

ESPERANTO

una danza contra la intolerancia y discriminación

Marta Ávila

Miembro del Consejo Universitario. Universidad Nacional

Presentación

La obra del coreógrafo costarricense Jimmy Ortiz, *ESPERANTO*, fue estrenada por la agrupación Losdenmedium, en el Teatro Nacional, en el año 2000. Tiene música original del compositor nacional Iván Rodríguez, además, posee escenografía, diseño de iluminación y vestuario de los frecuentes colaboradores del autor.

Este análisis utiliza las herramientas de la sociocrítica, así como los aspectos fundamentales de la semiótica del espectáculo con el fin de estudiar sus elementos constitutivos como son: el movimiento, el vestuario, el tema y la música. Del mismo modo, interesa ahondar en el concepto plástico de la puesta en escena.

Principalmente, interesa identificar sus intertextos y ubicar el ideosema. Del mismo modo, señalar el sujeto cultural y textos culturales. No descartamos la posibilidad de aplicarle otras herramientas de

la sociocrítica que nos puedan parecer pertinente durante el estudio.

Queremos recordar lo que dice Jenaro Talens sobre el macro universo de nuestro quehacer, y en este caso, lo trasladamos a la danza cuando señala que

El arte es un *lenguaje* específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia su funcionamiento es semiótico y no lingüístico. (1995:18)

El autor español continúa diciendo que la naturaleza del signo artístico, es definido semánticamente polivalente. Esto le da una dimensión amplia ya que en un texto podemos encontrar muchos sentidos alojados en uno mismo. A la vez, el texto está constituido de muchos elementos y se deben jerarquizar a la hora de hacer una lectura artística o al pretender hacer teoría.

En la recepción del mensaje artístico, dice Talens "*implica la posesión de códigos que permitan la doble decodificación, lo que lleva a situarnos en un terreno del arte como práctica social*"

(1995:34). Este autor nos dice que la danza, la música y las artes visuales no figurativas remiten al *universo subjetivo*. Se asume que “la subjetividad no es otra cosa que objetividad interiorizada”, y el lenguaje artístico “no es el interpretado de los elementos de base, sino quien los interpreta”. Con estos supuestos partimos para plantear un método que nos permita interpretar ESPERANTO.

Metodología

Para el presente caso se analizarán:

- Antecedentes del autor y su agrupación.
- La estructura de la obra.
- El lenguaje que utiliza el creador: tipo de movimientos y uso del espacio.
- Aspectos plásticos: vestuario, luces, escenografía y música.
- Cómo se gesta una coreografía: idea, argumento, escenas o secuencias.
- Aspecto de lo efímero: tiempo y espacio en la danza (cada día todo sucede de nuevo, todos juntos), la energía.
- Relación entre los códigos sonoros, de movimiento (visuales).

Antecedentes del grupo

En 1988, varios jóvenes bailarines, liderados por Jimmy Ortiz se reunieron y presentaron, en el Teatro Laurence Olivier, un espectáculo llamado A CUATRO HILOS. Esta obra marcó el inicio del grupo de danza Losdenmedium. Con la aparición de este conjunto independiente, se marca una nueva etapa en la

danza costarricense, pues la presencia de un nuevo enfoque de la coreografía será una constante en el líder de la agrupación que luego será emulada por la generación que se gestó en la década de los años noventa y la que comenzará a poner sus ideas en los escenarios costarricenses en este nuevo siglo.

Las producciones coreográficas de Ortiz y los integrantes de Losdenmedium serán un acontecimiento comentado, por lo menos, en los círculos de conocedores de la danza, para apoyarlos o criticar el enfoque irreverente que tendrán las obras de este coreógrafo.

Biografía del coreógrafo

Jimmy Ortiz Chinchilla, nace en Costa Rica, el 25 de enero de 1961. Concluye sus estudios secundarios en el Instituto Técnico Profesional Don Bosco en 1979. Obtiene el Bachillerato en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, en 1988. Actualmente, es egresado de la Maestría en Artes de la misma universidad. Además, realizó estudios de teatro en el Taller Nacional de Teatro, de 1979 a 1981.

Se inicia en la danza con Rogelio López, en 1979, e ingresa a Danza Universitaria, en 1980, donde se desempeña como bailarín hasta 1989. Sus maestros más importantes han sido Rogelio López y Hanz Züllig.

Ha realizado montajes coreográficos con: Danza Contemporánea Independiente, Compañía Nacional de Danza, Danza Libre, Compañía de

Cámara Danza UNA y Weave Dance Company.

Escofundador, director y coreógrafo del Grupo Losdenmedium, desde 1988, hasta la actualidad. El grupo Losdenmedium ha bailado sus obras en Inglaterra, Chile, Ecuador, México, Perú, Estados Unidos, Venezuela, Colombia, España, Alemania, Japón y Francia. En 1991, el Instituto Municipal Barcelona Espectáculo (IMBE) escogió al grupo Losdenmedium para estrenar el Espacio B del *Mercat de las Flores*, en Barcelona. Actualmente, es el director del Conservatorio El Barco, dependencia del Ministerio de Cultura.

Corpus del autor

En 1992, este artista recibe el Premio Áncora por la coreografía *LOS OBSCENOS* y obtiene el Premio Nacional como mejor agrupación. En 1995, es galardonado nuevamente, como mejor coreógrafo, por las obras *SEPTENO* y *SWAN*. Ese mismo año, el grupo Losdenmedium queda como finalista en el concurso *Recontre Internationale Choreographique Bagnolet 95*; además, realiza el documental *LA DANZA EN LATINOAMÉRICA*.

Con la obra *LAS MANOS DE LOS PREDICADORES*, Ortiz obtiene el Premio Centenario de la Danza como mejor coreografía, en el marco de la celebración del centenario del Teatro Nacional (1996). En 1997, comparte con la bailarina Rocío Arrieta el premio a la mejor coreografía, por *LA PASIÓN DE SAN JUAN*, interpretada por la Compañía de Cámara Danza UNA. Al

año siguiente, el Festival Internacional de Danza Contemporánea Medellín 98, en Colombia, le solicita el estreno mundial de su obra *LÁGRIMAS NATURALES*. Para los últimos años del siglo veinte, ha creado *ESPERANTO* (2000) como grupo independiente y, con el patrocinio de la Universidad Véritas, estrenó *GREY DE OJETES*, en el año 2001.

Espacio temporal y justificación

De todos los coreógrafos de su generación, Jimmy Ortiz se puede considerar como el creador de transición entre los nacidos en la década de los años cincuenta, y los jóvenes coreoautores que dan sus primeros pasos hacia la composición, en los años noventa. El impacto de su obra se debe a un deseo de plasmar las preocupaciones contemporáneas con cierto acento de ironía, a modo de observador distante, y sin pretender dar ninguna solución a los temas planteados.

