



ENTREVISTA

La creación artística en movimiento

Entrevista a la maestra Elena Gutiérrez George-Nascimento
Por Carlos Morúa Carrillo

INTRODUCCIÓN

Hija del escritor costarricense, Joaquín Gutiérrez, madre de la también actriz y bailarina, Ishtar Yasín, Elena Gutiérrez, es una artista de la danza moderna. Ella ha dado a la Universidad Nacional y a Costa Rica, su trabajo y entrega desde la elaboración de los programas de la Escuela de Danza, en sus orígenes, y más de 30 años de enseñanza de la disciplina.

La siguiente entrevista nos acerca a la creación en movimiento de la maestra Elena Gutiérrez, a sus vivencias íntimas, personales y artísticas que conforman su pensar y hacer, desde el humanismo de su creatividad artística.

P: ¿Cuál es su nacionalidad?

R: Costarricense y chilena

P: ¿Posee doble nacionalidad?

R: Yo nací en Costa Rica, de padre costarricense y madre chilena, por eso soy costarricense. Y por el hecho de vivir en Chile, antes de arribar a Costa Rica, yo era chilena y no he perdido esa nacionalidad. Siendo muy pequeña mis padres me llevaron a Chile donde transcurrió mi infancia y mi adolescencia. Regresé a Costa Rica en 1973, tras el golpe militar en Chile. Hoy llevo en Costa Rica más años que los que viví en Chile.

P: Viviendo en Chile, ¿qué sabía de Costa Rica?

R: Sabía que había nacido aquí. Mi hermana había venido en una ocasión y yo la envidiaba por eso. Mi padre nos hablaba mucho de Costa Rica, comíamos frijoles negros, cosa que allá no era costumbre.

P: ¿Nos hablaría más de su familia, de don Joaquín y doña Elena?

R: Mi padre dirigía la *Editorial Quimantú*. Era una editorial del Gobierno y realizó un valiosísimo aporte durante la Unidad Popular. Se crearon los *libros de bolsillo*, de tamaño pequeño y precios muy baratos, donde se intentaba editar lo mejor de la literatura universal, incluyendo la latinoamericana, y estos libros se compraban en los quioscos junto con los periódicos. Esto difundió enormemente la lectura de buena literatura. Él siempre fue costarricense, nunca se nacionalizó chileno, lo conocían como *el tico*.

Mi madre ayudaba a mi padre, a mi hermana y a mí. Era la encargada de llevar la casa adelante, pero además tuvo varios trabajos. Por ejemplo tuvo un programa de radio que se llamaba *La tierra de Chopin* con el fin de dar a conocer la cultura de Polonia. Organizó varios concursos de piano dedicados a la música de Chopin. En ellos, los finalistas participaban, a su vez, en concursos en Polonia. Además, por épocas, estuvo a cargo de la Editorial Nascimento, que pertenecía a mi abuelo.

P: ¿De qué nacionalidad era su abuelo?

R: Mi abuelo era de las Islas Azores, que son portuguesas. Era cazador de ballenas. Al poco tiempo de llegar a Chile, se hizo cargo de una librería y organizó una imprenta, que pasó a constituir la Editorial Nascimento. Ésta tuvo mucha

importancia en el desarrollo de la cultura literaria chilena. Por ejemplo, mi abuelo fue el primer editor de Pablo Neruda. Nosotras éramos felices de tener una librería a nuestra disposición para sacar libros. Mi abuela era chilena.

P: ¿Usted siempre se sintió chilena?

R: En realidad sí. Soy introvertida, pero no me callo lo que pienso. Tengo un sentido de la justicia muy desarrollado y puedo llegar hasta las últimas consecuencias por defender una situación injusta. En mi trabajo me conocen.

P: ¿Cuántos años se ha dedicado a la danza?

R: Empecé a estudiar danza a los 14 años y tengo 65, es decir, han sido ya 51 años de estar dedicada a esta profesión.

P: ¿Antes de los 14 años, había incursionado en la disciplina?

R: Había tomado cursos de danza española.

P: ¿Cómo fueron sus inicios?

R: Inicié mis estudios de danza en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en el año 1958. Esta Escuela se organiza a partir del contrato de tres bailarines del Ballet de Kurt Jooss (exponentes de la danza expresionista alemana). A los tres años de iniciada la Escuela, surge el Ballet Nacional Chileno, con Ernst Uthof como director.

P: En términos de historia de la danza, puede explicarnos ¿qué representan esos maestros?

