

Narrativas coreográficas sin registro. Acercamiento a la danza escénica centroamericana del siglo XX

Marta Ávila Aguilar

Escuela de Danza

Universidad Nacional de Costa Rica

Recibido: 21 de setiembre, 2011 • Aceptado: 9 de abril, 2012

RESUMEN

Propongo un acercamiento a la historia de la danza en Centroamérica donde utilizaré la posición de diferentes autores que han pensado la modernidad, así como otros que han analizado la posmodernidad con el propósito de ayudar a comprender esta compleja realidad. Algunos de estos pensadores creen que la modernidad es un proyecto inacabado, otros consideran que la posmodernidad es una nueva etapa de la modernidad o del capitalismo tardío. En este estudio se utilizarán varias posiciones para construir una definición del problema que sirve de base a la investigación de la danza escénica del Istmo Centroamericano.

Palabras clave: Danza, América Latina, modernidad.

ABSTRACT

I propose an approach to the history of dance in Central America using the insights of authors who have thought modernity and those who have analyzed postmodernism in order to help understand this complex reality. Some of these thinkers believe that modernity is an unfinished project, others believe that postmodernism is a new stage of modernity or a late capitalism. This paper takes several positions to build a definition of the problem that underpins the research of the Central American stage dance.

Keywords: Stage dance, Latin America, modernity

Algunas consideraciones teóricas

Para entender el desarrollo de la danza en nuestra región, es necesario repensar el concepto de modernidad, y para eso ubicarnos en el siglo XIV, en los albores de la modernidad, la cual no inició súbitamente en el continente europeo. Con la separación entre el mundo religioso y el secular que ocurrió en esta época, surgió el predominio y el interés por el conocimiento científico. Muchos de los estudiosos de este período citan la Reforma Protestante, liderada por Martín Lutero, como un punto fundamental para el inicio de la modernidad. En este período, el ser humano aspiró a lo *terrenal* dejando atrás la concepción religiosa que caracterizó a la Edad Media. Así, se pensó que la modernidad era una etapa de adultez de la humanidad.

Del mismo modo, se podría decir que la danza escénica occidental¹, que es nuestro objeto de estudio, no llega súbitamente a los teatros, sino que inició su proceso de afianzamiento como manifestación artística con el patrocinio de Catalina de Medici. Ella introdujo en las cortes francesas la tradición de la danza desarrollada en su tierra natal, Florencia. Posteriormente, el rey Luis XV, amante del ballet, fundó su academia, lo que facilitó el tránsito de los aficionados a la profesionalización. El ballet dejó de ser un pasatiempo de la corte para convertirse en coreografías románticas apreciadas en los teatros europeos durante el siglo XIX. Lo que se consolidó en Francia es el conocido *ballet corte* que después de tres siglos se transformó en la danza de los tules o ballet romántico.

Cierta decadencia del romanticismo centroeuropeo desplazó el interés por el desarrollo de la danza hacia la corte zarista de Rusia. Ahí se instalaron los futuros maestros del conocido estilo o escuela académica que predominará en el siglo XIX, donde destaca Marius Petipa. El ballet académico o mal llamado *clásico*, evoluciona especialmente en su técnica formal y la perfección del cuerpo predomina sobre el contenido. El dominio técnico y el deleite por el virtuosismo hechizan a las selectas audiencias quienes no están interesadas en ver la realidad y prefieren los cuentos de hadas.

Armando Roa, en su libro, *Modernidad y postmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales* (1995: 20-21), resume en siete aspectos las características de la modernidad. Cita la razón como el camino para llegar a la verdad con sospecha de cualquier acto derivado de la fe. De esta manera, todo debía ser comprobado. La aspiración a que todo fuera traducido en fórmulas matemáticas y físicas para llegar a la objetividad, produjo el desprecio de lo subjetivo. También fue típico de la mentalidad moderna pensar que lo real debía ser comprobado por

¹ Al hablar de danza escénica debe considerarse los ámbitos del ballet y la danza contemporánea como parte de un mismo universo creativo, los cuales manejan muchos elementos comunes como el cuerpo, el movimiento, el tiempo, el espacio, por citar algunos.

métodos rigurosos. Otro aspecto esencial para este tipo de pensamiento fue la aspiración del ser humano a la libertad para regir el destino.

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

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

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

José Joaquín Bruner, otro estudioso chileno, complementa las características de la modernidad dadas por Roa. Este teórico señala, en primer lugar, la subjetividad, a la cual le asocia otros rasgos, como el “individualismo, el derecho a la crítica, la autonomía de la acción y la filosofía idealista” (1992:8). Bruner indica que la modernidad tiene sus núcleos operativos en instituciones como la escuela, la empresa, los mercados y las más recientes hegemonías. Estas instituciones son las que le dan el perfil a la sociedad capitalista. El investigador continúa señalando que: “capitalismo, cultura de masas, hegemonías mediadas por sistemas de consenso y predominio del interés corporativo empresarial, incluso en el campo público-estatal, son rasgos inseparables de la modernidad” (1992:19).

