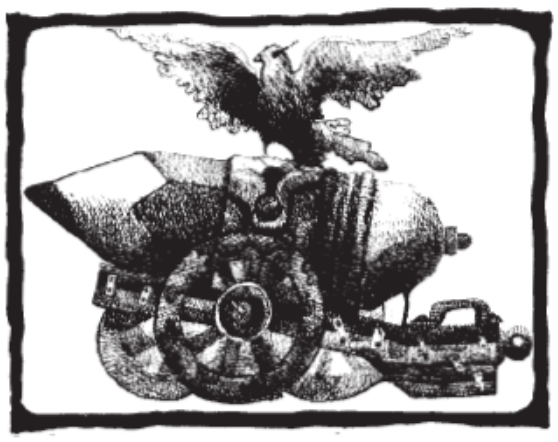
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

NÚMERO

30

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

Octubre/
Diciembre
1995

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Algunas características de la arquitectura costarricense.

Juan Bernal Ponce (*)



La presente es la conferencia que dicto el arquitecto Juan Bernal Ponce el miércoles 24 de noviembre de 1993, en el marco del primer ciclo de conferencias y mesas redondas sobre cultura costarricense organizado por el PROCAI. El Suplemento Cultural se complace en ofrecerla a sus lectores.

Introducción

Resumir los momentos descollantes de la arquitectura costarricense en tan breve espacio sería un intento temerario; por ello sólo anotaremos algunas de las características peculiares, si cabe decir, características costarricenses, de la arquitectura de los períodos llamados colonial, republicano y victoriano. Antes de responder a la pregunta ¿existe una arquitectura costarricense?, que sirve como título a esta conferencia, anotaré algunos conceptos básicos en que se basa la respuesta:

-En determinados períodos y lugares se generó una manera propia de construir, un estilo, sea este Egipcio, Griego, Gótico. Estas civilizaciones tuvieron capacidad de difusión cultural, y estos estilos fueron adoptados por otras naciones.

-Muy pocos estilos de arquitectura son exclusivos de un solo país; al difundirse forman parte de vastas tendencias regionales y continentales. Así sucedió con el estilo "barroco eclesiástico", que vino de España y tomó en América innumerables formas.

-Un estilo sufre adaptaciones al "aclímatarse" en otras latitudes. Estas adaptaciones son las que le confieren características locales a un estilo regional. Ellas son:

Hibridación: el primer factor que determina la aclimatación es la preexistencia de formas locales, a las cuales el nuevo estilo tiende a reemplazar. Si el reemplazo es

parcial, se produce una “hibridación”. Es lo que pasó en Costa Rica con la llegada del victoriano, que debió adaptarse a las plantas simétricas del período republicano.

Adaptación tecnológica: es el segundo factor de aclimatación. Una forma arquitectónica nueva debe someterse al dictado de otros materiales, otra mano de obra; otra organización del trabajo.

Adaptaciones climáticas: el nuevo medio natural, pluviosidad, sismicidad, topografía, donde se desarrolla el estilo transferido, puede ocasionar la aparición o la transformación de elementos. Valga como ejemplo el reemplazo del cristal por cedazo o lacerías en las ventanas victorianas caribeñas.

Condicionantes socioeconómicas: el monto de los recursos económicos y humanos puede determinar modificaciones de una forma al pasar a otro país o región. Un ejemplo es la adaptación de los modelos eclesiásticos guatemaltecos y nicaragüenses en la Costa Rica colonial, donde se “especializaron” despojándose de toda ornamentación superflua.

Los estilos que transitaron y se “aclimataron” en Costa Rica generaron características propias a través de estos procesos. Algunos denominan “hibridación” o “mestizaje” estilístico a los cambios que experimentaron los estilos foráneos.

A la pregunta que enmarca este trabajo: ¿existe una arquitectura costarricense? debemos responder que sí existe, es aquella que estamos viviendo. Pero si la pregunta se formulara: ¿existe un estilo costarricense? debemos responder que sólo existen adaptaciones costarricenses de los estilos que permearon el istmo centroamericano desde la época precolombina.

Para verificar esta afirmación vamos a recorrer tres períodos históricos.

