

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS EN COREOGRAFÍA

Sistematización de experiencias:

La creación escénica como proceso dialógico: 243.5 kilos de más,
una experiencia desde la colectividad

Alberto Josué Fonseca Garita

Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica

2025

DEDICATORIA

A Marta Ávila Aguilar,
tutora de este proceso, guía y maestra ejemplar,
cuya mirada crítica y pasión por la danza acompañaron esta investigación.

Tu partida dejó un vacío profundo,
pero la fuerza de tu legado sigue presente en cada reflexión,
en cada pregunta que danza entre estas páginas.
Esta investigación, la obra coreográfica y su sistematización son,
en muchos sentidos, también tuyas.

Gracias por sembrar la urgencia de investigar desde el cuerpo y el movimiento,
con compromiso, sensibilidad y memoria.

Gracias por abrir camino en un país donde la danza escénica no tenía aún historia escrita,
por entregarte a documentarla, pensarla y defenderla con pasión.

Tu aporte a la investigación de la danza en Costa Rica es innegable,
y nos toca ahora honrarlo y continuar.

Que esta obra sea un gesto de gratitud a tu acompañamiento, danza y legado.

"Una sociedad sin memoria demuestra una cultura pobre."

(Ávila, 2002, p.205)

AGRADECIMIENTOS

“243.5 kilos de más” responde a un valor simbólico: la suma de los cuerpos, fragmentos y voces que habitaron este proceso, dándole vida, forma y sentido.

Agradezco profundamente a las personas intérpretes-creadores Bryan Rodríguez Bonilla, Bryan Guzmán García y Sharon Zúñiga Carballo por su compromiso, su presencia generosa y la entrega de sus cuerpos, emociones y pensamientos a esta creación coreográfica, pues su participación no solo dio forma a la puesta escénica, sino también al sentido colectivo que la sostiene.

Al maestro Jimmy Ortiz Chinchilla, guía de este proceso y maestro ejemplar. Gracias por tu mirada aguda, tu acompañamiento constante y por ser un referente de ética, escucha y sensibilidad en el hacer artístico.

A Dunia Garita Elizondo, mi mamá, por su presencia constante, que es como un abrazo cálido que acompaña cada proceso y cada proyecto.

A todas las personas que, de una u otra forma, se implicaron y posibilitaron este proceso, gracias por ponerse las botas. Cada gesto de apoyo, cada conversación, cada colaboración fue peso vivo y significativo en este recorrido.

SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Encuentro en el lenguaje del movimiento una forma de enfrentar preguntas, contar historias y permitir el diálogo. Hoy mis búsquedas giran en torno a explorar cómo la identidad, la memoria y el legado se entrelazan en cada gesto, espacio y vínculo que me atraviesa e interpela como hijo de Abya Yala, como cuerpo sensible.

Me formé en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica y también soy profesional en publicidad. La danza y la comunicación me han guiado hacia la creación escénica, la gestión cultural y una práctica artística marcada por la crítica, la sensibilidad y la inquietud constante.

He tenido el privilegio de ser intérprete en la Compañía de Cámara Danza UNA, de dirigir la Compañía Folclórica Tierra y Cosecha del Tecnológico de Costa Rica y de liderar el Colectivo Biketsö, una organización comunal dedicada a la investigación de las expresiones folclóricas.

Me sigue motivando la necesidad de crear espacios y proyectos que entrelacen identidades, memorias y comunidad. Gracias a programas como RACE del Taller Nacional de Danza, Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud, y al respaldo de diversas organizaciones, colectivos e instituciones, he podido profundizar en estas búsquedas y compartirlas con otras personas.

Continúo investigando y dando forma a nuevos proyectos, siempre desde una mirada sensible y comprometida, convencido de que el arte y la danza tienen el poder de transformar, reunir y atravesar territorios, cuerpos y memorias.

TABLA DE CONTENIDOS

I.	INTRODUCCIÓN	6
II.	DETONADORES ARTÍSTICOS Y SOCIOCULTURALES DEL PROYECTO ARTÍSTICO	8
III.	RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA	14
	Cartografía de la experiencia	14
IV.	ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA	16
	3.1 Desanudando sentidos, hacia un tejido dialógico.....	16
	3.2 Preparando la tierra, exploraciones sensoriales y simbólicas.....	20
	3.3 Cuerpos en contacto, juego, subjetividad y dramaturgia compartida.....	24
	3.4 Un cuerpo más, transformaciones inevitables.....	26
	3.5 Carcasa sensible, contenedor abierto.....	28
	3.6 Diálogo, un invitado más.....	31
V.	PRINCIPALES HALLAZGOS	34
VI.	ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN Y DIVULGACIÓN	37
	REFERENCIAS	39
	ANEXOS	43
	ANEXO 1. Fotografías del proceso creativo	43
	ANEXO 2. Reflexiones resultantes de maestras, maestros e intérpretes	47
	ANEXO 3. Fotografías de la socialización	50
	ANEXO 4. Enlaces de interés	54
	ANEXO 5. Fotografías y recursos extra.....	55
	ANEXO 6. Documentos legales.....	57

I. INTRODUCCIÓN

La propuesta coreográfica “243.5 kilos de más” surge como una mirada empática a través del movimiento danzado. Emerge de la concepción del trabajo como acción alienante y de la emancipación como gesto de resignificación del cuerpo. Desde ahí, se brinda un espacio de investigación-creación en el que, a través del propio proceso, se reconocen y validan formas de generación de conocimiento dentro de la composición artístico-coreográfica del proyecto.

Por lo que, esta sistematización recupera la experiencia creativa e investigativa vivida en el marco de la Maestría Profesional en Danza con énfasis en Coreografía de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica a través de la composición de la coreografía titulada “243.5 kilos de más”. Esta reconstrucción que se presenta de una manera no lineal comparte los caminos, decisiones y transformaciones que se atravesaron a lo largo del proceso, presentando preguntas, hallazgos e invitaciones a reflexionar sobre el papel de la creación escénica en los contextos actuales.

El proyecto reconoce al cuerpo como territorio, que reclama escucha y resignifica. Un cuerpo-territorio contenido por sentidos, encuentros y diálogos necesarios, por otro lado, esta mirada parte del reconocimiento de la colectividad y el diálogo como motores esenciales para investigar, crear y construir conocimiento desde el cuerpo y la danza.

Por lo tanto, entregar las reflexiones y descubrimientos que surgen de este proceso, es un ejercicio vivo y crítico y ante ello, esta sistematización no busca compartir una experiencia concluida, sino un proceso que se respondió en su propio camino, con la intención de ofrecer nuevas preguntas, resignificar las prácticas escénicas y nutrir las diferentes búsquedas artísticas.

“243.5 kilos de más” resulta ser un viaje en confrontación y búsqueda constante, que se interroga a sí mismo y que apuesta por validar el conocimiento que nace desde el cuerpo, desde la crítica, desde la intuición y desde la multiplicidad de voces.

Por último, a lo largo de esta sistematización de experiencias se parte de una contextualización de inspiraciones e intereses, para luego adentrarse en las fases del proceso creativo, destacando las decisiones, relaciones y preguntas que resultan del proceso de composición. Por lo que, cada apartado busca dar cuenta no solo de lo que se hizo, sino de cómo se vivió, pensó y sintió colectivamente, reconociendo al cuerpo como eje de construcción, al diálogo como práctica constante y finalmente, a la creación como una forma legítima de investigar y generar conocimiento.

II. DETONADORES ARTÍSTICOS Y SOCIOCULTURALES DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Había un algo que invitaba, un algo cercano a las personas trabajadoras y a la transformación cotidiana del cuerpo, pero ¿desde dónde surge esa invitación? Lo cierto es que enrumbar el camino creativo se da desde una serie de imágenes, reflexiones y dudas. Iniciar este proceso parte desde el motivante de que la inquietud hacia este actor social se convierta en un eco poético del cuerpo y la condición humana, Arendt (2014) afirma que “laborar es una actividad en la que el hombre no está junto con el mundo ni con los demás, sino sólo con su cuerpo, frente a la desnuda necesidad de mantenerse vivo” (p. 235, citado en Patierno & Crisorio, 2016, p. 7).

Antes de decidir encaminar el proceso creativo hacia la figura de las personas trabajadoras, hubo una experiencia que, desde una mirada sensible, alimentó profundamente la dirección que terminaría tomando la investigación. Ocurrió una tarde, aproximadamente a las cinco, cerca de una zona franca estaba esperando el autobús cuando comenzó a llover de manera intensa. A esa hora, las personas trabajadoras empezaban a salir y se acercaban poco a poco a la parada del bus, algunos llevaban sombrillas y otros se exponían a la lluvia en un ritmo significativamente tranquilo. Ya dentro del bus y en camino pude observar cuerpos cansados, rostros marcados por el agotamiento, pero también conversaciones animadas entre las distintas personas.

En ese breve lapso, un universo de relaciones y sentidos se desplegó ante mí: gestos, posturas, formas de habitar el cansancio o de resistirlo. Esa escena cotidiana provocó una profunda sensibilidad hacia el otro, hacia la condición humana y detonó en una pregunta que fue clave para el inicio del viaje creativo: ¿qué esperan al llegar a casa? ¿qué les espera mañana? y ¿qué les espera?

Esta imagen, tan simple como poderosa, activó una mirada comprometida con lo social y despertó una necesidad de actuar desde la danza. Esta invitación, por crear, compartir y

transformar ideas en movimiento no es pasajera es crear parte como una necesidad, un impulso profundo por trascender ideas y preguntas desde el cuerpo como medio y movimiento, un canal prioritario entre la mente y la sensibilidad humana. Tomar la decisión de emprender esta creación coreográfica surge de la inquietud por descubrir lo que hay más allá de esa inquietud.

Es válido destacar que esta búsqueda no podía abordarse desde una perspectiva individual; la decisión de trabajar colectivamente surgió como una respuesta orgánica al tema en cuestión. Lo colectivo fue comprendido como un tejido vivo que posibilita el intercambio. Como señala García von Hoegen (2019), “el cuerpo es el lugar donde el tejido social ha sido desmembrado, es allí también un lugar donde nuestra sociedad puede sanar” (p. 18). De esa manera, el tejido colectivo se revela como una necesidad intrínseca tanto del proyecto como del proceso investigativo.

Aunado a lo anterior, García Von Hoegen (2019) señala que la colectividad, entendida como detonante de esta investigación, no es simplemente la suma de individuos, sino una presencia distinta: un cuerpo conformado a partir de la interacción, el intercambio y el diálogo. En este sentido, la colectividad se configura como un cuerpo que aporta, construye y propone desde una autonomía que es al mismo tiempo suma y reflejo de quienes lo integran.

Por lo que, el marco de la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía se convierte en un espacio propicio para encaminar un proceso de composición desde la madurez y responsabilidad que implica la creación artística, entendiendo que crear no es más que un compromiso y la decisión de iniciar este proceso parte de la expectativa de encontrar en la academia una experiencia colaborativa, viva y abierta a la experimentación. No obstante, también emerge una incertidumbre latente: ¿cómo se confronta un proceso artístico (con sus ritmos, intuiciones y afectividades) con las exigencias de validación del campo académico?

