

Aproximaciones

sociocríticas a un texto dancístico: *JUAN JUAN, MARÍA MARÍA*, de Rogelio López

Marta Ávila

Miembro Consejo Universitario. Universidad Nacional

Introducción

JUAN JUAN, MARÍA MARÍA, de Rogelio López (1984), es una coreografía del repertorio de la Compañía de Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica, estrenada, en 1985, en el Teatro Melico Salazar. Hay que hacer notar que esta es la primera obra de danza contemporánea en nuestro país que desarrolla un tema durante todo el espectáculo¹. A partir de esta coreografía se comienza a sentir en las producciones dancísticas costarricenses la tendencia a creaciones únicas (*one night play*).

JUAN JUAN, MARÍA MARÍA es, por lo tanto, una obra que presenta una ruptura formal y temática al plantear el amor² y desamor desde una perspectiva cotidiana, no estilizada, incluyente, no elitista. Como lo señala Víctor Burel³ *un teatro enormemente expresivo y emotivo en el que puede pasarse de la risa al llanto en escasos segundos*.

El coreógrafo Rogelio López viene trabajando en la danza-teatro desde sus primeras creaciones realizadas en el grupo independiente DANZACOR (1975-77). Posteriormente, retoma danza-teatro al fundar y dirigir DANZA UNIVERSITARIA en 1978, compañía auspiciada por la Universidad de Costa Rica.

En la obra de López, también encontramos creaciones que hemos denominado lírico-rítmicas⁴. Pero estas obras son las menos y tienen características diferentes a las de corte dramático (danza-teatro), como el que posee JUAN JUAN, MARÍA MARÍA. En las obras de tendencia dramática, López llama la atención a situaciones que el sistema ha asimilado como norma y él siente que deben modificarse. Este autor nunca plantea la respuesta en sus coreografías. La responsabilidad la deja al espectador; López ha dejado sus obras abiertas. Sus finales no son felices y tienen la intención de promover la reflexión. Reclamo que le hace el periodista de *La Nación*⁵ al decirle que JUAN JUAN, MARÍA MARÍA

“husmea” en los problemas de la gente, desde la violencia social hasta la intimidad humana... limitarse a describir las cosas sin plantear solución alguna, es síntoma permanente en las obras del coreógrafo, y la verdad es que eso aburre. En fin de cuentas, ¿qué sentido tiene machacar y machacar sobre algo que todos conocen sin, al mismo tiempo, proponer soluciones? Más bien parece un ejercicio sadomasoquista.

Como se lee en la cita anterior, esta obra, en su estreno en septiembre de 1985 causó revuelo en la pequeña aldea josefina. Periodistas, especialistas de los círculos artísticos, la criticaron por la rudeza en la manera de exponer el tema de la relación de pareja. Como lo señala A. Gómez, *JUAN JUAN, MARÍA MARÍA toca en diez o más circunstancias íntimas que pueden suceder a mujeres y hombres y lo hace con brutal realismo.*

No faltaron personas y miembros del Movimiento Familiar Cristiano que la tildaron de erótica y solicitaron la prohibición de su presentación. Asimismo, muchos otros la defendieron. López develó la intimidad, machacó hasta la saciedad, difractó las imágenes de la pueblerina sociedad costarricense.

Extrañamente una obra de danza pasa de estar en cartelera por más de dos fines de semana, y *JUAN JUAN, MARÍA MARÍA* batió record de audiencia en Costa Rica. También, se bailó en Lima y Trujillo, en Perú (85), en varias ciudades de Alemania, se mostró en festivales de Barcelona y Madrid (86) con buena crítica. Y, posteriormente, se retomaron otras temporadas en Costa Rica.



Escena final con toda la compañía. Foto: Giorgio Tims.

Descripción

Estructura de la obra

Rogelio López es el responsable de la estructura de la coreográfica y del guion. *JUAN JUAN, MARÍA MARÍA* es una unidad en dos actos. En ella se mostró la problemática que vivía la pareja heterosexual en los años ochenta, y todavía en nuestros días. Tiene hora y cuarenta y cinco minutos de duración, con un intermedio de quince, en el cual, la música continúa durante la pausa.

La primera parte de *JUAN JUAN, MARÍA MARÍA* está constituida por diez escenas y va desde los tiempos de la adolescencia, del primer amor, de la pérdida de la inocencia que conduce inevitablemente al matrimonio. El segundo acto, que consta de nueve escenas, centra el problema que ataca a la pareja casada: el hastío sexual, la soledad de la mujer, el varón que acude al prostíbulo para divertirse y saciar su sexualidad sin amor, la incomunicación y la posibilidad de comenzar de nuevo.

Por medio de estas diecinueve escenas, el autor realizó un recorrido por los principales acontecimientos de la relación de pareja en la

sociedad costarricense típica de la segunda mitad del siglo XX. La pareja heterosexual será la protagonista para mostrar el amor libre opuesto al formalizado, el encuentro frente al desencuentro, la incomunicación y los patrones sociales establecidos por una tradición. López, a través de su discurso, cuestiona la institucionalidad del matrimonio como práctica social.

De alguna manera el autor llama la atención en favor de la posibilidad de que las personas puedan tener una relación franca, basada en la honestidad sin presiones sociales. El personaje principal de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA es la pareja en su etapa de mayor productividad sexual.

Los episodios hablan de experiencias que van desde la juventud a la madurez, sin llegar a la vejez. A continuación señalamos las escenas que aparecen en el guion directamente relacionadas con las partes musicales.

Escena 1-

Las parejas se preparan para la lucha, ¿quién ganará? Yo, tú, nosotros o ninguno.

Escena 2-

Los jóvenes lúdicamente inician su camino hacia la conquista de su pareja. A ritmo de vals se muestran alegres e ingenuos frente a un gran horizonte por transitar.

Escena 3-

El primer beso. Entre las parejas adolescentes aparece la joven sola. La que nadie quiere besar ni bailar con ella. Los gestos mojigatos comienzan a brotar.

Escena 4-

En tono jocoso, los jóvenes van al balneario o acuden a la playa. Exhiben sus cuerpos, se broncean, se untan de aceites, se huelen, se desean, coquetean, hasta atreverse a tocar algo prohibido.

Escena 5-

Como si fueran caricaturas los hombres y las mujeres en una fiesta formal van desdibujando la compostura. Un ritual en el baño femenino y masculino es el espacio propicio para ver cómo la sociedad permite que se reafirmen ciertos estereotipos: superficialidad y machismo.

Escena 6-

Al final de la fiesta aparece la soñadora, tal vez la que nunca ha tenido pareja desde su adolescencia, la que sueña con el perfecto príncipe azul. Se contraponen una pareja que sostiene una relación feliz. Sobre esos jóvenes libres, la sociedad presiona para que formalicen su relación.

Escena 7-

¡Que se casen! Todos dicen. Y los que no quieren, ¿qué?

Escena 8-

La boda. En este ritual aparecen todos los arquetipos del comportamiento y expresiones como la soledad, la rebeldía, la pasión, la frustración, la impotencia, etc.

Escena 9-

Una pareja desnuda en su intimidad, libre de presiones sociales se ama. Disfruta de cada instante, de cada gesto, el tiempo no cuenta y no importa el lugar donde se vive ese momento. Solo están para sí mismos.

Escena 10-

En fuerte contraste con la escena anterior, las mujeres vestidas con batas y los hombres con sus pijamas realizan una escena de desamor. Reclamos, miradas, gestos violentos, abrazos sin pasión hasta la saciedad.

Escena 11-

Mujeres en su intimidad con el fantasma del hombre deseado pero a la vez odiado. Se pasa del lamento a la burla, del dolor al enfrentamiento.

Escena 12-

Aparece el macho con sus fetiches, traer una rosa después de una infidelidad. Las mujeres deshojan las margaritas de sus cabellos para saber si son amadas.

Escena 13-

Como oposición nuevamente, el hombre es mostrado en su soledad y compartiendo con sus congéneres las frustraciones que las resuelven en fiestas, masturbaciones, o en soledad. Sin poder expresar su dolor. ¡El hombre no debe llorar!

