LA DANZA

en el Teatro Nacional de Costa Rica

1897–2017

Colección
Teatro Nacional
de Costa Rica

3

Marta Ávila Aguilar

EDITORIAL UCR

LA DANZA
en el Teatro Nacional de Costa Rica
1897–2017

Marta Ávila Aguilar

TOMO 3

Colección
Teatro Nacional
de Costa Rica

Editora académica:
Patricia Fumero Vargas

EDITORIAL
UCR
2023

792.809.728.6
A958d Ávila Aguilar, Marta, 1959-

La danza en el Teatro Nacional de Costa Rica, 1897-2017 / Marta Ávila Aguilar. – Primera edición. – San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023.

xxviii, 205 páginas : ilustraciones en blanco y negro, fotografías en blanco y negro. – (Colección Teatro Nacional de Costa Rica / editora académica Patricia Fumero Vargas ; tomo 3)

ISBN 978-9968-02-049-7

1. DANZA – HISTORIA – COSTA RICA. 2. TEATRO NACIONAL DE COSTA RICA – HISTORIA. 3. TEATRO COSTARRICENSE – HISTORIA. 4. ARTES DE REPRESENTACIÓN – HISTORIA – COSTA RICA. I. Título. II. Serie.

CIP/3801
CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2023.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Sofía Conejo A.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpízar L.*
Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.* • Diagramación: *Priscila Coto M.*
Fotografía de portada: *Yolanda Quesada A.* • Diseño de portada: *Boris Valverde G.*
Control de calidad: *Raquel Fernández C.* y *Grettel Calderón A.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Febrero, 2023.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

CONTENIDO

Siglas xi

El Teatro Nacional: caleidoscopio de nuestras reflexiones, *Sylvie Durán* xiii

El Teatro Nacional: legado cultural infinito, *Karina Salguero Moya* xv

El Teatro Nacional: patrimonio vivo, *Patricia Fumero* xix

Introducción xxv

Inicios xxvi

Capítulo 1

El siglo XX: el *ballet* y la danza en el Teatro Nacional 1

Estrellas de fama mundial:
de Anna Pávlova a los bailarines de la Rusia imperial 3

Inicio de expresiones costarricenses 13

Participación internacional 22

Entrar al circuito internacional 33

Los años sesenta 37

Presencia de un arte nuevo 41

La danza moderna: tiempos muy movidos 47

Lo folclórico retoma protagonismo 59

Hacia la profesionalización 62

Premios de danza 68

Compañías profesionales costarricenses 71

Grupos internacionales 77

Capítulo 2

El Teatro Nacional: la casa de la danza en Costa Rica 93

Un festival para bailar 95
Labor ordinaria en el Teatro Nacional: década de 1980 102
El terremoto de 1990 116
Agrupaciones independientes 117
Losdenmedium: una compañía concertada, un caso único 122
Los años noventa 125
El cascanueces: una nueva tradición 146

Capítulo 3

Lo cotidiano en el siglo XXI 149

Teatro al mediodía: nueva estrategia 152
Cuando el Teatro Nacional dejó de ser la casa de la danza 158
Retomando el apoyo a la danza 161
Descenso de producciones internacionales (1990-2017) 165
Flamenco en Costa Rica 174

Conclusiones 177
Bibliografía 181
Anexo: Danza en el Teatro Nacional 185
Índice de figuras y cuadro 199
Acerca de la autora 205

EL SIGLO XX:
el *ballet* y la danza en el Teatro Nacional

A diferencia de otras disciplinas –como el canto o la música– en las que los costarricenses pudieron iniciar la práctica de una expresión artística desde principios del siglo XIX, para el *ballet* y la danza, la inauguración del TNCR fue fundamental, ya que, en este escenario, se pudo observar el talento de artistas extranjeros con mayor frecuencia que motivaron a posibles vacaciones y amantes de este arte. Esas presentaciones impactaron, sensibilizaron a un público y despertaron el interés de profesionalización en las siguientes generaciones. Debe recordarse que el arte del movimiento ha estado presente en este escenario durante sus 123 años en diferentes formas, por ejemplo, pequeñas danzas al estilo europeo cortesano, bailes folclóricos de muchas partes del mundo, así como creaciones de vanguardia. Incluso, en su inauguración, durante el estreno de la ópera *Fausto* con música de Charles Gounod, en el quinto acto, *La noche de Walpurgis*, hubo participación de danzantes. En esta oportunidad, como responsable de las coreografías se menciona al maestro Theophile, quien dirigió a las tres solistas de apellidos Müller, Corali y Villa, junto a un cuerpo de baile (Teatro Nacional, 1897-1902, álbum de programas de mano 001). Estos bailarines participaron en otras coreografías durante la temporada de inauguración que se prolongó hasta inicios de 1898 y en la que se ejecutaron nueve óperas.

Posteriormente a la apertura del Teatro y durante la administración de Cristóforo Molinari (1897-1910), se identificó actividad danzaria entre julio de 1907

y noviembre de 1908 con la presencia de una pareja de baile constituida por las hermanas Emilia y Lola Pastors con un repertorio de danzas folclóricas españolas, ambas ejecutaron en varios espectáculos de zarzuela. Luego, fue el trío Montes que bailó entre noviembre de 1910 y hasta mediados de 1911 (Teatro Nacional, 1897-1902, álbum de programas de mano 001). Es importante señalar que, en esta época, las agrupaciones y sus artistas permanecían temporadas prolongadas en nuestro país durante sus giras.

Pero no fue sino hasta 1917, a finales del primer período administrativo (1915-1917) de Octavio Castro Saborío, que en el Teatro Nacional se presentó una figura de gran trayectoria internacional: la bailarina rusa Anna Pávlova (1881-1931). En conjunto con su compañía, ejecutó en siete funciones las siguientes coreografías: *Coppélia*, *La noche de Walpurgis*, un acto de *La flauta mágica*, *Fantasía chopiniana*, *Carmen*, *Guiselle* y *Amarilia* (Teatro Nacional, 1914-1920, álbum de programas de mano 004).

Después de Pávlova, se dieron presentaciones de artistas internacionales que contaron con acompañamiento de músicos costarricenses. Por ejemplo, Carmen Tórtola Valencia (Teatro Nacional, 1914-1920, álbum de programas de mano 004), conocida como la diosa de los pies descalzos, y la suiza Norka Rouskaya, así como Amparito Guillot[2] (Teatro Nacional, 1928-1922, álbum de programas de mano) y los bailarines clásicos de la Rusia imperial, Zara Alexejewa y Holger Mehnen (Teatro Nacional, 1922-1925, álbum de programas de mano 006). Este aspecto de las producciones dancísticas se fue perdiendo con el correr del siglo XX y no se ha retomado durante la nueva centuria.

