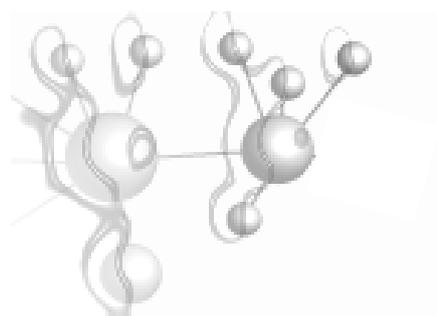


Investigación, innovación  
y transferencia del conocimiento:  
experiencias y nuevas metodologías  
en Ciencias y Humanidades



Coordinador  
José Ángel Méndez-Martínez

*Dykinson, S.L.*



Investigación, innovación y transferencia  
del conocimiento: experiencias y nuevas  
metodologías en Ciencias y Humanidades

---

COORDINADOR

JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ-MARTÍNEZ

*Dykinson, S.L.*

2023

*Investigación, innovación y transferencia del conocimiento:  
experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*

Diseño de cubierta: Beatriz Garrido-Ramos

Maquetación: José Ángel Méndez-Martínez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

1ª edición, 2023

ISBN : 978-84-1170-110-5

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

# ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN.....II**

JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ-MARTÍNEZ

## **SECCIÓN I. INVESTIGACIÓN**

**CAPÍTULO I. LAS TERAPIAS REPARATIVAS DE LA HOMOSEXUALIDAD EN SÉPTIMO ARTE: ICONOGRAFÍAS DE LA PERVERSIDAD.....I3**

CANDELA DUARTE PAGÁN

ANTONIO RAFAEL FERNÁNDEZ PARADAS

**CAPÍTULO II. ARTES VISUALES, DOCENCIA UNIVERSITARIA Y REDES SOCIALES DURANTE LA PANDEMIA COVID-19.....61**

LUISA ALEJANDRINA PILLACELA CHIN

**CAPÍTULO III. EVOLUCIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO OBJETO, ARTEFACTO Y DATO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA: HUMANIDADES DIGITALES E INTELIGENCIA ARTIFICIAL COMO REALIDADES DE LA HISTORIA DEL ARTE DIGITAL.....78**

BEATRIZ GARRIDO-RAMOS

**CAPÍTULO IV. NUEVAS INVESTIGACIONES EN TORNO AL MONACATO RUPESTRE. SAN JUAN DEL LA PEÑA Y SAN PEDRO DE ROCAS.....99**

MARTA AMIL MARTÍNEZ

**CAPÍTULO V. EL ARTE CLIMÁTICO EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO.....124**

MEI-HSIN CHEN

**CAPÍTULO VI. MÚSICA Y EMOCIONES EN EL CONTEXTO AUDIOVISUAL E INTERACTIVO. TÉCNICAS DE MEDICIÓN, METODOLOGÍA Y OBSERVACIONES.....145**

LLUÍS GUERRA RECAS

**CAPÍTULO VII. FLAMENCO *QUEER*: TRANSFERENCIA DEL BAILE FLAMENCO TRADICIONAL, INVESTIGACIÓN, INNOVACIÓN PERFORMATIVA Y NUEVAS IDENTIDADES SEXO-GÉNERO.....167**

MANUEL GARZÓN ALBARRÁN

**CAPÍTULO VIII. LA ALINEACIÓN DEL CUERPO EN LA DANZA GRIEGA ANTIGUA A TRAVÉS DE SU ICONOGRAFÍA .....187**

GAËL LÉVÉDER-LE POTTIER

**CAPÍTULO IX. LA REVISTA RITMO Y LA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA DE CUENCA (1962-2021): APOYO, ESPACIO, INTERÉS Y PROTAGONISTAS.....209**

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

**CAPÍTULO X. TENDENCIAS TECNOLÓGICAS EMERGENTES EN EDUCACIÓN: EL AUGE DE LA INGENIERÍA MULTIMEDIA.....241**

ALEJANDRA BUENO DE SANTIAGO

**CAPÍTULO XI. TULES, LENTEJUELAS E IDENTIDAD ARTÍSTICA: LA INDUMENTARIA ESCÉNICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO DE UNA COMPAÑÍA DE DANZA.....262**

PATRICIA BONNIN-ARIAS

**CAPÍTULO XII. LOS CUATRO GRADOS DE ICONICIDAD EN LA ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA. UNA APROXIMACIÓN DESDE EL DISEÑO GRÁFICO.....291**

ARACELI GIMÉNEZ LORENTE

**CAPÍTULO XIII. ALARGASCENCIA TEXTIL, PROYECTOS INFANTILES DE IMPACTO CIRCULAR: UN NUEVO RETO DE DISEÑO EN LA INDUSTRIA DE LA MODA.....316**

ALICIA BONILLO

## SECCIÓN II. TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO

**CAPÍTULO XIV.** SALIDAS DE CAMPO EN EL DESARROLLO DE PROYECTOS ETNOGRÁFICOS. EL CASO DE LA ZONA DE CUATRO RÍOS PASIEGOS, ESPINOSA DE LOS MONTEROS (BURGOS).....347

ROSARIO ANTÓN ACHA

**CAPÍTULO XV.** EL PAPEL DE ESPAÑA EN EL MUNDO: MITOS E HISTORIA. DISTORSIONES EN LA TRANSMISION DEL CONCEPTO DE ESPAÑA EN EL TIEMPO.....370

IRENE NAVARRO FUSTER

**CAPÍTULO XVI.** LAS ARTES ESCÉNICAS COMO HERRAMIENTA DE INTERVENCIÓN SOCIAL.....388

ANA COLOMER-SÁNCHEZ  
MANUEL GARZÓN ALBARRÁN  
GAËL LÉVÉDER-LE POTTIER  
PATRICIA BONNIN-ARIAS

**CAPÍTULO XVII.** INCENTIVAR UN APRENDIZAJE CRÍTICO, INTERDISCIPLINAR Y CREATIVO CON LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA UNIVERSIDAD.....406

TERESA MARTÍN GARCÍA

**CAPÍTULO XVIII.** DIDÁCTICA DEL ARTE DIGITAL E ICONOGRAFÍA EDUCATIVA: APROXIMACIÓN AL ARTE EGIPCIO DESDE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE, LA FILOSOFÍA DEL ARTE Y EL MÉTODO ICONOLÓGICO. ESTUDIO DE CASO DE UN RELIEVE DE ÉPOCA AMARNIENSE.....421

BEATRIZ GARRIDO-RAMOS

**CAPÍTULO XIX.** DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DEL ARTE: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS TUMBAS TEBANAS PRIVADAS DE ÉPOCA PREAMARNIANA Y SU COMPARATIVA CON UN EJEMPLO DE TUMBA POSTAMARNIANA.....441

