. Barboza, quien lo dirigió hasta su muerte, también facilitó espacio a los artistas independientes, como por ejemplo, Vicky Cortés, Ishtar Yasin, Carlos Ovares, Ivone Durán, Metzi Hovenga y Liliana Valle, además de grupos como Speculum Mundi y Losdenmedium, entre otros.

Los programas que desarrolló el Taller Nacional de Danza han sido de suma importancia, ya que han contribuido a formar una conciencia creativa e innovadora, capaz de enfrentar el proceso de globalización, sin perder la identidad nacional y regional de los costarricenses; asimismo, han propiciado el intercambio con otras culturas para permitir el enriquecimiento recíproco.

Después de la muerte de Barboza en el año 2000, la dirección del Taller Nacional de Danza fue asumida de manera interina por la bailarina Zulay Cubero[14], y en el 2003 fue designado Jimmy Ortiz como director, cambiando significativamente la orientación de la institución. Entre los cambios más importantes que se pueden señalar dentro del Taller está la creación del Conservatorio El Barco, como un programa formativo de bailarines, el cual hasta el año 2012 ha logrado graduar dos generaciones y está en proceso de culminación la tercera.

Otros cambios son la incorporación de jóvenes instructores en la planilla de la institución y el alejamiento paulatino de las políticas iniciales fomentadas por Barboza. Ortiz, en los últimos años, logró hacer mejoras al edificio que alberga al Taller Nacional de Danza.

14 Actualmente Zulay Cubero es la coordinadora general del Taller Nacional de Danza y está tratando de retomar los objetivos iniciales.

Producción coreográfica de Mireya Barboza

Para analizar la obra coreográfica de Mireya Barboza se expondrán algunas características generales como el tipo de música, el vestuario, la temática, la escenografía y el proceso de creación.

La música. El uso de la música por parte de Mireya fue una de las formas con las que irrumpió en el quehacer dancístico nacional. Esto, porque introdujo la modalidad de los *collages* musicales y por el tipo de música que utilizaba. Al respecto, Jorge Ramírez nos dice:

> *Ella por una parte trabajaba con mucho de lo que se estaba produciendo en música contemporánea del momento, que era el "boom" sobre todo de lo electrónico puro y música concreta. También utilizaba el jazz progresivo del momento y al mismo tiempo música clásica, la música que nunca va a pasar de moda, la más hermosa, como Bach, Vivaldi, etc.*

Por ejemplo, en su obra *Viaje a Olo*, mezcló piezas tan opuestas entre sí de Vivaldi y Jimmy Hendrix. Más adelante utilizó música de Penderecki, Cage, Oliver, Varesse, Kabelac, Ohana, Stockhausen, Pierre Henry, Pink Floyd entre otros, y en varias oportunidades contó con música en vivo como en *Danzas y tradiciones*.

El vestuario. El vestuario que utilizaba Mireya en su obra era muy contemporáneo, es decir, correspondía a lo que era el ser humano en ese momento. Se trataba de un vestuario muy funcional y expresivo sin que nada sobrara y acorde con la manifestación coreográfica. Sin embargo, en este aspecto, Mireya también aplicó el distintivo novedoso que la caracterizó. Por ejemplo, en *Danza 71*, en su primera parte que se refería al hombre enfrentado consigo mismo, sus sueños, la locura, la cólera, los bailarines vestían mallas blancas pintadas por Hugo Martínez, un pintor y escenógrafo argentino que trabajó en algún momento con Mireya. Se trataba de formas geométricas que de alguna manera se relacionaban con los diseños angulares y cuadrados de la vida urbana de la ciudad.

La segunda parte, basada en el *Popol Vuh*, hablaba del origen del hombre americano, comenzando con el hombre de lodo. Aquí, el intérprete que bailaba portaba un tipo de taparrabo muy corto. Luego seguía el hombre

de madera, en este caso el bailarín vestía un traje de yute con diseños de inspiración precolombina. En el resto de la obra, que finalizaba con un canto a la humanidad con música de Bach, los danzantes bailaban con mallas y faldas vaporosas. En otras obras como *Danza 72*, que representaba una crítica social jugando con la pantomima y la danza, se utilizaron, entre otros elementos, pelucas grotescas, cinturones y uñas de ocho o diez centímetros para las mujeres beatas.

