

Sistematización de Experiencias de la obra Ecce Homo

David Alonso Calderón Artavia

Maestría Profesional en Danza con Énfasis en Coreografía

Escuela de Danza

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Universidad Nacional de Costa Rica

Trabajo Final de Graduación.

Tutora: M.A. Erika Mata González

Lectores: M.A. Ana Florencia Chaves González

Dr. Janko Navarro Salas.

Tabla de Contenido

I-	Introducción.....	iv
II-	Detonadores Artísticos, y Socioculturales del Proyecto.....	vi
	2.1- Caracteriza de manera individual y colectiva los detonadores artísticos y socioculturales que motivaron el proceso creativo.....	vi
	2.2- Síntesis de las bases técnicas de la experiencia desarrollada.....	vii
	2.3- Síntesis de los procesos de gestión y producción artística.....	viii
III-	Recuperación de la Experiencia.....	1
	3.1- Objetivo.....	1
	3.2- Objeto.....	1
	3.3- Eje.....	1
	3.4- Experiencia.....	2
	3.4.1- Acto I. Hacia las profundidades.....	3
	3.4.2- Acto II. La construcción de un monstruo.....	8
	3.4.3- Acto III. Crujidos en la fragua.....	12
IV-	Análisis de la Experiencia.....	16
	4.1- Conocer el objeto del amor.....	17
	4.2- Acercarse al objeto del amor.....	22
	4.3- Conservar el objeto del amor.....	26
V-	Principales Hallazgos.....	29
	5.1- Hallazgos colectivos.....	30
	5.2- Hallazgos individuales de las personas que participaron, en este caso el coreógrafo intérprete.....	31
VI-	Estrategia de Comunicación y Divulgación.....	33
VII-	Referencias Bibliográficas.....	x
VIII-	Anexos.....	xii
	Anexo 1. Enlace al Ejercicio La Caída.....	xii
	Anexo 2. Enlace al Ejercicio LIT.....	xii
	Anexo 3. Enlace al ejercicio Una Falla en el Diafragma.....	xii
	Anexo 4. Enlace al ejercicio Hiroshima.....	xii
	Anexo 5. Enlace al ejercicio Torso.....	xii
	Anexo 6. Enlace al ejercicio Ironía.....	xii
	Anexo 7. Enlace al ejercicio Literalidad.....	xii
	Anexo 8. Enlace a comercial Ecce Homo.....	xii

Anexo 9. - Video LIT. Ejercicio de Composición. Descripción de su construcción.	xii
Anexo 10. Cronograma de la etapa final de puesta en escena del Proyecto Artístico Ecce Homo.	xvii
Anexo 11. Galería de dibujos realizados durante el proceso de generación de las escenas.	xxii
Anexo 12.	xxxvii

I- Introducción.

En 1984, con once años, puse en escena mi primera obra teatral. Mi experiencia en las tablas es ya un poco extensa. Pero esta que presento hoy, es la primera sistematización que realizo en mi vida. ¡Si me sentiré como un niño!

A continuación, vamos a asistir a la sistematización del proceso de generación de la obra coreográfica *Ecce Homo (2025)*, realizada en el contexto de la Maestría en Danza con énfasis en coreografía de la Universidad Nacional de Costa Rica entre los años 2023 y 2025, en la bella ciudad de Heredia, por parte del estudiante David Calderón, como parte de los requisitos establecidos para la obtención del grado de Máster en Danza Contemporánea.

La Danza Contemporánea es el resultado de más de cien años de experimentación e investigación artística. Esta expresión danzada es, análogamente al ballet clásico, la ópera, la zarzuela o el musical anglosajón, un arte teatral, es decir, un arte contemplativo; no ciertamente para quienes interpretan la obra, sino para quienes asisten como espectadores, que son en primera y última instancia los agentes para quienes se prepara la obra de arte.

La Danza Contemporánea es una nueva forma de teatro bailado, con una poética y teoría propias, y cursos metodológicos históricos específicos que han generado escuelas en muchos países desde su nacimiento, al finalizar el siglo XIX. Después de un siglo, puede considerarse aún un arte nuevo. El arte de la danza se puede dividir en dos acciones muy específicas: danza para participar y danza para contemplar. A esta última nos dedicamos quienes generamos coreografía teatral.

La siguiente sistematización pretende rastrear los movimientos intelectuales, físicos y anímicos que generaron, mediante los seminarios y talleres de la Maestría, la creación de algo inédito, inesperado, pero no inocente; de una obra coreográfica, que ahora existe y antes no. *Ecce Homo (2025)* es este resultado. Para ilustrar este proceso, tendremos acceso, en el apartado de los anexos, a enlaces de internet en los cuales se almacenan los audiovisuales de los ejercicios destacados en la sistematización.

Precisamente porque es de suma importancia, tal y como han previsto quienes diseñaron los estudios de Maestría, se registra el recorrido riquísimo y enriquecedor de este proceso y se pone en alto la generación, no solo de las obras de arte, sino también la construcción de conocimiento, el afán investigativo y la inspiración y transpiración que provocan tales obras, fuentes poderosas como ningunas otras, en el campo de las artes, en quienes las ejecutan.

Entonces tenemos ante nosotros el siguiente panorama. Esta es una sistematización realizada en términos de la danza contemporánea, cuyo realizador es un costarricense de más de 50 años de edad, con más de 40 años de participación vital y 30 años de actividad profesional en el campo de las artes en Costa Rica, y que desea seguir creciendo en conocimiento, técnica y análisis de sí mismo, tal como la Pitonisa, sacerdotisa del Santuario de Delfos, dedicado a Apolo, dios de la claridad, establecía en el frontispicio de su atrio, para lectura general de los peregrinos en busca de consuelo intelectual, “Conócete a Ti Mismo”.

A lo largo de todo el proceso coreográfico aparecieron términos alusivos a la poética mitológica que ilustraba el camino teórico. Estas referencias sirven ahora para alimentar la línea poético narrativa, y no son de carácter analítico, sino que aparecen como fundamentos culturales de la línea estética de la obra. Motivos tales como el descenso de los héroes o el inframundo, los cuales constituyen un conjunto de coordenadas narrativas.

Entonces, como si del santuario de Delfos se tratara, de forma peregrina, he venido a esta universidad. No para empapar mi sed en el agua del río Lete, cuyas aguas producían el olvido a quien las probara. En vez de eso, he venido a la vera del río Pirro para recuperar e incorporar generaciones de coreografías. A partir de ahora asumo el papel de Nauta poético, ya que esta es una sistematización sobre arte, y presento la bitácora de un viaje verdadero y maravilloso.

II- Detonadores Artísticos, y Socioculturales del Proyecto.

2.1- Caracteriza de manera individual y colectiva los detonadores artísticos y socioculturales que motivaron el proceso creativo.

El primer detonador artístico del Proyecto Artístico fue la pintura de Marcel Duchamp *Desnudo Bajando la Escalera*, que no reproducimos aquí por motivos de derechos de autor, de la cual surgieron los conceptos de descenso, decadencia y degradación. Estos términos servirían de base para la determinación de los signos semióticos que dirigen el cauce del proyecto.

Con respecto a los criterios técnicos, y a la luz del curso de Biomecánica, código DPA 703, en el cual desarrollé una tarea de investigación sobre *El proceso de envejecimiento en artistas de la Danza*, se definió aún más la intención de la exploración técnica y coreográfica. A partir de ese momento, todos los materiales se comenzaron a relacionar con otras tantas ideas de decadencia. En este punto es muy importante considerar que la línea teórica estaba casi establecida, o al menos ya se podía atisbar un conjunto de elementos familiares de manera conceptual, y que en la técnica de la danza contemporánea se revisten de muchas posibilidades poéticas. El uso del espacio y las formas corporales trataban de encarnar dichos conceptos teóricos a través de la ejecución de conceptos técnicos coreográficos.

Una vez realizado el curso de Semiótica, código DPA 751 O, y como resultado de este, apareció el concepto de Esperpento, relacionado con la poética de Ramon María del Valle Inclán. Este trabajo permitió que los términos explorados comenzaran a aparecer como un marco más extenso desde el cual abordar el proyecto. En el curso Seminario de Principios Socio Analíticos para las Artes y la Danza, código DPA 760, el marco se amplió definitivamente a la luz de los conceptos de lo Bello, lo Sublime, Lo Feo, los cuales trascendían e impregnaban el anterior concepto esperpéntico.

Estos conceptos finales tienen un recorrido histórico y su acento en el siglo de las vanguardias artísticas es poderosísimo. Ha vertebrado la constitución de las

nuevas formas de arte, de las cuales la danza contemporánea es partícipe y provocadora.

Esto sucede, debido en gran parte, a la correspondencia que hay entre estas formas vanguardistas y la situación sociocultural del siglo XX, con intermitencia de catástrofes naturales y humanas, que provocaron la expresión artística desde la rebelión total hacia los cánones estéticos anteriores, tal el de la Belleza, y la asunción de la mirada tragicómica de la vida. La conciencia de la disolución del mundo se transforma en expresión poética.

2.2- Síntesis de las bases técnicas de la experiencia desarrollada.

Las bases técnicas de la experiencia están en el uso del cuerpo y del espacio característicos de la danza contemporánea previstas en los programas de la Maestría, muy inspirados en Rudolf von Laban, en donde las expresiones corporales no obedecen a cánones ni pasos determinados con anterioridad a la creación coreográfica, sino que surgen de la experiencia y puesta en práctica de las posibilidades de desplazamiento y gestualidad dentro del marco de la técnica de danza, que contempla todos los niveles del espacio, todas las direcciones, la asimetría, y la generación de un caos diseñado con base en conceptos básicos tales como la división de las partes del cuerpo, y la conjunción de elementos de la puesta en escena, como el vestuario, la banda sonora, la iluminación. Esta técnica establece posibilidades poéticas, toda vez que determina una forma de movimiento canónico, como, por ejemplo, la mezcla de invariables formales, como pasos de baile, en otros estilos coreográficos.

Todo el aparato material necesario para la puesta en escena, está constituido por los hallazgos internos de los ejercicios de la misma, y es la base para la articulación de la producción, las necesidades escénicas, materiales y formales, desde elementos de escenografía hasta el diseño de producción final. La organización de la puesta en escena ha contado con el tiempo de gestión de los materiales de registro, la selección y edición de las escenas, la conceptualización

del proyecto artístico, y señaladamente, un segmento de mucha producción gráfica en el curso de Plástica Escénica, código DPA 720. (Anexo 11).

2.3- Síntesis de los procesos de gestión y producción artística.

Las etapas de producción han sido detalladas en el Taller de Gestión y Producción Artística, código DPA 724, en el cual se ha analizado paso a paso los tres ejes del montaje coreográfico, que son la preproducción, la producción y la post producción, cada una con sus características.

La pre producción va de mayo a noviembre del 2024. Consiste en la finalización de la coreografía, la realización del diseño de iluminación, la creación y grabación de la banda sonora, la adquisición de los elementos de utilería, escenografía y vestuario. El diseño de afiche y programa de mano, la invitación a la muestra, y la puesta en escena en el teatro, hasta la muestra pública en marzo del 2025. El día de la producción se realiza el registro audiovisual de la actividad. Finalmente se consolida mediante los detalles que finalizan la post producción, el desmontaje y devolución del teatro, la postproducción del registro audiovisual.

La información teórica se encuentra en textos escritos, tanto como materiales de investigación, reflexión y registro de bitácoras. El recorrido conceptual es la base que sustenta la investigación que se ha asumido para la concepción estética y poética de la pieza coreográfica.

La información práctica contiene los registros de los temas que fueron abordados en los Talleres de Expresión y Composición DPA 712 y 714, y en los cursos de Técnica de la Danza, DPA 700 C y 702 C, en los que queda registrada la actividad física coreográfica que sirve de base a la construcción de la Muestra Final de Graduación a realizarse en público en 2025.

La información audiovisual registrada tiene el propósito de servir de memoria de los movimientos, las secuencias, las imágenes, los colores y sonidos que, una vez analizados y ordenados, constituyen el depósito de ideas y formas que van objetivando el trabajo coreográfico.

La información teórica, conceptual, que desde el inicio del proceso ha estado relacionada con las ideas coreográficas, está contenida en una serie de textos, resultado de las temáticas abordadas en los talleres. Algunos de estos textos son muy relevantes para la comprensión del proceso y desarrollo de la puesta en escena, y son los que finalmente otorgan las líneas conceptuales de todo el recorrido de la Maestría.

La importancia del registro ordenado de todos los productos conceptuales y prácticos que derivan de los diferentes talleres radica en que facilita el observar el recorrido llevado a cabo, con la intención de dar cobertura a la totalidad del proceso y ubicar con rapidez cualquier insumo que haya sido determinante en el trabajo final.

Los registros audiovisuales permiten además de la memoria corporal, establecer la relación con el concepto específico que se utilizó para desarrollar temáticamente dicho ejercicio. De manera que los registros audiovisuales permiten también establecer las nociones sobre las cuales se construyó cada fragmento coreográfico.

La relación entre las partes conceptuales con las formales coreográficas ha sido tan determinante, que, en ausencia de los términos y conceptos explorados, la creación coreográfica, en base solo a criterios técnicos, habría tomado un camino formal muy diferente.

Los anhelos supremos llevan al pensamiento a concebir lo deseable. Y lo deseable es aquello que se escapa. Nuestros deseos colectivos e individuales parecen estar constantemente chocando con el entorno. Pero hay momentos muy señalados que para las sociedades son motivo de angustia. Este detonador sociocultural es el padecer constante de la conciencia artística. Y la conciencia artística individual resulta ser también un motor de experiencias poéticas que activan la conciencia y la sensibilidad ante los desafíos sociales y personales. Aquí también está presente esta angustia y esta esperanza artística: dos detonadores.

El diálogo establecido entre los conceptos socioculturales, artísticos y técnicos, desarrollados para el Proyecto Artístico, no solo ha posibilitado una

construcción coreográfica; también es una plataforma para acercarse a la comprensión del complejo fenómeno artístico contemporáneo. Al menos en algunos de sus movimientos derivados. Aquellos cuya estética se inclina hacia lo Sublime.