BEATRIZ GARRIDO-RAMOS

**CAPÍTULO XX. *TEORÍA DE LA GESTALT* EN EL ARTE: ANÁLISIS Y APLICACIÓN EN PINTURAS DEL ANTIGUO EGIPTO EN EL CONTEXTO DE LA DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DEL ARTE....460**

BEATRIZ GARRIDO-RAMOS

**CAPÍTULO XXI. CULTURA Y EDUCACIÓN: LABORATORIOS DE APRENDIZAJE Y DIDÁCTICA DE LA CREACIÓN EN ARTES.....482**

NORBERTO BAYO

**CAPÍTULO XXII. LA MÚSICA Y LOS MALESTARES CAPITALISTAS: EL CASO DE BRISTOL Y EL *TRIP-HOP*.....499**

MIKE BATISTA RÍOS

JOSÉ MANUEL CORRALES AZNAR

**CAPÍTULO XXIII. INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DEL ARCHIVO AL CONCIERTO: UN ESTUDIO DE CASO A TRAVÉS DEL PASODOBLE *SAN FERNANDO* (CA. 1878) DE EDUARDO LÓPEZ JUARRANZ .....517**

JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ

TULES, LENTEJUELAS E IDENTIDAD ARTÍSTICA:  
LA INDUMENTARIA ESCÉNICA  
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO  
DE UNA COMPAÑÍA DE DANZA

---

PATRICIA BONNIN-ARIAS  
*Universidad Rey Juan Carlos*

1. LA PROPUESTA ESTÉTICO-PLÁSTICA COMO  
INTERMEDIARIA ENTRE LA DANZA Y SUS RECEPTORES  
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO ARTÍSTICO

Como institución cultural pública, las compañías oficiales de danza, asociadas frecuentemente a grandes teatros de ópera en torno a los que se aglutinan artistas sometidos previamente a evaluaciones bajo exigentes parámetros de calidad, forjan con su propuesta escénica un acervo que se torna en patrimonio intangible para los ciudadanos, quienes sufragan las dotaciones presupuestarias de estas agrupaciones con sus impuestos.

De este modo, la selección, estabilización y patrimonialización del repertorio de una compañía, sedimentado por las decisiones más o menos autónomas de sus directores artísticos, confiere una identidad escénica institucional la agrupación, condiciona el destino creativo y profesional de los artistas involucrados en la organización y grafica el consumo específico de arte de los públicos, articulando el gusto y dejando una impronta en el conjunto social en línea con el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu (Acosta Villavicencio, 2013).

Dada su vocación pública, en el caso de las compañías oficiales, el repertorio puede incluir un amplio espectro de obras en cuanto a estilos, periodos y técnicas, diferenciándose con ello de una compañía “de autor”. Además de la danza propiamente dicha, las obras que integran ese

repertorio se amparan en algo más que un simple soporte plástico traducido en forma de decorados y vestuario, sino en todo un conjunto de acciones coordinadas, las que, junto a la danza, a la música y al libreto, aspiran a convertir a la escena dancística en un espectáculo integral.

Cabe subrayar la relevancia de la propuesta creativa y la posterior conservación de los elementos tangibles de las producciones –vestuario, tocados, escenografía y *atrezzo*–, no solo como salvaguarda de un patrimonio sufragado por entidades públicas y privadas, sino porque el propio hecho de preservarlas de la destrucción o expolio es mayor acicate para el crecimiento y la evolución artística estos conjuntos.

Tras las celebraciones por el cincuentenario de la fundación Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción (Paraguay), este trabajo propone una reflexión en torno a estos elementos plásticos, centrados en la indumentaria, en paralelo al eje del repertorio, que intervienen en la construcción del relato de la trayectoria histórica, social y artística de la compañía, para conferirle una identidad escénica.

Revisando la trayectoria de la agrupación se pone de manifiesto la relevancia de tres instituciones aliadas como responsables de la configuración de este acervo de la compañía municipal capitalina del Paraguay. En primer término, la propia Municipalidad de Asunción, a través de la Dirección General de Cultura y Turismo. Si bien la comuna capitalina ha sabido preservar el capital humano del elenco de los avatares históricos, en las primeras décadas de existencia del conjunto se mostraba más esquivada en términos de apoyo a la producción, con el paso del tiempo este dilema va progresivamente revirtiéndose, viéndose apoyada en su gestión por la Asociación de Amigos del Ballet, la cual, además de realizar un gran trabajo de captación de fondos privados, se encarga de la gestión de los recursos financieros públicos, parte de los cuales se invierten en diseño, confección y realización de vestuario y escenografía.

Así también, el propio proyecto de compañía generado tras la caída de la dictadura stronista, ha logrado revertir la tendencia de desmembrar los conjuntos indumentarios englobados en cada producción. Si bien estas piezas patrimoniales requieren de más y mejores infraestructuras

de conservación, la labor de Miguel Bonnin como director y de Perla Benegas como vestuarista del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, han resultado gravitantes para que hoy sea posible rescatar una sucinta pero significativa muestra de las piezas depositadas en los almacenes, que relatan, en paralelo a las prácticas discursivas de los protagonistas, la trayectoria de la compañía.

## 2. OBJETIVO

El principal objetivo de este trabajo consiste en mapear las principales líneas creativas del repertorio del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción a partir del análisis del conjunto indumentario conformado por la sedimentación del diseño y confección de prendas vinculadas a las principales obras representadas de forma reiterada en el tiempo y que confieren al conjunto una identidad artística.

Para ello, es preciso atender también, no solo a la evolución histórica de la indumentaria dancística, sino también a la de la propia compañía analizada. La triangulación de los principales presupuestos de las vertientes estéticas e históricas –universales y locales– pretende arrojar luz sobre este objeto y remarcar el impacto de la conjunción de estos elementos en un estudio de caso concreto.

## 3. METODOLOGÍA

A partir de un procedimiento analítico que se enmarca en la evolución histórica de la danza y a su calado en un contexto concreto como puede ser el de la compañía estudiada, se ha procedido a clasificar estética, estilística y técnicamente, esto es, en términos de confección, las piezas más emblemáticas del vestuario y tocados del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción en el marco de su repertorio.

Unida a ejes académicos como los de la historia de la indumentaria, la historia del ballet y la utilización del análisis del discurso como herramienta metodológica, en el proceso analítico cobra gran peso la pertenencia pretérita como intérprete de la autora a esta agrupación y su implicación experiencial en primera persona con el objeto de estudio.