Para Bruner la modernidad en América Latina no está concluida: sigue siendo un ideal, puesto que el continente se encuentra en una situación de dependencia y en la periferia de los centros de poder. Según este teórico, los latinoamericanos son precarios en sus modos de producción, tienen dificultades para integrar una población heterogénea culturalmente y sufren una gran violencia, lo cual no permite que los ideales de la modernidad sean una realidad en *Nuestra América*, como lo pensaba José Martí.

Uno de los objetivos que los pioneros de la danza moderna buscaban era la expresión del individuo. Hablar en primera persona de cosas que le importaban a los contemporáneos. Los vientos de cambio llegan a la danza escénica y es así como se producen las primeras manifestaciones de ruptura, lideradas por Duncan, que habla de libertad del cuerpo, quitarse las zapatillas de raso y

desprenderse de los incómodos corsés para sentir las dimensiones corporales al natural. La estructuración y rigidez del lenguaje compositivo que había desarrollado el maestro Marius Petipa, en San Petersburgo, a fines del siglo XIX, comenzaba a sentir los embates de propuestas revolucionarias como las incomprendidas composiciones de Nijinsky².

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

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

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

Aún así, también en los centros de poder, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, estas personas revolucionarias tendrán la supremacía en el ámbito estético. Sin embargo, alrededor de los años cincuenta los discípulos de las pioneras norteamericanas comienzan a sentir que no desean reproducir los conceptos y movimientos que sus maestros crearon, debido a que los empiezan a sentir “clásicos”, es decir, en contradicción con los postulados iniciales. Es en esta época que aparecen los primeros rebeldes. El norteamericano Merce Cunningham, bailarín solista de la compañía de Martha Graham, se aleja de la maestra para crear sus primeros trabajos que fueron fuertemente criticados e incomprendidos. Este joven bailarín se une a otros revoltosos del arte norteamericano como son el compositor John Cage y el pintor Robert Rauschenberg.

La crítica de danza Jill Johnston expone que lo que hace Cunningham en la danza es el equivalente a lo que logra el pintor Jackson Pollock en su campo

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

(1965:198). Es decir, ellos --Pollock y Cunningham³-- crean una nueva forma de ver y vivir el arte; una nueva dimensión, donde los elementos tienen un valor diferente, la inmanencia del movimiento, el color, el espacio, el tiempo y la despreocupación por el contenido. En 1952, Cunningham le apuesta a la casualidad y al azar, pues creía en la independencia del sonido sobre el movimiento, lo cual predominó en sus obras; asimismo, eliminó el sentimiento y la secuencia narrativa. Una década después de la aparición de Cunningham muchos jóvenes bailarines se reunieron en el Judson Dance Theater, para dar lugar a lo que Jill Johnston denominó, en 1965, como *la nueva danza norteamericana*. A ellos, más tarde, se les conocería como los integrantes del movimiento postmoderno⁴.

Cuando lo moderno se desvanece

Roa señala que algunos autores ubican el nacimiento de la postmodernidad luego del movimiento estudiantil de París en 1968, con su enorme despliegue de ideas crepusculares que, de momento, parecieron una aurora. A ello debemos agregar los acontecimientos en la Plaza de Tlatelolco, protagonizados por los estudiantes universitarios, en México ese mismo año, donde se vivieron las últimas utopías.

Se puede coincidir en que la modernidad surgió como consecuencia de agotamiento o fatiga luego de tres siglos de muchas transformaciones que no lograron a satisfacer las necesidades fundamentales de la humanidad. En este sentido, los metarrelatos, las ideologías y los aspectos que privilegian lo teórico habían perdido supremacía. Coincidimos con Roa al señalar que un principio fundamental en la postmodernidad es el valor de cambio. En estos tiempos ya nadie hace nada si no se le paga, si no recibe cosa alguna de ganancia, es decir, la solidaridad como principio ha desaparecido. Los límites se difuminan y no importa la profundidad del conocimiento, y a menudo se privilegia saber un poco de todo que dominar una disciplina. La ética, en este período, concede mayor importancia a imperativos hipotéticos que a los categóricos.

En este sentido, retomamos la propuesta de la feminista Teresa Ebert, en *Feminismo y posmodernismo de la resistencia. Diferencia/dentro, diferencia/fuera*, (en Carbonell, 2000) en la cual señala que la posmodernidad es una parte de la crisis ocasionada por las contradicciones del capitalismo tardío y la muerte del

3 Varios historiadores y teóricos del arte moderno consideran que después de 1945 la pintura norteamericana logra independizarse de la influencia europea con los aportes que hace Jackson Pollock con su pintura del choreado o *dripping*.