R: Esos maestros representan a la Escuela Alemana de Danza, que tomó auge a partir del trabajo del investigador y coreógrafo Rudolf Von Laban. Kurt Jooss fue el gran coreógrafo, y como ejemplo está su coreografía *La Mesa Verde*, laureada en París. En Chile monta ésta y otras más de sus coreografías, como *La Gran Ciudad*, y *Pavana para un Infanta*, entre otras. Más adelante se invitó a Sigurd Leeder, principal maestro de esta tendencia. Él ejerció como profesor en la Escuela muchos años y nos dejó un importante legado que hasta el día de hoy, rinde sus frutos.

P: ¿Cómo era la danza cuando usted comenzó su carrera?

R: El Ballet Nacional Chileno ha sido y es muy bien considerado en la historia de la danza de América Latina. Con bases en la Escuela Alemana, exigió siempre la más alta participación profesional desde el punto de vista coreográfico e interpretativo y un rigor exhaustivo a la hora de presentar los espectáculos. Esta característica fue heredada por el Ballet Nacional, además, de cultivar la danza donde la expresión y la comunicación con los espectadores son importantísimos. Una danza de lenguaje claro y accesible y de contenido humanista.

P: ¿Cómo fue su estadía en esa Escuela?

R: El plan de estudios de la Escuela consistía de cuatro años. Yo cursé desde primer a tercer año. Fueron suspendidos mis estudios porque con mi familia viajamos a China. Durante esos años bailé coreografías de Sigurd Leeder y en otras presentaciones estudiantiles.

P: Sus estudios continuaron en diversos países. ¿Puede comentarnos al respecto?

R: En China estudié en la Escuela de Danza de Pekín durante un año. Existían dos ramas: una, donde se estudiaba Ballet Clásico y Danzas de Carácter. La otra, Danza Clásica China y Danzas Folclóricas de ese país. Entonces yo estudié Ballet Clásico por un lado y Danzas Folclóricas chinas por el otro. Fue muy fructífera mi estadía allá. Sobre todo por la enorme cantidad de danzas folclóricas que tuve la opción de aprender, más de 20 y todas lindísimas. Al final del curso tuve que interpretarlas ante un jurado, quién decidía si me entregaba la música y los trajes con el fin de autorizar de que yo las interpretara en el extranjero. Pasé la prueba y además, me felicitaron por haber *entendido* sus danzas. En Chile las bailé muchísimo.

P: ¿Había estudiantes de otras nacionalidades?

R: No, en realidad yo era el bicho raro de esa Escuela.

P: Cuéntenos sobre su vivencia en el Boshoi

R: Mi familia se trasladó a Moscú, y yo logré ingresar en la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi de Moscú, donde estuve dos años. La carrera de intérprete en la Escuela del Bolshoi dura 8 años. Pero existía también una carrera de 6 años, para estudiantes de fuera de Rusia en aquellos momentos y allí ingresábamos las extranjeras, donde los estudios estaban más condensados. A mí me hicieron un examen y me colocaron en el cuarto nivel de esta sección.

Luego de terminados esos dos años, yo me cuestionaba si quería en la vida ser tan solo intérprete. Y enterada de que existía el Instituto Teatral de Moscú, donde había Facultad de Coreografía, decidí ingresar porque me atraía demasiado la posibilidad de ser coreógrafa algún día. Allí completé toda mi carrera, me gradué como Master en Artes, con especialidad en Coreografía. La materia principal era: *El Arte de la coreografía* donde yo, por supuesto, me expresaba con el lenguaje de la danza moderna y hacía mis propios experimentos. Es decir, estuve marcada siempre por mis estudios en Chile y el ballet clásico, que era el fundamento de esa Escuela. Me sirvió para conocerlo con detenimiento, ampliando mi cultura general y para ganarme la vida óptimamente.

Tenía compañeras de curso que procedían de Cuba (entre ellas, Caridad Moreno, quien ha hecho una gran labor como maestra en México y en Cuba), de Indonesia, de Inglaterra, de Brasil y de Panamá. Además, tenía dos compañeras de Lituania y una de Uzbekistán. En total éramos nueve alumnas, contando conmigo.

Mientras estudié en el Bolshoi vivía con mi familia, en un apartamento de un edificio. En los otros apartamentos habitaban familias rusas y nosotros llevábamos una vida semejante a la de ellos. Luego, cuando estudié coreografía en el Instituto Teatral, mis padres regresaron a Chile por lo que nos quedamos con mi hermana en otro departamento más pequeño.

P: ¿Se hacía extensión?

R: No. Teníamos que estar concentradas en la carrera de intérprete, pero por las tardes teníamos repertorio y allí se aprendían diversas coreografías que luego se presentaban al público.

P: ¿Su hermana también estudió danza?

R: Mi hermana estudió en el mismo Instituto, pero en la Facultad de Teatro. Allí se graduó como Master en Artes con la especialidad de Dirección Teatral.