Sin embargo, no era suficiente acudir a las bases terribles de lo Sublime, como queja artística ante los horrores goyescos de la historia. La realidad es que entre tanto desarrollamos esta maestría en un entorno socio político bastante estable, otras latitudes sí que están en conflictos mortales que nos plantean el concepto de lo Absurdo, tal como sucedió a los dadaístas y a Mary Wigman hace un siglo. No cabe entonces la posibilidad de un sentido trágico que aniquile la vitalidad. La risa que se desprende de lo absurdo, a través del concepto esperpéntico poético de Valle Inclán, entrega la llave para abrir la puerta a una reflexión más prudente, consciente y vital. La idea es afirmar la vida, aunque esta muestre sus rasgos esperpénticos, no para provocar la fuga medrosa, sino para la asistencia hilarante ante lo insensato y de dolor ante el dolor.

Todos estos materiales posibilitan extraer de la experiencia valiosos aprendizajes que contribuyan a dinamizar nuestro pensamiento público, respecto del arte de la danza y toda la trama compleja que conlleva la práctica artística.

III- Recuperación de la Experiencia.

3.1- Objetivo

Recuperar los insumos o recursos registrados durante los cursos del plan estudios de la Maestría que aportaron al diseño de la hoja de ruta de la construcción coreográfica ECCE HOMO, para la comprensión del proceso de realimentación de cada uno de ellos en el producto artístico y en el artista.

3.2- Objeto

La génesis de la propuesta creativa coreográfica unipersonal realizada en el periodo 2023-2024 en la Maestría de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica que daría como resultado la pieza Ecce Homo en 2025.

3.3- Eje

¿Cuáles aspectos teóricos, metodológicos y didácticos contribuyeron consustancialmente en la génesis de la propuesta de creación artística Ecce Homo, proyecto coreográfico final de la Maestría?

3.4- Experiencia.

Para la realización de la Sistematización de Experiencias del proceso de Maestría 2023- 2025, se ha realizado un acopio de materiales textuales y audiovisuales que registran el camino, las actividades y resultados de ejercicios a lo largo de los talleres. Todos los cursos de maestría se han documentado en carpetas digitales, separadas por año y trimestre, y cada carpeta cuenta con los registros del taller correspondiente, en las cuales aparecen por orden de sesión, todas las clases entre mayo 2023 y noviembre 2024, cada una con sus tareas, videos y documentos. Entre 2023 y 2024 se asistió a un total de 17 talleres, sobre la base de los cuales se construyen los aspectos teóricos y prácticos que han generado este trabajo final.

A continuación, asistimos a la narración de los aspectos determinantes de la experiencia, para poder participar, de manera virtual, de los acontecimientos fundamentales de la creación coreográfica que nos ocupa en este artículo. Vamos a seguir el rastro de esta experiencia determinando las piedras miliare de esta vía artística. Las piedras miliare de la edad antigua, como su nombre sugiere, marcaban la distancia de mil unidades longitudinales. Ahora estas piedras miliare servirán de referencia para determinar los puntos teóricos, metodológicos y didácticos que detonaron la cadena explosiva que generó la obra Ecce Homo, resultado dialogante y fulgurante de toda la metodología investigativa que aportó no solo el proyecto coreográfico, sino también el anteproyecto teórico que alimenta la presente sistematización de la experiencia personal y colectiva.

El filósofo español don Gustavo Bueno, en sus conferencias sobre arte, hablaba de las operaciones del artista. Este concepto es bellissimo. La simple narración de los acontecimientos que acompañan las experiencias de los grandes artistas de la historia nos resulta emocionante, y el conocimiento que de ellas adquirimos son nutrientes de la experiencia artística colectiva. El arte nuevo de la Sistematización rescata esas operaciones artísticas y les otorga un lugar privilegiado en el ámbito de la generación de conocimientos.

Es célebre el hecho de que autores como don Ramón María del Valle Inclán o don Fernando Pessoa, son muy difíciles de editar, debido a la reescritura constante a la que sometieron sus textos y el aparente desorden de sus manuscritos. Tal reescritura ha sido parte metodológica de esta creación escénica. Lo cual corresponde con los motivos que vamos a ver a lo largo de este drama coreográfico: un arte vivo, que está mutando o construyéndose.

El estilo que acompaña las influencias artísticas que me abruman y me sedujeron en la experiencia, me dictan que la manera de presentar este recorrido sea de manera dramática, cómo se entenderá, así que, esta primera parte narrativa, es una presentación cuasi teatral. Por lo tanto, enseguida el...

3.4.1- Acto I. Hacia las profundidades.

En donde el desorientado nauta lucha contra la tempestad teórica.

El primer registro destacable del proceso fue la libre presentación de una imagen durante el Taller de Expresión y Composición Coreográfica I, código DPA 712, para lo cual elegí llevar una fotocopia de papel de la pintura del artista Marcel Duchamp llamado Desnudo bajando una escalera (1912), que plantea la imagen de un cuerpo humano en acción de avance escalera abajo, con las sucesivas fases de la acción a manera de una secuencia fotográfica. Los elementos que aportaba la imagen se referían al descenso mismo, al ir al nivel más bajo, la soledad de la acción personal, el entorno oscuro e irracional, y el cuerpo que se plantea como cuerpos sucesivos y diferentes, términos que ya establecían unas coordenadas y un vector: las coordenadas del cuerpo y el vector descendente. En términos de técnica de la danza contemporánea, esta imagen se relaciona con la descripción que heredamos de los principios establecidos por Rudolf von Laban (1987), acerca de las direcciones y esfuerzos de la gestualidad corporal (pp. 270), los cuales corresponden con ideas poéticas, las cuales están presentes en la imagen de Duchamp. Cada gesto puede implicar un signo poético.

Mediante un ejercicio de metodología grupal, se realizó una versión coreográfica estática, de la cual no se guardó registro fotográfico; sin embargo, permanece en la memoria, como la primera piedra en la fundación del camino que comenzaba. Otros dos ejercicios realizados durante este taller contribuyeron al conjunto de términos teóricos y posteriormente estéticos.

El ejercicio llamado La Caída (Anexo 1) consiste en un video que se debía hacer observando ciertos requisitos propuestos por el profesor, y determinados por el estudiante, tales como elegir espacio, nombre, número de participantes, diseñar un afiche, vestuario, escribir un libreto y un poema. La combinación resultante en el video planteaba la imagen de siete esqueletos cayendo en el vacío, estrellándose contra el suelo y el follaje, o hundiéndose en las aguas. Aquí está presente el vector corporal de la pintura de Duchamp, con una ampliación del concepto espacial y original de la escalera, mostrando diferentes lugares desde los cuales o sobre los cuales caer. La imagen del esqueleto como presencia final de un organismo remitía a lo descompuesto, pero también a la desnudez total. Y esta desnudez, que era simbolizada por esqueletos, tenía aparejado el concepto de camino hacia la muerte, la cual vendría a ser clave en la investigación del curso de Biomecánica, código DPA 703, como se comprenderá cuando veamos sus resultados que aportó este seminario. La metodología de este experimento estaba basada en la combinación azarosa de factores como espacio y tiempo, intuición y razón, y plantea la posibilidad de crear imágenes basadas en resistencias o reglas del juego creativo.

El otro ejercicio, llamado LIT (Anexo 2 y 9), de la palabra liturgia, también fue realizado con base en propuestas de resistencia, como la duración de tres minutos, y otros aspectos elegidos al azar, por medio de rifa, una metodología dadaísta. El profesor llevó papelitos con las diferentes características que quería combinar, de manera que todas las variantes posibles fueran diferentes. A partir de las características que me correspondieron en suerte, llevé a cabo una imagen mítica en la que el elemento papel, juega un rol importante de vestuario y de textura visual. El papel como elemento de utilería comenzó a ser un elemento recurrente en estas imágenes. En los anexos se puede leer la bitácora de este ejercicio y ver el video.

Al finalizar este taller y como resultado de los ejercicios realizados, se configuró un conjunto de términos como eran descenso, caída, desnudez, lo bajo como coordinada y vector, el azar, y el elemento papel. Hasta aquí presentamos la narración de la primera piedra miliar.

La segunda piedra miliar apareció durante el curso de Biomecánica, código DPA 703, en el cual se ensayaba una propuesta de artículo científico. Entre varios temas opcionales a desarrollar, llamó mi atención aquel que correspondía más con la nebulosa teórica que se comenzaba a gestar. El ensayo de artículo científico sobre El proceso de envejecimiento en profesionales de la Danza, fue el producto de este ejercicio metodológico, y agudizaba aún más la línea de trabajo conceptual. Este archivo aportaba el concepto de decadencia corporal, es decir, el paso inexorable del tiempo y la consecuente decadencia orgánica; pero también la lucha por mantener un poco de juventud por medio de prácticas de vida diseñadas a este efecto, es decir, esfuerzos: lucha por la vida. Este segundo peldaño volvió personal lo que en su origen era externo, debido a que ya estoy inmerso en el proceso de envejecimiento.

La experiencia del cuerpo como camino me allanaba un espacio o plataforma teórica que servía para dirigir los conceptos que ya iba recogiendo, hacia la realidad orgánica. Es decir, ya era posible hablar de caída corporal, decadencia orgánica, azar de los gestos, cuerpo y papel, y se comenzaba a perfilar la necesidad de una expresión unipersonal, como signo de soledad en el proceso de envejecimiento.

La tercera piedra miliar apareció durante el curso de Semiótica, código DPA 751 O, en el cual se inició un camino conceptual de acuerdo a normas de investigación académica, y si mi memoria no me falla, es mi parecer que este proceso fue detonante en algunos, sino la mayoría de los trabajos coreográficos y conceptuales de quienes cursábamos la Maestría. Fue entonces que apareció la palabra Esperpento, en el curso de un ejercicio de improvisación conceptual, en el que se proponían palabras para orientar el interés investigativo semiótico de cada participante. De inmediato descubrí mediante una pequeña búsqueda histórica que,

en primera instancia para mis intereses, era un término usado por Ramón María del Valle Inclán, en su poética teatral. Este concepto acogía todos cuantos términos habían aparecido hasta entonces en los ejercicios previos. Consistía en un fenómeno teatral, de vanguardia poética, que ponía a la vista lo decadente como proceso, lo cual había aparecido en el artículo sobre el envejecimiento. Esta visión procesual dinamizó el temario, pues dejaba atrás el hieratismo de la imagen decadente, e introducía la noción de un devenir, de haber dejado atrás el punto culminante ascendente de la vida, y estar en la curva descendente hacia la disolución. Además, me parecía muy importante la visión irónica y deliberadamente hilarante planteada en la analogía del teatro con los espejos cóncavos deformantes que se encontraban en las calles madrileñas y que inspiraron la visión poética de Valle Inclán.

A partir de esto realicé el ejercicio Una Falla en el Diafragma (Anexo 3). Este ejercicio es el germen coreográfico de la puesta en escena final. En él, un personaje yace bajo una pila de papeles sueltos. Se trataba de un personaje decadente, un cantante de ópera, arrastrado a la indigencia y con un ataque de hipo. Este ejercicio fue determinante en el hallazgo de un mundo estético de papel.

En este momento ya había encontrado una base poética en la que los elementos que antes estaban dispersos, encontraron casa en el concepto más general de Esperpento. Todo esto ya me ponía en condiciones de vislumbrar las posibles direcciones de la estética de un proyecto coreográfico al finalizar el proceso de Maestría. A continuación, el concepto de Esperpento quedaría reservado y posteriormente abrazado por un concepto de mayor rango como es Lo Sublime. El cual permitía un recorrido histórico más rico por tener un rango de desarrollo temporal más amplio, y constituir un generador del concepto esperpéntico teatral en Valle Inclán. Esto se desarrollaría en la cuarta piedra miliar.

La cuarta piedra miliar fue la ampliación de este mundo semántico en el Seminario de Principios Socio Analíticos para las Artes y la Danza, código DPA 760, y Taller de Técnicas de Investigación y Creación Artística I, código DPA 723, y II, código DPA 726. En el proceso de investigación aparecieron conceptos muy

amplios que ayudaron a enmarcar los términos encontrados previamente, y que ayudaban en la comprensión de la razón de ser de una estética de lo feo, lo decadente, y la concepción de lo sublime en el arte, como imagen fulgurante. Esta investigación potenciaba la inspiración coreográfica y el deseo de conocimiento.

En líneas generales, el anteproyecto plantea que la danza contemporánea, que es ya casi sexagenaria en Costa Rica desde la llegada de la fundadora de la institucionalización de este arte, la señora Mireya Barboza, nació conjugada con los movimientos vanguardistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Estos fenómenos artísticos son herederos de un cambio radical en las ideas estéticas desde el giro epistemológico entre la belleza objetiva hacia la estética subjetiva moderna, lo cual derivó en el menosprecio de lo bello en favor de lo sublime. En este giro estético se verificó, ante las vicisitudes de las guerras del siglo XX, un arte que objetivaba el caos, el azar, lo feo, y en general lo anómalo, para apreciarlo de una manera nueva.

Esta nueva estética se verifica en obras de danza contemporánea en Costa Rica, y no solo es un instrumento de rastreo de los momentos que determinan nuestra actualidad artística, sino que nos conviene a la hora de articular conceptualmente dichos fenómenos, al dotarnos de un glosario enriquecido y meditado de los temas investigados, tal como ha permitido el dilatado tiempo de la Maestría. Esto en cuanto a la conjugación de los fundamentos socioculturales y semióticos.

Los aspectos artísticos se orientaron según los conceptos técnicos de Rudolf von Laban, maestro perenne de nuestro arte, empleados por el programa de Maestría, y en sus propuestas metodológicas. Hasta aquí se menciona el trabajo realizado en los seminarios de Investigación. Todo esto obedece a procedimientos metodológicos y didácticos. La investigación en sí, como elemento didáctico estaba orientada a la comprensión, ampliación, descubrimiento y ordenamiento de las ideas que detonarían el trabajo artístico. Aquí debo decir que la relación entre las palabras y la danza es un abismo vertiginoso. Las palabras mueven. El cuerpo se

mueve. El cuerpo mueve. Las palabras se mueven. Tanto el cuerpo como las palabras danzan.

Hasta ahora hemos pasado revista a la aparición de un conjunto teórico con una línea de sentido. Lo sublime, como némesis de lo bello en el arte, da paso a lo feo, lo esperpéntico, que como idea poética incluye los conceptos de decadencia, de recorrido, de organicidad, de desnudez y de ciclo vital. Todos estos elementos teóricos son susceptibles de poetizarse por mecanismos metodológicos y didácticos.