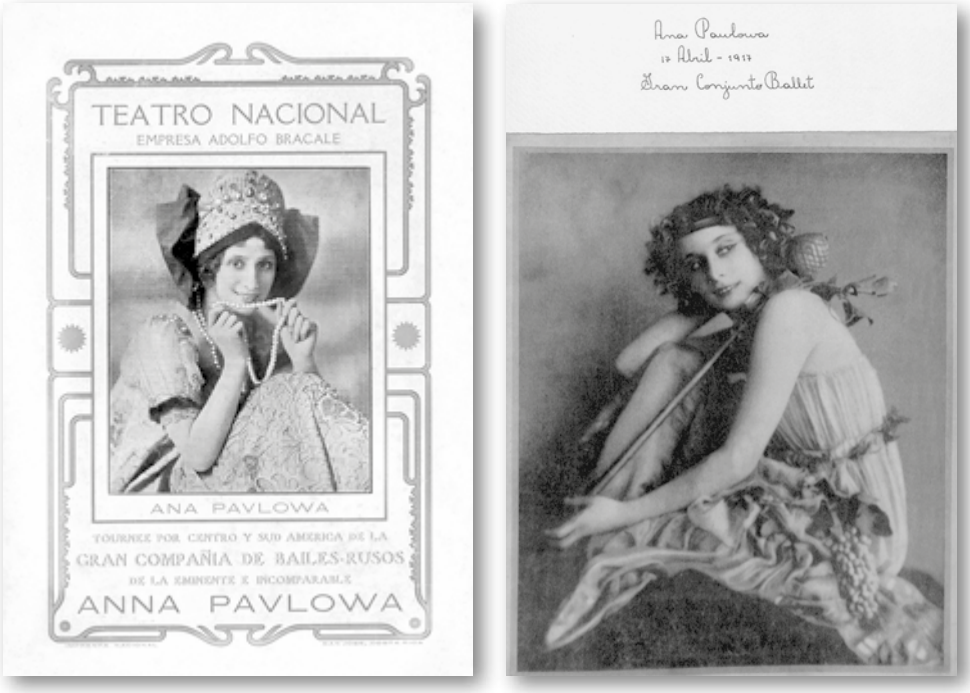
De igual manera, comenzaron a pasar por este escenario múltiples agrupaciones de proyección folclórica internacional promovidas por sus respectivas embajadas. También, en la década de los años veinte, el Teatro estaba iniciando la profesionalización de su personal, se cuidaba del inmueble y se comenzó a impulsar las incipientes producciones nacionales, una serie de espectáculos o veladas artísticas con jóvenes interesados en desarrollar su talento escénico.

2 Según ATNCR-AP-05-200, 9 de setiembre de 1922, y según ATNCR-AP-06-AH-002-032, 16 de julio de 1918, a la bailarina Tórtola Valencia, en 1921, la acompañó la Orquesta Repetto y, en 1923, una orquesta dirigida por César A. Nieto Casabo (1892-1969) tocó en la presentación de Norka Rouskaya.

Estrellas de fama mundial: de Anna Pávlova a los bailarines de la Rusia imperial

Según el cronista Fernando Borges y los archivos del TNCR, Anna Pávlova (Figura 2) ofreció una temporada en nuestro máximo escenario que inició el viernes 23 de marzo de 1917 con la presentación de *Coppélia*.

Figura 2
Anna Pávlova, 1917



Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 004, 1914-1920.

Al respecto, Borges, quien presenció la segunda función, señaló:

> El gran Coliseo de bote en bote. Obra representada: un acto bailable basado en episodios de la vida egipcia, música de Goddard y Drigo, intitulado Amarilia. Argumento profundamente romántico. Un amor contrario, el de *Amarilia*, reina de una tribu de gitanos enamorada y seducida por un gentil hombre de la grandeza húngara, que la desgracia para casarse con una aristócrata; aquí viene la locura salvaje del baile. (1980, pp. 61-62)

Este autor relata que Pávlova, quien realizó tres funciones en el TNCR, al interpretar sus danzas, conmocionó al público, que la ovacionó hasta el delirio, lo cual hizo que la artista tuviera que salir a saludar ocho veces.

Se debe recordar que esta figura del *ballet* internacional abandonó el Teatro Mariinski Imperial de San Petersburgo en 1913. Después de haber triunfado en París y otras principales ciudades europeas y, con el deseo de ejercer una libertad creativa, organizó su propia compañía. Esta estaba constituida por 30 primeras bailarinas y 20 solistas masculinos, con los que realizó sus giras en las cuales visitó más de 50 ciudades de América Latina y ejecutó un repertorio muy variado.

Anna Pávlova convirtió la coreografía *La muerte del cisne*, que Michel Fokine creó para ella en 1907, en una obra maestra de reconocimiento mundial y, además, en un símbolo del *ballet* neoclásico. Con esta obra, Pávlova actuó, también, en los teatros latinoamericanos desde 1915 hasta 1928, se dice que la bailarina se enamoró de este público que la ovacionó en cada una de sus presentaciones. Asimismo, esta relación permitió que en muchas personas despertara el amor por el *ballet* clásico, hasta lograr popularizarlo.

Como ejemplo de lo anterior, cabe señalar que esta gran intérprete llegó a Cuba en 1915 y estuvo en tres ocasiones más. En México, Pávlova actuó en 1917 y 1925. De igual manera, en Chile, estuvo en 1917 y volvió al año siguiente. La bailarina rusa visitó Perú y Uruguay en su primera gira por el continente americano. En Argentina, la admiración fue mutua; pues realizó cuatro visitas: en 1917, 1918, 1919 y 1928. Por su parte, en Brasil bailó en los teatros de Manaos, San Paulo, Belén y Río de Janeiro. También, en Venezuela, causó estragos durante su paso, como lo describe Carlos Paolillo (2008) en algunos de sus escritos. En el istmo centroamericano, solo los espectadores de Panamá y Costa Rica pudieron gozar de la presencia de esta estrella que bailó en sus principales escenarios.

Gracias a la empresa de Adolfo Bracale, Anna Pávlova ejecutó en el TNCR varios espectáculos que contaban con decorados y trajes diseñados por Anisfeld, Bakst, Urbau, Sine y Ratenstein; además de efectos luminosos y requerimientos de tramoya innovadores, la acompañó una orquesta de 25 músicos, que incluía un arpa, como destaca la crónica. Con el propósito de que una gran cantidad de personas, especialmente los habitantes de las provincias de Cartago, Heredia y Alajuela, pudiera disfrutar de este espectáculo, para la cuarta función se rebajaron los precios de los boletos del Teatro y se dispuso de un tren especial al final de la función (Teatro Nacional, 1914-1920, álbum de programas de mano 004). El 29 de marzo de 1917 el público pudo ver, de Marius Petipa (1818-1910), *La flauta mágica*, con música de Drigo, y *Fantasía chopiniana*, con la coreografía de Iván Clustine (1862-1955) y basada en los arreglos de Glazunov sobre la polonesa,

los preludios, valses y mazurcas de Chopin, sumada a las obras *Carmen* y *Divertimentos*. La función de despedida fue con los dos actos de *Giselle*, ejecutada al lado de su principal bailarín Alexander Volinine (1882-1955) (Teatro Nacional, 1914-1920, álbum de programas de mano 004).

Según lo indicado anteriormente, después de Anna Pávlova, la figura internacional que danzó en el TNCR en 1922 fue Carmen Tórtola Valencia (Figura 3),[3] a quien las crónicas del momento denominaban la bailarina de los pies desnudos, a raíz de los elogios de Rubén Darío. Tórtola recreó en sus danzas distintos mundos exóticos, que ofrecían un escenario lleno de indumentaria exuberante, trajes lujosos y movimientos sensuales con un estilo ecléctico en el que combina movimientos orientales y de danza moderna, inspirados en las figuras de Isadora Duncan, Anna Pávlova y Maud Allen y estaban musicalizados con partituras de Beethoven, Grieg, Chopin, Saint-Saëns, Delibes, Drigo y Tchaikovsky. Los archivos del TNCR indican que este evento fue llamado *Fiesta de la danza* y, también, se dispuso del servicio de tranvía al finalizar cada función (Teatro Nacional, 1922, álbum de programas de mano 005).

Esta bailarina, cuya carrera artística inició en los escenarios de Londres en 1908 y terminó en Quito un 12 de noviembre de 1930, fue ícono de la marca de cosméticos Myrurgia y actriz de cine mudo. Asimismo, inspiró a varios poetas como Valle Inclán, Pío Baroja, Rubén Darío y Santos Chocano por ser una artista libre y apasionada, que creó danzas miniaturas con diversos temas de vanguardia. Tórtola se distinguió por ser budista, feminista y vegetariana, su belleza le sirvió para ser modelo del Ignacio Zuloaga, murió en Barcelona en 1955.