4 Los principales integrantes de esta agrupación albergada en la Hudson Memorial Church de Nueva York, son Steve Paxton, Judith Dunn, Ivonne Rayner, Lucinda Childs, David Gordon y Valda Stterfield. Todos estos bailarines trabajaron con artistas del conocido movimiento Pop Art, quienes se caracterizaron por los *happenings* --ocurrencias como forma de protesta ante lo establecido--. Sus presentaciones se dieron en espacios no convencionales como museos, plazas, exteriores de edificios, entre otros.

capitalismo monopolista. Ebert dice que el postmodernismo “al favorecer una noción burguesa de la diferencia, se convierte en un régimen que protege las contradicciones del capitalismo proporcionando el pretexto de la diferencia”. La autora continúa diciendo que “la guerra posmoderna en contra de lo universal oculta las contradicciones existentes en la modernidad” (202).

Otro pensador de la postmodernidad, Jean-Francois Lyotard, señala que en la modernidad los grandes relatos fueron utilizados para dar legitimación a las instituciones, a las prácticas sociales y políticas. Este autor francés cita a Jürgen Habermas, quien argumenta que el proyecto moderno está inacabado y debe ser retomado, pero según Lyotard señala éste ha sido liquidado. Para él lo postmoderno en el arte “es lo impresentable en lo moderno y se niega a la consolidación de las formas bellas” (1996:25).

Lo postmoderno indaga, permanentemente, nuevas presentaciones para generar la sensación de que algo falta por hacer. Como veremos más adelante, los artistas posmodernos no se rigen por reglas establecidas, ni pueden ser juzgados por ellas. Este mismo principio se encuentra en la filosofía capitalista que tiende a crear en los consumidores una sensación de que todo tiene una obsolescencia inmediata, todo caduca al instante y se debe consumir para sentirse bien aunque no se necesite el objeto que se compra o se posee. Es así como en la danza costarricense este aspecto se refleja en “las creaciones desechables” consumidas rápidamente por el público (Ávila, 2000: 48-50).

Es importante señalar que en las latitudes centroamericanas, a finales de la década de 1970, mientras en las metrópolis se proponía superar o independizarse de los maestros modernos y ya se hablaba de danza posmoderna, apenas se estaba comenzando a desarrollar la danza moderna⁵. Ese desfase se eliminará hasta el fin de siglo, cuando en Centroamérica, especialmente en Costa Rica, se observa algún montaje similar a los que se ejecutan en Europa o Nueva York.

Por otra parte, en su obra, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Federic Jameson opina que:

“la producción estética actual se ha integrado a la producción de mercancías: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa desde los vestidos hasta los aviones” (1995: 17-18).

Si volvemos a Bruner y a otros pensadores que coinciden en que la modernidad es un proceso inconcluso en América Latina, encontraremos millones de

⁵ Mireya Barboza pionera de la danza moderna o contemporánea en Costa Rica llegó de París, vía Nueva York, en 1968, tomó clases con Merce Cunningham. En esos años que comenzó a realizar sus espectáculos en la capital costarricense; posteriormente, comienza la reciente historia de la danza escénica en nuestro país.

personas que ni siquiera han alcanzado un nivel de vida para cubrir sus demandas mínimas, como también sectores económicos que pueden vivir en el mismo territorio en condiciones totalmente distintas. En el artículo *Panorama del teatro guatemalteco de los noventa* (2006), Lucrecia Méndez coincide en este sentido acerca del estado inconcluso del proceso de modernización. Lo señalado por Bruner lo podemos retomar para Costa Rica y Guatemala, incluso para el resto de América Central, en el campo de la danza, en tanto que mientras los bailarines y coreógrafos de Centroamérica no habían alcanzado el nivel técnico logrado por los cuerpos de los intérpretes de las metrópolis, en algunos casos, ya se estaban emulando, en sus obras, formas y temáticas, sin estar totalmente relacionadas con el contexto de la región. Es decir, un artista como Merce Cunningham, que fue discípulo de Martha Graham, pudo volverse inmanentista; pero en América Latina, y especialmente en el istmo centroamericano, donde todo está por hacerse y se posee un nivel técnico incipiente, asumir una postura como la de los postmodernos puede ser una pose frívola, en algunos casos, y en otros, una posición ante el desencanto.

A este respecto nos comenta la escritora argentina Beatriz Sarlo, en el libro *Escenas de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura* (1994), en el cual ofrece su lectura sobre la abundancia y la pobreza. Sarlo hace un análisis del espacio arquitectónico en los centros comerciales, del mercado y de la obsesión de comprar, incluso, hasta otra apariencia física a fin de sentirse bien en la corriente del consumo, aunque esto atente contra la naturalidad. Sarlo aborda el ideal de belleza que tiene como meta íconos de juventud y la tendencia a rechazar cualquier rastro de vejez. El video juego, como modo de entretenimiento, es otro de sus tópicos, ya que este tipo de actividades tienden a crear individualidades cerradas, seres ensimismados, diestros con las manos para manipular un objeto y ganarle a una máquina, a un jugador imaginario.