La metodología de la danza aporta las líneas generales que comprenden el cuerpo en movimiento en el tiempo y el espacio, y los alcances expresivos interpretativos. Los ejercicios didácticos actualizan corporalmente los diferentes aspectos que marca la metodología. A cada aspecto teórico encontrado, va a corresponder una actividad coreográfica determinada, la cual va a tener su base en los elementos de la metodología de los talleres. En este punto comienza el acercamiento a la puesta en escena por medio de la creación de escenas.

3.4.2- Acto II. La construcción de un monstruo

En donde el nauta naufraga en un mar de símbolos y olas metodológicas y arrecifes didácticos.

La quinta piedra miliar está constituida por una serie de ejercicios coreográficos que fueron determinantes en la génesis de las imágenes escénicas de la muestra final de Proyecto Artístico de la Maestría. La metodología utilizada consistía en ejercicios prácticos en los que las diferentes partes del cuerpo diferentes conceptos propuestos por el profesorado eran expresados, entre ellos, conceptos literarios y filosóficos, a través de una didáctica práctica, con énfasis en la improvisación de soluciones escénicas, que potencian la capacidad coreográfica y la claridad de análisis. La elección de aquellos elementos importantes en la

narrativa de la presente sistematización registrados en video, escogidos de entre una larga serie, constituye el segundo momento del recorrido del proceso escénico.

El primer ejercicio fue Una Falla en el diafragma del curso de Semiótica, código DPA 751 O. (Anexo 3). El planteamiento metodológico de este taller estaba orientado al uso de un recurso teórico que contribuyera a la generación de una escena y un artículo escrito sobre este aspecto teórico en su aplicación escénica. De manera que de este seminario derivaron dos materiales importantes al momento de ubicar teórica y estéticamente el desarrollo del trabajo coreográfico. Tal momento lo constituye la incorporación de la poética del Esperpento de Ramón María del Valle Inclán en el proceso de indagación estética iniciado desde la imagen del Desnudo Bajando la Escalera de Duchamp en adelante.

Del planteamiento metodológico de enfrentarse a una conceptualización teórica, surgió la posibilidad didáctica de plantear una respuesta escénica que totalizara la propuesta metodológica. Nunca había leído las obras de Don Ramón del Valle Inclán. Entonces, con todo mi interés, consulté sus piezas fundamentales a este respecto, tanto la fundacional Luces de Bohemia, como su novela icónica Tirano Banderas; y la lectura de sus Sonatas estacionales, me brindaron la dimensión de su cambio estético desde el modernismo preciosista hasta casi el vanguardismo dadaísta, como se aprecia en algunos de sus fragmentos dramáticos y novelescos.

La escena, que tratamos aquí, es el resultado escénico del seminario, y se presentó en aula con asistencia de la profesora y demás compañía de la maestría. La escena en cuestión se llama *Una Falla en el Diafragma*. Según los lineamientos del tema, imaginé un viejo cantante de ópera que, viviendo como vagabundo junto al teatro en el cual tuvo su gloria lírica, ahora dormía en un callejón, cobijado con las viejas partituras aprendidas y, además, sufría de un ataque de hipo.

Este es el primer ejercicio cuyos vestigios vinieron a ser partes formales del proceso coreográfico, y están presentes de manera elocuente en la parte

introductoria de la obra *Ecce Homo*. El principal aporte teórico y material es el de subsuelo, que tiene importancia teórica, metodológica y didáctica, no solo en el armazón conceptual, sino con respecto a la didáctica de los niveles de Rudolf von Laban, poética que es de importancia fundamental en este recorrido. ¿Cómo se podía ir más abajo del nivel inferior? La misma cuestión etimológica cargaba la respuesta. El Infierno, el inframundo, lo subterráneo, lo que está bajo la piel del mundo. Laban nos invitaba a un lugar hueco y bajo la tonalidad de la sordina.

Entonces, el gran hallazgo es el nivel extra inferior, el subsuelo; y sus analogías con lo que nace, lo que surge, lo que reptaba, y toda una terminología que apela al movimiento corporal, y por lo tanto, capaces de ser coreografiados. Todas estas acciones son explicables desde la técnica de Laban, en términos de velocidad, peso, fuerza y flujo.

El segundo ejercicio es la Bomba Atómica de Hiroshima del curso de Análisis del Movimiento, código DPA 705. (Anexo 4). Este taller tenía una metodología que incluía el estudio de fragmentos de obras coreográficas que se encuentran en internet, para extraer sus elementos constitutivos y reproducirlos o alterarlos en el aula. Dentro del repertorio didáctico, el profesor propuso un ejercicio coreográfico, que tenía como punto de partida una animación japonesa en dos dimensiones, sobre el momento en que se arrojó la bomba atómica sobre Hiroshima en 1945.

La poética de lo didáctico radicaba en el sentido analógico entre un objeto artístico ya generado y ajeno, y la reinterpretación coreográfica objetivada en el ejercicio de cada estudiante. De esta animación, surgió una improvisación en solitario en la que yo era la bomba y mis dedos cubiertos con dedales de sastrería que percutían sobre el piso evocaban las gentes bombardeadas. Tanto la cualidad de movimiento como el recurso escénico de los dedales pasaron a formar parte de los elementos que iban a contribuir en la construcción coreográfica. De aquí surgió el movimiento que llamo el pez muerto. Es el movimiento de rodar y luego pendular horizontal, que se convertiría en el tema central de la obra.

El tercer ejercicio es el movimiento del torso y sus consecuencias a nivel sensible del curso de Técnica de Danza I, código DPA 700 C. (Anexo 5). Durante

este curso, tuvimos un ejercicio cuya metodología se basaba en la deconstrucción del cuerpo según sus partes y las consecuencias a nivel sensible que aportaba el movimiento específico propuesto, que era el del torso. Aquí seguíamos la didáctica de poner en escena un concepto en acción coreográfica dentro del marco de la técnica de la danza. Para tal efecto se utilizó una música que aportaba el profesor, en la cual había un silbido que sería retomado en la coreografía final, cuyo desarrollo más importante está en la ondulación del torso y lo que provoca como desplazamiento, a nivel técnico, y sensible, a nivel interpretativo.

Teóricamente, el movimiento del torso es el elemento fundacional, fundamental y final del cuerpo de la danza contemporánea. Todo nace de este elemento corporal. Todo confluye en él, y de aquí, que este ejercicio se incorporara al corpus, el cual ya se iba conformando, de los materiales para la obra *Ecce Homo*.

El cuarto ejercicio es la Ironía I del Taller de Expresión y Composición II, código DPA 714. (Anexo 6). El tema de la Ironía fue tratado en dos ocasiones durante los Talleres de Composición. El ejercicio que nos concierne es el primero de esta serie, ejecutado en el taller de Composición II. La ironía como característica lexical se constituye con el entramado de conceptos contradictorios. Por ejemplo, si digo: salí muy angustiado de un taller de relajación corporal. Estas contradicciones a nivel de coreografía, se construyen a través de la contraposición de movimientos asimétricos y sin relación de continuidad. Es una analogía desde lo lingüístico hacia lo gestual coreográfico.

En la elaboración de este ejercicio se configuró una secuencia coreográfica que era interrumpida por una serie de gestos de cuenta que indicaban el final de la secuencia y su reinicio. Esta escena sería finalmente determinante en la elaboración de toda la obra, ya que la presencia más humana de toda la serie a nivel semiótico antropomórfico, radica en este momento o ejercicio, y constituiría el centro de gravedad para todo el orden posterior de las escenas.

El ejercicio de la ironía es un tríptico en donde el personaje enumera tres momentos por medio de un gesto, pero luego se va hacia el fondo sin continuar su promesa gestual narrativa. Esta parábasis o interrupción ya había sido aplicada en

el temario didáctico de Composición cuando se revisaron las figuras retóricas y sus posibles usos en coreografía, y aquí se utilizó para acentuar las desconexiones que se pueden establecer entre las acciones corporales mediante esta figura retórica.

El quinto ejercicio es la Literalidad del Taller de Expresión y Composición II, código DPA 714. (Anexo 7). Dentro de la didáctica del docente, estaba la presentación de diferentes opciones de creación coreográfica, como por ejemplo la que nos ocupa, que no era otra que la elección de un texto literario y realizar una transcripción coreográfica de dicho texto. En este caso elegí la descripción que hace Antonín Artaud en su libro *El Teatro y su Doble*, sobre los efectos de la peste bubónica.

El texto es el siguiente:

Con anterioridad a cualquier malestar físico o psíquico demasiado notable, el cuerpo aparece cubierto de manchas rojas, que el enfermo advierte de pronto cuando empiezan a ennegrecerse. Apenas tiene tiempo para asustarse, y ya le hierve la cabeza, le pesa enormemente, y cae al suelo. Se apodera entonces de él una terrible fatiga, la fatiga de una succión magnética central, de moléculas divididas y arrastradas hacia su anonadamiento. (Artaud, 1978, pp 19)

A cada oración del texto corresponde una forma coreográfica, hasta agotar el texto, a manera de transcripción. La secuencia de movimientos que surgió de esta transcripción va de lo vertical a lo horizontal y de nuevo a la verticalidad. Los movimientos están inspirados en la descripción orgánica del texto. Aquí asoma el concepto de degradación que hemos visto más arriba. Esto debido a que mi procedimiento metodológico consistía en aprovechar cada ejercicio para aproximarlos a los grandes temas y conceptos que alimentaban el trabajo teórico.

3.4.3- Acto III. Crujidos en la fragua.

En donde el nauta, ya orientado, comienza el retorno desde las profundidades.

Este estadio tuvo lugar entre el 20 de junio y el 4 de julio de 2024. El resultado fueron los primeros cuadros o escenas del proyecto, en el contexto de presentación ante el profesorado, de los primeros cortes preparatorios de la propuesta escénica de muestra final del proceso. Como resultado surgieron la escena del Monstruo de papel, el boceto de Icaro: Un Pez Muerto, Valle Inclán Baila y finalmente El Silbador. Cuatro cuadros que serían las células base del tejido de la obra. Antes de finalizar el año surgiría un quinto cuadro denominado Taurino. Para el 4 de julio del 2024 los materiales de índole solista eran:

La primera escena que se propuso en muestra ante el profesorado fue *Monstruo de Papel*. Esta escena deriva de los ejercicios: *Una Falla en el Diafragma*, *Hiroshima*. Los elementos utilizados fueron el nivel sub inferior. Ya no se trata del cantante de Una Falla en el Diafragma, sino de una presencia bajo los papeles. Algo que va reptando. El personaje evoluciona bajo una capa de papeles y se alimenta de otros tantos papeles que encuentra en su recorrido. Los papeles que devora los atrapa con una extremidad, en este caso una mano con dedos de sastrería que aparecía en el ejercicio de Hiroshima, y esta mano produce sonidos percutivos en el piso, rastreando su objetivo de papel para ingerir. Finalmente, el personaje adopta una posición vertical, que resulta ser una evocación del cuadro de Marcel Duchamp. Este es el esquema de la escena Monstruo de papel. En ningún momento hay una aparición del cuerpo humano, solo su presencia subterránea.

La segunda escena es *El Silbador*. Este cuadrito coreográfico es la síntesis del ejercicio del Torso. En esta ocasión, el silbido ya no está en la grabación, sino que el intérprete silba simultáneamente al desarrollo de los movimientos coreográficos, realizados en el nivel bajo, a ras de suelo. No lleva acompañamiento de banda sonora. El personaje va semidesnudo, apenas con un calzoncillo. Luego de tres desplazamientos en el nivel inferior, el personaje realiza una serie de torsiones de espalda en silencio. Para finalizar este cuadro, incluí un momento en el que el personaje encuentra una armónica y al tocar algunos acordes, termina la escena en descanso corporal.

La tercera escena es *Ícaro: Un pez muerto*. El tercer cuadro surge del ejercicio de Hiroshima, sobre todo a partir del movimiento de medio giro en el nivel bajo, el cual se repite simétricamente a un costado y otro del cuerpo, como un péndulo horizontal. Esta escena comienza al final del monstruo de papel. La figura vertical se desnuda de la capa de papel, y comienza a rodar por el espacio y a tomar la posición invertida vertical, realizando un juego coreográfico con las piernas en el aire. Tras tres evoluciones similares, termina el cuadro.

La cuarta escena es *Valle Inclán baila*. Esta es el resultado del análisis y recomposición de las escenas de Hiroshima, La Ironía y La Literalidad. De nuevo del ejercicio de Hiroshima, se rescata la posición de pez muerto ya comentada, como momento central de la escena, y este momento es rodeado por materiales de la Ironía y de la Literalidad. El movimiento predominante es la línea vertical, en contraste con las escenas del Monstruo de Papel, y El Silbador. Y es la única escena que tendría un acompañamiento sonoro melódico, en oposición a la atmósfera de música concreta que acompañaría todas las demás escenas. En este punto para las muestras de curso, bailaba en silencio o utilizaba bandas sonoras de música concreta o de música del compositor John Cage, con características no melódicas. Para esta escena, en cambio, usaba un blues.

En los meses que siguieron a este primer boceto escénico, comenzó la última etapa de generación coreográfica. Llegó el momento de dirigirse hacia una construcción final. Ahora correspondía levantar el edificio. Llevar a cabo el bordado. Para ello lo primero era poner en orden las escenas. La primera: *El Monstruo de Papel*. En segundo lugar, *Ícaro: Un Pez Muerto*. La tercera: *Valle Inclán baila*, y finalmente, *El Silbador*. A partir de esta estructura ya quedaba claro el camino para la construcción coreográfica que aún no había surgido. Los mismos elementos metodológicos, didácticos y teóricos que hasta aquí se habían fusionado y esclarecido para tomar forma coreográfica, estaban listos para indicar el camino a seguir para el Proyecto Artístico de final de Maestría.

Este fue el momento de realizar dibujos de la puesta en escena, añadir materiales gráficos que ya venían en proceso, diseñar bocetos de iluminación,

diseñar la base inspiradora para la banda sonora, encontrar las prendas adecuadas para bailar las escenas, seleccionar los elementos de utilería que iban quedando en los momentos coreográficos, ya esbozados en los ejercicios iniciales.