Escena 14-

Pero se puede ir al prostíbulo. Cada hombre con un par de prostitutas, todos compiten,

todos se gritan, se desinhiben para probar su hombría, hasta llegar a la degradación del hombre y la mujer.

Escena 15-

Se pasa del tono jocoso y burlesco al meditativo. Los personajes se despojan de sus disfraces para hablar desde su interior.

Escena 16-

Los sexos se enfrentan. En una formación circular las mujeres amordazan y rodean a los hombres y con gestos desafiantes cuestionan su condición.

Escena 17-

Retorno al útero. Aparece una pareja con el retoño. Una nueva dimensión de las relaciones entre los hombres y las mujeres.

Escena 18-

Como muñecos en un tiempo de adagio, todos parecen ser la proyección de esa nueva figura, el niño (muñeco Paco) que acompaña a la pareja.

Escena 19-

Se cierra el ciclo, con la música que recuerda el principio, se retoma la carrera sin fin. Una rareza, discretamente aparecen unas parejas homosexuales. Todos cansados de tanto correr, de tanto intentarlo, corriendo sin avanzar. Persiguiendo una meta que cada día se les escapa, condenados a la infelicidad. Y, ¿al final, quién ganó? ¿Yo, tú, nosotros o ninguno?

En su estructura básica JUAN JUAN, MARÍA MARÍA presenta, en su primera parte, lo lúdico, lo fresco y lo cómico. En este acto, el optimismo está presente. En el segundo acto predomina una exposición de los hechos descritos con mayor densidad, realismo y con acentos tragicómicos. El espíritu, la esperanza se va perdiendo conforme se vive.

El lenguaje coreográfico: clásico, moderno y otros (eclecticismo)

En general, la obra presenta elementos de varios lenguajes. Principalmente encontramos pasos y soluciones espaciales típicas de la danza moderna⁶ y algunos encadenamientos del ballet (sin ser ortodoxo). En cada escena el tipo de movimiento mantiene unidad estilística. Por ejemplo, en la primera escena de la corrida, los movimientos son angulares, periféricos y predominan los GRAND BATTEMENT y los GRAN JETTES⁷. El unísono⁸ es fundamental en esta parte, para la sincronía.

En la segunda escena los bailarines combinan variaciones que tienen pasos de vals y corridas que recuerdan los juegos del recreo de la escuela durante la preadolescencia. Donde los chiquillos gozaban al levantar las enaguas a las niñas para ver los calzones.

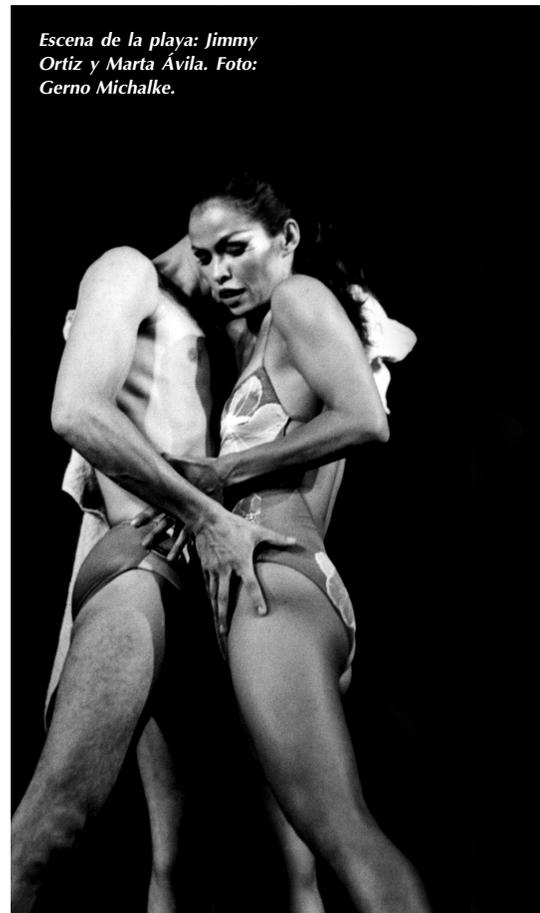
La estética de los pasos de ballet se mantiene hasta la quinta escena, donde el movimiento utilizado es de corte cotidiano⁹. Aquí, se desdibujan los elementos técnicos de los GRAN JETTES y BATTEMENT para dar lugar a cami-

nadas y brincos epilépticos o secuencias que recuerdan alguna danza o bailes en salón. Los ejecutantes rompen el ritmo de la música y acentúan muchos gestos que recuerdan movimiento de la doxa o la calle. Además, la utilización de la voz caricaturiza a los personajes de las parejas del baile.

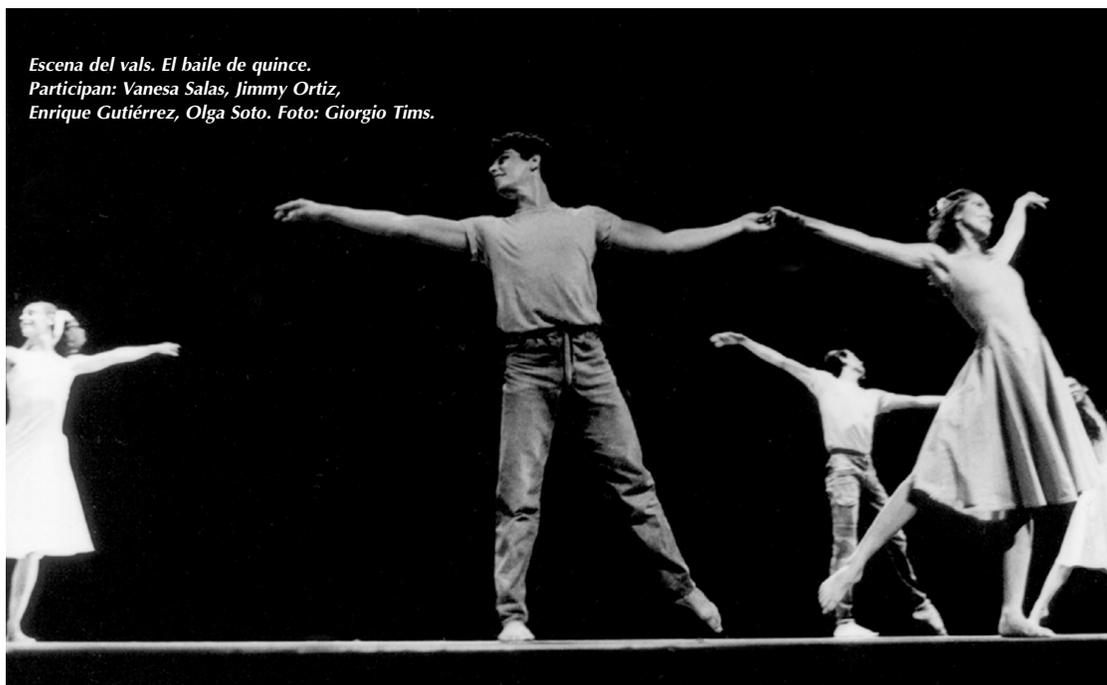
El lenguaje con que se creó la novena escena del dúo de amor tiene movimientos naturales que remiten a acciones sensuales. Los bailarines realizan imágenes de fuerte erotismo. Pero, aquí, el coreógrafo intercaló algunas poses que recuerdan movimientos técnicos¹⁰ como *attitudes* o cargadas. Esta parte sobresale por estar en silencio. Los bailarines no tienen ninguna dependencia del ritmo musical. Es un tiempo personal.

En la gran mayoría de los números del segundo acto, el autor va utilizando más elementos de la danza moderna y contemporánea¹¹ sin abandonar los pasos de la danza clásica. Aparecen más movimientos descompuestos como los de la escena final.

Escena de la playa: Jimmy Ortiz y Marta Ávila. Foto: Gerno Michalke.



DANZA



Escena del vals. El baile de quince.
Participan: Vanesa Salas, Jimmy Ortiz,
Enrique Gutiérrez, Olga Soto. Foto: Giorgio Tims.