Quienes han asumido con mayor facilidad aspectos típicos de la danza postmoderna han sido los jóvenes coreógrafos quienes no sufrieron las presiones de los metarrelatos (principalmente, de las ideologías de izquierda) ni las desilusiones de las grandes utopías. Estos autores crecieron en la era de la televisión; su manejo de la imagen es diferente, como diferente es la noción de tiempo y la valoración de los aspectos de la plasticidad escénica. En este mismo sentido, según el filósofo Carlos Molina (2002), en el ensayo *La posmodernidad y Centroamérica*, el posmoderno “no es un Atlas que sostiene el mundo sobre sus espaldas; un existente intenso e intrépido que explora zonas desconocidas, cosechando grandes nuevas para la humanidad. Es simplemente alguien que explica con pericia ciertas posibilidades contenidas en las estructuras simbólicas compartidas (2002: 2). Molina señala que, en todo caso, el término postmodernidad sugiere la idea de haber dejado de ser algo, lo moderno, pero sin saber todavía qué se es ahora (2002:1). En este sentido, la mayoría de las coreografías actuales han dejado de ser danza moderna, pero todavía no se sabe, con precisión, qué es lo que se hace en el escenario. El público comenta que ya no se baila

y que se utilizan muchos recursos de otras disciplinas minimizando las posibilidades de la misma danza y del cuerpo, elemento fundamental de su creación.

Sobre el concepto de posmodernidad, la investigadora argentina Esther Díaz (2002) considera que la modernidad se ha agotado y dice en su libro *Postmodernidad* que el postmodernismo es el capitalismo tardío, época postindustrial o “edad digital, es decir el tiempo en el cual los ideales de la modernidad se están resquebrajando...” (2000:13). En lo político, la autora argumenta que la tendencia es hacia el pluralismo, ya que los ideales rígidos han perdido fuerza. La gente también siente “pérdida de fe en las ideológicas duras como el comunismo. Pero el neoliberalismo, que pretende pasar por “no duro” bombardea pueblos con tal impunidad” (14). En la sociedad o en el pensamiento postmoderno se critica el ahorro y la austeridad, según continúa argumentando Díaz y lo que promueve el capitalismo tardío es la espontaneidad antes que lo meditado o lo razonado, se tiende hacia la búsqueda del placer antes que al esfuerzo, los objetos de lujo son más codiciados ante los de orden utilitario. También predominan los grandes eventos de entretenimiento financiados por los políticos o grandes corporaciones. Los medios masivos de comunicación dictan la pauta de lo que está de moda. Se prefiere el crédito, se gasta antes de tener el dinero en la mano. Para Díaz el capitalismo tiene como principio el hedonismo, es decir “se vive en una gratuidad lúdica” (20), y en este punto coincide con Roa, quien elogia el hedonismo como principio vital.

Al analizar la danza del decenio de 1990 en Costa Rica encontramos que de las cuatrocientas obras montadas entre 1990 y 1998 ninguna volvió a montarse durante la década. Como se mencionó anteriormente, es una tendencia que denominé “*creaciones desechables*” porque el público pedía estrenos y los coreógrafos se dedicaron a explorar, sin revisar o reponer su producción (Ávila, 2000:49).

En esta dirección, Molina (2002) sostiene sobre los posmodernos que los discursos son juegos de lenguaje, cada uno con sus reglas peculiares, determinados por las prácticas lingüísticas, culturales y socioeconómicas propias del contexto vital donde están instalados; para ellos, las fronteras entre la ficción y la realidad resultan borrosas, valoran más el artificio y el simulacro. El sentido y la verdad son relativos a cada tipo de discurso y a su contexto particular. Por lo tanto, no hay reglas con validez universal. Sin embargo, no todo es negativo en esta tendencia. Un aspecto que identifica a esta época es el debilitamiento del etnocentrismo cultural occidental, en contraste con una valoración de *todas* las manifestaciones culturales con el mismo peso o nivel de consideración. Debe recordarse que en estos años se ha luchado por obtener igualdad de derechos para las personas sexualmente diversas en aspectos como contraer legalmente matrimonio y adoptar niños, o el derecho para las personas en el transvestismo en sus opciones de trabajo. Por otro lado, también la visión hacia los recursos naturales ha variado porque el discurso y la práctica moderna casi ha acabado con lo elemental para la vida: el ambiente natural.

En la temática coreográfica de estos años, aparecen obras relativas a sectores que estuvieron invisibilizados o con perspectivas ignoradas como la de género, la pluralidad cultural y la ecología. En este sentido Carlos Molina, agrega que:

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

Cuando Molina alude a esta especie de indefensión intelectual de los argumentos, llama la atención de que, al parecer, todo es válido; esto, aunado a una tendencia al desencanto, al escepticismo y la evasión esteticista que convive o se conjuga con el misticismo y el esoterismo.

