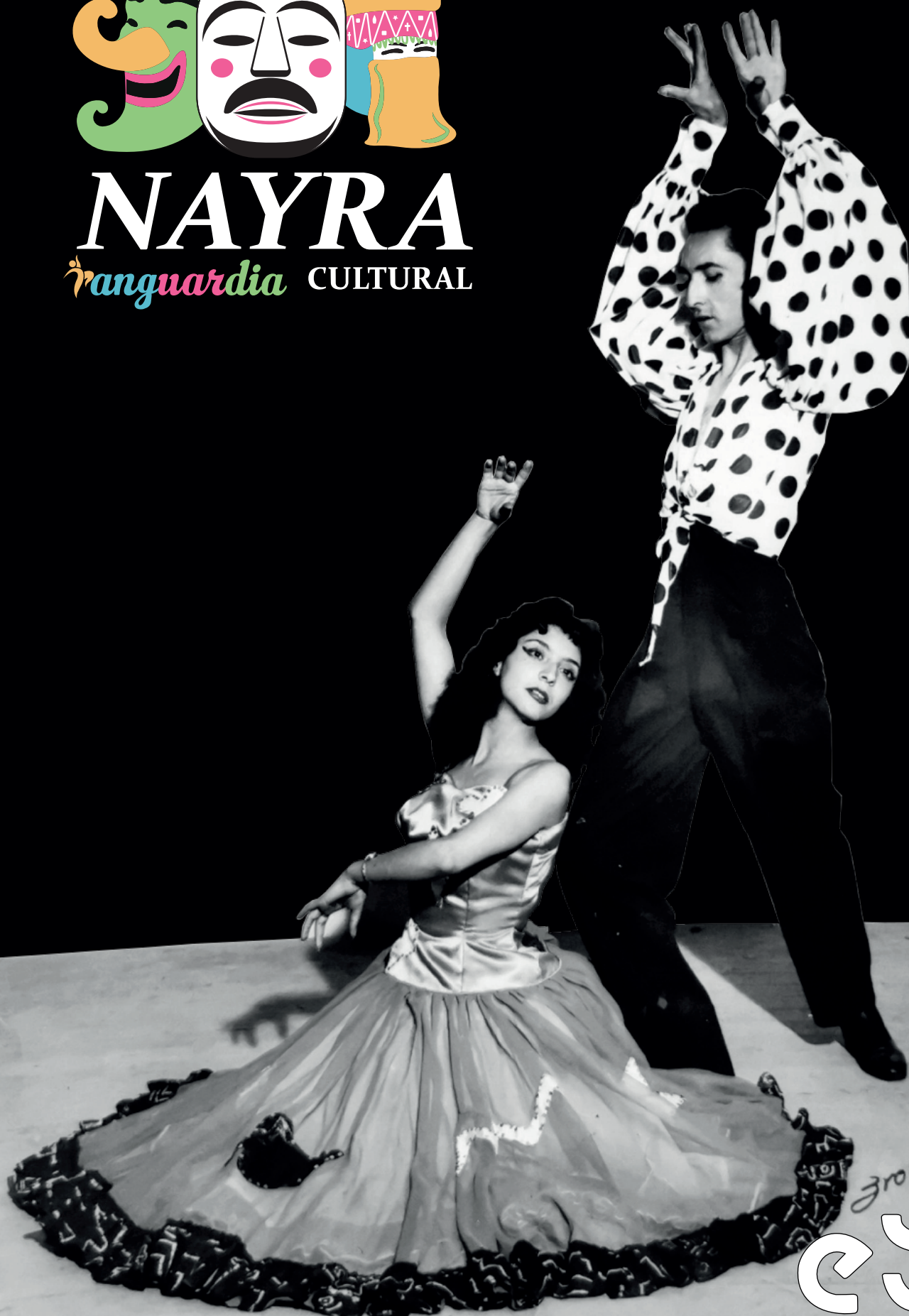




**NAYRA**  
*vanguardia* CULTURAL



*3roadway*  
**esic**

ESCUELA BOLIVIANA INTERCULTURAL DE DANZA

MINISTRA DE EDUCACIÓN

Lic. Beatriz Elena García de Acha

VICEMINISTRA DE EDUCACIÓN

SUPERIOR Y FORMACIÓN

PROFESIONAL

Lic. Ana Yudenka Cárdenas Angulo

DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN

SUPERIOR TÉCNICA TECNOLÓGICA

LINGÜÍSTICA Y ARTÍSTICA

Lic. Marcelo Lorberg

### **Comité editorial:**

Fátima Lazarte Suárez

Valeria Bellott Andia

Patricia Mendoza Albarracín

### **Diseño:**

Carolina Morón Ríos

### **Diagramación:**

Maribel Murillo Gonzales

### **Diseño logotipo:**

Noelia Francisca Mejía Tuno

Las opiniones de los artículos pertenecen exclusivamente a los autores.

**El Alto, Bolivia**

**2025**

# Editorial

## **Nayra Vanguardia Cultural – Segundo Número / Edición del Bicentenario de Bolivia**

En el marco de las conmemoraciones del Bicentenario de la independencia de Bolivia la Escuela Boliviana Intercultural de Danza presenta con satisfacción la publicación del segundo número de la revista Nayra Vanguardia Cultural, dedicada a la reflexión, investigación, difusión y diálogo de la danza en el país.

En esta edición especial, rendimos homenaje a los maestros y maestras de la danza boliviana que marcaron la historia y que hoy forman parte de nuestra memoria colectiva. En esta oportunidad, deseamos preservar el trabajo de Martha Torrico, Graciela “Chela” Urquidi, Melba Zárate, Mario Leyes, Lila Arzabe, Manuel Acosta, Emma Sintani y Walter Albarracín que, con su entrega, disciplina y visión, dejaron huellas imborrables en nuestro ámbito cultural. Su legado—construido desde la docencia, la creación y la gestión cultural— continúa inspirando a las nuevas generaciones.

La Escuela Boliviana Intercultural de Danza, sostiene una propuesta pedagógica que articula de forma académica los diferentes géneros dancísticos, promoviendo una mirada de la danza como lenguaje, disciplina y patrimonio vivo.

Desde su fundación, la EBID impulsa la investigación y la creación escénica como ejes fundamentales para la consolidación de un pensamiento artístico propio, en diálogo con las tendencias actuales del mundo.

Este número reúne asimismo las ponencias y reflexiones presentada en el Foro Nacional de Danza, organizados el pasado año en el Ministerio de Educación. Dichos encuentros constituyeron un espacio de intercambio académico y artístico en el que se abordaron los desafíos actuales de la formación, la producción y la institucionalización de las artes escénicas en Bolivia.

Las exposiciones incluidas en esta edición representan un valioso aporte al debate sobre la investigación artística y la educación en danza y teatro.

Con esta publicación, Nayra Vanguardia Cultural consolida su rol dentro de la Escuela Boliviana Intercultural de Danza, reafirmando su compromiso con la construcción de conocimiento y la preservación de la memoria dancística nacional.

Maestra Mónica Camacho Canedo  
Rectora EBID







# Contenido

|    |                                                                                                                                       |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6  | <b>Martha Torrico</b><br>Entrevista realizada a Carla Krings por Patricia Mendoza y Valeria Bellott                                   |
| 11 | <b>Graciela “Chelita” Urquidi</b><br>Entrevista realizada a Christian Tapia por Patricia Mendoza y Valeria Bellott                    |
| 15 | <b>Melba Zárate</b><br>Entrevista realizada a Mónica Camacho y Alfredo Ibieta por Fátima Lazarte                                      |
| 24 | <b>Mario Leyes</b><br>Entrevista realizada a Stella Pando y Hortensia Salamanca por Patricia Mendoza y Valeria Bellott                |
| 32 | <b>Lila Arzabe</b><br>Entrevista realizada por Mónica Camacho Canedo                                                                  |
| 38 | <b>Manuel Acosta Bustillos</b><br>Entrevista realizada a Leonardo Acosta y Shirley De la Torre por Valeria Bellott y Patricia Mendoza |
| 49 | <b>Emma Sintani</b><br>Entrevista realizada a Marco Redin y José Caba por Fátima Lazarte                                              |
| 57 | <b>Walter Albarracín Orgaz</b><br>Entrevista realizada a Leonardo Albarracín y Paola Tapia por Patricia Mendoza y Valeria Bellott     |
| 62 | <b>RECOPILACIÓN DE IMÁGENES</b>                                                                                                       |
| 69 | <b>FORO EDUCATIVO Y CULTURAL HACIA EL BICENTENARIO “PANORAMA DE LA DANZA BOLIVIANA”</b> Verónica Armaza Nuñez                         |
| 70 | <b>Estado del arte de la danza de Bolivia</b><br>Fátima Lazarte                                                                       |
| 73 | <b>Danzas autóctonas bolivianas</b><br>David Mendoza Salazar                                                                          |
| 76 | <b>Panorama de la danza urbana en Bolivia</b><br>Eduardo Maceda Conde                                                                 |
| 79 | <b>La importancia de la Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia</b><br>Graciela Rodríguez Saenz                                |
| 81 | <b>Danza Clásica en Bolivia: un homenaje a la Maestra Melba Zárate</b><br>Mónica Camacho Canedo                                       |
| 83 | <b>Danza Contemporánea en Bolivia: la Técnica de los Encuentros</b><br>Oscar Javier Zelada Reynoso                                    |
| 86 | <b>Danzas criollas – mestizas bolivianas: una expresión de clase y región</b><br>David Mendoza Salazar                                |
| 89 | <b>Danzas folklóricas bolivianas: tradición, escenario y cuestionamientos</b><br>Edson Enrique Ontiveros Mollinedo                    |
| 92 | <b>Las danzas folklóricas bolivianas</b><br>Yolanda Dolores Mazuelos Pool                                                             |

# Martha Torrico

Entrevista realizada en octubre de 2025 a Carla Krings por  
Patricia Mendoza y Valeria Bellott



Martha Torrico - Archivo Teresa Rivera de Stahlie- El Ballet en Bolivia.

Todas las personas que llegaron a conocer a la bailarina, maestra y directora Martha Torrico tendrán el recuerdo de una persona humilde, apasionada y amante del arte. Martha Torrico es una de las personalidades más importantes para la historia del ballet y de la danza en Bolivia, ella no solamente fue una excepcional profesional, sino también fue una impulsora de muchas generaciones de bailarines, que hasta el día de hoy la recuerdan con mucho cariño, pues su pasión llegó a impactar en la vida de muchos de ellos.

Martha Torrico nació en la ciudad de Cochabamba, nunca ella se hubiera imaginado que algún día sería una bailarina, fue su madre

que por ayudarla con la timidez que tenía la lleva a tomar clases de ballet con la maestra Lila Arzabe, en la Academia Ana Pavlova. Martha recuerda en el libro “Historia del Ballet en Bolivia” que durante su estadía en la Academia Ana Pavlova encontró en la danza el acceso a un refugio, a un mundo propio de donde provenía la fuerza física y moral que le hacían crecer espiritualmente.

Así sus primeros pasos en la danza fueron llenos de mucho cariño, dulzura y confianza que le entregaba su maestra Lila Arzabe. Ya a punto de salir bachiller Martha viaja a la ciudad de La Paz y toma clases con la maestra Melba Zárate y es en ese momento cuando decide mudarse a La Paz para hacer de la danza su profesión.

La decisión significó grandes cambios en su vida, ella venía de una familia trabajadora, su padre había sido linotipista de uno de los periódicos de la ciudad y además estaba comprometido en las luchas obreras para un trabajo digno y un mejor salario, por lo que la noticia de que su hija fuera a estudiar danza a La Paz no fue nada aceptada por la familia. A pesar de las dificultades y gracias a la ayuda de compañeras y conocidos logra mudarse a La Paz en el año 1965 y comienza su formación con la maestra Melba Zárate.

Martha recordaba esta época como la de mayor aprendizaje y de mayor exigencia, no habían feriados y cualquier espacio se podía convertir en una sala de danza para no perder el entrenamiento.

Para ella la maestra era una mujer muy considerada y de gran nobleza, pero dentro de las clases era el polo opuesto, muy estricta y seria.

Tras la apertura del Ballet Oficial, bajo la dirección de la maestra Melba Zárate, Martha es invitada a conformar el cuerpo de baile, desde entonces contaba con un pequeño salario que, si bien sólo llegaba a cubrir sus gastos de vestuario, zapatillas, mallas, etc., significó un gran incentivo para la joven bailarina. Por su dedicación y arduo trabajo llegó a ser la Primera Bailarina, bailando obras de repertorio como: “El Lago de los Cisnes”, “Orfeo y Eurídice”, “Las Sílides”, “Grand pas de quatre”, “Romeo y Julieta”, el “Pas de deux de las Bodas de Aurora”, entre otros.

La llegada de los bailarines argentinos Norma Quintana y Nelson Silvestri al Ballet Oficial tuvo un gran impacto en la carrera de Martha. Hasta ese momento, ella se sentía en la cima de su trayectoria y creía haber alcanzado su máximo potencial. La llegada de Quintana y Silvestri le mostró, sin embargo, que aún existían muchas posibilidades de crecimiento y superación en la danza. A partir de entonces, continuó su carrera compartiendo escenario y roles junto a estos destacados bailarines, enriqueciendo su formación y experiencia artística. La vida tenía más sorpresas para

ella; a las clases de ballet llegó una artista, bailarina y pintora, Noemí Fonts que empezó a tomar las clases, al ver el talento y profesionalismo de Martha Torrico. Fonts habla con su esposo, que era el Encargado de Negocios de la Embajada de Portugal, para conseguirle una beca de estudio en el Ballet de Gulbenkain de Lisboa. Es así como inicia una nueva etapa en su vida que la enriqueció y contribuyó a seguir construyendo el camino del arte en su vida.

Durante su estadía en Europa, además de asistir a las clases en el Ballet de Gulbenkain, Martha viajó por Berlín y París. En París, Jeannette Inchauste la recibió e invitó a participar en los cursos que ella misma estaba tomando. En Berlín, se reencontró con su compañera del Ballet Oficial, Karin Schmidt, con quien asistió a cursos de coreografía en la Ópera de Berlín.



Martha Torrico - Archivo Teresa Rivera de Stahlie- El Ballet en Bolivia.



A un año de su regreso a Bolivia, en 1981, las autoridades del Instituto Boliviano de Cultura designaron a Martha Torrico como directora del Ballet Oficial, cargo que asumió con gran esfuerzo y dedicación en medio de numerosas dificultades. En ese período, Bolivia atravesaba una de las dictaduras más trágicas de su historia, caracterizada por la crisis e inestabilidad en todo el país.

En el ámbito de la danza, se recortaron los fondos y se les retiró el espacio destinado a las salas de trabajo del Ballet Oficial, lo que obligó a la recién nombrada directora a buscar espacios alternativos para asegurar los entrenamientos y ensayos de sus bailarines. Si bien organizaron cartas, solicitudes e incluso protestas para que las autoridades puedan darles un espacio laboral digno no tuvieron resultado.



Martha Torrico en Romeo y Julieta - Archivo personal Carmen Castro.

A pesar de las difíciles condiciones y en medio de las convulsiones sociales y políticas bajo la dirección de Martha se realizaron funciones con obras como: “Fusión”, “Perspectiva 2”, “Mesías”, entre otras.

Tras un par de años sin poder resolver el problema de un local estable para el Ballet Oficial, Martha decide aceptar la invitación para convertirse en la directora de la Casa de la Cultura en Santa Cruz. De esa manera en 1982 se muda al oriente del país, donde inicia una vida nueva y con mucho más apoyo por parte de las autoridades, que en ese momento estaban buscando fortalecer el arte en el departamento.

Sin embargo, Martha nunca abandonó a sus compañeros y estudiantes en la lucha para conseguir un espacio para el Ballet Oficial, logrando en 1984 conseguir un espacio consolidado para la institución.

Martha permaneció formando bailarines en la ciudad de Santa Cruz durante cuatro años, buscando la realización de uno de sus principales objetivos: “proporcionar la oportunidad de estudiar danza a la mayoría de postulantes posibles”. Esta apertura y generosidad siempre caracterizaron a la maestra, Carla Krings, una de sus alumnas más cercanas, recuerda que para Martha: “Todas las personas pueden bailar, porque la danza está en todos”.

Con este propósito, su enseñanza de ballet se extendió a la Escuela de Bellas Artes, impulsando a niños y niñas que, por razones eco-



Martha Torrico y Elio Torres - Archivo Teresa Rivera de Stahlie El Ballet en Bolivia.

nómicas, no podían acceder a la formación en ballet en la Casa de Cultura.

Por motivos personales, en 1986 Martha regresó a su ciudad natal, Cochabamba, y decidió abrir su propio estudio de danza, inicialmente en espacios alquilados. No fue sino hasta 1988 que pudo contar con un espacio propio.

En 1989, su escuela realizó su primera presentación en el Teatro Achá y, ese mismo año, realizaron un viaje a la ciudad de Santa Cruz para presentar su trabajo.

El Estudio de Danza Martha Torrico funcionó durante 10 años, en ese tiempo realizó 7 temporadas en el Teatro Achá, participó en Festivales Nacionales, en La Paz (1991) y en Tarija (1995). La maestra Martha poseía

una memoria inigualable, lo que la convirtió también en una destacada repositora, entre las obras de repertorio que realizó junto con su escuela fueron:

“Grand pas de quatre”, “El Lago de los Cisnes”, “La Bella Durmiente”, reposiciones coreográficas de su maestra Melba Zárata y coreografías propias. Su Estudio contribuyó a construir y formar con bases sólidas a generaciones de bailarinas como: Carolina Mercado, primera bailarina del Ballet Oficial de Bolivia<sup>1</sup> y actual directora de La Compañía<sup>1</sup>, Lili Centellas, bailarina y actual maestra de la Academia Danzarmonia<sup>2</sup>, Carla Krings<sup>3</sup> bailarina y actual maestra de la Academia Ballet Art, entre otras bailarinas.

Uno de los trabajos propios más importantes fueron las ocho coreografías inspiradas en un disco de compositores bolivianos que su gran amiga María Teresa Rivera de Stahlie le había regalado.



Marco Redin y Carla Krings. Archivo Teresa Rivera de Stahlie - El Ballet en Bolivia.



Para la creación de estas ocho coreografías la maestra Martha se metió de lleno en la experimentación de las canciones, realizaba la lectura de poemas junto a sus estudiantes y organizaba rondas de conversatorios para compartir los sentimientos que surgían.

En agosto de 1997 fue la última función de la Escuela, Martha se retiró como profesora y directora. La presentación fue dedicada para su socia y sobre todo gran amiga María Teresa Rivera de Sthalie.

Martha Torrico fue y será para Bolivia una de las referentes de la danza en Bolivia, como bailarina se la recordará siempre como una excelente artista, disciplinada, apasionada y brillante.



Martha Torrico y Humberto Ibañez en Orfeo y Euridice - Archivo Personal Carmen Castro.

Como maestra el legado que nos deja es enorme, pues no sólo formó bailarines con bases técnicas sólidas, sino también convirtió a sus estudiantes en artistas comprometidas, sensibles y apasionadas como lo era ella cuando daba sus clases.

Martha fue una mujer fuerte, sensible, resistente y apasionada, vivía la vida de manera humilde y le gustaba transmitir con mucha dulzura todas las sensaciones y emociones que había vivido en su vida, llegando a cambiar la vida de muchas jovencitas bailarinas, Como diría la maestra Martha al finalizar una clase: “Ahora improvisen, ahora sean libres, ahora vuelen...”



Martha Torrico y Elio Torres - Archivo Teresa Rivera de Sthalie El Ballet en Bolivia.

---

1 Es actualmente una de las compañías más referentes del ballet clásico en nuestro país.

2 La Academia Danzarmonia es una de las academias más antiguas de Cochabamba que sigue formando y ofreciendo clases de ballet, bajo la dirección de la maestra Martha Lévy.

3 Fue la mano derecha de la maestra Martha Torrico y gran apoyo, reemplazando sus clases, cuando la maestra se encontraba delicada de salud.



## RESEÑA

# Graciela “Chelita” Urquidi

**Entrevista realizada en septiembre de 2025 a Christian Tapia  
por Patricia Mendoza y Valeria Bellott**

Hablar de Graciela Urquidi es hablar de una revolución silenciosa, de una mujer que desafió los cánones de su época para abrir las puertas del teatro a un arte que la sociedad consideraba “menor”: la danza folclórica boliviana. Nacida en Potosí en 1920, Chelita —como cariñosamente se la conoció— dedicó más de seis décadas de su vida a la enseñanza, creación y difusión de la danza, convirtiéndose en la indiscutible “maestra de maestros” de Bolivia.

## Los primeros pasos

La pasión de Graciela por la danza comenzó tempranamente, en aquellas noches de arte que compartía en su hogar potosino con su padre y hermanos. En La Paz, tomó sus primeras clases con la bailarina rusa Valentina Romanoff y la austríaca Klary Greiner, figuras que habían llegado al país trayendo consigo los aires de la danza moderna europea.

Fue precisamente con este grupo que Chelita participó en 1940 en el ballet Amerindia, dirigido por José María Velasco Maidana, una obra emblemática que marcó un hito en la historia de la danza boliviana y que cultivaba un nuevo aire para lo que se conocía del folclore hasta entonces.



Graciela Urquidi - Archivo personal Carmen Mariaca.

Ese mismo año, en 1940 viajó a Buenos Aires, donde durante cinco años estudió danza clásica con Michael Borovsky, director y coreógrafo del Teatro Colón; danza moderna con las profesoras Renatte Schottelius y Ana Bielekja; español con María Quiroga; y folclore con De los Santos Amores.

Fue en Buenos Aires donde Urquidi tuvo su primer contacto formal con el estudio del folclore.

Como explica Christian Tapia, quien fue bailarín de Chelita en sus últimos años: “Ha ido a estudiar clásico. Y en la escuela [...] ahí tuvo el acercamiento al folclore argentino”. Esa formación dual —técnica clásica rigurosa



Graciela Urquidí - Archivo personal Carmen Mariaca.

y aproximación académica al folclore— sería la base de su metodología futura.

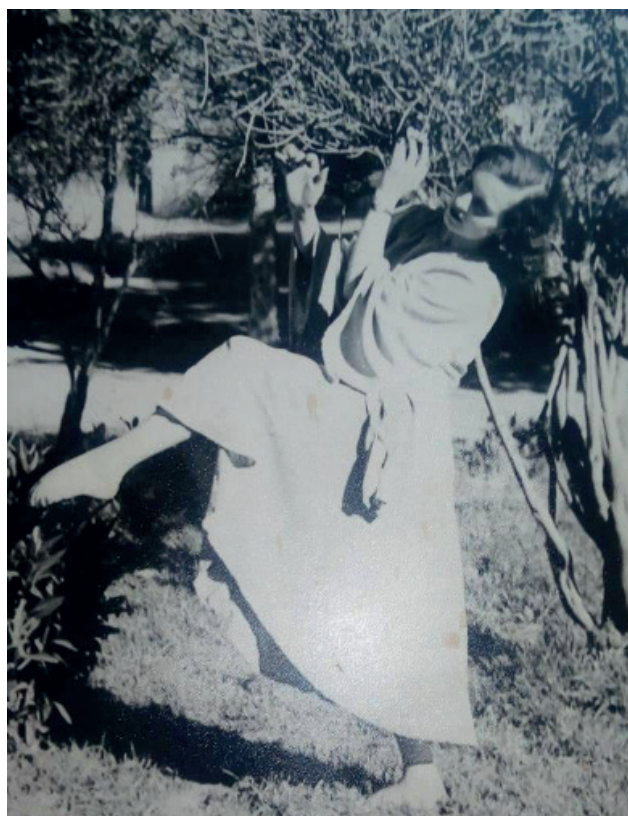
De vuelta en Bolivia en 1943, Graciela Urquidí fundó la “Academia de Danzas y Ballet Chela Urquidí”, sembrando así la semilla de lo que se convertiría en una de las instituciones más longevas y significativas de la danza en el país, aunque el camino no fue fácil.