Escenografía y utilería. Quizás en un principio prevaleció más utilería que escenografía o elementos de escenografía. Para *Danza 71*, para seguir con el ejemplo, en la primera parte se colocaron unos cajones de diferentes dimensiones impresos con inscripciones. En la segunda parte, el hombre de lodo manipulaba una tela gigantesca que cubría todo el escenario y que, por lo tanto, se puede considerar escenografía. Con ella, el bailarín hacía por debajo diferentes formas con su cuerpo. La tela también había sido pintada por Hugo Martínez y tenía diseños relacionados con la naturaleza y sobre todo con el lodo.

Otros recursos. Mireya, definitivamente, rompió con los esquemas establecidos hasta el momento. En sus espectáculos integraba la danza con la expresión corporal, luces, cine, diapositivas y textos. Por ejemplo, Arabella Salaberri, que participó en la coreografía *Reflexiones*, nos cuenta que "*en ese espectáculo se jugó con las sombras de los bailarines detrás de unas pantallas fabricadas con mantas casi transparentes, lo cual era totalmente nuevo*". Y agrega "*que se trataba de expresión a todo nivel, no solo corporal, sino también verbal, vocal y sonoro*". Igualmente, Jorge Ramírez nos comenta "*que el artista Hugo Martínez realizaba, en los espectáculos en que participó, un juego de luces muy acertado en el nivel estético y que incluso en la obra Días azules se llegaron a utilizar luces estroboscópicas*".

Temática. En determinado momento, Janina Fernández afirmó:

> *El gran tema de su obra será el temor a la enajenación. Pánico que compartimos ante los monstruos de rostros anónimos, reivindicaciones de la cotidianeidad de la vida, exploraciones en los mitos que aún flagelan, son sus inasibles argumentos a nuestra sufrida cultura. Su danza es un exorcismo del miedo donde, al fin, conciliando consigo mismo, el ser humano consciente trabaja por su destino.*

Se puede agregar que en sus obras criticaba la hipocresía, las personas beatas. Se planteaba el existencialismo, que en ese momento se encontraba en su apogeo, la neurosis de este siglo a partir de los avances tecnológicos, el mecanicismo, la represión de los individuos y todos los aspectos negativos de la sociedad. Al mismo tiempo, al finalizar, le daba un espacio a la esperanza, cantos a la vida, elogio a la belleza, exaltación a lo magnífico, a las posibilidades del ser humano de superarse, su misticismo y espiritualidad. Sin embargo, en otras obras, su interés primordial radicó en el movimiento puro sin tema específico, tal es el caso de la coreografía *Móvil*, creada para la Compañía Nacional de Danza.

Proceso de creación. Uno de los aspectos más interesantes en el proceso de creación de Mireya, era la libertad que cedía a sus intérpretes. Exigía cierta madurez, creatividad y expresividad por parte de los participantes. Ella daba una pauta, un boceto de movimiento preciso o impreciso que el bailarín debía completar. Generalmente, montaba en subgrupos y trabajaba mucho con los contrapuntos múltiples. Para los ejecutantes era un verdadero reto el que se les permitiera crear sus propias composiciones dentro del esquema total que ella planteaba. Ella era la directora, pero si existía una identificación con el intérprete, con su madurez, su entrega y estaba satisfecha con la propuesta, otorgaba mucha libertad.

Del mismo modo, se avanzaba rápidamente, ya que, a pesar de que la dificultad técnica del tipo de movimiento en los grupos y los solos requería de mucho ensayo, Mireya traía a cada sesión algo nuevo y esto mantenía la expectativa del grupo y fomentaba su interés. Para sus primeros montajes, en los que los participantes tenían tan solo una pequeña noción de lo que era la danza, el proceso, quizás, era aún más libre. A estos grupos, bastante heterogéneos, los unía una gran sensibilidad, una gran necesidad de expresarse, de manifestar sus inquietudes y lo hacían con absoluta pasión y entrega. Este es el caso del elenco de *Reflexiones*. Mireya propuso para el montaje ciertas guías, preocupándose sobre todo por lograr la exteriorización de los sentimientos de cada intérprete. Los aportes surgían a partir de improvisaciones con base en propuestas temáticas o sensoriales. Existía una búsqueda de expresión a través del movimiento, de la música y demás elementos. Luego ella limpiaba, y así iba armando la coreografía hasta lograr integrar todo de acuerdo con la idea que tenía y de la unidad total del espectáculo.