La música

En las coreografías de Rogelio López de corte dramático, el manejo musical que predomina es en formato de mosaico, que ha caracterizado por unir piezas de varios autores y estilos. Estas producciones dramáticas tienen mayor tiempo de duración. Estos *collages* musicales son típicos de las coreografías de la danza-teatro alemana¹². En el caso de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA el mosaico estuvo conformado por composiciones instrumentales y vocales de Francis Lai, Ennio Marricone, Charles Aznavour, Peer Raben, Gilbert Bécaud, André Hornez, Paul Misraki, Boris Bergman, Pierre Roche, Claude Lelouch, Michel Emer, Edith Piaf, y otros seis autores más. Las canciones fueron interpretadas por Charles Aznavour, Marlen Dietrich, Mama Béa, Liliane Davis, Edith Piaf y Christian Gaubert.

Llama la atención el tipo de música que utilizó López: canciones en francés, inglés y alemán, así como una pieza instrumental (el adagio, escena 18). Ninguna canción en español. Probablemente, el espectador, al escuchar el francés, inmediatamente se remita al convencionalismo que ha instaurado a este idioma como el ideal del amor.

Por otro lado, las letras en inglés y alemán permiten que las canciones no condicionen la lectura de los signos recreados en el escenario por el movimiento de una manera fácil y descriptiva. Sin embargo, sí filtran la lectura.

Aparentemente, el autor no quiere dirigir al espectador ni pretende ilustrar la canción. El coreógrafo pretende que la música sea un marco sonoro para reforzar la atmósfera de cada escena.

El vestuario

La vestimenta de toda la obra es de corte realista. Ninguna pieza fue diseñada convencionalmente para resaltar el cuerpo estilizado de un bailarín. El vestuario de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA, asumido por Rolando Trejos, tiene el objetivo de captar aspectos de la doxa. El vestuarista tomó muchos trajes que remiten al hombre común y, sobre todo, las prácticas comunes que fragmentan las secuencias sociales de la vida en sociedad y su arquitectura moral. El vestido dominguero con sus lazos en la cabeza, el traje de ir a la playa, el traje de novia, el vestido entero de los varones y las batas de dormir, así como los delantales y los pantalones vaqueros.

Desde la primera escena, cuando los bailarines ingresan al escenario con sus pantaloneatas y camisetas rojas de deportistas hasta la ropa interior (calzoncillo y camiseta blanca marca Olimpo) de la escena final, encontramos signos reconocibles en la idiosincrasia costarricense. Elementos que podemos señalar como cronotopo de los años ochenta. Los trajes de la escena del baile parecen sacados de una tienda de ropa americana (aunque en esos años no eran tan comunes), igualmente los zapatos y los vestidos del prostíbulo se pueden encontrar en el Machtetazo o en las Tiendas del Sótano.

Con estos elementos del vestuario, todos los espectadores, de algún modo, se sienten incluidos en el sujeto común o cultural. Son signos reconocidos del consumo material que remiten al consumo moral, el cual no es tan evidente, pero es hacia el cual apunta la obra.

La iluminación

En todo espectáculo teatral las luces son fundamentales. En la danza, la iluminación forma parte del discurso que maneja el autor para reafirmar sus signos¹³. Desde el punto de vista estético, ellas pueden resaltar u opacar una escena. En muchos casos pueden sustituir elementos de la escenografía o la utilería. Algunos tipos de luces que encontramos en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA:

- La luz en penumbra genera la sensación de intimidad, soledad, desdibujamiento, introspección. Aboceta las imágenes, borra los rostros.
- La luz fuerte da vitalidad, resalta la expresión de los intérpretes, da la sensación de amplitud, de ensanchamiento.
- La luz blanca remite a la frialdad.
- Las luces rasantes se utilizan para destacar el área inferior y remite a la gravedad (escena del conjunto cuando realizan el adagio).

Además, todo esto puede variar si se tiene la cámara negra¹⁴ o el ciclorama como fondo. Ya que una se traga la intensidad lumínica y la otra rebota la luz.

Por ejemplo en la décima escena, cuando las parejas en su ropa de dormir tienen su relación íntima, los cuadrados que dibujan las luces en el piso sustituyen la cama.

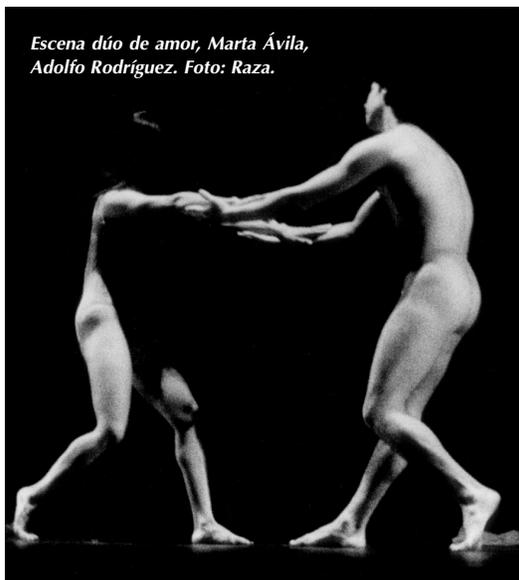
DANZA

En la escena del dúo de amor, el color ámbar que dan las luces produce la sensación de calidez. En esta misma escena, la luz cenital cuando la pareja se desviste o tiene la cópula, focaliza la acción en los cuerpos de los bailarines sin remitir a ningún otro elemento especial.

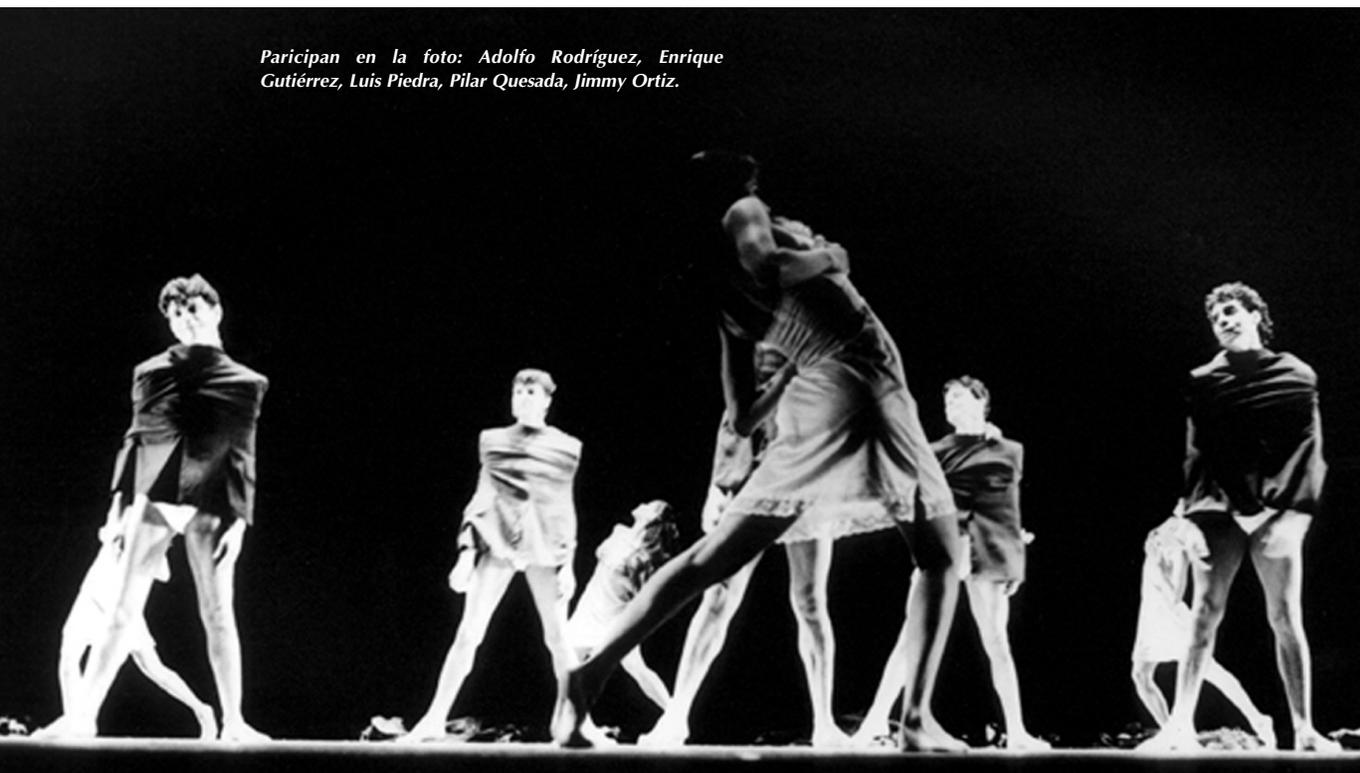
Como se puede ver en la foto siguiente, el efecto que causa la luz sobre los cuerpos de los bailarines y el vestuario le dan relevancia a los rostros amordazados.