En este contexto, Trembinsky y Napoli (2024) identifican dos posiciones en tensión en torno a la investigación artística, por un lado, una crítica al creciente control sobre la producción de conocimiento que imponen los esquemas metodológicos y los criterios de evaluación académicos, en detrimento de la potencia crítica del arte y por otro, una visión que sitúa las formas emergentes del arte (como la performatividad, la inmaterialidad y la creatividad) en el centro de las transformaciones socioeconómicas de la sociedad del conocimiento.

Por lo tanto, esta perspectiva también cuestiona aquellos discursos que, amparados en la defensa de una supuesta “pureza crítica” de la obra artística, terminan por reproducir el modelo ideológico que profundiza su estigmatización (Dridiksson *et al.*, 2020). Así, las artes continúan disputando su lugar como campos legítimos de producción de conocimiento dentro de la institucionalidad.

En ese marco de tensiones, el proceso creativo se convierte también en una práctica política, en tanto desafía las formas hegemónicas de producción académica y reclama para el arte un lugar de experimentación epistémica desde el cuerpo, lo colectivo y lo viviente.

Por lo tanto, generar conocimiento a través de una confrontación directa al trabajo y el cuerpo como condiciones humanas, es reconocer al cuerpo como un territorio que se transforma, que está reprimido, que se encuentra en búsqueda, un cuerpo que vive la repetición y la metamorfosis de la cotidianidad y el tiempo. Se trata de reconocer las capas trascendentales de la historia y la cultura, su impacto y la capacidad de transformarse, según Barros (2011, p. 76, citado en Almarza y Retuerto, 2020, p. 37), “establecer el cuerpo como objeto de estudio e investigación (socio/político/cultural) es develar la historia del silencio a partir de un aprendizaje que se manifiesta desde y en lo efímero”, cualidades intrínsecas a las manifestaciones artísticas.

Además, como señalan Calonje y Pérez (2018, p. 76), “la postura fenomenológica es integrar la danza como parte de un proceso de investigación que se sitúa desde la premisa de que

el cuerpo es un lugar de conocimiento”. Por ello, se parte de la perspectiva del individuo presente y su cotidianidad.

El arte como reflejo es empatía pura, la labor un punto de encuentro con la colectividad, la condición humana y las relaciones, “todos vivimos ‘en’ la cotidianeidad, pero no solo no compartimos la nuestra, sino que desconocemos la ajena” (Petris & Martínez, 2014, p. 241). Por ello, encarnar sentidos, historias y preguntas, tanto individuales como universales, es posicionarse desde la comprensión mutua, como un reflejo vivo y hablante. Esta investigación trasciende la acción del trabajo como ejercicio. Según Freitas (2014) “el desarrollo de la labor, el trabajo y la acción está relacionado con la búsqueda de sentido que el hombre da a su existencia”.

Cabe resaltar que, el proceso creativo parte de una mirada latinoamericana, caracterizada por una identidad colectiva y situada, moldeada por realidades políticas, económicas y sociales que atraviesan al proyecto y los involucrados. Por lo que, se apuesta por una posibilidad creativa que emerge desde la memoria del pueblo, el arraigo y los contextos contemporáneos.

Yokoigawa *et al.* (2023, p. 124) se preguntan ¿cómo definir las características que permiten distinguir el arte latinoamericano del arte del resto del mundo?, por lo que, se considera que el arte latinoamericano “generalmente tiene su origen entre procesos de tensión política, algunos de ellos en sistemas de dictaduras y abuso sistemático del poder, pues generalmente las condiciones de producción permean, directa o indirectamente, las obras de arte” y es precisamente en el reconocimiento de esa huella (o herida) donde se encuentra una forma de posicionamiento, una afirmación del valor del arte como manifestación viva de los contextos históricos, sociales y afectivos que lo atraviesan.

Como artista, la composición ha sido la plataforma idónea para relacionar y entender, sin pretensiones o fórmulas, abrazando la incomprensión y el deseo; ese deseo vivo de componer

pretende dar sentidos y tejer, relacionar elementos y construir. Como señala Ortiz Chinchilla (2021, p. 88):

El disfrute y la poesía del movimiento son los espacios de creación y superación de realidades, significan la aceptación de la democracia corporal en la escena contemporánea, en donde el cuerpo y el movimiento danzado no son máquinas inertes, sino lugares de viaje imaginativo donde están las sensaciones y la seducción, materia orgánica indiferenciada que es inatrapable por la razón y el fuego vivo de la fantasía y la emoción.

Lo anterior, hace que el diálogo se convierta en vehículo para expresar y construir de manera significativa, siendo además capaz de generar la interrelación de los detonantes. Entendiendo el diálogo claro, más allá de lo verbal y reconociendo el cuerpo como medio de este intercambio, pues como señala Casella (2019, p. 1), “la danza es un lugar de encuentro entre muchas realidades, un diálogo entre cuerpos que permite que estos hablen, en vez de ser hablados”.

Por lo tanto, “dialogar” significa abrirse al otro, construir en conjunto, habitar y permitir el intercambio continuo. En el marco de un proceso creativo colectivo, esta apertura no se limita al lenguaje verbal, sino que se encarna en los cuerpos, en sus gestos, en la atención compartida y en la escucha sensible del otro. La danza, así como todas las artes, son una experiencia situada y contextual; no es solamente una secuencia de movimientos, sino una práctica atravesada por emociones, memorias y sentidos compartidos.

Belli y Muntanyola (2013, p. 45) plantean que las prácticas en danza son también producciones discursivas, pues a través de las performances emocionales, los cuerpos comunican y construyen significados. En esta línea, Casella (2019, pp. 102-103) señala que en la danza no solo interactúan cuerpos físicos, sino también emociones, afectos y percepciones.

Por lo que, este planteamiento invita a considerar la percepción como un fenómeno central, según Castro Carvajal y Uribe Rodríguez (1998, p. 39), “la percepción no nos muestra la realidad sino a nosotros mismos”; es decir, constituye el único contacto con el mundo, mediado por nuestra corporalidad y experiencia. Además, Goldfarb (citado en Castro Carvajal & Uribe Rodríguez, 1998, p. 38) sugiere que la relación entre intención, atención y acción configura un sistema de retroalimentación constante entre lo que se siente y lo que se desea, así como entre la acción y su ajuste. Entonces, la danza puede entenderse como una práctica perceptiva, afectiva y relacional, donde el cuerpo se convierte en un territorio de diálogo entre lo interno y lo colectivo, entre lo deseado y lo vivido.

También, la danza contemporánea se convierte en terreno fértil para abordar dicho proceso, siendo un espacio que permite investigar el movimiento, transformar y relacionar conceptos, ideas o preguntas, sin juzgar su origen. Castillo Reyes (2017, p. 18) indica que “el desarrollo transmutará su significado en el momento en que el espectador perciba y asocie”, es decir, son la danza y el arte un espacio de reflejos, encuentros y diálogos consecuentes y consecutivos.

A partir de lo anterior, el punto de partida de este proceso investigativo surgió desde una imagen cotidiana, muy sencilla, pero que invitaba a algo más, cuerpos cansados bajo la lluvia luego de un día de trabajo dirigiéndose a casa. Esa escena despertó una sensibilidad profunda sobre la persona trabajadora y su condición, deviniendo en más preguntas (o detonadores) que se volvieron un motor en la creación coreográfica, donde el mismo camino llevó a reconocer que el impulso creativo estaba en construir desde lo colectivo y ante ese panorama, los detonadores no fueron únicamente una imagen, sino el deseo de llevar este entramado al movimiento.

III. RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Objetivo

Identificar los tejidos dialógicos que emergen durante las distintas fases de la composición de la coreografía “243.5 kilos de más”, a través del intercambio entre el autor y la colectividad, con el fin de propiciar una reflexión crítica.

Objeto

Los tejidos dialógicos que configuran el proceso artístico de composición de la coreografía “243.5 kilos de más” durante el periodo comprendido de julio del año 2024 a marzo del 2025 realizados en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Eje

¿Cómo los intercambios dialógicos entre el autor y la colectividad incidieron en el desarrollo creativo y en la toma de decisiones durante la composición coreográfica?

Cartografía de la experiencia

El proceso de composición de la coreografía “243.5 kilos de más” se desarrolló en el marco de la Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía de la Universidad Nacional, como parte del Trabajo Final de Graduación. Inició desde un territorio incierto, con un motivante intuitivo y sin una delimitación clara, pero con una certeza definida: explorar algo cercano a las personas obreras, el trabajo manual y su impacto sobre el cuerpo.

Desde el inicio, la experiencia se fue transformando en un camino guiado por la colectividad y el diálogo: entre ideas, cuerpos y el equipo de trabajo, conformado principalmente por tres personas intérpretes junto al director coreográfico.

El proceso creativo, sostenido por una búsqueda constante, dio lugar a una serie de encuentros y confrontaciones que derivaron en espacios de reflexión, análisis, cuestionamientos y exploraciones a partir de la improvisación, el contacto, el juego y el azar. La colectividad se volvió prioritaria y alimentó la transformación continua del proceso y de los territorios de exploración.

Durante el camino, se compartieron recursos artísticos, referencias conceptuales y detonantes de movimiento que se exploraban corporalmente. Por lo que, consignas como el peso, la densidad, lo animal y la resistencia estuvieron presentes y nutrieron la relación cuerpo-acción-individuo, además uno de los giros más significativos fue la incorporación de una bota de hule como cuerpo en escena, ampliando los sentidos simbólicos de la propuesta.

Las decisiones compositivas se dieron paso entre la duda, el cambio y el azar, tejidas siempre de forma colectiva. Las elecciones plásticas y de diseño escénico emergieron desde la práctica y alimentaron una puesta dirigida al compartir y al diálogo con el público, dando forma a una escena colmada de significantes.

La experiencia de crear “243.5 kilos de más” no fue lineal sino que fue un espacio de convivencia, de escucha sensible y de resignificación constante. Un proceso que, más allá del producto final, fue atravesado por cuerpos que se dieron el permiso de estar, de preguntar, de jugar y de transformarse en colectividad.

IV. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA

3.1 Desanudando sentidos, hacia un tejido dialógico

Partir de una inquietud personal es permitir que la sensibilidad aflore; es dar cabida a la intuición como un elemento presente en las búsquedas artísticas. Esta inquietud constituye, sencillamente, de uno de los motores fundamentales de este proyecto. Este primer encuentro sensible e intuitivo forma parte de lo que aquí se comprende como un tejido dialógico: un espacio que permite el encuentro y el intercambio, así como el diálogo y la reflexión a partir de diferentes ideas, preguntas o situaciones que, como hilos, se entrelazan a lo largo del proceso. Por lo que, este tejido no solo conecta perspectivas y cuerpos, sino que configura un nuevo ente que sostiene y da sentido al proceso creativo.

En este caso, se reconoce como la primera etapa dialógica del proyecto: el diálogo del coreógrafo consigo mismo, que se establece como base del proceso, no desde una pretensión clara, sino desde el reconocimiento de que la duda y una idea incipiente podrían transformarse a lo largo del camino. La persona coreógrafa parte del deseo de investigar, a través del movimiento y la danza, algo cercano al trabajo manual y su relación e impacto en el cuerpo. Esta inquietud se manifiesta en preguntas como: ¿responde a una identidad histórica? ¿tiene que ver con la relación entre calidad de vida y trabajo? y ¿se ubica en un grupo específico?