Christian Tapia menciona: “En ese momento, ella ha ido contra la misma sociedad. Porque las danzas folclóricas estaban reservadas para las entradas, para las calles. No estaban para el teatro”. La danza folclórica no era considerada arte en absoluto, sino apenas “una expresión popular”.

La clase intelectual y acomodada de la época respiraba aires nacionalistas y hablaba de construir una identidad boliviana, pero todo

tenía un límite: que las danzas folclóricas subieran a escena no era bien recibido. Como señala Tapia: “Ha sido la primera mujer en darle un enfoque a la danza, de luchar por la danza [...] El impacto más importante, creo yo, ha sido que haya abierto este ambiente para todos los artistas ahora”.

No era raro verla en los años 50 recorriendo el área rural, visitando comunidades, observando y estudiando danzas tradicionales. “Cuando llegó, realizó un proceso de investigación”, explica Tapia. Chelita viajaba con su grabadora, registraba músicas, estudiaba movimientos, conversaba con danzantes. Y luego, con su formación clásica, organizaba ese material para llevarlo al escenario. La apuesta de Chelita era revolucionaria.



Graciela Urquidí - Archivo personal Carmen Mariaca.

## La creadora

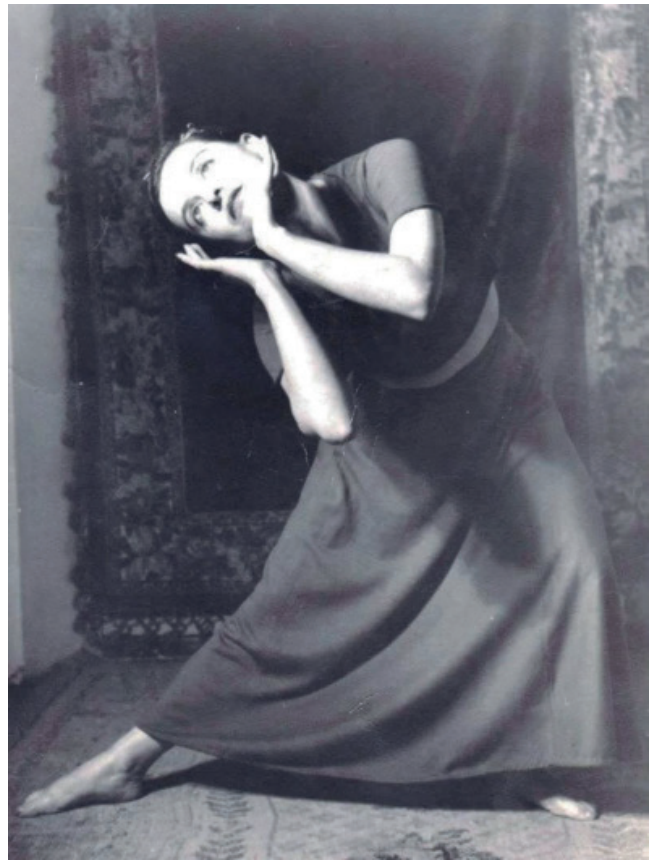
En los años 50, bajo la dirección de Waldo Cerruto y la producción del Instituto Cinematográfico Boliviano, Chelita trabajó como coreógrafa en *Fantasía Boliviana*. La obra se presentó durante dos meses en Bolivia antes de viajar por Latinoamérica y China, marcando un momento donde el folclore comenzaba a consolidarse como parte de la escena teatral boliviana.

El trabajo coreográfico de Chelita se distinguía por su aproximación narrativa: “Ella hacía danza argumentada, que tenía un inicio, un nudo y un desenlace en cada una de las obras que presentaba. Obras con contenido que tenían una historia que sí se contaba”, explica Tapia. Este enfoque permitió que se distinguiera su trabajo del de otros hacedores de la danza folclórica de este siglo.

Como Así también, ella no hacía folclore puro reproducido en escena, ni ballet clásico con temática local, sino una fusión que buscaba crear un lenguaje escénico propio, característica que la llevó a constituir un amplio repertorio de creaciones propias que destacaban por su singularidad artística.

Su aporte a la estructura de la cueca boliviana resultó particularmente significativo, ya que las cuecas existían como práctica social en distintas regiones, pero Chelita les dio organización coreográfica para el escenario.

Esta sistematización partía de su trabajo de campo. Chelita viajaba a las comunidades,



Graciela Urquidí - Archivo proyecto Tuja.

observaba cómo se bailaba en las fiestas, identificaba elementos distintivos de cada región, y luego los organizaba en estructuras coreográficas transmisibles.

El proceso no era simple recolección folclórica ni invención arbitraria, sino un trabajo de estilización escénica que buscaba mantener la esencia de lo observado mientras lo adaptaba para el teatro.

## La Maestra: rigor, pasión y ternura

Quienes conocieron a Chelita en sus últimos años —como Christian Tapia, quien la conoció cuando ella tenía cerca de 79 años— la describen como una Maestra de personalidad compleja, para ella, un bailarín debía dominar el ballet clásico obligatoriamente. A sus alumnos les enseñaba con un palo con el



que marcaba el ritmo, y comenzaba siempre con un calentamiento de danza clásica antes de pasar al folclore. Ese amor por la danza clásica nunca la abandonó; era su lenguaje primero, su fundamento, la base desde la cual había construido todo lo demás.

Cuando Chelita falleció el 2006, Lauro Rodríguez asumió la dirección del ballet, continuando su legado con la misma dedicación y amor por la danza que caracterizó a la maestra.

Particularmente significativa fue la relación de Chelita con el profesor Lauro Rodríguez, quien estudió con ella desde joven, fue su bailarín principal, luego su docente, y finalmente director de la academia tras su muerte. Lauro, quien también integró el Ballet Oficial durante 26 años y participó en obras como El Lago de los Cisnes, La Bella Durmiente, Cascanueces y Giselle, representa esa formación que Chelita consideraba esencial.

### **Legado vivo**

El ballet que Chelita fundó en 1943 se convirtió en semillero de maestros y en referente de la danza boliviana. Durante décadas, se pusieron en escena diferentes estampas del folclore, viajando por Argentina, Chile, Perú, Colombia, Ecuador, Venezuela, Paraguay, Uruguay, México, Brasil, Checoslovaquia, Holanda, Rusia y República Popular de China.

Uno de los legados más profundos de Chelita Urquidi fue su rol como formadora de maestros. Entre sus alumnos directos se cuentan figuras que luego se convertirían

en pilares de la danza boliviana. Además, Chelita no sólo formó bailarines; formó criterio. Sus alumnos aprendieron no sólo pasos y técnicas, sino una forma de entender la danza: con rigor, con respeto, con amor por el folclore.

Chelita trabajó hasta sus últimos días, dando clases y sembrando danza. A los 85 años, meses antes de enfermarse gravemente. El mayor mérito de Chelita Urquidi fue transformar la percepción social sobre la danza-folclórica, le dio rigor académico, estructuró danzas tradicionales para el escenario, formó a generaciones enteras de bailarines y maestros, y abrió las puertas del teatro a un arte que antes era considerado indigno de esos espacios.

Christian Tapia, quien fue parte de su última generación de bailarines, la define como amor y pasión a la danza. “Eso es Chelita. Ella le ha dado toda su vida y su pasión a la danza”. Chelita bailó, transformó, enseñó, revolucionó. Graciela “Chelita” Urquidi Yanguas falleció el 2 de febrero de 2006 a los 86 años, dejando un legado inconmensurable.



Graciela Urquidi y Lauro Rodríguez - Archivo Blog Arte, Pintura, Cultura.

# Melba Zárate

Entrevistas realizadas en septiembre del 2025 a Mónica Camacho y  
Alfredo Ibieta por Fátima Lazarte



Maestra Melba Zárate - Archivo personal Mabel Franco.

Melba Zárate maestra de danza clásica, elegante e impactante, dejó huella en Bolivia en la gran cantidad de estudiantes que pasaron por sus manos. Inculcando pasión, disciplina y determinación, muchos han llegado a ser reconocidos en el ambiente dancístico nacional.

Artista argentina, fue maestra de baile del Teatro Argentino de la Plata, desde 1969 a 1978 fue directora del Ballet Oficial de Bolivia. Este texto fue elaborado con entrevistas a dos personalidades de la danza:

Mónica Camacho y Alfredo Ibieta, ambos, discípulos muy cercanos recuerdan a la “Maestra” Melba Zárate.

## ¿Cómo conociste a la Maestra Melba Zárate?

Mónica Camacho nos cuenta cómo fue su primera impresión: El año 1974 conocí a la Maestra, acabábamos de regresar con mi familia de Inglaterra, yo, ya había comenzado a practicar el ballet. Mis padres empezaron a averiguar qué maestra de danza clásica había en La Paz.

Inmediatamente se habló de ella, no existían academias privadas y ella era la directora de lo que en ese momento era el Ballet Oficial de Bolivia. La institución estaba ubicada donde es actualmente el edificio Lazarte al final de Prado, era el mejor lugar que había para hacer ballet en ese momento.

La Maestra dirigía la escuela, que era la Academia Nacional de la Danza y el cuerpo de baile que era el Ballet Oficial de Bolivia, es importante mencionar que contaba con ítems para bailarines.

Me llevaron a hacer una audición, era la única manera de entrar, ahí fue donde



Melba Zárate - Archivo personal Mónica Camacho.

la vi por primera vez, me impresionó su presencia, su actitud de artista, su forma de hablar. En ese momento ella era la principal figura de la danza, más adelante, supimos que era argentina y que trabajaba con otros argentinos, que eran Norma Quintana, Nelson Silvestri y Elio Torres, formados en el ballet de Tucumán.

Alfredo Ibieta, quien la conoce ya en su enseñanza particular nos refiere: La conocí mediante Oscar Suarez, un compañero que también estaba en el ballet en ese momento, teníamos que hacer una obra de teatro para un festival internacional y él me llevó al CECI (Centro de Cultura Integral), la Maestra era la directora. Fui a pasar ballet con ella, porque necesitaba entrenamiento para esa presentación, me recibió y me aceptó en las clases.

Cuando empezaba el ballet Eduardo Mazuelos padre me dijo: “Alfredo la maestra te va a enseñar, aprieta, aprieta, hasta donde ya no puedes y a ver si aguantas, pero es muy buena y muy humana”.

### ¿Cómo impartía sus clases?

Camacho relata su experiencia: Cuando entré a la Academia Nacional de la Danza, mi primer maestro fue Gilberto Camberos, pero todos los sábados en la mañana la Maestra Melba Zárate daba clases para todo el cuerpo de baile y para niños o señoras que hacían ballet, por ejemplo, recuerdo que asistían a la clase la Sra. María Teresa Stahlie, la cantante lírica María René Ayaviri y niños como yo, no tan pequeños, desde los 11 años.

Cuando eras niño y pasabas clases con ella, obviamente, te podía hacer sentir un poco temeroso o inseguro por la forma que te



hablaba por que tenía un tono de voz muy modulado y suave, te llamaba siempre por el apellido, hacía bromas un poco sarcásticas; y a esa edad a veces no lo puedes entender, pero para mí era bastante divertido pasar las clases con ella, me gustaba la forma en que explicaba.

Ella tenía un estilo muy personal de enseñar, utilizaba mucho posiciones modernas, cerradas (lo que actualmente llamamos sexta), iniciábamos con una especie de balanceos y de contracciones; también usaba posiciones del ballet clásico (1ra, 2da, 4ta, 5ta) y pasos que responden al lenguaje de la danza clásica como plié, tendu, ronde de jambe, grand battement, frappé. En el centro teníamos el adagio, pequeños saltos, grandes saltos.

Recuerdo que, en el Ballet Oficial, pasábamos con un pianista, el maestro Luis Aranibar, pero no todas las clases, en los últimos años de su vida ella ya no utilizó música, hacía sonar su bastón, para marcar el tiempo.

Era una maestra cálida sabía darles lugar a todos, no negaba la entrada a nadie (las personas con más o menos talento eran aceptadas), pienso que eso fue muy importante, y hacía que cada persona acepte con gusto el lugar que ella le daba, nadie pretendía ser más de lo que ella te decía, ya que te lo decía de una manera muy buena y te daba oportunidad de bailar, de participar de las clases, hacía correcciones, era muy lindo. Creo que su objetivo era formar bailarines,

de modo que su clase se enfocaba mucho en la flexibilidad y algunos tipos de acrobacias, buscaba un logro técnico. Así mismo, era una mujer tremendamente disciplinada, no se podía llegar tarde, despeinado, sucio o por ejemplo prácticas como mascar chicle o las uñas pintadas no eran posibles dentro de las clases.

Su forma de dar las clases no varió mucho a lo largo de los años, al final de su vida se definió solamente como maestra, a ella le gustaba enseñar la técnica de la danza clásica dentro de lo que ella entendía y era su propia escuela.

Ibieta recuerda: Las clases eran intensas, terribles, fuertes, ella manejaba diferentes escuelas, francesa, rusa, no hemos tenido una escuela clara o única, ella decía aquí vamos



Alberto Villalpando, Melba Zárate, Mario Estenssoro, Carlos Rosso - Archivo Proyecto Tuja.

a ser bailarines y nada más, aplicaba lo que llamaba: la ley del machaque, que significaba repetir hasta que salga.

Era drástica, cuando enseñaba te presionaba mucho, si no podías lograr los movimientos se ponía fuerte, creo que el miedo te hacía alcanzar lo deseado. En estos momentos de exigencia era como si estuviera actuando, su rostro y su voz iban alcanzando más y más fuerza, te obligaba a hacer los ejercicios.

Lo que más me impactó era la forma de manejar el carácter de sus estudiantes, cuando hacías bien un ejercicio, te alababa y te daba fuerza, te motivaba. Pero también ella sabía ponerte en tu sitio diciendo: “Hijito usted todavía no es bailarín, cuando sea bailarín vamos a hablar”. Para ella no había límites en su forma de hacer su trabajo, recuerdo que una vez al realizar un ejercicio muy difícil le dije: “Maestra, no puedo”, a lo que ella contestó: “Hijito si no puede, agarre su ropita, váyase por favor y no vuelva nunca más”. Así trataba a sus estudiantes, no te desmotivaba, pero te ponía muchos desafíos.

Su método de enseñanza era la exigencia, dentro de sus clases habían algunos estudiantes que tenían pocas condiciones físicas, pero ella no se detenía, siempre “seguía y seguía hasta sacar los pasos”.

Más allá de toda la formación técnica la Maestra era una enciclopedia andando; hablaba de músicos, de pintura, de diseñadores que habían hecho el vestuario para grandes ballets.

Camacho recalca esta misma visión: Durante la clase hacía gala de toda su cultura y de toda su inteligencia, te dejaba mudo, por ejemplo, te decía: “Nena, usted no debe saber quién es el Manco de Lepanto”. A la vez te enseñaba, porque hablaba de ópera, de música clásica mencionando a Mozart, Beethoven; de historia del ballet, de grandes bailarines, como Alicia Alonso, George Balanchine, Alicia Markova y Tamara Toumánova.

### **¿Cómo recuerdas que fue su faceta de creadora?**

Mónica Camacho relata: Tuvo una faceta de creadora, un momento en su carrera que le gustaba hacer coreografía, no recuerdo tanto, pero sé que hizo varias coreografías para su cuerpo de baile. Estas eran bastante contemporáneas y entre ellas se encuentran “Carcajada del estaño”(basada en un poema de Alcira Cardona con música de



Melba Zárate y Mónica Camacho - Archivo personal Mónica Camacho.

Villalpando), “Esbozo para una edad” de Albinoni “Orfeo y Euridice” de Gluck. Sus bailarinas favoritas eran Martha Torrico, y Norma Quintana, para ellas hizo muchas obras.

Sus coreografías “Carcajada del estaño” y “Orfeo y Euridice”, eran en un estilo que llamaban neoclásico, con posiciones cerradas y mallas; esta última fue la que más trascendió y estuvo en repertorio hasta los años 80. Euridice estaba en puntas y hacían figuras en pareja. Otra de sus obras era el “Piccolo Concerto”, que se bailaba con tutus azules, una obra de danza pura, muy inspirada en lo que era el estilo Balanchine, que eran obras sin argumento, pero con pasos de ballet.

Como directora también realizó varias reposiciones. Ella conocía muy bien ciertas obras del ballet clásico: los personajes, la interpretación, la estructura, el mensaje y también las coreografías, por ejemplo:

El segundo acto del “Lago de los cisnes”, “La bella durmiente” ambos de Tchaikovsky “Giselle” de Adam y “El pájaro de fuego” de Stravinski.

Aunque no lo vi, entiendo que, “El lago de los cisnes”, sobre todo el segundo acto fue su fuerte. Ella trabajaba con un equipo, por ejemplo: cuando se hizo “Giselle”, la repositora fue Martha Torrico en una ocasión y en otra Norma Quintana, pero la Maestra daba las pautas generales sobre la actuación, igualaba el cuerpo de baile y dirigía. Lo propio cuando se hizo “La bella durmiente”,

la reposición estuvo a cargo de Norma Quintana y la Maestra hizo el ensamble de toda la obra, el sentido, los personajes y las caracterizaciones, ella se ocupaba de darle unidad a la obra.

Ibieta en cambio nos cuenta su experiencia en un momento posterior: La primera vez que subí al escenario para bailar, fue cuando llegó Mónica Camacho de Rusia, montó un Varieté. Mónica bailó “Carmen”, Maité Prada, un fragmento de la “Suite de Quijote” y otras danzas.

La Maestra Melba Zárate prefería enseñar, recuerdo en una ocasión cuando Norman Reyes le dijo “Maestra, ¿porque no monta una obra para que nosotros podamos bailar? ella le contestó: “¿usted se cree bailarín hijito? para hacer una obra clásica, le falta mucho” entendí que por el momento éramos bailarines de salón. Asimismo, recuerdo que ella tenía una coreografía basada en un poema de Alcira Cardona, era una obra sobre la mina, se llamaba “Carcajada del estaño”.

### **¿Cuál cree que fue su impacto en la danza en su época?**

Camacho afirma: El impacto de ella en su época fue grande, llegó y tenía una personalidad muy interesante, logró dirigir y estructurar una compañía y una escuela de danza.

El cuerpo de baile que dirigió, disponía de ítems, aunque tal vez no haya sido mucho, podían cobrar de bailar y en la escuela de





Cena homenaje a la Maestra Melba Zárate- Archivo personal Mabel Franco.

danza nos íbamos formando las más chicas y podíamos aspirar a llegar en algún momento a ese cuerpo de baile.

La Maestra era una persona con mucha autoridad, esto le permitió conformar todo este ambiente de ballet que en esa época fue muy lindo e importante para el desarrollo de la danza, ella se constituyó como una especie de madre para muchas artistas que recibieron su formación.

Antes de la Maestra, existía, la Academia Nacional de la Danza y el Ballet Oficial, pero entiendo que ella llega en 1969 y se queda por 9 años, vale decir hasta 1978, no fue un periodo tan largo, pero marcó mucho. Había mucha disciplina y mucha fe en lo que ella decía, eso también ayudaba. Tenía un

liderazgo muy claro y la gente quería estar cerca para llegar a un lugar alto en la danza.

Ibieta afirma: Todos los que fuimos sus alumnos reconocemos que ella nos hizo, nos formó académicamente, formó nuestro carácter fortaleciéndolo para continuar con la danza, creo que esto ha influido en todos los que hemos pasado por sus manos.

### **¿Qué dificultades atravesó en su quehacer y cómo lo resolvió?**

Camacho relata: Más que dificultades, pasa de una práctica de danza en una institución pública a una privada, yo no vivía en Bolivia, pero sé que después de la dirección del Ballet Oficial, ella se va a enseñar a la Alianza Francesa, ubicada en la 20 de octubre entre Azpiazu y JJ. Pérez, se abre como una especie de primer ballet privado. En esa época existían algunas profesoras que daban

clases de manera un poco más amateur en sus casas o iglesias.

El salón tenía sus barras, espejos y camerinos, mucha gente se fue con ella porque inspiraba mucha confianza, si bien el Ballet Oficial continuó con otros directores, ella nunca perdió su público. Era una persona muy creativa y vivía lo que ella te hablaba, si hacía una obra ella se metía plenamente.

El centro en la Alianza Francesa dura alrededor de 4 años, después en el mismo lugar entra otro centro de formación educativa que se llamó CECI, de modo que la maestra permanece en el mismo salón.

Era un instituto privado que enseñaba mecanografía, secretariado, pero mantiene el ballet, tuvo mucho éxito porque era abierto. Es posible que tal vez el hecho de que era argentina provocó algunos recelos; después de algunos años llegaron algunas ex estudiantes de la Maestra que quisieron desplazarla y pensaron en hacer algo más importante que lo que había hecho ella, yo creo que eso le dolió mucho, sin embargo ella por su personalidad logró rehacer su labor en un ambiente privado cosa que parecía imposible, le fue muy bien, como toda academia privada tuvo su cúspide tanto como Alianza Francesa y como CECI; estuvo allí muchos años hasta que se cierra este instituto después de 1988, prácticamente unos 10 o 12 años.

Después de esto ella ya había avanzado en edad y empieza a dar clases en diferentes

lugares. Después del año 1988, trabajó junto a mi mamá (Georgette Canedo de Camacho) y junto a mí en el ballet Summa Artis, dando clases, pero no de manera continua, de manera intermitente, por al menos unos 10 años hasta el año 1998, para mí fue muy importante trabajar con ella, definitivamente marcó mi vida de artista.

Ibieta recalca: No creo que tuvo dificultad para enseñar, yo creo que tuvo dificultad para sostener el vivir de la danza, ella tuvo que vivir bajones económicos, porque en algunos momentos la gente a la que enseñaba se movió de espacio y eso afectó su trabajo.

También encuentro que recibió poca atención de autoridades relacionadas con la cultura en aquella época. Su trabajo fue reconocido, pero no como ella merecía, porque formó bastante gente dentro de la danza (mucho antes de que yo sea su alumno), por ejemplo, Eduardo Mazuelos padre, que también era bailarín y tuvo la oportunidad de pasar clases con maestra Leonidoff, opinaba que Melba Zárate fue la mejor maestra; Mario Leyes y Lauro Rodríguez, decían que ella era “La Maestra”.

### **¿Qué figuras se formaron con la Maestra Melba Zárate?**

Camacho recuerda que, Martha Torrico, fue siempre una de las favoritas de la Maestra, si bien ella tuvo otros maestros, extendió sus alas a su lado. En ese momento varios varones estuvieron con ella muchos años: Lauro Rodríguez, Eugenio Murillo, Gilberto Camberos, Eduardo Mazuelos, Manuel

Acosta (que estuvo con ella hasta que funda el Ballet Folclórico), además de Margot Salas, si bien no fueron totalmente formados por la Maestra estuvieron con ella y conformaron su cuerpo de baile. Uno de sus alumnos más destacados fue Mario Leyes, oí que la amaba, la Maestra es una de las figuras más importantes que lo influncian.

Posteriormente, podemos mencionar a Carmen Castro, Solange Piaggio, Susana Tejada, Patricia Galindo, Khatia Salazar, Karina Ritcher, Leslie Palza, Yvonne Stahile; un poco más adelante ya aparecen nombres como Alfredo Ibieta y José Caba entre otros. Claudia y Cecilia Pereyra salen del CECI, ella marcó bastante en muchas generaciones de bailarines.

Ibieta relata: Entre sus alumnas más destacadas está Mónica Camacho, pero yo la conocí ya formada profesionalmente cuando llegó de Rusia, Mayte Prada, Tatiana Sanjinés, Kira Miranda.

Otros bailarines que salieron de sus manos fueron: Eduardo Mazuelos padre, Jaime Mendez, Norman Reyes, había un grupo de teatro de Ciudad Satélite llamado “La Puerta”: Gerardo Zalles, Eduardo Mazuelos hijo, José Luis Carrasco, Carlos Mogrovejo, Eduardo Jordán, Lucio Loayza.