La agrupación que dirige se ha convertido en una alternativa estética para la generación de jóvenes que acuden al teatro, en busca de propuestas cercanas al postmodernismo. Con mensajes crípticos y a veces fragmentados, Jimmy Ortiz no se cansa de experimentar en los niveles formal y temático.

Temáticas

En sus obras, Ortiz no se propone desarrollar temas específicos, pero la falsa moral que se deriva de la religiosidad es un aspecto que encontramos recurrente.

Lo filosófico, lo existencialista y lo humanista son los temas que motivan sus principales creaciones. Asimismo, la culpa, el deseo, los hombres desprotegidos, la sexualidad, la soledad "cósmica", son elementos generadores de ideas que lo llevan a plasmar las imágenes en movimiento. Su discurso no es literal, pero es interesante que a través de la no linealidad realiza un cuestionamiento a la condición humana. No cree en la verdad única, ni le interesa dar respuestas absolutas. Sus obras son impulsos creativos, investigaciones artísticas y como tales son un pretexto para la reflexión.

Sus coreografías son como espejos de la realidad, los cuales reflejan, con ironía y sarcasmo, una crítica que envuelve a todos, incluyendo al autor. Por ejemplo, en *HISTORIA DE FLÓSCULOS* se inspira en la decadencia social y, de alguna manera, señala los valores falsos del ciudadano contemporáneo y la agresión. En *TRONOS UNA TRAICIÓN* habla de la envidia, de la guerra, de la traición en las alturas cuando se tiene poder. *SWAN* está inspirada en la obra literaria de Marcel Proust, *EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO*; aunque hace referencia especialmente a los celos y a la pasión. *LOS OBSCENOS* es una obra que da una visión hedonista de la sensualidad contemporánea.

Por otro lado, en la obra *SUMO HISSOPO* realiza una crítica a los personajes eclesiásticos y a todas sus genuflexiones a las que han acostumbrado a sus feligreses. *INHOMBRE* y *LA PASIÓN DE SAN JUAN* tienen como eje central a personajes débiles inmersos en

esta sociedad tan cruel. Igualmente, *LÁGRIMAS NATURALES* evoca a personajes que parecen haber salido de cuentos o historietas, y que poseen una tristeza que evoca una frágil existencia.

A Jimmy Ortiz no le gusta ponerle títulos descriptivos a sus obras porque siente que lo amarran. Le interesa dejarlos más "abiertos" para que el público continúe en el proceso semiótico. "*El creador delimita muchos elementos, dejándole al público la posibilidad de aportar en la interpretación*"¹, ya que considera la danza como un proceso comunicativo de sensaciones en muchos niveles.

Cualidad de movimiento

El movimiento en la obra de Ortiz ha evolucionado en el transcurso de la década de los años noventa y continúa en los primeros años de este siglo. Al principio, se esforzó por buscar movimientos en los cuales no se reconocieran elementos de las técnicas de entrenamiento convencional o que parecieran esquemáticos. Esto lo llevó a pensar cómo podía reelaborar formas y cualidades de movimiento.

Para cada propuesta ha tratado de crear una cualidad distinta que se adecue al contenido. Por ejemplo, en *TRONOS UNA TRAICIÓN*, todo el movimiento está trabajado en el suelo, con el propósito de evidenciar la traición que se da en las alturas, para recordar a los seres rastreros. Los movimientos fueron creados basándose en una investigación relacionada con el contenido que luego lo llevó a la forma.

En relación con el manejo del espacio, Jimmy Ortiz, generalmente, lo aborda de atrás hacia adelante, en forma vectorial. Luego, penetra el escenario desde la lateralidad para crear puntos importantes en la coreografía y, finalmente, utiliza la totalidad del espacio para generar el caos. Además, crea diferentes planos espaciales para componer varias escenas o contraescenas como las que se presentan en *ESPERANTO*.