Período colonial

Aunque poco ha quedado de la arquitectura precolombina, no podemos afirmar que antes de la llegada de Cavallón y Vásquez de Coronado no hubo nada... Sí hubo, aunque poco desarrollado como cabe a la circunstancia del país, limítrofe y lejano de los centros urbanos mesoamericanos. La Colonia no trajo la prosperidad, lejos de eso, fue pobre y aislada, hubo pocos pobladores españoles y pocos indios; en mucho tiempo los únicos centros poblados fueron Cartago y Esparza, más unos pueblos de indios: Barva, Quircot, Orosi y Ujarrás.

Arquitectura residencial colonial

La arquitectura residencial urbana colonial fue escasa; la planta predominante era en L y en contados casos con patio cerrado. Casi siempre de una planta y sin las portadas de piedra que caracterizan las casonas de Antigua Guatemala.

El modelo de vivienda español mediterráneo que llegó a costas caribeñas y centroamericanas sufrió drásticas transformaciones. El concepto de casa que trajeron los españoles era mediterráneo; era una vivienda introvertida hacia el patio interior, “impluvium”, una vivienda diseñada para ámbitos desérticos, donde el habitante buscaba refugio contra la vastedad y el horizonte. En la casa se encerraba mirando el pequeño patio interior.

En el ambiente rural costarricense este esquema introvertido se invierte, y el corredor en vez de rodear el patio interior, rodea exteriormente la casa. El corredor interior se vuelve exterior. La vida en el rancho rural exige un contacto con el patio, la huerta, la troja; la vivienda no puede desvincularse de ellos, se conecta con el entorno por medio del corredor.

En el rancho campesino, el corredor frontal provisto de bancas está cerca de la tranquera, así permite el diálogo con los transeúntes.

En un clima donde la lluvia cae la mayor parte del año, se precisa de espacios cubiertos pero ventilados. Aparecen los corredores laterales y posterior, escenarios de las faenas campesinas: reparación de implementos, de herramientas, aperos, secado de grano; allí también están el pilón y el horno.

El corredor se convierte en un espacio "vinculante" entre los recintos cerrados de la vivienda y el espacio abierto del huerto. Nos encontramos así una típica ADAPTACIÓN CLIMÁTICA que le confiere a la arquitectura del adobe características locales.

Arquitectura eclesiástica

La vida económica de la Costa Rica colonial se caracterizó por una falta constante de mano de obra indígena, poca población española y gran aislamiento comercial.

Todo esto configura un panorama en que la arquitectura religiosa no puede sino ser escasa y sencilla. No hubo grandes congregaciones doctrineras, por lo tanto escasean los conventos; no hubo grandes masas indígenas, por lo tanto hubo contadas iglesias; no hubo mano de obra entrenada, por lo tanto no hubo el despliegue decorativo de los imafrontes mexicanos y antigüenos.

Sólo se produjeron cuatro iglesias que llegaron en pie hasta nuestros días:

Templo de Nicoya (1644)

Ubicada en territorio entonces nicaragüense, su fachada es plana, sin torres y con espadaña central de curvatura barroca. Recuerda las iglesias nicaragüenses de Subtiava, Masaya y Rivas. Tiene hornacinas abiertas que cobijan las campanas. Decoración muy simple.

Templo de Ujarrás (1681)

Ujarrás fue un pueblo de indios y su iglesia misionera fue tan sencilla como la de Nicoya. La fachada está dividida verticalmente en tres secciones, sin ornamentos; tiene tres hornacinas abiertas y dos óculos. La espadaña presenta curvatura barroca; hay remates piramidales.

Orosi (1753-66)

San Francisco de Orosi es un convento misionero erigido simultáneamente a las misiones californianas que Junipero Sierra sembró a lo largo de la costa.

Su estructura es básica: un galerón de tejas con una torre externa y, adosado, un pequeño convento en L.

Su fachada es blanca y casi sin ornamentos. La torre es baja con dos campanas y pináculos piramidales en las esquinas. La iglesia tiene tres naves separadas por horcones de guachipelín. Ramón Gutiérrez le llama “buen ejemplo de arquitectura maderera popular”.

Parroquia de Heredia

Fue construida en la segunda mitad del siglo XVIII, por eso La Orden le llama “parroquia borbónica”; debió tener una fachada barroca que un sismo destruyó. La que vemos hoy es neoclásica y la construyó Kurtze adelantada de las torres.