Cualquier lugar era bueno para ensayar. Algunas sesiones se realizaron en una de las casas cerca de donde hoy se encuentra la sede central de la Policía en el Paseo de las Damas. Cabe señalar que, a pesar de que el nivel de Mireya era evidentemente superior, ella con humildad se ajustaba a las capacidades del resto del equipo y bailaba integrándose en una forma muy acertada, sin el afán de sobresalir como la solista acompañada de un grupo.

"*Ahora no tengo tiempo para la coreografía*", comentó para *La Nación* en diciembre de 1988. "*Quizás más adelante cuando tenga el espacio necesario. En coreografía se necesita tiempo para reflexionar, es necesario crear vacíos que luego se llenan con movimientos*".

Para la coreautora, la creación coreográfica era algo complejo, que requería disciplina, por eso se rehusaba a intentar nuevas creaciones, si sentía que no poseía las condiciones adecuadas.

Sus obras coreográficas son:

1968 *Ceremonia de flores*, Auditorio de Bellas Artes

Viaje a Olo, Teatro Nacional

1969 *Reflexiones*, Auditorio de Bellas Artes

El emperador Jones, Teatro Universitario

1970 *Días azules*, Auditorio de Bellas Artes

1971 *Danza 71*, Auditorio de Bellas Artes

1972 *Danza 72*, Teatro Nacional

1974 *Danzas y tradiciones*, Teatro Nacional

1975 *Carmina Burana*, Teatro Nacional

1976 *Trío*, Escuela de Danza de la UNA

Vivaldi, Escuela de Danza de la UNA

Simón el Loco, Escuela de Danza de la UNA

Móvil, Ballet Moderno de Cámara

Equs, Teatro Arlequín

1977 *Griego y eterno*, Ballet Moderno de Cámara

1979 *Espejos y realidades*, Compañía Nacional de Danza

1983 *Magdalena*, Compañía Nacional de Teatro

1985 *Canto al mundo*, Taller Nacional de Danza

1994 *Invocación Caribe*, Taller Nacional de Danza

1999 *Transparencias*, Compañía de Cámara Danza UNA

Cristina Gigirey Nadal

(1940 - †2006)

Formación y trayectoria

Cristina Gigirey llega a Costa Rica en 1973, con su esposo Esteban Dorries, quien fue llamado a conformar el equipo de profesores que iniciarían la Escuela de Topografía en la recién inaugurada Universidad Nacional.

Cristina Gigirey, maestra, coreógrafa y bailarina originaria de Uruguay, se formó en Ballet en la primera escuela de danza de Uruguay, con los maestros Lolita Parent, Roger Fenonjois y Marien Luznoff, exbailarines de la Ópera de París. También estudió con Tito Barón y Maximiliano Koch. En 1961 entró a formar parte del Ballet de Cámara de Montevideo, dirigido por Hebe Rosa, incursionando en la danza moderna.

Dos años más tarde recibió una beca para estudiar en el Ballet Nacional de Chile, donde trabajó con los maestros Patricio Bunster, Rayen Méndez, Joan Turner, Sigurd Leeder y Amalia Lozano. Fue solista en coreografías de Hernán Baldrich y del maestro Leeder. A partir de 1966 trabajó con una de sus grandes mentoras, Teresa Trujillo, uruguaya formada en París y Estados Unidos. Los conceptos interdisciplinares de vanguardia de Trujillo influyeron fuertemente en Gigirey y estimularon su participación como solista en la coreografía *La guerra de los generales*, basada en una obra de Boris Vian. Asimismo, Trujillo animó a Gigirey a crear sus propios espectáculos. Entre 1967 y 1968, Cristina inició sus primeros acercamientos a la coreografía con la creación de *Experiencias 1, 2 y 3*. En 1969 recibió el premio a la Mejor Bailarina. Durante estos años, tras graduarse en abogacía y en música, presentó una tesis sobre la historia de la música latinoamericana y folclore rioplatense.

A partir de 1970 vivió en Alemania, donde ingresó al Teatro Nacional de Hannover y participó en una clase destinada a primeros bailarines. En la Hannover Hochschule estudió práctica y teoría pedagógica, composición clásica y moderna, así como composición coreográfico. También impartió clases en Leipzig, Bucarest, Sofía y Hannover.

En Costa Rica realizó su principal trayectoria profesional como coreógrafa y maestra en la Escuela de Danza de la UNA, el Ballet Moderno de Cámara, la Compañía Danza Universitaria y la Compañía Nacional de Danza. En 1983 fundó y dirigió su propio grupo Abend, hasta su muerte en el 2006.