3 Tórtola Valencia (1882-1955), nacida en el barrio Triana de Sevilla un 12 de junio, fue hija del catalán Florenç Tórtola y Ferrer y de la andaluza Georgina Valencia Valenzuela. A sus tres años, viaja con sus padres a Londres, donde inicia sus actuaciones. María Pilar Queralt, en 2006, publica un libro, en la editorial Lumen, titulado *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras,* en el que se redimensiona su figura y aporte artístico.

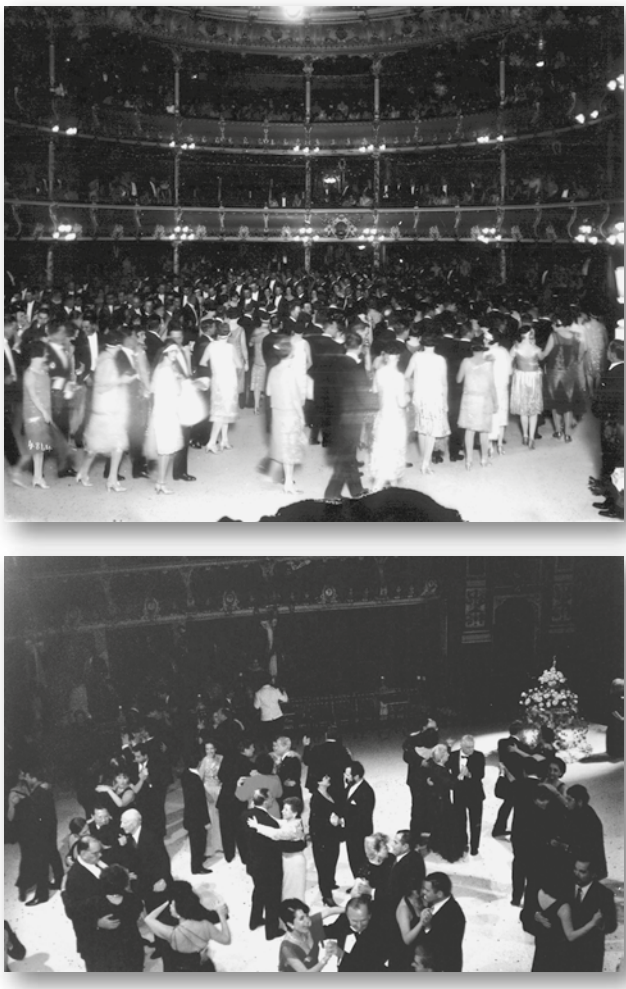
Figura 3
Tórtola Valencia, 1922

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 005, 1922.

Lo que se programa en estos años en el escenario es consecuencia de las políticas y gestiones de los responsables de liderar el TNCR. Así es como Octavio Castro renuncia a su puesto de administrador como protesta al golpe militar de los hermanos Joaquín y Federico Tinoco en 1917 y, en su lugar, el poeta Rafael Cardona Jiménez dirigió esta institución hasta 1919. Luego, la Secretaría de

Fomento nombró al promotor artístico Genaro Castro Méndez de 1920 a 1924, quien promovió las artes plásticas y una oferta accesible a los sectores en desventaja económica, con una programación de operetas y zarzuelas. No obstante, las constantes galas del Poder Ejecutivo y las actividades sociales de la burguesía, como bailes, cenas, graduaciones, así como la presentación de óperas y *ballets* (Figura 4), no permitieron hacer un cambio significativo en la gestión de Genaro Castro.

Figura 4
Vida social de la burguesía costarricense, 1928 y 1988



Nota: La primera fotografía es una fiesta en honor al piloto Charles Lindbergh; la segunda, un baile de Casa Presidencial.
Fuente: Primera fotografía de Miguel Gómez Miralles, 7 de enero de 1928. Segunda fotografía de Gioconda Rojas Howell, 19 de agosto de 1988.

En el escenario del TNCR, se sigue programando, aparte de música y teatro, a bailarinas internacionales, como lo sucedido en 1923, el turno de brillar fue para otra diva, la bailarina y violinista suiza Delia Franciscus, conocida como Norka Rouskaya (Figura 5), quien en 1917 había escandalizado a los peruanos por haber danzado en el Cementerio General de Lima. En Costa Rica, la empresa Urbini y Facio fue la responsable de organizar las tres funciones en las que ella bailó diferentes programas. Estos estaban constituidos por obras cortas musicalizadas, con autores similares a los de sus predecesoras, llenos de movimientos con mucha gestualidad y con una ejecución que derrochaba pasión, como lo señalan los comentarios de la época (Teatro Nacional, 1922-1925, álbum de programas de mano 006). Además, se presentó acompañada por músicos nacionales que ejecutaban las piezas con las que realizó las sensuales coreografías.

Figura 5
Norka Rouskaya, 1923

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 006, 1922-1925.

Llama la atención el estreno de una danza maya, con música del mexicano Cornelio Cárdenas, sobre un tema literario del poeta Antonio Mediz Bolio. Esta danza fue escrita para Norka Rouskaya en la ciudad mexicana de Mérida y estudiada

detenidamente por ella en las grandes y célebres ruinas de Uxmal y Chichén Itzá, de la región arqueológica de Yucatán. Para esto, fue patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes del Estado, según certificaciones de autenticidad que Norka Rouskaya indicó poseer (Teatro Nacional, 2 de junio de 1923 [1922-1925], programa de mano 006). Se describe en los archivos del TNCR que esta danza es una reconstrucción que evoca el ambiente, el color y el espíritu de la misteriosa y desconocida cultura para los occidentales, de ahí su gran interés por esta coreografía.

Para diciembre de ese mismo año, se presentaron en dos únicas funciones Zara Alexejewa y Holger Mehnen, bailarines clásicos de la desaparecida Corte Imperial Rusa. Durante su actuación, estos alternaron números musicales con la orquesta en los que predominaron temas de autores como Rimski-Kórsakov, Tchaikovsky, Glazunov, Rubinstein y Liszt (Teatro Nacional, 1922-1925, álbum de programas de mano 006).

En el mes de enero de 1924, debutó Amparito Guillot (Figura 6), a quien la crítica internacional la iguala a la norteamericana Ruth Saint Denis, debido a su talento, pasión y espectro en la cualidad de movimientos logrados en sus diversos actos en los que cantaba y danzaba como las grandes (Teatro Nacional, 1922-1925, álbum de programas de mano 006). Por bailar sin zapatillas y por sus composiciones coreográficas, la crítica también la señala como otra bailarina que cultivaba el movimiento de la *Belle Époque*, estilo creativo que predominaba en Europa y Estados Unidos de Norteamérica y que caracterizó a estas divas que se presentaron en esta década en el TNCR.

Avanzada la década de 1920, comenzaron a transitar por este escenario muchas agrupaciones de proyección folclórica de México y España, situación que se irá incrementando en el transcurso de las décadas. Probablemente, este estímulo será el responsable de que, a inicios de los años treinta, se comenzara a ver espectáculos con niños y jóvenes costarricenses.

En 1924 y hasta su muerte en 1964, vuelve a ser nombrado Octavio Castro Saborío como administrador, quien sobrevivió a once gobiernos de la república. Este amante de la historia, creyente del catolicismo y de posturas nacionalistas logró aglutinar a diferentes líderes sociales como Manuel Mora Valverde (1909-1994), Joaquín García Monge (1881-1958) y Roberto Brenes Mesén (1874-1947). Además, promulgó la apertura del TNCR a diversos sectores de la sociedad costarricense. Se puede decir que esta etapa de la administración del TNCR atravesó varios cambios, impuestos por los modelos políticos liberal, reformista y socialdemócrata. Como consecuencia, se consagra a Octavio Castro Saborío como la persona de mayor capacidad de adaptación a los cambios sociales, políticos, culturales y administrativos.

Figura 6
Amparito Guillot, 1924

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 006,1922-1925.