Tiene más cuerpo y volumetría que las otras iglesias coloniales. Sus dos torres son achaparradas coronadas con pirámides octogonales, sus muros cuentan con pesados arriostres; el Baptisterio está cubierto con una cúpula; al apoyarse en el tambor su perfil propone una sutil contracurva de origen barroco.

Como conclusión podemos afirmar que la arquitectura eclesiástica costarricense sigue en lineamientos generales el estilo barroco elaborado en Antigua Guatemala, donde se generó el llamado “barroco sísmico": Volúmenes bajos, grandes masas estáticas, torres a veces más pequeñas que la fachada; todo con el afán de bajar el centro de gravedad de las masas para hacerlas menos vulnerables a los terremotos.

Republicano

El estilo de vivienda urbano del período republicano se importa en la apertura del país a las influencias europeas y norteamericanas y el rechazo de los modelos de origen español, como reflejo al rechazo político a la dominación colonial. Cambian los ideales estéticos, el negocio del café saca al país de un modo de vida rural y los núcleos poblacionales de San José, Heredia y Cartago crecen en extensión y se dotan de servicios antes desconocidos.

La sociedad se urbaniza; la vivienda no se modela ya como respuesta a los determinantes naturales de un lote amplio, sino que está restringida a los parámetros impuestos por la estructura urbana: lote estrecho, calle, colindancia.

Los dos esquemas de la vivienda colonial tica, la de planta cuadrada o campesina y la de planta en L urbana, se transformaron durante el periodo republicano, para tomar una forma que se encuentra a lo largo y ancho de las ciudades del continente: la casa de zaguán central.

La casa republicana es simétrica con dos filas de aposentos a cada lado de un pasillo central o zaguán. Es la vivienda rural urbanizada, porque en las incipientes ciudades costarricenses se dispuso de lotes angostos, donde ya no cabrían las casas de patio central o de esquema en L.

La casa republicana está puesta a la orilla de la acera sin que medien antejardines; se adosan unas a otras y producen un frente cerrado a lo largo de la cuadra. Su fachada se ornamenta de pilastras neoclásicas, un frontón triangular puede coronar la puerta principal.

Arquitectura victoriana

En la segunda mitad del siglo XIX, una vez agotados los recursos estilísticos del neoclasicismo, y bajo el impulso de las tendencias románticas que buscaban una mayor libertad de inspiración fuera de las raigambres grecorromanas, aparece un mosaico de tendencias de transición. Son los diversos eclecticismos: neogótico, neorrenacimiento, neorrománico. También se despliegan las formas arbóreas del Art Nouveau. En el estentóreo panorama de “fin de siecle” destaca el llamado Estilo Victoriano, que a su vez es también un abanico de subtendencias: Queen Anne, Italianate, Stick.

El romanticismo europeo fue una huida del prosaico mundo industrial hacia la naturaleza y la originalidad primitiva. Se rechazó la geometría del clasicismo simétrico, junto a todo orden de racionalidad que aludiera a la vida cotidiana. El estilo Victoriano esta intrínsecamente unido a ese espíritu romántico. Su máxima expresión son las residencias Queen Anne, de plantas asimétricas y volúmenes que parodian los castillos medievales por medio de torrecillas.

El desarrollo industrial de los países del hemisferio norte se impone en la actividad constructiva. Comienza la producción seriada de revestimientos de todas clases especialmente metálicos, estructuras de hierro, columnas, frontones, balaustres, pilastras, ventanera, puertas y adornos de madera recortada, labrada y torneada por medio de maquinarias.

Esta oferta permitió a los propietarios de nuevas viviendas adquirir a su gusto el repertorio de terminaciones interiores y exteriores, aplicándolo a una sencilla estructura de tabiques de madera (ballom frame).

La influencia de esta arquitectura residencial se extendió por los Estados Unidos cuyos núcleos urbanos estaban creciendo rápidamente, y por las islas del Caribe pertenecientes al Imperio Británico. En todos los países en donde los británicos mantuvieron una fuerte influencia comercial, y donde penetraron sus capitales la influencia victoriana se aclimató profundamente.

Esta influencia se plasmó a través de los mismos negociantes e industriales británicos que construyeron sus residencias en esos países, así como por los técnicos y empleados locales que viajaron a Gran Bretaña, o que sencillamente imitaron a sus patrones extranjeros al escoger el estilo de sus casas.