Labor en los escenarios

Gigirey impartió lecciones de Danza a los estudiantes de la recién inaugurada Sección de Danza de la UNA y participó en el Teatro Nacional, con las coreografías *Prólogo*, *Zeta* y *Soledades*, las cuales formaron parte del espectáculo *Viaje a través de la danza,* a finales de 1974.

Al año siguiente, junto a Elena Gutiérrez, fundó el Ballet Moderno de Cámara, con el que realizó una excelente labor docente y coreográfica y participó en los espectáculos *Cruz del sur* (1975) y *Meridianos* (1976). A partir de 1977, Cristina se separó del Ballet Moderno de Cámara y se integró a DanzaCor, dirigido por Rogelio López, como maestra de Ballet Clásico. Esta fue una etapa básica para la agrupación que un año más tarde se convertiría en Danza Universitaria, la primera compañía profesional del país patrocinada por la Universidad de Costa Rica, en la que Gigirey dejó un legado de excelente formación y composición coreográfica en las obras: *Funeral*, *Proceso*, *Gloria* y *Aproximaciones 1, 2 y 3*.

A partir de 1978 se reincorporó a la Escuela de Danza de la UNA como maestra de Ballet y coreógrafa hasta su jubilación en el 2004.

En 1983 se retiró de Danza Universitaria para crear el grupo de danza independiente Danza Abend, con el que hasta en el 2006 había estrenado muchas coreografías como: *Homage*, *Páginas íntimas*, *La confesión*, *Lluvia, Ciclos*, *Aquella mujer*, *Totem Tanz*, *Pulsaciones*, *Las madres*, entre otras, y mantuvo un abundante repertorio. Creó el I Festival de Solos en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano. Las obras de Gigirey fueron bailadas en diferentes giras por Costa Rica, Chile, Venezuela, Estados Unidos y México, país donde recibió un homenaje en el Teatro de la Arquitectura.

También recibió el Premio de Danza Teatro Nacional por sus obras, *La casa de Bernarda Alba* en 1978, y *Proceso* en 1979, además del Premio Áncora en 1986.

Su gestión en la CCDUNA (1989-1990)

Al asumir la dirección de la Compañía de Cámara Danza UNA en 1989, Cristina Gigirey tiene la oportunidad de dirigir, por primera vez, un grupo con apoyo institucional. Es decir, contar con un elenco estable y asalariado, con un productor y un presupuesto mínimo para la producción. En este espacio logró remontar gran parte de su repertorio y lo mostró con bailarines profesionales. Con ello obtuvo un gran éxito en el país y en el extranjero. Además, con esta agrupación realizó una gran labor de extensión, tanto en la Universidad Nacional como en la comunidad herediana.

Viajaron a Guatemala y México donde participaron en el IX Coloquio Internacional de Danza. Se presentó con Danza UNA en el III Festival Nacional de Danza en México.

En ese período, el periodista Víctor Hugo Fernández le solicitó escribir el prólogo del libro *El cuerpo no tiene memoria* (1992).

Vale recordar que para la Sección de Danza de la UNA, en 1978, creó el espectáculo *Experiencia colectiva* y las obras *Maldigo del alto cielo* y *Cruz de luz,* interpretadas por los estudiantes más avanzados. En 1980 creó también para la Escuela de Danza de la UNA, el espectáculo interdisciplinario, *¡Ay, Federico García!*.

En 1984, durante la dirección de Jorge Ramírez, montó para la Compañía de Cámara Danza UNA, la obra *Aquel soldado*, que posteriormente, remontó siendo directora.