P: ¿Había otros costarricenses o chilenos por allá?

R: En la Universidad Lumumba había cantidad de latinoamericanos. Allí yo tenía un grupo de amigos que bailábamos el folclor de nuestros países. Hicimos giras por la Unión Soviética.

P: ¿Cómo financiaban sus gastos?

R: En la ex Unión Soviética todos los estudiantes universitarios teníamos derecho a recibir una beca para estudiar en condiciones dignas. A mi hermana y a mí nos concedieron una beca, que era de 90 rublos y que nos alcanzaba perfectamente.

P: ¿Cómo era la situación en Rusia en aquella época?

R: Los ciudadanos rusos tenían asegurada la vivienda, la educación y la salud. Había problemas con la vivienda porque en ocasiones dos familias habitaban un mismo departamento. Principalmente, porque la población en la capital, Moscú, había crecido mucho. Como te digo las necesidades fundamentales estaban aseguradas, pero se infiltraba por medios clandestinos, la idea de que en occidente se vivía mejor, imaginándose como un paraíso. En Moscú no había delincuencia. Eso lo tenían muy controlado. A la cultura se le daba un gran espacio. Había que hacer largas colas para conseguir entradas para los teatros (y había muchísimos). Nosotros, los estudiantes, nos colábamos al Bolshoi y recuerdo haber visto muchos espectáculos sentada en los brazos de los sillones de los palcos.

P: ¿Y al pueblo le gustaba ir al Bolshoi?

R: El pueblo ruso amaba la música, el ballet, la ópera, el teatro, la literatura. Iba al teatro con sus ropas de invierno y en el baño las campesinas se sacaban sus pañuelos y se vestían con ropas elegantes; se sacaban las botas y se ponían zapatos para la ocasión.

P: Cuéntenos sobre la finalización de sus estudios en la URSS

R: Yo terminé tres años de estudios en el Instituto. Luego, en las vacaciones, me fui a casar a Bagdad y a mediados del cuarto año nació mi hija Ishtar. Entonces regresé a Chile e ingresé como bailarina al Ballet Nacional Chileno donde monté la coreografía *Danzas de la Historia*, que se mantuvo dos años en cartelera. Al año, regresé en vacaciones a Moscú y, en tres meses, rendí las materias que me faltaban y defendí como tesis el espectáculo montado en Chile.

P: ¿Se casó en Bagdad? ¿Cómo conoció a su marido?

R: En Moscú. Mohsin Yasin, de nacionalidad iraquí, estudiaba en la Facultad de Teatro y era compañero de curso de mi hermana.

Mi hija Ishtar Yasin, cuando vivió en Chile, fue chilena. Al venir a Costa Rica fue costarricense. También, igual que yo, tiene las dos nacionalidades. Y es posible que pueda ser iraquí y rusa. Pero no lo ha intentado.

P: Cuéntenos sobre el ingreso al Ballet Nacional de Chile

R: Para ingresar, hice una audición donde se observó si sabía o no sabía bailar. En ese tiempo los títulos no eran necesarios, en especial en el arte. Lo que importaba era si bailabas bien o no.

P: ¿Entonces su viaje a Moscú para obtener el título no era estrictamente necesario?

R: Era importante para mí terminar algo que estaba muy avanzado.

P: ¿Cómo se desarrolló su vida profesional como bailarina en el Ballet Nacional de Chile?

R: La Compañía estaba constituida por 30 bailarines y había tres categorías. Al comienzo es necesario entrar como *corp de ballet* y luego asciendes según como te vaya. Después de dos años, fui ascendida a primera bailarina y aquí ya se me asignaron papeles de solista. El día anterior al golpe militar, me comunicaron que en la semana siguiente bailarían *la Mujer de Rojo*, en Carmina Burana, de Carl Orff, coreografía de Ernst Uthof. Hasta el momento uno de los papeles más importantes que yo había bailado era *la Madre de Calaucán*, coreografía de Patricio Bunster, aunque en realidad, todos los papeles eran importantes. Yo bailé casi todos los roles en *La Mesa Verde* y en *Carmina Burana*, y esto te enriquece mucho, también como coreógrafa.

P: ¿Ejerció también la docencia?

R: Impartí clases en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, bailes de carácter y danzas históricas y en la Escuela de Teatro, expresión corporal.

P: ¿Quién era el director del Ballet?

R: Cuando yo ingresé al Ballet Nacional Chileno, la Directora era Virginia Roncal. Al año siguiente lo fue Patricio Bunster. Yo pertencí a la Compañía todo el tiempo que él estuvo como Director, porque con el golpe militar tuvo que abandonar su puesto, lo cual ocurrió, también, con unos nueve bailarines. Fuimos acusados de subversivos y nos echaron del trabajo, además hubo gente detenida y relegada a campos de concentración. Todos pertenecíamos al Ballet Popular, la mayoría se fue del país. La Directora del Ballet Popular era Joan Turner.