Junto a estas inquietudes sensibles, el cuerpo como objeto de estudio se hace presente, “pensar en el cuerpo y todas sus posibilidades de reflexión, nos permiten concluir que el cuerpo tendería a ser un lugar en donde la interioridad sensible del sujeto -como ser consciente de su proximidad a las cosas y al mundo-, hace latente una opción vital y un verdadero reconocimiento fenomenal” señala Ferrada-Sullivan (2019, p. 166) al referirse a la trascendencia del cuerpo en su entendido como objeto de estudio; reafirmando además que el cuerpo percibe el mundo y lo que

se presenta en este, como fenómenos del mundo haciéndoles carne en su encarnación, permitiendo habitar y reconocer.

Entonces, surge una invitación a explorar el movimiento desde el peso y la transformación corporal. Este momento marca el primer paso hacia el diálogo: la confrontación de las preguntas iniciales, las inquietudes físicas y la decisión del rumbo a tomar, especialmente ante el requerimiento académico de delimitar el tema de investigación del proyecto.

Delimitar el campo específico o el eje central del proyecto y su sistematización fue un proceso similar a atravesar un paisaje borroso que solo fue tomando forma con el avance del trabajo, aunque el punto de partida no era del todo claro, pues la construcción de una propuesta escénica y el descubrimiento de tejidos dialógicos se manifestó desde el principio a través de la iniciativa de trabajo con un grupo.

Por lo que, en el intento por responder a fundamentos socioculturales, artísticos y semióticos, se define como eje de estudio la relación entre la emancipación del cuerpo y las teorías del “Homo faber” y el “Animal laborans”, propuestas por Hannah Arendt en su ensayo *La Condición humana* del año 1958. En este texto, Saavedra Macías (2011, p. 4) retoma la idea de Arendt de que “en nuestra sociedad contemporánea, a pesar del desarrollo tecnológico y la abundancia infinita”, se aproxima la vuelta del “Animal Laborans” sobre el “Homo Faber”. Siendo el “Animal Laborans” aquel que vive “concentrado, disfrutando y sufriendo sus procesos biológicos” (Saavedra Macías, 2011, p. 4), de cara al “Homo Faber” para el cual “el trabajo supone la fundación de un mundo artificial que nos libera del proceso de la naturaleza” (Saavedra Macías, 2011, p. 4).

El coreógrafo continúa de esa forma su diálogo interno frente a esta tesis, en busca de una posible respuesta. Sin embargo, al confrontar este entramado teórico con el movimiento y el

proceso creativo, la claridad aún no se manifestó y los recursos conceptuales aún no respondieron a las inquietudes primarias que motivaron el proyecto.

Frente a este momento de duda, el guía del proceso decide hacer una pausa, un momento especialmente importante dentro del diálogo creativo que permite soltar y dejar que la intuición artística emerja a través de la exploración colectiva del movimiento junto al grupo de personas intérpretes. En este punto, el proceso se aleja de la teoría para volver a su origen. Por lo que, nuevamente, el coreógrafo dialoga consigo mismo y reconoce la importancia de lo colectivo por encima de una temática definida, además se comprende que lo relacional es el hilo que anuda las inquietudes, los cuerpos y su relación con el trabajo.

También se reconoce el intercambio como eje trascendental y el diálogo, en sus diversas formas, a saber: palabra, contacto físico, toma de decisiones, etc., como punto de anclaje del proceso creativo. Ante esto, la “respuesta” no surgió hasta que la inquietud inicial fue entregada al colectivo, donde no solo respondió a la necesidad del coreógrafo o a sus intereses creativos particulares, sino que permitió reflejar un entramado social más amplio que mantiene una relación refleja con el trabajo y la colectividad resignificó la imagen detonante de este proyecto e invitó a abrazar la incomprensión como fuente de posibilidades.

Por lo tanto, “la respuesta” como tal, no surgió sino hasta que la inquietud fue entregada al colectivo y este no solo respondió a la necesidad del coreógrafo y sus intereses creativos específicos, sino que actuó como reflejo de un entramado social más amplio. Además, la colectividad resignificó la dirección detonante del proyecto y su resultado artístico, por lo que, no se trataba únicamente de buscar una respuesta o de entender la relación del ser humano con el trabajo, sino de presentar en su naturaleza, en su búsqueda y en su continuum, a estas identidades colectivas frente a su propio contexto para abrazar la incomprensión como parte del

proceso y reconocerlo como un elemento fundante del diálogo, es decir, permitir sin esperar, sin imponer, sin prejuicio.

En este contexto es válido reconocer una tensión constante que atravesó el proceso, la necesidad de encajar en una estructura académica y a la vez, construir conocimiento desde un lugar más intuitivo tal vez, debido a la rigidez de ciertas etapas, como la fundamentación del proyecto de previo al proceso o la perspectiva de un enfoque positivista que actuó como freno creativo para el coreógrafo y ante la búsqueda de certezas o resultados medibles se generaron tensiones significativas en la práctica y en la naturaleza exploratoria del movimiento, la danza y el cuerpo.

Al respecto, Barbosa (2018, p. 142) menciona que “el paradigma positivista que postula que el conocimiento es certero, controlable y predictivo, en tanto elimina los eventos azarosos en el obrar de la experimentación científica”, permite aflorar en la experimentación sentires, nuevos caminos y se aleja de las certezas racionales.

Por lo que, a pesar de estas tensiones, el diálogo sostenido entre el coreógrafo y su inquietud primaria, así como la definición progresiva de un “tema”, permitieron reconocer un mecanismo de creación fundamentado en el pensamiento relacional, cuestionador y en constante transformación. Con respecto a esta afirmación, Barbosa (2018, p. 18) menciona que “tanto la creación científica como la creación artística involucran complejas y diversas vías de producción de conocimiento, ambas legítimas y dotadas de teorías y metodologías”. Dicho esto, solo queda reconocer la riqueza de la diversidad metodológica y la importancia de abrazar múltiples mecanismos de creación de conocimiento y de la expresión de los sentires.

Por lo tanto, la creación se entiende como una forma de habitar en el mundo y de relacionarse con él y no como una acción concreta. Por lo que, se atraviesan preguntas, emociones y percepciones que no siempre encuentran significado en el lenguaje racional. Según Ferrada-

Sullivan (2019, p. 160), parafraseando a Merleau-Ponty (1996), “el mundo está en nosotros tanto como nosotros estamos en el mundo”, lo que recuerda que el proceso creativo no sólo se proyecta hacia afuera, sino que también implica una profunda resonancia en lo interno.

3.2 Preparando la tierra, exploraciones sensoriales y simbólicas

Desde sus primeros pasos, este proyecto adoptó una visión intertextual e interdisciplinaria. El diálogo entre cuerpos, recursos y referencias externas, entrelazados desde el inicio permitió que el proceso trascendiera una perspectiva vertical (donde el saber se impone de arriba hacia abajo) y se convirtiera en un espacio de reflexión crítica acerca del trabajo, la condición humana y la colectividad.

Los primeros estímulos provinieron de dos obras cinematográficas clave: *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin. Estas películas inspiraron la exploración de la resistencia y la mecanización de los cuerpos, así como el tratamiento de la crítica social, la sátira, la desigualdad y la alienación como expresiones del mundo laboral.

Al mismo tiempo, se recordaron recursos musicales que evocaron sensaciones y permitieron el diálogo con el movimiento. “Reminiscencias”, un bolero romántico y nostálgico del compositor Julio Jaramillo, permitió el estudio de la densidad y carga en el cuerpo, aprovechando el ritmo de la canción en la búsqueda de una rigidez y densidad; “Construção”, del compositor brasileño Chico Buarque, una composición de protesta y crítica sobre la explotación laboral colaboró al estudio del cuerpo animal y las relaciones físicas y finalmente, “Sixteen Tons” de Merle Travis, interpretada por The Platters, el cual ayudó a la exploración colectiva de imágenes como la máquina y el engranaje.

La interdisciplinariedad se manifiesta en el proceso creativo como ente presente e innegable de la creación artística, pues como indican Callejón & Perez-Roux (2010, p. 2), “la interdisciplinariedad no es solo necesaria, sino obligatoria: porque sabemos de la complejidad del

ser humano y del conocimiento". Por lo que, diluir las fronteras metodológicas permite el enriquecimiento del trayecto y la sustentación del diálogo como base y vehículo de la creación.

Además, ya en el salón y abrazando la riqueza interdisciplinaria, las exploraciones partieron del uso del peso y la transformación del cuerpo como reflejo simbólico de la relación cuerpo-acción-trabajo, situando al cuerpo como un espacio de significación, donde cada movimiento realizado, como en toda escritura, no solo traza el hecho físico del desplazamiento, sino que también invoca un conjunto de referencias conceptuales y simbólicas. Manning (1993, p. 12) señala que:

cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales (...) la escritura de cada cuerpo mantiene una relación no natural entre su fisicalidad y su referencialidad.

Así, el cuerpo danzante se configura como un texto vivo que escribe y reescribe sentidos desde la experiencia. A partir de esto, se realizaron desplazamientos por el espacio que partieron del uso de imágenes evocativas como "avanzar caminando como si se saliese de una laguna de barro" o la invitación a realizar desplazamientos en el espacio a través de la cuadrupedia, manteniendo el apoyo de los nudillos y las plantas de los pies, así como la sensación física de lo animal.

Como respuesta al intercambio físico, a las inquietudes y a los diferentes ejercicios surge la pregunta ¿es acaso la relación cuerpo-engranaje o cuerpo máquina el eje de la expresión en movimiento?, pues aunque se explora sin intención o juicio alguno la posibilidad, esta trasciende como recurso interpretativo por medio de simbolismos y acciones determinadas por cada bailarín que alimentan su interpretación, como por ejemplo, la forma en que se toman los objetos, como se colocan y hasta la manera de caminar en el espacio escénico.

También entendiendo el diálogo no únicamente como palabra sino como relación física, a través de técnicas de contacto, donde se explora la relación de los cuerpos. La imagen del refugio se explora a través de los cuerpos, permitiendo encontrar espacios vacíos en los cuales “protegerse” o convirtiéndose en estructura para los otros, lo que refuerza aún más la consciencia de la presencia individual frente al otro y viceversa. Según Polo (2017, p. 5), quien cita a Paxton (1996), las técnicas de contacto:

nos permiten percibir todo el cuerpo, pero además el otro cuerpo y sus sutiles movimientos: por ejemplo, a través del punto de contacto en ‘cabeza con cabeza’, cada bailarín puede sentir la pequeña danza de su compañero. Se trata de una observación y experimentación de la mente-movimiento del otro.

En continuidad, como se mencionó previamente, diferentes obras artísticas ayudaron a profundizar y enriquecer el proceso reflexivo, dos recursos cinematográficos fueron compartidos posteriormente en el espacio de reflexión, a saber: “El patrón”, película argentina de Sebastián Schindel que trata sobre la desigualdad y explotación laboral, así como “World of Glory” (“Härlig är jorden”) del año 1991 dirigida por Roy Andersson, donde se exploran escenarios decadentes sobre la culpa, indiferencia y banalidad como recursos que nutren las posibilidades interpretativas y la construcción de los “personajes”, individuos o reflejos que se manifiestan a través de las personas bailarinas.

Aunado a estos recursos cinematográficos, cabe mencionar la poesía “Los nadies” del autor uruguayo Eduardo Galeano, quien realiza una crítica a la desigualdad, así como también la pieza “Ternura” del año 1989 escrita por Oswaldo Guayasamín, donde se enriquece la idea de adversidad o conflicto (personal y colectivo); ambas obras se convierten en dispositivo de significación para la creación de frases específicas de movimiento y se reconoce la riqueza del

diálogo entre disciplinas como el cine, la literatura, artes visuales y música que aportaron a la construcción de sentidos.