Las primeras cosechas artísticas en varias disciplinas producto del talento nacional datan de principios de la década de 1930. Se ven reflejadas en eventos de carácter benéfico, con la participación de destacadas bailarinas jóvenes, como Aida Peralta. Asimismo, se evidencian en la revista infantil dirigida, en 1932, por la maestra costarricense Gladys Pontón de Arce (1914-2005) (Figura 7). Según Borges (1980), Pontón

> realizó una función deslumbrante en arte y suntuosidad escénica… con un variado e interesante programa de *ballet* que fue de mucho agrado. El espectáculo por novedoso y por la preciosidad artística de las pequeñas danzarinas, causó la admiración de la selecta concurrencia. (p. 81)

Figura 7
Colaboraciones de coreógrafas y maestros costarricenses, 1930-1945

Nota: Aparece a la izquierda la maestra Gladys Pontón de Arce. A la derecha se encuentra el retrato del maestro Julio Barquero Duverrán. En las imágenes inferiores algunas de sus discípulas.
Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 010, 1933-1938.

En esta misma línea y con el fin de mostrar los avances de las jóvenes talentosas y contribuir con instituciones de vocación social, se presentó en 1936 el Ballet Josefino de Grace Lindo (Figura 8) con Marita de Hine al piano. Al año siguiente, según una crónica del archivo del TNCR, en la Grandiosa Fiesta de Inauguración de la Novena Exposición de Artes Plásticas, en Honor a la Reina de los Artistas de 1937, la señorita María Cristina Tinoco González, se ejecutaron seis bailes creados por Lindo para sus estudiantes destacadas: Peralta, Lara y Estrada (Teatro Nacional, 1933-1938, álbum de programas de mano 010).

Figura 8
Grace Lindo, 1933

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 010, 1933-1938.

Al final de esta década, específicamente entre 1938 y 1941, se identificó la intervención de la maestra Aida Kogan y sus discípulas, que contó para sus diferentes coreografías con la colaboración de los maestros Julio Barquero Duverrán (1904-1986), Alcides Prado Quesada (1900-1984) y Hugo Mariani (1899-1996), por más de un quinquenio. En 1938, se presentó la revista *¡Ni una palabra más!*, dirigida por el pintor Teodorico Quirós (1897-1977), musicalizada por la orquesta Murillo, con coreografía de Kogan y decorados de Humberto Castro. Del trabajo de Kogan dicen los documentos del TNCR que su propuesta pretendía crear obras ultramodernas en las que combinó música académica y popular de diferentes autores y estilos.

El domingo 21 de diciembre de 1941 se presentó el *ballet Fantasie Chinoise* (Fantasía China), con la obertura para orquesta de Hugo Mariani y narración del pintor Manuel de la Cruz González (1909-1986), con escenografía de H. Castro, cuyo argumento es la romántica historia de amor de una princesa y un descendiente de guerreros, que unidos en sus juegos desde la infancia establecen una relación de amistad. El reparto de este montaje fue asumido en los principales papeles por los jóvenes Silvia Esquivel, Robert Richards, Cecilia Castro, Lelia Manhartsberger, Sophie Kogan y María E. Fournier. Para la corte de la princesa, Annie Manley, Louise Jiménez, Florence Shelby, Paquita Suárez, Silvia Esquivel. En el coro final, María E. Poveda, Ana V. Jiménez, Annie Manley, Eleonor Averre, Daisy Shelby, Aida Sheffield, Copy Salazar y María Arroyo (Teatro Nacional, 1939-1943, álbum de programas de mano 011).

En ese mismo período, en el TNCR se organizaban actividades en las que eran protagónicas figuras como la escritora costarricense Yolanda Oreamuno (1916-1956) y el compositor Julio Fonseca (1885-1950). La década de los años treinta cierra con una actividad llena de espectáculos de *ballet* producidos con talento juvenil costarricense y por creadoras que se formaron fuera de Costa Rica como Grace Lindo, Aida Kogan y Gladys Pontón.

Inicio de expresiones costarricenses

A partir de 1940, se dio un primer intento de consolidación del *ballet* criollo, principalmente con la presencia de la bailarina y maestra Margarita Esquivel (1920-1945), quien, entre 1937 y 1945, ejecutó varias coreografías propias y de otras autoras. Empero, su principal mérito fue la fundación del Ballet Tico (1940), que dio su primera presentación en el Teatro Nacional el 23 de noviembre de 1940, y la creación de un estilo compositivo que ella denominó técnica plástica, en la cual

buscaba mayor expresividad inspirada en los trabajos de Nijinsky, Massine y Graham. En las presentaciones del Ballet Tico, con frecuencia la música fue ejecutada por la orquesta del maestro César Nieto. Según los comentarios de la época, los montajes más significativos fueron *Amores y amoríos* (1940) (Figura 9), *Arcilla humana* (1941), *Romance* (1942), *Rapsodia tica* y *Destino* (1943), ya que en ellos fortaleció su estilo coreográfico que combinaba elementos de la danza moderna y el *ballet* (Teatro Nacional, 1939-1943, álbum de programas de mano 011).

Figura 9
Programa de mano del Ballet Tico, 1941

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 011, 1939-1943.

Esquivel realizó una función en beneficio de la Cruz Roja el 14 de mayo de 1941, la cual fue dedicada a su maestra Gladys Pontón de Heurtematte, quien se había establecido en Panamá a raíz de su matrimonio con el diplomático panameño Julio Heurtematte y fue una de las principales figuras pioneras del *ballet* de esa nación. En este *ballet* destaca la participación de Hortensia Vaglio

(Teatro Nacional, 1939-1943, álbum de programas de mano), quien años más tarde sería la maestra de muchas figuras del *ballet* de Washington en Estados Unidos. En la Figura 10, se observa a Esquivel y Vaglio en razón de esta presentación.

Figura 10
Margarita Esquivel y Hortensia Vaglio, 1943

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 011, 1939-1943.

Para tener una idea del impacto del trabajo de esta creadora, se transcriben comentarios del programa de mano de la presentación del miércoles 14 de mayo de 1941, en la que se ejecutaron, entre otras obras, el *ballet* de seis actos *Amores y amoríos*:

> Margarita Esquivel R. es una caja de resonancia, tiene un corazón en el que suenan como en el alma, las más exquisitas sinfonías del arte. Margarita se ha revelado por su genial talento. Ha hecho un ballet propio, un Ballet Tico." Así lo manifestó Octavio Castro S. Diario de Costa Rica. (Teatro Nacional, 1941 [1939-1943], programa de mano)

Otro comentario dice: "Margarita Esquivel R. creadora del bellísimo ballet *Amores y Amoríos* ha dado con su conjunto de alumnas la más alta nota que en

su género se ha presentado. Rodrigo Acuña, *La Tribuna*" (Teatro Nacional, 1941 [1939-1943], programa de mano 011). También, "el genio creativo de Margarita Esquivel R. se reveló el 23 de noviembre de 1940. Su ballet *Amores y Amoríos* y su presentación coreográfica *Alrededor del Mundo*, merecieron una ovación, comentó Francisco Ma. Núñez, Diario de Costa Rica" (Teatro Nacional, 1941 [1939-1943], programa de mano 011). Otra espectadora manifestó: "Estamos verdaderamente maravillados del resultado artístico de la revista *Amores y Amoríos*, nunca creímos que en nuestro estrecho ambiente pudiera presentarse un conjunto tan completo, donde hubo derroche de lujo y arte. Anita Gómez, *La Tribuna*" (Teatro Nacional, 1941 [1939-1943], programa de mano 011).