La luz de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA, realizada por Mario Álvarez acertadamente, creó una sensación diferente en cada cuadro.

*Escena dúo de amor, Marta Ávila,
Adolfo Rodríguez. Foto: Raza.*



*Participan en la foto: Adolfo Rodríguez, Enrique
Gutiérrez, Luis Piedra, Pilar Quesada, Jimmy Ortiz.*



Escenografía

En el caso de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA el escenario siempre estará limpio de elementos de utilería o escenografía. De alguna manera, las luces, el vestuario, los movimientos de los intérpretes y la música llenaron el espacio que los elementos escenográficos asumirían en otras obras posteriores del creador. En el caso de López, este elemento se incluye, de manera sistemática, en sus coreografías, a partir de 1987.



Escena final. Participan en la foto: Ena Aguilar, Paula Campbel, Marta Ávila, Ivonne Durán, Jimmy Ortiz, Vicki Cortés, Lorenlay Varela. Foto: Raza.

Aportes de otros: interdiscursividad

En el espectáculo teatral intervienen varios creadores, los bailarines responsables de la ejecución¹⁵. Una buena obra se puede venir al suelo si el bailarín falla. Igualmente, un trabajo mediocre se puede optimizar si lo ejecuta un danzante maravilloso. Es decir, el bailarín enriquece o empobrece la propuesta. Por lo tanto, en la danza, la responsabilidad creativa es compartida.

Aunque el coreógrafo es responsable de elegir la música para acompañar los movi-

mientos, existen otros colaboradores como el compositor o arreglista. De igual manera será responsabilidad del vestuarista e iluminador enriquecer o arruinar los movimientos. El escenógrafo podría constreñir el espacio o embellecer el escenario. Es decir, en un mismo texto convergen diferentes visiones.

Con este señalamiento queremos insistir que las artes escénicas son multidimensionales, es decir, se presenta la dialogía planteada por Mijail Bajtín. La conjugación de todos estos factores harán que el ritual se realice de la mejor forma para llegar a la parte emotiva y luego a la racional del espectador.

JUAN JUAN, MARÍA MARÍA

Interpretación

Apoyados en algunas herramientas de la sociocrítica, pretendemos demostrar que la coreografía JUAN JUAN, MARÍA MARÍA como creación artística es también práctica social y, como tal, genera producción ideológica por ser un proceso estético. No pretendemos dar un único punto de vista de lectura. Probablemente, en otro tiempo y en otro espacio haríamos un recuento distinto, de acuerdo con la relatividad del contexto del intérprete y sus presiones históricas.

Para esta aproximación sociocrítica, utilizaremos algunas de las herramientas introducidas por la sociocrítica, tratando de penetrar en la obra JUAN JUAN, MARÍA MARÍA e identificar espacios conflictuales planteados por el autor.

Veremos cómo el coreógrafo Rogelio López se centró en algunas resistencias sociales y sus instituciones como el matrimonio para contar historias de gentes naturales sin palabras, solo con el movimiento, el tiempo y el espacio escénico. Veremos, como dice Bajtín, que es a través del tejido de la obra (novela, coreografía o cualquier texto artístico) que se filtran varias voces de su tiempo y espacio.

Para esto, comenzaremos con la creación de un sujeto cultural, la episteme y la polifonía, así como la socialidad, luego continuaremos con el estudio del íncipit. Seguidamente identificaremos algún cronotopo que se ajuste a las condiciones escénicas, ya que en la

danza, el espacio y el tiempo son elementos fundamentales.

Cultura

Según Edmond Cros, Cultura¹⁶ es *el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad*. También dice que *la cultura solo existirá en la medida en que se diferencie de otras*. Es la cultura una memoria colectiva que sirve de referencia y, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad del sujeto colectivo.

Los límites de la cultura están señalados por un sistema de indicios de diferenciación, *cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptada (culturas nacionales, regionales, de clase, etc.)*.

La cultura es donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia. No es una idea abstracta, señala Cros. Ni posee existencia ideal, como lo sostenía Louis Althusser. Cros indica que la cultura se expresa por medio de manifestaciones concretas como:

1. *un lenguaje y las diversas prácticas discursivas;*
2. *un conjunto de instituciones y sus prácticas sociales;*
3. *su particular manera de reproducirse en los sujetos, conservando, sin embargo, idénticas formas en cada cultura.*

DANZA



Escena del prostíbulo. Pilar Quesada y Gabriela Alfaro. Foto: Gerno Michalke.

Esta definición nos sirve para señalar que muchas de las situaciones que se presentan en la coreografía como producto cultural hace que JUAN JUAN, MARÍA MARÍA se convierta en una manifestación que transmite un tipo de discurso con poder en Costa Rica. En ella se muestran comportamientos, valores, estereotipos, instituciones y modos de vida que corresponden a categorías sociales.

Todos los individuos que se pudieran identificar o repudiar con los personajes o situaciones que se presentan en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA los concibe Edmond Cros como el sujeto cultural. *Una instancia de discurso ocupada por yo. La emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; un sujeto colectivo y un proceso de sumisión ideológica.*

El sujeto cultural une a los individuos pero, a la vez, los remite a su origen de clase. Estos se reconocen al encontrar la manera de apropiación de elementos comunes.

En JUAN JUAN, MARÍA MARÍA el sujeto cultural brotará del comportamiento de los personajes. Como señala Amoretti en su obra inédita¹⁷ (p.145): En esta obra aparece *un factor no consciente que gobierna las representaciones co-*

lectivas populares (folklore, mitos, leyendas, proverbios, etc.) una sedimentación transhistórica y heredada, que es la manifestación más próxima al sujeto cultural. Encontramos muchos elementos de la doxa recogidos en el texto de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA.

Una gran cantidad de textos culturales pertenecientes al sujeto cultural fue identificada por el público que pasó de la risa al llanto, de la ternura al erotismo, de una escena a otra. Le recordó sus propias secuencias sociales: familia, matrimonio, escuela, entre otras. El sujeto cultural se leyó a sí mismo, se enfrentó a sus propios dilemas. El vestuario, los espacios de prácticas cotidianas públicas y privadas como la playa, el prostíbulo o el dormitorio, puso al sujeto en el límite de su misma contemporaneidad.



Escena de los hombres. Rodolfo Séas, Jorge Castro, Carlos Ovaes, Adolfo Rodríguez y Jimmy Ortiz. Foto: Gerno Michalke.

El íncipit

Según Duchet¹⁸, el *comienzo de un texto es un lugar estratégico de condensación de sentido*. Por esta razón, es imprescindible analizar el íncipit. Ya que por su carácter estratégico nos permitirá encontrar la llave para iniciar la lectura de la obra. En esta parte, el coreógrafo revelará un marco de referencia para el juego que se deberá seguir.

JUAN JUAN, MARÍA MARÍA inicia con la aparición de un hombre, desde el foso del teatro, el cual es seguido por una mujer. Ambos van vestidos con ropa deportiva. Realizan movimientos cotidianos de calentamiento. Como si se preparasen para una rutina o competencia. Luego continúan apareciendo muchos atletas hasta alcanzar casi una veintena. Cada uno realiza movimientos individuales, con la mirada hacia el frente, con una sensación de nerviosismo. Todo esto es sin música, solo se escuchan los sonidos de los cuerpos que se preparan para iniciar una carrera. Incursiona la música instrumental y luego aparece la voz. Al unísono los bailarines ejecutan rutinas con movimientos brillantes, fuertes, periféricos¹⁹, y poco a poco las parejas comienzan a enfrentarse en poses que indican competencia.