En paralelo al estudio de prendas e imágenes de puestas en escena, resulta fundamental la discreta, pero no falta de calidad, de la literatura académica disponible acerca de este objeto, sino también la investigación desarrollada a partir de un contrato al amparo del Art. 83 de la LOU (Ref. V1041) avalado por el Vicerrector de Innovación y Transferencia de la Universidad Rey Juan Carlos, D. Fernando García Muiña y la Asociación de Amigos del Ballet Municipal, la cual ha permitido rescatar las prácticas discursivas de una cincuentena de agentes prevalentes de este hecho artístico, para construir una triple red: estética, histórica y social, que explica la triangulación a partir de los ejes antes mencionados.

Por su parte, la selección y agrupación de subconjuntos dentro del acervo indumentario, patrimonio de la compañía, deconstruyen la mirada al repertorio para generar el eje curatorial de la exposición *A telón abierto: 50 años de escenografía y vestuario del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción*, celebrada en agosto de 2022 en el Centro Cultural de la Ciudad “Carlos Colombino-Manzana de la Rivera” (Asunción, Paraguay), cuyo comisariado corrió a cargo de la diseñadora y modista de alta costura paraguayo-argentina, Florencia Soerensen, y la autora de este trabajo, la Dra. Patricia Bonnin Arias.

## 4. RESULTADOS

### 4.1. LA TRAYECTORIA INSTITUCIONAL Y ARTÍSTICA COMO MARCO EXPLICATIVO DE LA RELACIÓN ENTRE LA PRODUCCIÓN DANCÍSTICA Y PLÁSTICA EN EL MARCO INSTITUCIONAL DEL BALLETO CLÁSICO Y MODERNO MUNICIPAL DE ASUNCIÓN

La etapa fundacional de la agrupación resulta sugerente, teniendo en cuenta que se produce en un periodo poco favorable para la implementación y consolidación de cualquier proyecto artístico, en un contexto social condicionado por el régimen dictatorial del Gral. Alfredo Stroessner. Pese a ello, la figura del Gral. Manuel Brítez –o quizás la de su esposa, Aurora– impulsará la creación, primero, del Ballet Moderno Municipal (1971) a cargo de María Retivoff Ern, luego del Ballet Clásico Municipal (1972), regido por su madre, Tala Ern de

Retivoff. Ya en 1976, ambas compañías se aglutinan en el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, a las órdenes de Teresa Capurro.

Pese a que no se trataba de acciones planificadas en el marco de una política cultural diseñada, sino de acciones aisladas (Alcibiades González del Valle, comunicación personal, 24 de abril de 2022), la figura del Gral. Brítez no es baladí, pues, además de comprometerse al pago del salario de los artistas, impulsará la concesión de generosas ayudas a la producción, permitiendo con ello la dotación de vestuario, escenografía y zapatillas para las presentaciones de la compañía municipal. “Esa era la mejor época que podía haber existido, porque él no escatimaba ni un peso”, recuerda una bailarina retirada (Wilma Zárate, comunicación personal, 19 de octubre de 2022).

Con el paso del tiempo, el apoyo económico del consistorio capitalino fue languideciendo, bajo la asunción de que sus competencias económicas encontraban su límite en el pago de los emolumentos de los bailarines. De este modo, la falta de ayudas a la producción se traducían en una compañía que debía entrenar y ensayar, pero que a su vez carecía de los medios para presentarse en escena. Este hecho determinó que, tras la marcha de Teresa Capurro de la dirección, se sucedieran diversos directores que dimitían ante el bloqueo económico, una poco eficaz gestión de los responsables políticos y la censura (Bonnin-Arias, 2022).

Entretanto, el ámbito privado había encontrado en familiares de bailarines y grupos de apoyo que actuaban como mecenas, un revulsivo para la renovación escénica. Entre otros, el Grupo de Apoyo al Ballet, la Fundación Pro-Ballet y, especialmente, Ballet Teatro Producciones, nutrieron la escena asuncena con grandes obras, muchas de ellas del gran repertorio internacional. En los años 1983, 1984 y 1985, esta última productora presentó *Romeo y Julieta*, *El lago de los cisnes* y *Don Quijote*, respectivamente, firmadas por Tala Ern de Retivoff, obras en las que se reunían los más encumbrados artistas del panorama nacional, incluyendo a los dos artistas plásticos más reputados: Carlos Colombino y Ricardo Migliorisi, quienes cambiarían para siempre la concepción estética de la escena en el Paraguay.

Partiendo de un enfoque ligado a los presupuestos de la *Obra de Arte Total* wagneriana, el brillo de estas producciones espoleó las del conjunto municipal, que, durante la dirección de Elizabeth Laurent presentó con todo fasto diversas obras, entre ellas *El cascanueces* con escenografía de Héctor Benítez Torres y vestuario de Ivonne Taboada.

Pese a que por fin las autoridades municipales invertían, además de en el factor dancístico, en el diseño y confección de vestuarios dignos de una compañía oficial, el hecho de no disponer de infraestructuras, de personal cualificado y de una política de conservación, trajo como consecuencia el desmembramiento del conjunto indumentario relativo a estas obras, impidiendo futuras reposiciones de las piezas en cuestión.

Pasada la mitad de la década de 1980, el fluctuante apoyo municipal decayó y dejó a la deriva el repertorio y el apoyo a su producción. Los directores sufragaban de su propio bolsillo las puestas en escena: “Teníamos que colgar trapos, teníamos que colgar ruedas, teníamos que hacer algo” (Alcy Acuña, comunicación personal, 19 de octubre de 2022), rememora un reputado coreógrafo del contexto paraguayo que quedó al frente de la compañía paliando la situación de acefalía que jugaba en detrimento de su estabilidad.

Después del golpe de estado de 1989, que se saldó con el derrocamiento del Gral. Stroessner tras más de 34 años de gobierno dictatorial, la intelectualidad y el mundo del arte y de la cultura, otrora perseguido y víctima del exilio, retornaba al Paraguay con la esperanza de construir un país mejor.

Tras trabajar en diversas compañías en el continente americano y europeo, entre ellas en el Cullberg Ballet en Suecia, el recientemente retornado bailarín paraguayo Miguel Bonnin fue nombrado en 1990 director del BCMM y obtuvo carta blanca de los responsables municipales para la reestructuración del conjunto (Miguel Bonnin, comunicación personal, 22 de enero de 2022), fuertemente debilitado por la precariedad laboral de los artistas, la carencia de un repertorio por la continua sangría de los elementos indispensables para mantener las producciones y

de una infraestructura edilicia adecuada no solo para ensayar y presentarse en escena, sino también para almacenar adecuadamente el vestuario y la escenografía.

Entre otras significativas medidas para restituir el brillo perdido a la institución, Bonnin se empeñó en el acopio de estos elementos para que las obras pudieran subir a escena en diferentes temporadas de los años sucesivos, generando así un conjunto patrimonial disponible para disponer de un proyecto artístico a largo plazo.