Patricio Bunster y Joan Turner se conocieron como bailarines en el Ballet Jooss, en Europa. Llegaron a Chile casados y con toda esa experiencia. Más tarde, se

separaron y Joan conoció a Víctor Jara, cantautor y director de teatro. Terminan casándose. Pero los tres, siempre, fueron muy amigos.

P: ¿Qué significa para usted Joan Turner y Patricio Bunster?

R: Joan Turner, fue mi primera profesora de danza moderna en la Escuela y después también nos daba entrenamiento en el Ballet Nacional. Es la bailarina con quien más me identifico en la vida. Una danza con mucha amplitud y plena de contenido coreográfico. Un verdadero dominio del arte del movimiento. Además, es una excelente maestra.

Patricio Bunster es, o fue mas bien, puesto que ya falleció, el gran coreógrafo chileno. Es el primer coreógrafo y el primer director del BNCH que le entregó a Chile una visión latinoamericanista de la danza, luego de la Dirección alemana con Ernst Uthof que tuvo el Ballet. En ese momento, esta Escuela Alemana estaba asimilada y los chilenos nos podíamos expresar como tales. Aparte de que la Escuela Alemana de Danza como la enseñaba Sigurd Leeder representaba un exhaustivo análisis del movimiento en todas sus manifestaciones y no necesariamente un estilo a imitar.

P: Hábleme del Ballet Popular.

R: Como te dije el Ballet Popular era un grupo del Ballet Nacional (no es por vanagloriarme, pero éramos de los mejores bailarines del Nacional), que apoyábamos a la Unidad Popular. Ensayábamos después de las cinco de la tarde, que era la hora de término de nuestro trabajo en el BNCH. Montábamos coreografías de fácil acceso a la gente y principalmente nuestras presentaciones se realizaban en poblaciones. Éramos como nueve y nos trasladábamos en el auto de Hilda Riveros, sentados unos arriba de otros. También bailábamos en las grandes concentraciones políticas. Allí hice varias coreografías, como *Así nacen las banderas*, *Danzas griegas*, etc.

Vivíamos con el sueldo del Ballet Nacional. Creo que esa ha sido la etapa más linda de mi vida. Bailar a veces en la calle y los perros se nos metían entre los pies, pero la retribución, que era el amor de la gente, eso lo hace inolvidable. Y en general, los tiempos de la Unidad Popular, fueron una época en que se vivía una euforia inmensa. Estábamos construyendo una sociedad nueva. En la huelga de los camioneros, todos íbamos a descargar los productos. Cuidábamos los edificios solo con nuestra presencia, porque nunca tuvimos un arma. Era una revolución pacífica.

P: ¿Qué pasó cuando ocurrió el Golpe Militar? ¿Los tomó por sorpresa?

R: Se vivían días muy tensos. Se temía que el ejército diera un golpe militar, gestado por la derecha chilena y apoyados por la CIA. Existía un absoluto caos en el país. Costaba encontrar productos alimenticios y otros artículos indispensables, porque todo lo tenían acaparado. La huelga de camioneros, pagados para que actuaran así, impedía el traslado de productos a lo largo del país. Además eran dueños de los medios de comunicación y éstos bombardeaban todo el día con críticas al gobierno. Era una lucha de clases. Y ellos se fueron ganando poco a poco a la clase media. El golpe estaba preparado.

P: ¿Qué vivencia recuerda usted del día del Golpe?

R: A las seis de la mañana llamó mi madre por teléfono diciéndonos que *ya había comenzado*. Y en realidad todo comenzó en Valparaíso, en la Armada, de madrugada. Nosotros, con mi compañero, nos dirigimos, como era el acuerdo en la Unidad Popular, al lugar de trabajo, pero nos fue imposible llegar, porque quedaba a pocas cuadras de La Moneda, el Palacio Presidencial, que luego fue bombardeado.

Al llegar a Plaza Italia ya todo estaba acordonado por los militares y no se podía ingresar al centro de la ciudad. Aún así ingresamos, diciendo que nosotros vivíamos allí. Nos dejaron pasar y fuimos hasta cierto lugar, más allá comenzaba la balacera y entonces decidimos ir al segundo lugar de reunión que se había acordado: la casa de un compañero de teatro. Allí se juntó muchísima gente. Pasamos la noche allí, pero nunca nos llegó una instrucción de nada, ni armas con las cuales defender al Gobierno. Claro que yo creo que nadie de nosotros sabía manejarlas.