Finalmente es importante destacar que Roa toma la ampliamente conocida frase de Marx “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (1995:59), para apuntar a que esto refleja la visión posmoderna. Cabe recordar que todos los argumentos y análisis de este investigador chileno fueron utilizados para criticar el postmodernismo.

Podemos decir que para Centroamérica y para otros países que conforman el mal enunciado *tercer mundo*, los ideales que se buscaban en la modernidad no han sido universalizados. La temporalidad y espacialidad de esta época permite que en el planeta cohabiten rasgos de la postmodernidad, minoritariamente, y aspectos premodernos (pobreza, explotación de trabajadores, gente que vive bajo los puentes, etc.) con otros elementos modernos.

¿Será una utopía, por lo menos aspirar a la modernidad en América Latina o en Centroamérica y tomar la riqueza cultural como herramienta para construir paradigmas en los que no dependamos de los centros de poder? En este sentido el desarrollo de la producción coreográfica en el istmo centroamericano es desigual; principalmente porque no todos los países poseen las mismas condiciones de infraestructura, ni históricamente destinaron el mismo presupuesto o establecieron las políticas para promover las expresiones culturales. Por esa razón, el desarrollo dancístico es también desigual en cada país de nuestra región, puesto que sin una tradición, sin instituciones que generen el conocimiento y propicien el profesionalismo, la producción artística en Centroamérica, ha estado y casi siempre estará, en desventaja ante exponentes de países donde el Estado o las iniciativas del sector privado destinaron suficientes recursos para el cultivo del arte. Finalmente, Molina agrega, la modernidad ya pasó y en la historia no hay *reprises*. Si se quiere solventar los vacíos dejados por una modernidad inconclusa se tiene que transitar por caminos inéditos.

Islas en un istmo

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

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

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

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

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

Para iniciar este viaje a través de la danza de esta estrecha región, faja de fuego o istmo centroamericano, encontramos que se ha danzado desde tiempos inmemoriales, igual que en todas las otras regiones del mundo. Se tiene referencia que en el istmo centroamericano se ha bailado desde la época prehispánica. Esta actividad consta en la investigación realizada por varios especialistas centroamericanos interesados en la cultura de la región y que ha sido recopilada por Guiselle Chan en el texto *Nuestra música y danzas tradicionales* (2003).

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

Para poder tener una idea certera de cuánto se ha bailado en los escenarios de Centroamérica durante el siglo XX, sería necesaria una gran exploración para poder identificar, con exactitud, la producción coreográfica en cada país. Por ejemplo, si se le preguntara a cualquier habitante de la región sobre su conocimiento de la danza escénica del istmo, tímidamente, podría mencionar, en forma escasa, información de su realidad inmediata, ya que como pobladores de esta zona cultural es difícil tener un panorama completo no por la lejanía de una capital a otra, sino, simplemente, porque parece que este territorio es un archipiélago y no una delgada franja de tierra que une dos grandes masas continentales. Inclusive los bailarines y coreógrafos centroamericanos, por lo general, se presentan con mayor frecuencia fuera que en los teatros de la región.

En este sentido, cabe citar a María Lourdes Cortés en su libro *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, cuando expresa: “El hecho de ser una franja de tierra y los intereses geopolíticos que se han jugado en ella han producido, en vez de integración, fragmentación y aislamiento entre los países, así como una tendencia a mirar hacia el extranjero” (2005: 17).

A esta actitud de creerse habitantes de islas, se debe agregar la ausencia de publicaciones sobre el quehacer cultural de la región que circulen permanentemente. Debe añadirse que Centroamérica, además de haber sido una región que durante muchos años del siglo XX sufrió los horrores de guerras, así como la inestabilidad y embates de un clima tropical, también ha experimentado que son pocos los países que han invertido en el quehacer artístico de forma sostenida. Esto ha dado por resultado que, en muchos casos, las actividades artísticas y culturales fueran financiadas por la iniciativa privada.

Es por eso que en nuestra región, a principios del siglo XXI, no contamos con suficientes estudios ni publicaciones sobre la riqueza cultural que poseemos. Se sabe que la producción dancística más conocida y difundida de centroamericana es la coreografía de proyección folclórica, especialmente como mercancía para el turismo; pero en la disciplina del ballet clásico en América Central ninguna agrupación es líder a nivel mundial y en el campo de la danza contemporánea pocos grupos gozan de reconocimiento internacional.

No obstante, en esta parte del Continente americano, se pueden citar agrupaciones de ballet o danza que acumulan un poco más de tres décadas de trabajo ininterrumpido, como el Ballet Guatemala (1948) o Danza Universitaria de Costa Rica (1978). Sin embargo, el desarrollo en Centro América es desigual;

especialmente, porque en cada país la historia es particular y se ha desarrollado en condiciones particulares.