Centroamérica recibió la influencia victoriana directamente de los Estados Unidos, preferentemente de la cuenca del Mississippi, cuyo flujo comercial estaba ligado a las repúblicas del istmo.

Arquitectura victoriana en Costa Rica

Según el seminario “Ambientes Victorianos”, las primeras viviendas victorianas en Costa Rica aparecieron en las fincas de café en los alrededores de Cartago por los años 80 del siglo XIX.

Tres razones sustentan esta aseveración:

-El auge del cultivo del café en esa zona, con la aparición de asentamientos tardíos por Tres Ríos y San Pedro de Montes de Oca. En el desarrollo de los nucleoides urbanos proliferó la nueva estilística victoriana. El 60% de las casas son urbanas, el 40% rurales.

-La maduración de una industria maderera que podía proveer piezas elaboradas con sierra, tupi, caladoras.

-El abandono de las formas del adobe se incrementó a raíz del terremoto de 1910; se buscaron modos de construir más livianos: allí se impuso el -ballom frame- Victoriano, revestido de madera o chapas metálicas estampadas. Si el modelo Victoriano está caracterizado por el énfasis en los hastíales, la presencia de volumetría agregada (bay windows), techos complejos, plantas asimétricas, énfasis en la verticalidad y en las texturas, no todas las viviendas de “espíritu industrial Victoriano” presentan todos esos elementos.

Muchas conservan elementos costarricenses tradicionales del adobe y del bahareque.

La característica compacta de la vivienda se mantiene; se mantiene, en algunas

"Victorianas ticas", el volumen unitario de planta cuadrada y zaguán. Siguen utilizándose los techos a dos aguas de pendiente moderada.

La casa victoriana de entre siglos, oponiéndose a sus antecesoras de origen colonial y republicano, presenta gran riqueza textural y ornamental. En efecto, los muros están revestidos de tablas de madera, puertas y ventanas están enmarcadas de pilastras ricamente molduradas, los balastros tienen diseños atractivos y las columnas finas de madera están coquetamente torneadas.

El clima tropical impone otra variación al modelo europeo americano muy cerrado e introvertido para protegerse del frío. En efecto, la casa victoriana local se abre al exterior generosamente por medio del corredor que, a veces, rodea tres lados de la construcción.

La planta tica da hacia el zaguán presentaba aposentos de tamaño normalizado y cuya función era fijada por los ocupantes, mientras que el modelo Victoriano, respondiendo a una ética familiar sajona, impone una vocación precisa a los espacios; así surgen aposentos para el señor y la señora, para los niños, se impone una sala de costura y otra de juegos.

Conclusión

En los tres períodos estudiados pudimos verificar cómo los modelos foráneos tomaron características locales, características costarricenses, al adaptarse a las condiciones propias del país. En las iglesias, el modelo fue simplificado al máximo. En las viviendas de adobe fue transformado a un tipo de desarrollo eminentemente rural. En las casas victorianas se combinaron tradiciones preexistentes y nuevas formas industrializadas.

(*) Juan Bemal Ponce es profesor de Teoría del Diseño en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica. Grabadista, pintor y dibujante, actualmente realiza la critica de artes plásticas para el periódico La Nación.

La musica para la coreografia en Costa Rica (I). Marta Avila Aguilar



La pregunta inicial de la cual se partió para realizar la investigación que sirve de base al presente articulo es la siguiente: ¿cuánta música se ha compuesto para danza en Costa Rica?

En el transcurso de las entrevistas y conversaciones que se realizaron con coreógrafos, ejecutantes y compositores, nos dimos cuenta de la imposibilidad de cubrir todo lo que se ha escrito para ser bailado en el país. Por lo tanto, este artículo no tiene otro carácter que el de ser una primera aproximación al trabajo realizado en este ámbito.

Década de los años 70

En relación con la composición musical, la danza costarricense se vio beneficiada por el desarrollo logrado en el movimiento teatral en la década del 70. En estos años, la mayoría de los estrenos teatrales contaban con partituras originales para las puestas en escena. Este nivel alcanzado en el plano de la dramaturgia "contagió" a los jóvenes coreógrafos que tenían la posibilidad de trabajar con un compositor para su creación. Es así como a finales de la década de los años setenta podemos ubicar las primeras partituras costarricenses realizadas para la danza.