El 16 de diciembre de 1941 es el turno de la obra *Arcilla humana*, de la cual el programa de mano de la presentación deja ver el pensamiento de la coreógrafa:

> Durante muchos años, el ballet siguió la tradición del arte lírico en el que la música y los movimientos íntimamente enlazados, hacen del cuerpo un bellísimo instrumento interpretativo. En nuestros días el concepto de ballet ha variado un poco, dando al artista la oportunidad de expresarse más personalmente y realizar algo más profundo y emotivo. Así, el espectador no solo goza la visión de cuerpos en movimiento dentro de la técnica y el ritmo, sino que también obtiene el incomparable regalo de una profunda sensación espiritual; la técnica al servicio de la expresión y no como finalidad única. Dentro de este concepto revolucionario surgieron grandes figuras como Massine y Nijinski, que lo llevaron a la más exquisita y depurada realidad. El ballet Tico, impulsado por este nuevo concepto, lleva a escena la creación *Arcilla humana*, tratando de dar a las nuevas almas una oportunidad de expresar sus sentimientos… ha sido montado con este único deseo y libre de toda técnica tradicional, usando estudios sobre cuartas, con movimientos expresivos y tratando de crear lo que podría llamarse: Técnica Plástica. (Esquivel en Teatro Nacional, 1941 [1939-1943], programa de mano 011)

Este montaje es una obra en un acto y seis movimientos en cuyo libreto la autora incluye doce personajes: la tentación, el cuerpo, el oro, la conciencia, la mujer, la fe, el pecado, la esperanza, el dolor, el vino, el remordimiento y el coro celestial. Además, cuenta con el diseño de la coreografía, dirección y vestuario de Margarita Esquivel; para este montaje utilizó las rapsodias húngaras N.º 2, 6 y 12 de F. Liszt, que estuvieron bajo la dirección musical de César Nieto (Teatro Nacional, 1939-1943, álbum de programas de mano 011). En este trabajo, Humberto Castro fue el responsable de los decorados y Manuel de la Cruz González realizó el diseño de la portada del programa de mano, en el que se nota el aporte del escultor Juan Manuel Sánchez (1907-1990) con un dibujo. El reparto principal de este *ballet* recayó en Hortensia Vaglio (cuerpo), Clara Odilia (conciencia), Rosa Ma. Llanes (fe), Gioconda Repetto (esperanza), Cecilia Martínez (tentación), Lydia Nieto (mujer), Carmen Estrada (oro),

Ma. Eugenia Ulloa (vino), Sol Arguedas (pecado), Noemí Poltronieri (dolor) e Hilda Chen Apuy (remordimiento).

Para la temporada de 1942, entre las integrantes del Ballet Tico que apoyaron a Esquivel como solistas, se debe mencionar a Clemencia Martínez, Noemi Poltronieri e Hilda Chen Apuy, así como a Margarita Bertheau, que asumió las labores de maestra de técnica de *ballet* y responsable de los aspectos plásticos de las coreografías. En esta presentación, se bailó *Divertissement*, creado en conjunto con Hortensia Vaglio y que tenía diseño de los decorados de Margarita Bertheau. Para la segunda parte, se ejecutó *Romance*, un *ballet* en dos actos, con libreto y coreografía de Margarita Esquivel y con música de César Nieto.

En el programa de mano del 10 de diciembre, Gladys Pontón de Heurtematte comenta sobre el trabajo de esta coreógrafa:

> Margarita es una perfecta coreógrafa, tiene un completo sentido del ritmo, de la música y del color, como lo he podido apreciar en pocas personas dedicadas al arte coreográfico, a pesar de haber visto a Massine, Balanchine, Nijinsky, etc. El espectáculo es ya en sí una obra exquisita que transporta a los que miden y juzgan la belleza con la inteligencia, tanto como los que se abandonan espontáneamente a la emoción. (Pontón citada en Teatro Nacional, 1942 [1939-1943] programa de mano 011)

En este mismo sentido, el escritor costarricense Abelardo Bonilla (1898-1969), con otro comentario para el programa de mano, reconoce el talento de la bailarina Hortensia Vaglio al decir:

> Hortensia Vaglio es el centro coreográfico de la obra. En ella y en su profundo sentido del ritmo y de la belleza plástica está el alma del ballet. Todas y cada una de sus actitudes son dignas tanto del ballet como del mármol escultórico. Da la impresión neta, en sus pasos, en su porte y en sus ojos, de que realiza un rito. (Bonilla citado en Teatro Nacional, 1942 [1939-1943], programa de mano 001)

Llama la atención que en un programa de mano de una presentación de *ballet* nacional de jóvenes adolescentes se encontraran tantos comentarios favorables, como el que firma J. F. Rojas Suárez, en el cual destaca las coreografías de esta bailarina y maestra, quien demuestra la aceptación de un público neófito. Así, señala:

> En las creaciones artísticas de Margarita Esquivel Rohrmoser he admirado siempre, más que la presentación que revela un sentido superior de gusto depurado, la exquisita sensibilidad que preside sus concepciones coreográficas, tan poseídas de esta sublime emotividad que subraya el pensamiento de que "La danza es grata a los dioses". La señorita Esquivel ha creado una serie de ballets llenos de brillo, de juventud, visiones ligeras que nos conducen a un mundo donde todo es luz, gracia y alegría de vivir, y en los cuales vibra la realización de la danza como el arte

por excelencia, el arte por cuyo medio se expresa mejor el alma humana. (Rojas citado en Teatro Nacional, 1942 [1939-1943], programa de mano 011)

Lo anterior denota que a la actividad dancística se le tenía buena consideración en la clase media y alta costarricense, ya que la mayoría de las integrantes de estos elencos pertenecían a estos grupos sociales.

Figura 11
Ballet Tico, 1941

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 011, 1939-1943.

Otro evento al que se le debe dar atención, por lo inédito, es una presentación del 25 de mayo de 1943 de una niña talentosa llamada Eloísa Córdoba Caballero (1924-1986),[4] que en un recital mostró sus creaciones. Este espectáculo fue patrocinado por la Secretaría de Educación Pública y presentado por la Asociación de Cultura Musical, con la dirección musical de Roberto Cantillano, actuó como solista el concertino Raúl Cabezas Duffner. Lo interesante de esta gala es su producción artística y el número de personajes e instituciones a las cuales estuvieron dedicadas las piezas del programa. Por ejemplo, la primera parte, que inició con un *Preludio*, con música de Rajmáninov, fue dedicado al señor presidente de la república, el Dr. Rafael Ángel Calderón Guardia (1940-1944). La coreografía *Ondina*, que tenía música de Debussy, se le dedicó al secretario de Educación Pública, el Lic. Luis Demetrio Tinoco Castro; de igual manera, la creación *Mariposa* con música de Antonio Argüello fue para el oficial mayor de Educación, el Lic. Humberto Carrillo C.

La segunda parte de la presentación de la obra *Canción hindú*, musicalizada con una partitura de Rimski-Kórsakov, fue en honor a la Legación Británica, la pieza *Sugestión diabólica* con música de Prokófiev fue para la Legación Americana y el número *Bibelots* con música de Chaminade estuvo dedicada a doña Amparo López-Calleja de Zeledón. Para la tercera parte del espectáculo, el *Vals triste*, bailado con sonidos de Sibelius, fue en homenaje al expresidente Lic. Ricardo Jiménez Oreamuno, ¡*Realidad y recuerdo…*! con acordes de Schumann fue en honor a la Legación Argentina. La función finalizó con *Rocío* que poseía sonidos de Quiroga, dedicada a la Colonia Española. De esta niña no se encontró, en los archivos de este Teatro, ninguna producción posterior a su debut.