P: ¿Luego del Golpe decidieron abandonar Chile?

R: En realidad en cualquier momento lo podían a uno detener. Los militares ya nos habían allanado la casa. Yo abandoné Chile en el mes de octubre, con mi hija Ishtar. El golpe ocurrió en septiembre.

Mi padre se tuvo que esconder y luego se asiló en la Embajada de Costa Rica. Mi hermana con su hija y mi madre, llegaron a Costa Rica en fechas diferentes.

P: ¿Volvió a Chile en algún momento?

R: Fui una vez en los tiempos en que estaba Pinochet y era un Chile aún más gris, aunque hubiera grandes edificios e incluso, habían construido el Metro.

Hubo una reunión de la gente de danza de mi época y lo que sentí era que estaban muy apagados. No tenían intereses, ni temas para conversar, como si vinieran de un Chile sin ningún tipo de luminosidad.

Más tarde en los años 1992 y 1994, ya en democracia, fui invitada a montar coreografía al Ballet Nacional Chileno, por la Directora de la Compañía, Maritza Parada, compañera de mis tiempos como bailarina, pero que era obviamente de derecha política.

La segunda vez que estuve, monté *Dejé un laurel sembrado*, con música de Theodorakis. Pero cuando se dieron cuenta de que el tema era el exilio, --porque extrañamente no lo habían captado al ver el video-- lo sacaron a la semana de la cartelera, aduciendo cualquier excusa.

Eso significaba que todavía los altos mandos en la Universidad de Chile eran de derecha y no querían saber nada de *esas temáticas*. Además, tuve problemas con los propios bailarines porque su entrenamiento era exclusivamente clásico y la intensidad en la interpretación y en la forma de bailar que yo necesitaba estaba ausente.

Ya no existía el Ballet Nacional Chileno de antes, realmente moderno y de una entrega por parte de los bailarines intensa. Eran, la mayoría, apáticos: bailaban sin alma, ni corazón. Eso sí, la crítica de danza y el público, en ambos montajes, me trató excelentemente bien. Eran reconocidos críticos del ambiente de danza de allá.

P: ¿Cómo se sintió usted al llegar a Costa Rica?

R: Me sorprendió tanta luminosidad y la variedad de colores, en Chile todo es gris por el smog. Pero los sentimientos eran muy controversiales.

P: ¿Reconocía algo de lo que le había contado su padre?

R: Lo exuberante de la naturaleza.

P: ¿Cómo fueron sus comienzos en Costa Rica?

R: Desde el primer momento supe que tenía que apurarme en encontrar trabajo y eso por suerte sucedió, pues debía hasta los pasajes desde Chile y no tenía un centavo.

Mi padre estaba todavía sin trabajo. Vivíamos en una casa en Zapote, muy cerca de la del escritor Fabián Dobles e íbamos generalmente a comer allí.

Entonces me enteré de que una norteamericana dejaba una academia de danza porque se regresaba a Estados Unidos. Tuve que dar una clase a sus alumnas, como prueba de mis conocimientos, además de pagar C10.000 por el derecho de llave, las barras y los espejos. Por otra parte, el Director del Conservatorio Castella, Arnoldo Herrera, luego de recibir mi currículum me llamó a trabajar en el desarrollo del plan de estudios para la futura Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

P: ¿El maestro Arnoldo Herrera tenía relación con la Escuela de Danza de la UNA?

R: Los planes que don Arnoldo soñaba para el Conservatorio Castella consistían en que sus graduados en Artes continuaran sus estudios en la Universidad Nacional y así, el Castella se convertiría en un preuniversitario, con objetivos comunes con la Universidad. Incluso ya lo había empezado a implementar con Elsa Vallerino, una artista de danza 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 toda 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.

P: ¿Cómo se organizó la Escuela?

R: Yo había intentado vincularme con el medio de la danza costarricense. Pero entonces me enteré de que una bailarina y profesora uruguaya había llegado a Costa Rica. Se trataba de Cristina Gigirey. La contacté para que ejerciera como profesora junto a mí en la naciente Escuela. Y como no existía todavía un lugar apropiado yo facilité, sin cobrar un centavo, mi academia particular.

P: ¿Siempre trabajaron en su Academia?

R: No, el segundo semestre se trabajó en el antiguo Matadero Municipal de Santo Domingo de Heredia, el cual se había habilitado como salón de danza.

P: ¿Y en términos de matrícula de alumnos?

R: Mi intención era, en aquel entonces, reunir la gente que ya tenía conocimiento, porque me había dado cuenta de que sí la había, producto del trabajo de Mireya Barboza, la pionera de la danza en el país. Y fue así que llegaron a matricularse reconocidos artistas de la danza como Jorge Ramírez, Elsa Flores, Marco Lemaire, Nandayure Harley, Giselle Sequeira, Giselle Maffioli, Norma Jiménez, Beverly Kitson, Rogelio López, entre otros.