Francisco Castillo es el primer compositor en nuestro medio que escribió música para ser bailada por un grupo profesional de danza. En 1977 escribe Controversias, un trabajo para oboe que fue coreografiado por Rogelio López para el grupo Danzacor. Ese mismo año realiza las partituras de Gente fiel Sol; esta obra musical estaba escrita para orquesta sinfónica, sopranos, coro y grupo popular. El coro lo ejecutó el mismo grupo de bailarines y la música popular fue interpretada por el grupo musical Marfil. Bajo la dirección del mismo autor, la grabación se realizó en el auditorio de Bellas Artes con el apoyo de Juan Clemente (Esteban Dörries), y el patrocinio de los participantes, que eran jóvenes profesores de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Todo se realizó en dos maratónicas sesiones.

En 1978 Diego Díaz, músico de origen uruguayo, compuso una obra para instrumentos de percusión (interpretada por el percusionista Stuart Mars, grabada ésta también por Juan Clemente); en esta ocasión, la obra se compuso a solicitud de la coreógrafa Evangelina Villalón, quien montó con el Ballet Moderno de Cámara la obra Especie.

Ese mismo año Rogelio López estrenó con Danza Universitaria Tiempos, también con música de Francisco Castillo. En 1982 el mismo Castillo, a petición del coreógrafo, readecuó la partiturade Gente del Sol para el estreno de la coreografía Tierra del Maíz.

Según Rogelio López, el hecho de que Francisco Castillo se marchara del país

creó un vacío a nivel de composición para danza en los años 80. Al respecto López comenta que él tuvo que recurrir al Collage o ensamblaje musical, como medio expresivo para sustituir al compositor. Durante esos años él perdió la oportunidad de retroalimentarse en la forma como lo hacia cuando trabajó con el compositor.

El collage no desplazó al creador musical, más bien fue una salida ante la imposibilidad de encontrar en el medio músicos que pudieran dedicar el tiempo requerido para el trabajo en conjunto: “he tenido que unir y cortar obras de otros que fueron creadas con motivos primigenios distintos” dice López.

El mismo considera que otro factor que incide en el alejamiento de los músicos de la creación para la danza es el presupuestario. En la década del 70 y principios de los años 80 se podían hacer cosas de gran valor, con muy poco presupuesto, con mística e interés de las partes: músicos, bailarines y coreógrafos.

En 1994 la Compañía de Danza de la Universidad de Costa Rica, siempre dirigida por López, tuvo otra oportunidad de trabajar con músicos en la obra Convertir Conversación Conversando Conversos, con arreglos y composición de Mario Solera. Esta fue una experiencia inusual en el proceso creativo de este coreógrafo, porque cada uno trabajó su material por separado y luego se juntaron para ver qué funcionaba, ambas partes desecharon material trabajado y en conjunto armaron la propuesta final.

Década de los años 80

Otra coreógrafa que ha tenido varias oportunidades de trabajar con compositores ha sido Marcela Aguilar. Su primera experiencia en Costa Rica fue en 1981, cuando montó De la Piedra, obra inspirada en las esculturas de Francisco Zúñiga, con música de Luis Diego Herra. En esta oportunidad, la coreógrafa y el compositor trabajaron sobre una estructura de tiempos, luego cada uno en latitudes distantes desarrolló el material y se unieron una semana antes del estreno, con música en vivo en el Teatro Nacional.

Esta fue una “época dorada” del arte costarricense, sobre todo para la danza, por el nivel de espectáculo que se ofrecía. Desgraciadamente se dejaron de hacer esfuerzos conjuntos, en las instituciones adscritas al Ministerio de Cultura, para las temporadas de la Compañía Nacional de Danza.

En esa temporada se bailó y tocó Trío con música de J.S. Bach y coreografía de Mireya Barboza; Todas íbamos a ser Reinas de K. Jaret, montada por Elena Gutiérrez; Kalaucán con partitura de C. Chaves y montaje del chileno Patricio Bunster; Cuento de Cristina Gigirey musicalizada con Millaud y De la Piedra de L.D. Herra con coreografía de Marcela Aguilar, todo dirigido por A. Cullel.