Además, algo que nos identifica en la región es la poca participación de la coreografía centroamericana en el ámbito internacional, fundamentalmente porque esta actividad no está suficientemente visibilizada. Como muestra de lo anterior, señalamos que en la gran reunión de danza realizada en la Ciudad de Lyon, Francia, en el año 2002⁶, dedicada a la danza de América Latina, el único grupo de danza contemporánea de Centroamérica que participó fue el dúo costarricense *Diquis Tiquis*. Este reducido espacio que tiene la danza centroamericana en foros internacionales es una constante a nivel global.

Es hasta el año 2005, que en el contexto de un encuentro de teatro realizado en San José por el Teatro Melico Salazar, se gestó la primera reunión para crear una Red de Danza Centroamericana, retomando la experiencia de las colegas de la Red Sur de Danza⁷.

La creación de esta tuvo como objetivo fundamental establecer estrategias de acercamiento entre los creadores del Istmo para compartir las experiencias y así poder intercambiar las producciones escénicas, a fin de comenzar a generar futuros proyectos donde se integren artistas de toda la región o, al menos, de varios países.

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

Un vistazo a la danza escénica en América Central

A continuación esbozaré un resumen de las características más importantes de la danza en la región Centroamericana durante el siglo XX y las principales instituciones que han sido partícipes de este proceso.

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

7 A este encuentro vinieron a Costa Rica Sonia Sobral y Natacha Melo, integrantes de la Red Sur de Danza. Desde ese momento se ha mantenido un intercambio importante con esta red.

Guatemala

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

Honduras

Este es otro país que durante el siglo XX se ha caracterizado por la ausencia de políticas públicas para la danza, con una débil institucionalidad y escasos incentivos para el sector. El resultado en la actualidad es un incipiente desarrollo de la disciplina coreográfica. En el panorama de la danza escénica se identifican algunas iniciativas desde el Estado. El intento de iniciar en dos ocasiones la Compañía Nacional de Danza de 1982-1984 y posteriormente en 1994-1996, se mostró un interés claro de crear una plataforma institucional para la proyección de la danza, pero su sostenibilidad no se pudo garantizar. La *Escuela Nacional de Danza Mercedes Argucia Membreño*, creada desde la segunda mitad del siglo XX ha sido el esfuerzo más consecuente del Estado en el tema de formación.

Asimismo, la Escuela de Ballet Tegucigalpa fundada por la bailarina norteamericana Judith Burwell en los años 60 ha permitido formar diversas generaciones de bailarines que han desarrollado su actividad en todo el país y principalmente en las ciudades de Tegucigalpa y San Pedro Sula.

Entre las agrupaciones nacionales existentes destacan la Compañía Nacional de Danzas Folclóricas y el Ballet Nacional de Danzas Garífunas.

En el seno de la Universidad Nacional se crea la Compañía de Danza Universitaria derivada del Departamento de Arte. En el sector de la danza contemporánea independiente se identifican compañías estables, como Danza Libre y Danzabra artescénica.

El Salvador

El desarrollo en la danza escénica se debe gracias a los aportes desde la enseñanza del ballet liderada por la Escuela Nacional de Danza Morena Celarié, creada en 1951. En este país, que también sufrió una gran lucha política interna, no se identifican grupos de gran trayectoria en el área de la danza moderna o contemporánea, tampoco cuenta con una agrupación profesional de ballet. Desde finales del siglo XX los estudiantes y profesores de esta institución interpretaron diversos montajes en la danza moderna y el ballet clásico en los cuales se hacía evidente el nivel técnico adquirido y la calidad de las propuestas coreográficas de diferentes creadores.

Es hasta 2008 que esta nación centroamericana llegó a tener una compañía Nacional de Danza, dotada de recursos estatales con un elenco estable. La Compañía Nacional de Danza de El Salvador, es dirigida por el coreógrafo costarricense Francisco Centeno. Por otro lado, la iniciativa independiente contemporánea todavía no ha alcanzado grandes resultados en la creación coreográfica. Desde la Universidad Centroamericana Dr. José Simeón Cañas y la Nacional de El Salvador, a partir del decenio de 1980, algunos bailarines han recibido ayuda para trabajar en danza contemporánea. Otros protagonistas de la danza salvadoreñas son: La Fundación Ballet de El Salvador dirigida por la maestra argentina Alcira Alonso desde hace más de tres décadas y el grupo Sólo por hoy, creado por Francisco Castillo. Existe también el Ballet Folclórico Nacional y varios centros y academias privadas.

Nicaragua

En la historia de la danza nicaragüense existe un antes y un después de la época Sandinista. En este período se le dio mucho impulso a la danza y ballet, especialmente, a la moderna y contemporánea.