Tras la muerte de Margarita Esquivel en 1945, la pintora y gestora cultural Margarita Bertheau (1913-1975) creó y dirigió la Asociación Cultural Ballet Pro-Arte, instancia que continuó promoviendo la actividad balletística. Bertheau logró traer a Costa Rica a su maestro ruso, fundador y director de la Escuela de Ballet de La Habana, Nikolai Yavorsky,[5] quien ese mismo año montó *Snegúrochka* (*La doncella de la nieve*) con música de Rimski-Kórsakov, ejecutada por la Orquesta

4 Eloísa Córdoba fue hija de Samuel Córdoba Zeledón y Francisca Caballero Gamboa, su padre fue uno de los subtenientes del Escalafón General Militar, según la *Memoria de la Secretaría de Seguridad Pública* (1941) presentada al Congreso Constitucional por don Francisco Calderón Guardia, secretario de Estado en el Despacho de Seguridad Pública de 1940. (Imprenta Nacional, 1941, San José, Costa Rica)

5 Nikolai Yavorsky (1891, Odesa, Ucrania-1947, Santiago de Cuba) llegó a la Habana, Cuba, en 1930 y un año más tarde se creó la Escuela Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de la Habana, donde fue el principal maestro del *ballet*. Alicia de la Caridad Martínez ingresó en 1932 a esta escuela donde conoció a los hermanos Alonso y, luego, fue conocida como Alicia Alonso. Yavorsky también trabajó en Santiago, donde murió. Durante su estadía en Cuba, Margarita Bertheau estudió danza en La Habana con este maestro y, por eso, en 1945, lo invitó a montar *Snegúrochka* en Costa Rica.

Sinfónica Nacional bajo la batuta de Hugo Mariani (Teatro Nacional, 1943-1945, álbum de programas de mano 012). Este montaje del 25 de setiembre de 1945 contó con el diseño de vestuario de Bertheau y decorados de Francisco Amighetti y como solistas actuaron Frank Iglesias, Gloria Gerly, Margarita Zúñiga, Hilda Guardia, Mary Simons y Aida Gurdián. Margarita Bertheau, mientras dirigió este grupo, promovió un trabajo interdisciplinario en todos sus montajes que reflejaron su visión colaborativa de las artes como lo hizo con el Ballet Tico al asumir diseño de trajes y otros aspectos de la producción (Figura 12), por esta razón siempre contó con la participación de pintores, poetas y otras personas que complementaran la formación de sus discípulas.

Un año más tarde, el Ballet Pro-Arte presentó un programa constituido por las obras *Festival griego* y *Pigmalión*, entre los días 12 y 15 de noviembre de 1946. *Festival griego* fue inspirado en las danzas rituales de la antigua Grecia y tenía coreografía, vestuario y dirección escénica de Grace Lindo. Además de un *collage* musical con obras de McDowell, Brahms, Heller, Schubert, Chopin y Grieg, con decorados de Margarita Bertheau y Vera Tinoco de Iglesias, con vestuario propiedad de la maestra Grace Lindo.

Por su parte, *Pigmalión,* basado en el mito de la búsqueda de la mujer perfecta, contó con la coreografía, los decorados y el vestuario de Margarita Bertheau y, como banda sonora, se utilizó la partitura de la sexta sinfonía de Tchaikovsky. Para todo el espectáculo, Alfredo Ardón diseñó las luces.

En estos trabajos escénicos predominó un espíritu de cooperación entre las diferentes disciplinas artísticas, en estos participaron no solo las coreógrafas activas, sino que intervinieron arquitectos, pintores, poetas y compositores, quienes aportaban a favor de una obra más integral. Esta tendencia, cuando se da la profesionalización varias décadas después, se perdió por aspectos formales y recursos presupuestarios, sobre todo.

El 8 de junio de 1948, las jóvenes exalumnas del Ballet Tico, creado por Margarita Esquivel, dirigidas por Olga Franco,[6] César Nieto y Olga Espinach (1918-2009), participaron con las coreografías *Divertissement* y *Fantasía Chopiniana* en una función de gala en honor al presidente electo Otilio Ulate (1949-1953) y al representante del Consejo de Gobierno provisorio de la Nación, José Figueres

6 Olga Franco (1930-1998) inició sus estudios de *ballet* en Costa Rica y los continuó en Cuba en la Escuela Ballet Pro-Arte Musical a inicios de la década de los años 40. A su regreso, se incorporó en el Ballet Tico y, posteriormente, trabajó en múltiples montajes con diversos directores musicales; además, fue maestra de *ballet* en el Conservatorio de Castella durante la década de los años setenta.

Ferrer (1948-1949).[7] Estas jóvenes, durante el año, realizaron diferentes funciones con este mismo repertorio. Las bailarinas que acumularon años de estudio y práctica del *ballet* mantuvieron el interés por la disciplina a lo largo de los años cincuenta, a pesar de que no se creó, desde el Estado, alguna agrupación que apoyara la actividad dancística, situación que se consolida hacia finales de la década de los sesenta con el intento de creación de la Escuela de Ballet cuando vinieron de Guatemala los maestros Leonid Kachurovsky y las maestras Maríe Tchervona y Marina Durán. No obstante, esta institución no se consolidó. En la Figura 12 se presenta el programa de mano del Ballet Tico.

Figura 12
Programa de mano del Ballet Tico, 1942

Nota: Contiene el diseño de Margarita Bertheau.
Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 011, 1939-1943.

7 En este contexto de la Guerra Civil, José Figueres decide asignar el espacio donde trabajaba el Ballet Pro-Arte a la profesora Olga Franco. Por esta razón, Margarita Bertheau deja su actividad en el *ballet* y se dedica de lleno a la enseñanza de la pintura y acuarela en la Universidad de Costa Rica. (Ávila, 2008, p. 12)

Participación internacional

Las visitas internacionales de la década de los años cuarenta comienzan con la intervención de la bailarina de danza coreana Sai Shōki (Figura 13) (Teatro Nacional, 1939-1943, programa de mano 011), quien se había presentado en múltiples escenarios internacionales de Asia y Europa. Para tener una idea de la trayectoria de Shōki, los archivos del TNCR indican que, entre 1934 y 1937, esta bailarina se había presentado en más de 600 funciones en las ciudades más importantes del Lejano Oriente y delante de un gran auditorio. De 1938 a 1939, realizó su primer *tour* a Europa con gran éxito y su segunda gira la inició en setiembre de 1939, pero esta fue interrumpida al iniciar la Segunda Guerra Mundial. Sai Shōki, en su presentación en el TNCR, logró impresionar a la sociedad costarricense por su belleza y dominio en las distintas danzas orientales. El programa que ejecutó fue de doce coreografías con música popular percusiva, tradicional religiosa y algo de clásica. Ayudada de máscaras, consiguió escenificar a muchos personajes llenos de matices y cualidades de movimientos en los que pudo fundir elementos de la cultura coreana, japonesa y china (Teatro Nacional, 1939-1943, álbum de programas de mano 011).

Como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, se dio un período de pocos espectáculos internacionales y el público amante de la danza tuvo que esperar hasta 1944 para acudir a la presentación de Paul Draper, un talentoso bailarín de tap, así como del Ballet de Chang (Teatro Nacional, 1939-1943 y 1943-1945, álbum de programas de mano 011 y 012).

En este decenio, cabe destacar otro suceso importante como fue la gira por América Latina de los Ballets Rusos del Coronel de Basil (Figura 14). En nuestro país, esta agrupación realizó, entre el 25 de octubre y 7 de noviembre de 1945, siete funciones en las cuales ejecutaron un gran repertorio vanguardista del *ballet* neoclásico, como *El espectro de la rosa*, *El gallo de oro*, *Las sílfides* y *Sheherezade*, obras de Michel Fokine. Además, bailaron *Presagios* y *Mujeres de buen humor* de Léonide Massine, *La siesta de un fauno*, poema coreográfico, de Vaslav Nijinsky y *El Danubio azul* de Serge Lifar. También, los bailarines rusos representaron *El hijo pródigo* y *Baile de graduados* de David Lichin, así como *Los tres Iván* de Bronislava Nijinska, un acto de *El lago de los cisnes* y *Las bodas de Aurora* de Marius Petipa y *Divertissement* de Vladimir Dokoudovsky (Teatro Nacional, 1945-1948, álbum de programas de mano 013).