Posteriormente es hasta 1989 que Marcela Aguilar, que había partido al extranjero, regresa a Costa Rica por una temporada larga, y tiene la oportunidad de montar Limón, Limón con música de Adrián Goizueta. Al respecto, dice Aguilar: “este proceso fue distinto, ya que se trabajó alrededor de un año, con muchas sesiones en conjunto, compositor, coreógrafo, bailarines y guionistas. Se improvisó, para luego definir la estructura final”. Bosque húmedo, en 1994, es la siguiente experienciade esta misma coreógrafa, en la que contó con un compositor para su creación: Fidel Gamboa; éste trabajó con base en la estructura planteada por la coreógrafa. El montaje fue un proceso intenso, en el cual ambos artistas intercambiaban su expresividad en función de la idea coreográfica.

En 1995, Aguilar vuelve a trabajar con Adrián Goizueta en el montaje teatral de El Principito; la coreógrafa recalca que de estas experiencias lo más importante para ella, es la creación de un ambiente apropiado de trabajo que permite disfrutar el proceso de interrelación.

Corazón, su último trabajo coreográfico, también contó con la colaboración de un músico. Aguilar mantuvo el mismo procedimiento al proponer inicialmente una estructura base donde todo está al servicio de la danza. En esta ocasión Carlos “Pipo” Chaves realizó la musicalización requerida para las cualidades y los tiempos de los movimientos que ejecutaron los bailarines.

Además, Marcela Aguilar ha trabajado con los compositores mexicanos Federico Ibarra y Luis Rivero, así como con el estadounidense Larry Borden, quien he musicalizó "Las condiciones de un pájaro solitario", solo para un bailarín montado en el grupo Danza Hoy en Venezuela. Para la misma agrupación, Aguilar trabajó con el haitiano-norteamericano Taumbú, en la música de La Selva, coreografía que considera como antecedente de Bosque Húmedo.

Adrián Goizueta es un compositor que ha dedicado mucho tiempo al trabajo de música para las artes escénicas. En su haber tiene más de 35 obras de teatro y varias películas musicalizadas. En 1986 compuso la la música para la segunda versión de la coreografía Simón el Loco de Mireya Barboza. También colaboró con otros montajes del Taller Nacional de Dama sobre todo para las últimas versionesde Danzas y Tradiciones de Barboza, en las secciones dedicadas al tema indígena y colonial.

Para Goizueta la música para teatro y danza son géneros diferentes. En teatro dependiendo del carácter de la obra, la música pueden ser canciones o servir de fondo para acentuar algunos momentos. En danza, por el contrario, la composición musical es el hilo conductor, continúa o comparte protagonismo con el movimiento, pero sin competir. El compositor considera que su producción musical para danza o cine es incidental, lo que permite una relación armónica entre el movimiento o la imagen con el sonido.

Mucha música de Goizueta se ha tomado para coreografía. El grupo mexicano Barro Rojo montó extractos de la banda sonora de la película El Salvador. Sus versiones de Caña Dulce han sido escenificadas por diferentes coreógrafos en Costa Rica, y otros temas de sus partituras para teatro como Federico y Topografía de un Desnudo. También su música fue bailada en vivo por la Compañía Nacional de Danza mientras el Grupo Experimental interpretaba musicalmente en la Feria Expo Sevilla 1992 en España.

Adrián Goizueta cree que en el medio teatral costarricense se ha dado la necesidad de crear una partitura para cada estreno, mientras que en la danza muchos coreógrafos no han defendido el espacio para la producción musical. Comenta que las experiencias que ha tenido con coreógrafos han sido siempre satisfactorias y de mucho entendimiento.



Década de los años 90

En los años transcurridos de la actual década, el arte escénico y especialmente la danza se ha visto enriquecida significativamente en la composición musical. Este aporte ha elevado el nivel de la coreografía costarricense.

Jimmy Ortiz, parece ser el coreógrafo de nuestra generación que ha decidido emprender esta forma de producción permanente. En Mentiras Mulatas (1991), coreografía de María Rovira, montada para el grupo Los Demmedium, Ortiz trabajó como asistente de la puesta en escena. Aquí se inició una relación creativa con el compositor Fidel Gamboa que varios años después cristalizó en trabajos como lnhombre y Septeno.

Pero el trabajo de Jimmy Ortiz no ha sido únicamente con Fidel Gamboa. En 1992 trabajó con Carlos Amador y Kristof Tadel integrantes del grupo Atlantes.