Si ampliamos el íncipit podemos notar cómo se van estableciendo ciertas relaciones o juegos de tensión que indican por dónde irá la obra. Qué tipo de lenguaje utilizará. Qué resoluciones espaciales planteará para contar sus historias. Con este arranque el creador organizó sus códigos que nos permitieron una lectura crítica de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA.



Pareja. Escena final. Ivonne Durán y Adolfo Rodríguez. Foto: Giorgio Tims.

Antes de terminar este segmento, López deja la pareja de frente como la imagen del hombre de Leonardo DaVinci, esta vez acompañado de Eva. Al cambio de la música, salen del escenario como si hubieran sido expulsados del Paraíso. Comienza la historia. Por su relación con el título, la pareja que se queda fija trae la referencia de que se tratará de JUAN JUAN Y MARÍA MARÍA. Es ahí donde López nos dice que va hablar de mujeres y hombres comunes. Aquellos que podemos ver en los buses, en las calles, en los supermercados, en los barrios. Es a la clase media, al intelectual, al universitario a los que retratará. El hombre que se observa a sí mismo.

Al terminar de ver la coreografía sentimos cómo López, en la última escena, nos remite nuevamente al íncipit, porque utiliza al mismo compositor (Francis Lai) y una versión diferenciada de la música del principio. Retoma muchos de los movimientos de esta escena, pero con otro ritmo, y los bailarines llevan otra carga emocional. De alguna manera, cierra el ciclo que había dibujado en el íncipit.



Socialidad, dialogía e intertextualidad

Partiendo de las teorías de Bajtín encontramos en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA aspectos dialógicos, ya que el ser humano necesita del otro. El retrato de las mujeres y los hombres que hace la obra, le permite al público verse a través del otro.

A la vez, los bailarines (incluido el autor como corresponsable del texto) necesitan del público para que se dé el mensaje. *No nos podemos jamás ver enteros y, por lo tanto, necesitamos del otro para completar, aunque sea provisionalmente, la concepción de nosotros mismos*²⁰. Por esta razón, muchos espectadores necesitaron de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA para completar su imagen. Otros tantos la repudiaron o se molestaron porque se vieron, o tal vez vieron lo que no deseaban reconocer de su identidad. Objetivaron su propio cronotopo cultural, el de su época.

También el autor asumió una posición de diálogo con su público. Él hizo correcciones,

tratando de mejorar la comunicación, y ajustó su creación para generar mayor entendimiento²¹. El autor escuchó las voces de la audiencia.

Además, aparece el principio dialógico que remite a la intertextualidad. Podemos decir que, desde la especificación particular de la naturaleza social del ser humano que lo hace dialogar con los textos a los cuales ha estado expuesto, en la obra dialogan varios textos culturales.

En JUAN JUAN, MARÍA MARÍA muchos textos dialogan, aparecen, se camuflan, se transforman. Como ejemplo, podemos señalar un segmento en la escena del prostíbulo cuando todos los bailarines avanzan con las piernas hacia adelante y caen en un *split*. Esta resolución remite al espectáculo de Broadway *Corus line*.

La introducción de las frases, las palabras o los gritos de alegría y tristeza, vienen de la danza-teatro alemana. Algo del estilo *musical* ha estado presente en muchas de las obras de López, especialmente las que hemos denominado lírico rítmicas²² y la escena del balneario o la playa tiene una resolución espacial

característica de este género. Debe recordarse que en varias entrevistas el autor ha reconocido haber estado influenciado por la película AMOR SIN BARRERAS, la cual dice haber visto más de veinte veces antes de estudiar danza²³. El diálogo con otras coreografías evidencia la naturaleza diversa de las imágenes que conforman nuestra colectividad: la hibridez.

Cronotopo

De acuerdo con lo expuesto por Bajtín (1991) en su obra que analiza la novela, el cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas en un texto artístico. El cronotopo²⁴ es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (*arte*)²⁵. En el cronotopo se expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, situación inherente al arte escénico. En él se unen los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. Esta afirmación bajtiniana nos sirve para decir que si López montara esta obra en el 2002, probablemente sería otra. Otro el enfoque, otros los personajes. Tal vez hablaría de parejas homosexuales y heterosexuales. Encontraríamos otros textos culturales y el sujeto tendría un perfil levemente distinto. El tono sería otro. Ya que como dice Bajtín el tiempo se condensa y el espacio se intensifica para penetrar en el movimiento. En esa intersección se constituye el cronotopo artístico.

Será importante señalar que la aplicación de los cronotopos en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA

funciona en el nivel temático. No se debe pensar que esta herramienta funcionará para cubrir los aspectos de interpretación o técnica. Tampoco creemos que para los aspectos plástico-formales se pueden aplicar.

Cronotopo será una categoría de la forma y el contenido en la obra que nos va a mostrar la imagen del hombre. Si adaptamos lo que señala Bajtín sobre el cronotopo artístico literario a la danza, podríamos decir que en él tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. Según lo planteado en TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA NOVELA, Bajtín en el capítulo dedicado al cronotopo señala varios, de los cuales tomaremos los tres que más se adecuan a la coreografía JUAN JUAN, MARÍA MARÍA.

Hemos escogido el cronotopo de la ***Pequeña ciudad provinciana*** porque en él se encuentra el tiempo cíclico de la vida común por la tendencia a la repetición de lo corriente u ordinario. El tiempo se presenta en ciclos limitados que pueden ser el día, la semana, un mes o un año o la vida misma. En este cronotopo no se dan acontecimientos sobresalientes. El tiempo y la dimensión espacial pueden hacer creer que predomina una densidad de los hechos. Y en la obra se da esta dimensión.

En JUAN JUAN, MARÍA MARÍA encontramos también el cronotopo del ***Encuentro*** que, a su vez, se liga al cronotopo del ***Camino***, ambos por su alto nivel de la intensidad emotiva y valorativa, ya que en esta obra se dan acontecimientos dirigidos por la casualidad. Buscar la pareja, encontrar a la persona ideal o a sí mismo, para poder ver a los otros.

DANZA

Un tercer cronotopo que podríamos aplicar en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA es el del **Umbral**, porque también tiene una alta carga emotiva-valorativa y está asociado a la figura del encuentro. Pero, su principal componente es el de ruptura ligado a la crisis. De alguna manera el umbral en la vida de los personajes será fundamental para lograr o fracasar en sus rupturas y poder cambiar en la vida o en el futuro. Bajtín sitúa los lugares donde se

dan las rupturas como las calles, plazas y otros lugares públicos. López en la coreografía ubica a sus personajes en lugares comunes o públicos. En colectividad estos Juanes y Marías luchan para llegar a tener un mejor futuro o una mejor relación. Pero, a la vez, el tiempo es personal, se sale de lo normal para mostrar el sentimiento de los bailarines. Es un lugar que condensa el tiempo biográfico de cada mujer y hombre.

Escena del primer beso-la mujer sin novio. Jimmy Ortiz, Vanesa Salas y Lilliana Valle. Foto: Gerno Machalke.



Diferencias de un texto escénico:

El cronotopo escénico

Tadeus Kouzdan, en el trabajo *EL SIGNO EN EL TEATRO. INTRODUCCIÓN A LA SEMIOLOGÍA DEL ARTE DEL ESPECTÁCULO*, nos proporciona algunas reflexiones sobre el texto escénico. Al respecto señala que, *en las artes del espectáculo, aunque tienen un campo común con los hechos lingüísticos, casi se han mantenido al margen del análisis semiológico* (p.p. 3-4). En el mismo texto, el autor señala que en la ópera, según Buysens, *aparecen durante la representación la combinación más abundante en hechos sémióticos: Palabras, canto, música, mímica, danza, trajes, decorados, iluminación* (p.4).

Por este momento y razón, (ya que ningún teórico o estudioso ha sistematizado elementos de análisis para la danza), asumimos la danza como un arte cercano a la ópera.