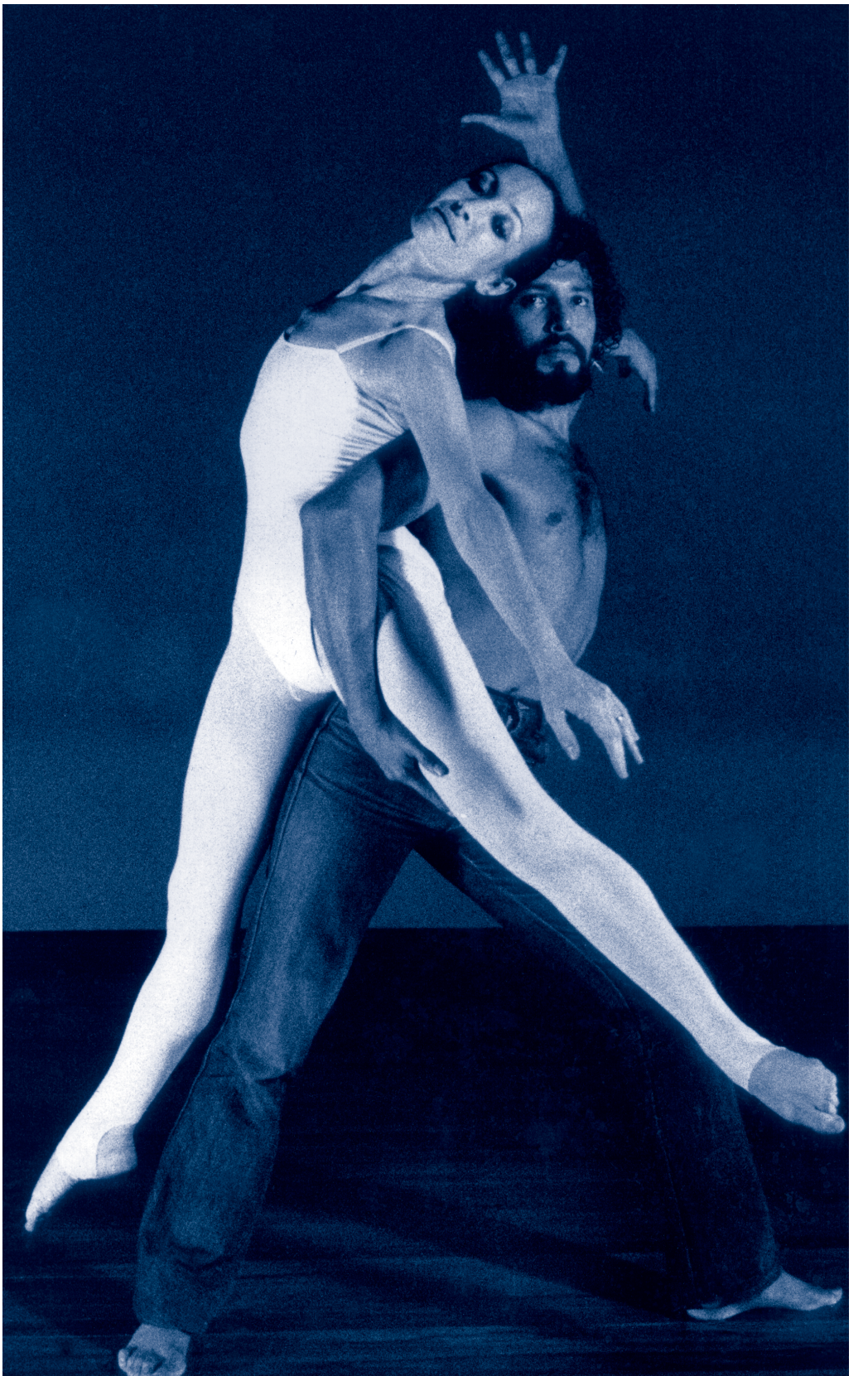
Otras obras de su repertorio que fueron interpretadas por esta agrupación en su época de directora fueron: *La casa de Bernarda Alba*, *Aproximaciones 1, 2 y 3*, *Cuatro temperamentos*, *Aquella mujer* y *Las madres*. También para este elenco repuso las obras *Secuencia I, II, III* y *Toten Dance*. En 1990 renuncia a la dirección de la agrupación Danza UNA.

Cabe destacar que Gigirey fue una creadora muy activa para la Escuela de Danza, ya que en 1995 repuso *El desubique* (1988) y *Secuencia 3*, estrenada en el VIII Festival de Coreógrafos. Del mismo modo, dos obras emblemáticas de su repertorio han sido bailadas por diferentes generaciones de estudiantes de la Escuela, estas son: *Dos candombes* (1993) y *Proceso,* que a la vez, han formado parte de las coreografías de UNA Danza Joven.

En 1999, Marta Ávila, coordinadora del Proyecto de Investigación de la Danza Escénica, publicó el cuaderno # 4 de la colección de "Cuadernos de la Historia de la Danza Costarricense", titulado *Cristina Gigirey obra coreográfica*, documento que recoge su trayectoria y legado artístico.

En el 2001, para la celebración del XX aniversario de la CCDUNA, fue invitada a montar el estreno de *Fandango*.

Hasta su muerte se mantuvo muy activa con su agrupación y academia Danza Abend con la que presentó sus obras de repertorio y estrenos.