Calléjon y Pérez-Roux (2010, p. 10) parafrasean a Chaves y afirman que:

el arte es interdisciplinar y flexible, por naturaleza -aunque “las tradiciones estéticas, ideológicas y de técnicas de producción y ejecución” hayan querido hacer rigidizar nuestro campo disciplinario [...] puesto que la vivencia expresiva del sujeto constituye un factor de transformación constante (Chávez, 2006). El discurso artístico, es en la actualidad, integrador, no solo porque une saberes de las diferentes expresiones artísticas sino también porque “absorbe conocimientos de otros campos de la cultura”.

El diálogo entre cuerpos, recursos y referencias externas permitió que el proceso trascendiera lo meramente formal (o “académico”) para convertirse en un lugar de reflexión crítica sobre el trabajo, la condición humana y la colectividad. La interdisciplinariedad e intertextualidad expandió las posibilidades interpretativas y puso en evidencia que el cuerpo, más allá de ser un instrumento expresivo, es también un lugar de manifestación política, cultural y en búsqueda. Así, el proceso no respondió a una lógica de representación literal o figurativa, sino en un espacio de búsquedas donde lo individual y lo colectivo se entrelazan.

Todo esto lleva a que el proceso abrace una creación sustentada en un método basado en los tejidos dialógicos. El coreógrafo se aleja de una disposición vertical de la composición y permite que el diálogo entre las diferentes partes se configure como un elemento fundante. Las personas ejecutantes trascienden su rol de trabajadoras y encuentran, en este mar de intercambios, su propio lugar de sentidos. Como señalan Botelli et al. (2012, p. 136), “las acciones y ocupaciones que mueven el cuerpo-arte y el cuerpo soñador, y que por lo tanto conducen a la constitución de nuevos sujetos, pueden constituir resistencias a la producción del deseo capitalista, creando

nuevas sensibilidades que garantizan la intensidad de la vida”. Así, la práctica creativa se convierte en un espacio de transformación a través del cuerpo y la colaboración.

3.3 Cuerpos en contacto, juego, subjetividad y dramaturgia compartida

Para este punto es importante reconocer que el juego estuvo siempre presente y se consolidó como un pilar en cada una de las exploraciones y espacios de intercambio, propiciando un ambiente seguro para las personas intérpretes y permitiendo, sin juicio alguno, la libertad y el abrazo de ficciones personales o colectivas. De esta forma, se generaron conexiones inesperadas y se manifestó la sorpresa; como evidencia de esto, la composición espontánea de una máquina entre las personas ejecutantes, que sin instrucción previa durante una exploración determinada surgió a través del juego y poco a poco fue tomando forma para integrarse a la propuesta escénica.

Por lo que, lo lúdico se convierte en medio propiciador de aprendizajes, Casallas *et al.* (2021, p. 16), parafraseando a Chejov (1987, p. 55) mencionan que, la improvisación está dispuesta a dar y tomar, acogiendo “una leve insinuación de un compañero, un gesto, una pausa, una entonación nueva e inesperada, un movimiento, un suspiro o incluso, un cambio apenas perceptible en el ritmo”, convirtiéndose en medios que propician la creación e invitan al otro a actuar.

En este viaje de descubrimientos, la invitación a escribir, relatar y explorar se mantuvo presente. Las personas intérpretes se permitieron cuestionarse: ¿quién está en escena? ¿cómo es este personaje? ¿qué sensaciones o imágenes lo acompañan? y ¿cuál es su *modus vivendi*? Estos cuestionamientos transformaron la forma en que se abordó el sentido interpretativo. Además, se incorporó la herramienta del cruce de “quiasmos”, propuesta por uno de los maestros y tutor de este proceso, como medio para explorar nuevas alternativas en torno a las búsquedas interpretativas de las personas artistas. Como parte del ejercicio se les pidió a las personas

intérpretes redactar oraciones que definieran a su “personaje”; posteriormente, escribieron afirmaciones opuestas, con el objetivo de confrontar sentidos y mostrar nuevas posibilidades expresivas. Esta dinámica permitió reconocer otras formas de manifestación y expandir las posibilidades de las personas intérpretes.

Por lo tanto, todas las exploraciones, sus diálogos, conflictos y transformaciones facilitaron la identificación de recursos y lenguajes, así como la creación de personajes, la suposición de escenarios y el reconocimiento de posibles rutas en la composición coreográfica de “243.5 kilos de más”. Los participantes trascienden el rol de intérpretes para posicionarse como artistas cocreadores y sus subjetividades, propuestas y cuerpos se convierten en elementos transformadores. Se trata de cuerpos políticos, marcados por una historia, una cultura, “un género”, “una clase” y la experiencia laboral generando reflexiones críticas cargadas de conocimiento y con un valor profundamente significativo.

Esta diversidad enriquece profundamente la construcción de los personajes. Por ejemplo, “El Faustillo”, nombre con el que una de las personas bailarines designa a su personaje, se inspira en nociones como el flamear y la lejanía, mientras que otro personaje se guía por rasgos como el compromiso y la exigencia. Estos términos surgieron de una serie de preguntas que, al término de cada ejercicio, invitaban a las personas participantes a expresar en palabras concretas, las sensaciones resultantes de las exploraciones realizadas.

El cuerpo, como territorio primario, ya sea desde su vínculo con el trabajo o como base de la composición y el movimiento expresivo, se configura como espacio de estudio, reflexión y creación. Ortiz Mosquera (2014, p. 5) menciona que “el cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo”. El estudio de las relaciones, de la vida misma y del sentido del trabajo permite dialogar desde una visión integral del cuerpo, la colectividad y el individuo. En esta línea, Singer (2021, p. 9) señala “la emergencia de una tercera individualidad que se produce solo y

en tanto que cada cuerpo abandona la suya propia –su circunscripción a un ‘yo’– para entregarse a un ‘entre’ más potente”.

Finalmente, a través de este proceso se evidenció como la exploración, el juego y un acercamiento desde la libre acción se convierten en motores creativos. Las decisiones creativas y la definición de una dramaturgia personal no se establecieron desde certezas previas, sino desde una escucha y apertura. Por lo que, la presencia escénica dejó de ser un simple resultado estético para constituirse como un proceso dialógico, político y humano.

3.4 Un cuerpo más, transformaciones inevitables

La inquietud del coreógrafo por integrar objetos en el proceso creativo dio lugar al uso de la bota de hule como elemento central del diálogo corporal: un recurso que, aunque se integra a mitad del transcurso, se convierte en un cuerpo protagonista en la escena, trascendiendo su función utilitaria.

El uso inusual de la bota (resultado de las diversas exploraciones) genera una ruptura simbólica: deja de ser solo una herramienta agrícola (significante) para convertirse en un vehículo de exploración corporal y un símbolo de lo físico y lo colectivo (significado). Aunque las primeras aproximaciones buscan resignificar su sentido evidente, es a través del diálogo que se reconoce su potencial simbólico y cómo este enriquece considerablemente las posibilidades escénicas.

Féral (2017, p. 13) afirma que “el propósito del *performer* no es en absoluto construir signos con significado fijo, sino establecer la ambigüedad de los significados, el desplazamiento de los códigos, el deslizamiento de los sentidos”, de manera que se juega y se transforma sin juicio alguno y dando diferentes sentidos.

El proceso inicia con seis botas utilizadas en ejercicios de contacto. A partir de la retroalimentación de uno de los maestros, surge la idea de aumentar su número. El coreógrafo decide entonces emprender la búsqueda de más botas, hasta llegar a sesenta en escena. Estas

botas, por sí mismas, portan la memoria del trabajo colectivo, cuentan una historia, evocan a alguien que estuvo presente y revelan su función como herramienta vital en el sector agrícola.

Durante las exploraciones se propone un uso alternativo del objeto, superando la función habitual como calzado. Codos, manos y otras formas de contacto corporal activan nuevas relaciones con la bota, rompiendo su significado tradicional y abriendo la posibilidad de un diálogo renovado. Castillo Reyes (2017, p. 5) indica que “siendo creadores de movimiento, debemos reconocer nuestras cualidades y capacidades corporales que permiten otros caminos de percepción objetual, al igual que somos agentes constantes de resignificación, al intervenir el espacio y los objetos a través del movimiento”.

Las premisas creativas incluyen competir por las botas, alcanzarlas o huir de ellas, siempre desde la improvisación y el juego. Esta dinámica enriquece el diálogo escénico, no solo con el objeto, sino también con el otro a través del objeto, revelando relaciones de poder, cooperación y resistencia. Entonces, las botas permiten establecer una relación individuo-objeto y colectivo-objeto, clave en esta propuesta, pues dan sentido a las acciones y relaciones que emergen en escena entre la individualidad, la colectividad y el diálogo.

Por lo que, aunque su incorporación ocurre a mitad del proceso, la bota cobra un protagonismo que transforma el rumbo de la creación escénica, es decir, ¿qué cuenta la bota? No se trata simplemente de utilería: su presencia, como objeto usado y con historia, convoca simbólicamente a quienes la han utilizado, a personas trabajadoras para quienes representó y fungió como una herramienta fundamental.

Ortiz Mosquera (2014, p. 5) señala que “si llamo ‘cuerpo’ a los involucrados, es porque las percepciones del cuerpo no son exclusivas de la actividad racional”. La bota, como cuerpo, cuenta, comparte, posee un peso simbólico y es reflejo. En el senti-pensar de las personas intérpretes, la bota es “un episodio inevitable”, “una mentira” y “callar con franqueza”.

Este hecho reafirma la naturaleza procesual de la composición, donde las decisiones emergen de la intuición y del compartir expectativas, preguntas e ideas. La bota se transforma en un intérprete más, en un eje poético que da forma a narrativas sobre el trabajo, la carga y la resistencia.

3.5 Carcasa sensible, contenedor abierto.

Frente a todos los descubrimientos y resultados obtenidos, la propuesta encuentra nuevas posibilidades y las preguntas iniciales se transforman en lenguajes y recursos. La confrontación con una estructura da paso a cuestionamientos como: ¿Qué orden se da a los materiales? ¿debe existir un orden? y ¿cómo se confrontan los recursos extraídos del proceso de exploración y reflexión en el escenario?

Ante esto, es importante reconocer que, al enfrentarse a una posible estructura, el sentido narrativo se manifiesta de inmediato y un orden lógico de los elementos aparece como la primera ruta. Sin embargo, la intuición también se hace presente y el diálogo permite cuestionar ese orden, llevando la composición hacia nuevas direcciones. Por lo que, a través de un intercambio constante, se reanaliza la disposición de los elementos y se da prioridad al azar y a la intuición. Este enfoque permite experimentar con diferentes relaciones en la estructura, abriendo nuevas lecturas y facilitando la toma de decisiones.

Como una necesidad o impulso se mantuvo el interés por presentarse desde una perspectiva latinoamericana, por lo tanto, aunque el proceso no inició explícitamente desde ese lugar, esta necesidad se presenta constantemente. La perspectiva de lo latinoamericano no se manifiesta en lo evidente, sino en los cuerpos, en lo que cuentan, en sus formas de relacionarse, en la atmósfera y el conflicto y no se trata únicamente del movimiento o la dramaturgia, sino de un reflejo y un posicionamiento político.