En JUAN JUAN, MARÍA MARÍA están presentes y conjugados para sostener un discurso los aspectos señalados por Buysens. Según Kouzdan, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. En él, los valores de sentido cambian constantemente, ya que en el escenario, todo es signo. Esto se complementa a lo que dice Iuri Lotman de la escena cuando la llama *la enciclopedia de la semiótica*. (p.84).

Por su parte, en la danza predominan los sistemas de significación no lingüísticos, aunque en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA encontramos la palabra reforzando nudos de sentido. La riqueza

y variedad del espectáculo teatral que señala Kouzdan, se traduce en complejidad. De este aspecto deducimos la poca y casi inexistencia de análisis para los textos dancísticos. La mayoría de *las combinaciones del signo en el espectáculo se dan tanto en el tiempo como el espacio, lo cual torna aún más complicado el análisis y la sistematización* (p.5).

Los signos que emplea el arte teatral y la danza pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son parte de un proceso voluntario, creados con premeditación y tiene la finalidad de comunicar inmediatamente. Es decir, no puede existir sin un público y un ejecutante o un mediador entre el texto que deja el autor o coreógrafo. También necesita de un espacio-teatro o escenario.

Lo que distingue a la danza o el arte del espectáculo de las otras bidimensionales (plásticas, visuales o literarias) es la energía que emana el danzante. Por lo tanto, se necesita del sistema de signos kinéticos que comprenden los desplazamientos, movimientos y gestos del actor-bailarín.

Es así como nos acercamos al cronotopo escénico en el cual la temporalidad y la espacialidad son únicos y específicos²⁶. En la danza se utilizan muchos movimientos antes de exponer el nudo significativo de clímax teatral. Es decir, se baila vertiginosamente, con grandes despliegues técnicos antes de emitir la emoción como en el ballet. Por su parte, en la danza moderna y contemporánea se intenta fundir, en las formas, el tiempo, la emoción y el lugar, para lograr la mayor fluidez en la comunicación.

Escena del baile, en el baño de mujeres. Ena Aguilar, Vanesa Salas, Marielena Cerdas y Paula Campbel. Foto: Gerno Michalke.



Episteme

La red de certidumbres en la que se moverá el autor de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA es la que predomina, en occidente, desde principios del siglo pasado, cuando apareció Isadora Duncan y liberó los cuerpos de la opresión de los corpiños ajustados y las zapatillas de punta confeccionadas en tela de raso. La danza moderna, desde ese momento, buscó nuevas expresiones corporales rebelándose de la codificación del ballet clásico.

Con esta episteme nació la danza en Costa Rica y predominará hasta avanzados los años ochenta. Esa será la red de certidumbres que López como autor manejará. Pero, el coreógrafo no se quedará en la limitación que dio el discurso fundante de la danza moderna. Al contrario, rechazará en todos sus extremos la técnica Graham que se convirtió en el

discurso oficial, hasta llegar a ser *clásico*²⁷ y denotador de poder.

De alguna manera el autor costarricense se dejará influenciar por los discursos estéticos manejados por la danza-teatro europea típica de los años ochenta. De modo que encontramos en su lenguaje de movimiento, elementos de la danza moderna, el ballet y la danza contemporánea. Especialmente al introducir la voz, y un discurso contestatario.

Paratextos

Así como a las obras literarias las partes paratextuales son importantes y significan mucho, para una puesta escénica también lo son. En este caso, hemos escogido para analizar el afiche y el programa de mano de JUAN JUAN, MARÍA MARÍA.

El afiche

Por las dimensiones del afiche, 50 cm de ancho por 70 de alto, no pudo pasar desapercibido²⁸.

Este afiche cumplió su cometido de anunciar un evento. Y, lo hizo de manera impactante. En él aparecen dieciocho personas portando un letrero que dice, en el caso de los varones, JUAN JUAN y para las mujeres reza MARÍA MARÍA, con su torso (aparentemente) desnudo, como si fuese la cédula de identidad, en la cual se indica una fecha: **3 de septiembre de 1985**.

En la parte central aparecen unas manos con un anillo de matrimonio. En ese espacio se anuncia el teatro donde se presentará. En este caso **Teatro Melico Salazar**. Se indica que la temporada será del 3 al 15 del mismo mes.

Sobre esta banda aparece el nombre de la compañía, **Danza Universitaria 85** y la hora: **8 PM**. Discretamente aparece el nombre del diseñador: **Arte y foto Hugo Salazar**. También como apoyo a esta institución la **Universidad de Costa Rica** y la **Vicerrectoría de Acción Social**. (Ver la portada del programa de mano).

El material sobre el que se imprimió es de buena calidad (couché). La tonalidad del diseño se mantiene en los negros y grises con las letras en blanco. El fondo claro de las fotos de las personas permite resaltar las expresiones, en las cuales se percibe una actitud desafiante. Dispuestos a enfrentar lo que sea.

El Programa de mano

En la primera página encontramos dos citas. La primera, en la parte superior, es de Roland Barthes. Está escrita en prosa y comenta sobre el enigma del deseo. Cuestiona el por qué del deseo en el ser humano. Por qué entre un millón de personas yo escojo a éste. La cita devela la fascinante aventura del deseo. La infatigable búsqueda del otro para verme.

Encontrar en el otro muchas cosas que yo tengo y que ansío degustar en el que me acompaña. Porque seguimos, a través de nuestra vida, buscando, descubriendo nuevos cuerpos, nuevas geografías carnales que nos pueden hacer soñar. Esta condición que nos marca para salvar y evitar la extinción de la especie. Va en contra de lo que el matrimonio en occidente y la concepción judeocristiana ha impuesto. Es la lucha entre el instinto y la racionalidad.

Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero de esos centenares, no amo sino a uno..... Han sido necesarias muchas casualidades, muchas coincidencias sorprendentes (y tal vez muchas búsquedas) para que encuentre la IMAGEN que, entre mil, conviene a mi deseo. Hay allí un gran enigma del que jamás sabré la clave: por qué deseo a tal?

El otro texto del programa es un juego de palabras ordenadas (anónimo) en forma alfabética en la que se mencionan desde el abandono hasta la verdad como elementos que intervienen en cualquier relación. En este juego de más de cien palabras, acertadamente, el coreógrafo condensó, a manera de un *preincipit*,

DANZA

un punto donde se dibujan muchas situaciones que se darán en la coreografía.

Abandono, abrazo, aburrimiento, afirmación, afrodisíaco, amargura, amor, amoral, angustia, anhelo, ansiedad, ardor, ausencia, belleza, besar, brutalidad, cama, canción, carnal, carta, celos, compañía, compasión, compresión, convivencia, contactos, cópula, corazón, cuerpo, declaración, dependencia, derrota, desaire, deseo, desdichados, desnudez, despedida, discordia, disputa, divorcio, drama,

duda, enamorarse, encuentro, entusiasmo, erotismo, espera, éxtasis, faltas, familia, fastidio, fealdad, felices, fiesta, frialdad, ganas, goce, gustar, halagar, herir, hermosura, hogar, ideal, idilio, ilusiones, incompatibilidad, inmoral, inocencia, insensible, insoportable, intimidación, lágrimas, locura, lucha llanto, madurez, magia, matrimonio, miel, moral, mutismo, noviazgo, noche, nupcial, nunca, obsceno, odio, olvido, pareja, pasión, perdonar, placer, piel, pudor, porqué, querer, rabia, rechazo, recuerdo, risa, saciar, seducción, sensibilidad, sentimientos, sexo, siempre, soledad, ternura, traición, tristeza, unión, verdad.



Programa de mano. Todos. Foto: Hugo Salazar.