Era un curso privilegiado y a final de año, organizamos el espectáculo *Viaje a través de la danza* con gran éxito de público y de crítica.

P: ¿Qué lineamiento artístico académico impulsó en la Escuela?

R: Puedo decir que el lineamiento artístico de la Escuela giró en torno a la danza moderna o contemporánea por ser el lenguaje representativo del Siglo XX, que puede expresar nuestros valores y nuestra idiosincrasia.

También, como eje técnico de la Escuela, estaba el ballet clásico, pero había un claro énfasis en la danza moderna desde el momento en que todas las otras materias tenían este enfoque, y además, los alumnos obtenían una concepción integral de las artes, al impartir Teatro y Música. Por otra parte se les desarrollaba la creatividad, y con el espectáculo de fin de año, ganaron, una experiencia de contacto con el público.

P: Cristina Gigirey y usted renunciaron a la Escuela al finalizar el año. ¿Puede contarnos por qué?

R: Nosotras pretendíamos crear un grupo representativo de la Escuela, que se mantuviera activo dando funciones. En la Universidad no nos lo permitieron y entonces creyendo que en Costa Rica precisamente lo que hacía falta era crear expectativas de trabajo para el futuro, organizamos el *Ballet Moderno de Cámara*, un grupo independiente que se mantuvo así por 5 años. Fue un paso difícil, porque abandonábamos la seguridad que nos ofrecía la Universidad por un grupo que trabajaba por amor al arte. Además cinco estudiantes de la Escuela se fueron con nosotros para crear el grupo.

La Escuela continuó con Beverly Kitson como directora. Ella había sido estudiante del primer año de la Escuela, pero, evidentemente, tenía mayor experiencia que todos. Anteriormente, había trabajado con Mireya Barboza en la Escuela de Danza Contemporánea del Ministerio de Educación. Jorge Ramírez también impartió clases, al mismo tiempo que continuaba sus estudios. Él fue el primer graduado de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional

P: ¿Puede hablarnos de su relación con esas personalidades de la danza costarricense, como Mireya Barboza?

R: Cuando organizamos el Ballet Moderno de Cámara, todos los bailarines, a excepción de Lucrecia Jinesta, guatemalteca, y Patricio Primus, chileno, eran costarricenses. Allí estuvieron Marco Lemaire, Nandayure Harley, Carmen Calderón, Sol Carballo, Norma Jiménez, Ana Pérez, Laura Pérez, Mercedes Vaughan, Mimí Gonzalez, Zaida Palma, José Masís, Gerardo Chávez, Rogelio López, Francisco Ramírez, etc. Luego en la Primera Temporada con el Teatro Nacional, en el año 1977, invité a Mireya Barboza como coreógrafa de un espectáculo completo.

En el año 1978, invité a Evangelina Villalón y a Cristina Gigirey, quién desde 1976 ya no estaba en el grupo. En estos espectáculos fue imprescindible la colaboración de Graciela Moreno, Directora del Teatro Nacional, quién generosamente se encargó de la producción. Luego cuando nació la Compañía Nacional de Danza y yo quedé de Directora, los profesores que elegí fueron Mireya Barboza en Danza Moderna y Julián Calderón en Ballet Clásico. Además Mireya montó la coreografía en el espectáculo de inauguración de la Compañía, junto conmigo. Más tarde, montaron coreografía Marcela Aguilar, Jorge Ramírez, otra vez Cristina Gigirey... Creo que mi interés de desarrollar la danza nacional y respetar a los coreógrafos nacionales fue evidente. Al mismo tiempo, yo montaba coreografía, pero nunca "acaparé" los grupos para mí sola, cosa que sí, ha sido bastante frecuente en el país.

P: ¿El Ballet Moderno de Cámara era un grupo independiente?

R: Sí, totalmente independiente. Existió durante 5 años. Los primeros dos años compartimos la dirección Cristina y yo. Luego ella se retiró del grupo. El grupo funcionaba en la Academia y la mayoría de los integrantes lográbamos mantenernos económicamente impartiendo clases allí.

Los primeros cinco años, la Academia estuvo ubicada frente a Radio Monumental, en plena Avenida Central. Los siguientes cinco años (porque tuvo una duración de 10 años) frente a Pollos Kentucky, en San Pedro de Montes de Oca, donde actualmente se encuentra el Teatro Giratablas.

P: ¿Cómo nació la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica?