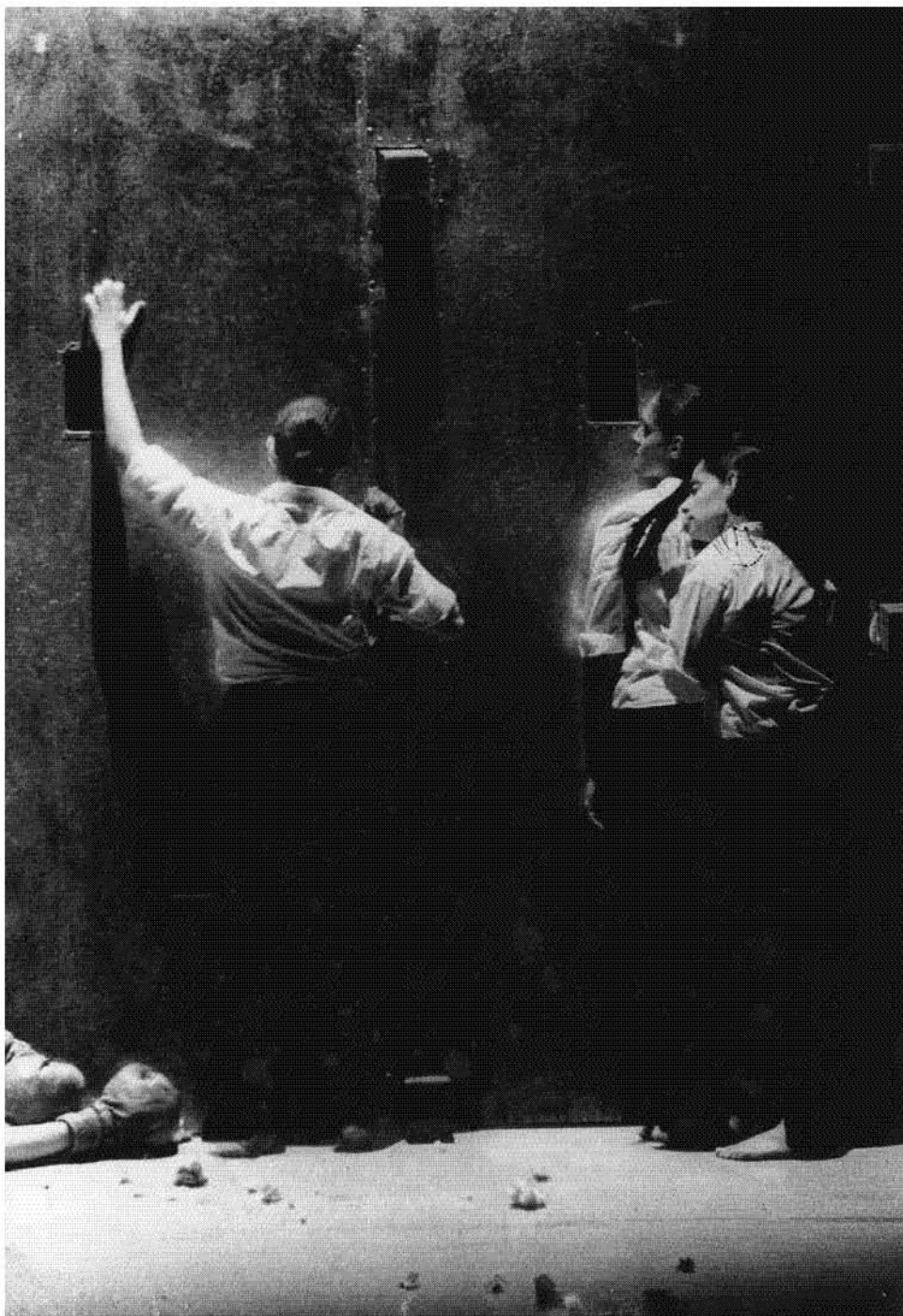
Tratamiento plástico

Jimmy Ortiz es de los pocos coreógrafos, en Costa Rica, que ha tenido la oportunidad de trabajar, en la mayoría de sus montajes, con un compositor. El tipo de música utilizada varía según la obra; puede ser rítmica, melódica o de apoyo en la ambientación, pero nunca es aleatoria. Por lo tanto, el trabajo con el músico está integrado durante todo el proceso creativo. Cuando Ortiz inicia un montaje, la música tiene el mismo valor que el movimiento o el ordenamiento en el espacio. Esto ha generado un trabajo interdisciplinario. La música original para Ortiz no es un lujo, es una necesidad creativa que se transforma en un placer.

El trabajo con el compositor genera un intercambio entre coreógrafo y músico que se refleja en lo realizado por los bailarines en la escena. La música permite recrear ambientaciones, darle color, tono y textura al movimiento. Al coreógrafo le gusta intervenir en la creación (como ejecutante) y en la edición musical.

Desde 1990, cuando se estrenó *HISTORIA DE FLÓSCULOS*, Jimmy Ortiz ha contado con la colaboración de algún músico. En esta ocasión, las composiciones fueron de Álvaro Amador y de Kristoff Tadel. Posteriormente, siguió trabajando con Fidel Gamboa, quien compuso las partituras para *LOS OBSCENOS*, *INHOMBRE* y *SEPTENO*. En este proceso se integró Iván Rodríguez, actual compositor del grupo, quien se ha hecho cargo de los sonidos de las coreografías *VIRGEN DESNUDA*, *SWAN*, *TRONOS UNA TRAICIÓN*, *LÁGRIMAS NATURALES*, y *MANDARINAS - HIPOCAMPOS*, que se estrenó en 1999. Ortiz ha continuado trabajando con Rodríguez como compositor para *ESPERANTO*. En 2001, vuelve a trabajar con Fidel Gamboa en *GREY DE OJETES*.

De los elementos plásticos, el vestuario es el que le ha costado adaptar a su obra. Sobre todo porque, desde el principio, no quería que sus bailarines estuvieran vestidos como ejecutantes de danza al estilo moderno (con mallas, leotardos y pies descalzos). En el transcurso de esta década, ha contado con algunos diseñadores que le han ayudado a vestir y dar vida a los personajes de sus coreografías. Pero, poco a poco, ha descubierto que la utilización de la ropa de "segunda mano" le aporta historias, vida a sus bailarines y, además, le otorga elementos de la cotidianidad. Estos trajes son modificados o reciclados, según la obra. En *ESPERANTO*, vemos cómo un pantalón negro y una blusa blanca es la base sobre la cual se modificaron los trajes con la integración de pañuelos, tocados y otros elementos que le dan dinamismo.



ESPERANTO. Grupo de danza Losdenmedium. Bailan: Diana Naranjo, Valentina Marengo, Ivania Quesada. Coreógrafo: Jimmy Ortíz. Fotógrafa: Teresita Chavarría.

La iluminación es otro componente fundamental que comparte el mismo peso que el sonido y el movimiento. En cada propuesta, Ortiz arriesga todo, con el propósito de enriquecer el producto artístico. En la iluminación, también ha evolucionado hacia una sencillez o utilización de mínimos recursos. El diseño de las luces que Iván Fatjó le dio a *ESPERANTO* tiene una constante transformación que va de planos generales a claroscuros intermitentes.

La escenografía no ha sido una urgencia en la producción; el coreógrafo piensa que lo puede limitar para transportar su obra en los viajes al exterior, sobre todo por ser un coreógrafo independiente, pues no cuenta con presupuesto estatal para cubrir estos rubros. Pero, en *ESPERANTO*, introduce una escenografía que es fundamental para el trabajo ya que dos grandes muros son la base del diseño escenográfico.

Colaboradores para un arte universal

A Ortiz le interesa que las personas que trabajan o colaboran en el proceso se integren de lleno para que puedan captar la esencia del montaje. Un ejemplo es el aporte que ha dado Iván Rodríguez, quien ha realizado la iluminación y la composición musical de varios espectáculos.

Los colaboradores (vestuaristas, iluminadores, escenógrafos, diseñadores gráficos y compositores) siempre enriquecen la obra de Ortiz; al respecto, el

coreógrafo comenta que: *“las decisiones finales son asumidas por mí como responsable de la totalidad”*².

Para la escenografía *LÁGRIMAS NATURALES* trabajó, durante todo el proceso de montaje, con cuatro artistas plásticos, con quienes fue depurando la idea final. Lo mismo para la propuesta plástica de *ESPERANTO*, en la que Rodolfo Séas es el responsable de los trajes de los bailarines. Lo mismo encontramos en el aporte que hace Borel con el concepto de los muros de la escenografía. Estos muros tienen sonido, es decir, cada vez que son golpeados suenan, y le integran un aspecto visual a la sonoridad.

Los elencos que el coreógrafo maneja generalmente son grupos grandes, porque le proporcionan mayor posibilidad creativa. No obstante, el hecho de ser un grupo independiente lo limita y no puede pagar salarios a un número mayor de bailarines. Otro aspecto es el hecho de que él nunca realiza audiciones para escoger a los intérpretes. En determinado caso, cuando algunas de las personas que se acercan al grupo no tienen la formación profesional, pero poseen talento, él va buscando la excelencia con el trabajo y el tiempo.

Ortiz siempre ha trabajado con los bailarines que puedan destinar el tiempo que necesita su proceso creativo y las actividades de la agrupación. Sin embargo, la calidad humana y el talento son determinantes para escoger a su gente. También señala que cuando trabaja en otras compañías, siente que extraña a su equipo. Reconoce que la entrega, el compromiso y la actitud

creativa lo hacen permanecer en Costa Rica, dejando de lado otras ofertas de trabajo fuera del país.