La última escena narrada en la sistematización es Taurina. Antes de finalizar el año 2024, por fin el tejido coreográfico comenzó a sugerir las relaciones de proporción entre las escenas y se gestó una quinta escena basada en el concepto del bestiario, incluido en el trabajo teórico, como lenguaje semiótico de la propuesta, en armonía con los personajes que iban surgiendo. Apareció el cuadro del toro en el polvazal. La escena taurina comenzó por ser una pequeña secuencia posterior a Ícaro: Un Pez Muerto, sobre la diagonal mayor del estudio. El personaje, al terminar este segundo cuadro, se ubica en el fondo izquierdo de la escena, y realiza en cuartas posiciones de las piernas; es decir, separaciones de los pies en el eje sagital, movimientos serpenteantes del brazo derecho, a manera de rabo de toro, como cuando se abanicán.

Todos estos niveles están planteados en el nivel medio. De manera que hemos comenzado en el nivel del subsuelo, hemos pasado por la posición invertida vertical, el nivel inferior y ahora el nivel medio. La continuidad de crecimiento del cuerpo se va dibujando. Esto ocasiona llegar en algún momento al nivel supra-superior. Esto se realiza con una máscara que acompaña esta escena. De hecho, esta máscara ya la había usado en una de mis coreografías anteriores, y me pareció conveniente introducirla, como comentario, sobre mi propio recorrido personal como coreógrafo.

Estos son los tres actos en los que aparecieron en escena los elementos creativos que prepararon el Proyecto Artístico final. En el primer acto los fundamentos teóricos que marcaron el recorrido conceptual. En el segundo acto, protagonizan los momentos metodológicos y didácticos que materializaron coreográficamente estos contenidos teóricos y que generaron materiales sobre los que se podía construir coreografía. En el tercer acto, aparecieron basados en estas experiencias dancísticas previas, las escenas base del Proyecto Artístico.

En este punto terminó el año 2024, que es el límite del objeto de la sistematización que nos ocupa, centrada en los elementos teóricos, metodológicos y didácticos genésicos del Proyecto Artístico descritos hasta aquí. Durante el 2025 se terminaría la obra con la inclusión de dos escenas más, para un total de siete cuadros escénicos. Pero en este punto en el cual ahora nos detenemos, ya se había configurado el aparato teórico que me acompañaba, la metodología que había integrado desde los talleres y desde los resultados pedagógicos generados.

Al finalizar el año 2024, ya eran cinco las escenas posibles para el trabajo final, con la plena conciencia de que aún faltaba un porcentaje importante para darle forma a la imagen total. Pero los materiales ya encontrados tenían la potencialidad de hacer surgir los elementos faltantes y estaban ahí con esa intención creativa. Todo el aparato teórico que se fue construyendo en este proceso obedece a la selección de elementos propuestos en los talleres y seminarios de la Maestría, los temas y sus relaciones no solo se desprenden de ejercicios de corte estrictamente intelectual, sino también de la combinación metodológica de conceptos puestos en escena, tales como la intuición, la contradicción y otros conceptos de corte irracional. Pero incluso tales conceptos están inscritos en la pedagogía de la danza y su constante elaboración poética.

IV- Análisis de la Experiencia.

Para el Análisis de la Experiencia vamos a acudir a los tres momentos operativos de la teoría del amor del poeta romano Ovidio Nasón (1995) en su tratado poético Arte de Amar, cuyo argumento, parafraseado, se resume así: tener noticia

del objeto de su amor, acercarse al objeto de su amor, y finalmente saber y poder conservarlo (pp. 351). Los poetas han sistematizado poéticamente su amor. Contaron su experiencia, la analizaron y sacaron conclusiones. De manera analógica a cómo hacemos aquí ahora. Estos tres momentos sirven para analizar los movimientos enamorados que dieron lugar a la obra coreográfica, porque en general, todo este peregrinaje de dos años, ha sido y es, un gran acto de amor.

4.1- Conocer el objeto del amor.

Para iniciar su ciclo de conferencias *¿Qué es Filosofía?*, el célebre pensador español José Ortega y Gasset dice “en materia de arte, de amor o de ideas, ¡creo poco eficaces anuncios y programas!” (Ortega, 1998, p. 5). Esta visión habría de verificarse en el proceso de acopio de ideas, conceptos, sentimientos y problematizaciones de la Maestría. Ciertamente no existía un programa personal establecido de antemano, pero el campo de conocimiento previsto en el diseño de estudios de la Maestría sí que era un aliciente para ordenar las formas, ampliar el léxico, consolidar los elementos de diseño, establecer un marco teórico potente y tirarse al precipicio. Y esto sucedió, gracias al concepto intuitivo de Ortega de que “tenemos genio para lo que nos gusta” (Ortega, 1998, p. 6). Afirmación un poco sospechosa de intentos poéticos, pero definitiva para clarificar el verso griego que reza “Llega a ser quién eres”. Cuantas cosas que nos eran ajenas, hoy son insustituibles.

Las piedras miliare del primer acto de la experiencia constituyen un acercamiento al conocimiento. Tienen una prioridad teórica, en el momento en que se descubrían las preferencias temáticas que constituirían la base de toda esta experiencia, desde el inicio de la Maestría. Por supuesto, conocía de antemano las cosas que estaba por descubrir, y esa era la misión, ver como nuevo todo lo que se presentara en el contexto de la Maestría: una mirada nueva y por lo tanto descubridora.

La primera piedra miliar o los tres ejercicios iniciales del Desnudo bajando la Escalera, La Caída y LIT, fueron experiencias de diseño en el tiempo y el espacio. La constante problematización del manejo de estos elementos que son fundamentos de la teoría de Laban (1987) sobre las características del movimiento humano en danza contemporánea (pp. 45-47), obligaba a asumir retos inesperados en la construcción coreográfica. Estos elementos técnicos de la danza se vieron atravesados por comentarios pedagógicos del docente, ilustrando conceptos filosóficos sobre espacio y tiempo, analogías con figuras retóricas, todo esto para potenciar los usos de los elementos del diseño coreográfico, y estos procedimientos mantenían la actividad intelectual y corporal atentas a cualquier aporte nuevo del proceso. Mediante el ejercicio constante practicamos la creación coreográfica de forma cotidiana.

Mientras estos encuentros técnicos se daban cita en la escena, los elementos teóricos iban tomando protagonismo. Al realizar el ejercicio LIT ya se perfilaba el ambiente coreográfico que organizaba los conceptos de descenso, desnudez, fealdad, destrucción. Estos elementos conceptuales son propios del arte contemporáneo según Sixto Castro, “la oscuridad de lo sublime, de la que dependen buena parte de los conceptos clave del pensamiento moderno y contemporáneo; la voluntad shopenhaueriana, lo dionisiaco nietzscheano, lo inconsciente freudiano”. (Castro, 2020, p 97). Era el momento de indagar cuál era el papel de la fealdad y la idea de decadencia en las artes.

La segunda piedra miliar con su ensayo de artículo científico sobre el Proceso de envejecimiento en profesionales de la danza contemporánea, abrió el espectro de términos al incluir el ciclo vital y su paso por el tiempo. Este es un tema que afecta directamente a quien escribe, y por eso se volvió importante a la hora de plantear la simultaneidad de tiempos en la sucesión de generaciones o el paso de la propia vida y, estos elementos proponían una nueva versión de LIT; es decir, una liturgia de la vida de mayores dimensiones en un ejercicio posterior. Si el ejercicio LIT representaba un ritual del tiempo, un momento vital específico, la nueva perspectiva era una imagen vital completa para el proyecto final.

Entonces el concepto de soledad que está implícito en la vida personal podía salir a la luz como necesidad de un solo coreográfico, concepto importante de la danza según Laurence Louppe cuando dice:

La danza moderna será ese arte esencialmente y voluntariamente despojado. Tanto más, cuanto que carece de tradición o su tradición es muy reciente. Por el contrario, sobre la base del rechazo de toda tradición se elabora, por primera vez en la humanidad, un gesto que no se transmite y que no acepta como propios los valores ejemplares de un grupo, lo que viene a subrayar de nuevo el aspecto no solamente artístico, sino antropológico de la revolución contemporánea del cuerpo. (Louppe, 2011, p. 46)

Toda producción en nuestro medio es ya un plan de contingencia. El solo coreográfico era la posibilidad más considerable porque existía la tarea de no exceder la realidad de los materiales disponibles, y dirigirlos a la línea conceptual.

Hasta aquí, los juegos conceptuales y coreográficos habían generado una gama semiótica amplia, dentro de las ideas generales de decadencia y proceso vital. Sin embargo, este momento más conceptual en lo didáctico, aunque con resultados coreográficos, necesitaba de un argumento teórico que pudiera servir de conjunto para dar coherencia a elementos hasta ahora relativamente dispersos. Estos satélites conceptuales necesitaban una órbita teórica poética.

Aparece en escena la tercera piedra miliar con su texto sobre el Esperpento. Aquí surgió un marco conceptual y poético que abarcaba todos los conceptos dispersos que, desde la teoría y técnica de la danza contemporánea, la teoría filosófica del tiempo y el espacio, la didáctica y la metodología. A partir de esto, iba recogiendo como reliquias, indicios y provocaciones, en una especie de búsqueda arqueológica, capa tras capa de interiorización, las cuales iban dejando aparecer esquinas, fragmentos y noticias de presencias conceptuales, que ya tenían previstas teóricamente, y siempre en marcha, las posibilidades de una nueva forma. La nueva forma de lo descendente, de lo decadente, de lo desnudo, de lo pobre, de lo solitario, de lo cíclico, de lo único, de lo que es capaz de producir risa; de lo que establece- la obra-, con la comunidad expectante, un diálogo especular, que permite

ver en la obra, la imagen deforme de lo heroico; es decir, una caricatura de la imagen idealizada de cada persona.

El encuentro con la poética esperpéntica Valleincliniana es el descubrimiento de la permanencia en la tradición y la intuición de la herencia artística. La intuición ha sido un elemento de juego importante en todos estos ejercicios que vamos analizando, y es fundamental tener a la vista que los elementos conceptuales, racionales y estables van apareciendo por un mecanismo intuitivo previo a toda racionalización. El Esperpento, inesperado seductor, apareció por medio de una intuición que volvería razonable todo el proceso.

La idea fundamental entonces, era construir un espejo para cada espectador a través de la obra. En su obra *Luces de Bohemia* (1920), texto fundacional del “Esperpento” de Valle Inclán, en la escena XII, en conversación con el personaje Don Latino, el protagonista y ciego poeta Max Estrella dice:

-Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...

-Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino, su interlocutor responde:

-Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la Calle del Gato.

A lo que Max Estrella replica:

-Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Arlandis, 2016, p.195)

Ahí conocí el Esperpento: el nuevo concepto amado. No era el final del camino teórico, pero sí su culminación.

Ahora, la cuarta piedra miliar fue el Anteproyecto sobre lo Sublime. Una vez encontrado El Esperpento como concepto poético escénico, cabía preguntarse

adonde se encontraba el origen sociocultural, teórico y artístico que posibilitaba una teoría de la decadencia en el arte. El conflicto entre lo Bello y lo Sublime estaba en la base de todas estas transformaciones. Lo cual encajaba con el concepto de ciclo vital, lo cual escapa al concepto de Bello, porque la consideración del ciclo vital espanta y asombra, tal como se concibe lo Sublime. Según Adriana Rogliano en su artículo *Lo Sublime y Lo Feo: Paralelismos Convergentes*, “la ejecución artística incorporó materiales aún no explorados, al servicio de la libertad creadora y la búsqueda exasperada de lo nuevo... El espíritu humano necesitó de cada vez más intensas sacudidas. (Rogliano, 2018, p. 92).

Recordemos que lo Sublime frente a lo bello se caracteriza por su escala. Mientras lo Bello es íntimo, lo Sublime es enorme. La flor es bella, pero la cordillera que oculta la flor es Sublime. Y lo terrible de lo sublime está en el inquietante misterio de lo feo. Sixto Castro escribe: “el triunfo total de lo sublime en el discurso estético (y no solo en el estético), salen a la luz ciertas relaciones de fuerza fundamentales que han constituido la filosofía occidental en los últimos siglos. (Castro, 2020, p. 90). Tal revolución de los conceptos se orientó en múltiples experiencias artísticas en todos los campos, dando como resultado la búsqueda de lo Feo como aspecto digno de ser mostrado a través de las artes, antes dedicadas a la búsqueda de la belleza. Tras un siglo de esta dinámica es fácil perder de vista la novedad histórica y las razones que dan lugar a su actualidad estética.

De ahí que Adriana Rogliano aclare la posición de las vanguardias artísticas que nos inspiran: “Con las Vanguardia, se produce el triunfo de lo feo en el arte.” (Rogliano, 2016, p. 93). Aquí se hallaba el objeto del amor. En un conjunto de ideas y términos, acciones poéticas y potencialidades técnicas que orientaron el proceso de conocimiento con funciones de insumo coreográfico. La intuición artística daba paso a una dinámica racional de construcción de conocimiento; algo así, como lo afirmado por Martin Heidegger en su tratado *Ser y Tiempo*, “Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene previa dirección, que le viene de lo que es buscado”. (Heidegger. M. 1976). El *Desnudo bajando una Escalera* llevó a la profundización de términos descendentes. El mito órfico del descenso al inframundo en busca del

amor perdido. Perdido es justo la palabra que se emplea para quien tiene la osadía de cruzar el umbral de un laberinto. En el laberinto me encontré.

El gesto coreográfico que nos plantea El Desnudo bajando la escalera (1912) de Marcel Duchamp nos ha llevado a indagar las razones por las cuales el arte puede llegar a plantearse la Fealdad como posibilidad estética y a desarrollar una poética de los fenómenos escénicos que pueden devolver, especularmente, la imagen de realidad. He aquí, que encontré en el mercado teórico de la Urbe, tan vasto, tan seductor, el objeto de mi amor, por el cual he peregrinado como un trovador provenzal, para hallar la razón que puede dinamizar mi arte. Esto se volvió personal.

Con lo dicho se puede ilustrar lo planteado por el filósofo español José Ortega y Gasset en su ciclo de conferencias sobre ¿Qué es Filosofía?, acerca del abordaje del conocimiento como un estrechar, rodeando en círculos concéntricos, aquello que se pretende conseguir conceptualmente, y en nuestro caso, también de manera productiva a nivel escénico. “Por eso todos los asuntos que toquemos. reaparecerán una vez y otra en círculos posteriores de radio más estrecho y exigente”. (Ortega, 1998, p. 12).

4.2- Acercarse al objeto del amor.