Y, pese a la temporal desvinculación temporal de Bonnin entre 1994 y 1996, la persistencia de esta política se convirtió, sin duda, en el punto de inflexión para el crecimiento artístico y consolidación de la compañía que en la actualidad ha conseguido una relativa estabilidad y que ha adquirido una envergadura tal, que resulta capaz de afrontar los más exigentes clásicos del repertorio universal, además de obras neoclásicas y contemporáneas, ampliando su espectro y equiparándose con ello a sus pares extranjeras, pese a la carestía de medios económicos.

Tras estos primeros resultados que grafican la trayectoria institucional que condujo a la situación actual del conjunto, se presenta la deconstrucción del repertorio articulado atendiendo a las líneas estéticas que aparecen transversalmente en el conjunto indumentario que ha conseguido patrimonializar.

#### 4.2. LÍNEAS CREATIVAS EN TORNO A LAS QUE SE AGLUTINAN LAS OBRAS DEL REPERTORIO DEL BCMM

Una mirada específica hacia el repertorio de la compañía, que en este caso no procede desde la danza sino desde su plástica, permite la articulación de un relato que narra en paralelo la evolución artística y la identidad escénica del conjunto en coincidencia con el quincuagésimo aniversario de su fundación. Los resultados permiten organizar este acervo en sus principales líneas creativas.

#### 4.2.1. Del academicismo romántico y tardorromántico al ballet contemporáneo

El academicismo en el ballet, tan propio del periodo tardorromántico, del que se heredan las más tradicionales obras de ballet, especialmente las creadas Marius Petipa en su prolongada estancia en el Ballet Imperial de San Petersburgo, suele ser uno de los grandes puntales de las compañías oficiales de danza.

Sereno y altivo, el ballet académico hereda gran parte de su léxico de las pompas cortesanas del *ballet de cour*, configurado a partir de la distinción de las gentes que manifestaban su algarabía a través de las danzas populares (Collazo Albizu, 2015). Un severo conjunto de normas no escritas, que paulatinamente fueron rescatadas del efímero a través de manuales y tratados, logró consagrarse durante muchos siglos como técnica hegemónica tras su academización instituida en Francia en tiempos de Luis XIV (Collazo Albizu, 2015).

Su prenda distintiva por excelencia es el denominado *tutú*, un ligero traje en el que se resume la grandeza y la sencillez de academicismo de este arte. Pese a que el origen de su denominación es menos honorable que el significado de esta prenda en la actualidad, la configuración del tutú es una muestra más de la lucha de las mujeres por ganar un espacio en la danza académica. Aligerar progresivamente la indumentaria cortesana femenina para convertir 20 kg. de vestido en un ingrátido traje de tul, requeriría del paso del tiempo y, ya en el siglo XVII, de la valentía de Marie Anne Cupis de Camargo, quien inició el camino acortando sus faldas para poder lucir sus filigranas técnicas. De ellas da cuenta el *Mercure de France*, afirmando la solvencia de su batería en *cabrioles* y *entrechats*, además de la precisión en la ejecución, musicalidad, ligereza y fuerza (Nordera, 2015). Asimismo, loable fue la osadía de su coetánea y también alumna de *Mlle* Prévost, Marie Sallé, despojando a sus vestidos de armazones constrictores para proponer una mirada a la Antigüedad clásica mediante sus túnicas y la búsqueda de una expresividad más natural, en línea con la reforma teatral encabezada por Angiolini, Noverre, Gluck o Garrick (Bonnin-Arias y Garzón Albarrán, 2022).

A pesar de la carencia de bocetos que lo atestigüen, con un sencillo diseño atribuido a Eugène Lami, en el primer tercio del XIX nacería el tutú, al tiempo que el ballet romántico (Guest, 2008). Compuesto por un cuerpo ajustado y una falda acampanada de un largo que llegaba a la pantorrilla, conformada esta por la superposición de varias capas fruncidas de muselina cuya transparencia sugería las torneadas piernas de las bailarinas y subrayaba su sensualidad, el tutú iniciaría su evolución al ritmo de que hacía lo propio la técnica del ballet.

Sin embargo, no fueron las francesas, sino principalmente las virtuosas bailarinas italianas, formadas bajo los estrictos principios de la escuela de Milán, las primeras en acortar sus faldas durante el florecimiento del ballet tardorromántico que brilló con fuerza en Rusia de la mano de Marius Petipa, dejando con ello en evidencia la fortaleza del entrenamiento milanés, importado para encandilar al espectador por la creciente importancia de la técnica de pies, giros y la magistralidad interpretativa de los herederos de la *Commedia dell'Arte*. Por su parte, los denominados tutús “a la italiana” siguieron acortándose paulatinamente, perdiendo peso y la vaporosidad característica de la escena romántica, hasta asemejarse a un plato cuyas capas de tul eran sensiblemente más cortas y estaban fuertemente cosidas entre sí (Matamoros, 2021).

Incluso en la actualidad, la principal forma de clasificar los tutús los distingue entre románticos –largo de la falda acampanada hasta la pantorrilla– y clásicos –de plato o *pancake*–, en ocasiones sin reparar que se presentan diferencias más o menos sutiles en términos de ángulos de caída o largo, destacando entre esta variedad la particular propuesta de *Mme Karinska* quien trabajara íntimamente en la creación del vestuario de obras del célebre coreógrafo George Balanchine o la propuesta Stephen Galloway para *The vertiginous Thrill of Exactitude* de Forshyte, que Matamoros (2021) considera un símbolo del ballet contemporáneo que ha sabido quebrar la fragilidad del tutú romántico y la frivolidad del *pancake*, enfatizando a su vez la feminidad del movimiento.

Además de la sujeción producida por el frunce y la superposición de capas de largo diverso según la intencionalidad, han llegado a utilizarse flejes de metal o de plástico para favorecer su perpendicularidad respecto al eje de la bailarina. El paso del tiempo también daría lugar al uso de diferentes tejidos, tras privilegiarse el tul para la falda y el raso para el cuerpo. No obstante, la posterior aparición de textiles elásticos ha permitido, no solo una mayor comodidad para el cuerpo en movimiento, sino también la posibilidad de adaptación a las características físicas de las diversas bailarinas que fueran a lucirlo.

**FIGURA 1 (izq.).** *Grand pas de Gamzatti y Solor; “La Bayadère”. Coreografía de Lidia Segni sobre el original de Marius Petipa. Diseño de vestuario de Anibal Lápiz (2019).*

**FIGURA 2 (der.).** *Gamzatti. “La Bayadère”. Coreografía de Lidia Segni sobre el original de Marius Petipa. Diseño de vestuario de Anibal Lápiz (2019).*



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

El tutú, que puede requerir más de un centenar de horas de confección y un considerable metraje de tejido, rezuma belleza desde su versión más simple, de cuerpo y plato de tul blanco. No obstante, a través del uso de pedrería, pasamanería, encajes o la adición de otros tejidos, puede caracterizar a una intérprete en una bayadera india, en una graciosa princesa española o húngara, en un níveo o malvado cisne, entre otros personajes.