Bibliografía

Ávila, Marta. 2008. *Danza Universitaria 1978-2008. Trazos vitales*. San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica: Editorama.

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

----------. 1999. *Cristina Gigirey, obra coreográfica*. Cuaderno 4 Historia de la Danza Costarricense. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Ávila, Marta, et al. 1993. *La obra coreográfica de Elena Gutiérrez*. Cuaderno 1 Historia de la Danza Costarricense. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

----------. 1996. *La obra coreográfica de Mireya Barboza*. Cuaderno 2 Historia de la Danza Costarricense. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Universidad Nacional.

Fernández, Víctor. 1990. *El cuerpo no tiene memoria*. San José, Costa Rica: EUNED.

Guerrero, Adriana. 2011. *Puntas, tutu y corona. Un documental sobre el Ballet Clásico en Costa Rica.* Trabajo Final de Investigación, Maestría Profesional en Comunicación, Universidad de Costa Rica.

Mendoza, María Cristina. 2010. *La coreografía: Graciela Henríquez cuerpo-movimiento-pensamiento*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Morúa, Carlos. 2010. *El humanismo en la danza de Elena Gutiérrez Nascimento: un perfil biográfico-artístico*. Revista Ístmica #13, Universidad Nacional

Paolillo, Carlos. 2008. *Caminos del cuerpo. Una visón de la danza escénica venezolana del siglo XX*. Venezuela: Instituto Universitario de Danza.

Índice fotográfico

Pág. 12. Estudiantes de la Escuela de Danza, Lorenlayne Varela, Liliana Cerna, Isabel Saborío, Heidi Zumbado, Elián Hernández, Lucrecia Sancho, Marcela Malavassi, 1979, foto Rafael Luna.

Págs. 20-21. *Universus*, coreografía Elsa Flores. Bailan: Florivette Richmond, Patricia Chavarría, Teresita Campos, Ana María Mendoza, Karol Marenco, CCDUNA, 1995, foto Fernando Leitón.

Pág. 22. Elena Gutiérrez, *Danza uighur*, Ballet Popular, Chile, 1971, foto archivo personal.

Pág. 25. Ausencia, coreografía Elena Gutiérrez. Bailan: Silvia Montero, Sandra Bermúdez, Francisco Centeno, Pilar Quesada, Elsa Flores, 1993.

Pág. 27. Elena Gutiérrez, 1986, foto Hugo Salazar.

Pág. 29. *Bienaventurados*, coreografía Elena Gutiérrez. Baila: Compañía Nacional de Danza, 1989, foto Dueñas.

Pág. 30. Beverly Kitson, 1983, foto archivo personal.

Pág. 33. *La boda campesina,* coreografía Beverly Kitson. Bailan: Elsa Flores, Rogelio López, Rosa Castro, Heidi Zumbado, Janet Hauge, Joy Hauge, Guisele Mafioli, Jorge Ramírez, Rocío Soto, Marco Lemaire, 1973, archivo fotográfico Escuela de Danza .

Pág. 34. *Experiencia colectiva, dirección* Cristina Gigirey. Bailan: Jorge Ramírez, Alejandra Martín (arriba), Heidi Zumbado, Sandra Specht, Isabel Saborío, 1978, foto Esteban Dörries.

Pág. 37. Festival Centroamericano de Danza, profesor Fred Traguth. Bailan: Rogelio López, Liliana Montero, Ivonne Durán, Julieta Jiménez, María Elena Cerdas, Liliana Valle, Marta Ávila, Guisele Mafioli, 1979, foto Rudolf Wedel.

Pág. 39. *Las lavanderas*, coreografía Elsa Flores. Bailan: Liliana Cerna, Mercedes Vaughan, Guiselle Sequeira, Alejandra Martín, Heidi Zumbado, 1975, archivo fotográfico Escuela de Danza.

Pág. 45. *Jazz*, coreografía Beverly Kitson. Bailan: Mercedes Vaughan, Gerardo Chávez, Ana Pazos, Vicky Wats, Jorge Ramírez, Heidi Zumbado, 1976, archivo fotográfico Escuela de Danza.

Pág. 47. Álvaro Marenco, foto Hugo Salazar.

Pág. 49. *Variaciones sobre un tema nuestro*, coreografía Isabel Saborío y Ronald Villar. Bailan: José Masís, Sandra Trejos, Maví Figueres, Álvaro Marenco, 1984, foto Hugo Salazar.