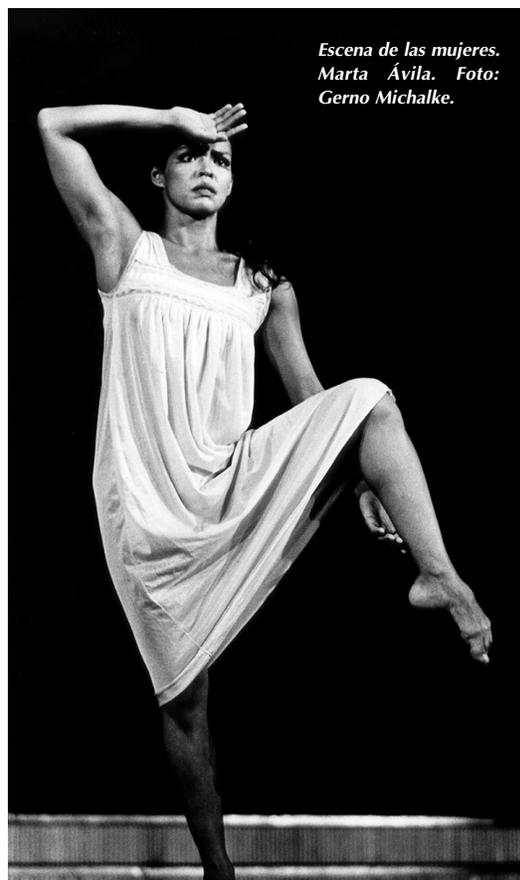
Conclusiones

Este primer acercamiento a los textos coreográficos por medio de la aplicación de las herramientas que la sociocrítica está creando, nos ha permitido avanzar más allá de los estudios descriptivos que hemos encontrado, tanto dentro de nuestra producción como en la de nuestros colegas.

Después de la escudriñada que le hemos dado a JUAN JUAN, MARÍA MARÍA, hemos descubierto un gran campo por abarcar desde diferentes bordes epistemológicos, para encontrar las rarezas. Hemos visto cómo aparece un sujeto cultural para poder contestar ciertas inquietudes o espacios conflictuales que los detectamos como rarezas en el texto. Analizamos algunos paratextos como el afiche y el programa de mano. El íncipit nos dio pista para penetrar en el tejido de relaciones que se dan en el arte del espectáculo. También señalamos una episteme para identificar desde dónde habla el autor en su tiempo y espacio.

Después de recorrer toda la obra encontramos una posición ideológica con intención transgresora de una alta carga sexual y cierto acento existencial tendiente al derrotismo. Sin embargo, esta actitud no cede ante la adversidad. En toda la obra se siente una energía que permite el renacer y el replantearse las cosas desde otros espacios.

También, de alguna manera, el cronotopo nos permitió profundizar en las condiciones del arte escénico. ¿Cuáles son sus reglas? ¿Cuáles sus fortalezas y debilidades como manifestación artística? Finalmente, quere-



*Escena de las mujeres.
Marta Ávila. Foto:
Gerno Michalke.*

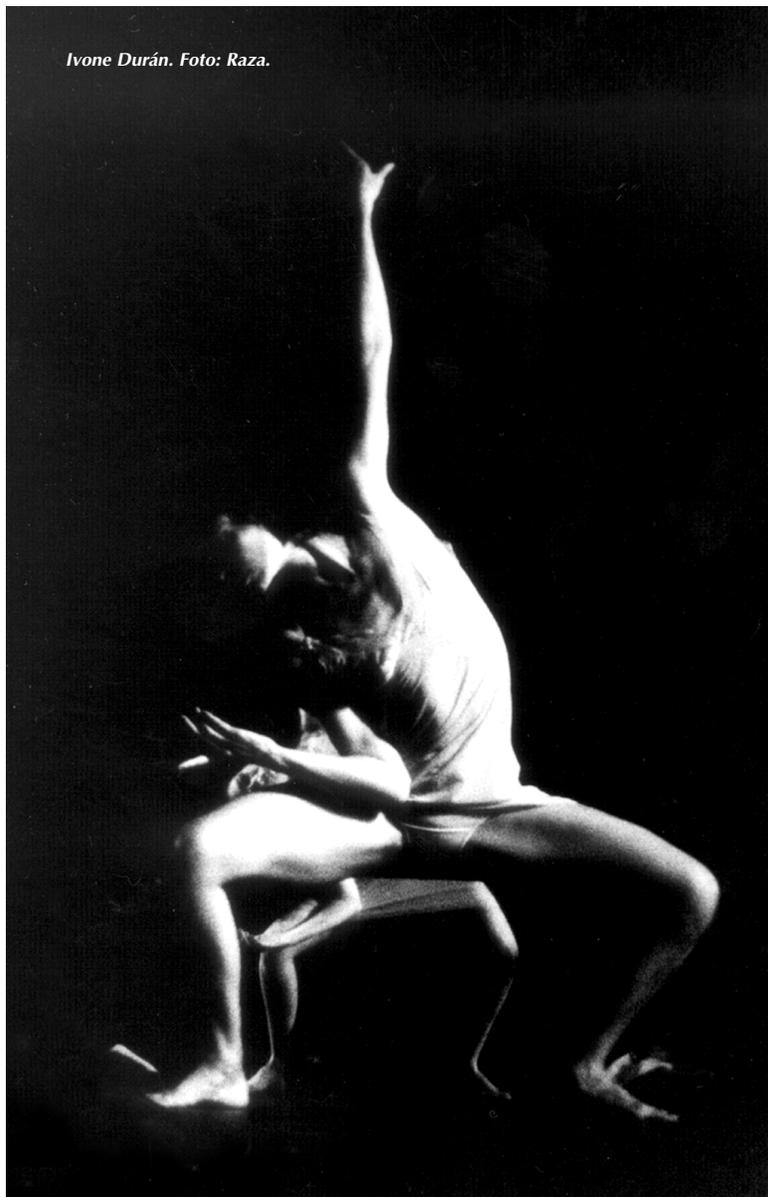
mos insistir al decir que López, en JUAN JUAN, MARÍA MARÍA usó los espacios para exponerle al sujeto de su tiempo la difracción de las imágenes, para que complementara la idea de sí mismo, su identidad. El autor dialogó, cuestionó y abrió posibilidades de ver la vida desde otros bordes.

Aún así, para esta lectura enfrentamos la principal limitación de no poder ver la obra en el escenario en vivo²⁹. La ausencia de la

emoción que emana de los ejecutantes es irremplazable. A través del respaldo de vídeo se protege la corporeidad de la obra de principio a fin (analizamos la única copia de la versión original). El no tener tomas de planos cercanos (*close up*) impide disfrutar más la expresividad de los rostros de los bailarines, aspecto fuerte de la escuela interpretativa de esta compañía. Le falta la sabia de la planta, la sangre de los hombres y mujeres que se desgarran en las tablas y hacen vivir al unísono al público. En esta lectura añoro el sudor y la adrenalina que intensifica la experiencia escénica. Esa vivencia que transportó del llanto a la risa cuando los intérpretes contaron historias de mujeres y hombres sin usar los discursos verbales.

Finalmente, queremos decir que con esta obra, Rogelio López le habló a un público amplio sobre la tragedia de la pareja. Les dijo que en nuestra sociedad no se nos educa para vivir con el otro a pesar de que somos animales sociales. López y el elenco pasaron de la pasión a la ternura y de la risa al llanto. Mostraron muchos de nuestros tabúes. Como que en 1985, ni siquiera se podía decir que en Costa Rica había sidaríticos. O se podía pretender que en las escuelas se hablara de educación sexual. El divorcio hasta hace menos de dos décadas era impensable para muchas mujeres u hombres mal unidos. JUAN JUAN, MARÍA MARÍA hace una buena síntesis de muchas prácticas sociales que conforman al sujeto cultural del costarricense. Todo lo que nos gusta y detestamos está ahí. Las fiestas,

Ivone Durán. Foto: Raza.



las playas, el noviazgo, las bodas, el machismo que justifica la mujer en la casa y el hombre en la calle. Solo faltó la “sele”, tal vez no está, porque en ese tiempo éramos malísimos. En fin, es un buen retrato del tico de cierta clase social.