### **¿Cuál crees que es el legado que deja?**

Camacho afirma: Era una mujer muy culta, cuando te hablaba de algo sabía de lo que te hablaba y eso influyó en la aparición de tantos bailarines y academias, desde los 70 hasta ahora, por lo menos en La Paz.

A mí lo que más me impresionó era el conocimiento que tenía de los personajes, la parte escénica de los mismos. Me gustó mucho la forma en la que ella me ayudó a construir mis personajes y los personajes que se desarrollaron dentro de lo que en ese momento fue el ballet Summa Artis.

Conocía muy bien las obras de música clásica, ópera, literatura, pintura, era una persona muy erudita. Eso sumado a su disciplina y amor por la danza ha dejado un legado grande que trasciende hasta hoy, oímos hablar de ella, existe el premio Melba Zárate y creo que quedará para siempre en la historia de la danza boliviana.

Ibieta puntualiza: el impacto que tuvo en la danza fue la formación de bailarines.

Camacho subraya: su mayor legado para mí es su condición de maestra, haber cobijado a tantas bailarinas y bailarines, a su lado, haberlos hecho crecer, haberles enseñado e influenciado tanto con su educación y su cultura. Creía mucho en los bailarines, insuflaba mucha fuerza, como ella no bailaba (al menos desde que yo la conocí) le gustaba ver bailar.

Ibieta finalmente recuerda: era una persona que sabía mucho, pero era humilde, su ego no era grande, era muy humana, aunque aparentaba ser dura, entendía a las personas. Daba pautas de vida fuera de lo que es el ballet: “Hijito el que persevera triunfa”, “haga bien las cosas que está haciendo, no vaya a ser que un día usted vaya a comer de esto”.



A mí personalmente, me ha marcado su forma de dar clases, cómo motivaba a los estudiantes, daba fuerza, subía la autoestima a los bailarines, eso se ha quedado en mi forma de trabajar.

Además, era abierta y generosa, una vez le dije: “Maestra han llegado unos profesores cubanos, y me gustaría ir a pasar clases ¿usted cree que puedo ir a ese trabajo?” Ella me preguntó cuánto había aprendido, yo le dije que mucho, entonces me dijo que fuera.

Así llegué al Ballet Oficial. Ella me hizo, yo siempre digo que soy su hijo, me motivó a seguir con la danza y en el peor momento de mi vida ella estuvo ahí. Ella fue mi primera maestra y la mejor; me forjó como persona, forjó mi futuro y mi carácter para hacer frente a la vida, ella es muy importante para mí. Gracias a ella es que el ballet en Bolivia ha tenido un desarrollo hasta llegar a este

momento, los que hemos pasado por sus manos mantenemos lo que ella quería hacer, danza.



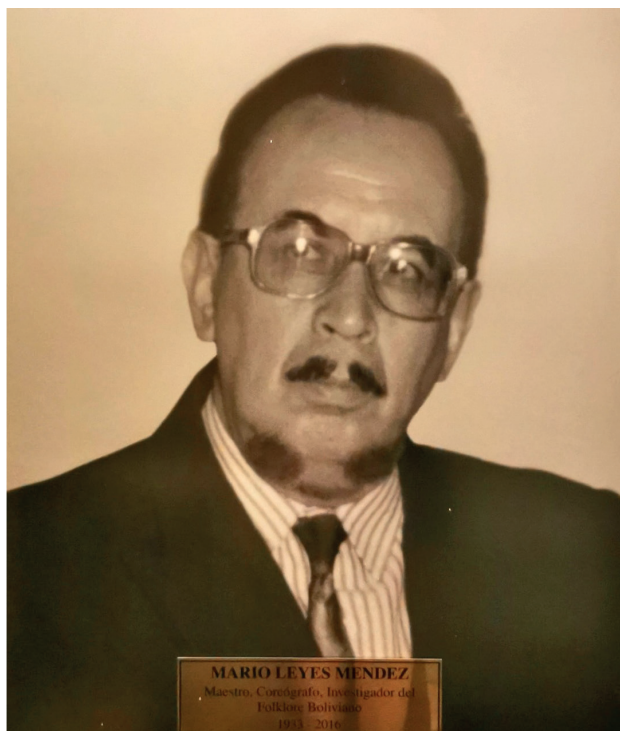
Melba Zarate - Archivo personal Carmen Castro.



Suite Andina, Teatro Municipal Alberto Saavedra Perez 1997, Fátima Lazarte, Gerardo Yañez, Melba Zárate, Mónica Camacho - Archivo personal Mónica Camacho.

# Mario Leyes

Entrevistas realizadas el año 2025 a Stella Pando y Hortensia Salamanca por Patricia Mendoza y Valeria Bellott



Mario Leyes - Archivo Teatro Achá.

En el universo de la danza boliviana, hay nombres que resuenan como pilares fundamentales, maestros cuyo legado trasciende las generaciones y cuya obra se convierte en patrimonio vivo de un país.

Mario Leyes Méndez (1933-2016) fue una de esas figuras luminosas que, con rigor, pasión y profunda sensibilidad, transformó la manera de entender y practicar la danza en Bolivia, particularmente en Cochabamba, donde su nombre resuena como formador y creador.

Su legado traza una huella profunda que abarca tanto la danza clásica como el folclore,

territorios que abordó con igual rigor, sensibilidad y pasión.

## Los primeros pasos: formación y vocación

Mario Leyes inició su camino en la danza bajo la tutela de doña Lila Arzabe en Cochabamba, posteriormente continuó su perfeccionamiento con la maestra Melba Zárate en el Ballet Oficial de La Paz. Esta conexión profunda con la maestra argentina marcó no solo su técnica sino también su ética de trabajo y su visión de la danza como un universo integral de conocimiento.

“Él siempre decía que había aprendido mucho con doña Melba”, recuerdan Stella Pando y Hortensia Salamanca, sus discípulas y colegas.

Su búsqueda de perfeccionamiento lo llevó a Brasil, donde estudió en la Escuela Royal, y luego a Francia, donde además de profundizar en danza, se especializó en Lingüística.

Esta formación integral, que combinaba el rigor técnico con la sensibilidad humanística, marcaría profundamente su visión artística y pedagógica.

Stella Pando recuerda haberlo conocido cuando tenía apenas once o doce años, durante un curso de verano con doña Lila.

Años después, en 1972, se convocó a personas para conformar el Ballet Folclórico de Cochabamba como proyecto del Centro Simón I. Patiño, Stella y muchos otros respondieron al llamado. “Dimos un examen y entramos y él era el maestro coreógrafo”, relata.

### Fundador de instituciones

En 1972, Mario Leyes fundó el Ballet Folclórico de Cochabamba, un proyecto pionero impulsado inicialmente por el Centro Simón I. Patiño y que posteriormente se consolidaría como institución independiente y emblemática de la danza boliviana. Un año después, en 1973, se fundó la Academia Departamental de la Danza de Cochabamba, funcionando como una sucursal de la Academia Nacional de la Danza y dependiente del Instituto Boliviano de Cultura. Mario fue nombrado director general, cargo que desempeñó durante 25 años.

Esta institución fue un semillero donde se formaron generaciones enteras de bailarines y maestras que hoy continúan su legado. “Hacíamos clásico, teníamos la escuela y el

ballet folclórico o sea que al año hacíamos como unas 4 funciones tanto entre clásico y folclórico y éramos las mismas personas”, describe Stella sobre la intensidad de la actividad artística y formativa.

De aquella primera generación del Ballet Folclórico surgieron figuras que continuarían desarrollando la danza en Bolivia: Fernando Ballesteros, quien bailó en el Ballet Oficial de Bolivia; Melo Tomsich, pionera de la danza contemporánea en Cochabamba; Walter Albarracín, el primero en desarrollar el jazz en la región; Marta Lévy; Stella Pando y Hortensia Salamanca, y muchas otras bailarinas y maestras que mantienen viva su enseñanza.

Décadas más tarde, en el año 2000, Mario Leyes daría un paso más en su compromiso con la profesionalización de la danza al fundar Prodanza, la primera Asociación de Profesores de Danza en Cochabamba, con el propósito de defender la ética y la calidad en la docencia dancística. “Su idea era agrupar gente... porque nuestra asociación es de profesores, o sea, no de academias”, explica



Mario Leyes - Archivo personal Violeta Costas.





Mario Leyes - Archivo personal Violeta Costas.

Hortensia, subrayando que “para entrar tienes que tener mínimo ocho años de experiencia.” Este criterio, aunque considerado por algunos como exigente, respondía a una convicción profunda sobre la responsabilidad de quien enseña.

Con el tiempo, Mario se fue concentrando cada vez más en el folclore. “Cuando dejó la academia ya él abrió su academia de folclore y ya directamente dijo: haremos Folclore del Mundo, como si fuera una escuela para que las niñas puedan continuar su práctica”, explica Hortensia. Sin embargo, esta decisión no significó abandonar el ballet clásico como base formativa: “iban los niños a aprender y pasaban ballet clásico y después aprendían las danzas folclóricas”.

### **El maestro: disciplina, detalle y pasión**

Quienes pasaron por sus clases guardan el recuerdo de un maestro excepcional. Mario Leyes era profundamente detallista, tanto

en la enseñanza de la técnica como en cada aspecto de la producción escénica. Formó bailarinas en puntas con un nivel de excelencia poco común, y sus clases de ballet clásico —aunque seguían la estructura tradicional de barra y centro— destacaban por su dinamismo y por su habilidad para combinar ejercicios de manera estimulante.

La disciplina era un pilar fundamental de su pedagogía, pero no la imponía de manera autoritaria. “No era que imponía un método o algo así, sino que te hacía gustar”, recuerda Hortensia, explicando que sus alumnas “podíamos dejar cualquier cosa, menos ir a clases”. Sin embargo, Mario era inflexible con la puntualidad: si llegabas cuando la clase ya había comenzado, no te permitía entrar. Esta exigencia formó en sus estudiantes un sentido de responsabilidad muy grande.

El rigor se extendía también a la presentación personal. En folclore, por ejemplo, nunca permitía que sus bailarinas estuvieran con el pelo suelto: era moño y uniforme

siempre. Esta atención al detalle —desde el peinado hasta la postura— era parte de su visión integral de lo que significa ser bailarín profesional.

Mario Leyes fue también pionero en establecer la puntualidad como norma en los espectáculos de danza en Cochabamba. En la primera función del Ballet Folclórico se colocó un cartel que anunciaba: “Las funciones comenzarán a la hora en punto”. La gente se reía, incrédula. Pero a las 7 en punto se cerraron las puertas del teatro, dejando afuera incluso a padres de familia.

Hubo reclamos y sorpresa, pero el mensaje quedó claro. “Después ellos sabían, que la función del Ballet Folclórico empezaría puntualmente”, recuerda Stella. Este gesto, que hoy puede parecer obvio, fue en su momento una declaración de profesionalismo que marcó una pauta para el futuro de la danza en la región.

Una de las convicciones más firmes de Mario Leyes era que la formación clásica constituía la base indispensable para cualquier estilo de danza. Según él, los bailarines necesitaban pasar por la danza clásica para estar mejor preparados técnicamente y para que el aprendizaje de otros estilos resultara menos arduo. En su visión pedagógica, era fundamental que el bailarín boliviano conociera sus propias danzas tradicionales como fuente de identidad y nutrición artística, pero al mismo tiempo debía dominar la preparación clásica que le daría las herramientas escénicas necesarias tanto para el ballet como para el folclore. Esta doble formación no era vista como

contradictoria sino como complementaria y enriquecedora.

Esta filosofía se reflejaba en la estructura de trabajo del Ballet Folclórico: “Hacíamos una hora y media de clase [de clásico] y después otra hora y media de ensayos... o sea que sí o sí la base estaba en la danza clásica.” Sus alumnas recuerdan que incluso en los días de función, “llegábamos al teatro a las 5 de la tarde nos hacía pasar una clase de danza clásica en el escenario y recién nos mandaba al maquillaje o sea 19:00, y 19:15 ya estábamos listas para entrar porque 19:30 en punto se hacía, no importaba si no había mucha gente.”

Esta exigencia no solo era técnica sino también conceptual. Mario transmitía conocimientos profundos sobre cada obra que montaban. Antes de iniciar cualquier montaje, les explicaba detalladamente la obra, su contexto histórico y sus características estilísticas. Su amplio conocimiento sobre ópera, música e historia del arte le permitía fundamentar cada decisión creativa. Compartía con sus bailarines las razones detrás de cada elemento: por qué el vestuario debía ser de determinada manera, qué significaba cada gesto en su época, cómo se relacionaba la música con el contexto cultural. Esta formación integral convertía a sus estudiantes no solo en ejecutantes técnicos sino en intérpretes conscientes de lo que bailaban. Sus espectáculos, con su rigor artístico y puntualidad característica, educaron a generaciones de espectadores cochabambinos en la apreciación de la danza. “La gente iba



Mario Leyes - Archivo personal Violeta Costas.

comprendiendo esas obras, era un público conocedor”, explica Stella. En una época sin videos ni televisión cultural, los espectáculos del Ballet Folclórico y de la Academia de la Danza eran acontecimientos que convocaban a un público diverso y comprometido. “Empezó a enseñar a llegar a tiempo, ¿no? Pero, además, la gente... No había, pues, videos. No había todo lo que ves ahora en la televisión, ¿no es cierto? Entonces, la gente venía a ver esos espectáculos y él se preocupaba de mostrar algo genuino, digamos, en el sentido de pureza.”

### **El folclore como patrimonio vivo: investigación y creación**

Si hay un ámbito donde Mario Leyes dejó una marca indeleble, fue en la danza folclórica boliviana. Para él, el folclore no era un espectáculo superficial sino una expresión cultural que merecía ser tratada con profundidad y respeto. No se trataba simplemente de reproducir danzas tradicionales, sino de

transformarlas a categoría de arte escénico sin traicionar su esencia. Cada obra que montaba nacía de una investigación exhaustiva.

“Cuando se proponía hacer un espectáculo de folclore él investigaba a través de libros y también viajando”, explica Hortensia. “Él llegaba como a la base a la esencia de los bailes, entonces eso él nos transmitía, porque no sólo ya vamos a bailar cueca y nos enseñaba la cueca, no, siempre nos estaba contando detalles de por qué se hacía así, que por qué el pañuelo así, que esto pertenecía a tal época.” Esta investigación no se quedaba en el nivel académico; se traducía en conocimiento vivo que transmitía a sus bailarines.

La exigencia era notable. Mario conocía profundamente el folclore que enseñaba y esperaba que sus estudiantes y bailarines hicieran lo mismo. Cuando alguna de sus discípulas proponía montar una danza, él sometía la propuesta a un riguroso cuestionario: ¿De qué época era esa danza?

¿Qué estilo de traje correspondía? ¿Cuál era su contexto cultural? No aceptaba ningún trabajo sin que antes se hubiera realizado una investigación exhaustiva. Esta metodología obligaba a sus bailarines a estudiar cada aspecto de la danza antes de llevarla al escenario, asegurando así que cada presentación estuviera sustentada en conocimiento sólido y no en meras aproximaciones superficiales.

El vestuario era otra de sus obsesiones creativas. Poseía un gusto excepcional para



combinar colores, seleccionar texturas y trabajar los detalles decorativos. Tenía una cualidad especial: entendía la diferencia entre cómo se ve un vestuario de cerca y cómo se percibe bajo las luces del escenario. Muchas veces sus bailarinas dudaban de alguna prenda durante las pruebas de vestuario, pero en el escenario el resultado era deslumbrante. Este sentido estético refinado se extendía a la combinación de colores, la selección musical y todos los aspectos de la puesta en escena, revelando su visión integral del espectáculo dancístico.

Su compromiso con la autenticidad llegaba hasta el último detalle del vestuario. Para cada pieza viajaba a los pueblos originarios a conseguir telas auténticas, objetos tradicionales y accesorios del lugar. Este rigor tuvo su recompensa en 1984, cuando el Ballet Folclórico de Cochabamba obtuvo la Medalla de Oro en el Festival Internacional de Dijon, Francia, considerado el más importante del mundo. “En Dijon, el jurado se acercaba y tocaba la textura de la tela”, recuerda Hortensia, explicando que había dos categorías —folclore tradicional y folclore estilizado— y ellos ganaron en la tradicional. Ese reconocimiento internacional validó la visión de Don Mario: era posible ser auténtico y profesional al mismo tiempo, respetar la tradición sin sacrificar la calidad escénica.

Este compromiso con la autenticidad no significaba un folclore museístico. Mario entendía que llevar la danza al escenario requería de adaptación coreográfica, pero siempre cuidando “de no salirse de lo que era

el esquema.” Su propuesta era clara: dignificar la cultura boliviana en escena, educar al público y transmitir conocimiento sobre las diversas culturas que habitan el territorio nacional. “Él no ha sido nada comercial, más bien no lo veía como comercio sino para que la gente aprenda a apreciar el folclore, que no sea un show, que mantenga nuestra cultura, que mantenga nuestras raíces y que no se distorsione”, aclara Hortensia.

### Obras que perduran

Entre sus obras más destacadas se encuentran “Misa Criolla”; “Alasitas”, estrenada en La Paz con gran éxito; “Santa Veracruz”; y diversos cuadros del altiplano y otras regiones bolivianas.

Todas estas obras estaban marcadas por una narrativa coherente, un vestuario cuidadosamente concebido y una ejecución coreográfica de excelencia.

Su visión artística no se limitaba al folclore. También incursionó en el ballet clásico con montajes como “Cascanueces”, “La Bella Durmiente” (en colaboración con el Ballet Oficial de Bolivia: “la primera obra que hicimos ya juntamente con el ballet oficial fue en La Paz se hizo La Bella Durmiente y de aquí hemos ido a bailar unas cuatro o cinco personas”), “Lago de los Cisnes” (segundo acto) y el “Festival de las Flores”, entre otros.

En todos estos montajes puso el mismo nivel de compromiso y exigencia. El Ballet Folklórico de Cochabamba, bajo su dirección, realizó giras internacionales por Europa y Estados

Unidos, llevando la cultura boliviana a numerosos escenarios prestigiosos.

### **Más allá de la técnica: formación integral**

Mario Leyes no se conformaba con ser solo un maestro de técnica. Buscaba formar artistas integrales, con conocimiento y sensibilidad cultural amplia. Organizaba sesiones de ópera donde explicaba obras completas, daba charlas sobre distintos temas. Siempre mencionaba con gratitud que había aprendido mucho de estos temas con la maestra Melba Zárate, y consideraba fundamental transmitir ese conocimiento a sus alumnas.

Así también, formaba a futuros coreógrafos, a partir de que cada fin de año, en las funciones de clausura de la academia, cada profesor debía crear una coreografía con su curso. Mario supervisaba el proceso, daba sugerencias y guiaba sin imponer, permitiendo que sus estudiantes desarrollaran su propia voz creativa.

Durante los primeros años del Ballet Folclórico, las bailarinas limpiaban la academia en turnos, confeccionaban vestuario y elaboraban sombreros. Lejos de ser visto como una imposición, esto fortalecía el sentido de pertenencia, responsabilidad y compromiso. Su liderazgo no era el de quien ordena desde lejos, sino el de quien se involucra en cada detalle porque sabe que la excelencia se construye colectivamente.

Por otro lado, uno de los aspectos más destacables de Mario Leyes fue su capacidad

para crear y mantener un grupo cohesionado: “Prácticamente es unir a ese grupo, ¿no? Que no tengamos, es decir, miramientos ni con la una ni con la otra... Hasta ahora estamos unidas, todas”, afirma Hortensia con emoción. “No creaba rivalidades. Además, que no permitía, por ejemplo, que estemos hablando o criticando los chismes no estaban permitidos”, recuerda.

Este ambiente de respeto y trabajo colectivo generó vínculos que perduraron décadas: “nadie se fijaba porque la ha escogido, porqué esto. Nada, nada de eso. Nos unía y nosotros respondíamos. Por eso te digo, hasta ahora somos un grupo muy unido”.

Esta capacidad de crear comunidad artística, de generar lazos que perduran décadas, habla de un liderazgo basado en el respeto mutuo y la pasión compartida. “él ha debido ser un verdadero director, que sabía dar lugar a cada uno”.

### **La despedida y la permanencia**

Mario Leyes falleció el 18 de febrero de 2016 en Cochabamba, dejando un vacío irreparable pero también un legado inconmensurable. El impacto de Mario Leyes en la danza boliviana es innegable. Formó bailarines, profesores, coreógrafos, formó público, investigó arduamente, creó y llevó a escena numerosas obras y coreografías.

Además de su trabajo coreográfico y pedagógico, Mario Leyes dejó un legado escrito en su libro “Apuntes sobre danzas y baile folclórico boliviano” publicado el 2014, sistema-

tizando décadas de investigación y reflexión sobre el folclore boliviano.

Pero ¿Cuál es el principal legado que dejó Mario Leyes? “Es todo, es todo... ha marcado una época... en esos 30 primeros años, él ha marcado en todo sentido... ha dejado una huella... un legado, y sobre todo esa enseñanza de disciplina, de amor a la danza”.

Mario Leyes fue un arquitecto del movimiento que construyó instituciones, formó generaciones y dignificó la danza boliviana tanto en su vertiente clásica como folclórica. Fue un artista que entendió la danza como patrimonio vivo, como herramienta de conocimiento y como puente entre tradición y escena contemporánea.

Un gran maestro, que en su recuerdo se condensa todo el amor y respeto por quien dedicó su vida a la danza, por quien creyó en el poder transformador del arte y por quien dejó un legado que trasciende el tiempo.



Mario Leyes y Melba Zarate - Archivo personal Violeta Costas.



## El legado de Mario Leyes



# Lila Arzabe

Entrevista realizada por Mónica Camacho Canedo el día 13 de mayo del 2025 en la ciudad de Cochabamba

Transcripción: Fátima Lazarte

Datos Complementarios: Paola Rivero

*La Maestra Lila Arzabe se ha constituido en un pilar de la danza cochabambina, inspiradora de generaciones y Maestra de Maestros nos cuenta a sus más de noventa años su experiencia dentro de una amplia trayectoria dancística además de los momentos más importantes de su carrera.*



Lila Arzabe - Archivo personal Liza Arzabe.

## Trayectoria Artística

**1954** funda el Ballet Municipal de Cochabamba de Ballet Clásico

**1957** empezó con su academia Ana Pavlova que estuvo activa hasta 1980

**1960** se funda el Instituto Laredo y ella se hace cargo del área de Danza Clásica

**1976** recibió la llave de oro la ciudad de Miami

**1988** formó el elenco del Ballet Folclórico del Instituto Eduardo Laredo

**1996** se jubiló del Instituto Laredo, sin embargo, hasta el 2000 fue directora del Ballet del Laredo

**2025** se inaugura una plazuela en la ciudad de Cochabamba en su nombre Lila Arzabe de Irigoyen .

MC.- Queremos saber sobre su formación, con quiénes comenzó a pasar clases.

LA. - Yo empecé de muy niña, gracias a mi mamá, a quien le encantaba todo lo que era arte. Ella era de nacionalidad española, cantaba, era soprano y bailaba sus bailes típicos. Escuchó en la radio sobre una academia donde había danza española y danza clásica; la academia se llamaba IRLUMOVA por el nombre de la maestra Irma Lucia Morales. Es así que mi mamá me llevó para que aprendiera danza española.

La academia era en el centro, frente al Cine Bustillo, en el segundo piso. Irma era la primera maestra de danza clásica en Cochabamba, era boliviana y muy buena. Mientras pasaba la clase de danza española, ella me miraba, yo era chiquita, tendría 9 años. Un día ella me preguntó si me gustaría aprender ballet clásico, yo no sabía que era eso, probé la clase y me encantó, mucho más que la de danza española. Desde ese momento fue mi obsesión.