Valeska Gert, representante de la nueva danza en Alemania, en su Discurso en Radio Leipzig, de 1930 bajo el título Bailar se pregunta, “¿Qué lugar tiene la danza moderna dentro de la historia del arte de esta época? La danza moderna es el paso del antiguo al nuevo teatro”. (Gert, 1930, p.1). Este es el soporte artístico que había de someter al marco conceptual que ya conocemos, en la quinta piedra miliar. Los ejercicios coreográficos conceptuales.

El panorama teórico era sublime. La realización de escenas fundamentales debía convertirse en una mesa de disección, para extraer los elementos esenciales de las pequeñas coreografías que objetivaran a través de la metodología de la

Danza los niveles, las direcciones, la calidad de los Esfuerzos de Movimiento, planteados en la metodología de Laban (1987), en donde a cada gesto corresponde un Esfuerzo físico e interpretativo, y todo esto tiene su correspondencia con una poética que se construye al mismo tiempo que la escena bailada (pp. 266-268).

Los aspectos técnicos de la danza se convirtieron en el mecanismo consciente de una búsqueda simbólica corporal de los conceptos que estaba estudiando. En este proceso de búsqueda corporal se presenta como fundamental el dominio de los términos técnicos de Laban (1987) su estudio del flujo del movimiento y demás Esfuerzos Corporales (pp. 94). Algunos gestos corporales se corresponden con los términos decadente, viejo, esperpéntico y sublime. Estos son los momentos coreográficos con los que cabía trabajar los vectores conceptuales e incorporarlos al coreógrafo, a su corporalidad, a su soledad interpretativa. Y esta es la razón de que la experiencia se llevara a cabo en soledad. A pesar de las dinámicas de entrenamiento técnico y coreográfico en los seminarios y talleres, estas dinámicas grupales no tuvieron un papel en la generación de la coreografía. Aquí había un fundamento formal y semiótico para la puesta en escena. Y el Solo Coreográfico reviste un protagonismo en la Danza Contemporánea, no solo por su historia, sino por su papel de forma expresiva de gran potencia íntima e interpretativa.

El concepto del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski es fundamental para mí, desde varios puntos de vista. Desde luego, considero que, sin importar ninguna contingencia, el cuerpo expresado en términos de danza contemporánea, alcanza para atraer nuestra percepción y juicio. Según este autor, en su artículo Hacia un teatro pobre:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía (escenarios), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. (Grotowski, 1971, p. 13).

A partir de esta premisa material, el tratamiento que le doy a mi propuesta coreográfica obedece a una exigencia centralizada en el cuerpo en movimiento. Pero los demás elementos escenográficos no son acompañamiento, arrastre o prótesis. Tanto lo coreográfico como lo sonoro y escenográfico son un sistema de tejidos en los cuales lo proximal y lo distal, asistiendo a coordenadas fisiológicas como analogía, están siempre en constante desciframiento. Todo dentro de lo que se puede denominar jocosamente minimalismo presupuestario, pero que va llevando en su seno, un concepto de solidaridad social muy acentuado.

Ahora bajo estas premisas, vamos a entrar al análisis de estos ejercicios que constituyen la quinta piedra miliar y plantearon las siguientes razones.

El ejercicio Una Falla en el Diafragma muestra elementos semióticos basados en los conceptos teóricos: a) Un personaje emergente que duerme entre papeles, y demuestra con este gesto su decadencia. b) Se une el concepto de parábasis, la interrupción, otro signo de decadencia de los actos. c) Un cambio en las características del movimiento a través de la contradicción entre los esfuerzos que plantea la teoría de Laban (1987), como aquellos gestos que utilizan fuerzas, velocidades, flujos y direcciones opuestas, como sistema de coordenadas de esfuerzo en el desplazamiento positivo o negativo, es decir con o sin desplazamiento. La semiótica de la decadencia, planteada en este ejercicio, remonta a las escenas esperpénticas del dramaturgo español, y es muestra del impacto que, en ese momento del proceso, la conexión entre lo teórico, lo metodológico y lo didáctico, se incorporaba de forma escénica y en el cuerpo del intérprete. Comenzaba la síntesis de todos los campos de conocimiento ejercitados. El ensayo esperpéntico venía directamente de los elementos planteados por Valle Inclán.

El ejercicio de Hiroshima obedece a la búsqueda de la expresión corporal que en la teoría de Laban (1987) se corresponde con aquellos gestos que poetizan el dolor, la concentración de fuerzas en el centro del torso. Utiliza las coordenadas que se van a transferir al Monstruo de Papel, y está directamente asociada con una

pedagogía de la transmisión de ideas en actos coreográficos, no solo teóricos, como en este caso, sino creativos.

En el ejercicio Ironía, se profundizan los elementos de movimiento con sucesivas interrupciones. El carácter narrativo derivado de esta didáctica de la contraposición de elementos rítmicos es el apropiado para buscar la antropomorfización de un personaje que ha estado desarrollándose en una serie de abstracciones corporales de baja iconicidad. Para la teórica del diseño María Acaso, en su tratado *El Lenguaje Visual*, las imágenes pueden considerarse de alta o baja iconicidad. Por lo tanto, tenemos que “una representación visual puede parecerse un poco, o puede no parecerse en nada” (Acaso, 2009, p. 35) a su objeto referente; y resulta en una mayor o menor capacidad del ojo humano para traducir o identificar lo que ve. Este recurso ha sido explorado constantemente en el proceso coreográfico. Este ejercicio y el siguiente caso tienen la más alta iconicidad en términos antropomórficos.

El ejercicio de la Literalidad fue la posibilidad de utilizar el texto de Artaud (1978) sobre la peste bubónica, para encontrar a través de la literalidad los elementos gestuales que dieran la idea general de descomposición orgánica, para poder utilizarlas en el personaje antropomórfico, el cual correspondería con la escena de Valle Inclán *Baila*, mediante la disección y refundición de esta y la escena de la ironía.

Para culminar esta serie, tuvo lugar el ejercicio del Torso, con la teoría de Laban (1987) sobre la importancia de su uso en el lenguaje y nacimiento de los gestos coreográficos. Utilicé el ejercicio del torso para medir los alcances expresivos que podía tener en el nivel inferior la ondulación de la columna.

Todos estos elementos nacen en virtud de lo expuesto por Laurence Louppe (2011) acerca de la génesis expresiva de la danza contemporánea:

Que el cuerpo pueda encontrar una poética propia en su textura, sus fluctuaciones, sus apoyos, tiene que ver con la invención misma de la danza contemporánea. Inventar un lenguaje, en efecto, ya no significa manipular un

material preexistente, sino dar nacimiento a ese material, aunque justificando su génesis y comprometiendo en el proceso a su sujeto. A la vez productor y lector de su propia materia. (Louppe, 2011, p. 58).

4.3- Conservar el objeto del amor.

A partir de todo lo anterior surgieron las escenas genésicas de Ecce Homo.

En la escena del Monstruo de Papel, se desarrolla el estudio del nivel inferior, procurando ir más abajo que el término nivel bajo de Laban (1987), el cual está al nivel del piso. Aquí se plantea el personaje en un subsuelo, hecho en base a hojas de papel, elemento recurrente en la primera parte del proceso. Es un elemento que nos remite a lo leve, que oculta al personaje en el momento de reptar, un movimiento que asume las formas de desplazamiento de seres anélidos y similares. Lo feo aparece de manera descarnada en un elemento que es generalmente concebido como repugnante a los ojos humanos. Ya se perfila el elemento papel como el protagonista a nivel escenográfico. Aquí seguimos la línea de creación a partir del cuerpo, pero ya vamos notando la aparición del mundo estético escenográfico.

La escena Ícaro: Un pez Muerto plantea un personaje que surge del papel. Está en posición invertida y se desplaza rodando por el espacio para reasumir la posición invertida. Esta posición es poéticamente descendente, inusual, anómala en términos humanos, y es la contra postura de la escena anterior, lo cual explora las coordenadas de Laban (1987) intencionalmente. Poéticamente corresponde con los conceptos de descenso, caída, soledad. El antiguo personaje de Ícaro, cuya caída fue decretada por el ardor del sol, es la metáfora que utilicé para caracterizar el concepto de caída original, pero al invertir la forma corporal anatómica, potenciaba el vértigo de la imagen.

La escena antropomórfica de la serie Valle Inclán Baila es un ensueño en el que el fundador del Esperpento, en alusión a su gusto por la danza moderna, baila su propia decadencia física. Sabemos de la afición de Valle Inclán por la danza

contemporánea gracias a Rosario Mascato Rey en su artículo Valle Inclán, Contemplateur, cuando nos refiere que para el dramaturgo español este fenómeno teatral, “ejemplificaba el buen baile en el que se aunaban, en su opinión, “la música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea “(Mascato, 2006, p. 69). La aparición del personaje de Valle Inclán en la narrativa de las escenas daba una culminación al proceso vital desde la oruga hasta el dramaturgo, símbolo poético de quienes organizan y dinamizan la sociedad con sus provocaciones conceptuales.

La escena El Silbador viene a representar una forma diferente de uso del suelo. En esta escena el personaje retoma el nivel bajo, cerrando el ciclo vital con la vuelta al inframundo. El uso del torso en ondulaciones recuerda los movimientos de la primera escena, estableciendo la noción de cronología, de paso del tiempo, establece poéticamente a través de la asociación de escenas y movimientos, un pasado en la fábula coreográfica. El Silbador tiene dos bases sonoras que son el silbido y la armónica: dos medios de traer a la escena el sonido vivo y evocador de un tiempo fuera del tiempo coreográfico pero asociado a la obra. Este material me sugería el final de la obra por su carácter de caos lumínico. De ello deriva la luz de la escena que debe llevar la vista a la claridad total.

La escena Taurina corresponde con la parte de la investigación que dio por resultado el acudir al concepto de bestiario, en el cual encontramos el aspecto simbólico del animal aplicado a lo humano. En este mundo semántico son bestializados los conceptos, y forman parte de la imagen de ciclo vital que se plantea como nueva liturgia coreográfica, según la imagen desarrollada en el ejercicio LIT. “El animal hormiguea, reptá, se mueve, en una palabra: cambia. El animal muerde, pica, araña, engulle”. (Malaxecheverría, 1999, p. 14). En estas palabras sobre las acciones animales que aterrorizan al ser humano, está la base técnica de esfuerzos de Laban (1987), en busca de la aclaración de la estética dinámica de la escena.

Ya muy inmerso en los conceptos anteriormente descritos, no parecía tener más brújula conceptual que lo sublime. Ahora tocaba dar lugar a la construcción de un Esperpento, una sublimación del ciclo vital como obra coreográfica. La construcción coreográfica es el preservante de toda esta historia amorosa. Tal como

dice Ortega y Gasset en sus lecciones de filosofía acerca de la investigación del conocimiento, “su adquisición por un sujeto real, sometido al tiempo, les proporciona un carácter histórico” (Ortega, 1998, p. 7). Descubrir el objeto teórico del amor era la primera parte. Luego el conocimiento adquirido se lleva al plano de la experiencia corporal. Ahora en la tercera etapa, se conjugan los elementos teóricos, metodológicos y didácticos, para encontrar las expresiones personales de todo el conjunto teórico.

Las escenas construidas sobre las bases teóricas y los ejercicios realizados durante el tercer acto de la experiencia ya son parte de la cristalización de este proceso teórico práctico y de la consumación del amor puesto en escena, a través de los momentos teatrales ya diseñadas para el Proyecto Artístico, en función de todo el acervo presentado y adquirido en el proceso: el nuevo teatro de Valeska Gert (1930), la danza contemporánea de Rudolf von Laban (1987), revestida con la pobreza escénica Jerzy Grotowski (1971) como mecanismo metodológico para el encuentro de valores escénicos corporales, enmarcada en la poética del esperpento de Valle Inclán, representante de lo Sublime en la teatralidad, con valores antropológicos y socioculturales latentes. Esta es la fragua en la que se ha desencadenado la forja de la obra *Ecce Homo*, la progenie de este amor.

A partir de esto, ¿cuál es mi nueva visión del arte y de su estudio? Es una tarea tan activa, tan vagabunda, tan muerta, tan renacida, tan social, tan solitaria. Pero no hay artista tan solitario que no hable por lo menos con su proveedor. En primer lugar, me he sometido al proceso de Maestría porque considero que el aprendizaje es una opción impecable para quienes tenemos el deseo y la urgencia de crecer siempre. Tanto en la vida, como en el teatro, estamos sometidos a resistencias. Estas resistencias son ni más ni menos que las reglas de un juego que voluntaria o fatalmente estamos en trance de asimilar.

Con todo gusto me he sometido a las exquisitas resistencias que la Academia me brinda, porque el ejercicio de nuestro precioso oficio merece que nos preparemos con toda la carga de llevar en nuestros pequeños y atrevidos hombros, las presencias y proporciones gigantescas que nos fundaron. Pues como dice un

refrán medieval de la época gótica: los sabios modernos son enanos sobre los hombros de los gigantes de la Antigüedad. Aquí le vamos dando la vuelta al concepto, para enterarnos de lo que significa la rueda de la fortuna.

Los mecanismos teóricos, metodológicos y didácticos que propiciaron este acontecimiento dancístico, están tan intrincados, tan, tan atornillados, que analizar los elementos, a veces podía llevar al delirio, y confundir la razón y el método, porque lo que parecía claro era opaco, y la penumbra era la única luminiscencia disponible. En la zozobra que capitaneaba este vaivén de incertidumbres se oía un puerto, una voz que resonaba en el velo del tiempo y que quería tierra: el proceso, ese gran contrincante de la prisa.

V- Principales Hallazgos.

Este ha sido un proceso muy personal, tanto en lo que respecta a los hallazgos teóricos, metodológicos y didácticos, como en el proceso de experimentación física y escénica. Es preciso mencionar el hecho de que durante la Maestría hubo muchos ejercicios grupales que contribuyeron a desarrollar el conocimiento que se aportaba en los talleres, pero estos ejercicios no fueron determinantes en la construcción coreográfica que aportaría al Proyecto artístico final, y por eso no han sido motivo de consideración a la hora de narrar y analizar la experiencia.