Notas

1. Anteriormente a 1985, los espectáculos de danza escénica en Costa Rica, estaban comprendidos por diferentes obras que podían tener o no, relación formal o temática. Sus duraciones oscilaban entre cinco y treinta minutos, y podían ser de diferentes autores.
2. En 1986, la coreógrafa mexicana Cora Flores montó BOLERO, interpretada por la Compañía Nacional de Danza, con el tema del amor, dentro del estilo de revista musical y con música en español. Su enfoque no fue reflexivo sino predominó la alegoría y el carácter festivo.
3. Víctor Burel destaca el nivel del grupo costarricense en su crónica *La imaginación de Costa Rica*, del lunes 5 de mayo de 1986, en el SEMANARIO 5 CINCO DÍAS, de Madrid (Año IX, número 2.100)
4. Marta Ávila analiza la obra de Rogelio López en la Tesis de Licenciatura en Historia del Arte UNA DÉCADA DE DANZA ESCÉNICA EN COSTA RICA 1980-1990. 1992.
5. El 11 de septiembre de 1985, el periodista de *La Nación*, A. Anfossi Gómez, en el espacio *Opinión del redactor*, dedicó su columna: *Una Danza Inconclusa a la obra* (Pág. 14).
6. La danza moderna es el resultado de los cuestionamientos realizados a finales del siglo XIX, cuando los coreógrafos comenzaron a dudar de la pertinencia y operatividad de la danza clásica. La danza moderna propició códigos más accesibles, naturales acordes a una cultura que valoraba el cuerpo de

manera distinta. La danza moderna surge casi al mismo tiempo en Norteamérica y Europa. Isadora Duncan es la proponente de esta nueva visión del movimiento basado en la libertad. La danza moderna le cuestionó al ballet sus temas, ya que no expresaban las preocupaciones de la época. El nuevo lenguaje reveló mayores posibilidades de movimiento, hasta ese momento ignoradas. Martha Graham creó un método de entrenamiento que hasta la fecha mantiene su validez. Para mayor información ver. CÓMO ACERCARSE A LA DANZA, de Alberto Dallal (2000).

7. *Battement*, *Gran Jettes* son algunos de los pasos que la danza moderna toma del ballet para integrarlos a las nuevas creaciones.
8. Cuando mencionamos el unísono, queremos dar a entender que el movimiento debe ser ejecutado por todos los bailarines que se encuentran en la escena al mismo tiempo y con la misma carga energética y emocional.
9. El movimiento cotidiano se caracteriza por la inclusión de elementos de la vida cotidiana y no son estilizados: caminar, correr, brincar, comer, sentarse, etc.
10. Cuando hablamos de elementos técnicos nos referimos a referencias de movimientos que se realizan en las clases o sesiones de entrenamiento ya sea de ballet o contemporáneo, jazz, acrobacia, flamenco, etc., los cuales aparecen sin ningún desarrollo en la composición. En la terminología del ballet, la mayoría de los movimientos está en francés y, en menor grado, en italiano (convención asumida por todas las escuelas de ballet: rusa, inglesa, cubana, sueca. etc.) y la danza moderna los asume en su mayoría en inglés.
11. La danza contemporánea cuestiona lo aportado por la moderna hasta los años sesenta. Se comienza a desarrollar en espacios no convencionales como calles, plazas, edificios, museos, etc. Los artistas llamados contemporáneos realizan una reinterpretación de la historia del ser humano, revisan sus mitos, dan nuevo sentido al signo, introducen el humor, la ironía, el cuerpo desnudo. Transgreden lo establecido. Podríamos decir que aparecen elementos carnavalescos bajtinianos.

12. Los fundadores de este tipo de obra, célebre en la Europa después de la Segunda Guerra, son Johann Kresnik (1939) y Pina Bausch (1940). Kresnik lo llama Teatro Coreográfico y en él asume la fuerte crítica social. Hace una denuncia de forma brutal ante acontecimientos socio-políticos como las revueltas estudiantiles o la guerra de Vietnam. Por su parte, Bausch, recuerda constantemente el horror del pasado fascista de los alemanes en su época Nazi. Ambos son los responsables del auge que tiene en la actualidad la danza-teatro o el teatro-danza.
13. Alberto Dallal nos dice (Pág. 39-40) que en la danza la relación entre la luz y la penumbra es primordial porque el espectador recibe el impacto visual de los otros elementos (movimiento, vestuario, etc.) y la suma de luz-penumbra. Los grados de luminosidad y capacidad lumínica de las áreas espaciales en las que se realiza una danza puede afectar directamente sobre la secuencia, el lapso o la forma dancística.
14. Cámara negra es el telón de fondo negro; generalmente, es aterciopelado para absorber la luz. El ciclorama es el telón de fondo blanco, el cual tiene la cualidad de asimilar colores (rojos, verdes, azules, etc.), especial para producir efectos de la naturaleza como celajes, atardeceres, amaneceres, noches estrelladas, de luna y otros).
15. Patricia Cardona en sus investigaciones recientes ha señalado la efectividad del bailarín, como elemento indispensable para poder sobrevivir en la mente del espectador. Esto lo ha desarrollado en ANATOMÍA DE ESPECTADOR, 1993, y en DRAMATURGIA DEL BAILARÍN. CAZADOR DE MARIPOSAS, 2000. En estos textos profundiza sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador.
16. Edmond Cros. 1997. *El sujeto cultural Sociocrítica y psicoanálisis*. (Págs. 9-10)
17. María Amoretti. En prensa. MAGÓN, LA IRRESISTIBLE SEDUCCIÓN DEL DISCURSO.
18. María Amoretti. DICCIONARIO DE TÉRMINOS ASOCIADOS EN TEORÍA LITERARIA. 1992
19. Rudolph von Laban es el teórico que ha sistematizado las cualidades del movimiento. Para mayor información consultar su obra: LA DANZA EDUCATIVA, ENTRE OTRAS.
20. María Amoretti, Op cit. 1992. (Pág. 34).
21. En varias entrevistas aparecidas en periódicos de la época, López reconoce que le hizo cambios a la obra.
22. Ávila, Op cit. 1992.
23. Entrevista realizada a Rogelio López por Luis Piedra para trabajo de la Maestría en Artes de la UCR, 1999.
24. Bajtín, Op cit. 1991, págs. 237-238.
25. El agregado es nuestro. Cada vez que los teóricos mencionen la literatura, trataremos de adaptarla al arte y cuando lo amerite a la danza.
26. Hemos adaptado del cronotopo operístico denominado por Carmen Méndez, para el análisis de la obra Giacomo de Carlos Paz, página 3, al escénico ya que se puede aplicar a las otras artes escénicas como el teatro, la mímica, el ballet, folclor etc. Curso de Sociocrítica, DILAAC, UNA. 2002
27. El subrayado es nuestro.
28. Ver programa de mano.
29. Vale destacar que la obra la bailé durante más de cincuenta veces. El hecho de enfrentarla, ahora, como analista, después de tantos años, permite ver cosas que antes no percibí tan claramente. Principalmente, porque en el momento de la interpretación medía más la parte afectiva, subjetiva y emocional que la analítica.

Bibliografía

AMORETTI, MARÍA

1992 **Diccionario de términos asociados en teoría literaria.** Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Magón, la irresistible seducción del discurso. En prensa.

ÁVILA, MARTA

1992 **Una década de danza escénica en Costa Rica 1980-1990.** Tesis de licenciatura en Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.

BAJTÍN, MIJAIL

1991 **Teoría y estética de la novela.** Taurus Ediciones, Madrid.

BUREL, VÍCTOR

1986 **La imaginación de Costa Rica.** Semanario 5 Cinco Días, Madrid. Año IX, número, 2100. 5 de mayo de.

CARDONA, PATRICIA

2000 **La dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas.** Centro Nacional de investi-

gación, documentación e información de la Danza José Limón (Cendi- Danza) INBA, Colección Escenología, A.C., México.

CROS, EDMOND

1997 **El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis.** Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

DALLAL, ALBERTO

2000 **Cómo acercarse a la danza.** Plaza y Valdes editores, Consejo Nacional de las Artes, México.

KOWZAN, TADEUSZ

1968 **El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo.** Documento mimeografiado Antología de curso Artes Visuales y espectáculo. DILAAC, UNA.

LOTMAN, LURI

2000 **La semiosfera III.** Ediciones Cátedra, Madrid.

VARIOS

1985-1988 Artículos de la prensa nacional.