Los ballets de corte académico fueron incorporándose progresivamente al repertorio de la compañía paraguaya, objeto de nuestro estudio y estabilizando su presencia a partir del periodo democrático. En el marco de las grandes producciones se fueron añadiendo progresivamente *El cascanueces* (2003), *El lago de los cisnes* (2005), *Don Quijote* (2006), *La bella durmiente* (2016), *La Bayadère* (2019), por citar algunas, además de numerosos *pas de deux* de diverso formato como el *Grand Pas* de *Paquita*, representado en múltiples ocasiones por la compañía, que ha versionado el vestuario para adaptarlo a la estética vigente.

**FIGURA 3.** A la izquierda el Hada Esmeralda y a la derecha el Hada Rubí, “*La bella durmiente*”, coreografía de Mario Galizzi sobre el original de Marius Petipa. Vestuario de Ricardo Migliorisi (2016).



Fuente: fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

A pesar de que estas obras clásicas suelen considerarse un importante patrimonio que aporta estabilidad en las temporadas con una menor dotación económica a la producción tras la inversión inicial, asegurando con ello la continuidad escénica, no siempre estuvieron apoyadas por las autoridades municipales. Así pues, siguiendo la tendencia de la última década del siglo XX, tal como sucedió en España cuando el giro de la política cultural ministerial sustituyó a Maya Plisetskaya como directora de la actual Compañía Nacional de Danza, poniendo en su lugar al célebre bailarín y coreógrafo valenciano, Nacho Duato (Bonnin-Arias, 2019), en el Paraguay también las autoridades pusieron en pugna al ballet académico y a la danza contemporánea cuestionando el modelo de compañía versátil que proponía la dirección. Esto condujo a la dimisión temporal de Miguel Bonnín, que entendía que para la Junta Municipal “presentar obras modernas parecía democrático, presentar obras clásicas parecía dictatorial” (Bonnin-Arias, 2022, p. 49).

**FIGURA 4 (izq.).** Carabosse. “La bella durmiente”. Coreografía de Mario Galizzi sobre el original de Marius Petipa. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi (2016).

**FIGURA 5 (der.).** Paquita. “Grand Pas de Paquita”. Reposición de Preselind López sobre el original de Marius Petipa. Diseño de vestuario de Claudia Franco (2013).



Fuente: fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

Este hecho parece haber obligado a presentar obras de cosecha tardorromántica, recogiendo la tradición coreográfica decimonónica, pero actualizando a su vez el empaque, que no temía recurrir a artistas paraguayos contemporáneos, que innovaran con sus propuestas creativas desde el respeto a la tradición. Es por ello que no es extraño encontrar en la producción asuncena de *La Bella Durmiente* a una malvada Carabosse acicalada con un negro tutú, que no escatima en guiños a la estética *bondage*, como se puede apreciar en la figura 4.

#### 4.2.2. La línea onírica: de lo mítico a lo místico

En segundo orden, se ponen en valor las propuestas derivadas de obras de temática onírica o sobrenatural, que pueden situarse dentro de un amplio espectro que se abre desde el ballet romántico francés, con títulos como *Giselle* o *La Sylphide*, hasta piezas de nueva creación que transportan al espectador a mundos mágicos.

Desde que el dramaturgo Théophile Gautier, una de las figuras más relevantes de la conceptualización del ballet romántico francés, vaticinara que los dioses del Olimpo, ninfas y faunos de la Antigüedad clásica serían sustituidos por brujas y seres sobrenaturales provenientes de los mitos y leyendas medievales en la escena decimonónica (Abad Carlés, 2012), el giro dramático requeriría de un conjunto plástico que acompañara a esta nueva visión en la que el ballet académico adquiriría gran protagonismo.

La mirada gótica, favorecida por la literatura de Heinrich Heine o de Víctor Hugo, desembocará en la creación del *ballet blanc*, actos blancos catalizadores del deseado efecto de evasión anhelado por el Romanticismo, que tiene como primeras protagonistas a una gran variedad de seres sobrenaturales como sílfides, *willis*, ondinas o peris.

Tal como señalábamos, con el estreno de *La Sylphide* en 1832, la estética bocetada por experimentos prerrománticos se consagrará en la figura de Marie Taglioni, ataviada de forma similar a como lo haría una joven de sociedad para asistir a un baile: un cuerpo ceñido y emballeado que subrayaba la cintura y desnudaba el escote, una vaporosa falda

acampanada de varias capas de muselina que potenciaba el efecto etéreo, inasible, intangible, calzada a su vez con unos delicados zapatos de raso sujetos al tobillo con cintas, cuya puntera fue convenientemente reforzada con cartones y zurcidos, para dar lugar a la idea de “vuelo” cuando el *relevé* de la bailarina se encaramaba hasta llegar a las puntas de los dedos de los pies (Abad Carlés, 2012; Matamoros, 2021).

**FIGURA 6.** Sofía Schittner y Juan Pablo Ledo en una escena del segundo acto del ballet “*Giselle*”.



Fuente: Fotografías de Álvaro Fáñez. Gentileza del archivo del BCMM.

Instituida esta silueta con todas sus características distintivas, pequeños cambios en la ornamentación permitieron la reformulación de los personajes femeninos para ser asimilados a criaturas míticas de diversos contextos geográficos, como puede ser el caso del ballet *Giselle* (1841), obra cumbre del ballet romántico francés. El umbrío paisaje de su segundo acto acoge a las *willis*, espíritus de novias que habían fallecido en las vísperas de sus respectivas bodas. Despechadas y engalanadas con sus ajueres nupciales, estos “espíritus elementales” emergen de sus tumbas para seducir a jóvenes incautos quienes, prendados de su tétrica belleza, caerían en sus embrujos, condenados a bailar hasta morir, exhaustos, en un claro de luna de un bosque germano (Morris, 2017). De este modo, cobra fuerza la tesis de Foster Stovel (2019), que sostiene

que la dirección de la feminización del ballet en el XIX se encaminaba hacia el protagonismo de novias y fantasmas.

**FIGURA 7.** *Tutú romántico de las willis, espíritus vengativos que pueblan los bosques germánicos de acuerdo con los mitos medievales, recogidos por la literatura de Heinrich Heine, que sirvió de inspiración para el segundo acto del ballet “Giselle”.*



Fuente: Fotografía y montaje fotográfico de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

Pero la temática sobrenatural no se agota en esta corriente romántica y, siglos después, extiende su alargada sombra sobre nuevas obras. Un ejemplo de ello son los denominados “ballets místicos”, un sello de la obra coreográfica de Miguel Bonnin para el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, que posibilita que las vidas de santos también puedan ser revisitadas en clave dancística.