Yo le pregunté que necesitaba y ella me dijo que no me preocupase, que ella me iba a dar todo: ella también traía mallas y zapatillas. Entonces yo le pregunté: ¿Quién te va a pagar? Mi mamá no quiere; ella me contestó no importa, después le cobraremos. Me dio las zapatillas de media punta, con las que me inicié en el ballet clásico.

Un tiempo después invitó a la academia a mi mamá, quien no sabía que yo pasaba clases de ballet clásico, solo estaba al tanto sobre mis clases de danza española. Mi mamá se puso a llorar de emoción al verme realizar los ejercicios.

MC.-Cuándo fue a La Paz, ¿quiénes fueron sus maestros y de qué estilos?

LA. - En La Paz pasé clases con el maestro de ballet clásico Giovanni Brinati en la Academia Nacional de la Danza; se puede decir que él empezó con enseñanza seria de la danza clásica en La Paz, incluso en Bolivia. Además, pasé clases con Melba Zárate. Ambos excelentes maestros de clásico. Recuerdo también que estuve una temporada con Chela Urquidi. Tengo una anécdota memorable:

cuando llegué a La Paz la última vez, todos los alumnos empezaron a aplaudir cuando yo entré, yo no entendía, pensé que había algún acontecimiento, ellos gritaban “Cueca, cueca”, después me pidieron que les enseñe folclore boliviano, porque la academia era solo danza clásica: ellos le pidieron al maestro Brinati que yo pueda enseñarles la cueca.

MC.-Una vez que retorna a Cochabamba, ¿con quién toma clases?

LA. - Continué a mi retorno con Irma Lucía Morales, no había nadie más. Ella dio clases hasta que se casó y cerró su academia, creo que Flor era su apellido de casada.

MC.-Una vez que se convierte en maestra, en paralelo también comienza a hacer reposicio-



Ernesto Beltrán, Mario Leyes y Lila Arzabe - Archivo personal Lila Arzabe.



nes de ballets, ¿cuáles fueron las reposiciones que realizó?

LA. - Mi primera presentación de un ballet completo fue “Cascanueces” de Tchaikovsky, en el Teatro Achá en Cochabamba, que duraba alrededor de dos horas. La realicé con mi academia de ballet Ana Pavlova. Esta puesta en escena me dio mucha experiencia y fama.

En un inicio yo no conocía la obra, fui leyendo y según lo que leía y estudiaba monté el ballet. Fue un gran éxito, hice la coreografía y también diseñé la escenografía. En Cochabamba se presentó 78 veces, también pude llevar a obra de gira a La Paz, donde tuvo mucho éxito, y además a Oruro, donde no querían que me fuera, no me dejaban regresar a Cochabamba y me quedé realizando una semana de presentaciones. El argumento y la música de este ballet son excelentes, creo que por esto gustó mucho

al público. Tenía un éxito notable, el teatro siempre estaba lleno. Algunos me decían: “Lo vi cinco veces”; otros: “Lo vi ocho veces”. Todos coincidían en que si la obra seguía en cartelera continuarían regresando. Esta es la obra más grande y completa de la cual hice una reposición, en mi trabajo también hice fragmentos de “El lago de los cisnes” y de “La bella durmiente”, ambas de Tchaikovsky.

MC.- ¿Usted bailaba en “Cascanueces”?

LA. - Si, yo interpretaba a Clara y mi hermano era mi partner. Al inicio tenía otra pareja de baile que se llamaba Mario, pero él se enfermó y como el público me pedía la reposición, mi hermano se ofreció para reemplazarlo.

MC.-Además de estas reposiciones de ballet también usted coreografió nuevas creaciones: háganos de esta su etapa como creadora coreográfica.



Danza del oriente - Archivo personal Lila Arzabe.



LA. - Yo pensaba que con el folclore boliviano podíamos hacer algo más de lo que se hacía en esa época, nuestro país es muy rico, entonces empecé a ir a los pueblos y comencé a imaginar cómo poner esto en el teatro. Hice una obra completa en nuestro folclor, que se llamaba “Romance Campesino”: para la realización de este trabajo busqué mucho el argumento, leí muchos libros y no encontraba nada como para poder realizar en ballet, la mayoría de los relatos del mundo campesino eran sobre peleas y asesinatos. Cuando concebí “Romance Campesino” yo ya tenía planeado hacer el ballet con música boliviana. De este modo, es que me decidí a escribir el argumento: era la fiesta de un pueblo.

Es así, que pude introducir todos los bailes nacionales que aprendí, todos auténticos, aunque estilizados para ser realizados escénicamente. La vestimenta era típica con algunos cambios. La música fue lo que más me costó, la fui grabando durante las fiestas en los pueblos, y con esa música hice el ballet de manera estilizada con un grupo de música folclórica. Presenté “Romance Campesino” con miedo: tal vez no iba a gustar a nadie; en cambio me dio mucho éxito. En ese momento empecé con el folclore y la puesta en escena la realicé con mi academia Anna Pavlova.

MC.- ¿Usted viajó para aprender las danzas bolivianas?

LA. - Tenía una propiedad en el pueblo de Arque y en una fiesta vi bailar danzas típicas. Me ilusionaba hacer eso en el escenario, ahí empecé a aprender nuestras danzas. Al principio yo no sabía cómo hacer, me encantaba el folclore, pero solo conocía el de

Cochabamba: conocía la cueca, el bailecito, el huayño, pero quería saber más. Empecé a viajar, fui a los pueblos y aprendí sus bailes. Tenía que ir donde había fiesta si no, no había baile. Este trabajo me gustó mucho y es así que me dediqué al folclore boliviano. Estuve en Sucre, La Paz, Tarija y en casi todos los departamentos para conocer sus danzas: hacía estos viajes sola a las academias y fiestas de cada departamento. Después de tener un conocimiento detallado de las danzas y las costumbres de cada lugar me atreví a hacer la obra.

MC.- ¿Usted que veía o creía que era importante?

LA. - Para mí, el folclore era muy importante, quería hacer conocer los bailes de nuestro país, viajaba para recuperar las danzas, las estudiaba y las estilizaba para el escenario. Por ejemplo, contribuí en la estilización de la cueca, manteniendo su esencia.

MC.- ¿Qué figuras importantes de la danza se formaron con usted?

LA. - Mario Leyes y Ernesto Beltrán, los dos empezaron conmigo antes de la academia Pavlova y luego trabajaron junto a mi en el Ballet Municipal habían más de 500 alumnos y se encontraba en las instalaciones de lo que fue el Colegio Irlandés y luego trabajaron a mi lado. También se formaron conmigo: Martha Torrico, Martha Lévy una de mis mejores bailarinas clásicas, Hortensia Salamanca, y casi todos los que tienen hoy academias en Cochabamba.

Entre otras figuras estuvieron: Melo Tomsich, Silvia Fernández, Stella Pando, Mónica López, Norma Virreyra, Carola Rivero, Maria Eugenia Irigoyen, David Fernández, Carolina Méndez, Dax Cossio. Además de Guido Zurita, Gonzalo Canedo, Paola Tapia y Paola Rivero que pertenecieron al Instituto Laredo.

MC.- ¿Usted tuvo oportunidad de viajar al exterior?

LA. - En 1976 estuve de gira de 2 meses en Estados Unidos (Los Ángeles, Miami, Washington y Chicago entre otros), en 1998 fui invitada a Veracruz México a dar clases en un encuentro de folclore donde monté un Carnaval Oriental. También tuve la oportunidad de estar entre 1990 y 1997 en Perú, Brasil, Chile, Ecuador y Colombia.

MC.- ¿Podría contarnos su experiencia en el Instituto Laredo?

LA. - El director Franklin Anaya me llamó para empezar con el Ballet Clásico del Instituto Laredo. Él ya tenía un terreno que todavía no estaba construido, proyectaba abrir un colegio donde se aprendiese humanidades y todas las artes. Me dijo que había seguido mi carrera muchos años y que quería que me haga cargo del ballet; yo le contesté que me alegraba esta idea, le agradecí y acepté. Abrió el Instituto Laredo y me convertí en profesora fundadora, di clases de danza clásica, danza española y luego danza folclórica. Allí también hice “Romance Campesino”, mezclando a los estudiantes de esta institución con los de mi academia Anna Pavlova.

MC.- ¿Algo más que nos quiera decir?

LA. - La danza ha sido mi pasión, he dedicado mi vida a la danza.



Cascanueces - Archivo personal Lila Arzabe.





Diablada - Archivo personal Lila Arzabe.



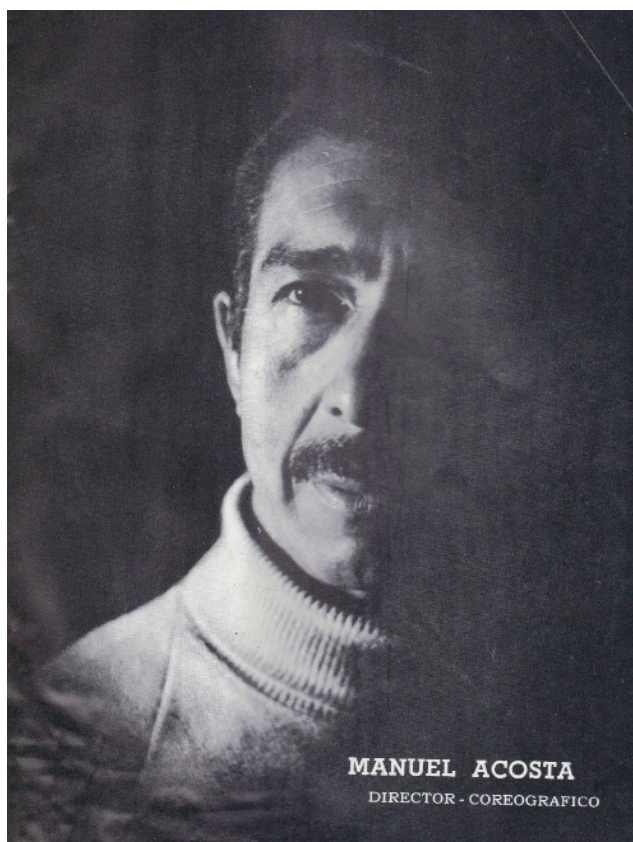
Danza del oriente - Archivo Lila Arzabe.



# Manuel Acosta Bustillos

**Entrevistas realizadas en 2025 a Leonardo Acosta y Shirley De la Torre por Valeria Bellott y Patricia Mendoza**

*La historia de la danza folclórica boliviana tiene un antes y un después marcado por la figura de Manuel Acosta (1931-2024), un hombre que transformó la manera en que Bolivia comprende, presenta y proyecta su riqueza cultural al mundo. Su legado no se mide únicamente en las innumerables presentaciones internacionales o en los reconocimientos recibidos, sino en la profunda revolución conceptual que introdujo en el tratamiento escénico del folclore nacional.*



Manuel Acosta - Archivo personal Manuel Acosta.

te “Las zapatillas rojas” despertó en él una obsesión que cambiaría el curso de su vida. “¿Qué es esto?”, se preguntó, “¿Dónde se estudia?”.

Egresado de la Escuela Normal Superior de La Paz, Acosta ocupó rápidamente diversos cargos en el magisterio gracias a su exigencia y búsqueda de la excelencia en todo lo que hacía. Sin embargo, su verdadera pasión acababa de nacer. Paralelamente a su carrera como profesor en el INSEF (Instituto Normal Superior de Educación Física), comenzó a estudiar en el Ballet Oficial, único espacio disponible en ese entonces. Allí se formó con maestros como Ileana Leonidoff, Elvio Cosentino, Giovanni Brinatti y Melba Zárate, permaneciendo desde principios de 1952 hasta diciembre de 1960.

Su formación dancística lo llevó a especializarse en coreografía en Chile, bajo la tutela del maestro mexicano Rodolfo Reyes, en la Escuela Folklórica y Ballet Folklórico Nacional de Chile. También estudió en el

## Del Magisterio a la Danza

Nacido en La Paz, Manuel Acosta no provenía de una familia vinculada al arte. Su primer acercamiento a la danza fue fortuito y cinematográfico: una película —posiblemen-

Instituto de Etnomusicología y Folklore en Caracas, Venezuela, y recibió formación en coreografía e investigación de la danza folclórica con Katherine Dunham. Leonardo Acosta destaca la importancia de estos viajes formativos: “Cuando fue a México, se encontró de nuevo con él [Rodolfo Reyes], se quedó a vivir en su casa, hicieron un montón de talleres, ya de intercambiar conocimientos”.

Fue precisamente en un viaje a México con el Ballet Oficial, cuando aún no existía un verdadero ballet folclórico en Bolivia, donde Acosta tuvo su revelación fundacional. El grupo de bailarines clásicos bolivianos viajó para representar al país con danzas folclóricas improvisadas —lo mejor que podían hacer sin formación específica en el género—. Leonardo recuerda la anécdota: “Han hecho

un buen trabajo porque todos eran bailarines ya formados, pero no en el campo folclórico. Entonces el producto ha debido ser, ya nos podemos imaginar, un “poco raro”. Pero ese viaje cambió todo. En el público estaba el staff del Ballet Folclórico de Amalia Hernández, probablemente el mejor del continente. Los invitaron a ver su espectáculo y aquello fue una epifanía.

“Yo ví el espectáculo en México, del baile nacional de México de Amalia Hernández, entonces ahí entendimos lo que había que hacer. Ahí supimos lo que había que hacer”, diría Manuel años después. De ese viaje, Manuel Acosta regresó con ideas claras y una convicción: era posible —y necesario— crear un ballet folclórico boliviano de nivel internacional. Pero el camino no sería sencillo.



Leonardo Acosta y Manuel Acosta en París, Francia - Archivo personal Manuel Acosta.





1976 IBC Tren Cultural - Archivo personal Manuel Acosta.

### **El Ballet Folklórico Nacional**

El 16 de abril de 1975, en la histórica Peña Naira, nació oficialmente el Ballet Folklórico Nacional de Bolivia, con Manuel Acosta como director y coreógrafo, nombrado por Julia Elena Fortún, entonces máxima autoridad del Instituto Boliviano de Cultura. Sin embargo, el inicio fue todo menos glorioso. “Nació en la pobreza más grande”, recuerda Leonardo. “Yo recuerdo, era niño y alquilaban canchas de la Landaeta. Alquilaban, siendo del Estado, alquilaban la cancha para pasar clases. O sea, nació sin local, sin vestuario, sin ítems, sin profesores”. El ítem del director era apenas el resultado de un traspaso del servicio de educación al de cultura, económicamente muy disminuido. Esta precariedad inicial, sin embargo, no impidió que Acosta tuviera una visión clara de lo que quería lograr. Había aprendido una

lección fundamental en Chile: la importancia de contratar a quien sabe más.

El proyecto de crear un ballet folclórico nacional había tenido un primer intento bajo la dirección de Graciela “Chelita” Urquidí, quien legalmente fundó el Ballet Folklórico Nacional. Sin embargo, ese proyecto tuvo una vida breve. Cuando el ballet se reabrió, fue con Manuel Acosta al frente. Fortún había visto en Acosta las cualidades necesarias: formación sólida, visión clara, disciplina férrea y, sobre todo, la capacidad de estudiar y proyectar. Manuel Acosta entendió desde el inicio que no podía hacerlo solo. Su genio estuvo en armar un equipo donde cada persona aportaba desde su especialidad, creando un sistema pedagógico y artístico integral. Como explica Leonardo: “Había que estudiar coreografía, diseño [...] Llevar



algo del pueblo al escenario no es difícil, lo complejo es proyectarlo”. Para eso necesitaba especialistas.

El núcleo del equipo pedagógico estaba conformado por tres figuras clave. Don Eduardo Mazuelos era el encargado de la preparación física, el acondicionamiento corporal que los bailarines necesitaban para aguantar las exigencias técnicas. Don Lauro Rodríguez impartía la técnica clásica, esa base académica que Acosta consideraba indispensable para cualquier bailarín, incluso —especialmente— para los folcloristas. Y Margot Salas, era la piedra angular del proyecto en dos sentidos cruciales: como creadora de la técnica folclórica y como jefa de vestuario.

El rol de Margot Salas merece especial atención, pues sin su trabajo el proyecto de Manuel no habría sido posible. Ella fue quien sistematizó los pasos de las danzas bolivianas, quien les dio orden y progresión pedagógica. Como explica Shirley De la Torre, quien fue bailarina principal del Ballet: “Doña Margot ha creado la técnica folclórica. Obviamente pienso que fue una bailarina estudiada académica y de las mejores bailarinas del ballet oficial [...] Entonces tenía también cierta estructura académica. le ha dado un orden a los pasos y a los movimientos secuenciales, de lo simple a lo complejo, de cada una de las danzas”.

Margot había sido bailarina del Ballet Oficial bajo la dirección de Chelita Urquidi, participando en los viajes a centros mineros y en las primeras experimentaciones con danzas bo-

livianas en escena. Margot “se apasionó” con el folclore, “Empezó a hacer un montón de trabajo de campo. Entonces, la que tenía el conocimiento folclórico era ella en realidad. Porque ella fue al campo con su grabadorita y había ese contacto”. Viajaba a las comunidades, grababa, observaba, estudiaba los movimientos, los pasos, los detalles del vestuario. Y luego, con su formación clásica, organizaba ese material en una metodología de enseñanza progresiva: pasos básicos, combinaciones, desplazamientos. Como describe Leonardo: “Ella era la de los pasos folclóricos, la del detalle del aguayito, como se pone, si la flor es aqio, es allá, ¿no? Y era la profesora de folclore y jefe de vestuario”.

La distribución de roles era clara y eficiente. Mientras Don Lauro trabajaba la técnica clásica, Mazuelos el físico, y Margot la técnica folclórica y el vestuario, Manuel Acosta se dedicaba a lo macro: “Él veía lo macro [...] Lo estético, cómo se hace la obra, la puesta en escena”. Acosta era el director, el coreógrafo, el visionario que armaba las obras y los cuadros. No daba las clases técnicas — para eso estaban los especialistas— sino que trabajaba directamente con el cuerpo de baile en la creación coreográfica.

### **El Sistema de formación**

La estructura formativa del Ballet Folklórico Nacional era piramidal y meritocrática. Había tres niveles claramente diferenciados: un curso de aspirantes, un curso preparatorio, y el cuerpo de baile. Los estudiantes debían pasar por cada etapa demostrando su

progreso mediante exámenes anuales. Como explica Shirley De la Torre: *“Don Manuel solo trabajaba con el cuerpo de baile. Entonces los demás profesores se encargaban de hacer el filtro, tenían exámenes cada fin de año y con los exámenes entonces se veía quién subía”*.

Este sistema de filtros garantizaba que quienes llegaban a trabajar directamente con Acosta ya tenían una formación sólida. No era necesario empezar desde cero en cada ensayo; los bailarines llegaban con base técnica (clásica y folclórica), resistencia física y disciplina. Acosta podía entonces concentrarse en lo verdaderamente importante: la creación coreográfica, la construcción de obras, el desarrollo artístico.

El énfasis en la técnica académica como base para el folclore no era capricho sino convicción profunda. En sus propios escritos, Acosta lo dejó claro: “Primero fue necesario que los estudiantes acepten recibir su formación a través de la técnica académica de danza. Siempre existió en Bolivia el prejuicio de que la danza llamada clásica no correspondía a los varones”.

Para Acosta, la danza clásica no era un fin en sí misma sino una herramienta: “Sólo a través del estudio de la técnica académica es posible lograr cuerpos armoniosos con capacidad de interpretar cualquier género de danza teatral”.

Esta convicción venía de su experiencia y de lo que había aprendido en sus viajes formativos. En México, en Chile, en Venezuela, los

mejores ballets folclóricos partían siempre de bailarines con formación técnica sólida. Según Manuel Acosta, el folclore popular era relativamente fácil de bailar para cualquier boliviano —“estamos acostumbrados desde niños a escuchar a movernos con sus ritmos”—, pero proyectarlo artísticamente en escenarios teatrales requería otra cosa: control corporal, musicalidad refinada, capacidad expresiva, dominio espacial. Todo eso lo daba la técnica académica. A partir de 1992, Acosta implementó un cambio radical: exámenes de competencia anuales no solo para los aspirantes, sino también para renovar a los bailarines con ítem. Fue una medida polémica que generó crisis internas, pero que Acosta consideraba necesaria para mantener el nivel.

El resultado fue drástico: la mayoría del cuerpo de baile antiguo fue reemplazado por bailarines más jóvenes y mejor preparados. Esta exigencia constante, este sistema de renovación por mérito, mantuvo al Ballet Folklórico Nacional en un nivel técnico excepcional durante las tres décadas que Acosta lo dirigió.

No era un ballet donde se entraba y se quedaba por antigüedad; era un ballet donde había que demostrar constantemente el nivel.

### **Estética y revolución coreográfica**

Si la construcción del Ballet Folklórico Nacional fue el primer gran logro de Manuel Acosta, su revolución conceptual en el tratamiento escénico del folclore fue su aporte verdaderamente trascendental. Acosta

entendió algo fundamental: llevar el folclore al escenario no era simplemente reproducir lo que se bailaba en las fiestas populares, era necesaria una traducción, una recreación artística que mantuviera la esencia pero la potenciara estéticamente para el teatro.

Como explica Leonardo sobre la visión de su padre: “Tomas algo del pueblo y lo llevas al escenario, eso no es difícil, lo complejo es proyectarlo”. Ese “proyectar” implicaba múltiples decisiones: coreográficas, musicales, escenográficas, de vestuario. Implicaba transformar una manifestación popular —espontánea, festiva, comunitaria— en una obra de arte escénico —estructurada, consciente, teatral— sin traicionar su espíritu.

Una de las innovaciones más significativas de Acosta fue la creación de los “cuadros folclóricos”, concepto que revolucionó la presentación de la danza boliviana.

Antes de Acosta, los espectáculos de danza consistían en obras con cierta argumentación o en presentaciones de danzas aisladas, una tras otra. Había intentos de crear narrativas, pequeñas historias escenificadas, pero eran piezas individuales.

Acosta cambió el paradigma, como explica Shirley De la Torre: *“Don Manuel va cambiando [...] empieza a trabajar las estampas, que ya son una muestra regional de las diferentes danzas, y esto es algo que también va surgiendo con el ballet nacional [...] Entonces, ahí empieza a surgir otra nueva concepción de coreografía”*.

Los cuadros de Acosta no eran obras argumentadas al estilo clásico (con inicio, nudo y desenlace narrativo), sino más bien “estampas”, secuencias coreográficas de 15 a 20 minutos que mostraban la vivencia regional completa a través de sus danzas. En lugar de presentar danzas aisladas, Manuel creaba cuadros que tenían un hilo conductor temático o regional. Por ejemplo, un cuadro de La Paz podría incluir la Llamerada, la Cueca Paceña, los Chutas, la Kullawada, enlazadas con sentido dramático y fluidez coreográfica; un cuadro de Cochabamba mostraba la Wallunka—que no es una danza sino una fiesta— escenificada con sus diversos momentos: el columpio, las cuecas, el festejo.

Este formato tenía varias ventajas: primero, permitía mostrar la riqueza de una región sin caer en la fragmentación de danzas sueltas; segundo, creaba un ritmo interno más dinámico y teatral, con transiciones coreográficas que mantenían al público enganchado; tercero, era ideal para festivales internacionales, donde había que condensar la identidad boliviana en presentaciones de duración limitada; y cuarto, educaba al público sobre la diversidad cultural del país de manera más integral que las presentaciones tradicionales.

Como resume Leonardo: “Ese yo creo que es el mayor legado, que mostró que se podían hacer cuadros que muestren la vivencia regional y tener un panorama más lindo de lo que es determinado lugar en vez de hacer una Kullawada, una Cuequita”. Este enfoque, continúa, “es lo que hasta el día de hoy se



viene replicando en varios ballets” en todo el país. La estructura de cuadros regionales que Acosta introdujo se convirtió en el estándar de los ballets folclóricos bolivianos.