Toda la producción, dirección e interpretación de los materiales coreográficos estuvo en manos del estudiante que presenta este trabajo. Las escasas intervenciones de los que participaron en la puesta en escena solo llegarían al final del proceso y en realidad conocerían la obra el día de su muestra pública. Toda colaboración en este sentido sería virtual. De ahí que el único acompañamiento constante en este aspecto ha sido el de el profesor de los Talleres de Composición Coreográfica, cuyo comentario sobre el proceso queda registrado a continuación.

5.1- Hallazgos colectivos.

El docente de los Talleres de Expresión y Composición Coreográfica, códigos DPA 712, 714, y 717, del curso de Análisis del Movimiento, código DPA 705, y del curso Taller de Proyecto Artístico, código DPA 726, se refiere al proceso coreográfico de la construcción de la obra *Ecce Homo*.

El proceso creativo y formativo vivido durante los dos años de la Maestría en Coreografía de la Universidad Nacional de Costa Rica con el artista David Calderón Artavia fue, sin duda, una experiencia profundamente enriquecedora, tanto en lo estético-artístico como en lo pedagógico y humano. Acompañar a David fue acompañar a un pensamiento inquieto, de esos que no se conforman con la superficie de las cosas. Su agudeza intelectual y sensibilidad artística convierten cada diálogo en un espacio de cuestionamiento fértil, y cada decisión creativa en una invitación al asombro y a la precisión.

David es un interlocutor desafiante en el mejor sentido: sabe lo que busca, pero no teme transformarlo en el camino. Su madurez escénica y compromiso riguroso con la formación lo convierten en un creador que convoca lo mejor de quienes lo rodean. Posee esa rara cualidad de sostener con firmeza una idea, sin dejar de estar abierto a lo que el proceso pueda develar. Juntos transitamos un camino de investigación corporal y simbólica que dio como resultado la obra *Ecce Homo* —"He aquí este hombre", como sugiere su título en latín—, una pieza de profundo aliento coreográfico y antropológico.

Ecce Homo se despliega como una travesía emocional, mítica y ritual. Desde la memoria del primer organismo vivo hasta el surgimiento de la *technè*, esa habilidad manual y creativa que en el arte alcanza su más alta expresión, la obra traza un recorrido denso y poético del devenir humano. No es simplemente una coreografía: es una arqueología del cuerpo, un relato danzado del sujeto en tránsito entre lo primitivo y lo simbólico. Las imágenes

que emergen de la pieza son potentes y memorables; los recorridos espaciales, precisos y evocadores, como si el cuerpo fuera una brújula ancestral que recuerda y redibuja el mapa de la humanidad.

Ser el profesor de David fue, más que una guía, una experiencia de escucha mutua. Supuso estar alerta, atento a su ritmo, a sus necesidades y a sus múltiples registros de percepción. Su capacidad de escucha, tanto interna como externa, así como su ética de trabajo, le brindan una amplitud rara: seguridad sin rigidez, conciencia sin sobrecarga, libertad sin caos. En cada etapa del proceso, David mostró una conciencia profunda de lo que significa crear desde el cuerpo y para el cuerpo, desde el ser y para el otro.

Acompañarlo fue un privilegio. Un reto. Una danza compartida desde la pedagogía, la creación y la humanidad. (Comunicación personal del docente del curso del Taller de Proyecto Artístico, del 27 de marzo de 2025).

5.2- Hallazgos individuales de las personas que participaron, en este caso el coreógrafo intérprete.

El hallazgo que abarca todos los demás, siendo de carácter social, es el hecho de descubrir que el proceso de Maestría en la Universidad Nacional de Costa Rica es un espacio importante para quienes desean crecer en conocimientos artísticos y sociales, y aportar con sus procesos al crecimiento del arte de la danza. Los tiempos de elaboración de una coreografía por lo general no exceden de algunos meses. En este caso, dos años de proceso conceptual y escénico, han contribuido a una mayor profundidad teórica y metodológica para afrontar los retos de la construcción coreográfica.

La riqueza y variedad en los mecanismos didácticos han generado una exploración corporal que ha cambiado los caminos de experimentación coreográfica, al dotarlos de más elementos conceptuales, como fueron los descubiertos en la etapa teórica del proceso. El trabajo solitario del coreógrafo intérprete no solo es una necesidad expresiva en el caso de esta construcción

coreográfica, sino también una decisión estratégica en el sentido de concentrar las fuerzas de producción y las variables de los ensayos, medida previsoramente para lograr un control máximo de los tiempos de producción.

La abundancia de la conceptualización llevada a cabo durante este proceso tanto en lo teórico como en lo práctico, revela la potencia y riqueza semiótica que puede aportar el estudio y objetivarse en una obra de arte. Tanto el proceso descrito como su análisis, son muestra de que la ampliación del campo semántico conlleva a una riqueza en el campo gestual, dramático, dancístico y finalmente a una construcción poética. Los temas de investigación y el desarrollo de los ejercicios no se convirtieron en un lastre. De manera poética, todos los elementos contribuyeron a la realización de unas escenas que manifestaban estos conceptos, sin por ello, demostrarlos de manera mímica, como representación gráfica de los conceptos, sino mostrar incorporados, organizados y poetizados, todos esos elementos que intentan sublimar lo anómalo, en este caso específico.

La consideración minuciosa de los ejes teóricos, metodológicos y didácticos de la Maestría demuestra el incesante diálogo que establece la danza entre lo semiótico, lo sociocultural y lo artístico. Adentrarse en este espacio epistemológico, es decir, de conocimiento, es la base estructural, en sentido arquitectónico, del edificio que se quiere levantar, levantar, un esfuerzo constante del organismo, un gesto poético de la teoría de Laban (1987). La dialéctica entre lo vertical y lo horizontal. Para este acto de levantar, hemos acudido a un descenso, una caída, una profundización de los elementos que entran en la escena de una construcción danzada.

El acto mismo de sistematizar la experiencia constituye un hallazgo metodológico importante, con la intención prospectiva de implementar este mecanismo de memoria y análisis, el cual, sin duda, viene a aumentar el bagaje de conocimiento de la danza en Costa Rica y su proceso de crecimiento o evolución.

Otro hallazgo importante soy yo. El proceso ha sido de múltiples direcciones. Conocer a los docentes y a mi grupo inolvidable de cómplices en la fragua del arte

es un recuerdo que guardo por siempre. Y yo soy otro; el mismo que trae esta Ofrenda Coreográfica para Raquel Aguilar, en el umbral de lo sublime.

VI- Estrategia de Comunicación y Divulgación.

Las condiciones de la muestra pública del Proyecto Artístico fruto de la experiencia que nos ocupa en este texto, en el espacio y fecha en el que se presentaría, determinaban que no habría una oferta pública del evento. Solo estarían presentes autoridades universitarias y allegados del coreógrafo. A pesar de esta condición del evento, se diseñó una estrategia de difusión para la ocasión: un afiche y programa de mano para las autoridades universitarias invitadas. De manera experimental se diseñó un video publicitario (Anexo 8), el presupuesto de producción para la obra, y el cronograma de producción general.

La pieza, que se mostró públicamente como *Proyecto Artístico*, promete tener una vida escénica a partir de ese día. Todos los materiales de difusión diseñados van a servir de base para una promoción pública y publicitaria del evento.

Para la difusión de la Sistematización de Experiencias y como invitación pública a su lectura se recomienda visitar el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=YufZ3x6XQiQ>

VII- Referencias Bibliográficas.

- Acaso, M. (2009). *El Lenguaje Visual*. Editorial Paidós.
- Alejandría, C. (1994). *Protreptico*. Editorial Gredos. España.
- Alighieri, D. (1978). *La Divina Comedia*. Editorial Cumbre. México.
- Arlandis, S. (s.f). *Reversos y crisis del código del honor barroco: Hacia el Esperpento de Valle Inclán. Artículo*. Revista Monteagudo, (21), 193-210.
- Artaud, A. (1978). *El Teatro y su Doble*. 1978. EDHASA. España.
- Ávila, M. (2005). *Imágenes Efímeras. 10 años bailados en Costa Rica*. Ediciones Perro Azul.
- Baudelaire, C. (1857). *Las Flores del Mal*. Editorial virtual.<https://www.cjpb.org.uy/wpcontent/uploads/repositorio/serviciosAIAfiliado/librosDigitales/Baudelaire-Flores-Mal.pdf>
- Castro, J. (2020). *La Sublimación de la Belleza. Revista Alpha*, (53), 89- 100 España.
- Cebron. J. Seas. R. (s.f.). *Resumen de Teoría y Técnica Laban*. En Manuscrito.
- Freud, S. (2010). *El Malestar en la Cultura*. Biblioteca Libre. Omegalfa.
- Gert, V. (1930). *Bailar. Discurso en Radio Leipzig*. 1930. Traducido del alemán al francés por Claudia Gabler, Anne Dufour.
- Grotowski, J. (1971). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores s. a.
- Heidegger. M. (1976). *Ser y Tiempo*. Editorial BAC. España.
- Horacio, Q. (1992). *Arte Poética*. Editorial Porrúa. México.
- Laban. R. (1987). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos. España.
- Loupe. L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Malaxecheverria, I. (1999). *Bestiario Medieval*. Ediciones Siruela. España.
- Mascato- Rey, R. (2006). *Valle Inclán Contempleteur. Revista Moenia*. España.

- Medellín, A. (s.f.). *Signos de transdisciplinariedad en la danza contemporánea*.
- Ortega, J. (1998). *¿Qué es Filosofía?* Editorial Porrúa, México.
- Ovidio. P. (1995). *Arte de Amar*. Gredos. España
- Ramírez, S. (2024). *Los Espejos Cóncavos*. 2024. Periódico La Nación. Costa Rica.
- Real Academia de la Lengua Española (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Editorial Espasa Calpe.
- Rimbaud, A. (1994). *Una Temporada en el Infierno*. El Ancora editores. Colombia.
- Richter, H. (1985). *Documentos del Movimiento Dadaísta Internacional*. Instituto Goethe.
- Rogliano, A. (2018). *Lo Sublime y lo Feo*. Revista Paralelismos Convergentes. Argentina.
- Saravia, C. (s.f.). *El esperpento como mecanismo de degradación del mundo real en la obra En La Luna, de Vicente Huidobro*. Revista Literatura y Lingüística, 15.
- Santos, M. (2008). *Introducción a la Vida y Obra de Valle Inclán*. Biblioteca Virtual Cervantes, España.
- Valverde, J. (1977). *Historia de la Literatura Universal*. Editorial Planeta. España.
- Audiovisuales:
- Gert. V. (s.f.). Danzas. <https://www.youtube.com/watch?v=pplr9lix--4>
- Pérez- Sánchez, A. (1979). *Goya: Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*. Fundación Juan March.
- Wigman, M. (1926). Hexentanz. <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

VIII- Anexos.

Anexo 1. Enlace al Ejercicio La Caída.

<https://www.youtube.com/watch?v=-MS9oIC0RaM>

Anexo 2. Enlace al Ejercicio LIT.

<https://www.youtube.com/watch?v=UEuGdOa98iY>

Anexo 3. Enlace al ejercicio Una Falla en el Diafragma.

<https://www.youtube.com/watch?v=UmiMrl-0FM4>

Anexo 4. Enlace al ejercicio Hiroshima.

<https://www.youtube.com/watch?v=-BFzje0Ew4>

Anexo 5. Enlace al ejercicio Torso.

<https://www.youtube.com/watch?v=dgi0-0xJ5Wo>

Anexo 6. Enlace al ejercicio Ironía.

<https://www.youtube.com/watch?v=c145Q3Oa0o>

Anexo 7. Enlace al ejercicio Literalidad.

<https://www.youtube.com/watch?v=YzkG4JEcFZI>

Anexo 8. Enlace a comercial Ecce Homo.

<https://www.youtube.com/watch?v=L57wOX7CrjI>

Anexo 9. - Video LIT. Ejercicio de Composición. Descripción de su construcción.

A pesar de la dificultad que conlleva el recuento de las operaciones sensibles y mentales implicadas en la construcción de esta imagen coreográfica, llamada de “Conocimiento Compartido”, construida con base a un tema común propuesto por el docente, que reza “Siempre que estoy frente a una imagen estoy frente al tiempo” de Carl Einstein, y con el soporte de ocho categorías a considerar en la elaboración de la imagen, propuestas al azar por el profesor mediante rifas de papel -elemento que será de importancia como veremos- las cuales consideraremos en los

subtítulos, con el afán de no ser reiterativos; sí que es posible vislumbrar digo, mediante el análisis característico de estas propuestas formales, el camino recorrido para darles realidad escénica, considerando que los procesos del autor a veces fueron simultáneos y a veces consecutivos, en la vorágine creativa. Cada una de las categorías está imbricada con las otras, y en el análisis habrá oportunidad de abstraer el fondo por el cual se dieron cita las diferentes formas que funcionaron como teselas para este mosaico.

Tema

Como ya vimos en la oración de Carl Einstein, el “estar” y el “siempre” son correspondidos por la ecualización: Imagen- Tiempo.

Por eso mi intuición frente a esta oración me sugirió el concepto de eternidad inmóvil, la cual no es representable escénicamente, pero sí su sucedáneo cinético, como lo es el trabajo, que se desempeña siempre en el tiempo, con una imagen delante. Sobre todo, cuando el trabajo no tiene más objetivo que la contemplación.

Tiempo General: Eucrónico.

Entonces el tiempo eucrónico se me parecía a un “presente completo”, en el cual todo movimiento podía ser considerado con el mismo valor y con el mismo objetivo, aun cuando en la apariencia, fueran diferentes movimientos. Este presente debía plantearse a través de una actividad que remitiera al concepto de eternidad, es decir, un presente inextinguible.

Espacio Dramático: Diegético o narrativo.

Y así el espacio diegético me ayudó a configurar esta intuición en el concepto de Liturgia, que es trabajo, pero trabajo metafísico, o de Contemplación. Practicado en muchas culturas, este concepto es en sí mismo una fábula. El rito, que es estar frente a lo trascendental. La concatenación de los gestos que contemplan, en este caso la Imagen, el Tiempo.

Este fue el motivo por el cual tuve que intervenir el patio de mi casa y darle las condiciones cromáticas y espaciales para poder configurar esta liturgia que se

comenzaba a vislumbrar, precisamente por ser un lugar que podía controlar mejor, a manera de laboratorio.

Imagen Fulgurante: Presencia/Representación.