En este ámbito, la genialidad del ya mencionado Ricardo Migliorisi nos permite construir una imagen de la Hermana Muerte de san Francisco de Asís mediante la intersección de cánones estéticos en la que convergen el tutú romántico con alusiones a la iconografía franciscana de la calavera que, más que escorarse hacia la tradición religiosa o el expresionismo alemán, hacen referencia a la naturalidad con la que el “pobre

de Asís” enfrentaba al destino humano común, basándose en clave sincrética en el personaje de *La Pelona* –la muerte–, tan propio de México y de otros países latinoamericanos (Miguel Bonnin, comunicación personal, 15 de julio de 2022).

Por su parte, en *Las Moradas de Teresa*, también firmada por el maestro Bonnin, se ofrece una reinterpretación del pasaje de la transverberación de la santa abulense. Sin perder de vista la teatralidad barroca que nos deja, por ejemplo, *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, signada en su tiempo por el escándalo causado por la expresión facial de la santa (Gombrich, 1982), en la plástica de Migliorisi se recogen elementos culturales y comerciales de la célebre firma estadounidense de lencería, tan caracterizada por sus desfiles con modelos aladas, así como de la tradición de las espaldas de los carnavales encarnacenos, para ofrecernos la visión espectral de un ángel de alas esponjadas que produce la herida en el corazón de santa Teresa en su experiencia mística.

#### 4.2.3. La exploración de los diversos territorios de la identidad nacional mediante obras de temática asociada al Paraguay

También aflora una tercera línea que engloba una amplia variedad de obras de temática autóctona, desde ballets narrativos de temática nacionalista, hasta obras más abstractas que permiten un innovador abordaje de la indumentaria a partir de la fantasía o de la artesanía paraguaya.

Dotado de un repertorio que incluye obras narrativas y abstractas de temática relacionada con el Paraguay, el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción reúne un ecléctico conjunto de indumentaria escénica que recoge las diversas sensibilidades y visiones de lo que la identidad paraguaya representa.

Por un lado, las obras de raigambre histórica como *Madame Lynch* o *Roque Marangatu*, en referencia al primer santo paraguayo, nos ofrecen una reinterpretación de la indumentaria de época, en la que se entretajan elementos de procedencia europea como sotanas o trajes sociales de día y de fiesta, con la introducción revestida de cierto rigor de graciosas faldas de vuelos y el tradicional *typói*, la sencilla blusa del traje tradicional paraguayo, sin por ello abandonar las relecturas más o menos

fantasiosas de la indumentaria de los pueblos originarios de lo que hoy es el Paraguay, que, en el caso de Ricardo Migliorisi, se cimentan en la sólida producción académica de Ticio Escobar.

**FIGURA 8 (izq.).** *Madame Lynch*, en traje de noche y el Mariscal López en uniforme militar de gala. “*Madame Lynch*”. Coreografía de Jaime Pinto. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi (2010).

**FIGURA 9 (der. arriba).** *Madame Lynch* en indumentaria tradicional paraguaya. “*Madame Lynch*”. Coreografía de Jaime Pinto. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi (2010).

**FIGURA 10 (der. abajo).** “*Pas de deux paraguayo*”. Coreografía de Miguel Bonnin. Diseño de vestuario de Claudia Franco (2011).



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

Otra vía de índole sincrética es la que parte de la indumentaria académica por excelencia, el tutú, a la que se le añaden tejidos y labores artesanales como elementos decorativos que conectan con lo nacional. Tal puede ser el caso del *Pas de deux paraguayo*, que parte de la versión más difundida en galas de danza del *pas de deux* de *Las llamas de París*, una obra enmarcada en el realismo socialista soviético y contextualizada en la Revolución Francesa, en la que se recurre al fajín tricolor, un elemento común entre los revolucionarios franceses y que se puede apreciar en trajes populares e incluso de élites sociales paraguayas de antaño. El delicado ornamento de *encaje ju* blanco sobre el plato del tutú, aleja a la propuesta de la visión soviética del traje de los revolucionarios franceses y devuelve a la bailarina a un marco pintoresco y, a la vez, academicista.

Los proyectos coreográficos derivados del programa *Tetãgua Sapukái* –que en guaraní hace alusión al “grito del pueblo”– o del *Tributo a Herminio Giménez*, dieron lugar a diversos usos e interpretaciones de los tejidos derivados de los telares y de las labores de los maestros artesanos paraguayos, con la introducción del *ao po'i*, del *encaje ju*, del célebre *ñanduti* o del sencillo lienzo, ofreciendo abordajes conceptuales variados, tales como la alusión al agua en *Caudal incesante* de Mary Carmen Niella o elegantes cuerpos de *ñanduti* en *Tres guaranias* de Marilyn Candia, por citar algunos ejemplos.

Un registro más fantasioso es en el que se mueve Ricardo Migliorisi para representar a los personajes de la víbora y la liana en el poema sinfónico de Herminio Giménez, *El viejo Tala*, coreografiado por Miguel Bonnin, en tanto Bernardo Ismachoviez presenta una atrevida propuesta para *Ryguasu kokore* de Francisco Carvallo con coloridas mallas elásticas y el uso de un impactante compromiso isabelino de espuma naranja a modo de plumas, cuya flexibilidad no coarta el movimiento del bailarín.

Además de los ya mencionados, otros diseñadores paraguayos como Chiara Bergonzi, Yvonne Duarte de Gruhn, Marité Zaldívar o Florencia Soerensen, establecieron conexiones con el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, sumando con sus aportaciones al diseño de indumentaria escénica del Paraguay.

**FIGURAS 11, 12.** *Tocado y traje de gallo. "Ryguasu kokore". Coreografía de Francisco Carvallo. Diseño de vestuario de Bernardo Ismachoviez (2001).*



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

**FIGURAS 13, 14, 15.** *"Caudal incesante". Coreografía de Mary Carmen Niella. Diseño de vestuario de Marité Saldívar en lienzo y técnica tie-dye (2001).*



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

#### 4.2.4. La consagración de la licencia poética y el compromiso con la fantasía

Por su parte, gran impacto reviste un abordaje fantástico, hiperbólico y osado, característico de la denominada “poética migliorisisiana” (Martínez Gueyraud, 2001, p. 200) basada en la asidua colaboración del artista plástico Ricardo Migliorisi con el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción.

Su obra está ampliamente estudiada y divulgada (Martínez Gueyraud, 2001; Migliorisi, 2012), incluida su faceta de diseñador de indumentaria escénica. En el caso de su contribución en este aspecto con esta compañía, cabe subrayar que, más allá de propuestas estéticas vehiculadas a través del diseño de vestuario para las más diversas obras de la compañía, la aportación de Migliorisi cala profundo en todo el hecho escénico del que formó parte, empapándolo, nutriéndolo en la búsqueda de una escena que conoció y vivenció en primera persona como actor desde los años 70 con Tiempovillo, una compañía teatral disruptiva que surge en uno de los periodos más sanguinarios de la dictadura.