### Estética del Dinamismo

La estética coreográfica de Manuel Acosta tenía características muy definidas que marcaron el estilo del Ballet Folklórico Nacional. Una de las más distintivas era su amor por el dinamismo y la velocidad. Como recuerda Shirley De la Torre: “Le gustaba todo rápido, todo en 75”, refiriéndose a las revoluciones de los antiguos tocadiscos. “No le gustaba lo lento a Don Manuel, se dormía. Le gustaba todo rápido, rápido, rápido”. Esta preferencia se traducía en coreografías ágiles, llenas de movimiento, sin momentos estáticos que ralentizaran el ritmo escénico. “Le gustaban mucho los giros, los desplaza-



1977 Manuel Acosta en El Aparapita, Laja - Archivo personal Manuel Acosta.

mientos ágiles”, continúa Shirley. “Si hacía una figura, no duraba esa figura o ese desplazamiento más de 16 tiempos, a no ser que sea un desplazamiento muy grande”. Las coreografías de Acosta eran configuraciones espaciales que aparecían, brillaban y se transformaban rápidamente en otras. Nada de poses largas, nada de cuadros congelados.

Pero esa agilidad no era caos sino precisión en movimiento. Acosta era obsesivo con la limpieza técnica. Margot Salas y él habían desarrollado una técnica folclórica muy específica donde cada paso, cada giro, cada desplazamiento estaba definido con claridad. “*Don Manuel era muy limpio*”, explica Shirley. “*No abreviaba los pasos, no abreviaba los movimientos. Tenías que utilizar los dos pies para girar y todo tenía que estar sumamente sincronizado. El pasar de un paso a otro tenía que estar tan bien ligado que no necesites tener que estar haciendo unas cositas con los pies o matando tiempos o matando figuras*”.

Esta limpieza técnica —heredada sin duda de su formación clásica y de su obsesión por la excelencia— separaba al Ballet Folklórico Nacional de otros grupos; era folclore convertido en arte escénico de alto nivel, donde la técnica estaba al servicio de la expresión pero nunca se sacrificaba.

### El Director

La personalidad de Manuel Acosta como director era singular y, en cierto sentido, paradójica. Shirley De la Torre, quien trabajó

con él durante años, ofrece un retrato matizado: *“Don Manuel de inicio no es una persona que es muy expresiva desde ningún punto de vista. O sea, no es una persona que es afectiva, sus expresiones de afecto fueron muy limitadas. No se involucraba tampoco con las personas o intimaba con los mismos bailarines. Era muy cuidadoso con ese aspecto, muy respetuoso”*.

Esta distancia profesional podría interpretarse como frialdad, pero no lo era. Era más bien una forma de liderazgo basada en el respeto mutuo y en la comunicación esencial, sin palabras innecesarias. *“Nunca te decía que habías hecho bien o que estaba mal, siempre guardaba sus palabras”*, recuerda Shirley. Ver a Acosta expresar satisfacción era extraordinario: *“Recuerdo una vez que le gustó algo que hicimos que era muy raro, nos aplaudió de una forma singular, es lo máximo que nosotros hemos visto de nuestro director”*. Del mismo modo, verlo enojado era rarísimo: *“Era algo que realmente tenía que estar molestándole, pero así muy fuerte para que él te grite o te llame la atención”*.

Su método coreográfico era igualmente único y revelador de su confianza en los bailarines. Shirley explica: *“Solo me marcaba la línea o el espacio y con el resto me dejaba fluir. No me contaba tiempos, no me decía 1, 2, 3, 4 gira así. No, me decía: quiero que entres gires, te acerques o no sé qué y me dejaba estructurar mi propio desplazamiento”*. En lugar de marcar cada movimiento milimétrico, Acosta daba las coordenadas generales —líneas, espacios, intenciones— y confiaba en que los

bailarines, con su formación técnica y su entendimiento musical, completarían el resto.

Uno de los datos más reveladores sobre Don Manuel es que prácticamente no bailó folclore. Al no tener un apego emocional o identitario previo con las danzas, Acosta podía verlas con ojos de coreógrafo, de creador escénico, de artista, podía tomar distancia crítica, analizar estructuras, experimentar con formas, sin el peso de “la tradición debe ser así”.

### **Bolivia en el Mundo**

Si la construcción del Ballet Folklórico Nacional y la revolución conceptual del folclore fueron los pilares del legado de Acosta, las giras internacionales fueron su prueba de fuego y su validación. Durante treinta años al frente de la institución, Acosta llevó a Bolivia a los escenarios más importantes del mundo: 16 giras por Europa, 2 a Estados Unidos y más de 30 ciudades de América del Sur. Y lo hizo, como él mismo documentó con cierta amargura, *“sin ningún apoyo oficial o privado”*.

Las giras se volvieron anuales desde mediados de los años 90: Francia en 1995, 1996, 1997 y 1998; Bélgica y otros países europeos; Estados Unidos en 1999, 2000 y 2001. Además, había invitaciones constantes a Centroamérica, Perú, Venezuela, Chile y Colombia. El éxito internacional era tal que los festivales europeos solicitaban al ballet cada año. Esta demanda constante era tanto una bendición como una maldición: por un lado, consolidaba la reputación internacional de la danza boliviana; por otro, como recuerda Leonardo,

limitaba la posibilidad de crear nuevas obras completas, ya que la urgencia de preparar repertorio para la siguiente gira desplazaba el trabajo de creación de largo aliento.

El momento cumbre llegó en 1992, aunque bajo circunstancias complejas. Ese año, por conflictos internos con el cuerpo de baile establecido, Acosta decidió viajar con un elenco completamente renovado —formado por bailarines del curso preparatorio y nuevos aspirantes— y bajo el nombre de “Bolivia Andina” en lugar de “Ballet Folklórico Nacional”. Como recuerda Shirley, quien era parte de ese joven elenco: “No fue con el Cuerpo de Baile, ni con los bailarines que tenían ítem, sino con parte del grupo preparatorio”. Ese grupo de bailarines prácticamente inexpertos a nivel internacional ganó la medalla de oro en Dijon, en el festival más importante de Europa.

La anécdota tiene su ironía: se habían inscrito en la categoría de folclore tradicional, pero el jurado los cambió a folclore estilizado “por el trabajo coreográfico que existía, el manejo de figuras y de movimientos tan estructurados”. Esa reclasificación forzosa era, en el fondo, un reconocimiento: el trabajo de Acosta había llevado el folclore boliviano a un nivel artístico que el jurado consideraba demasiado elaborado para ser “tradicional”.

En 1996, cuando el festival de Dijon cumplía 100 años, solo invitaron a los ganadores de medallas de oro de años anteriores. El Ballet Folklórico Nacional volvió, consolidando su prestigio. Ese mismo año también viajó el

Ballet de Cochabamba, dirigido por Mario Leyes, otro ganador de medalla de oro. En la gira ambos ballets viajaron juntos por razones prácticas: “Había más varones en el grupo de La Paz, más mujeres en el grupo de Cochabamba”, explica Shirley. Conformaron un solo elenco bajo la dirección de Acosta y Leyes, una colaboración que permitió presentar un espectáculo más completo.

### **Sistematizar el conocimiento**

Entre 1973 y 1974, mientras trabajaba en el INSEF, Manuel Acosta escribió un manual de danza que constituye uno de sus aportes más valiosos y paradójicamente menos conocidos. Como explica Shirley de la Torre: “Don Manuel tiene un trabajo muy completo, y también está una nomenclatura, de cómo escribir las coreografías, donde hay trazos de líneas para hacer diagonales, para hacer zigzag, para hacer diferentes pasos, ya sea de pareja enlazada, pareja suelta, cómo marcas la planta entera, la media planta”. No era sólo un catálogo de danzas; era un sistema completo de notación coreográfica para el folclore boliviano, con análisis detallados de varias danzas.

Este manual revela que la aproximación de Manuel al folclore no era intuitiva o romántica, sino sistemática y académica, no se conformaba con bailar o con transmitir oralmente; necesitaba documentar, ordenar, crear un corpus de conocimiento transmisible. Esa mentalidad —de profesor normalista, de investigador— fue lo que le permitió transformar un arte popular en una disciplina escénica rigurosa.





1982 Saintes Francia - Archivo personal Manuel Acosta.

### Nuevos comienzos

En 2004, con el cambio de gobierno, comenzó una ola de cambios en las instituciones culturales del Estado. El argumento oficial era la renovación generacional, la necesidad de que directores jóvenes asumieran las instituciones. “Le tocó el turno a don Manuel, que fue prácticamente de los últimos directores que retiraron”, continúa Shirley. El proceso fue traumático. “Querían deshacerse de los antiguos directores”, explica, “y el pretexto era jubilarlos para dar paso a otras generaciones”. En ese entonces, Don Manuel, tenía más de 70 años.

Para Acosta, que había dedicado tres décadas de su vida al ballet, que lo había construido literalmente desde cero, que había puesto su reputación internacional al servicio del país, esta salida forzosa fue devastadora. Shirley reflexiona sobre lo difícil que debió ser:

*“Cuando hay algo que tú amas porque lo has hecho nacer, don Manuel ha hecho nacer al ballet nacional en esa faceta con un cambio estructural muy diferente, creo que puede costarte dejarlo ir, además que es algo por lo cual don Manuel ha vivido y ha respirado la danza y el ballet nacional”.*

Pero Don Manuel, en 2006, poco después de su salida, se reunió con otros directores desplazados para conformar ASOADANZ (Asociación de Artistas de la Danza), que obtuvo personería jurídica en 2007. Fue una forma de organizarse, de mantener presencia institucional, de no desaparecer del mapa cultural.

Paralelamente, también en 2006, nació el Ballet Folclórico de Bolivia Manuel Acosta (BAFOBOL). Leonardo, su hijo, manejaría la parte administrativa y empresarial, mientras Manuel seguiría siendo el director artístico.

Con BAFOBOL, Acosta realizó 6 giras al continente europeo, 8 presentaciones en Venezuela, y actuaciones en varias ciudades bolivianas. Trabajó activamente en el ballet hasta aproximadamente 2010-2011, cuando gradualmente, por edad y cansancio acumulado, comenzó a retirarse. Su última gran producción en colaboración con Leonardo fue un homenaje a Antonio Gades—el legendario bailarín español que tanto amaba— con tres obras emblemáticas: Amor Brujo, Bodas de Sangre y Carmen. Era un cierre de círculo: el hombre que había transformado el folclore boliviano despidiéndose con un homenaje a la danza española, ese su otro amor.

### Epílogo de un Director

Manuel Acosta Bustillos falleció en 2024 a los 93 años, lúcido hasta el final. “A los 91 seguía en las redes sociales, tablets, celular. Sin problema”, recuerda Leonardo con admi-

ración. Fue un hombre de múltiples facetas: más allá de la danza, amaba la ópera, la música clásica, los libros, la tecnología, pero por sobre todo seguía aprendiendo, seguía explorando.

La figura de Manuel Acosta se yergue como un recordatorio de que la disciplina, la visión y el trabajo sostenido pueden crear legados que trascienden generaciones. Don Manuel fue el hombre que no bailó folclore pero buscó transformarlo en arte escénico de excelencia.



Medalla de Oro - Dijón-1992.



USACH Universidad de Santiago, Chile.

# Emma Sintani

Entrevistas realizadas en septiembre del 2025 a Marco Redin y José

Caba por Fátima Lazarte

Emma Sintani, maestra y coreógrafa boliviana, transmite pasión y entrega a quienes fueron sus estudiantes.

Reconocida en Brasil y en Bolivia sobre todo por la transmisión de la danza clásica y su enfoque interpretativo. La aproximación a su trabajo en este escrito es posible gracias a los testimonios de dos de sus alumnos más allegados, Marco Redín y José Caba.

## ¿Cómo conociste a la maestra Emma Sintani?

Marco Redin recuerda: La conocí a través del maestro Renan Castellón, el año 1991. Él fue a dar un taller a Cochabamba en la Academia



Emma Sintani en su casa en Brasil - Archivo personal Carmen Castro.

Departamental de la Danza (en ese momento era dirigida por el maestro Mario Leyes Méndez), asistí al taller porque pertenecía a esta institución, de esa manera don Renan me invitó para estudiar danza en Brasil con Emma Sintani. Luego de unos meses llegué a Brasil, al estado de Paraná, a la capital Curitiba concretamente a la ciudad de Ponta Grossa.

Viví con ella, su casa era muy grande y acogía a bailarinas y bailarines que venían de la capital y de otros estados, para hacer algún curso, ella tenía la costumbre de alojarlos, le gustaba tener la casa llena de artistas, yo vivía ahí como un becado.

La llegada de Doña Emma a Brasil fue alrededor de 1959, después de presentarse junto al maestro tarijeño Renán Castellón, en Fantasía Boliviana en la ciudad de La Paz, me contaron que estaban casados, los dos eran de la primera generación del Ballet Oficial.

Los estudios de ambos fueron complementados con talleres y cursos en Buenos Aires. Además, la maestra tenía formación en danzas españolas con las hermanas Pinto y las hermanas Bravo de la ciudad de La Paz.





Emma Sintani y Gonzalo Canedo - Archivo personal Carmen Castro.

Al iniciar su viaje, tenían como destino Japón dado que la maestra era descendiente de japoneses y tenía un tío que vivía en Tokio, pero se quedaron en Brasil, porque conocieron a un productor que les consiguió algunos contratos para realizar presentaciones en bares, (lugares donde se come y se ven espectáculos, tipo café concert) en Sao Paulo y Río de Janeiro, entre otros.

Como les fue bien, se quedaron finalmente en Ponta Grossa, una ciudad interior del estado de Paraná. Allí Doña Emma se formó con el maestro ruso Yurek Shabelewsky, director del teatro Guaíra de la capital de Curitiba. El maestro Renán Castellón fue parte de la compañía, la maestra Emma en cambio, decía que dejó de bailar joven porque le gustaba mucho enseñar y en

aquel entonces había una gran necesidad de maestros de danza clásica.

El año 1988 realiza una gira a Bolivia, para montar con el Ballet Oficial Misa Criolla y Amor Brujo, ahí participó como bailarín Alfredo Ibieta, esta actividad se realizó cuando estaban los maestros cubanos.

En marzo de 1994, después de radicar más de treinta años en Brasil, ella regresó a Bolivia con un grupo de bailarines que se llamaba “Grupo de danza Emma Sintani”. Tenía un proyecto con el director de promoción cultural del momento, llegamos nueve bailarines directamente a La Paz, nos alojamos en el edificio Alameda en el piso 18, recuerdo a: Erika Wolff, Lucilene de Geus, Regiane Abreu, Debora Wolff, Lilian Bake, Heleno Moura da Silva, Marcio Zanon, Monique Andrade y mi persona. Algunos, los más jóvenes, entramos a la Escuela del Ballet Oficial, la maestra y Erika Wolf y doña Ema entraron como plantel docente en la misma institución, el director era Fernando Ballesteros, ambos eran amigos.

Asimismo, abrió su academia privada en la Av. Arce, en el Unicentro el Patio, ahí daban clases la maestra, Erika y Lucilene, se llamaba la “Escuela de Danza Emma Sintani”, ensayábamos de 8 de la noche a 1 de la mañana. Conformaron el cuerpo de baile Carmen Castro, Leonardo Acosta, Noel Meruvia (un actor de teatro) y Amalia Michel.

José Caba evoca: La primera vez que la vi fue en 1992, con el grupo “Emma Sintani”,

llegó a Bolivia para participar en el Festival de Sucre-Potosí, yo ya había escuchado sobre ella por Doña Melba Zárate. La llegué a conocer en 1994, cuando regresó a Bolivia. En ese momento, también conocí a Marco Redin y él me dijo que necesitaban un par de jóvenes que quisieran aprender y bailar. Empecé a tomar clases y a formar parte del grupo, ella quería hacer presentaciones para hacer mostrar su trabajo. En ese momento, yo estudiaba en la Escuela del Ballet Oficial, donde un poco más adelante ella también fue profesora.

El grupo estaba conformado en su mayoría por bailarines del Brasil y algunos bolivianos como: Carmen Castro, Claudia Pereyra, Noel Meruvia y Leonardo Acosta.

### ¿Cómo eran sus clases?

Redin refiere: Comencé con la maestra las clases académicas iniciales, hasta ese entonces era neófito, ella no solo daba clases técnicas, hacía sesiones de video en su casa, invitaba a los estudiantes, nos hacía ver ballet, nos contaba los argumentos de las obras del repertorio clásico, o alguna clase que tenía porque se había especializado en la metodología Vaganova.

Sus clases tenían la estructura de la escuela Vaganova, primero nos daba siempre ejercicios de piso para preparar el cuerpo antes de ir a la barra: de pies, piernas, columna, parte superior, inferior, estos duraban alrededor de 15 minutos y luego hacíamos la clase de ballet con los plies, dos tendú, dos jeté, rond de jambe y todos los contenidos que se requieren.



Emma Sintani con Margot Salas- Archivo Carmen Castro.



Emma Sintani, Pontagrosa-Brasil (1964) - Archivo personal Karla Rocha Cardozo.

Ella decía que la técnica se consigue haciendo: “Dale, que te dale”, era sumamente exigente y muy detallista, pero aparte de esto se enfocaba en el sentir, en trabajar las sensaciones, las emociones, en el interpretar, el decir algo, que puedas expresarte en los ejercicios, con la música.

Era muy interesante su forma de transmitirnos lo que buscaba en nosotros, no solamente en la parte técnica fría y calculadora, hablaba mucho de sensaciones, de la energía que recibe uno de la tierra, que se va al infinito. Guiaba al estudiante para que pudiera expresar lo que sentía, la inspiración de la música y las características del paso o movimiento que realizaba.

Caba relata: Su forma de enseñar era muy clara, metódica y pedagógica, y se tomaba el

tiempo para hacerte entender lo que quería decir, y un cierto tiempo en el que entendías y realizabas lo que te trataba de enseñar, no había: “ahora tienes que hacerlo”, respecto a lo técnico y a lo que tenías que sentir.

La clase se basaba en la escuela Vaganova, tenía un calentamiento y era completa. El trabajo era grupal y a la vez individualizado, ella trataba de darle a cada uno la importancia que merecía.

Su método se encaminaba hacia activar sensaciones, puntos de donde salen los impulsos para hacer los movimientos; a ser consciente de qué músculo se mueve y porqué, además del trabajo con las emociones, tenías que vivir el ejercicio.

Mientras enseñaba, te ayudaba a buscar tus propias conclusiones, te daba algunos puntos, por ejemplo, en cómo levantar la pierna a los 90 grados o te explicaba dónde sentir el impulso de la pierna para una pirueta, a veces tropezabas con estos impulsos porque nunca los habías escuchado, no era la fuerza bruta sino la técnica.

Buscaba transmitirte una explicación para todo lo que hacías, sabía muchísimo, además era muy exigente técnicamente.

A mi criterio, Doña Emma quería reclutar personas para que se desarrollen en el arte: “La danza es algo innato en el hombre” decía, porque es algo que tenemos dentro y hay que dejarlo florecer.





Emma Sintani, Morayma Ibañez, Gil Imaná, Mabel Rivera - Archivo personal Carmen Castro.

### ¿Cómo fue su faceta de coreógrafa?

Redin rememora: la maestra pensaba que, para montar un clásico de repertorio universal, la bailarina o bailarín tendría que tener una sólida formación académica, sin esta condición era hacer una sátira. Siempre me decía que el repertorio clásico debía ser correctamente ejecutado.

Sus obras eran en estilo neoclásico, por los diferentes niveles que existían en la compañía, tenía un grupo homogéneo de jóvenes, pero había otros que eran mayores tenían 27, 28 o 30 años y que hacían lo que podían.

El trabajo que realizaba era muy interesante porque sacaba el talento de cada uno, lo que podía aportar a la obra o algún rol específico, tenía muy buen ojo y sentido de la parte técnica corporal, todos bailábamos, ella decía “Hago bailar hasta las piedras”.

La primera obra que bailé fue su “Carmen” con música de Bizet, el rol principal lo hacía una primera bailarina del teatro Guaira María Amaral y su otra primera bailarina Lucilene de Geus, yo era muchachito y con otros de mis contemporáneos hacíamos el cuerpo de baile, los contrabandistas.

Entre su repertorio se encontraban las siguientes obras: “Amor brujo” (Manuel de Falla), “Matices”( Egberto Gismonti), “Misa de los Quilombos” (Milton Nascimento), “Contrastes” (Astor Piazzolla) “Nordestino” (inspirado en la cultura del nordeste del Brasil, con música tradicional del lugar), “El circo” entre otras, cada obra más o menos duraba 45 minutos, y se realizaban dos obras por presentación.

Realizaba las coreografías en su estudio, anotaba todo en cuadernos, utilizaba audífonos para la música, cerraba los ojos y utilizaba las manos, movía el cuerpo, paraba

y anotaba, construyendo frases. Luego en los ensayos indicaba qué hacer a los bailarines, marcando los pasos. Una de las cosas más notorias era que realizaba una notación muy precisa porque decía que la memoria era frágil.

Caba nos acerca a otro momento de la vida de la maestra: La última vez que bailé con Doña Emma fue “La farsa” (la música tomada del “Sombrero de tres picos” de Manuel de Falla), que había hecho en Brasil y la quería reponer en Cochabamba, era el año que falleció. Bailé también Matices y en su repertorio estaban “Amor Brujo” (Manuel de Falla), “Misa de los Quilombos” (música afrobrasileña).

Recuerdo que para realizar sus coreografías hacía un trabajo arduo, se ponía a escuchar y contar la música horas de horas, movía sus manos, todo esto lo realizaba en la cabeza, pocas veces he visto las cosas en papel.

Luego transmitía y realizaba indicaciones a los bailarines, contaba lo que se había imaginado, la historia como quería que se desarrolle y te daba la posibilidad de interpretar. La maestra decía que la técnica es un medio para que el bailarín tenga la posibilidad de interpretar, le daba énfasis a la técnica para que puedas desarrollarte en el rol.

Era paciente con sus creaciones, no se desesperaba, trataba de explicarte hasta el mínimo detalle de lo que quería hacer, cuando trabajé con Jiri Kilian recordé el

método de trabajo de la maestra, ambos te hacían romper las líneas, para lo cual el dominio técnico era muy importante.

### **¿Qué figuras se han formado con la maestra?**

Redin apunta: En otra generación muy anterior a la mía los bailarines que pasaron una temporada con ella fueron: Hugo de la Valle, Fernando Ballesteros y Norma Quintana. Fernando y Hugo se quedaron más tiempo y entraron al Teatro Guaira, estuvieron más o menos un año y luego regresaron a La Paz.

El año 1994 en la Escuela de Ballet Oficial uno de sus estudiantes más directos fue José Caba.

En 1995 el maestro Mario Leyes Méndez le hace una invitación para que se haga cargo de la Academia Departamental de la Danza, que dependía del Instituto Boliviano de Cultura, como directora, ahí se formaron: Karla Rocha, Susana Rocha, Violeta Costas, Silvia Aldunate, Cristina Aldunate y Coral Suaznabar. Estuvo allá hasta el 2000. Después abrió su academia en la calle Jordán y Ayacucho, hasta el día de su muerte.

Hizo sus obras de repertorio con otra generación: “Misa de los quilombos”, “Matices”, “Amor brujo”, “Carmen”, y obras del repertorio universal como “Coppelia” de Delibes y “Cascanueces” de Tchaikovsky.

Yo fui también a Cochabamba, pero no me sentía muy bien por el nivel académico de la danza, así que regresé a La Paz.

El año que murió me invitó junto a José Caba a bailar con su escuela, las obras eran: “El ballet Romántico”, la coreografía era para seis bailarinas, 2 solistas mujeres y un solista hombre que bailó José. La segunda parte se realizó “La Farsa” con música de compositores españoles, yo baile el papel principal, ambas en estilo neoclásico.