En este punto fue claro para mí que este proceso se balanceaba entre el Sujeto-Representación, y el Objeto- Presencia fulgurante, que el primero contemplaba, como imagen ideal de sí mismo. Sujeto que es imagen de la Imagen y tiempo en el Tiempo.

El sujeto iba a ejercer el gesto de contemplación del Tiempo como Imagen, y de ahí la incorporación del metrónomo como tótem.

Imagen Malicia: Síntoma.

Contemplar el Tiempo es atisbar la descomposición, adorar al Tiempo es darle honra a un devorador. El síntoma de la imagen es por tanto la degradación y la disolución. El oficiante de este ritual no puede esperar de sus actos más que la catástrofe de su propia destrucción, acción en la que desempeña un papel fundamental el vestuario de papel, fácil de destruir e ideal para la dinámica del éxtasis místico. En este artículo de disolución, van a contribuir las dos siguientes categorías.

Espacio: Disperso.

De esta forma el espacio se podía abrir más allá de mis límites corporales, integrando a la imagen general un espacio extracorporal, en el cual podía generar una serie de recorridos que conjugaran la acción corporal a la dinámica de los objetos escénicos. Este ir y venir me permitió generar los gestos que le dan un perfume ritual a la imagen. Y que desembocarían en la disolución del sujeto.

Forma: Destruir la Forma.

Este otro aspecto contribuyó a la hecatombe del personaje por permitir destruir las estructuras gestuales y escenográficas. Esta destrucción va en dos vías. La corporal a través del vestuario y la coreográfica por medio de la deconstrucción de la serie ritual de movimientos.

Figura Retórica: Asíndeton. Unión de elementos sin conjunción.

Esta figura tiende a acelerar el ritmo poético. De forma que el tratamiento general de la imagen se orienta hacia la aceleración en términos de la estructura de la corporalidad y de los sonidos que se suceden repetidamente en tiempos cada vez más cortos.

Tiempo Corporal: Matemático.

¿Pero cuál era esta matemática? Podía tratarse de relaciones aritméticas simples, o de secuencias áureas, de medidas geométricas, o de ecuaciones algebraicas. Debía esta medida ser recordable para poder identificarla entre tantas otras figuras descompuestas. Y la intuición de nuevo me puso por delante la manía del pintor Piet Mondrian, de caminar en ángulos rectos. La geometría ahora daba paso a una relación aritmética en el desplazamiento cero, y a una ecuación general de las tres partes temporales de la imagen.

¿Qué pasó entonces?

Una vez establecidas las bases intuitivas de la escena, comenzó la preparación de los materiales gestuales y escenográficos. Diseñé una secuencia de un minuto por cada uno de los tres que debía durar la imagen. Tracé un dibujo del espacio hipotético en el que iba a trabajar y lo colgué en la pared para tenerlo siempre a la vista, junto con la lista de categorías requeridas. Busqué espacios de manera infructuosa para mis objetivos y finalmente decidí trabajar en mi casa. Luego hice otro dibujo de la distribución temporal en tres secciones, correspondientes con los tres minutos de duración de la imagen, para establecer la dramaturgia y preparar la banda sonora en mi computadora, diseñada también según las categorías del ejercicio.

Las características se configuraron en: La Eucronia en presente, la Diegética en litúrgica, la Presencia/ Representación en atención al tótem, el Síntoma en descomposición, el Destruir la forma en el devenir de la coreografía, vestuario y secuencias; la Dispersión en un ir y venir, la Matemática en la secuencia corporal rítmica y de desplazamiento y la Asíndeton en la intención de aceleración.

Los papelitos de la rifa me sugirieron el traje de papel del oficiante. La Dispersión me permitió poner un objeto en movimiento en el primer plano de manera que ocultara la escena y otorgara algo de profundidad a la imagen. El metrónomo, un objeto bastante terco de conseguir, me permitió plantear un tótem de medida temporal a la vez que de fulgor. La preparación del espacio tuvo bastante importancia en la estructura coreográfica, porque al pintar todo el espacio de blanco, la toma en la cámara me urgió a pintar tres secciones de color para darle profundidad a la imagen. A continuación, la escena ya pintada, evocaba una pintura de Piet Mondrian, y así recordé su manía de caminar en ángulos rectos, lo cual me dio pie a la preparación de la secuencia matemática corporal. La creación de la banda sonora con una grabación de un agujero negro en el espacio me sugirió el tótem alternativo del sol negro al fondo de la escenografía. La “casita” de concreto al lado del altar, iluminada con velas, me remitió a “eso” escondido en todo “espacio sagrado”.

Finalmente, la construcción del traje permitió establecer los límites del movimiento del personaje oficiante, y consistió en una serie de faldas superpuestas que le permitieran la movilidad, establecer la altura de la toma de video, y generar el movimiento de éxtasis propio de la dramaturgia establecida por mi intuición, mediante las categorías.

Toda la planificación tuvo como ejes, el ángulo de la cámara y el hecho de que solo la última toma podía ser la real, y los ensayos estuvieron diseñados en esa dirección, debido a la destrucción final, la cual era irrepetible materialmente.

Es entonces cuando surge la imagen que vamos a dilucidar.

En un espacio extra cotidiano, un oficiante con su traje ritual, ejecuta la liturgia del Metrónomo, que a manera de tótem preside sobre un altar. El oficiante desarrolla sus movimientos y se encamina hacia el tótem para mirarlo y llevarlo en procesión. Lo cambia de sitio, ejecuta sus movimientos repetidamente en señal de atención, y en su evolución finalmente entra en estado de autodestrucción.

Resultado del ejercicio.

Esta especie de “Cadáver Exquisito” que me presentó el azar poético, ha sido la expresión de la sorpresa. La oportunidad de trabajar con resistencias formales y temáticas, y sobre todo, la oportunidad de generar una imagen que nunca se hubiera presentado de otro modo, precisamente por el reto que lo inesperado envuelve.

El hecho de tener estas restricciones obliga a acelerar las decisiones en todos los aspectos de la construcción escénica. Tener que contar con asistencia a la hora de realizar el trabajo, incluyendo los ensayos, es materia de reflexión previa al portazo de salida. El éxito relativo del ejercicio consiste en haber dado cierta transparencia a las categorías requeridas, y conforme los ensayos se dieron lugar, algunos aspectos se dejaron de lado y otros cambiaron su lugar. Ahora cabe ver el resultado y valorar sus correspondencias dentro de las categorías y el tema general.

Las limitaciones categóricas recibidas, una vez llevadas a la escena, produjeron también sus propias limitaciones temporales y de manipulación y gestualidad, que debo considerar como la materia prima de esta forma coreográfica, que surge a través de las necesidades propias del movimiento en escena y del tratamiento que se les otorga a los elementos escénicos. Todas estas características conspiraron en la producción de este insólito ritual a Saturno, devorador de sus hijos.

Anexo 10. Cronograma de la etapa final de puesta en escena del Proyecto Artístico Ecce Homo.

A continuación, el cronograma y bitácora correspondiente a los meses de enero a marzo del año 2025, pertinentes a la finalización del Proyecto Artístico Ecce Homo, propuesta coreográfica del estudiante David Calderón, como requisito para la obtención del grado de Maestría en Danza con Énfasis en Coreografía en la Universidad Nacional de Costa Rica.

En seguida el recorrido.

Sesión 1: 20 de enero 2025.

Durante esta sesión rescaté el material que había dejado el año anterior, que constaba de cinco cuadros en el siguiente orden: Monstruo de papel, Icaro: Un Pez Muerto, Taurina, Valle Inclán Baila y El Silbador.

Para este efecto consulté los respectivos videos, procediendo luego a realizar un ensayo de memoria corporal. Este ensayo está grabado en video.

Sobre esta versión en video comencé a realizar el esquema de banda sonora con base en las secuencias de sonido nuevas. De manera que la propuesta contaba ya con una base estructural coreográfica y un esquema para la banda sonora, editado por computadora.

Sesión 2: 21 enero 2025.

El segundo ensayo lo realicé en silencio total, para desprenderme de toda atadura del tiempo sonoro, y recuperar la organicidad del movimiento coreográfico en libertad y hasta caos rítmico total. Esto fue para devolverle la preminencia a la posibilidad gestual por sobre cualquier otro elemento escenográfico.

Para lograr este efecto, el primer ensayo era imprescindible, como cada paso a paso en la realización de todo diseño. Me sentí más cómodo corporal y anímicamente durante esta versión, la cual resultó menos mecánica y estructural que la anterior.

Este ensayo cuenta con una grabación en video.

Sesión 3: 22 enero 2025

Una vez recuperada la coreografía inicial, podía proseguir con el diseño general. El siguiente ensayo no cuenta con video, porque se trató de encontrar la escena perdida, como la llamé provisionalmente. Esta escena se convertiría en el cuadro de Fibonacci, que es la parte central de la pieza. La cual iría desde Taurina, ya diseñada, hasta Canina, la segunda escena faltante.

Sesión 4: 23 enero 2025.

El siguiente ensayo sí cuenta con video, e incluye la nueva escena perdida o de Fibonacci. Y cuenta con un esbozo de la banda sonora, con la intención, ahora sí,

de integrar el ritmo del cuerpo, con las necesidades rítmicas de la banda sonora en general.

Sesión 5: 28 enero 2025.

Este ensayo estuvo dedicado a revisar la nueva escena Fibonacci y a realizar mezclas y series dancísticas de prueba, con el fin de encontrar la estructura del cuadro general. Se perdió el registro en video realizado en casa. Este video sirvió como base para los siguientes ensayos.

Sesión 6: 29 enero 2025.

De nuevo el ensayo estuvo dedicado al cuadro de Fibonacci, pero en este caso ya la estructura está clara y es posible reproducirla de manera controlada y orgánica.

En este momento estaba dedicado a terminar la coreografía.

Sesión 7: 30 enero 2025.

La versión de este ensayo en video muestra la nueva escena de Fibonacci en la sala de mi casa. Aún sigo jugando con los movimientos de la escena, pero ya está casi completa.

Sesión 8: 31 enero 2025.

Ensayo completo grabado en video de la escena Fibonacci. Aún falta una escena que será llamada Canina.

Sesión 9: 3 febrero 2025.

Esta sesión fue una reunión con el compositor para agendar la grabación en estudio.

Sesión 10: 4 febrero 2025.

Filmación de la pieza con el final de la escena Fibonacci.

Sesión 11: 6 febrero 2025.

En esta sesión se ejecutó la coreografía en vivo, basado en la edición de video preparatoria para la sesión en estudio de grabación.

Sesión de fotografía del ensayo y realizada ante el profesorado.

Sesión 12: 7 febrero 2025.

Revisión de la obertura musical producida para El Monstruo de Papel y edición de video,

Sesión 13: 11 febrero 2025.

Ensayo total con nueva introducción sonora.

Sesión 14: 12 febrero 2025.

Revisión audiovisual del coreógrafo para verificar los tiempos de la banda sonora.
Revisión de la danza, apuntes coreográficos para el intérprete y su próximo ensayo.

Sesión 15: 13 febrero 2025.

Ejecución de la coreografía con la música editada en computadora. Ensayo de la nueva escena canina, la cual fue la última escena en diseñarse. Compra de utensilios escenográficos.

Caída del coreógrafo. Suspensión de ensayos.

Sesión 16: 19 febrero 2025

Grabación de la banda sonora.

Sesión 17: 20 febrero 2025

Muestra del video para el docente en aula. Con la banda sonora de estudio. Aún falta mostrar la escena canina.

Sesión 18: 6 marzo 2025.

Última muestra total para el profesorado.

Las escenas resultantes para la obra son:

Monstruo de papel

Icaro: Un pez muerto

Taurina

Fibonacci

Canina

Valle Inclán Baila

El Silbador.

Este día, la obra se consideró completa.

Sesión 19: 11 marzo 2025

Visita al Centro para las Artes. Revisión del equipo de luces para la preparación del diseño lumínico.

Sesión 20: 13 marzo 2025

Último ensayo personal de toda la coreografía. En este momento, estaban listos el afiche y el programa de mano.

Sesión 21: 14 marzo 2025

Entrada al teatro. Preparación técnica del espacio y distribución de conexiones eléctricas para los ventiladores y demás utensilios necesarios para la puesta en escena y escenografía.

Realización del diseño de luces y ensayo técnico.

Sesión 22: 15 marzo 2025

Entrada al Teatro a la 1 pm, para la preparación general de la puesta en escena.

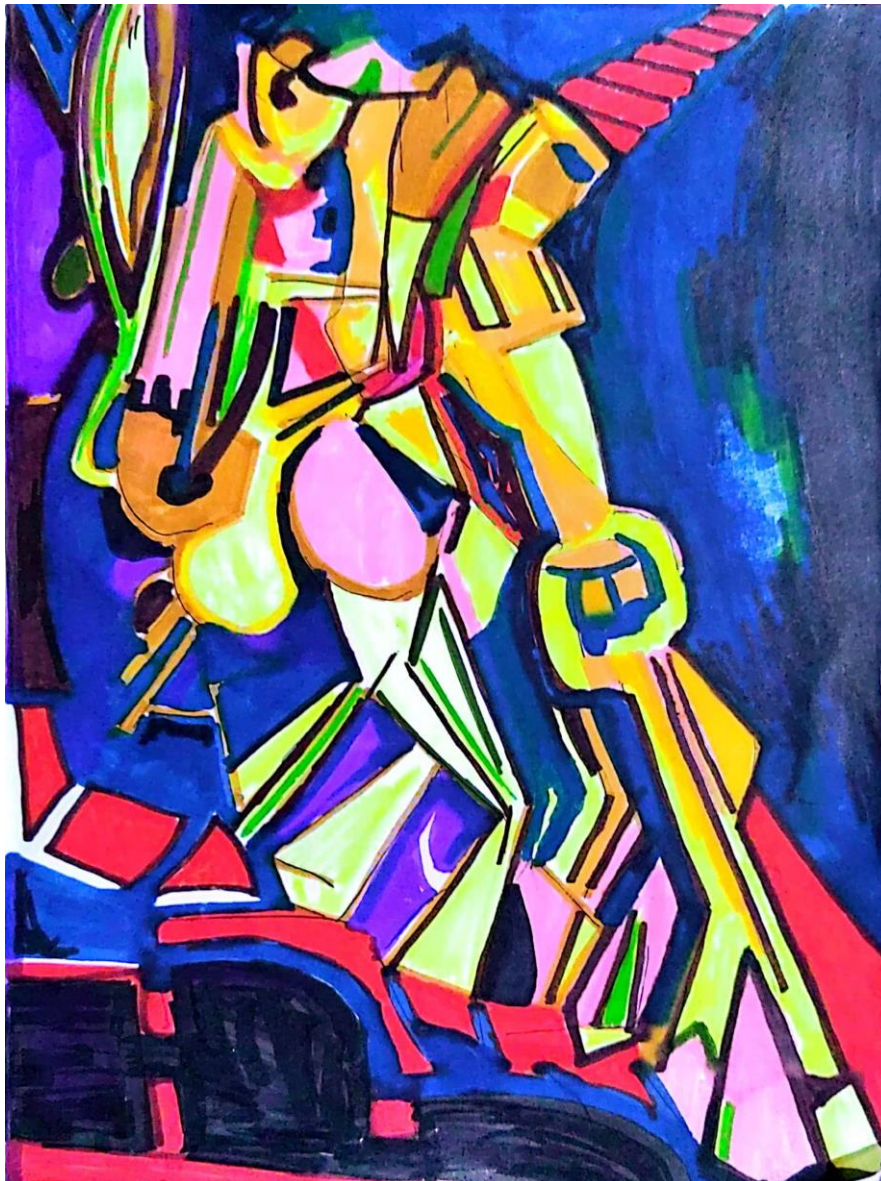
Ensayo general de la obra a las 5 pm.