En el proceso de montaje, cada obra tiene su particularidad; varía de una obra a otra. Ortiz nunca parte de lo que le dan los intérpretes. Antes de cada montaje, realiza un estudio que utilizará como insumo para la creación. Al inicio de la obra, los intérpretes no saben de qué se trata el montaje; conforme el proceso avanza, les va dando información para evitar fetiches en el nivel interpretativo. A mitad del montaje les proporciona más datos. Él exige de sus bailarines que se dejen manipular para poder construir las imágenes. Posteriormente, los bailarines, con sus aportaciones, contribuyen en el nivel interpretativo. En esta etapa del proceso, el intérprete comienza a crecer dando más y más. Aquí el coreógrafo comienza a modular, recortar, hasta definir los detalles finales.

Desde el principio del proceso, va filmando sin mostrarlo a los bailarines para evitar un prejuicio. En la fase de limpieza, comparte lo filmado para lograr acentos y clímax. La música llega casi siempre al final, porque se va creando paralelo al movimiento. El vestuario se trabaja desde el principio y se le van agregando detalles conforme la obra o el personaje lo va requiriendo. Nunca trabaja con una estructura fija. Primero hace bosquejos generales en donde expone todo el material que va a desarrollar. Luego lo va armando a modo de rompecabezas; nunca empieza por el principio de la coreografía. No sabe cuál

será la estructura final de la obra hasta poco antes de llevarse al escenario.

El estreno también es parte del proceso; a partir de aquí la obra se retoca, se le hacen cambios, es decir, la coreografía está viva, crece con sus intérpretes y se transforma. Además, se adapta a los nuevos espacios en donde se presente, con el fin de propiciar nuevas posibilidades a los espectadores. Esta actitud requiere de un equipo que sea cómplice en este proceso.

Movimientos para la diversidad

Después de doce años de trabajo ininterrumpido, la agrupación independiente Losdenmedium presentó **ESPERANTO**. Coreografía que tiene como intertexto el esperanto, un idioma creado, en 1887, por el médico polaco Lázaro Zamenhof, con la idea de que pudiera servir de lengua universal.

La coreografía de Jimmy Ortiz está constituida por tres partes: el Sol, el Trueno y el Fuego, elementos que apuntan hacia la concentración de energía que ha sido utilizada en el transcurso de la historia para transformar y agredir. El discurso coreográfico que utilizó Ortiz no tiene pretensiones narrativas y las imágenes que crea están abiertas a múltiples lecturas.

En el aspecto conceptual, mediante el lenguaje universal que es la danza, Ortiz habla sobre la tolerancia, y la plantea –igual que Zamenhof– como una utopía. Otra utopía que se deriva de la primera es la Paz.

ESPERANTO como lo veremos más adelante, tiene elementos del estilo irónico que el coreógrafo ha venido creando desde que inició su carrera compositiva. Con estos recursos, Ortiz hace un llamado de atención sobre las diferencias étnicas, religiosas y sexuales. Los movimientos en el espacio incitan a pensar en la armonía entre los seres humanos. Pero, sarcásticamente, construye secuencias en donde las espigas de trigo se usan para agredir y los pétalos de flores sustituyen a las balas para defender ideas o posiciones discrepantes. También crea un ejército de niños armados con juguetes para la guerra.

La integración de las ideas de varios de los jóvenes artistas que apoyaron las imágenes del creador le dieron una rica plasticidad al espectáculo. Es así como la conceptualización de Gabriel Borel se hace realidad en la escenografía, la cual se yergue como el fuerte muro que divide los pueblos del mundo, donde solamente el respeto y el amor entre los seres humanos puede derrumbarlo.

Los bailarines utilizaron estas paredes para crear ritmos que acentuaron la música original de Iván Rodríguez, quien hizo la banda sonora integrando ritmos caribeños y sonidos alusivos a la India y Marruecos, para presagiar un mundo de muchas culturas. Por su parte, Rodolfo Séas diseñó un vestuario versátil y sugerente, con el fin de insistir en un concepto multiétnico. Esta vestimenta colorida fue resaltada por la acertada iluminación de Iván Fatjó.

En ESPERANTO, Ortiz no recurre a la tragedia, sino apela al distanciamiento

para la reflexión y aborda los espacios con un juego de escenas y contraescenas. En el nivel interpretativo, se ve, en el elenco femenino, una uniformidad reforzada por el elenco que combina experiencia y juventud³. Vista como una totalidad, ESPERANTO es una obra desafiante y que tiene una buena factura apta para la interpretación a profundidad.

Herramientas conceptuales

Para el presente análisis se tomará, como marco conceptual, a dos autores que han dado elementos fundamentales para la sociocrítica⁴ y otros acercamientos semióticos vigentes en la actualidad, como son Mijail Bajtín (1982) y Michel Foucault (2000). De ellos, tomaremos el marco filosófico que orientó su producción intelectual y, principalmente, esa mirada que se ubica de frente o en posición de desconfianza ante el poder. Para hablar de los que están al borde, en lo marginal, fuera de lo hegemónico y que pretenden mostrar algunas voces de los dominados para evidenciar el abuso del poder. Vale recordar que estos enfoques semióticos han sido escasamente aplicados al arte escénico y, especialmente, a la danza de autor contemporáneo. En donde hemos encontrado mayor evolución en la aplicación de estas herramientas de análisis han sido en la literatura, la lingüística y otros campos afines. De ahí el esfuerzo que haremos para trasladarlas a la danza escénica como texto de ficción, o bien, como Edmond Cros (1997) lo llama: el objeto cultural.

De Bajtín (1991) nos interesa rescatar lo referente a la novela, adaptación que podemos hacer para la danza como una manifestación porosa que tiene la posibilidad de ser un género maleable en el cual se trasluce la conciencia de la época. Dado que los artistas de la danza hablan para el hoy, debido a la condición efímera del arte coreográfico: la danza se da en un tiempo y en un espacio, es decir, en el ahora, por eso, los coreógrafos se esfuerzan por tratar los temas y las preocupaciones de sus contemporáneos. Las obras no se montan para ser leídas después. Es en el presente que se siente la adrenalina de los ejecutantes, sin ello, lo que queda es un registro sin savia. La resonancia entre el espectador y el bailarín se da *in situ*. Lo que queda en el vídeo, la crítica o las fotos son destellos, nunca la obra completa. Aun así, trataremos de analizar la coreografía como un ejercicio académico.

Se pretende iniciar un viaje por esta obra (ESPERANTO) con una mirada

maliciosa, para identificar lo ideológico de la vida social de una época. Es esta la razón por la que hemos escogido un autor que parece tener sospecha de lo que el sistema da por un hecho. Este coreógrafo, (Ortiz) nos parece que pretende mostrar las rarezas.

Sin pretender la objetividad, este análisis busca, como el mismo arte, dar una visión subjetiva, una valoración estética de una obra que posee volumen signico.