### **¿Qué dificultades enfrentó en su quehacer y cómo las resolvió?**

Redin subraya: Fue muy adelantada para la época, era una mujer sabia, inteligente, miraba más allá, muchas veces fue incomprendida en la época. Era muy detallista, minuciosa, hablaba de sensaciones, del infinito, del cuerpo y sus posibilidades, que cada paso tiene que decir algo. Doña Emma murió en mis brazos y en los de José. Estaba muy dolida con la ingratitud de muchas personas que estuvieron a su alrededor.

Caba señala que las mayores dificultades fueron las políticas culturales, lastimosamente en Bolivia hay que desarrollarlas, afirma, ya que existe un apoyo hasta cierto punto, lo cual en una realidad europea es totalmente distinto. La maestra había llegado a La Paz con una promesa de que le iban a dar espacio y apoyo financiero para una compañía, lo cual nunca sucedió.

Más adelante cuando murió dejó un legado de libros y videos, que fueron donados por su hermana a la Alcaldía de La Paz y esperamos que aún puedan ser consultados.

Yo había conversado mucho con ella y me decía que en Europa yo tendría más oportunidades para bailar, cuando se fue de La Paz, yo trataba de ir una o dos veces al mes a visitarla y a pasar clases, para seguir aprendiendo, teníamos un compromiso, yo me esforzaba por aprender y Doña Emma por enseñarme, nos quedábamos viendo videos de Ballet, me explicaba los pasos y se fue haciendo una linda amistad.

### **¿Cuál fue el impacto que dejó?**

Redin afirma: Hubo un gran impacto en los que trabajamos con la maestra, marcó en Brasil y en Bolivia. A mí me ayudó mucho, siempre estuve pendiente de ella, me hacía recomendaciones para dar mis clases y me daba correcciones para mejorar mi técnica.



Emma Sintani y Renán Castellón. Pontagrosa-Brasil (1966)- Archivo personal Karla Rocha Cardozo.



Caba sostiene: En mí ha tenido bastante impacto, antes de conocerla, yo había estado tratando de formarme, pero yo quería seguir aprendiendo así llegué con Doña Emma que dejó en mí una semilla para continuar. Me ayudó a entender cosas sobre la danza y sobre la parte personal, como todos los profesores que tuve, son etapas que vas viviendo, analizando y degustando. Lo que me transmitió es que nunca deje de bailar.

**¿Cuál crees que es el legado que deja?**

Redin puntualiza: El mayor legado es la pasión por el arte de la danza, cómo miraba a través del arte la vida, todo era en relación con la danza, era muy apasionada, profesional, detallista, perfeccionista, humana y quería realmente transformar vidas a través del arte de bailar.

La maestra decía que un buen profesional siempre tendrá un espacio donde dar clases y que este trabajo merece una buena remuneración. Ella fue muy simple, humana, sencilla, muy amada, desprendida, sus puertas siempre estaban abiertas para quien quiera aprender más.

Caba refuerza: A todos los estudiantes que han tenido la oportunidad de bailar con Doña Emma les ha dejado algo. Sobre todo, daba la posibilidad de bailar y hacer bien las cosas. Luchó muchos años con una enfermedad, pero aun así estaba firme en lo que hacía, dando ejemplo de constancia, perseverancia, de respeto por lo que haces. Le doy las gracias por todo lo aprendido.

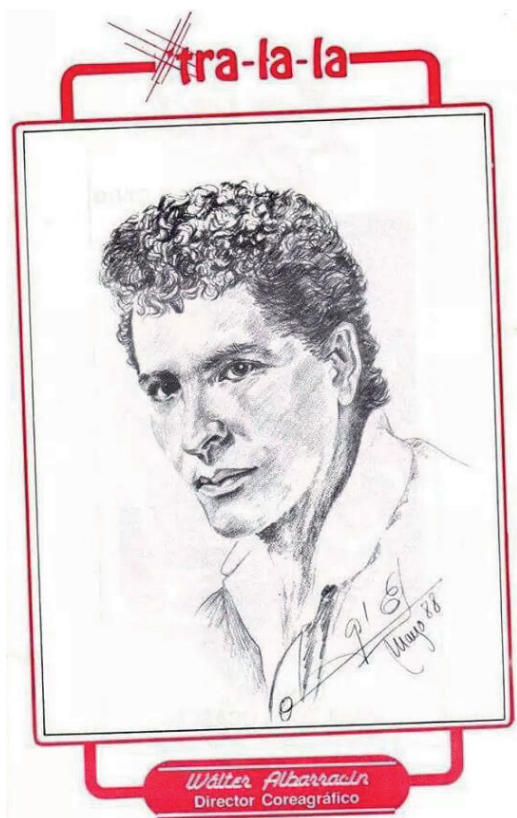


Lili Centellas, Silvia Aldunate, Susana Rocha, Violeta Costas, Cristina Aldunate, Coral Suaznabar, Emma Sintani, Martha Lévy, Karla Rocha - Archivo personal Martha Lévy.

## RESEÑA

# Walter Albarracín Orgaz

Entrevistas realizadas en 2025 a Leonardo Albarracín y Paola Tapia por Patricia Mendoza y Valeria Bellott



Archivo personal Leonardo Albarracín.

Cuando hablamos de Walter Albarracín hablamos de una de las figuras más importantes de la danza, conocido como uno de los grandes maestros que abrió el camino al mundo del jazz no sólo en Cochabamba sino también en Bolivia.

Recorrer la vida de Walter Albarracín es hacer un viaje por una de las historias más apasionantes. Nació en la ciudad de Cochabamba el 14 de diciembre de 1954. Su acercamiento a la

danza fue una casualidad o como otros dirían fue el destino.

Walter era hijo de los encargados del cuidado del Teatro Achá <sup>1</sup>, por lo que la danza, la música y el arte rondaban siempre en su vida. Leonardo Albarracín cuenta que un día el joven Walter estaba en su jornada de ronda, limpieza y mantenimiento del teatro cuando se percató que un grupo de danza estaba ensayando en el escenario, su curiosidad le llevó a ver el ensayo; en ese momento el director de la academia que estaba ensayando era nada más y nada menos que el Maestro Mario Leyes, él se encontraba molesto porque uno de sus bailarines faltó al ensayo, al ver que había un joven en las butacas viendo el ensayo le dijo: “Oye! ¿Qué estás haciendo? ¿Sabes bailar? ¿Te gustaría?” y es así como todo comenzó.

Inició a los 18 años con el maestro Mario Leyes, formándose en danza clásica y folclórica, en la Academia Departamental de la Danza. Si bien Walter empezó desde una edad adulta en la danza, su pasión lo llevó a dedicarse y comprometerse de lleno, Leonardo Albarracín dice al respecto: “Nosotros ahora enten-





Cuerpo de baile Tralala Show - Archivo personal Paola Tapia.

demostramos que esa es una etapa muy tardía para empezar danza, pero la manera en la que él se ha aplicado ha sido hasta obstinada, se podría decir”. Ser alumno del maestro Mario Leyes significaba recibir una formación exigente en preparación física y flexibilidad, además de las clases de ballet y los largos ensayos de folclore, por lo que eso inspiró a que Walter sea una persona muy exigente con su estudio y su formación.

Así comenzaron sus primeros pasos, y en él empezó a habitar la danza como una forma de vivir y entender la vida. Su inquietud y deseo de continuar enriqueciendo su formación lo llevaron en 1978 a viajar a la ciudad de La Paz en donde tomó clases con las maestras Melba Zárate, Martha Torrico,

Elio Torres y Norma Quintana, además durante su estadía en la ciudad paceña tuvo la oportunidad de integrarse en el Ballet Oficial como bailarín de esta importante institución.

Al año siguiente retorna a la ciudad de Cochabamba y su vida en la danza comienza a cambiar, para ese entonces la prestigiosa maestra Melo Tomsich ya había retornado al país y ofrecía clases de danza contemporánea. Walter que hasta ese momento había girado en los estilos de danza clásica y folclórica decide aprender danza contemporánea, con esta destacada maestra que además era amiga suya.

Durante 5 años Walter estudió este nuevo lenguaje, que más adelante le abriría muchas

4 El Teatro Achá es el teatro más importante de la ciudad de Cochabamba y uno de los teatros más importantes del país, en sus instalaciones se presentaron numerosas compañías locales, nacionales e internacionales.

5 Leonardo Albarracín bailarín y co-director de la Academia Dance Studio Jazz, hijo de Walter Albarracín.



puertas. Además de la maestra Melo también tomó cursos de danza contemporánea y coreografía con la maestra Marisol Ferrari de Venezuela.

En 1983 ocurre uno de los eventos más importantes en la vida de Walter Albarracín, el cual marcaría oficialmente el inicio de una carrera prometedora en el mundo del espectáculo. Para ese año le invitan a hacerse cargo, junto con Patricia Sejas del café concert “Miramax” que tiempo después pasaría a llamarse “Tra La Lá”. Durante esta etapa Walter dirigió a bailarines, músicos y cantantes, desarrollando así sus habilidades de dirección y creatividad en el ámbito del espectáculo. El recibimiento que tuvieron sus coreografías por parte del público cochabambino fue arrasador y es así como Walter fue reconocido ya no sólo como un gran bailarín sino también como un gran coreógrafo y director. Durante ese tiempo, mientras se abría paso en la dirección coreográfica de Tra La Lá Show, Walter se formó en talleres de jazz que de vez en cuando llegaban a Cochabamba, aunque su verdadero aprendizaje nació de la práctica y la experiencia.

Para ese tiempo, Walter ya estaba casado con Judith Carmona, una de las sopranos más reconocidas de Cochabamba y destacada maestra de música. Ella fue su principal apoyo desde el primer momento, como muestra de ello, Judith pedía a sus hermanos y familiares

que vivían en Estados Unidos que le enviaran cursos por correspondencia, libros y videos de danza para que Walter pudiera estudiar.

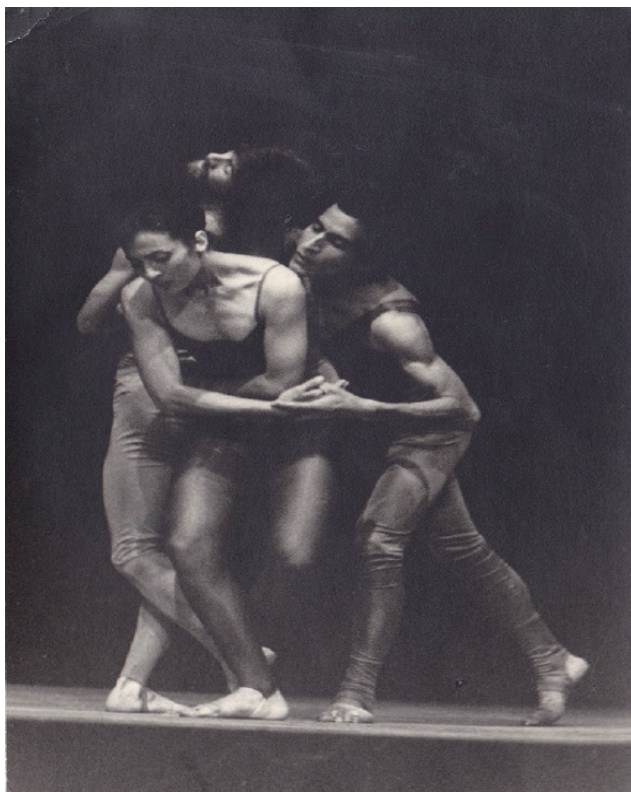
En ocasiones, también le mandaban grabaciones de los Premios Tony, los Emmy y los Óscar, ya que en ese entonces aún no existía la televisión por cable. Así, en esos años, Walter fue coreógrafo de Tra La Lá Show, pero también un aprendiz constante, siempre movido por su propia curiosidad y amor por la danza para seguir formando su camino artístico.



Jesus Perez, Walter Albarracín - Archivo personal Walter Albarracín.

6 Es una de las referentes de la danza contemporánea en Bolivia, considerada la pionera de este estilo. Melo Tom-sich es maestra, coreógrafa y directora de danza contemporánea, formó grandes maestros de danza en nuestro país.

7 Colega, alumna y amiga de Walter Albarracín, Paola es bailarina, coreógrafa e instructora de yoga o como ella mejor se define “una eterna buscadora”



Teresa Quiroga, Gonzalo Canedo, Walter Albarracín en obra de Melo Tomsich - Archivo personal Walter Albarracín.

Tras el buen recibimiento del público a los espectáculos que realizaba en Tra La Lá Show y al darse cuenta de la importancia que exista una escuela de jazz en Cochabamba, abre en 1989 su academia Dance Studio Jazz, primera academia en la formación de bailarines en el ámbito del jazz. Esto significó la gran etapa de Walter Albarracín como maestro de danza jazz.

En un primer momento la academia fue pensada para formar bailarines que luego puedan trabajar en los cafés concert que estaban surgiendo en Cochabamba. Tras dos años de trabajo, en 1991 realiza la primera muestra técnica. Walter fue conocido por ser “el gran maestro de jazz” y también por ser uno de los más estrictos, recuerda Paola

Tapia<sup>7</sup>: “Él era muy amigo, muy dado a la gente, pero terriblemente disciplinado, llegabas diez minutos tarde y eran saltos, push-ups, se convertía en una cuestión militar, pero todo el mundo amándolo, todo el mundo amando eso; es decir Walter hizo respetar la danza con todos (mamás, papás, alumnos, etc.), porque le dio esa seriedad que significa hacer danza”.

Walter viajó a diferentes ciudades de Bolivia a dar talleres y cursos de jazz, sembrando la semilla de la danza jazz en muchos bailarines. Los shows, los espectáculos y las obras que repuso o realizó como: “El violinista en el tejado” “Revelations”, “Cats” entre otras lo convirtieron en el referente de la danza jazz a nivel nacional, inspirando a directores y nuevas generaciones.

Además de su labor como bailarín, maestro y director, Walter Albarracín conformó, en el año 2000, el equipo fundador de PRODANZA, Asociación de Profesores de la Danza, y desde el 2006 hasta el 2012 fue director de la misma. Desde el 2001 hasta el 2012 Walter fue Miembro del Directorio del Teatro Achá. Para el año 2011 la ciudad de Cochabamba ya contaba con varias academias y escuelas de jazz, por ese motivo Walter Albarracín funda JazzArt, Asociación de Danza Jazz Cochabamba.

Como todo artista, la vida de Walter Albarracín estuvo tejida por el arte, y en especial por la danza. Su camino, aunque colmado de alegrías, escenarios y aplausos, también atravesó momentos difíciles, como la dis-





Walter Albarracín - Archivo personal Walter Albarracín.

criminación, la presión social y la escasez de medios y recursos necesarios para hacer arte. Pero nada de eso lo detuvo, siempre buscaba el lado positivo y encontraba la fuerza para seguir adelante. Quizás era su comunidad, que siempre lo sostenía; su familia, que lo

apoyó desde el primer momento; y sus estudiantes, que le recordaban que la danza va mucho más allá del movimiento.

Walter Albarracín dejó uno de los legados más importantes para la historia de la danza en Bolivia, abriendo un camino maravilloso a lo que es la danza jazz, formando e impactando a generaciones de grandes directores, coreógrafos, bailarines y artistas como Luis Ríos, director de la Academia Revolution Jazz Dance, Wilson Peñaranda, director de Wilson Peñaranda Studio; Paola Tapia, bailarina y ex directora del sector de danza de Tra La Lá Show.

Son 10 años de la partida del maestro Walter Albarracín y sus hijos continúan su legado, guiando y compartiendo con nuevas generaciones la misma convicción que su papá repetía con pasión: “No formamos ejecutores del movimiento, sino intérpretes”.



Tralala Show - Archivo personal Paola Tapia.



# Recopilación de Imágenes



1952 Ileana Leonidoff y bailarines Manuel Acosta, Gilberto Camberos, Eduardo Mazuelos entre otros.



1956 Giovanni Brinati- Coreógrafo.



1951-53 Ileana Leonidoff- Directora.





Retsy Pérez y Eduardo Mazuelos - 1952 - Archivo personal Yolanda Mazuelos.



Eduardo Mazuelos, Gilberto Camberos - Príncipe Igor (1955) - Archivo personal Yolanda Mazuelos.



Juan Guibarra, Patricia Galindo y Eduardo Mazuelos (Ballet Oficial de Bolivia) - Archivo personal Yolanda Mazuelos.



1956 Ballet Oficial. Czarinas. Epoca de Brinati Coopera - Archivo personal Manuel Acosta



1958 Estudiante de Lila Arzabe - Archivo personal Lila Arzabe



Martha Lévy Campero - 15 de diciembre 1960 - Archivo Personal Lila Arzabe.



Danza del oriente - Archivo personal Lila Arzabe.





Martha Torrico en sus inicios a la derecha - Archivo personal Lila Arzabe



Lila Arzabe - Archivo personal.



Ana Canedo (1963) - Archivo Las raíces de lo nuestro.



Principe Igor - Archivo Yolanda Mazuelos .



Carmen Castro - Archivo Personal Carmen Castro.

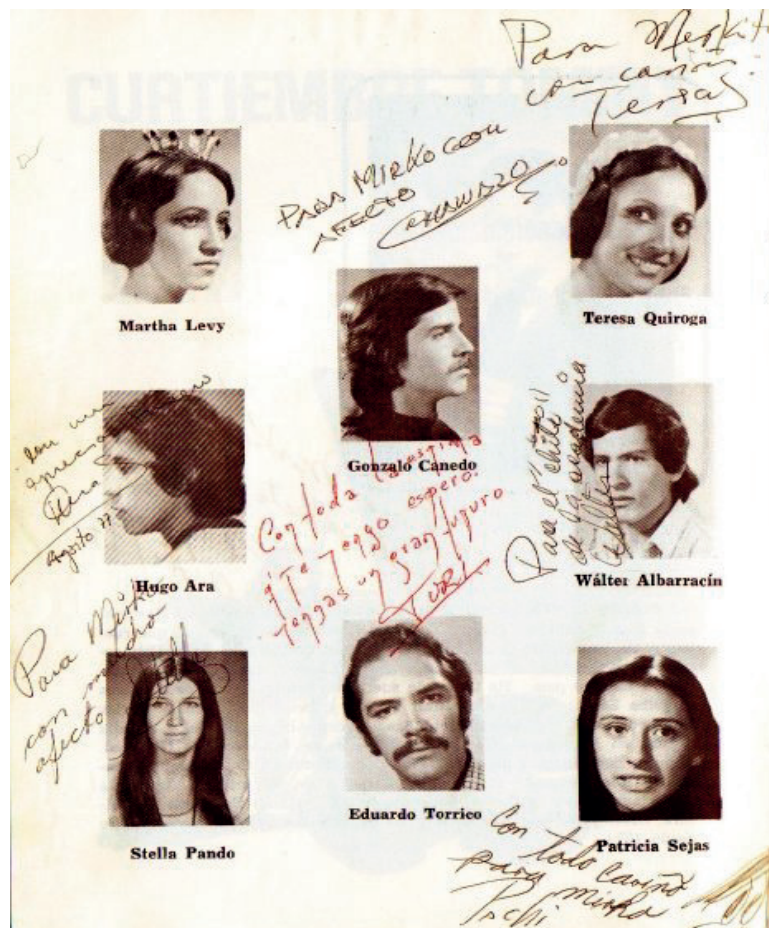


Norma Quintana y Nelson Silvestri - Archivo Teresa Rivera de Stahlie- El Ballet en Bolivia.





Puesta en escena Lila Arzabe - Archivo personal Lila Arzabe.



Programa de mano - Archivo Walter Albarracín.





José Caba - Archivo personal José Caba.



Stella Pando, Mónica Camacho, Hortensia Salamanca  
- Archivo EBID.



Mónica Camacho, Lila Arzabe, Wari Peredo - Archivo EBID.

# FORO EDUCATIVO Y CULTURAL HACIA EL BICENTENARIO

## “PANORAMA DE LA DANZA BOLIVIANA”

En el marco de las actividades del Bicentenario de Bolivia, se llevó a cabo el Foro Educativo y Cultural Hacia el Bicentenario “Panorama de la Danza Boliviana”, el cual se realizó el 29 de agosto de 2024, estuvo dirigido a docentes, profesores y estudiantes del Sistema Educativo Plurinacional y tuvo como objetivo: realizar un recorrido de las expresiones dancísticas del Estado Plurinacional de Bolivia como herramienta pedagógica para la preservación de las expresiones artísticas – culturales y fortalecimiento de la identidad.

En un reencuentro panorámico de los diferentes estilos y géneros de las danzas en Bolivia, desde las danzas tradicionales de diferentes culturas hasta las innovadoras coreografías contemporáneas que permitieron revalorizar y sistematizar el desarrollo de la danza en distintos periodos de la historia de nuestro Estado Plurinacional.

Expositores: Fátima Lazarte, David Mendoza, Mónica Camacho, Eduardo Maceda, Graciela Rodríguez, Oscar Zelada, Edson Ontiveros y Yolanda Mazuelos.

Sistematización: Verónica Armaza Nuñez

# Estado del arte de la danza de Bolivia

Fátima Lazarte

(Es bailarina del Ballet Summa Artis), actualmente es docente en la Escuela Boliviana Intercultural de Danza de la Ciudad de El Alto.

Co fundadora e investigadora de la asociación Ítalo-boliviana de arte y cultura Ch'aska que promueve la producción y difusión de creaciones audiovisuales y de investigaciones artístico culturales. El último trabajo realizado es la docu ficción Irregular que reflexiona sobre lo femenino).

El arte, como manifestación de la cultura, no solo es expresión estética, sino también una herramienta de pensamiento, de construcción identitaria y de cuestionamiento social. La danza, como una de las formas más poderosas del arte escénico, condensa en sus movimientos siglos de historia, saberes, rituales y emociones.

En Bolivia, un país plurinacional y culturalmente diverso, reflexionar sobre el estado del arte de la danza implica no solo preguntarse por lo que se hace actualmente en este campo, sino por el trasfondo epistemológico, histórico y simbólico que lo sustenta.

La imagen de Paul Gauguin “¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde

vamos?” sirve para plantear preguntas fundamentales sobre la identidad, el pasado y el futuro de la danza en Bolivia y nos lleva a la reflexión sobre su práctica artística.

La importancia del estado del arte como punto de partida ineludible en cualquier proceso investigativo. En el campo de la danza, este ejercicio se vuelve aún más complejo por la naturaleza misma de su objeto de estudio: el cuerpo, el movimiento, la experiencia.

¿Qué es investigar? No es simplemente recopilar datos, sino responder a una problemática o a un vacío de conocimiento. Investigar en danza requiere articular lo bibliográfico con lo corporal, lo teórico con lo práctico. Por ello, el estado del arte en danza no solo se encuentra en libros o archivos, sino también en las prácticas, metodologías, saberes y corporalidades que han sido estudiadas o documentadas previamente.

Las muchas investigaciones en danza se quedan en la mera descripción o en opiniones sin sustento teórico. Por eso, urge construir un marco conceptual propio, que dialogue con otras disciplinas (historia, antropología, pedagogía, psicología), pero que se asiente en una epistemología danzaria sólida.



El estado del arte permite también identificar vacíos, problematizar los enfoques anteriores y construir un pensamiento crítico que dé paso a nuevas líneas de conocimiento. En este sentido, la crítica de danza también se vuelve esencial, no como juicio superficial (“me gusta o no me gusta”), sino como ejercicio reflexivo y teórico.

Para comprender la danza como arte, primero es necesario repensar el concepto de cultura, no solo lo visible —rituales, música, vestimentas, danzas— sino que también incluye lo implícito: valores, creencias, formas de ser y estar en el mundo.

La danza, en ese sentido, es tanto una expresión visible como una manifestación profunda de un sistema cultural. Puede cumplir funciones rituales, sociales o escénicas. Además, existen distintos tipos de danza: recreativa y formativa, ambas válidas y necesarias, aunque históricamente se han jerarquizado de manera errónea.