El folclor, debido a su gran tradición, también se impulsó con muy buenos resultados. Debe recordarse que desde mediados de siglo XX, Irene López, Alejandro Cuadra y Ronald Abud, así como Heriberto Mercado crearon con sus agrupaciones trabajos de folclor con poco apoyo de parte de la institucionalidad. La danza moderna comienza a estudiarse en 1980, junto con la campaña de alfabetización. En 1981 llegó la asesoría cubana para crear la Escuela Nacional de Danza.

De los estudiantes de esta escuela salió el primer elenco que se constituyó en el Grupo de la juventud sandinista que luego se llamó Colectivo Danza. Posteriormente, durante la crisis económica y política, la danza dejó de contar con el apoyo del Estado y los profesionales han tenido pocas posibilidades de creación coreográfica. Todas las generaciones formadas en las décadas anteriores tuvieron que crear estrategias de sobrevivencia. No obstante, el Instituto de

Cultura ha venido brindando apoyo a los grupos formados a partir de entonces, con recursos insuficientes, lo que ha generado una actividad desarticulada que presenta resultados con un nivel técnico poco profesional, según lo expone Olga Asunción Meza Soza, en su tesis de graduación de Licenciatura en Arte Danzario de La Habana, Cuba.

En Nicaragua existe un Festival Internacional de danza contemporánea, convocado en 2005, a su XI edición, y que según el crítico de danza mexicano Cesar Delgado “se ha convertido en un termómetro que da cuenta del estado en que se encuentra la danza del Istmo, como le dicen a Centro América” (s/p). Este encuentro ha permitido por casi tres lustros promover la creación y el desarrollo de los bailarines y coreógrafos de la región. Sin embargo, actualmente, no existen conjuntos o compañías profesionales estables que se dediquen a cultivar esta actividad como profesión. El único caso es el de la UNAM que cuenta con un programa de danza y algunos bailarines con apoyo universitario que se dedican a la docencia y creación coreográfica.

La Compañía de Danza Contemporánea Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN- Managua, es una agrupación profesional fundada en el año 1991, por la bailarina, profesora y coreógrafa Verónica Arana, la cual fue creada como un programa de extensión. En este momento, cuenta con un elenco de seis intérpretes profesionales y está dirigida por el bailarín y coreógrafo Ally Reyes. Además, en esta casa de estudios, la Licenciatura en Danza se inició en el año 2003.

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

Costa Rica

La danza en este país cuenta con instituciones creadas en los años setentas que acumulan más de 30 años de experiencia en la danza moderna, en la actualidad, con gran presencia de los lenguajes de la danza contemporánea, gracias a que la intervención del Estado los financió. Desde las instituciones de enseñanza universitaria (Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica) y el Ministerio de Cultura y Juventud se da apoyo para desarrollar la danza moderna y luego la contemporánea lo que ha permitido estar a la cabeza en la región.

Se cuenta con tres agrupaciones profesionales: Danza Universitaria, (1978), Compañía Nacional de Danza (1979) y Compañía de Cámara Danza UNA (1981). En esta nación se pueden identificar más de quince agrupaciones independientes de danza contemporánea, algunos se fundaron en la década de 1980 y otros en los primeros años del siglo XXI.

Costa Rica no cuenta con gran tradición de ballet y la iniciativa ha quedado en manos privadas. Hasta la fecha existen muchas academias privadas y una sola

agrupación que recientemente inició la profesionalización de ballet, la Escuela Clásica de Ballet Ruso, que creó su agrupación representativa.

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

Panamá

La principal tradición de la danza escénica de este país se ha identificado con la disciplina del ballet clásico. La Escuela Nacional de Danzas (1948) se desarrolló con mucha trayectoria y se contó con un Ballet Nacional de Panamá, dependencia de la Dirección Nacional de las Artes. Posteriormente, la Escuela Nacional de Danzas asumió cierto protagonismo en el medio, según el bailarín e investigador panameño Diguar Sapi.

La enseñanza del ballet y la danza ha estado en manos privadas desde finales de la década de 1930. Destacan como pioneras en la enseñanza del ballet en Panamá, Gladis Pontón, Lona Sears y Norma Morales. Posteriormente, la Universidad de Panamá a través del Departamento de Expresiones Artísticas DEXA contribuye en el desarrollo de la danza desde 1967.

Durante algunos intentos de profesionalización surgen grupos como Ballet Concierto Universitario (1968); sin embargo, la inestabilidad económica no permitió la continuidad del trabajo. En la década del 1990 surgen algunas agrupaciones de danza contemporánea independiente, Como Clamor (1989), Coraza (1990), Dana Una (1990), Yanza Danza (1998), Gramo Danse (1999) y Bajareque (1999). En los primeros años del siglo XXI, están trabajando otros grupo como Taller Guilled (2000), Momentum (2001), DanzAnmar (2001), Silvia Martínez (2004). Por otro lado, desde 1960, el ballet clásico ha sido cultivado en academias privadas. Destacan entre estas la Academia de Ileana De Sola y Josefina Nicoletti (1963), Escuela de Teresa Mann (1965), La Academia de Danzas Steps (1986), Estudio Danzas Terpsicore (1991), Pointé Centro de Danzas (1994), G&G Estudio de Danzas (1995), Arte Estudio de Danzas (1995), Academia de Ballet Raisa Gutiérrez, (1997), Academia de Danzas Sasha Ballet (1997), Developé Centro de Danza (1999).