Es importante señalar que la danza está constituida de signos o *representamen* que trabajan infinitamente, o, como Umberto Eco, lo llama: la semiosis ilimitada. El signo trae su carga, no existe solo, el rebota y dialoga. El signo nace para ser réplica, y las buenas obras de arte son dialógicas, es decir, llaman a la réplica.

Ideosema: el artista está determinado por su época y la red de certidumbres. En la obra artística el ideosema se da transformado, transgredido; nunca aparece en forma idéntica de como se da en la realidad porque

el artista nunca copia la realidad, crea a partir de ella pero la remodela. Es por eso que el ideal de composición es epocal, y en él podemos identificar el tiempo en que fue emitida la huella del artista. En la obra de los principales creadores podemos identificar los debates de su tiempo. Para nuestro caso consideramos que el coreógrafo Jimmy Ortiz, en muchas de sus obras, nos deja ver esos debates.

Un **intertexto** no es una mala copia ni un plagio. El buen intertexto se adapta en la nueva obra; logra ser identificado y deconstruido para construir nueva significación. En este caso, identificamos en el paratexto dos intertextos. Para este propósito citamos lo que dicen al respecto Jorge Chen (1992) y María Amoretti en el DICCIONARIO DE TÉRMINOS ASOCIADOS EN TEORÍA LITERARIA (1992:87) que el paratexto es "*un conjunto de segmentos que por su función estratégica, determinan, introducen y orientan*" en el proceso de análisis. En nuestro caso, el coreógrafo Jimmy

Ortiz ubica al inicio de la obra dos segmentos de textos de los escritores Pablo Neruda y Lázaro Zamenhof para dirigir la comprensión de la coreografía. Antes de entrar a leer el texto coreográfico, el autor nos da elementos propedéuticos y nos prepara como espectadores. Este paratexto es el protocolo de apertura y nos dice cuáles son las características de lo que la coreografía podría ofrecer.

Para el espectador que ve la obra en el teatro, el paratexto es el programa de mano. Para el espectador del vídeo, el paratexto está constituido por los dos textos que se ven como créditos, antes de que inicie la coreografía.

El programa de mano de la obra *ESPERANTO* es de tamaño inusual, ya que tiene 84 centímetros de largo por 28 de ancho y está doblado en tres partes (que podrían ser las tres partes de la composición). Este programa-afiche tiene un mismo diseño por los dos lados. Uno tiene color por la parte externa y, el otro, en blanco y negro, corresponde al espacio interno. En cierto sentido, encontramos relación con el diseño del vestuario que tiene una blusa blanca y un pantalón negro como base, acompañado de muchos elementos de gran colorido. El diseño del programa de mano y afiche cuenta con el aporte de la pintora Sila Chanto y con la diagramación de Henry Vargas.

La parte externa, que posee fuertes colores, sirvió de afiche publicitario y la parte en tonos grisáceos dio la información técnica sobre el espectáculo. La parte externa inferior está ilustrada con una franja que tiene una escalera rojo carmesí

con varios cuerpos que suben o se desplazan creando ambigüedad en el plano. Como si fuera un desplegable, la primera parte señala el lugar donde se realizó la función y qué institución la patrocinó: Teatro Nacional. La parte central nos indica el nombre de la agrupación

LosdenMedium
d a n z a

Además indica el título de la obra, *Esperanto* (con la primera letra en cursiva).

Debajo de la guarda, con los cuerpos en contrasentido, aparecen las fechas en que se presentó la coreografía. En la tercera parte están los logos de las instituciones patrocinadoras: dos centros culturales como son el de España y Francia, el Teatro Nacional, el grupo Losdenmedium y SI Producciones, institución de capital privado pero de perfil cultural que promueve el arte nacional sin fines de lucro. Llama la atención que no aparezcan empresas privadas financiando este programa, sino que, básicamente, instituciones que poseen financiamiento estatal.

En las dos secciones interiores laterales del programa de mano (con el diseño en tonos grises), aparecen los créditos del elenco, colaboradores, técnicos del teatro y otros. En la parte central una breve motivación sobre la obra y los textos escritos en esperanto y español.

La versión fílmica que analizamos corresponde a una grabación que se realizó en la segunda temporada o montaje de esta obra, en el Teatro Fanal, el mismo año del estreno. El elenco varía del original,



ESPERANTO. Grupo de danza Losdenmdium. Bailan: Doris Campbell y Rodolfo Sáez. Coreógrafo Jimmy Ortíz. Fotógrafa Teresita Chavarría.

así como algunas secuencias. En este texto veremos que la filmación da inicio con dos fragmentos de los textos escritos en esperanto y en español. El primero del poeta chileno Pablo Neruda y el segundo de Zamenhof.

Pensar que no la tengo,
Sentir que la he perdido⁵

Eso es todo.

A lo lejos alguien canta.

A lo lejos...

Pensí ke mi ne havas sin
Sentí stan perdon
Nur tio. Kaj Tre fore iu kantas
Tre fore...

Pablo Neruda

Segundo texto

Con fuerza se yerguen los muros milenarios
Entre los pueblos divididos;
Pero se desbaratarán los firmes muros,
Con santo amor destruido

Forte staras muroj de miljaroj
Inter la popoloj dividitaj;
Sed dissaltos la obstinaj baroj,
Per la sankta amo disbatitaj

Lázaró Zamenhof

El esperanto

El lingüista polaco Lázaró Zamenhof⁶ (1859, Bialystok-1917, Varsovia) fue el creador, en 1887, del idioma denominado esperanto, con la idea de que pudiese servir como lengua universal⁷. Para efecto de sus escritos, en su época, el doctor Zamenhof, utilizó el seudónimo de Esperanto. El idioma esperanto nació con la idea de crear un lenguaje auxiliar internacional, (*Lingo Internacia*) a partir de sus raíces aparentemente esenciales de las lenguas romanas.

Esperanto también significa el que espera. Esperanto no es un adjetivo y podría ser la utopía universal, el ideal de borrar las fronteras lingüísticas y culturales. La escritura del esperanto es fonética, tiene solo 16 reglas gramaticales y, como señala la periodista Andrea Solano (2000), ninguna acepción.

Los millones de esperanto parlantes con frecuencia realizan congresos internacionales para dar seguimiento a éste. Estas reuniones se han dado desde

1095. Los seguidores del esperanto son personas de diferentes nacionalidades y de estratos sociales.

Como otro paratexto, está el título **ESPERANTO**, el cual se presenta como la idea básica de que la danza puede ser un idioma universal ya que tiene como raíz fundamental el cuerpo humano. Parece que el autor escogió el título para hablar de la dimensión global que está sufriendo esta sociedad tan diversa, en la cual, cada vez más impera la intolerancia y la desigualdad.