R: Después de existir 5 años como grupo independiente, yo estaba convencida de que era necesario profesionalizar la danza en el país. Es decir, que los bailarines logran obtener un sueldo por su trabajo, de manera que se pudiera ampliar la labor del grupo. Por ejemplo, hacer extensión por las provincias, mayor cantidad de temporadas, tener un presupuesto para producción y así planificar el trabajo y enriquecerlo.

Por otra parte, los bailarines eran muy talentosos y se lo merecían. En ese momento, había cambio de gobierno en el mes de mayo y se inauguraba la Administración de don Rodrigo Carazo. Entonces la Sra. Alda Facio me sugirió ir a hablar con la futura Ministra de Cultura, la Sra. Marina Volio, quien era amiga de ella. En la reunión a la que fuimos con Alda conversé con la Sra. Volio acerca de la necesidad de crear la Compañía Nacional de Danza y le presenté un proyecto en el que aparecían todos los elementos necesarios para su funcionamiento, incluyendo un presupuesto, dándole a entender que no sería muy costoso.

Asistí a una serie de reuniones a las que invitaron a otras personalidades de la danza del país. Sin embargo, a la hora de concursar por el puesto de directora, solamente me presenté yo. Y luego para el concurso de bailarines todos los integrantes del Ballet Moderno de Cámara ganaron su plaza de un total de doce plazas que se mantienen hasta el día de hoy.

P: ¿Tuvo a coreógrafos extranjeros como invitados?

R: En el año 1972 se realizó una temporada en el Teatro Nacional, en la que participaron dos grandes coreógrafos latinoamericanos: Patricio Bunster de Chile y Guillermo Arriaga de México. Y ambas, coreografías, tenían similitudes. En *Calaucán* de Bunster, la Madre Tierra da a luz al indio americano. En general, la coreografía trata de la conquista de América por los españoles y el indio americano muere en la lucha, pero al final, vuelve a nacer, con el sentido de que la lucha continúa.

En *Zapata*, de Arriaga, también hay un parto, esta vez, el de Emiliano Zapata, el gran héroe de la revolución mexicana. Durante la coreografía se observan momentos de su lucha por liberar a México. Para mí fue una gran satisfacción porque era poner pilares a una compañía de danza que se hacía partícipe de los grandes hitos de la disciplina en Latinoamérica. Además invité a Graciela Henríquez, gran coreógrafa venezolana-mexicana, quien nos dejó muchas de sus grandes coreografías, como *Oraciones*.

P: ¿Qué pasó con la Academia cuando empezó a funcionar la Compañía Nacional de Danza?

R: Durante un primer período, a partir de 1979, se ocupó la Academia como lugar de trabajo para la Compañía Nacional de Danza, mientras se preparaban las instalaciones definitivas. Luego, la seguimos manteniendo hasta el año 1983, dando clases por las tardes. A partir de ese año, abandoné la Academia.

Coincidió que ese año, yo renuncié a la Compañía Nacional de Danza e ingresé a trabajar a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional. En el año 1984, me

solicitaron volver a la Compañía y al regresar, como directora, me quedé solamente con un cuarto de tiempo en la Universidad. Volví a renunciar a la Compañía en 1985 y ahí ya me quedé con tiempo completo laborando en la UNA. Es decir estuve durante dos períodos en la Compañía.

P: ¿Por qué fue profesora de ballet clásico en vez de moderno?

R: Porque lo conocía y me sentía cómoda impartiendo esta materia. Además, yo complementaba mis clases de ballet con mis conocimientos de danza moderna, lo que creo que es bastante efectivo

P: ¿En cuanto al ballet clásico usted pensó en preparar profesores que la sustituyeran?

R: He impartido la materia de Metodología del ballet clásico en Bachillerato, Licenciatura y Maestría. Por otra parte traduje y además hice adecuaciones del *Programa de Ballet Clásico de las Escuelas Coreográficas de la Unión Soviética*, el cual ha sido aplicado por algunos profesores como Liliana Cerna.

P: Usted también impartió el Taller de composición coreográfica por muchos años

R: El Taller de composición coreográfica se extendió por un período de cuatro años. Como objetivo general, nos propusimos propiciar al estudiante experiencias y entregar principios y conocimientos en el campo de la composición coreográfica. Aquí, el estudiante estimulaba su imaginación creadora, adquiría un alto conocimiento del movimiento y de sus posibilidades expresivas, enriqueciendo su lenguaje corporal. Conocía de diseño en el tiempo y en el espacio, el ritmo.