Pág. 51. *Aquel soldado*, coreografía Cristina Gigirey. Bailan: Jimmy Ortiz, Magda Villalobos, Silvia Montero, Rossana Herrera, Álvaro Marenco, Nandayure Harley, Pilar Quesada, Priscila Brenes, 1989, foto Hugo Salazar.

Pág. 53. *Entrecruces*, coreografía Ileana Álvarez. Bailan: Teresita Campos, Álvaro Marenco, Óscar Córdoba, 2000, foto Fiorella Álvarez.

Pág. 54. *Vieja María,* coreografía e intérprete Marta Ávila, 1983, foto Hugo Salazar.

Pág. 57. *Gritos escondidos*, coreografía Rogelio López. Bailan: Jimmy Ortiz, Alexánder Solano, Marta Ávila, Enrique Gutiérrez, Ena Aguilar, Ivonne Durán, 1987, foto Patricia Martínez, Lima, Perú.

Pág. 60 (arriba). *Síguele los pasos,* coreografía Rogelio López. Bailan: Florencia Chaves, Marta Ávila, 1987, foto Giorgio Timms.

Pág. 60 (abajo). *Aproximaciones 1, 2 y 3;* coreografía Cristina Gigirey. Baila: Marta Ávila, 1982, foto Esteban Dörries.

Pág. 62. *Aires de un pueblo*, coreografía Marta Ávila. Bailan: Ivonne Durán, Enrique Gutiérrez, 1985, foto Hugo Salazar.

Pág. 66. Elsa Flores, 1993, foto archivo La Nación.

Pág. 69. *Decantación,* coreografía Elsa Flores. Baila: Laura Trujillo, 1999, foto Elsa Flores.

Pág. 70. *Mujer*, coreografía Elsa Flores. Baila: Sandra Bermúdez, 1993, foto Fernando Leitón.

Pág. 74. *Indómitas almas,* coreografía Elsa Flores. Baila: Florivette Richmond 2001, archivo fotográfico Escuela de Danza.

Pág. 79. *Flo*, coreografía e intérprete Florivette Richmond, 1994, foto Fernando Leitón.

Pág. 80. Óscar Córdoba, 2001, archivo fotográfico Escuela de Danza.

Pág. 82. *Jhonny Ángel,* coreografía Peter Sparling. Baila: Compañía de Cámara Danza UNA, 1994, foto Carlos Jinesta.

Pág. 85. *Siquesiqué*, coreografía Ileana Álvarez. Baila: Óscar Córdoba, 2002, foto Fiorella Álvarez.

Pág. 86. *Pequeñas muertes,* coreografía Elsa Flores. Bailan: Ana María Mendoza, Gustavo Vargas, Óscar Córdoba, Sandra Bermúdez, 1994, foto Fernando Leitón.

Pág. 87. *Maquillaje y postizos*, coreografía Carlos Ovares. Bailan: Elsa Fournier, Óscar Córdoba, 1999, foto archivo La Nación.

Págs. 88-89. *Mujeres,* coreografía Sussane Linke. Bailan: Hazel González, Rolando Brenes, Ileana Álvarez, Danza Universitaria, 1990, foto Eduardo Quintana, Quito Ecuador.

Págs. 90-91 *Agujero rasgado,* coreografía Nandayure Harley. Bailan: Silvia Montero, Xinia Vargas, 1985, foto Hugo Salazar.

Pág. 95. *Bailar por siempre*, coreógrafa e intérprete Nandayure Harley, 2012, foto Esteban Chinchilla.

Pág. 97. *Cuadrumanus*, coreografía Nandayure Harley. Bailan: Pablo Rodríguez, Vladimir Rocha, Luis Sierra, Fito Guevara, 2003, foto archivo La Nación.

Pág. 99 (arriba). *Sicotopos*, coreografía Nandayure Harley. Baila: UNA Danza Joven, 2005, foto archivo La Nación.

Pág. 99 (abajo). *Exvotos,* coreografía, Nandayure Harley. Bailan: Jimmy Mena, Fito Guevara, María Jesús Picher, Nandayure Harley, Érick Jiménez, Andrea Vargas, Patricia Cruz, 2000, foto Jeff Brenes.

Pág. 100. *Entrecruces*, coreografía, Ileana Álvarez. Baila: Karol Marenco, 2000, foto archivo La Nación.

Pág. 103. *Mal de la muerte,* coreografía Ileana Álvarez. Bailan: Ileana Álvarez, Alexánder Solano, 1998, foto, Garret Britton, La Nación.