Al respecto, Yokoigawa *et al.* (2023) afirman que:

¿qué es lo que realmente caracteriza al arte de Latinoamérica? Por supuesto, no es el mercado ni los circuitos internacionales legitimadores del arte. Lo que en realidad identifica al arte hecho en Latinoamérica son las prácticas artísticas cargadas de contenidos sociales, económicos, políticos y de una memoria compartida que nos hace recordar la historia. De modo que el arte latinoamericano no sólo es político por los contenidos que representa, sino por la forma en la que se manifiesta, expresando sus posturas ante problemáticas sociales y ante el sistema hegemónico que lo legitima (p. 9).

En cuanto a la construcción del espacio, se busca generar una atmósfera permeada por los mundos internos y conflictos de los personajes, de modo que el espacio sea reflejo de la colectividad y de una búsqueda compartida. La realidad de estas figuras se convierte en protagonista, abarcando el tiempo y la presencia del “aquí y ahora”. El juego permanece presente, y la improvisación es acogida dentro de la coreografía, por lo que, en determinados momentos se permite lanzar las botas, reconstruir y reconfigurar el orden, dando a cada función una nueva geometría espacial a la que enfrentarse.

Al tejido dialógico se suma la participación de diversos actores que enriquecen la propuesta. El diseñador musical, por ejemplo, propuso alternativas a partir de lo expuesto por el coreógrafo, donde se presentan momentos particularmente significativos que fueron la inclusión de ritmos latinoamericanos que evocaran nostalgia, la transformación progresiva de una cumbia y la evocación de escenas sonoras que acompañaran los caprichos, ideas y requerimientos emergentes del proceso.

Podhajcer (2015, p. 62) considera que la música “es un sitio privilegiado para conservar la memoria cultural, pero para otros se convierte en un sitio de contienda para reconstruir el pasado – para ‘vivir las memorias de otras personas’”. En este sentido, la incorporación de música

latinoamericana puede entenderse como una estrategia decolonial que resignifica el sentido de las canciones utilizadas, posicionándolas desde un diálogo crítico.

En relación con las decisiones plásticas y considerando la presencia de una gran cantidad de botas en escena (también protagonistas), surge la necesidad de definir el vestuario. A partir del intercambio se establecen dos criterios fundamentales: por un lado, que desde la diferencia se construya una colectividad donde todas las personas intérpretes puedan verse “como iguales” y por otro, donde las botas sean reconocidas como parte de esa colectividad. Por ello, se decide untar los cuerpos y vestuarios de las personas bailarinas con arcilla, generando un dramatismo que reformula la unidad, los simbolismos, la atmósfera y los cuerpos en escena.

Con respecto al recurso lumínico, se diseña una propuesta que acompaña los diferentes momentos escénicos. La alternancia entre luz cálida y fría refuerza la vulnerabilidad en contraste con lo colectivo, subrayando la dualidad entre lo íntimo y lo compartido, apoyado de imágenes evocativas específicas como la luz de un hospital y la luz del atardecer que entra por las hendijas de una casa antigua y de madera.

La búsqueda de respuestas, el análisis, el surgimiento de recursos y el camino hacia una posible narrativa dramática emergieron del intercambio, del ojo sensible del coreógrafo y de los distintos actores involucrados desde sus subjetividades. La obra se tejió como un vaivén, no como una línea recta. El diálogo del autor consigo mismo y con lo que el proceso revelaba no respondió a una lógica causa-efecto tradicional, sino a un entramado de sentidos emergentes, como forma de resistencia narrativa frente a los modelos tradicionales del relato.

La creación artística no siempre surge de certezas. Ortiz Mosquera (2018, p. 6) plantea que “todo acto creador implica un desconocimiento previo y, por supuesto, un conocimiento desde el cual se ponen en juego coordenadas y directrices para emprender el camino hacia lo desconocido”.

La retroalimentación fue clave con preguntas como ¿qué tensiones surgieron entre el deseo expresivo y la organización escénica? En distintos momentos, el coreógrafo enfrentó la tentación de estructurar respuestas cerradas. Sin embargo, fue precisamente el diálogo entre tutores, personas intérpretes y las incomodidades del proceso lo que permitió que la organización de las partes surgiera de forma más orgánica.

Por otro lado, el azar tuvo un protagonismo significativo como herramienta, pues permitió alejarse de certezas, abrir la mirada y reconocer nuevas posibilidades. Por lo que, la prueba, el intercambio, el descanso y el cuestionamiento se convirtieron en actos sensibles para observar la belleza más allá de lo hegemónico y más cercana a la sensibilidad del proceso y su transformación.

Cuando se dejó de lado la búsqueda de certezas, aceptando el proceso como un tejido cambiante, el movimiento emergió del diálogo constante. De esa forma, la creación se alejó de una lógica de autoría única del coreógrafo, sumando a quienes participaron y permitiendo que la exploración se convirtiera en un proceso colectivo de construcción de sentido.

3.6 Diálogo, un invitado más

La naturaleza misma de este proceso invita a dar continuidad al intercambio, por lo que, se presenta otra capa dialógica: compartir frente a un público todo lo contenido en esta propuesta. La persona espectadora, desde su presencia, reconstruye sentidos y puede dialogar con las personas ejecutantes, las narrativas y los elementos presentes. Por lo que, es un diálogo que no se da únicamente en la observación, sino también en la experiencia corporal compartida.

La riqueza del diálogo y la colectividad se manifiesta tanto en las distintas experiencias que observan y reconstruyen la escena, como en la proyección de las personas intérpretes escénicas. Este intercambio bidireccional resulta fundamental y es ahí donde se puede reconocer y abrazar la diversidad, así como la puesta danzada como un espacio vivo. Petris y Martínez Mendoza (2014, p. 241) señalan que “compartimos un territorio más o menos común, al que acordamos llamar el de

la cotidianeidad, pero que está conformado por múltiples prácticas cotidianas distintas que construyen múltiples cotidianeidades diferentes”.

Este espacio vivo se extiende también a la memoria, a la conversación posterior o a una emoción latente. Las personas espectadoras no son solo testigos, sino que son atravesados por la escena; esta los afecta, los moviliza, permitiéndoles pensarse, resignificarse e interpretar. Además, se posibilita una construcción colectiva de sentido y de interrelaciones. Motos y Boal (2017, p. 3) afirman que “transformar al espectador —ser pasivo— en espect-actor, protagonista de la acción dramática —sujeto creador—, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el espect-actor ve y actúa o mejor dicho, ve para actuar en la escena y en la vida”.

La obra, como ente cambiante y colectivo, permite a las personas espectadoras ser uno más de los involucrados en el tejido dialógico, pues sin él el proceso no tendría mayor sentido. Permite la continuidad de los diálogos y a partir de ello, es precisamente permitir que la danza, como manifestación, permee en el campo social. Laera y Rodríguez (2019, p. 34) señalan que “la relación entre lo reconocible y lo irreconocible, lo visible y su significación, el yo y el nosotros se transforman a fuerza de conflictos entre regímenes de sensorialidad y formas de enunciación”.

Por lo tanto, lo escénico no es solo un espejo, sino un espacio en el que se negocian sentidos, identidades y sensibilidades y donde lo colectivo no es solo un método de creación, sino una forma de relación con el otro.

Todo esto pone en manifiesto el valor de las experiencias artísticas y los encuentros escénicos como formas de construcción de comunidades y colectividades: temporales, sensibles y políticas. En contextos actuales, marcados por la tecnología, políticas neoliberales del trabajo y una desconexión con el cuerpo, detenerse a presenciar la danza, como manifestación humana, como invitación, como ente vivo y presente, es también un acto de presencia y resistencia.

Es importante destacar que la naturaleza de los espacios, la disposición del público, así como la configuración física cambiante de los cuerpos transformaron la escena en cada función, generando motivos, descubrimientos y geometrías espaciales diferentes. El diálogo se manifiesta como un elemento arraigado en el proceso creativo con interrogante como las siguientes: ¿Cómo se aborda el espacio? ¿cómo se lanzan las botas? y ¿cómo se conecta con los cuerpos presentes? Es decir, un diálogo presente y metafórico, que refleja la esencia misma del trabajo.

El diálogo no terminó con el compartir de la pieza en un escenario, sino que continuó su transformación. Tras haber vivido el proceso y con un registro de este, el diálogo se trasladó hacia esta nueva etapa de sistematizar la experiencia y enfrentar recuerdos, rastros y emociones con lo que se había documentado. Por lo que, escribir este proceso no es simplemente redactar una conclusión, es comprender, reflexionar y posicionarse y ante esto, resulta importante mencionar que durante el proceso hubo intentos por forzar un cierre prematuro, pidiendo conclusiones cuando ni siquiera se había terminado la pieza. Esa urgencia institucional por finalizar algo que aún estaba en proceso, contrastaba con la naturaleza de este: abierto, colectivo, vulnerable y en transformación.

Entonces, este texto también se presenta como un gesto de resistencia frente a esas lógicas laborales que exigen inmediatez y productividad constante en una sociedad acelerada, incluso en espacios tan sensibles como el de las artes. Finalmente, la presión por concluir se volvió un reflejo metafórico del ritmo acelerado que se aleja del pensamiento y del cuerpo, del que precisamente se confrontó en este proceso. Frente a ello, defender el tiempo del diálogo, del proceso y de lo inacabado se convirtió en una forma de posicionamiento.

V. PRINCIPALES HALLAZGOS

- **El cuerpo y la intuición como mecanismos de conocimiento desde lo incierto:**

La tensión entre la necesidad de fundamentar conceptualmente el proyecto y la apertura a la intuición, el azar y el cuerpo como territorios de exploración a través de la incertidumbre se presenta como un hallazgo fundamental. Este proceso confirma que el conocimiento que surge desde la sensibilidad es tan válido como el académico y que una inquietud puede dar lugar a una investigación profunda, donde el instinto se convierte en una herramienta cognitiva y creativa que resignifica el error, el cambio y lo accidental como detonantes de nuevas direcciones que resultan necesarias en la investigación.

- **El cuerpo generador de conocimientos como territorio político:**

Los cuerpos (humanos y físicos), atravesados por diferentes contextos sociales, históricos y afectivos, se posicionan como un territorio político capaz de producir conocimiento crítico desde su sola presencia, su diversidad y memoria que permiten la riqueza del intercambio en lo colectivo.

- **La ficción como recurso creativo y creador:**

Permitir a la ficción presentarse permitió expandir las posibilidades creativas e interpretativas. Abrió territorios simbólicos que propiciaron el reconocimiento de nuevos caminos y facilitó que las personas intérpretes escénicas se asumieran como portadores de un universo simbólico propio, favoreciendo la desarticulación del yo individual y potenciando una construcción escénica desde la colectividad y resignificación.

- **El diálogo como eje indispensable:**

Asumir lo dialógico como eje de investigación fue más que una elección que resultó del proceso, se transformó en una manera de estar, cuestionar, de crear y de encontrar al cuerpo desde la escucha. Por lo que, no se trató únicamente de un intercambio verbal, sino de una experiencia

comunicativa, donde el cuerpo se apropió como un vehículo de sentidos, relaciones y descubrimientos. Por lo tanto, las personas intérpretes escénicas dejaron de ser solamente ejecutantes para asumirse como presencia viva que construye un tejido dialógico sensible, interdisciplinar y afectivo, en donde cada encuentro fue facilitador de aprendizajes, negociaciones y descubrimientos.