El texto cultural según Amoretti (2002: 150), es la instancia más próxima al sujeto cultural, y como herramienta,

los textos culturales son una especie de códigos maestros que además de vehicular conceptos y valoraciones claves, representan estructuralmente, mecanismos de producción de sentido paradigmático.

El texto cultural lo podemos encontrar en la producción artística como un fragmento de intertexto cultural de un cierto tipo, ya que su naturaleza es *dóxica* y su retransmisión

lo hace aparecer como un bien colectivo cuyas marcas originales son casi imposible de identificar. Por ser los textos culturales, esquemáticos y por estar en permanente transformación, durante este proceso el núcleo del texto cultural se fortalece por las concreciones semióticas. Además, el texto cultural contiene conceptos y valoraciones claves, es decir, códigos maestros de la cultura y no tiene vida propia.

La estructura

ESPERANTO es una composición coreográfica con tres secciones que se pueden identificar sutilmente. En cada sección un símbolo tiene su preponderancia: el sol, el trueno y el fuego. Es una creación dedicada a la esperanza y que busca la unidad del ser humano para poder sobrevivir. Como si se tratara de una canto a lo lejos puede avisar a los arrogantes habitantes de este planeta que el fin puede estar cerca. Que la especie se

puede extinguir ante tanta intolerancia.

La primera escena, **Sol** tiene seis segmentos y se refiere a los conflictos mundiales que surgen de la discriminación.

La segunda, **Trueno** la constituyen dos escenas y hace referencia al enfrentamiento de los sexos y otros problemas en las relaciones entre los seres humanos.

Fuego se inspira en el renacimiento, es un despertar de la conciencia sobre las relaciones humanas. Jimmy Ortiz se inspira en el mito hindú sobre la creación en la que el mismo dios que produce el fuego y la luz hace que todo parezca posible. Como posible puede ser la esperanza de que los conflictos desaparezcan de la faz de la tierra.

Lo interesante de esta obra es que se dio antes del ataque en Estados Unidos de Norteamérica, el 11 de setiembre del 2001. Sabemos que los últimos conflictos armados de este siglo han sido gracias a la intolerancia y arrogancia de algunos poderosos como es el presidente de la

nación norteña, que se empeña en mantener una economía de guerra. La imagen que se produce cuando los bailarines aparecen con pequeños juguetes para pelear y probar la fuerza del que tiene el mejor arsenal nos recuerda que vivimos en un mundo gobernado por una economía de guerra.

Un boxeador, espigas que golpean y hacen sangrar a los bailarines, niños armados con juguetes y flores de esperanza, son otras imágenes de la doxa presentes en la obra. Como dice el refrán, la esperanza es lo último que se pierde, y la esperanza de un mundo mejor, donde la diversidad y la tolerancia serán como el aire y el sol, fundamentales para la sobreveivencia.

Por el manejo de las imágenes, el simulacro constante y la seducción por la transformación, es evidente que el coreógrafo tiene atrás las ideas de Jean Broudrillard (1990) y Michel Foucault (2000). En las escenas o secuencias donde los bailarines se sientan de espaldas al espectador, nos recuerda a la sociedad del secuestro que denomina Foucault. En estos movimientos encontramos alusión al castigo, a la disciplina o la normalidad, a la penitencia, a la expiación del pecado.

Durante estas tres escenas, el autor utiliza las diferencias como la esperanza de un mundo mejor que el actual. Es por eso que crea un lenguaje de movimiento sincrético, en el cual la cadencia caribeña se une a los taconeos españoles y los torsos oscilantes al estilo árabe. Todos estos movimientos forman parte

de un solo mundo, para decirnos que la realidad no es única, tanto en el nivel cultural como religioso.

El lenguaje del creador

Como se mencionó anteriormente, el coreógrafo se ha preocupado por utilizar el cuerpo con movimientos que no recuerden los códigos de la técnica de entrenamiento, como pueden ser los giros con el eje central o las piernas a la segunda posición del ballet. Este creador ha evitado introducir en sus frases de movimientos las contracciones y los *realeses* típicos de la técnica Graham. Para lograr su objetivo, Ortiz ha construido, en *ESPERANTO*, unas secuencias de movimientos al estilo barroco, es decir, muy complejas porque el cuerpo debe estar en equilibrios precarios y deben ser ejecutadas en tiempos muy rápidos, con trazos cortos y de mucha acentuación o contraste. Poses riesgosas y segmentos repetitivos para crear tensiones son las que predominan en su creación.

Si bien, en esta obra las variaciones en el espacio son resueltas con cierta simetría, por lo general, Ortiz construye sus imágenes en escenas caóticas, y las compone básicamente por el juego de oposiciones de la escena fuerte y la contraescena. Muchas veces la contraescena le gana a la escena principal. El coreógrafo no da tiempo al espectador de poder asimilar cada detalle por la saturación de los elementos y por la rapidez con que suceden los eventos.

Aspectos plásticos

Jimmy Ortiz no es directamente el responsable de introducir en la danza nacional el interés por el detalle plástico. Debemos recordar, aquí, las producciones de su maestro Rogelio López, que se dan a partir de 1987, cuando comienza a trabajar con profesionales de las artes visuales. Sin embargo, sí se debe reconocer que Ortiz le va a dedicar mucho espacio a los aspectos plásticos, tanto que sus propuestas van a impactar a un público joven e irreverente que está deseoso de estímulos escénicos más allá de los contenidos claros o de mensajes directos. La música, el vestuario, las luces y la escenografía, cuando la utiliza, son fundamentales y nada está al azar.

Ortiz es el creador que, a principios de los años noventa, acostumbra a tener composiciones musicales *ad honorem* para sus obras. Al trabajo con el compositor le va dedicar tanto tiempo como el que invierte en la creación de los movimientos para su elenco. Es por esta razón que se ve una integración total entre los códigos sonoros y los trazos que realizan los danzantes. En *ESPERANTO* la intervención musical es de Iván Rodríguez. Este compositor crea un mosaico sonoro en el que no se puede saber dónde comienzan notas alusivas al caribe o las de origen andaluz, ya que se funden en un solo estilo musical. Esta música está influida por esta corriente musical que valora lo étnico conocida como World Music. Rodríguez utiliza voces femeninas y masculinas con

diferentes tipos de instrumentaciones y mucha percusión, aludiendo así a lo binario, es decir, a lo elemental. Además, los bailarines constantemente están dando acentos a los muros de la escenografía, la cual emite un sonido metálico. Es muy llamativa la escena en que los bailarines hacen un contrapunteo en los muros y estos golpes se compenetran con la base sonora. Además, una bailarina canta una canción en esperanto como parte de la diversidad sonora. Esta diversidad más que hibridez es la que alude a la universalidad que pretende el esperanto.