Pág. 105 (arriba). *Frágil*, coreografía Rogelio López. Bailan: Natalia Herra, Kristy Vargas, Ileana Álvarez, Silvia Ortiz, Adriana Zamora, 2010, foto Esteban Chinchilla.

Pág. 105 (abajo). *Siquesiqué*, coreografía Ileana Álvarez. Baila: Marianela Vargas, 2002, foto Fiorella Álvarez.

Pág. 107. *Dulce y amargo,* coreografía Rogelio López. Bailan: Ileana Álvarez, Diana Naranjo, 1997, foto Hugo Salazar.

Pág. 108. Vicky Cortés, 2010, foto Alejandro Cardona.

Pág. 113. *Dejé un laurel sembrado,* coreografía Elena Gutiérrez. Bailan: Florencia Chaves, Jimmy Ortiz, Vicky Cortés, Danza Universitaria, 1987, foto archivo La Nación.

Pág. 115. *Easy to love,* coreografía Mark Siezckarek. Bailan: Rodolfo Seas, Regina Advento, Folkwang Tanz Studio, 1990, foto Georg Schriber.

Pág. 117 (arriba). Filmación de *El lamento de la emperatriz,* coreografía Pina Bausch. Bailan: Dominic Mercy, Rodolfo Seas, Pina Bausch, 1988, Alemania, foto Raimond Hoger

Pág. 117 (abajo). Paquita, coreografía, Marius Petipa y Boyan Iotov. Bailan: Estudiantes de la Folkwang Hochschule, 1987, Alemania, foto Jorge Castillo.

Pág. 118. *Edición limitada,* coreografía Inés Aubert y Rodolfo Seas. Bailan: Hogar de Adultas mayores diurno de Coronado, 2012, foto archivo personal.

Págs. 120-121. *Espacios*, coreografía e intérprete Rolando Brenes, 2001, foto José Díaz, La Nación.

Pág. 123. *Mujeres*, coreografía Sussane Linke. Bailan: Rogelio López, Rocío Arrieta, Rolando Brenes, Ileana Álvarez, Danza Universitaria, 1990, foto Raza.

Pág. 125 (arriba izq.). *Transparencias*, coreografía e intérprete Rolando Brenes, 1999, foto archivo La Nación.

Pág. 125 (ariba der.). *Confesiones de un testigo interior*, coreografía Francisco Centeno. Baila: Rolando Brenes, 2004, foto Gabriela Dörries.

Pág. 125 (abajo). *Con sabor a negro*, coreografía Rogelio López , 1990, foto archivo La Nación.

Págs. 127. *La tierra es testigo*, coreografía e intérprete Jorge Ramírez, Teatro Nacional, 1984, foto Javier Guerrero.

Pág. 129. *Las sílfides*, coreografía Vicente Nebrada. Baila: Julián Calderón, 1953, foto archivo personal.

Pág. 132. *Encantamiento*, coreografía Julián Calderón. Bailan: Julián Calderón y Noralma Vera, 1959, foto archivo personal.

Pág. 135. *Orfeo*, coreografía Julián Calderón. Bailan: Julián Calderón y Noralma Vera, 1959, foto archivo personal.

Pág. 139. *Paso clásico español,* coreografía Julián Calderón. Bailan: Julián Calderón y Noralma Vera, 1960, foto archivo personal.

Pág. 141. *La tierra es testigo*, coreografía e intérprete Jorge Ramírez, Teatro Nacional, 1984, foto José Venegas.

Pág. 145. *Viajeros,* coreografía Vera Embreg. Bailan: Jorge Ramírez y Susan Johnson, 1980, Ann Arbor, Michigan, foto Jeff Holcombe.

Págs. 148-149. *Fandango*, coreografía Cristina Gigirey. Bailan: Elvira Zúñiga, Marianela Vargas, 2001, foto archivo La Nación.

Págs. 150-151. Mireya Barboza, 1970, foto archivo Marta Ávila.

Pág. 168. Mireya Barboza, 1970, foto archivo Marta Ávila.

Pág. 170. Cristina Gigirey, 2001, foto archivo La Nación.

Pág. 172. *La casa de Bernarda Alba*, coreografía e intérprete Cristina Gigirey, 2001, foto José Díaz, La Nación.

Pág. 175. *Funeral*, coreografía Cristina Gigirey. Bailan: Cristina Gigirey, Rogelio López, Danza Universitaria, 1981, foto Esteban Dörries.