Figura 13
Sai Shōki, 1940

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 011, 1939-1943.

Figura 14
Ballets Rusos del Coronel de Basil, 1945

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 013, 1945-1948.

Esta temporada les permitió a los seguidores del *ballet* admirar lo mejor del repertorio de los Ballets Rusos con los que el empresario y director, Serguéi Diáguilev, había sorprendido a inicios del siglo XX a los parisinos, al mostrarles puestas

de vanguardia; esto toda vez que, en esos *ballets*, intervinieron en la creación de los diseños de los decorados y vestuarios artistas como León Bakst, Christian Bérard, Natalia Goncharova, André Masson, Nikolái Roerich, George Rouault, Pablo Picasso, Henri Matisse y Alexandre Benois, así como los compositores Ígor Stravinski, Nikolái Rimski-Kórsakov, Maurice Ravel, Erik Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Manuel de Falla y muchos otros jóvenes. Estas creaciones impactaron a los jóvenes bailarines, puntualmente al costarricense Julián Calderón, quien a finales de la década se trasladó a Venezuela para continuar estudiando *ballet* y, luego, bailó en compañías profesionales en diferentes ciudades de Europa.

Un año después, se presentó en el TNCR Marina Svetlova discípula de Serge Lifar, quien además había estudiado coreografía al lado de Fokine, Massine y Nijinski en la época dorada de los Ballets Rusos en París (Teatro Nacional, 1945-1948, álbum de programas de mano 013). Esta bailarina del Metropolitan Opera Association actuó junto a Alexis Dolinoff, la argentina Elena Imaz y el pianista estadounidense Theodor Haig.

No cabe duda de que, en estos años, el público costarricense pudo observar grandes agrupaciones de *ballet*. Por ejemplo, se identifica, en marzo de 1947, la participación del Ballet Francés Les Étoiles de la Ópera de París, que incluía entre sus miembros a la *premiére danseuse* Marianne Ivanoff (1932). Esta bailarina era descendiente lejana del gran coreógrafo ruso Lev Ivánov (1843-1901), coreógrafo de *El lago de los cisnes*, e hija del famoso pintor ruso Serge Ivanoff, mundialmente conocido y premiado en todas las galerías y exposiciones de París y Londres, antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

Dos meses después, debutaron los famosos solistas de los Ballets Rusos, Alicia Markova y Anton Dolin, quienes ejecutaron siete piezas del repertorio clásico, ellos fueron presentados por la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional y auspiciados por Columbia Concerts (Teatro Nacional, 1945-1948, álbum de programas de mano 013). De Markova, el crítico John Martin, del *New York Times* manifestó: "Alicia, más perfecta que la Pavlova, la Taglioni, la Essler y tantas otras figuras del pasado, merece el tributo de la más grande bailarina de todos los tiempos" (Teatro Nacional, 1947 [1946-1947], álbum de programas de mano 009).[8] Alicia Markova y sus compañeros ejecutaron *Fantasía Chopiniana*, los dúos de *El cascanueces* y *El cisne negro* de Petipa, así como *El espectro de la rosa* y *Recuerdos románticos*, entre otras obras (Teatro Nacional, 1945-1948 y 1946-1947, álbum de programas de mano 013).

8 Comentarios que aparecen en el programa de mano de la visita a Costa Rica el jueves 22, viernes 23 y domingo 25 de mayo de 1947.

A finales de marzo de 1949, estuvo en Costa Rica la recién creada agrupación cubana Compañía de Alicia Alonso (Teatro Nacional, 1948-1950, álbum de programas de mano 014), dirigida por Fernando y Alicia Alonso (1920-2019). Sus bailarines ejecutaron, en seis funciones, las coreografías *Pas de Quatre*, *Giselle*, *Pedro y el lobo*, *El cisne negro*, *Las bodas de Aurora*, *Las sílfides*, *Concerto*, *Coppélia*, *El espectro de la rosa*, *Apolo* y el emblemático *El lago de los cisnes*.

Figura 15
Ígor Yushkévich y Alicia Alonso, 1949

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 014, 1948-1950.

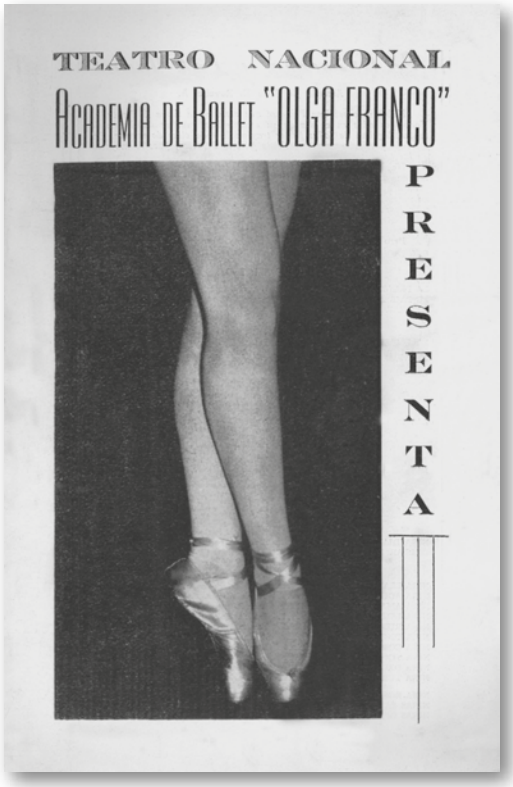
Después de los acontecimientos políticos de 1948, Margarita Bertheau decidió dejar la danza y dedicarse a la docencia en la Universidad de Costa Rica (UCR), se centró en la acuarela, con lo que el Ballet Pro-Arte Musical dejó de existir. En ese momento, el protagonismo en el ámbito nacional fue tomado por la maestra Olga Franco, quien por más de tres lustros ejecutó una gran cantidad de espectáculos en el Teatro Nacional. La academia de Franco estuvo ubicada en las instalaciones del anexo al Teatro Nacional.

De Franco se identifican creaciones como *Joyel de la tierra*, *ballet* en dos actos, *Circo*, una creación infantil en un acto, y *Arabesca* de 1949 (Teatro Nacional, 1948-1950, álbum de programas de mano 014). Con fecha de 1951, Olga Franco presentó *Primavera*, *Noches de España*, además de *El ruiseñor y la rosa*, inspirado en un cuento de Oscar Wilde. Dos años después, Franco montó *Aladino y la lámpara maravillosa*, así como *Aquelarre* y otras coreografías para niños tituladas

El pájaro dorado, *Fiesta española* y *El pescador y su alma*. Al año siguiente, escenificó *Anochecer* y realizó el remontaje de la obra de Margarita Esquivel, *Amores y amoríos*, basada en la poesía de los hermanos Álvarez Quintero, así como *Danzas españolas* y la coreografía en tres actos *Arabesca*.

En 1955, la profesora Franco creó y dirigió *Telón*, una coreografía inspirada en la danza española, y el montaje de *Los cisnes*, coreografía y libreto de Hortensia Vaglio de Fonseca (Teatro Nacional, 1950-1951, 1953, 1954-1955, álbum de programas de mano 015, 017, 018). La Academia de Ballet Olga Franco continúa activa (Figura 16) y, en 1956, patrocinada por la directiva de padres de familia del Colegio de la Inmaculada, presentó *Divertissement*, *Carnaval* y el *ballet* infantil en tres cuadros basado en el cuento de Perrault *Cenicienta*, en esta oportunidad contó con la asistencia de Elizabeth O'Neill (Teatro Nacional, 1956-1957; 1957-1958, álbum de programas de mano 019, 020).

Figura 16
Academia de Ballet Olga Franco, 1958



Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 019, 1957-1958.