Como resultado de los cursos, ellos realizaban coreografías para uno, dos o tres intérpretes o trabajos grupales, con la interacción constante entre el nivel inconsciente, la intuición y el intelectual o consciente. Y como resultado final, se realizaba un trabajo frente a un público, exhibiendo sus fortalezas y debilidades en la materia de Montaje Escénico. Pero lo más importante de todo este proceso, era propiciar en el estudiante amor e interés por la creación. Lograr que los alumnos cuando salgan de la Escuela deseen continuar creando porque ya para ellos se ha convertido en una necesidad. También, se depende, de las condiciones y el talento que tenga naturalmente la persona hacia la coreografía y el arte.

P: ¿Considera usted que hace falta una Escuela de Coreografía?

R: Yo creo en una Maestría en Coreografía, donde ingresen los artistas que tienen condiciones y verdadero interés de dedicarse a la creación. En la Escuela existe la Maestría en Pedagogía de la Danza, pero aún no se ha creado la de Coreografía.

P: ¿Hace cuánto no hace coreografía?

R: Desde el 2001 y las razones son que tengo lesiones en las caderas y las rodillas que me impiden prácticamente moverme. Yo soy una coreógrafa que monta todo en sí misma. Me bailaba 20 veces todos los papeles, hasta los más pequeños, para crearlos. Otros coreógrafos, inventan, principalmente, por medio de la improvisación de los bailarines y están, prácticamente, sentados en una silla. Eso, me imagino que es un don

P: ¿No le interesó ser Directora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional?

R: No, porque prefiero la docencia que el trabajo administrativo que se desempeña en esos puestos.

P: ¿Cómo siente a Costa Rica?

R: Costa Rica es como un oasis. No hay militares. La gente es cordial, muy amable y pacífica, aunque han cambiado un tanto las circunstancias. Por las calles, las personas caminan relajadas, disfrutan de la existencia. El mar es muy importante, es caliente, en cambio en Chile es frío como hielo. Y la maravilla más grande de este país es la naturaleza.

P: ¿Y culturalmente?

R: En los tiempos cuando yo llegué, había más posibilidades para desarrollarse. Los periódicos estaban más abiertos hacia la promoción de la cultura. Actualmente le dan mayor importancia a la farándula. Los teatros estaban más al alcance de uno para disponer de ellos, por ejemplo el Teatro Nacional, y había más disposición e interés para entregar colaboraciones.

P: ¿Le tocó más ayuda del Estado *benefactor*?

R: Solo el hecho, de haberse fundado en esa época la Compañía Nacional de Danza y a su vez la Compañía Lírica Nacional, creo que expresa *el Estado benefactor* del que tú hablas.

P: ¿Y en cuanto al público?

R: El público era numeroso. Recuerdo la cola inmensa para observarnos en el Teatro al Aire Libre. Lo mismo sucedía con la Compañía Nacional de Teatro. Y también, obteníamos muchas críticas y comentarios, en diferentes periódicos, de los intelectuales de esa época.

P: ¿Cómo la ha tratado la crítica costarricense?

R: En los tiempos del Ballet Moderno de Cámara, muy bien; eran intelectuales como don Alberto Cañas, Carlos Catania, Carmen Naranjo, Rocío Fernández, Carlos Morales, Janina Fernández y otros. Más adelante, el periódico *La Nación* contratava personas cultas pero allegadas a la danza o ex bailarines con estudios de arte que se dedican a la crítica. Y allí creo que bajó mucho el nivel de ésta y uno queda más expuesta a que le critiquen por cosas superfluas e incluso no comprensibles. Aunque creo que la mayoría de mis coreografías tienen una nota melancólica que quizás no va mucho con el alma costarricense.

Yo agradezco infinitamente a Costa Rica por haberme proporcionado los medios para vivir y por otro lado trabajo, mucho trabajo, y posibilidades para poder realizarme como creadora. Estoy pronta a jubilarme como académica de la Universidad Nacional y con la enorme satisfacción de haber cumplido con muchos sueños.

P: ¿En sus recuerdos, cómo asimila el cambio de Chile a Costa Rica?

R: En un principio, el dolor de los recuerdos, de lo que sucedió y estaba sucediendo, era muy intenso; uno intentaba apartarlo para poder vivir, pero es algo que no se consigue del todo. Me absorbí en el trabajo y al cabo de seis años sentí un día que recién estaba aterrizando en Costa Rica. Y entonces pude mirar a mi alrededor. Era como si antes yo hubiese actuado mecánicamente.

P: ¿Háblenos de su libro *Al danzar* ?

R: Mi libro *Al danzar*, es mi mayor realización. Allí, yo sistematizo, principalmente, mis experiencias y conocimientos en coreografía, pero además mi experiencia como bailarina y docente.

P: ¿Qué piensa hacer ahora que se jubila?

R: Estudiar teatro, filosofía, en general me atrae el estudio. Quiero leer muchos libros y descansar.

23 de noviembre, 2009