Es aquí donde se encuentra un nudo sógnico de interés, ya que podría desarrollarse el debate que plantea la globalización en nuestros días; por ejemplo, si se ve la globalización como homogenización, donde toda diversidad se borra para hacer caso o estar dominado por un poder cultural hegemónico. En este caso, el autor apela a la noción de fuerza y esperanza ante la riqueza de tantas culturas. *ESPERANTO* dibuja un ideograma de la multiculturalidad y en la obra brota la preocupación de la identidad. Vemos un sincretismo que está entre lo dramático del sujeto cultural colonial que plantea Cros (1997) y cierto ludismo que se enfrenta a negociar en la globalización. Este autor pertenece a la cultura de lo desechable. Su discurso es afín a la posmodernidad. De igual manera, podemos decir que en nuestro medio ya no se puede hablar de una sola cultura, ya que somos o estamos constituidos por fragmentos de muchas culturas que se han ido amalgamando para ser lo que somos.

De los otros aspectos plásticos, podemos señalar que están igualmente relacionados entre sí. El vestuario y las luces se compenetrán en una sola dimensión durante toda la obra. Patrice Pavis dice, que el vestuario es a menudo “la primera impresión del espectador”. Sobre el mismo punto, el estudioso del signo teatral, nos cita a Roland Barthes cuando dice que “*el buen vestuario de teatro debe de ser suficientemente material para significar y suficientemente transparente para no convertir sus signos en parásitos*” (2000:180). Pavis dice que el vestuario debe tener como sus principales funciones:

- caracterizar el medio social, época y estilo.
- localizar la dramaturgia de las circunstancias.
- localización del *gestus* global del espectáculo.

Para la danza, el vestuario es una escenografía ambulante, un decorado a escala humana que se desplaza con el bailarín. Participa en las acciones y puede reflejar, más o menos, la luz, es decir, ayuda en el concepto de iluminación.

El vestuario de Rodolfo Séas tiene una base en blanco y negro para casi todos los bailarines. Los pantalones negros se transforman constantemente en sus dimensiones de longitud. Del mismo modo, sobre la camisa blanca, los detalles de pañuelos, y otros elementos dan una imagen de diversidad. Este

diseño de los trajes se integra muy bien al de las luces ya que los constantes cambios dan la sensación de múltiples pueblos reunidos. Sólo el personaje de rojo, rompe tanto en color como en textura con su capa de cuero, que hace juego con los guantes de boxeo.

La iluminación según Pavis:

ocupa un lugar clave en la representación: la hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, actores y maquillaje) confiriéndoles una determinada atmósfera. (2000: 195).

Para ESPERANTO, el diseño de iluminación de Iván Fatjó proporcionó la atmósfera y reafirmó la sensación de dinamismo con los cambios incesantes de la luz. Oscuridad casi total, seguida de un plano general en luz blanca para dar la sensación de inmensidad. Fatjó, en la primera sección mantiene dos planos, en el escenario con la luz que son interesantes porque estos planos, a la vez, remiten a la idea de incomunicación.

La conceptualización de la escenografía estuvo a cargo de Gabriel Borel y la realización fue de Randal Solís. Para mí, un aspecto de lo más innovador de ESPERANTO fue el diseño escenográfico. Simple a primera vista y complejo a la vez. La escenografía es casi como otro escenario en dimensión vertical. De la escenografía aparecen algunos textos culturales como el muro de los lamentos, el muro de Berlín. Pueden ser muros religiosos, muros políticos, muros como los del texto de Zamenhof en

una región tan conflictiva. Del muro se desvanecen los personajes. El muro se devora a los hombres. Los bailarines afloran en el muro cual musgo. En Medio Oriente se continúa haciendo muros para detener la violencia cuando la agresión está en la intransigencia de los que desean imponer su religión, su modo de vida, su visión de mundo, su cultura.

Cómo se gesta una coreografía

El coreógrafo que estamos analizando no está interesado en contar una historia linealmente, ni de crear personajes con perfiles muy delimitados como en el teatro. Sus bailarines son dúctiles y pasan de un carácter a otro con un solo cambio de vestuario o dinámica en el movimiento, tal es el caso de la bailarina Diana Naranjo cuando realiza un breve solo, con vestuario plateado.



ESPERANTO. Losdenmedium. Baila: Andrea Catania. Coreógrafo: Jimmy Ortíz. Fotógrafa: Teresita Chavarría.

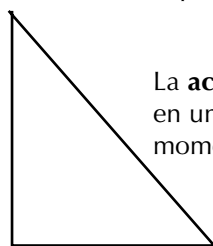
De las imágenes de Jimmy Ortiz, se desprenden ideas básicas sin ser anecdóticos, y es que en ESPERANTO podemos identificar un binarismo temático constante como si se tratara de hablar de los textos culturales como el bien y el mal. Como si los personajes estuvieran en un mundo en blanco y negro. Como si esas personas se debatieran entre la vida y la muerte.

En ESPERANTO se da el enfrentamiento de lo femenino y lo masculino con mucha sutileza, nunca cae en una denuncia feminista. Y si lo queremos llevar a los territorios del TAO DE LA FÍSICA de Capra (1975:107), podemos encontrar cómo el Yin y Yang interactúan en el diagrama simétrico, donde lo oscuro (Yin) y lo claro (Yang) conviven. Esta simetría que plantea el Yin y Yang no es estática, es racional y sugiere un forzado cambio por ciclos. El dinamismo de este diagrama permite el intercambio sin la dominación. Cada uno asume un protagonismo sin apropiarse del poder. Es decir, ESPERANTO pretende plantear un nuevo orden en la cultura occidental, más armónico, sin tanta agresión y con un respeto a lo diverso, y contra la desigualdad. Los tres segmentos de ESPERANTO son transiciones sobre el mismo tema. No hay un cambio radical en los aspectos plásticos; sino es la intensión de los bailarines la que evidencia el cambio de cada escena.

Lo efímero: tiempo, espacio y acción

En la danza y en las artes escénicas afines como el teatro y la ópera, la acción, el tiempo y el espacio interactúan para dar lo efímero de la ficción. En este mundo posible se mezclan los elementos visuales sonoros y textuales en un simple triángulo de interdependencia según Pavis (2000).

El **tiempo** se manifiesta de manera visible en el espacio.



La **acción** se concentra en un lugar y un momento dados.

El **espacio** se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración.