Para la directora de la Fundación Migliorisi y del Museo del Barro de Paraguay, Lía Colombino, la obra de Migliorisi, que incursionó en las más diversas técnicas y ámbitos, no se puede entender sino como una sola obra, sin solución de continuidad, que simplemente se va adaptando a las formas requeridas (Lía Colombino, comunicación personal, 3 de agosto de 2022).

En línea con su obra plástica, la insolencia y el uso explosivo del color hacen posible reeditar para el principal elenco capitalino, las antiguas glorias conseguidas en el seno de los *Ballets Russes* de Diaghilev entre 1909 y 1929. En la magnificencia de su propuesta, Migliorisi bien podría ser asociado al colorismo orientalista de León Bakst o a la irreverencia con la que Pablo Picasso presenta sus figurines para *El sombrero de tres picos* de Massine y Falla, trascendiendo de la mirada estereotipada de “lo español”, para acercarse a los caracteres locales y la riqueza regional.

**FIGURA 16.** Isla central de la Sala Fantástica de la exposición “A telón abierto: 50 años de escenografía y vestuario del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción”, que recoge como temática central parte de la aportación de Ricardo Migliorisi al BCMM.



Fuente: Fotografía de Patricia Bonnin-Arias.

Sin embargo, tal vez sea más prudente medir a Migliorisi consigo mismo. Dueño de una creatividad desbordante, su diseño de indumentaria escénica para el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción transita sin solución de continuidad entre la tradición, la innovación,

una conceptualización construida en torno a la obra en cuestión, el simbolismo y la intervención consciente sobre la dramaturgia de la obra partiendo desde lo visual, para configurar una poética propia y siempre sorprendente (Osvaldo Salerno, comunicación personal, 3 de agosto de 2022).

**FIGURAS 17, 18.** Mazapán - Danza francesa. “El cascanueces”. Coreografía de Mario Galizzi sobre original de Lev Ivanov. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi (2003).



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

Migliorisi no desaprovecha a Migliorisi y su magia en *El cascanueces*, cuando introduce el naranja y el fucsia –asociados al universo del flamenco y la tauromaquia– en la danza española del segundo acto; cuando escoge para las francesas un bucólico *robe à l’anglaise* en tejido de rayas con sobrefalda, sin olvidar alusiones al *pannier* y al blanco *fichú* –cruzado en este caso–, conduciéndonos sin escalas a las escenas pastorales de tiempos de María Antonieta (Laver, 1988); en tanto insufla nuevos aires a la estereotipada interpretación indumentaria de la danza

china, abandonando la obviedad en el uso del color amarillo para ornamental las batas y pantalones de los intérpretes, entre turquesas y rojos, con escenas de dragones, trenzas y graciosos complementos.

**FIGURAS 19, 20 (arriba).** Té - Danza china. “El cascanueces”. Coreografía de Mario Galizzi sobre original de Lev Ivanov. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi, confección de tocado Mabel Cisterna (2003).

**FIGURAS 21, 22 (abajo).** Chocolate – Danza española. “El cascanueces”. Coreografía de Mario Galizzi sobre original de Lev Ivanov. Diseño de vestuario de Ricardo Migliorisi, confección de tocado Mabel Cisterna (2003).



Fuente: Fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

Defendió a capa y espada sus hiperbólicos *déshabillés*, generosos trajes de corte, crucifijos de pecho superlativos y hábitos de monja de largas colas ante estupefactos espectadores quienes reclamaban a viva voz verosimilitud, mientras él espetaba a todo pulmón: “¡licencia poética, licencia poética! (Miguel Bonnin, entrevista personal, 22 de enero de 2022).

La meticulosa selección de tejidos, pasamanería, pedrería e incluso hilos, la convirtió en una ceremonia participativa para unos afortunados elegidos que asistieron en primera fila a las fases de su proceso creativo (Claudia Franco y Viviana Heisecke, entrevista personal, 3 de agosto de 2022).

En otro plano, Migliorisi también bebe de la tradición pictórica europea. Así, los tizianos cobran movimiento en *Las Moradas de Teresa*, con camisas con cuellos rizados, medallones, y una adaptación del verdugado redondo y de las mangas perdidas en tratamientos ergonómicos para favorecer la funcionalidad y garantizar la fluidez del movimiento de la danza.

De este modo, su sólida base cultural no era más que una plataforma para despegar hacia nuevos e imaginarios mundos en los que, a través de la danza, el viaje se convertía una aventura para cada bailarín, para cada espectador. Y por ello fue parte responsable de la configuración de una identidad artística para el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, en cuyo espectro de obras, desde las más académicas hasta las más innovadoras, permea el universo fantástico de Ricardo Migliorisi.

#### 4.2.5. Temática historicista, un viaje por diferentes culturas y obras de arte de distintos periodos desde el prisma de la danza

Por último, se constata el recurso a obras de carácter historicista, sea por su temática, sea por su estética, que reúne una miscelánea de obras de diversa tipología y que pueden englobarse también en anteriores categorías. Estas pueden tomar como punto de partida óperas como *Madame Butterfly*, *Carmen* o *Salomé*, además de obras literarias como

*El diario de Ana Frank* o *Los tres mosqueteros*, además de los ya mencionados “ballets místicos” coreografiados por Miguel Bonnin, como *Francesco*, *Las Moradas de Teresa* o *Roque Marangatu*, entre otros.

Un gran número de las obras de noche completa del coreógrafo Jaime Pinto, pueden clasificarse en esta línea. Especial importancia reviste el estreno mundial en 2002 de su versión de *Madame Butterfly* cuyo diseño de vestuario y escenografía corrió a cargo del recordado artista chileno, Germán Droghetti. En la solución propuesta, un marco escenográfico minimalista acoge tanto a delicados kimonos pintados a mano, conjugados con astucia con sencillos atuendos de los pobladores, cargos militares o religiosos y fastuosas capas principescas, consiguen imprimir una personalidad cromática identificadora a cada escena.

Dado que el diseñador se volcó en la práctica totalidad de la plástica escénica, el gran logro de Droghetti se tradujo en crear una ventana al universo que se gesta tras la apertura del telón y sintoniza la globalidad del espacio escénico creando un marco apto con la obra para contribuir con la dramaturgia, narrar historias, enunciar conceptos y detonar emociones de forma mancomunada. Un simple ciclorama desnudo, ese telón de fondo que de pronto es iluminado intencionalmente, ya inicia la pugna por llevar al espectador hacia el exótico Japón.