Para 1957, Olga Franco escenificó *Zulai*, obra con temática indígena en cinco escenas, basada en el libro del mismo nombre de María Fernández de Tinoco, a beneficio del Hospital Nacional de Niños y en homenaje a la autora del cuento. De igual manera, montó *La princesa dormida del bosque*, espectáculo basado en el texto de Perrault, ambas historias adaptadas por Rafael y Julio Revollo, con la dirección musical de Alcides Prado. Para la década de 1960, Franco dirigió a sus discípulas en dos coreografías: *La princesa y las joyas* y *Noches de Broadway* (Teatro Nacional, 1957-1958, álbum de programas de mano 020).

Por su parte, algunos jóvenes bailarines más experimentados pretendieron promover la creación del Ballet Nacional (Figura 17), esto quedó evidenciado en el espectáculo del mismo nombre en 1952. En este montaje, los papeles protagónicos fueron asumidos por Nidia Naranjo, Teresita Orozco,[9] Annie Manley, Carlos Matías Sáenz, César Valverde, Elga Baronni y Mireya Barboza (Teatro Nacional, 1952, álbum de programas de mano 016). Como solidaridad para estos jóvenes, en la función participó la coreógrafa Grace Lindo, quien utilizó un traje obsequiado por su maestra rusa Tamara Karsávina, cuando Lindo estudió en Inglaterra. Además de la coreografía de Lindo, Teresita Orozco y Nidia Naranjo debutaron como creadoras y la función contó con la participación de la orquesta dirigida por el joven Arnoldo Herrera González (1923-1996), quien recién había regresado de México tras realizar estudios de música al lado del maestro y compositor Carlos Chávez (1899-1978).

Figura 17
Ballet Nacional, 1952

Fuente: ATNCR, álbum programas de mano 016, 1952.

9 Grace Lindo promovió este espectáculo para foguear a Nidia Naranjo y a Teresita Orozco a quienes financió para que realizaran estudios de *ballet* en Inglaterra. Posteriormente, Naranjo bailó con la compañía del Marqués de Cuevas, se radicó en España y continuó como docente de flamenco. Orozco continuó sus estudios y carrera y se estableció en Inglaterra como maestra de *ballet*.

A finales de ese año, vino desde Panamá el Ballet Gladys Pontón de Heurtematte, que dirigió a sus bailarinas para que ejecutaran en dos funciones las obras *Lucha eterna*, *Chopiniana* y *Divertissement*, como un homenaje a Margarita Esquivel y así lo dejó constar en el programa de mano:

> Al traer a Costa Rica mi escuela de baile, después de tantos años de venirlo soñando, me viene a la memoria, de modo espontáneo, el nombre y la presencia de Margarita Esquivel, amiga entrañable, noble compañera cuando iniciaba mis luchas por ganar afición e interés en favor del Ballet. Quede, pues, su nombre vinculado a esta experiencia que fue también un sueño suyo. (Teatro Nacional, 1952, programa de mano 016)

En 1955, la idea de conformar el Ballet Nacional fue retomada por los bailarines Carlos Matías Saénz, Mireya Barboza (1935-2000), Vera V. Alvarado, Cecilia González, Lady Pereyra, Shirley Salazar, María Cecilia Serrano y Ronnie Hirsh, quienes realizaron un nuevo espectáculo con el mismo nombre. En esta oportunidad, contaron con el apoyo de la UCR (Teatro Nacional, 1957-1958, programa de mano 020-029). El responsable de la dirección, coreografía y diseño de vestuario fue Carlos Matías Sáenz. Este montaje tuvo una escenografía conceptualizada por Rafael Lucas Rodríguez (1915-1981), también participó como asesor musical Enrique Góngora (1943-2006).

Este programa estuvo constituido por una coreografía intitulada *La vorágine*, inspirada en la novela homónima del colombiano José Eustasio Rivera, y con la partitura de *Uirapurú* del brasileño Heitor Villa-Lobos. Este trío fue interpretado por Mireya Barboza (Figura 18), el propio autor y Ronnie Hirsh y, según un comentario de la época y miembros del elenco, no estaba dentro de la propuesta estética ejecutada por las compañías de *ballet* tradicionales. En este sentido, se podría decir que fue la primera obra creada en Costa Rica dentro del concepto de la danza moderna, algo inédito para la audiencia costarricense. La otra pieza del programa se llamó *Séptima sinfonía*, con música de Beethoven; las resoluciones de los movimientos estaban dentro del lenguaje convencional, según apunta María Cecilia Serrano, una de las protagonistas. Como nota en el programa de mano se lee:

> Es nuestro deseo que el público acepte nuestra presentación como de carácter experimental. No somos profesionales ni estamos preparados para pretenderlo, solo nos impulsa la afición al arte de la Danza. Hemos realizado nuestros Ballets a base de entusiasmo, en un sincero esfuerzo por lograr lo óptimo; esperamos que el público aprecie nuestro esfuerzo y perdone nuestras faltas. (Teatro Nacional, 1955, programa de mano 020)

Figura 18
Mireya Barboza, 1969

Fuente: Fotografía de Javier Guerrero.

Es interesante señalar que, sin saberlo, estos jóvenes estaban realizando la primera obra de danza moderna por el tipo de tratamiento de los movimientos que estaban proponiendo. Por esta razón, solicitaban disculpas al público, ya que el trabajo era de carácter experimental, que no se había visto hasta ese momento en Costa Rica.

El gusto e interés por el *ballet* en una gran parte de la sociedad josefina se refleja, por un lado, en la gran cantidad de espectáculos de nivel aficionado que se presentaron en esta década. Estas puestas en escena combinaron el arte danzario con labores benéficas para instituciones de interés social. Por otro lado, en la proliferación de nuevos lugares donde practicar el arte del movimiento, entre los que destacan las academias de Olga Franco, Xinia Mora, Cecilia Martínez, Elizabeth O'Neill (Figura 19) y Grace Lindo.

ACERCA DE LA AUTORA

Marta Ávila Aguilar nació en San José de Costa Rica en 1959. Obtuvo el Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central (DILAAC) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Se ha desempeñado como investigadora y crítica de Danza. Actualmente es profesora de grado y posgrado, así como directora de la Escuela de Danza en esta casa de estudios superiores. Fue cofundadora de Danza Universitaria en la Universidad de Costa Rica donde ejerció como bailarina, coreógrafa y diseñadora de vestuario. Obtuvo varios premios nacionales e internacionales de baile en Perú, México, España, Alemania y Estados Unidos. Es autora de varios libros y artículos académicos sobre danza en Centroamérica y es miembro de la Red de Investigadores Descentrados.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR
VIRTUAL

Editora académica:
Patricia Fumero Vargas

Esta investigación permite hacer un recuento de las principales figuras de *ballet* clásico, danza moderna y otras expresiones coreográficas que debutaron en el Teatro Nacional de Costa Rica desde 1897 hasta 2017.

Este escenario permitió que muchas compañías profesionales extranjeras y de gran trayectoria incluyeran a San José como parada obligatoria en sus giras por Centroamérica. Así, se estimuló y fomentó el gusto por el arte coreográfico en un amplio espectro.

Se destaca el papel que jugó el Teatro Nacional en el desarrollo de la profesionalización de la danza escénica costarricense, al convertirse en la casa de las tres agrupaciones estatales: Danza Universitaria, Compañía Nacional de Danza y Compañía de Cámara Danza UNA.

Además, se identifica el evento más longevo de danza contemporánea en América Latina: el Festival de Coreógrafos Graciela Moreno, creado en 1981, cuyo perfil ha evolucionado –según las necesidades del medio e iniciativas de los directores del Teatro– hasta realizar en 2020 la edición XXXVII.

EDITORIAL UCR
Bicentenario Independencia Costa Rica

ISBN: 978-9968-02-049-7