Sin espacio, el tiempo sería pura duración; sin tiempo, el espacio sería el de la pintura; sin tiempo y espacio, la acción no se podría desarrollar. Por lo tanto, Pavis nos dice que:

la alianza de un tiempo y de un espacio constituye lo que Mijail Bajtín, en el caso de la novela llama el cronotopo, una unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto. (2000: 158)

Por esta razón, para las artes escénicas el espacio, el tiempo y la acción se perciben como un mundo concreto y en "otro escenario" como un mundo posible imaginario. Pero, más allá de lo que el cronotopo nos da al hablar de espacio en el escenario, Artaud (1983: 53) dice que el espacio es "*un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene*" de energía más que de palabras, para los bailarines. El espacio es invisible e ilimitado y está ligado a sus usuarios. Para el tiempo, Pavis señala dos tiempos que deben manejarse en el escenario, cuales son: el tiempo objetivo exterior y el subjetivo interior. A su vez, está el tiempo concreto de la representación y el escénico correspondiente a lo imaginario. Con todos estos elementos deben crear los bailarines y el coreógrafo las imágenes para que la audiencia participe en el juego del arte. El coreógrafo debe amalgamar con los movimientos las emociones de sus intérpretes y dibujar con todos los otros elementos, una vez jerarquizados, para componer los signos que el espectador recreará o decodificará cada noche como en un ritual.

Si bien es cierto que cada función de un espectáculo es diferente por la conjugación de todos estos elementos antes descritos, de una versión a otra de una coreografía podemos descubrir muchas imágenes e infinitas posibilidades de resignificación. Este es el caso de ESPERANTO con las dos versiones que se han realizado hasta la fecha. Pero, la obra sigue teniendo

nudos de significación básicos, como sedimentos culturales. En el caso de Ortiz, las variaciones no llegan al núcleo. Él mantiene los mismos personajes y la mayoría de las secciones de la obra original. Generalmente, revisa algunos detalles, como en la presente obra en la que en la escena de comienzo se introducen las palomas en las manos de la bailarina (Florencia Chávez). El personaje de rojo interpretado por Enrique Gutiérrez en la primera versión, es sustituido por Jorge Corrales en el montaje para el Teatro Fanal con las mismas características. No obstante, las escenas básicas se mantienen y esas son las que le dan el cuerpo a ESPERANTO.

Conclusiones

En este, un primer acercamiento a la coreografía ESPERANTO, la hemos interpretado sin ninguna referencia o información directa del autor. Sería interesante conocer la reacción del coreógrafo para ver si lo que hemos encontrado coincide con sus ideas primigenias, o qué relectura se le podrá hacer a ESPERANTO posterior a una entrevista. También, será fundamental continuar analizándola desde otros ángulos, especialmente, considerar otros criterios como el de los espectadores. Del mismo modo, los bailarines serán otra fuente de interpretación.

Lo que sí podemos afirmar es que la sospecha de que este texto artístico



ESPERANTO. Losdenmedium. Bailan: Valentina Marengo y David Calderón. Coreógrafo: Jimmy Ortíz. Fotógrafa: Teresita Chavarría.

que por el nivel de ejecución y plasticidad mantiene vigencia conceptual y coherencia dentro de la línea creativa que este creador ha defendido desde la creación del grupo Losdenmedium, en 1988.

Notas

1. Entrevista realizada por Marta Ávila, 12 de agosto de 1999, a Jimmy Ortíz. Aún no se había estrenado *ESPERANTO*.
2. Ídem.
3. Esta obra se estrenó en setiembre de 2000, en el Teatro Nacional; luego se repuso en el Teatro Fanal, con un elenco que varía sustancialmente.
4. Jorge Chen, en 1992: 10, señala que *"la sociocrítica es el primer intento serio que desea poner en relación ambos elementos, la literatura (arte) y la sociedad, más allá de los esquemas mecanicistas que se orientan hacia el reflejo o el determinismo"*.
5. Estas dos líneas no aparecen en el programa de mano, pero sí en el texto del vídeo.
6. **Le Petit Larrouse illustré** (2000: 397).
7. Diccionario de la Real Academia Española, pp. 894.

tenía densidad signíca se confirma con esta primera lectura. *ESPERANTO* es un texto coreográfico rico en volumen para la interpretación. Su temática, tan universal como las utopías en tiempos de sequía, permite análisis a profundidad. Además, *ESPERANTO* es una coreografía

Bibliografía

AMORRETTI, MARÍA

1992 **Diccionario de términos asociados en teoría literaria.** Editorial Universidad de Costa Rica: San José, Costa Rica.

2002 **Magón ...La irresistible seducción del discurso.** Ediciones Perro Azul: San José.

ARTAUD, ANTONIN

1983 **El teatro y su doble.** Edhasa: Barcelona.

ÁVILA, MARTA

2000 *Utopía en movimiento. Crítica de Danza.* **La Nación.** 13 de setiembre.

2000 **Producción coreográfica en la danza escénica en Costa Rica: década del noventa.** Tesis de Maestría en Artes.

BAJTÍN, MIJAIL

1982 **Estética de la creación verbal.** Editorial Siglo XXI: México.

1991 **Teoría y estética de la novela.** Editorial Taurus: Madrid.

BRAUILLORD, JEAN

1990 **Seduction.** St. Martin's Press: New York.

CAPRA, FRITJOF

1975 **The Tao of the physics.** Shambala publications: United States of America.

CHEN, JORGE

1992 *La sociocrítica y su inscripción en el campo de la teoría literaria* (Una introducción). **Revista Filología y Lingüística XVIII.** Universidad de Costa Rica: San José, Costa Rica.

CROS, EDMOND

1997 **El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis.** Corregidor: Argentina.

DÍAZ, DORIAM

2000 *El encuentro esperado.* **La Nación.** Suplemento Viva, 7 de setiembre: San José, Costa Rica.

ECO, UMBERTO

1995 **Tratado de semiótica general.** Editorial Lumen: España.

1986 **La estrategia de la ilusión.** Editorial Lumen: España.

FOUCAULT, MICHEL

2000 **Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión.** México: Editorial Siglo XXI.

MUÑOZ, KATIA
2000 *Una ensoñación de la realidad.*
Semanario Universidad. San
José, Costa Rica. Págs. 6-12.

PAVIS, PATRICE
2000 **El análisis de los espectáculos.** Paidós: España.

SOLANO, ANDREA
2000 *El lenguaje universal traducido al movimiento.* **Tiempos del Mundo.** 7 de setiembre.

TALENS, JENARO
1995 **Elementos para una semiótica del texto artístico.** Cátedra: España.

Otros fuentes bibliográficas para el análisis fueron los apuntes de clase y las

discusiones, así como las exposiciones de los compañeros.

ESPERANTO (primera versión) Danza Losdenmedium, Coreografía: Jimmy Ortiz, Bailarines: Florencia Chávez, Doris Campbell, Andrea Catania, Ivania Quesada, Diana Naranjo, Rodolfo Séas, Iván Fatjó, David Calderón y Enrique Gutiérrez (invitado). Jueves 7 de setiembre del 2000, 8 p.m. Teatro Nacional.

Para la segunda versión se integran al elenco Catalina Gómez, Inés Aubert y Jorge Corrales. La temporada se realiza en el Teatro Fanal en noviembre del mismo año.