En tiempos recientes, especialmente después de la pandemia, se ha visto un auge de academias, grupos o espacios de danza que no necesariamente responden a criterios de profesionalización.

Este fenómeno revela la vitalidad de la danza como necesidad social, pero también exige una reflexión seria sobre las modalidades de enseñanza, la ética profesional y los objetivos formativos.

Uno de los puntos más importantes es la reivindicación de la danza como una forma de

creación artística auténtica, no solo como reproducción o mimesis.

La creación artística nace de una crisis simbólica, de una pregunta profunda que el creador trata de resolver a través de la obra. La danza, como lenguaje de movimiento, puede construir significados múltiples, polisémicos, que apelan a la sensibilidad del espectador.

Así como en la literatura hay autor, texto y lector, en la danza también hay un circuito de significación: coreógrafo, obra, intérprete y espectador. Cada uno de ellos aporta una parte fundamental en la producción de sentido. El bailarín no solo ejecuta, sino que interpreta y encarna esos significantes; y el espectador, desde su subjetividad, completa la experiencia artística.

El arte y en especial la danza se convierte entonces en una máquina de producir significados, como ya lo han señalado teóricos como Roberto Valcárcel o Octavio Paz. Este potencial subversivo del arte permite a la danza interpelar, conmover, cuestionar e incluso resistir ante procesos de homogeneización cultural.

En un mundo globalizado, donde se tiende a la estandarización de las formas culturales, la singularidad que ofrece la danza por su conexión con el cuerpo, con lo efímero, con lo íntimo es un valor que debe preservarse y destacarse.

Cada obra de danza es irrepetible. Cada interpretación es única. Cada encuentro escénico

es un acontecimiento cargado de sentido, que interpela tanto al artista como al público. En esa medida, la danza puede ser una vía de resistencia ante los discursos hegemónicos y una herramienta para pensar futuros más diversos, inclusivos y humanizados.

¿Cómo queremos vivir las modalidades de danza en el futuro? Para proyectar una danza boliviana auténtica, crítica y plural, es indispensable conocer nuestros orígenes, cuestionar el presente y construir un pensamiento

común que ponga en el centro a la cultura y al arte.

La danza, más allá de su valor escénico, es una forma de conocimiento, de construcción simbólica y de transformación social. Apostar por una investigación seria, por una crítica fundamentada y por una creación artística comprometida es, sin duda, el camino hacia una danza que no solo se baila, sino que también se piensa, se siente y se transforma.

# Danzas Autóctonas bolivianas

David Mendoza Salazar

(Es sociólogo aymara, investigador, especialista en Patrimonio Cultural, fue docente de la Universidad Mayor de San Andrés, Universidad Privada del Valle, Escuela Boliviana Intercultural de Danza, presentó el libro “No se baila así no más... - Danzas de Bolivia, tomo 2” junto a Eveline Sigl, que trata sobre el significado cultural de las danzas de Bolivia).

En el corazón de América del Sur, Bolivia se erige no solo como una nación de geografías diversas, sino como un “fabricador de cultura” y un “creador e inventor de danza”. Una reflexión sobre la existencia de una “danza boliviana” que verdaderamente representa al Estado Plurinacional.

La Escuela Boliviana Intercultural de Danza es un centro vital para el desarrollo de la “ciencia de la danza”, un “eje transversal que cruza por todos los aspectos de la sociedad y de las culturas”.

Basado en una investigación, plasmada en la obra “No se baila así nomás”, analicemos cómo las danzas autóctonas se han “reacomodado, reinventado y han ido ubicándose y representándose” en las grandes festividades andinas, como la Fiesta del Señor Jesús del

Gran Poder en La Paz, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. Su enfoque no fue el ámbito académico o de ballets, sino la realidad social y ritual de estas expresiones.

La danza autóctona es un “hecho político”. En el contexto de los 200 años de la República, estas danzas, arraigadas en el campo de las ritualidades, han representado un acto de “Rebeldía” y “permanencia constante contra el estado”, un estado que históricamente ha discriminado y oprimido a los pueblos indígenas. Además de ser un hecho social y cultural, la danza hoy es también una industria cultural.

Las danzas autóctonas son intrínsecamente representaciones simbólicas que engloban vestimentas, colores, estéticas, artesanías y música. Son actos socioculturales que manifiestan identidades sociales y regionales y están profundamente ligadas a la cosmovisión andina y amazónica y al ciclo agrícola.

Viven en la intersección de dos lógicas: la de la civilización andino-amazónica (con fechas como el Machaq Mara el 21 de junio) y la del mundo occidental (con su calendario de enero a diciembre), ambas “entretejidas”. El



cuerpo del danzarín, en este contexto, es un “dispositivo cultural y político”, un lenguaje no verbal que comunica a través del movimiento, rompiendo órdenes coreográficas para transmitir algo profundo.

Existe una clara diferencia entre lo autóctono y lo folklórico, conceptos que a menudo se confunden.

- **Autóctono:** Es un concepto académico derivado de la arqueología y antropología, refiriéndose a lo “nacido en el lugar”. Se asocia con lo indígena, originario y campesino, con un carácter vernáculo y nativo. Su procedencia es principalmente rural, pero también se encuentra en comunidades urbanas migrantes. Es de carácter comunitario, vinculado al calendario agrícola ya las estaciones (solsticios y equinoccios) y es una danza étnica por sus lazos con la tradición sociocultural de un grupo específico.

- **Folklórico:** Se define como de “tradición o herencia indígena” pero con una marcada influencia europea. Surgió a mediados del siglo XIX como la “sabiduría del pueblo”, concepto introducido en Bolivia por Arturo Posnansky, un arqueólogo austríaco que investigó Tiahuanaco y el Ekeko. El folklore se relaciona con elementos culturales de las clases subalternas y desde la Revolución de 1952, fue utilizado por proyectos nacionalistas para invocar una “supuesta esencia de la nación”. Las danzas folklóricas, son a menudo descontextualizadas y anónimas, priorizando la espectacularización sobre la ritualidad original. Por ejemplo, bailar

sicuris de Italaque en el Gran Poder de La Paz sin el rigor y el contexto de las comunidades de origen se convierte en una expresión folklórica.

Antes de 1952, la ciudad de La Paz era escenario de diversas fiestas santorales donde las danzas autóctonas tenían una presencia significativa. Festividades como la Alasita, el Anata Carnaval, Corpus Christi, la Fiesta de la Chacana (3 de Mayo), San Pedro y San Pablo y la Inmaculada Concepción, veían participar a pinquilladas, Anata Carnaval y otras expresiones indígenas. Sin embargo, estas manifestaciones fueron “combatidas por los liberales” que buscaban su desaparición o asimilación, considerándolas “molestas” y “monótonas”.

En los inicios de la Fiesta del Gran Poder, alrededor de 1923, las danzas participantes eran primordialmente autóctonas. Migrantes de comunidades andinas traían consigo expresiones como sicuris, cebollitas, choclos, kena - kena y auki. Estas danzas acompañaban la procesión, sin ser protagonistas, reflejando el rol subalterno de los pueblos indígenas como “cargadores” de imágenes religiosas. Posteriormente, danzas folklóricas como la Diablada (1927) y la Morenada (1964) comenzaron a emerger. Los Misti Sicuris, danzarines migrantes que adoptaron trajes bordados urbanos, también marcaron una transición.

A pesar de que la Fiesta del Gran Poder fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2017, la presencia de las danzas autóctonas ha disminuido reduci-

damente. Actualmente, solo representan un 0.06% de las fraternidades participantes, con la Morenada, Caporales y Kullawada dominando la entrada.

Existen fraternidades autóctonas que aún persisten en el Gran Poder, esta presencia es un acto de “resistencia frente a la folklorización”, un proceso donde el folklore se expande en detrimento de lo autóctono. Esta resistencia también se observa en eventos como el Anata Andina, que dedica un día a las danzas autóctonas, impulsado por mediaciones políticas.

Abordando el concepto de sincretismo, es una combinación de elementos católicos y andinos en las ritualidades, una consecuencia de las políticas coloniales de “extirpación de idolatrías”. Las danzas autóctonas “han tenido que subsistir a la sombra de las de las fiestas patronales religiosas católicas”. El movimiento del Taki Onkoy en el siglo XVI, un intento indígena de recuperar sus prácticas ancestrales y su cosmovisión frente a la imposición religiosa española.

El sincretismo es complejo y su significado varía según quién lo practica. Yo, como hombre Aymara, personalmente llevo illas (piedras sagradas) al bailar, buscando una conexión con lo sagrado que trasciende la mera devoción religiosa, conectándome con la Pachamama y el cosmos.

La Fiesta del Gran Poder, desde sus inicios en 1923, ha sido un espacio donde convergen expresiones dancísticas y musicales profundamente arraigadas en las comunidades

originarias, como los mistis sikuris y otras manifestaciones autóctonas. Las danzas folclóricas que hoy se muestran con fuerza en esta festividad tienen sus raíces en estas expresiones ancestrales, como la kullawa o el llamero, lo que demuestra que lo folclórico se nutre inevitablemente de lo originario.

La participación activa de al menos seis comunidades autóctonas en la actualidad no solo preserva esta herencia cultural, sino que también representa un acto de resistencia simbólica frente a las fuerzas de la folklorización que tiende a vaciar de contenido político y espiritual estas prácticas y la modernidad, que muchas veces intenta homogeneizar las expresiones culturales. Así, la presencia indígena en el Gran Poder es una reafirmación de identidad, memoria y continuidad cultural frente a los intentos de apropiación y transformación superficial del patrimonio vivo.

Esta exposición es un potente llamado a reconocer y valorar la profunda historia y el carácter político y cultural de las danzas autóctonas bolivianas. En un contexto de creciente folklorización, la preservación de estas expresiones es crucial para mantener viva la memoria y la identidad de los pueblos originarios. Es así que les invité a profundizar en este conocimiento leyendo mis obras, como “No se baila así nomás” (Tomo 1 antropológico y Tomo 2 diccionario de danzas), textos fundamentales para entender de dónde venimos y hacia dónde vamos como país en este Bicentenario.

# Panorama de la danza urbana en Bolivia

Eduardo Maceda Conde

(Con 13 años de trayectoria en el área de danzas urbanas, es director de la Escuela de Danzas Urbanas Paso Libre Bolivia, obtuvo múltiples campeonatos como bailarín solista y como coreógrafo en los concursos Melba Zárate, Premio Eduardo Abaroa, Danza con Altura, Hip Hop International Bolivia, entre otros; también logrando el podio en Perú, Argentina y Ecuador. La escuela Paso Libre inició en las calles de la ciudad de La Paz y ahora es reconocida como una de las mejores a nivel nacional por su destacado nivel).

Las danzas urbanas, también conocidas como “street dance” o “baile urbano”, son un término que engloba múltiples estilos de baile que surgieron en entornos urbanos como calles, plazas, clubes y casas. No se limitan a un único escenario y permiten a los bailarines desarrollar su propio estilo, enfatizando la improvisación y la diversidad.

Aunque una gran parte de estas danzas se originó en Estados Unidos, es simplista atribuirles un único lugar y tiempo de origen, ya que se desarrollaron en diversos contextos. Frecuentemente, las danzas urbanas son parte de culturas más amplias, como el Hip Hop, Dancehall, culturas africanas e incluso

comunidades LGBT.

Las danzas urbanas pueden clasificarse de varias maneras:

- **Danzas de “contienda”:** Como el Up Rock y el Breaking, que surgieron de disputas entre pandillas, transformando la confrontación física en expresión artística a través de la danza.
- **Danzas de “fiesta”:** Nacidas en contextos sociales de diversión, como Soul Dance, Popping, Locking y Dance hall.
- **Danzas de “club”:** Originadas en espacios como clubes subterráneos, incluyendo Waacking, House Dance y Vogue.
- **Funk Styles:** Asociadas a géneros musicales específicos, como el Popping y el Breaking.
- **Afro Dance:** Una fusión de danzas tradicionales africanas con elementos urbanos, practicadas en comunidades africanas en diferentes partes del mundo. Como el Breaking, también muestran influencias de otras culturas, incluyendo danzas latinas (salsa), capoeira y danzas amerindias.



Las danzas urbanas llegaron a Bolivia en los años 80 y 90, principalmente a través de películas y viajeros que regresaban del extranjero.

Los bolivianos aprendieron de forma empírica, practicando en lugares públicos como la Plaza del Estudiante. Inicialmente, el Breaking y el Popping (conocido como Electro Funk) fueron populares, junto con la improvisación general llamada “freestyle”.

En los años 90, el Tecno Dance se hizo muy popular, apareciendo en programas de televisión, e incluso militares lo bailaban. Sin embargo, la asociación de estos 28 bailes con pandillas y violencia en las fiestas llevó a muchos bailarines a buscar un rumbo más centrado en la danza.

La era de los 2000 marcó un punto de inflexión con la llegada de Internet, que permitió nombrar correctamente los estilos (Popping, Locking, Breaking) y mejorar la técnica. Surgieron grupos de baile reconocidos como Alto Estilo y Crew Masacre; talleres con maestros internacionales comenzaron a llegar al país.

Un hito importante fue la reunión de bailarines para coreografiar para el cantante Vico C en La Paz, lo que consolidó el enfoque en la danza. Los bailarines también pasaban horas descargando videos para aprender sobre competencias internacionales.

A partir de 2010 y hasta la actualidad, la información se ha diversificado aún más y se han conocido nuevos estilos como Dance hall, House y Waacking. Eventos como el “Keep

Fresh Session” en Santa Cruz trajeron a exponentes mundiales del hip hop. El concurso Melba Zárate fue fundamental al incluir la categoría de danzas urbanas, impulsando a los grupos callejeros a participar y a incorporar la identidad cultural boliviana en sus coreografías, lo que facilitó su entrada a espacios convencionales como teatros, a pesar de la discriminación inicial.

La llegada de Hip Hop International a Bolivia en 2018 elevó el nivel competitivo y técnico, permitiendo a grupos bolivianos clasificar para campeonatos mundiales.

Realidades y evolución actual: Las danzas urbanas son inherentemente callejeras, aunque también se presentan en teatros y shows internacionales. Muchas tienen su propia cultura, lenguaje y vestimenta.

Elementos clave son las batallas (competencias 1 vs 1 o grupo vs grupo) y los cyphers (círculos de improvisación donde los bailarines comparten). Poseen una complejidad técnica ilimitada y ofrecen gran libertad en la vestimenta, lo que inicialmente generó críticas.

Actualmente, ofrecen un amplio abanico de oportunidades profesionales (coreógrafos, maestros, solistas). La viralidad en plataformas como TikTok ha popularizado el “Commercial Dance”, que, aunque superficial para algunos, utiliza técnicas de danza urbana.

Es crucial evitar los prejuicios basados en la “falacia de generalización apresurada” y la denigración, reconociendo que la disciplina y el profesionalismo pueden existir en cualquier entorno.

La danza urbana ha evolucionado desde la improvisación hasta coreografías televisivas y competencias mundiales de alto nivel.

En Bolivia, existe una comunidad vibrante, con escuelas y academias y la virtualidad ha incrementado su popularidad. Hay mejores condiciones de trabajo, permitiendo a los bailarines vivir de su arte.

La comunidad global de danzas urbanas es accesible gracias a la tecnología y los eventos en Bolivia, como Hip Hop International, son reconocidos por su alta calidad organizativa.

La inclusión del Breaking en los Juegos Olímpicos es un hito importante que muestra el nivel de disciplina y preparación que exige. La danza urbana se está integrando en eventos más amplios, con fusiones innovadoras entre estilos, lo que crea un espectáculo único.

# La importancia de la Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia

Graciela Rodríguez Saenz

(Es bailarina de Danza Clásica, inició sus estudios a los 6 años de edad obteniendo el título de Técnico Superior en Danza con mención en Técnica Clásica en el Instituto de Formación Artística Escuela de Danza del Ballet Oficial, actualmente es docente de cursos intermedios y superiores en la misma Institución.

Realizó cursos de especialización para profesores sobre Metodología Vaganova en la Escuela del Teatro Bolshoi del Brasil. Ganadora de medallas de Oro, Plata y Bronce como Maestra para el IFA EBO en el concurso Internacional Danzamérica).

La Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia, fundada en 1951 como la “Academia Nacional de Danza” bajo la dirección de la reconocida bailarina rusa Eliana Leonidoff, es una institución con un legado de más de 70 años. Nació con el propósito de ser un “semillero” para el elenco del Ballet Oficial de Bolivia, proporcionando una formación sólida.

A lo largo de su historia, la escuela ha implementado importantes metodologías de estudio:

- Inicialmente, un convenio de asistencia con Cuba permitió capacitar a profesores e im-

plementar una metodología de estudio establecida, convirtiéndola en la única escuela de danza con un sistema formal.

- Posteriormente, se implementó la metodología rusa Vaganova, que es la que se dicta actualmente. Esta formación abarca 8 años de estudio, divididos en niveles básico (años 1-3), intermedio (años 4-5) y avanzado (años 6-8).

En 1991, la escuela consolidó su estatus con la aprobación ministerial de sus planes de estudio para formar especialistas en danza clásica con grado de técnicos superiores, un reconocimiento significativo para la educación en danza.

En 2001, tanto la escuela como el Ballet Oficial de Bolivia fueron condecorados con el Cóndor de los Andes en grado de Oficial, la máxima distinción del estado boliviano, por sus 50 años de trayectoria y su contribución a la cultura del país.

A partir de 2011, en el marco de la Ley de Educación 070, la escuela se separó del elenco del Ballet Oficial y pasó a depender del Ministerio de Educación, siendo reconocida como una institución formadora con objetivos claros y distintos a los del elenco.



La escuela forma artistas bailarines profesionales que representan a Bolivia dignamente en concursos internacionales, ganando medallas de oro, plata y bronce en diversas categorías. Su importancia radica en ser pionera como la primera institución reconocida, con 72 años de 31 funcionamiento ininterrumpido y un referente a nivel nacional, atrayendo a estudiantes de todo el país.

La formación de excelencia de la escuela se mantiene viva gracias a su personal docente

en constante actualización, contribuyendo a la cultura y el arte del país. Se hace hincapié en la importancia de la educación temprana en danza clásica, ya que prepara el cuerpo desde la niñez, lo cual es determinante para el desarrollo de bailarines profesionales con un nivel competitivo.

El compromiso de los docentes es continuar este legado, formando bailarines de excelencia a través de horas de práctica, disciplina y pasión.

# Danza Clásica en Bolivia: un homenaje a la Maestra Melba Zárate

Mónica Camacho Canedo

(Es fundadora de importantes instituciones de la danza en Bolivia como ser el Ballet Summa Artis de la ciudad de La Paz, la Escuela Municipal de Danza Clásica de la ciudad de El Alto.

El año 2017 es nombrada como primera Rectora de la Escuela Boliviana Intercultural de Danza hasta 2021 y fue nuevamente Institucionalizada en enero del 2024. Ha recibido numerosos reconocimientos, condecoraciones y premios, así como el Título “Maestra de las Artes en Danza” otorgado por el Ministerio de Educación).

La danza clásica en Bolivia ha sido profundamente marcada por la figura de la Maestra Melba Zárate, una educadora argentina que dedicó su vida a la juventud boliviana. Nació en el siglo XX en Argentina y falleció en La Paz el 15 de abril de 2009.

Llegó a Bolivia por primera vez en los años 60 con una compañía de ópera y tras tomar contacto con autoridades del Ministerio de Educación, asumió la dirección del Ballet Oficial de Bolivia (compañía y escuela) entre 1969 y 1978.

Este periodo es recordado por muchos como la “época dorada” del ballet clásico en el país. Melba Zárate era una mujer elegante, culta y con una presencia imponente, aunque también dulce y divertida. Uno de sus mayores aportes fue la gran disciplina que impartía a sus estudiantes. Exigía una presentación impecable (sin cabello suelto, uñas sin pintar, sin chicles, sin relojes) y puntualidad, enseñando a sus estudiantes el respeto por el arte.

Daba clases de lunes a sábado y en una época sin grabadoras, a menudo marcaba el ritmo con su bastón de madera. Contó con el apoyo de maestros pianistas como el Maestro Aranibar y Teresa Rivera, quien además realizó importantes investigaciones sobre el ballet boliviano.

Durante su dirección, el ballet boliviano vivió una época de bonanza económica, gracias a auspiciadores y la colaboración de la Sociedad Filarmónica, que auspiciaba dos temporadas anuales de ballet.

Esto permitió el montaje de importantes obras del repertorio internacional, incluyen-

do fragmentos de Don Quijote, el segundo acto completo de El Lago de los Cisnes, Giselle completo, La Bella Durmiente completa, Las Sílides y Petrushka, entre otros. También participó activamente en temporadas de ópera, como Orfeo y Eurídice, Aída, Carmen y Rigoletto.

La Maestra Zárate invitó a maestros y coreógrafos internacionales como Alfredo Caruso del Teatro Colón de Buenos Aires, quien montó versiones de “Romeo y Julieta” y “Petrushka”.

También se presentó la obra moderna “Los Devoradores de la Oscuridad”, coreografiada por Walter Gore. Además, la Maestra Melba Zárate creó sus propias coreografías originales, como “Esbozo para una Edad”, “Carcajadas de Estaño” (basada en un poema boliviano), “El Pícolo Concerto” y “Danzas para una Imagen Perdida”.

Tras dejar el Ballet Oficial en 1978, la Maestra Zárate continuó su labor en la Alianza Francesa, donde fundó otra compañía de ballet y muchos de sus bailarines la siguieron. Fui, una de sus discípulas que trabajó intensamente con ella en esta etapa final, montando obras como “Cascanueces”, “Pájaro de Fuego” y “Carmen”.

A pesar de su inmenso legado, la Maestra Melba Zárate falleció en 2009, “un poco olvidada, un poco sola”. Su vida anterior a su llegada a Bolivia sigue siendo un misterio. No obstante, su nombre vive a través del concurso Melba Zárate, que, aunque muchos jóvenes participantes no conozcan su historia, inmortaliza su contribución y la profunda huella que dejó en el ballet boliviano.

Ella fue una maestra que formó generaciones de bailarines, inculcando el respeto, la disciplina y la pasión por el arte.



## ARTÍCULO

# Danza Contemporánea en Bolivia: La Técnica de los Encuentros

Oscar Javier Zelada Reynoso

(Es coreógrafo, profesor, intérprete y bailarín de danza contemporánea. Formado en la Escuela de Danza Contemporánea “Melo Tomsich” del departamento de Cochabamba. Licenciado en Fisioterapia y Kinesiología, con Maestría en Educación Superior en Salud y postgrados en arte, salud y educación.

Actualmente es parte de la compañía de danza contemporánea “Melo Tomsich” y ejerce como terapeuta, investigador y docente de pre y postgrado).

Vengo desde Cochabamba para contarles una historia... una historia que en realidad es nuestra, porque tiene que ver con algo que todos hacemos todos los días. Algo que, aunque suene grande decirlo así, nos demuestra que estamos vivos. Así que les lanzo una primera pregunta, la más importante del día:

## ¿Cómo sabes que estás vivo?

Parece fuerte la pregunta, pero ¿cómo lo sabemos? Chicos, chicas... ¿cómo saben que están vivos? ¿Cómo saben que otra persona no lo está?

Generalmente lo sabemos porque no se mueve. Exactamente. Y ahí está el detalle más importante de todo lo que voy a compartir hoy: el movimiento.

Parece algo simple, ¿no? Te mueves para caminar, para respirar, para vivir. Pero hay una diferencia profunda entre los movimientos de la vida cotidiana... y los que hacemos cuando danzamos. No son lo mismo.

Un poco de historia: ¿cómo llegamos a la danza contemporánea?

Han hablado mucho hoy sobre la historia, pero vale la pena recapitular brevemente para contextualizar.

- **Danza primigenia:** Las primeras danzas del ser humano, en las cavernas, en rituales, en comunidad. Movimiento puro, esencial, vital.