- **La danza como acto de voz presencia y resistencia:**

En contextos actuales atravesados por una desconexión corporal y la lucha del cuerpo por su permanencia, la danza se presenta como un acto de presencia y voz y como un lugar que permite reconectar con lo humano, activar sensibilidades, reflexionar sobre lo presente y volver a enfrentar lo social, emocional y político que se contiene en el cuerpo.

- **La persona espectadora como presencia dialógica:**

Las personas espectadoras se reconocen como parte del tejido dialógico, rompiendo la lógica estereotípica unidireccional del arte escénico tradicional, donde desde su presencia reconstruyen sentidos, interpretan y resignifican la obra. Es decir, su participación se transforma en un cuerpo más en este espacio dialógico necesario.

- **El juego como motor de la creación:**

Esta investigación desde su pluralidad de miradas se enriquece a través de la construcción colectiva, el juego y la improvisación, pilares de este proceso, permitiendo desestructurar el control escénico y abrir espacio a lo inesperado, entregarse a la incertidumbre y encarnar la emoción dando paso a imágenes y recursos sentidos tanto en el proceso como la escena.

- **Crear desde Latinoamérica:**

La presencia de una perspectiva latinoamericana se constituye como un posicionamiento político desde el cuerpo, las relaciones, los ritmos, las atmósferas y el conflicto. Esta visión refleja lo cotidiano, lo contradictorio y complejo de los contextos actuales, desde una mirada decolonial,

que no solo se integra con recursos como la música, sino que también propone una narrativa no-lineal como mecanismo de resistencia frente a las lógicas hegemónicas de producción y representación.

- **Lo simbólico y las decisiones escénicas:**

El vestuario, las botas y la arcilla dejaron de ser elementos estéticos formales para convertirse en cuerpos simbólicos dentro del diálogo escénico. La acción de untar los cuerpos con arcilla construyó una imagen de unidad desde la diferencia, transformando los cuerpos en un paisaje colectivo. La bota trascendió su materialidad para habilitar nuevas formas de comunicación, revelándose como un vehículo de sentidos en constante resonancia con los cuerpos, el espacio y las personas espectadoras.

- **Interdisciplinariedad necesaria:**

El proceso demuestra los diferentes recursos que construyen un tejido dialógico vivo, esta experiencia de creación interdisciplinar, colectiva y sensible decantó en un proceso profundamente enriquecedor, donde cada elemento fortaleció y transformó las exploraciones, fricciones, afectos y descubrimientos.

VI. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN Y DIVULGACIÓN

La divulgación de este proyecto se materializa en la propia obra escénica: una coreografía de danza contemporánea con una duración de 25 minutos, creada para ser compartida en diferentes espacios. La pieza está pensada para ser accesible a todas las comunidades, priorizando la accesibilidad y asegurando al mismo tiempo su sostenibilidad económica, promoviendo la participación de públicos diversos.

Como parte de su presentación oficial en el marco de la Maestría Profesional en Danza, la obra fue estrenada en el Teatro Centro para las Artes de la Universidad Nacional de Costa Rica, ubicado en el Campus Omar Dengo en Heredia, los días 22 y 23 de marzo del año 2025. Esta temporada alcanzó aproximadamente a un público de 180 personas.

Posteriormente, de manera independiente y con el apoyo de la Ley de Emergencia y Salvamento Cultural del Ministerio de Cultura y Juventud, la obra se presentó en el Teatro de la Danza, ubicado en el edificio CENAC, San José, los días 5 y 6 de abril del mismo año, con un alcance estimado de 115 personas.

La documentación de este proceso de divulgación se encuentra incluida en los anexos de este documento e incluye:

- Fotografías documentales de las funciones.
- Programas de mano.
- Un video *teaser* de la obra coreográfica.

Por lo tanto, como parte de la proyección futura, se contempla continuar compartiendo la obra en distintos festivales y espacios de intercambio artístico nacional e internacional, incorporando actividades que permitan el diálogo con las audiencias, como la inclusión de espacios para que los participantes escriban y/o impriman sus perspectivas de manera colaborativa. Por lo que, el proceso de divulgación no pretende solo difundir el espectáculo, sino

dar continuidad al tejido dialógico constante, resultante, dinámico y vivo de este proyecto,
fomentando la participación de cada persona espectadora.

REFERENCIAS

- Almarza Ramírez, C. & Retuerto Mendana, I. (2020). *Diálogo entre técnicas interpretativas teatrales y dancísticas en una composición coreográfica* [Tesis de pregrado]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
<http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/5728>
- Andersson, R. (Director). (1991). *World of glory* [Película]. Self Distribuzione.
- Ávila Aguilar, M. (2002). De la arqueología a la epistemología de la danza escénica en Costa Rica. *Revista Ensayos Pedagógicos*, 1, 199-206. <https://doi.org/10.15359/rep.1-1.14>
- Barbosa, A. (2018). Construcción dialógica ciencia/arte: Estética del alea desde el enfoque de la complejidad. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, (6), 135-152.
<https://doi.org/10.22370/panambi.0.6.1138>
- Botelli, M. & Barbosa, R. M. (2012). *Construir singularidades y colectividad: La creación colectiva en danza* (36), Artículo 36.
<https://biblat.unam.mx/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/5.pdf>
- Calléjon, D. & Perez-Roux, T. (2010). Arte y movimiento: De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*. <https://hal.science/hal-01215866>
- Calonje, A. T. & Pérez, I. L.A. (2018). Narrativas corporales: La danza como creación de sentido. *Vivat Academia*, (143), 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
- Casallas, L., Sánchez, J., Stir, J. & Agudelo, J. (2021). *Manual de improvisación teatral de Koken* (1ª ed.). Universidad de Caldas. https://artesyhumanidades.ucaldas.edu.co/wp-content/uploads/Manual-de-Improvisacion-Teatral-KOKEN_28-de-junio.pdf

- Casella, N. B. (2019). *Danza comunitaria y creación de vínculos: Análisis de una experiencia en la ciudad de Villa María* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional de Córdoba.
<http://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3098599>
- Castillo Reyes, K. B. (2017). *Reflexiones sobre el uso del objeto en la interpretación-creación en danza contemporánea* [Tesis de pregrado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
<http://hdl.handle.net/11349/7100>
- Castro Carvajal, J. A. & Uribe Rodríguez, M. (1998). La educación somática: Un medio para desarrollar el potencial humano. *Educación Física y Deporte*, 20(1), 31-43.
- Chacón, P., Sánchez-Ruiz, J. & Belda, N. (2011). La lógica poética: Una fenomenología del pensamiento artístico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(1), Artículo 1.
https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2011.v23.n1.1
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Tiempos modernos* [Película]. United Artists.
- Chinchilla Ortiz, J. (2021). *De marionetas y robots a bailarines intérpretes*. Editorial Universidad de Costa Rica, Sede del Pacífico.
- De Castillo, A. (2011). Pensamientos filosóficos: Una contribución al trabajo como actividad humana. *Observatorio Laboral*, 4 (7), pp.23-38.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=219022147002>
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: El teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 7(10–11), Artículo 10-11.
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Ferrada-Sullivan, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta de Moebio*, (65), 159-166. <https://doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>
- Freire, P. (2004). La esencia del diálogo. En *Concepción y metodología de la educación popular*. Editorial Caminos.

- Freitas, G. J. (2014). La labor, el trabajo, la acción y la emancipación del ser humano para el goce de la condición humana en Hannah Arendt y Karl Marx. *Prisma jurídico*, 12(2), 579-602. <https://doi.org/10.5585/prismaj.v12n2.3143>
- Galeano, E. (1989). *Los nadies*. En *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores.
- García Von Hoegen, M. A. (2019). Creación artística y corporeidad como herramientas de cohesión social e interculturalidad. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16(1), 26-40. <https://doi.org/10.15517/c.a..v16i1.36456>
- Guayasamín, O. (1989). *Ternura* [Pintura]. Fundación Guayasamín, Quito, Ecuador
- Laera, A. & Rodríguez, F. (2019). Presentación Dossier: El cuerpo del trabajo. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, 16(3), Artículo 3.
- Lanfranconi, A. (2006). *El cuerpo en la contemporaneidad*. Escuela de Clínica Psicoanalítica del Centro Oro. <http://www.acheronta.org/cuerpo23.htm>
- Lang, F. L. (Director). (1927). *Metrópolis* [Película]. UFA.
- Manning, S. (1993). *Dances of the death: Germany before Hitler*. University of California Press.
- Motos, T. (2010). Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia. *Ñaque*, (59), 6-17
- Ortiz Mosquera, E. (2014). El desplazamiento del “cuerpo significativo” en la danza contemporánea: De cómo el cuerpo reinstaura su capacidad polisémica y su identidad fluctuante. *Tsantsa: Revista de Investigaciones Artísticas*, (2), 44-55.
- Ortiz Mosquera, E. (2018). El laboratorio coreográfico: Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción. *Estudios sobre Arte Actual*, (6), 73-86.
- Patierno, N. & Crisorio, R. L. (2016). Cuerpo y naturaleza humana en la obra de Hannah Arendt. *INTERthesis: Revista Internacional Interdisciplinar*, 13(2), 1-18.

- Petris, J. L. & Martínez Mendoza, R. (2014). Arte, crítica y cotidianeidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos). *Universidad Nacional de las Artes*
<https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1407>
- Podhajcer, A. (2015). Sembrando un cuerpo nuevo: Performance e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, 69(223), 47-65.
<https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100004>
- Polo, M. P. B. (2017). Pedagogia do corpo sensível: Tato e visão na dança contato improvisação. *Revista Brasileira de Estudos do Corpo*, 23(3).
- Saavedra Macías, F. J. (2011). Hannah Arendt y el animal laborans: Reflexiones en torno a la condición humana postmoderna. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*
<https://idus.us.es/handle/11441/16984>
- Schindel, S. (Director). (2013). *El patrón: Radiografía de un crimen* [Película]. Distribution Company Sudamericana.
- Singer, M. (2021). El Contact Improvisation como forma de comunicación desde (y entre) los cuerpos: Una danza por composición de relaciones. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (14), 89-99.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8086931>
- Trembinsky, M. & Napoli, M. (2024). El lugar de las artes en la academia: Aproximaciones desde una experiencia docente en educación superior. *Revista Educación Superior y Sociedad (ESS)*, 36(2), Artículo 2. <https://doi.org/10.54674/ess.v36i2.909>
- Yokoigawa, M., Cázares Cerda, G. & Rojas Cuevas, M. (2023). *Protesta y resistencia: El arte contemporáneo en América Latina*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
<https://doi.org/10.29057/books.115>

ANEXOS

ANEXO 1. Fotografías del proceso creativo



Figura 1. Exploraciones con el objeto



Figura 2. Movimiento en exposición prolongada



Figura 3. Retroalimentación con el equipo asesor. Maestros Jimmy Ortiz y Marta Ávila



Figura 4. Exploración en el espacio escénico.