Fidel Gamboa nos comenta que el proceso de crear música para danza es un trabajo "de ida y vuelta" puesto que es un hacer para que sea recreado, es ceder para enriquecerse, es una interacción en función de un objetivo muy claro. La experiencia de Gamboa en las Artes Escénicas en Costa Rica se puede considerar significativa, ya que desde que era estudiante en el Conservatorio Castella hacía arreglos y composiciones para danza y teatro.

Fidel Gamboa musicalizó en 1989 la puesta en escena de Romeo y Julieta, producida por la Universidad Nacional, dirigida por Remberto Chaves con coreografía de Marcela Aguilar. En 1990 compone para la obra de Teatro-Dánza El Hombre y la Barca. En 1994 trabajó para la obra Inhombre, proceso interesante tanto para el músico como para el coreógrafo, en donde se basó en un cuarteto para cuerdas complementado con arreglos de otras piezas. Para el montaje de Inhombre, Ortiz y Gamboa trabajaron por más de un año, a veces viendo el movimiento y componiendo para lo ejecutado, o bien montando la coreografía sobre una maqueta sonora que luego era sustituida por sonidos emulados o reales.

Inhombre contó con otra particularidad: la ejecución en vivo. Para algunos músicos ejecutantes la experiencia fue desafiante y agotadora por lo prolongado del montaje y los ensayos.

Los bailarines por su parte, consideran que al ejecutar una obra en la cual se ha vivido un proceso de tanto aporte, se siente que se está recreando algo muy personal, pues la música fue hecha para su necesidad corpórea.

En Septeno, compuesta y montada en 1995, se da otra etapa del proceso personal del músico; aquí Fidel Gamboa compone tres partes: Zapateado, que se usa como tema central e hilo conductor; Preludio y Dúo. Por su parte el violinista Iván Rodríguez incursiona en la composición para danza y realiza interpretaciones de las obras de Fidel.

Septeno es una producción híbrida compuesta de sonidos emulados y reales. Todos en función de lo que el coreógrafo quiere decir. La obra tiene dos compositores.

Gamboa afirma que le interesa mucho trabajar para la danza, porque siente que su creación se escucha en una dimensión superior, y se siente complacido de que cada día en nuestro medio se componga más para las artes escénicas.

Por otro lado, coincide con los coreógrafos en el hecho que la composición musical es una empresa que requiere de un presupuesto que encarece los montajes y no siempre se cuenta con lo necesario para cubrirlo.

También durante esta década de los 90, después de varios años de estudios superiores en danza en el extranjero, Elsa Flores regresa a nuestro medio y su primer trabajo, Aires Distantes (1993), cuenta con el aporte del compositor Alberto Campos. Ese mismo año Flores realiza el montaje de Pequeñas Muertes en el Festival de Coreógrafos en el Teatro Nacional. Otros trabajos con música compuesta para Elsa Floresson Obsesiones (1994)y Universus (1995). Los tres últimos del joven Walter Flores. En Universus también contó con partituras de Humberto Malavassi.

Walter Flores considera que las obras que ha compuesto para danza le han permitido oportunidades creativas que jamás las hubiera tenido en su habitual producción musical. El Festival de Coreógrafos realizado desde 1981 por el Teatro Nacional ha sido, en cierta manera un espacio que ha estimulado la cooperación de jóvenes músicos y bailarines que desean experimentar. En este espacio hemos visto trabajos de Marianela Vargas, realizados con música de Manuel Obregón, Alberto Campos y Pepe Chacón.

Inclusive en una edición del Festival de Jóvenes Coreógrafos, el Conservatorio Castella ganó el premio con trabajo musicalizado por H. Malavassi.

Al hacer un listado de los músicos que han compuesto para trabajos coreográficos se evidencia que muchos de ellos han tenido sus primeras experiencias en el Conservatorio Castella.

Uno de ellos es Rodrigo Salas, compañero, maestro y amigo de estimular la realización y musicalización para danza.

La danza en nuestro país es un arte joven, que sin embargo posee un nivel de desarrollo superior al del resto del área centroamericana, con un nivel excelente de bailarines. Como arte tiene un lugar importante en la vida cultural costarricense. Sin embargo, deben fortalecerse varios aspectos; uno de ellos es el espacio para el trabajo interdisciplinario, en este caso con los compositores musicales, para así poder continuar incidiendo positivamente en un público que está a la espera de propuestas integrales.

Octubre 1995