**FIGURAS 23, 24, 25 (de izq. a der.)** Príncipe Yamadori; mujer del pueblo y comisario imperial; Cio-Cio San. “*Madame Butterfly*”. Coreografía de Jaime Pinto. Diseño de vestuario y escenografía de Germán Droghetti (2002).



Fuente: fotografías de Javier Valdez.  
Gentileza del archivo fotográfico de Florencia Soerensen.

**FIGURA 26.** Escena de *Las Horas*. “*Madame Butterfly*”. Coreografía de Jaime Pinto. Diseño de vestuario y escenografía de Germán Droghetti (2002).



Fuente: Fotografía de Álvaro Fáñez.  
Gentileza del archivo fotográfico del BCMM.

Cada obra presentada por el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción requiere un tratamiento específico en términos de diseño y ergonomía también en los decorados, para que la danza se pueda producir en la escena. Para conseguirlo, diversos son los diseñadores que han generado interesantes propuestas específicas para la danza para la compañía, tales como Héctor Benítez Torres, Carlos Colombino, José Luis Ardissonne, Germán Droghetti, Osvaldo Salerno o Andrés Cañete y muy especialmente Tessy Vasconsellos, atendiendo a la estética, a la funcionalidad y a la generación de sinergias entre todos los elementos plásticos presentados tras la cuarta pared.

## 5. CONCLUSIÓN

Este trabajo se sitúa en la intersección de dos de los grandes ejes de la universidad, que son el de la investigación y el de la transferencia, encontrando un marco singular –el artístico– como hilo conductor. Decimos singular, porque juega con el factor tiempo al conjugar las artes escénicas, con su carácter temporal y efímero, con las visuales, que permanecen, pero que son capaces de implicarse en la dramaturgia y ensanchar el sentido del mensaje, cubriendo resquicios que la danza y su carácter histriónico le cede con mucha cautela.

Más allá de la identidad estética conjugada con la escénica y la institucional de una compañía oficial de danza como institución pública de carácter cultural y simbólico, representativo del conjunto de una comunidad, resulta sugerente la indagación en los problemas y soluciones del campo artístico, el campo de poder y sus intermediarios, todo ello en el sentido del concepto de campo de Bourdieu, para la supervivencia mediante la adaptación de los conjuntos artísticos de carácter oficial a los cánones “dictados” por el contexto político, pero no siempre acatados por los artistas, quienes no parecen ser capaces de dejar a un lado la conciencia social de la comunidad a la que representan y el compromiso vocacional con la creación artística en el más profundo sentido de la palabra.

Construir en paralelo la trayectoria sociohistórica, institucional, dancística y plástica de una compañía de danza parece ser posible. Sin embargo, requiere de un abordaje transdisciplinar más extendido para que pueda explicar a fondo las conexiones que se producen, en qué momento lo hacen, los lastres que acarrea la función pública en esta interrelación e incluso los límites que fueron sorteados a pesar de ella.

En el caso del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción, la compañía parece haber experimentado un gran impulso a raíz de la preservación del conjunto indumentario que forma parte de las producciones, hecho que, al margen de la cuestión artística, le permitió ganar cierta independencia respecto a los fondos públicos que llegan de manera inconstante e incierta. Por tanto, la preservación de este acervo parece haber sido uno de los principales factores que incidieron en que

la compañía hubiera llegado a sus primeros cincuenta años desde su fundación.

A su vez, el empaque singular del repertorio dancístico con el que se presenta la agrupación ofrece a la ciudadanía que la sostiene, una propuesta escénica comprometida, de nivel, que la empodera como comunidad y que, en el marco de un país en vías de desarrollo, le permite acceder al arte de forma similar al denominado Primer Mundo, mediante el recurso a la cultura universal, sin olvidar el poder cohesivo de las manifestaciones autóctonas.

## 6. AGRADECIMIENTOS

Al Vicerrector de Investigación e Innovación de la Universidad Rey Juan Carlos, D. Fernando García Muiña y a la Asociación de Amigos del Ballet Municipal por su apoyo en la realización del trabajo de campo.

A la Dirección General de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Asunción por confiar en Florencia Soerensen y en la autora de este texto para comisariar la exposición por el 50º aniversario del BCMM.

A Florencia Soerensen y al Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción por ceder para este capítulo imágenes de los fotógrafos Javier Valdez y Álvar Fáñez de su archivo fotográfico.

A los profesores Gaël Léveder-Le Pottier Bernard y a Manuel Garzón Albarrán por su alta y generosa contribución en el registro y procesamiento de los datos empíricos de trabajos previos al presentado. A la profesora Estela Alarcón por haber formado parte del equipo de investigación.

## 7. REFERENCIAS

- Abad Carlés, A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza.
- Acosta Villavicencio, S. D. (2013). La danza de tastoanes a través de la teoría social de Pierre Bourdieu. *Sincronía*, (63), 1-40.
- Bonnin-Arias, P. (2019). Los inicios de la Compañía Nacional de Danza: ensayo y error de una errática política cultural estatal. *Ausart. Journal for research in art*, 7(1), 91-100. <https://doi.org/10.1387/ausart.20662>
- Bonnin-Arias, P. (2022). *Un ejército para Terpsícore. 50 años de trayectoria del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción*. Fotosíntesis.
- Bonnin-Arias, P., y Garzón Albarrán, M. (2022). La helenización y latinización de la escena dancística posmoderna: una ruta a la emoción en 'Orfeo y Eurídice' de Pina Bausch. *ArtyHum, Revista Digital de Artes y Humanidades*, 84, 66-89.
- Collazo Albizu, I. (2015). *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a Feuillet pasando por la Académie royale de Danse de Luis XIV*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.
- Foster Stovel, N. (Ed.). (2019). *The Creation of IGiselle: Classical Ballet Meets Contemporary Video Games*. University of Alberta.
- Gombrich, E. H. (1982). *Historia del Arte*. Alianza Forma.
- Guest, I. (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books.
- Laver, J. (1988). *Breve historia del traje y la moda*. Anaya.
- Martínez Gueyraud, A. (2001). Ricardo Migliorisi: Fragmentos de vida. *Guaraguao*, 5(13), 202-206.
- Matamoros, E. (2021). *Dance and Costumes: A History of Dressing Movement*. Alexander Verlag Berlin.
- Migliorisi, R. (2012). *Vestir la escena: Vestuario de danza y teatro 1982-2012*. Fundación Migliorisi/Colecciones de Arte, Secretaría Nacional de Cultura.
- Morris, G. (2017). Giselle and the Gothic: Contesting the Romantic idealisation of the woman. In *Rethinking Dance History*. (pp. 235-247). Routledge.
- Nordera, M. (2015). Danser seule au XVIIIe siècle: un espace féminin de création et transmission?. *Recherches en danse*, (3). <https://doi.org/10.4000/dance.969>