Figura 5. Retroalimentación con maestras Marta Ávila y Nandayure Harley. Fuente: Hellen Hernández



Figura 6. Exploración lumínica en el espacio escénico. Fuente: Hellen Hernández



Figura 7. Equipo asesor un día de ensayo. Maestros Florencia Chaves y Jimmy Ortiz. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 8. Grupo de la maestría en ensayo general. Fuente: Esteban Chinchilla

ANEXO 2. Reflexiones resultantes de maestras, maestros e intérpretes

Jimmy Ortiz Chinchilla

Maestro, tutor y guía del proceso

En esta coreografía, la construcción del sujeto reprimido se expande hasta alcanzar la universalidad de la tragedia humana. La fragmentación del espacio no solo acompaña este tránsito, sino que lo potencia, generando una constelación de estados y cargas emocionales que nos invitan a sentir y reflexionar. La pieza trasciende la literalidad de la escena, desplegando un lenguaje que nos interpela desde lo simbólico y lo visceral, abriendo grietas en la percepción para que lo reprimido encuentre su cauce en el movimiento.

Marta Ávila Aguilar

Maestra y tutora

243.5 kilos de más, es el producto de un proceso creativo, una búsqueda de imágenes y cualidades de movimiento y su composición del espacio en función de generar ideas alusivas a la esencia de valores humanos y su entorno de sobrevivencia. Es un retrato en sepia que recuerda lo urgente de la solidaridad. Como tutora, fue un placer ver el trabajo de un grupo de talentosos intérpretes con mucha entrega y respeto a lo requerido por el coreógrafo.

Bryan Rodríguez Bonilla

Intérprete creador

Cuando me hiciste la propuesta de unirme sentí que era una muy buena oportunidad para sentirme parte de un proceso y ya no como estudiante, el espacio que me ofreciste fue un Sí gigante para mí, quería investigar y el proceso de creación de la pieza fue el lugar para exponerme

y aportar a que se desarrollara, eso me dio mucha satisfacción y me sembró una semillita, como un llamado a probar y arriesgar.

La sensibilidad que muchas veces me externaste con respecto a cómo ibas dándole mente a la pieza, tus referencias, ideas y demás, me hicieron confiar mucho en tu visión y querer acompañarte. Agradezco mucho los momentos en lo que compartimos nuestros pensamientos y palabras, la escucha fue un ejercicio que rescatado del proceso.

Bryan Guzmán

Intérprete creador

Respecto al proceso, el mío fue corto. Aun así, no lo sentí tan atropellado, creo que había ideas bastante concretas, había un discurso claro, aunque me diste chance de que averiguara a través de las escenas e imágenes que proponías. Si bien tuve espacio para investigarlo creo que había una idea concreta, entonces eso también hasta cierto punto fue algo que me aportó, a ubicarme, a leer un poco lo que hacían mis colegas.

Con respecto a la temática, creo que pude, por lo menos de tu parte, nos dabas herramientas suficientes para generar interpretaciones y así poder ejecutar con un peso narrativo. En el sentido coreográfico aprendí bastante, creo que fue un espacio también para poner a colación ideas sobre la coreografía, el desarrollo de ideas, imágenes y encuadres que direccionan al público hacia donde yo quiero; también la experiencia de trabajar en cuarteto, me siento feliz de haber tenido la oportunidad de aprender cómo puede ser un camino para encontrar o construir una coreografía entre cuatro personas.

Creo que pudimos jugar, a nivel coreográfico nos diste muchas herramientas para generar este peso interpretativo o narrativo, sin embargo, creo que percibí en algún momento que querías que jugáramos más con lo que nosotros interpretábamos de la pieza, como que jugáramos más con el

personaje, que lo definimos en frases, que le dimos vuelta, te noté interesado, pero no sé si no estamos respondiendo de la mejor manera, sí siento, que en lugar de jugar se dio un espacio para la sobriedad, como para que la interpretación nos atravesara menos desde lo interpretativo y más desde un lugar físico. Como que lo físico nos llevara a un estado que permeara o terminara de moldear la idea que a concepto se trabaja. No sé si en algún momento perdiste el interés en ese sentido o si fue que en algún momento no la cachamos. Me hubiese gustado que nos empujaras un poquito más a esto que te interesaba.

Sharon Zúñiga Carballo

Intérprete creador

Un proceso lleno de humanidad, observación y reflexión que abraza las vulnerabilidades de un sector de la población cuyas acciones son fundamentales pero cuyas manos pasan desapercibidas, aquellos seres de los cuales pensamos en los resultados de sus servicios más nunca en eso que les hace trascender en medio de su lucha, o más bien, su danza con la vida que les correspondió.

Creativamente llena de estímulos: la música, los elementos (botas y arcilla), la construcción de la convivencia con los otros, la atmósfera interpretativa... me sumergieron en una búsqueda de la relación y significancia del trabajo para mí, de qué me llena, qué me frustra, qué me ilusiona.

Una tinta latinoamericana innegable de todos esos terceros mundos que se esmeran por surgir, por mantenerse; un romanticismo nostálgico por eso que nos caracteriza apasionados y amorosos, decadentes y sostenidos.

ANEXO 3. Fotografías de la socialización



Figura 9. Expectativa. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 10. Intérprete creador Bryan Rodríguez. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 11. Botas en acción. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 12. La carretilla. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 13. Manipulación. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 14. Enfrentamiento. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 15. Intérprete creador Bryan Guzmán. Fuente: Esteban Chinchilla



Figura 16. Intérprete creadora Sharon Zúñiga. Fuente: Esteban Chinchilla

ANEXO 4. Enlaces de interés

- **Video promocional de la obra "243.5 kilos de más"**

Recurso alojado en YouTube. Disponible en:

<https://youtu.be/rfO5R8QDqx8?si=YVyhWpoV6OCwFe34>

- **Programa de mano digital**

Recurso alojado en *Internet Archive* con acceso permanente. Disponible en:

<https://archive.org/details/programa-de-mano>

- **Compendio audiovisual: impresiones del público**

Recurso alojado en YouTube. Disponible en:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLBhOZmUbG8JLcKtC_Kb-XM3XjZ4J25bQI

- **Nota de prensa: *Triálogo* presenta tres coreografías**

Artículo publicado en *Delfino.cr* sobre la obra escénica "*Triálogo*", en la que participó el autor como creador. Disponible en:

<https://delfino.cr/2025/03/trialogo-presenta-tres-coreografias-contemporaneas-en-el-teatro-de-la-danza>

- **Nota de prensa: *Este sábado y domingo en el Teatro***

Artículo publicado en "*su lado positivo*" de SINART, sobre la obra escénica "*Triálogo*", en la que participó el autor como creador. Disponible en:

<https://www.instagram.com/reel/DIE7fMpN7i9/>

ANEXO 5. Fotografías y recursos extra



Figura 17. Compañeros de la maestría junto al maestro Jimmy Ortiz Chinchilla. Fuente: Hellen Hernández



Figura 18. Intérpretes creadores junto a la tutora Marta Ávila.

UNIVERSIDAD NACIONAL
CIDEA - ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA

PIEL DE GALLINA

VALENTINA PAPINI

243.5 KILOS DE MÁS

ALBERTO JOSUÉ FONSECA GARITA

LA PAZ Y LA GUERRA, 2 MILENIOS DESPUÉS DE BABEL

GIANNI PENNA ARIZETA

nos separe

CENTRO PARA LA ARTES, UNA
SÁBADO 22 DE MARZO 7 PM
DOMINGO 23 DE MARZO 5 PM

ENTRADA GRATUITA. CUPO LIMITADO



Figura 19. Afiche promocional de la temporada

ANEXO 6. Documentos legales

CESIÓN DE DERECHOS PATRIMONIALES

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN REALIZADO EN COLECTIVO CON PERSONAS EXTERNAS A LA UNA.

La suscrita Sharon Raquel Zúñiga Carballo , soltera, bailarina profesional, portadora de la cédula de identidad número 402520619, vecinoa de Mercedes Norte se Heredia, Amaranto, en adelante conocido(a) como "EL(LA) CEDENTE", otorgo en favor de Alberto Josué Fonseca Garita, soltero, bailarín profesional, portador de la cédula de identidad número 305030612, vecino de San Pablo de Heredia, la cesión derechos patrimoniales, la cual se regirá por la legislación nacional sobre propiedad intelectual, la normativa institucional de la Universidad Nacional y las siguientes consideraciones y estipulaciones:

CONSIDERANDOS

1. Como participante externo a la Universidad Nacional en mi calidad de intérprete, creador escénico, en el producto artístico generado en el Trabajo Final de Graduación bajo la modalidad de Evento especializado, titulado "243.5 kilos de más", del estudiante Alberto Josué Fonseca Garita.
2. La creación artística del TFG se encuentra en la etapa de sistematización, y hasta la fecha he participado con mi aporte intelectual en el desarrollo de la obra artística del mismo o en la ejecución de las siguientes actividades puntuales: interprete, creador escénico.
3. Comprendo que en el marco del desarrollo del Trabajo Final de Graduación y hasta que la obra sea presentada públicamente, el proceso creativo responde a fines académicos, sin fines de lucro.
4. En virtud de lo anterior, de forma voluntaria, es mi deseo ceder mis derechos patrimoniales de propiedad intelectual a favor de Alberto Josué Fonseca Garita, para que pueda utilizar mis aportes intelectuales en la obra artística como parte del desarrollo del TFG antes referido, la cual se regirá bajo las siguientes estipulaciones.

ESTIPULACIONES

PRIMERA: En el marco del desarrollo del producto artístico del TFG titulado "243.5 kilos de más" elaborado en conjunto por mi persona y el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, **EL(LA) CEDENTE** ha colaborado con la realización de los siguientes aportes intelectuales:

- Interprete, creador escénico.

SEGUNDA: En virtud de lo anterior, **EL(LA) CEDENTE** cede al estudiante **Alberto Josué Fonseca Garita**, de forma exclusiva, para todo el mundo, y con carácter gratuito, el uso de la totalidad de los derechos patrimoniales sobre los aportes mencionados en la estipulación primera, incluidos, pero no limitados a los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, interpretación y ejecución artística y distribución, tanto en soporte impreso como en cualquier tipo de soporte electrónico o digital, incluyendo internet, así como cualquier otra modalidad de uso conocida o por conocerse en el futuro.

TERCERA: EL(LA) CEDENTE declara que es el titular de los derechos patrimoniales y morales en relación con los aportes intelectuales objeto de la presente cesión, que dichos aportes son originales. Asimismo, declara que ha gestionado correctamente los distintos derechos de autor y/o conexos de los terceros que han realizado aportes intelectuales a dicha obra.

CUARTA: EL(LA) CEDENTE como garante de la autoría de sus aportes, exonera al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita de toda responsabilidad frente a terceros, y asume en consecuencia todas las reclamaciones, incluyendo las indemnizaciones por daños y perjuicios, que pudieran ejercitarse contra el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita por terceros que pudieran entender infringidos sus derechos de propiedad intelectual sobre los aportes objeto de la cesión.

Cada una de las partes informará inmediatamente a la otra de cualquier infracción de los derechos de propiedad intelectual de los que hayan tenido conocimiento y le prestará toda su colaboración en la defensa de estos derechos.

QUINTA: EL(LA) CEDENTE entiende que, a partir de la firma de este instrumento, los derechos de propiedad intelectual que continúen generándose a partir de la ejecución del TFG pertenecerán única y exclusivamente al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, por lo que renuncia a cualquier ulterior reclamo, en el que pretenda poseer derechos de propiedad intelectual sobre las creaciones cedidas, así como las creaciones intelectuales en las que no ha tenido ninguna participación.