- **Danza clásica:** Allá por el siglo XIV, se empieza a codificar, a ponerle reglas, a tecnicificar los movimientos. Nace la danza clásica, muy estructurada, vertical, rígida.

- **Danza moderna:** Surge como rebeldía ante esa rigidez. Marta Graham, Isadora Duncan, José Limón, Mers Cunningham...

todos experimentaron nuevas formas de moverse, más orgánicas, más conectadas con la gravedad, con el cuerpo natural.

- **Danza contemporánea:** Es el siguiente paso. Los discípulos de la danza moderna deciden mezclar técnica con una búsqueda interior. Nace así la danza contemporánea: una técnica con estilo propio, con una voz propia.

**¿Qué es el arte? ¿Qué es la danza? ¿Qué es el estilo?**

**Arte:** expresión de la creatividad humana.

**Danza:** el arte de crear estructuras donde suceden movimientos.

**Técnica:** es cuando aplicas procedimientos organizados para lograr un resultado específico.

**Estilo:** es tu forma única de realizar esa técnica. Lo que te hace tú.

Y aquí viene lo emocionante: en Bolivia hemos generado nuestra propia técnica de danza contemporánea. Y la pionera de esta revolución es Melo Tomsich (Carmen Tomsich Cossi). En 1978, hace ya 45 años, fundó el Estudio de Danza Contemporánea Melo Tomsich. Desde entonces, no ha parado de crear, investigar, enseñar y construir.

De esa búsqueda profunda de movimiento, de cuerpo, mente, emoción y espíritu, nace la Técnica de los Encuentros.

**¿Qué es la Técnica de los Encuentros?**

Es un lenguaje de movimiento boliviano que:

- Trabaja con el ser multidimensional (cuerpo, mente, emoción, espiritualidad, relaciones, ambiente).
- Se desarrolla en el aquí y el ahora.
- Promueve la voz propia.
- Rompe con la imitación y la copia. No repite. No reproduce. Crea.

Es, al mismo tiempo: Técnica corporal, Camino espiritual, Método pedagógico, Proceso terapéutico y forma de investigación.

**Las 4 áreas que trabaja esta técnica:**

- **Educativa:** Con clases sistematizadas, metodología clara, procesos pedagógicos sólidos. Forma tanto a intérpretes como a profesores.

- **Escénica:** Crea piezas con alto nivel técnico y expresivo, con gran disciplina.

- **Terapéutica:** Produce bienestar real. La danza contemporánea en esta técnica cura, libera, equilibra.

- **Investigación:** No sólo desde el cuerpo, sino también desde lo académico, desde la ciencia. Porque sí, la danza también es ciencia: observación, experimentación, sistematización, comprobación.

Y sobre la situación actual en Bolivia... Hay movimiento. Muchos grupos, muchos talleres, mucha producción escénica.

Pero falta fortalecer la investigación, la pedagogía, el reconocimiento institucional.

Estamos en un momento donde todo se vuelve espectáculo, competencia, consumo. Pero la danza contemporánea, especialmente desde Bolivia, nos invita a algo diferente: A ser auténticos, A movernos desde adentro, A comunicar sin copiar, A vivir el arte como una forma de expresión, transformación y conexión.

Y por eso les pregunto otra vez: ¿Cómo sabes que estás vivo?, ¿Cómo sabes que te estás moviendo realmente?, ¿Qué te mueve a moverte?



# Danzas Criollas - Mestizas bolivianas: una expresión de clase y región

**David Mendoza Salazar**

(Es sociólogo aymara, investigador, Especialista en Patrimonio Cultural, fue docente de la Universidad Mayor de San Andrés, Universidad Privada del Valle, Escuela Boliviana Intercultural de Danza, presentó el libro “No se baila así no más... - Danzas de Bolivia, tomo 2” junto a Eveline Sigl, que trata sobre el significado cultural de las danzas de Bolivia).

Las danzas criollo-mestizas forman parte fundamental del proceso de construcción de la identidad cultural boliviana entre los siglos XIX y XX. Estas expresiones no sólo se desarrollaron como manifestaciones artísticas, sino que también reflejan estructuras sociales, jerarquías de clase y dinámicas regionales que marcaron el proyecto de nación tras la independencia.

Analizar estas danzas implica entender cómo ciertos sectores sociales criollos, mestizos y el cholaje de alcurnia utilizaron la danza como herramienta de diferenciación frente

a los pueblos indígenas y afrodescendientes y cómo estas expresiones evolucionaron hasta ser absorbidas por el folklorismo contemporáneo.

Durante el siglo XIX, Bolivia vivía las consecuencias del orden colonial y el surgimiento de un Estado republicano que intentaba consolidar una identidad nacional. En este contexto, las clases dominantes herederas del sistema colonial, especialmente en ciudades como Sucre, Potosí, La Paz, Oruro y parcialmente Santa Cruz buscaban establecer una cultura urbana y refinada, inspirada en modelos europeos. Estas clases sociales, compuestas por criollos, mestizos urbanos y cholos acomodados, generaron un circuito cultural que incluía danzas, música, literatura y modos de vida particulares.

En este entorno surgieron las danzas criollo-mestizas, caracterizadas por su vínculo con los bailes de salón europeos y por su apropiación selectiva de elementos

locales. La cueca, el bailecito, el vals, la jota aragonesa y el minué eran algunos de los estilos que se cultivaban en fiestas privadas, jardines y patios señoriales. Estas danzas representaban no sólo un gusto estético, sino una forma de afirmar la pertenencia a una clase social diferenciada del mundo indígena, considerado “inferior” o “rural” en el imaginario de la época.

La cueca, en particular, se convirtió en un símbolo cultural clave. Aunque tiene raíces hispánicas (especialmente de la jota española), también recibió influencias afroamericanas y locales.

Se difundió ampliamente en distintos departamentos, dando origen a variantes regionales como la cueca paceña, cochabambina, tarijeña, orureña, chuquisaqueña, entre otras. Cada una de estas versiones refleja particularidades sociales y geográficas, tanto en la música como en el estilo de baile.

Un fenómeno interesante fue el del cholaje de alcurnia, sector social que no se identificaba ni con lo indígena ni con lo criollo de élite, pero que logró ascender social y culturalmente. Las “cholas señoriales”, por ejemplo, adoptaban modas, costumbres y músicas que las distinguían dentro de la estructura social. Estas mujeres no bailaban danzas como la morenada o los chutas, asociadas a lo popular, sino huayños aristocráticos, vales y cuecas interpretadas por estudiantinas o pianos en fiestas privadas.

Sin embargo, la relación entre clases no era completamente rígida. Existían interacciones, especialmente en espacios como las chicherías, donde miembros de la élite disfrutaban de la música popular, aunque con ciertas reservas. Estas tensiones muestran cómo las danzas funcionaban también como fronteras simbólicas entre los grupos sociales.

Por regiones, la diversidad de estas expresiones es notable:

- **En La Paz**, además de la cueca, se practicaba la mecapaqueña, una variante de huayño refinado.
- **En Cochabamba y Chuquisaca**, el bailecito y el zapateo también fueron comunes, además de coplas y pasacalles.
- **En Oruro y Potosí**, la cueca convivía con huayños y carnavales como el chicheño.
- **En el oriente (Santa Cruz, Beni y Pando)**, danzas como el taquirari, chobena, carnavalito o el brincao muestran una mezcla entre lo indígena amazónico y las influencias de salón.
- **En Tarija**, la cueca chapaca, la chacarera y la rueda forman parte del ciclo festivo regional.

Con el tiempo, muchas de estas expresiones fueron absorbidas por el folklore escénico, especialmente a partir de la Revolución Nacional de 1952 y el auge del indigenismo artístico y literario. Los ballets folklóricos comenzaron a representar estas danzas con nuevas coreografías, vestuarios regionales y adaptaciones teatrales que ayudaron a

mantenerlas vivas, aunque desconectadas de sus contextos originales.

Hoy en día, la cueca es Patrimonio Cultural de Bolivia y se celebra anualmente en distintos departamentos. Sin embargo, su práctica espontánea ha disminuido y su difusión está mayormente en manos de cuerpos de baile, centros culturales o en eventos institucionalizados.

Un fenómeno llamativo es que, a diferencia de la morenada que sigue produciendo nuevas composiciones constantemente, las cuecas modernas son escasas, lo que plantea preguntas sobre su vigencia en la cultura popular actual.

Las danzas criollo-mestizas en Bolivia son el reflejo de una historia de clases, tensiones

raciales y aspiraciones culturales. Aunque nacieron en contextos urbanos elitistas como expresiones de poder y distinción, con el tiempo se transformaron en símbolos nacionales a través del folklore.

Su evolución evidencia cómo la cultura se construye desde lo social, lo político y lo simbólico. Reconocer su historia nos permite no sólo valorar estas expresiones artísticas, sino también comprender las dinámicas de exclusión, apropiación e integración que han marcado la identidad boliviana.

Hoy, más allá del término “criollo-mestizo”, hablamos de danzas folklóricas nacionales que, aunque despojadas de sus orígenes clasistas, aún llevan consigo las huellas de una historia compartida.



# Danzas Folklóricas bolivianas: tradición, escenario y cuestionamientos

Edson Enrique Ontiveros Mollinedo

(Es coreógrafo y director del Estudio de Danza y Arte Boliviano Edson Ontiveros Mollinedo del Departamento de Cochabamba, fue certificado por Competencias como Experto en Danza Folklórica Boliviana y director Artístico de Danzas folklóricas bolivianas por el Ministerio de Educación, recibió varios reconocimientos por su trayectoria de más de 30 años en la dirección de danza).

La danza folklórica escénica en Bolivia ha sido un puente entre la tradición y la contemporaneidad, entre el conocimiento ancestral y la proyección artística. Lejos de ser una simple representación coreográfica, es una manifestación cultural que encarna la historia, la identidad y los valores de múltiples naciones que coexisten dentro del Estado Plurinacional de Bolivia. Quienes nos dedicamos a la danza escénica no solo bailamos: comunicamos, enseñamos, proyectamos y, sobre todo, preservamos.

Esta forma de danza que se distancia del contexto ritual o comunitario se construye desde la investigación, la pedagogía, la conciencia histórica y el respeto profundo por la diversidad. El Día Mundial del Folklore, celebrado cada 22 de agosto desde 1960 en honor a William J. Thoms, es un recordatorio de la importancia del saber del pueblo (folk = pueblo, lore = saber) y del deber que tenemos de valorarlo.

El folklore no es únicamente una expresión cultural; es también una disciplina de estudio. Tal como se mencionó en la ponencia, al realizar investigaciones etnográficas, recopilaciones, análisis coreográficos o montajes escénicos, estamos haciendo ciencia.

Muchos trabajos en danza se basan en la recopilación de saberes populares, aunque aún hace falta profundizar en el ámbito investigativo.

Uno de los objetivos centrales de la danza folklórica escénica es desarrollar la identidad nacionalista a partir del reconocimiento y la puesta en valor de las expresiones culturales de cada comunidad. Bolivia, con sus 36 naciones indígenas, tiene una riqueza cultural inmensa, cuya representación en escena debe ser realizada con conciencia histórica y responsabilidad social.

La pedagogía es fundamental para quienes enseñamos danza. No se trata únicamente de transmitir pasos o coreografías, sino de formar personas conscientes de su cultura.

La danza fortalece capacidades cognitivas, emocionales, físicas y sociales y se convierte en un instrumento educativo poderoso que trabaja transversalmente con valores como el respeto, la solidaridad, la dignidad humana y la empatía.

Cada grupo de estudiantes o bailarines tiene características únicas, lo que implica que la metodología debe adaptarse. El cuerpo del estudiante es nuestro instrumento de trabajo y debemos tener claridad en la forma de enseñar: qué técnicas, qué pasos, qué historia contamos y con qué respeto lo hacemos.

El maestro Manuel Acosta propuso una estructura para entender la danza folklórica boliviana desde varias dimensiones:

- **Por su origen:** precoloniales (rituales, agrícolas, espirituales) y postcoloniales (mestizas, festivas, devocionales).
- **Por su ejecución:** danzas individuales, en pareja o colectivas.

- **Por sus intérpretes:** danzas solo de varones, solo de mujeres o mixtas.
- **Por regiones:** altiplano, valles, oriente, Chaco y Yungas, que deben considerarse más allá de los nueve departamentos.

La danza se relaciona además con los pisos ecológicos, que definen la diversidad cultural y geográfica del país. Por ejemplo, la llamerada representa al altiplano, los macheteros al trópico cochabambino y la chacarera al Chaco.

Para que una expresión se considere parte del folklore, debe cumplir ciertas características:

- **Tradicionalidad:** al menos 100 años de existencia continua.
- **Anonimato:** su autor o creador original es desconocido.
- **Popularidad:** debe estar al alcance de todos, sin distinción social.
- **Oralidad y plasticidad:** transmitida de generación en generación, adaptándose a los tiempos.
- **Vigencia:** debe estar presente actualmente en la vida de la comunidad.

Esto genera preguntas interesantes: ¿El caporal o el salay son tradicionales? ¿Cuál fue su contexto de creación y su evolución? Por ejemplo, el salay nació hace apenas unas décadas y aún se está definiendo su identidad escénica y estética.

La danza folklórica escénica en Bolivia tiene pioneros y pioneras fundamentales. Entre ellos destacan:

1. Chella Urquidi, quien en 1950 puso en escena por primera vez la obra Fantasía Boliviana.

2. El maestro Manuel Acosta, junto a su esposa Margot Salas.

3. El maestro Eduardo Mazuelos y figuras como Lila Arzabe, fundadora del Ballet Folklórico de Cochabamba en 1954.

Personalidades como Martha Torrico, Walter Albarracín, Estela Pando, Hortensia Salamanca, Eugenio “Gitano” Murillo y Mario Leyes, que sentaron las bases del ballet folklórico nacional.

Gracias a ellos, hoy existen ballets, elencos y colectivos que se forman y presentan en teatros nacionales e internacionales, llevando la cultura boliviana más allá de sus fronteras.

Quienes nos dedicamos a la danza escénica debemos enfrentar varios desafíos:

- Respetar el contexto original de la danza, incluso al proyectarla al escenario.
- Evitar la copia superficial o el plagio de otras puestas sin estudio previo.
- Construir una identidad propia como colectivo artístico.

- Formar con paciencia y trabajo constante una propuesta sólida y genuina.

El escenario no es un lugar neutro: es un espacio de comunicación, de representación simbólica y de compromiso con la historia. Cuando representamos una danza, un mito o una leyenda, estamos siendo voceros de una comunidad y eso exige respeto, investigación y ética artística.

La danza folklórica escénica en Bolivia no es solo un arte: es una forma de resistencia cultural, de educación y de identidad. Es fruto del esfuerzo de generaciones de maestros, bailarines, coreógrafos e investigadores que creyeron en el valor de lo nuestro. A nosotros nos toca continuar ese legado con profesionalismo, creatividad y compromiso social. Porque detrás de cada coreografía, cada traje, cada música, hay un pueblo que vive, que recuerda y que sueña.



# Las Danzas Folklóricas Bolivianas

**Yolanda Dolores Mazuelos Pool**

(Fue integrante del cuerpo de baile del Ballet Folklórico Nacional de Bolivia, dirigido en ese entonces por el Mtro. Manuel Acosta. Co-Fundadora en 1993 de la Compañía Nacional de Danza (CONADANZ), asumiendo el cargo de directora y trabajo coreográfico. Recibe el Título de “Maestra de las Artes en Danza”, otorgado por el Ministerio de Educación. En 2018 ingresa a la Escuela Boliviana Intercultural de Danza como docente de danzas bolivianas y posteriormente como Rectora desde el año 2021 hasta 2024).

Hablar de danza folklórica en Bolivia es, para muchos, un motivo de orgullo, de identidad y de herencia cultural. Sin embargo, más allá del despliegue escénico y festivo, es urgente realizar una reflexión crítica sobre qué entendemos realmente por folklore y qué implicaciones tiene su uso en la sociedad boliviana contemporánea. ¿Estamos preservando nuestras culturas o estamos vaciándolas de contenido? ¿Estamos honrando las tradiciones o folklorizándolas?

Esta exposición propone un análisis del concepto de folklore desde su origen, su uso en América Latina y particularmente en Bolivia, para problematizar la folklorización

como un mecanismo de apropiación, descontextualización y, en muchos casos, banalización de las culturas originarias.

Desde esta perspectiva, se hace un llamado a repensar nuestras prácticas culturales, especialmente desde el ámbito de la danza.

Etimológicamente, folklore proviene del inglés: folk (pueblo) y lore (saber), es decir, “el saber del pueblo”. Pero, ¿cuál pueblo? ¿Quién define ese saber? Según definiciones ampliamente difundidas, el folklore es el conjunto de prácticas, tradiciones, saberes y creencias populares que pertenecen a un grupo humano, especialmente a culturas no formalizadas académicamente.

Este concepto, aunque útil en algunos contextos, también establece una división entre el conocimiento académico y el saber popular, colocando al folklore como aquello que no es ciencia, ni esta formalmente validado. Así, se corre el riesgo de desvalorizar el conocimiento de los pueblos originarios, reduciéndolo a “expresión artística”, sin profundidad ni derecho a la propiedad.

El uso del término folklore en Europa surge tras la caída de las monarquías, cuando los nuevos estados-nación buscan construir

identidades nacionales. Los sectores dominantes recurren entonces al pueblo, antes marginado, para construir un símbolo nacional a partir de sus cantos, sus danzas, sus relatos. La cultura popular pasa a ser herramienta de unificación simbólica.

En América Latina, este proceso se da más tarde, especialmente en el siglo XX, con las revoluciones y los procesos de construcción estatal. En Bolivia, la Revolución de 1952 marca un hito. Se incorpora al campesinado, se redistribuye la tierra y se establece la educación universal. Pero también se impone el castellano como lengua común, invisibilizando la diversidad lingüística y cultural.

El proyecto de Estado-nación boliviano fracasa en su intento de homogeneización, pero el folklore se convierte en una herramienta útil para consolidar una imagen nacional unificada. Así, las danzas, músicas y vestimentas de los pueblos originarios pasan a ser patrimonio nacional, muchas veces sin su consentimiento ni participación real.

El concepto de folklorización es clave para entender el problema actual. Según varios sociólogos y autores bolivianos, la folklorización es el proceso mediante el cual se extraen elementos culturales de su contexto original, se modifican, se estetizan y se colocan en escenarios o mercados, convirtiéndolos en mercancía o espectáculo.

Este proceso fragmenta y desconecta las prácticas de sus raíces históricas, políticas y espirituales, vaciándolas de contenido. La

danza se convierte en un disfraz; el ritual en coreografía; el símbolo en adorno. No se respeta la música original, ni el sentido profundo de las vestimentas o movimientos. Todo se hace “bonito”, “vistoso”, “vendible”. David Mendoza y otros investigadores han denunciado cómo muchas de las danzas emblemáticas como la morenada, los caporales o el salay han sido apropiadas, resignificadas y mercantilizadas sin el debido respeto por su origen ni sus significados rituales o comunitarios. En este proceso, los sectores urbanos mestizos han “robado” expresiones de los pueblos originarios sin reflexión ética. La Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia reconoce en su artículo 30 los derechos de los pueblos indígenas originarios campesinos a conservar y proteger sus saberes, rituales, símbolos, vestimentas y conocimientos tradicionales. También establece el derecho a la propiedad intelectual colectiva.

Sin embargo, en la práctica, estas normas no se cumplen ni se garantizan. No existen repositorios oficiales ni procesos de registro fiables que respalden la autoría o la propiedad cultural. El SENAPI (Servicio Nacional de Propiedad Intelectual) permite registrar expresiones sin verificar su autenticidad, lo que deja a las comunidades vulnerables frente al robo cultural.

Esta situación ha generado conflictos por declarar danzas como patrimonio, muchas veces por temor a que otras comunidades las registren primero, sin una base investigativa sólida, tal como sucede en la comunidad de

Taypi Ayca de Italaque, que teme perder la propiedad simbólica de sus tradiciones frente a comunidades vecinas.

Hoy en día, Bolivia cuenta con más fiestas que días del año. Las universidades se preocupan más por sus entradas folklóricas que por la formación académica. La danza ha sido despolitizada, desideologizada y comercializada. El discurso del “rescate cultural” ha servido muchas veces para justificar el vaciamiento de contenidos y la apropiación indebida.

¿Estamos mejor como sociedad porque bailamos más? ¿Nos hemos convertido en consumidores de nuestra propia cultura, sin comprenderla ni valorarla? Estas preguntas nos obligan a revisar críticamente nuestras prácticas como artistas, docentes, investigadores y ciudadanos.

La danza folklórica, tal como la practicamos hoy en Bolivia, debe entrar en cuestionamiento profundo. No se trata de eliminar el folklore como concepto, sino de redefinirlo desde nuestras realidades, respetando el origen, el contexto y los derechos de las comunidades que lo han creado y sostenido por generaciones.

El folklore no debe seguir siendo un campo simbólico sin dueño, donde cualquiera pueda tomar, modificar y comercializar lo que desee. Si queremos hablar de identidad cultural, debemos hacerlo con ética, con historia, con respeto. La danza, más que un espectáculo, debe ser un acto de memoria, justicia y reconocimiento.

Solo así podremos construir una sociedad más equitativa, donde todas las culturas sean valoradas no solo por su estética, sino por su profundidad, su historia y su dignidad.



## **RECTORA**

Monica Cristina Camacho Canedo

## **DIRECTORA ACADÉMICA**

Wari Surumi Peredo Valenzuela

## **DIRECTOR ADMINISTRATIVO**

Delmar Álvaro Fernández Chambi

## **PLANTEL DOCENTE DE LA ESCUELA BOLIVIANA INTERCULTURAL DE DANZA**

Shirley De la Torre Suarez

Isabel del Granado Loza

Cesar Paco Aguilar

Fernando Rivera Antequera

Kathy Peñaranda Macchiavelli

Pablo Zabala Rodriguez

Victor Laura Mamani

Fátima Lazarte Suárez

Amparo Torrez Rojas

Gustavo Apaza Choquehuanca

Patricia Mendoza Albarracín

Mariam Quiroz García

Valeria Bellott Andia

Christian Tapia Ossio

Alejandro Sanz Santillán

Jessica Lozano Pozo

Edwin Villarroel Cusicanqui

Lorena Medina Carreón

Korall Cordero Centellas

Siria Murguía Rivero

## **PLANTEL ADMINISTRATIVO DE LA ESCUELA BOLIVIANA INTERCULTURAL DE DANZA**

Wendy Liliana Ramirez Forquera

Ysabel Choque Sirpa

Emerson Tarqui Mariaca

Sergio Rene Saravia De Las Heras

Raul Bernardo Paz Montecinos

Noemy Catalina Carlo Morales

Joseth Guibarra Fernandez

Jose Elliott Paredes Blanco

Ivone Pizarro Mendoza

Angel Luis Sanchez Navarro

Maria Cristina Rias Mamani

## **AGRADECIMIENTOS:**

Verónica L. Armaza Nuñez

Noelia Mejía T.

Carmen Castro

Lila Arzabe

Stella Pando

Hortesia Salamanca

José Caba

Leonardo Albarracín

Yolanda Mazuelos

Leonardo Acosta

Paola Tapia

Martha Lévy

Karla Rocha Cardozo

Marco Redin

Shirley De la Torre

Paola Rivero

Violeta Costas

Carmen Mariaca

Alfredo Irieta

Cristian Tapia

Carla Krings

Paula Urquidi

ESCUELA BOLIVIANA INTERCULTURAL DE DANZA - EBID

Calle 7 Avenida Diego de Portugal, N° 703, Zona Villa Tejada Rectangular, El Alto

Teléfono : 2-816466 Celular 77786222

[www.ebid.edu.bo](http://www.ebid.edu.bo)













**2025**  
**BICENTENARIO**  
**DE BOLIVIA**