Para inicios del siglo XXI, aparecen otros centros privados donde se pueden hacer estudios de danza y ballet como Estudio de Danza Odette (2000), Escuela de Arte y danzas (2000), Contempo Ballet Studio (2000), Bayaderka Dance Estudio (2001) y la Escuela de Ballet Amparo Brito (2006).

En los últimos años se ha comenzado a ver una afluencia de profesionales internacionales que circulan por la región, ya sea con sus espectáculos o impartiendo talleres, apoyados por los centro culturales europeos, especialmente, los de

España y Francia. Esta presencia ha permitido un flujo de información artística e intercambio de bailarines y coreógrafos. Además, la danza se ha comenzado a impartir en varias comunidades como parte de talleres artísticos. Tal es el caso de la región Kuna.

Dado este panorama tan rico y tan poco explorado o investigado es que hemos decidido comenzar a sistematizar la actividad coreográfica de Centroamérica.

Nos queda pendiente una exploración del quehacer dancístico de Belice y profundizar en los otros países para poder lograr una visión más amplia.

Bibliografía

- Ávila, Marta. (2008). *Imágenes efímeras 10 años bailados en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España, Ediciones Perro Azul.
- _____. (2000) *Producción coreografica en la década del noventa en Costa Rica*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Costa Rica.
- Bruner, José Joaquín. (1992). “América Latina en la encrucijada de la modernidad”. En: Martín Barbero, Jesús y Solís, Beatriz. (Eds.). *En torno a la identidad Latinoamericana*. Opción S. C.; México D. F.
- Chang Vargas, Giselle y otros. (2003). *Nuestra música y danzas tradicionales*. Libro 5, Serie Culturas populares Centroamericanas. Coordinación educativa y cultural Centroamericana Costa Rica: CECC, UNESCO.
- Cortés, María Lourdes. (2005). *Pantalla rota cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.
- Cuevas, Rafael. (2006). *Identidad y cultura en Centroamérica*. San José, Costa Rica; Editorial UCR, Universidad de Costa Rica.
- De León, Hugo. (2004). *50 años del Ballet Guatemala Estudio de aproximación a la historia de la danza teatral en Guatemala a partir de la revolución de Octubre de 1944*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección de Arte y Cultura
- Díaz, Esther. (2000). *Posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Ebert, Teresa. (2000). “Feminismo y Posmodernismo de la resistencia. Diferencia dentro /diferencia-entre”. Carbonell Camos, Neus (Comp.) En: *La mujer en la construcción del conocimiento*. Curso de Posgrado de la Maestría Regional en Estudios de la Mujer y el Departamento de Filosofía. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional.
- Habermas, Jurgen y otros. (1990). *Modernidad y postmodernidad*. Comp. Josep Pico. México: Alianza Ed.

- Habermas, Jürgen. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Trad. cast. de M. Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ed.
- _____. (1975). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Trad. cast. de L. L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu Ed.
- Jameson, Federic. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Jhonston, Jill y otros. (1965). *Las nuevas artes norteamericanas*. Argentina: Bibliográfica Omega.
- Méndez, Lucrecia. (2006). "Panorama del teatro guatemalteco de los noventa". *Abordajes diversos: teatro, literatura, danza, fotografía*. Revista *Abrapalabra*. 39. Pp. 9-32. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Molina, Carlos. (2002). *La postmodernidad a gotas*. Heredia, Costa Rica: Tópicos del Humanismo, Universidad Nacional.
- Molina, Carlos. (2002). *La postmodernidad y Centroamérica (apuntes de clase)*. Heredia, Costa Rica: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional.
- Pérez Brignoli, Héctor. (1989). *Breve Historia de Centroamérica*. México; Editorial Alianza América
- Roa, Armando. (1995). *Modernidad y posmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.
- Sarlo, Beatriz. (1994). *Abundancia y pobreza*. Capítulo I. *Escenas de la vida Posmoderna. Intelectuales, Arte, Videocultura en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ariel.

Entrevistas realizada por Marta Ávila a:

- Cecilia Dogherty. Bailarina Independiente, exintegrante de *Momentum*, Agosto, 2007, San Salvador.
- Brenda Arévalo. Bailarina del Ballet Guatemala, setiembre, 2008, San Salvador.
- Diguar Sapi. Coreógrafo e investigador panameño, 2006, Costa Rica.
- Verónica Arana. Maestra y coreógrafa nicaragüense, 2006, Costa Rica.
- Isadora Paz. Coreógrafa y bailarina independiente hondureña, 2010, Costa Rica.