SEXTA: La presente cesión entrará en vigor el día de su firma y tendrá la duración máxima que la ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos otorga a los derechos patrimoniales de explotación y su alcance territorial es mundial.

SETIMA: Adicionalmente, en caso de cualquier eventual diferencia de criterio o disputa futura, esta se dirimirá de acuerdo con los mecanismos de Resolución Alternativa de Conflictos y la Jurisdicción Costarricense.

Y, en prueba de conformidad, firmo la presente Licencia, en doble ejemplar y a un solo efecto, en Heredia, al ser las diez horas del día 21 del mes julio del año 2025.



AUTOR CEDENTE

Testigo 1. Bryan Guzmán García



Testigo 2. Bryan Rodríguez Bonilla

CESIÓN DE DERECHOS PATRIMONIALES

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN REALIZADO EN COLECTIVO CON PERSONAS EXTERNAS A LA UNA.

El suscrito(a) Bryam Jossué Guzmán García, soltero, bailarín profesional, portador de la cédula de identidad número 117690240, vecino de San Antonio de Escazú, en adelante conocido como "EL(LA) CEDENTE", otorgo en favor de Alberto Josué Fonseca Garita, soltero, bailarín profesional, portador de la cédula de identidad número 305030612, vecino de San Pablo de Heredia, la cesión derechos patrimoniales, la cual se registrará por la legislación nacional sobre propiedad intelectual, la normativa institucional de la Universidad Nacional y las siguientes consideraciones y estipulaciones:

CONSIDERANDOS

1. Como participante externo a la Universidad Nacional en mi calidad de intérprete, creador escénico, en el producto artístico generado en el Trabajo Final de Graduación bajo la modalidad de Evento especializado, titulado "243.5 kilos de más", del estudiante Alberto Josué Fonseca Garita.
2. La creación artística del TFG se encuentra en la etapa de sistematización, y hasta la fecha he participado con mi aporte intelectual en el desarrollo de la obra artística del mismo o en la ejecución de las siguientes actividades puntuales: interprete, creador escénico.
3. Comprendo que en el marco del desarrollo del Trabajo Final de Graduación y hasta que la obra sea presentada públicamente, el proceso creativo responde a fines académicos, sin fines de lucro.
4. En virtud de lo anterior, de forma voluntaria, es mi deseo ceder mis derechos patrimoniales de propiedad intelectual a favor de Alberto Josué Fonseca Garita, para que pueda utilizar mis aportes intelectuales en la obra artística como parte del desarrollo del TFG antes referido, la cual se registrará bajo las siguientes estipulaciones.

ESTIPULACIONES

PRIMERA: En el marco del desarrollo del producto artístico del TFG titulado "243.5 kilos de más" elaborado en conjunto por mi persona y el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, **EL(LA) CEDENTE** ha colaborado con la realización de los siguientes aportes intelectuales:

- Interprete, creador escénico.

SEGUNDA: En virtud de lo anterior, **EL(LA) CEDENTE** cede al estudiante **Alberto Josué Fonseca Garita**, de forma exclusiva, para todo el mundo, y con carácter gratuito, el uso de la totalidad de los derechos patrimoniales sobre los aportes mencionados en la estipulación primera, incluidos, pero no limitados a los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, interpretación y ejecución artística y distribución, tanto en soporte impreso como en cualquier tipo de soporte electrónico o digital, incluyendo internet, así como cualquier otra modalidad de uso conocida o por conocerse en el futuro.

TERCERA: EL(LA) CEDENTE declara que es el titular de los derechos patrimoniales y morales en relación con los aportes intelectuales objeto de la presente cesión, que dichos aportes son originales. Asimismo, declara que ha gestionado correctamente los distintos derechos de autor y/o conexos de los terceros que han realizado aportes intelectuales a dicha obra.

CUARTA: EL(LA) CEDENTE como garante de la autoría de sus aportes, exonera al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita de toda responsabilidad frente a terceros, y asume en consecuencia todas las reclamaciones, incluyendo las indemnizaciones por daños y perjuicios, que pudieran ejercitarse contra el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita por terceros que pudieran entender infringidos sus derechos de propiedad intelectual sobre los aportes objeto de la cesión.

Cada una de las partes informará inmediatamente a la otra de cualquier infracción de los derechos de propiedad intelectual de los que hayan tenido conocimiento y le prestará toda su colaboración en la defensa de estos derechos.

QUINTA: EL(LA) CEDENTE entiende que, a partir de la firma de este instrumento, los derechos de propiedad intelectual que continúen generándose a partir de la ejecución del TFG pertenecerán única y exclusivamente al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, por lo que renuncia a cualquier ulterior reclamo, en el que pretenda poseer derechos de propiedad intelectual sobre las creaciones cedidas, así como las creaciones intelectuales en las que no ha tenido ninguna participación.

SEXTA: La presente cesión entrará en vigor el día de su firma y tendrá la duración máxima que la ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos otorga a los derechos patrimoniales de explotación y su alcance territorial es mundial.

SETIMA: Adicionalmente, en caso de cualquier eventual diferencia de criterio o disputa futura, esta se dirimirá de acuerdo con los mecanismos de Resolución Alternativa de Conflictos y la Jurisdicción Costarricense.

Y, en prueba de conformidad, firmo la presente Licencia, en doble ejemplar y a un solo efecto, en Heredia, al ser las diez horas del día 21 del mes julio del año 2025.


AUTOR CEDENTE

Testigo 1. Sharon Zúñiga Carballo



Testigo 2. Bryan Rodríguez Bonilla

CESIÓN DE DERECHOS PATRIMONIALES

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN REALIZADO EN COLECTIVO CON PERSONAS EXTERNAS A LA UNA.

El suscrito Bryan Rodríguez Bonilla, soltero, bailarín profesional, portador de la cédula de identidad número 5-0442-0612, vecino de Heredia Centro, en adelante conocido(a) como "EL(LA) CEDENTE", otorgo en favor de Alberto Josué Fonseca Garita, soltero, bailarín profesional, portador de la cédula de identidad número 305030612, vecino de San Pablo de Heredia, la cesión derechos patrimoniales, la cual se registrará por la legislación nacional sobre propiedad intelectual, la normativa institucional de la Universidad Nacional y las siguientes consideraciones y estipulaciones:

CONSIDERANDOS

1. Como participante externo a la Universidad Nacional en mi calidad de intérprete, creador escénico, en el producto artístico generado en el Trabajo Final de Graduación bajo la modalidad de Evento especializado, titulado "243.5 kilos de más", del estudiante Alberto Josué Fonseca Garita.
2. La creación artística del TFG se encuentra en la etapa de sistematización, y hasta la fecha he participado con mi aporte intelectual en el desarrollo de la obra artística del mismo o en la ejecución de las siguientes actividades puntuales: interprete, creador escénico.
3. Comprendo que en el marco del desarrollo del Trabajo Final de Graduación y hasta que la obra sea presentada públicamente, el proceso creativo responde a fines académicos, sin fines de lucro.
4. En virtud de lo anterior, de forma voluntaria, es mi deseo ceder mis derechos patrimoniales de propiedad intelectual a favor de Alberto Josué Fonseca Garita, para que pueda utilizar mis aportes intelectuales en la obra artística como parte del desarrollo del TFG antes referido, la cual se registrará bajo las siguientes estipulaciones.

ESTIPULACIONES

PRIMERA: En el marco del desarrollo del producto artístico del TFG titulado "243.5 kilos de más" elaborado en conjunto por mi persona y el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, **EL(LA) CEDENTE** ha colaborado con la realización de los siguientes aportes intelectuales:

- Interprete, creador escénico.

SEGUNDA: En virtud de lo anterior, **EL(LA) CEDENTE** cede al estudiante **Alberto Josué Fonseca Garita**, de forma exclusiva, para todo el mundo, y con carácter gratuito, el uso de la totalidad de los derechos patrimoniales sobre los aportes mencionados en la estipulación primera, incluidos, pero no limitados a los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, interpretación y ejecución artística y distribución, tanto en soporte impreso como en cualquier tipo de soporte electrónico o digital, incluyendo internet, así como cualquier otra modalidad de uso conocida o por conocerse en el futuro.

TERCERA: EL(LA) CEDENTE declara que es el titular de los derechos patrimoniales y morales en relación con los aportes intelectuales objeto de la presente cesión, que dichos aportes son originales. Asimismo, declara que ha gestionado correctamente los distintos derechos de autor y/o conexos de los terceros que han realizado aportes intelectuales a dicha obra.

CUARTA: EL(LA) CEDENTE como garante de la autoría de sus aportes, exonera al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita de toda responsabilidad frente a terceros, y asume en consecuencia todas las reclamaciones, incluyendo las indemnizaciones por daños y perjuicios, que pudieran ejercitarse contra el estudiante Alberto Josué Fonseca Garita por terceros que pudieran entender infringidos sus derechos de propiedad intelectual sobre los aportes objeto de la cesión.


Cada una de las partes informará inmediatamente a la otra de cualquier infracción de los derechos de propiedad intelectual de los que hayan tenido conocimiento y le prestará toda su colaboración en la defensa de estos derechos.

QUINTA: EL(LA) CEDENTE entiende que, a partir de la firma de este instrumento, los derechos de propiedad intelectual que continúen generándose a partir de la ejecución del TFG pertenecerán única y exclusivamente al estudiante Alberto Josué Fonseca Garita, por lo que renuncia a cualquier ulterior reclamo, en el que pretenda poseer derechos de propiedad intelectual sobre las creaciones cedidas, así como las creaciones intelectuales en las que no ha tenido ninguna participación.

SEXTA: La presente cesión entrará en vigor el día de su firma y tendrá la duración máxima que la ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos otorga a los derechos patrimoniales de explotación y su alcance territorial es mundial.

SETIMA: Adicionalmente, en caso de cualquier eventual diferencia de criterio o disputa futura, esta se dirimirá de acuerdo con los mecanismos de Resolución Alternativa de Conflictos y la Jurisdicción Costarricense.

Y, en prueba de conformidad, firmo la presente Licencia, en doble ejemplar y a un solo efecto, en Heredia, al ser las diez horas del día 21 del mes julio del año 2025.


AUTOR CEDENTE

Testigo 1. Bryan Guzmán García


Testigo 2. Sharon Zúñiga Carballo

CONSTANCIA

La que suscribe, Marian Víquez Soto, Licenciada en Literatura y Lingüística con énfasis en Español y Bachiller en la Enseñanza del Español, de la Universidad Nacional.

HACE CONSTAR

Que se ha realizado la revisión de corrección de estilo dentro de los marcos generales de redacción del informe final trabajo final de graduación, modalidad Evento Especializado titulado: «La creación escénica como proceso dialógico: 243.5 kilos de más, una experiencia desde la colectividad» del estudiante responsable de la investigación: Alberto Josué Fonseca Garita, cédula #305030612 para optar por el grado académico de Maestría Profesional en Danza con énfasis en Coreografía de la Universidad Nacional; la misma cumple con los requisitos exigidos en la redacción de trabajos finales de graduación.

Por lo tanto, se declara SUFICIENTE y PERTINENTE en todo su contenido.

Se extiende la presente a solicitud de los interesados, Universidad Nacional, Escuela de Danza para los fines que consideren pertinentes y convenientes, en la ciudad de Heredia, a los tres días del mes de agosto del dos mil veinticinco.



Marian Víquez Soto.

Cédula 402270133.

Carné 88995.