Muestra pública del Proyecto Artístico en el Centro para las Artes de la Universidad Nacional de Costa Rica, a las 7 pm. en la ciudad de Heredia.

Anexo 11. Galería de dibujos realizados durante el proceso de generación de las escenas.

Figura 1

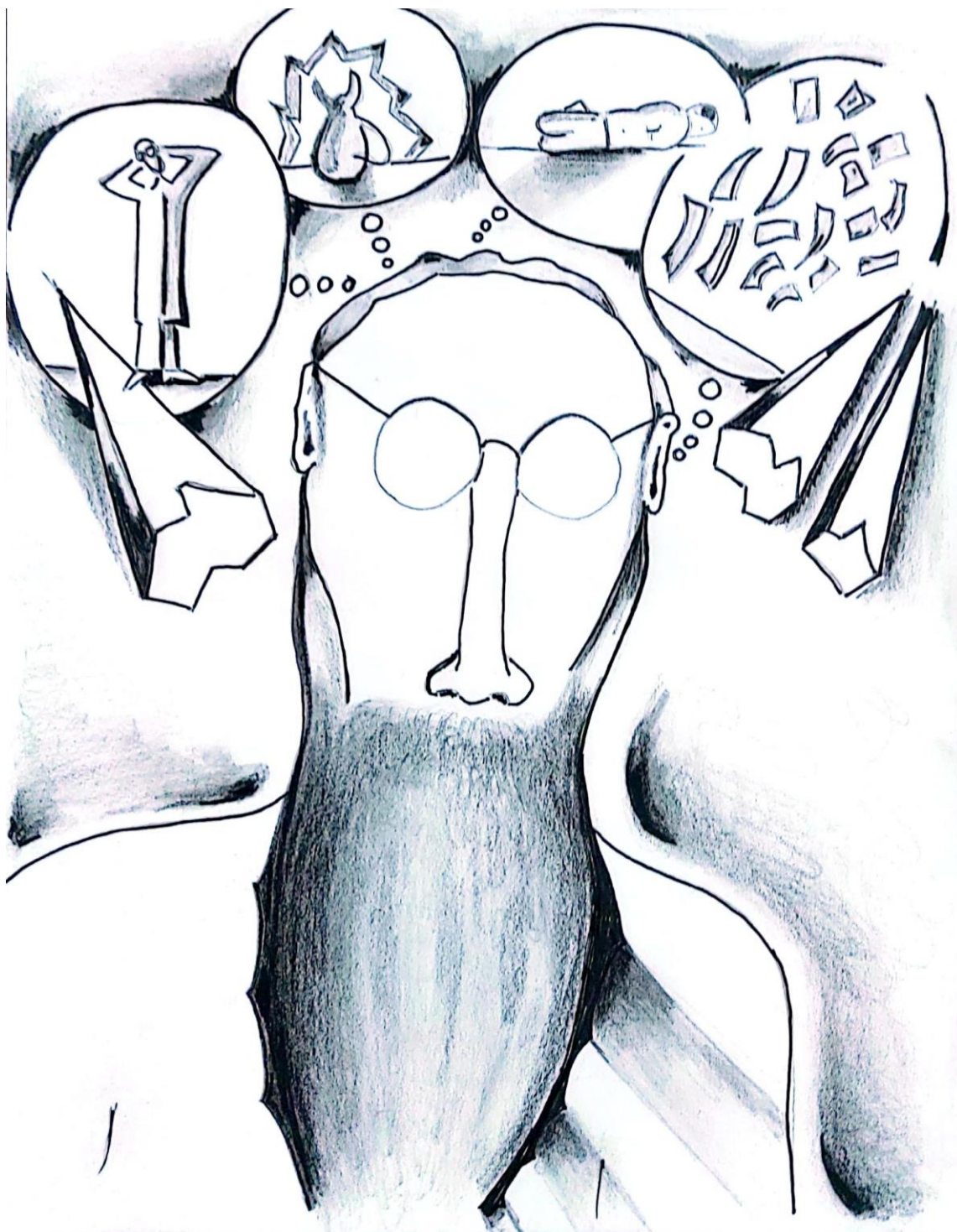
Diferencias sobre el cuadro de Marcel Duchamp Desnudo bajando la escalera (1912).



Fuente: Elaboración propia.

Figura 2

Valle Inclán soñando con la coreografía Ecce Homo.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 3.

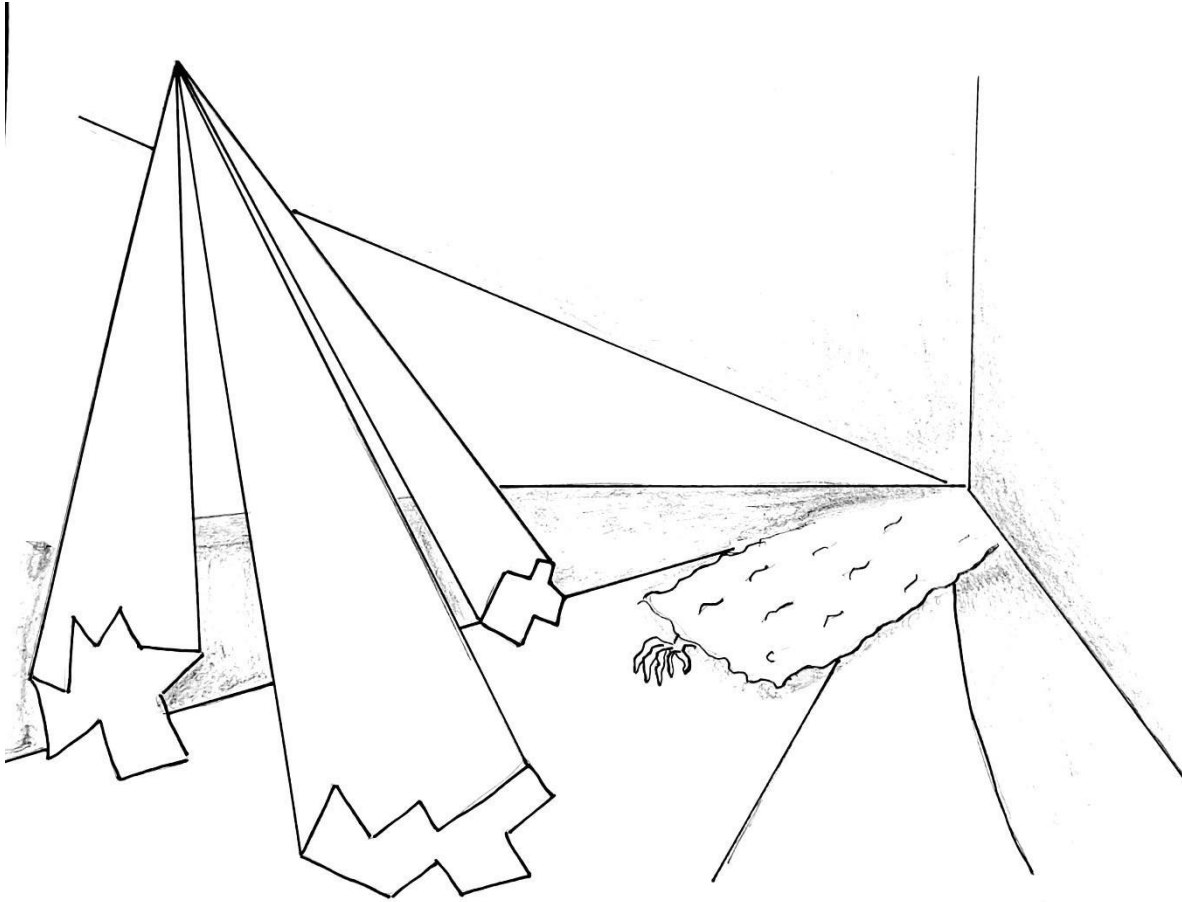
Dibujo preparatorio para la escena primera.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 4.

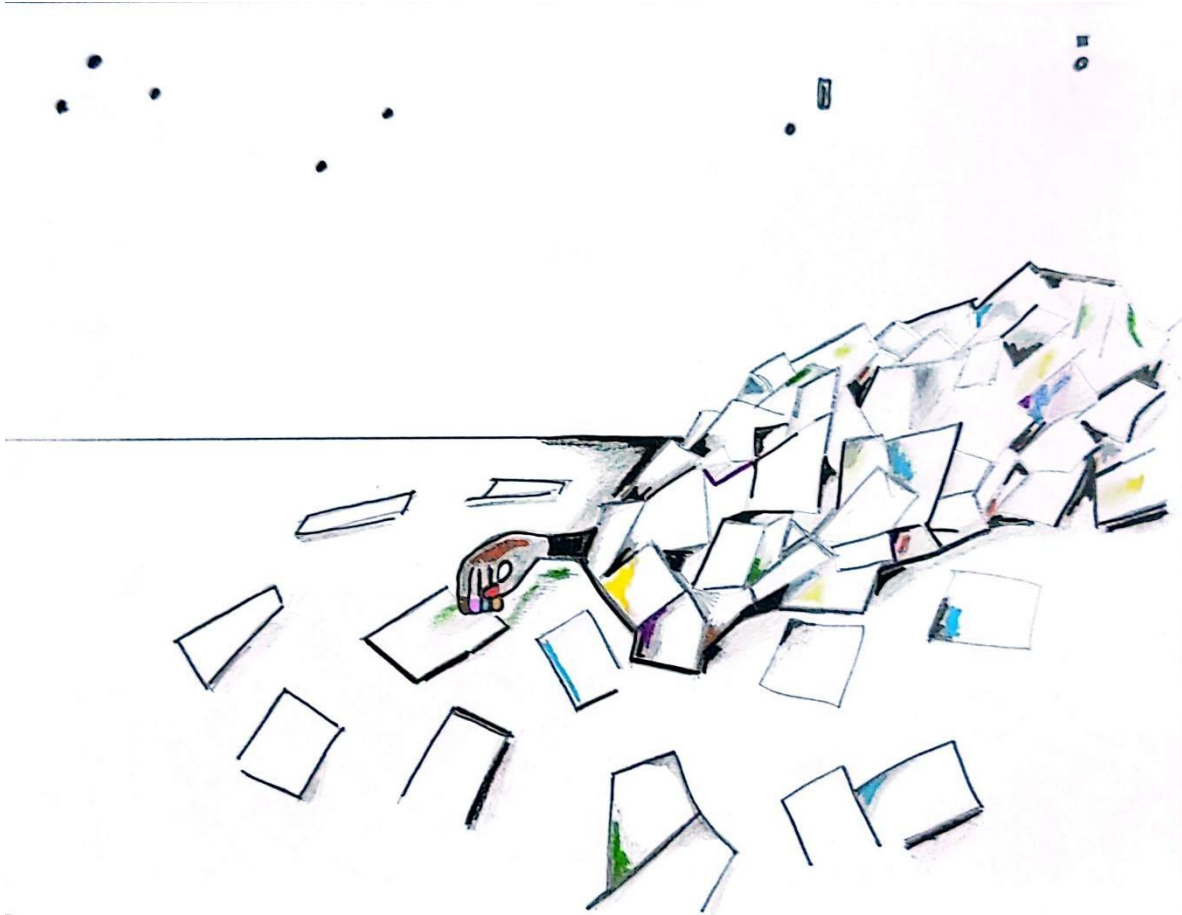
Diagrama de luces para la primera escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 5.

Dibujo preparatorio para la primera escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 6.

Dibujo preparatorio para el final de la primera escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 7.

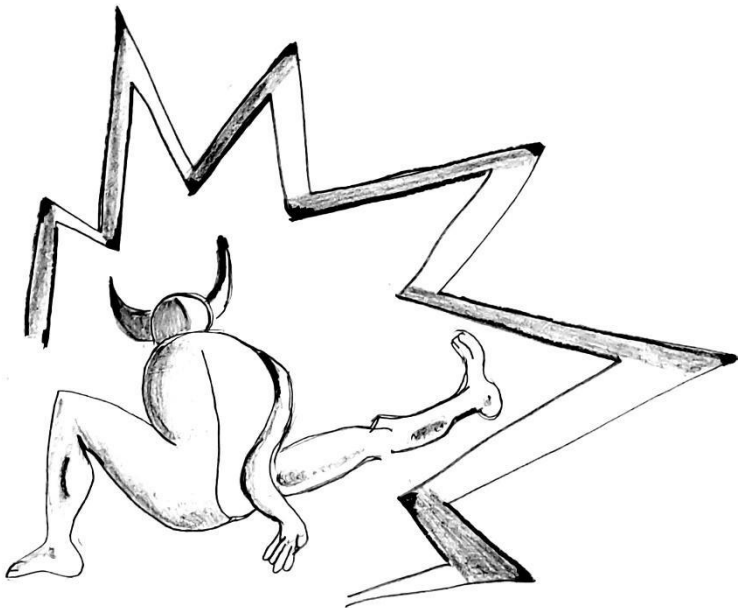
Diseño para la escena de Icaro: un pez muerto.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 8.

Diseño para la escena taurina.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 9.

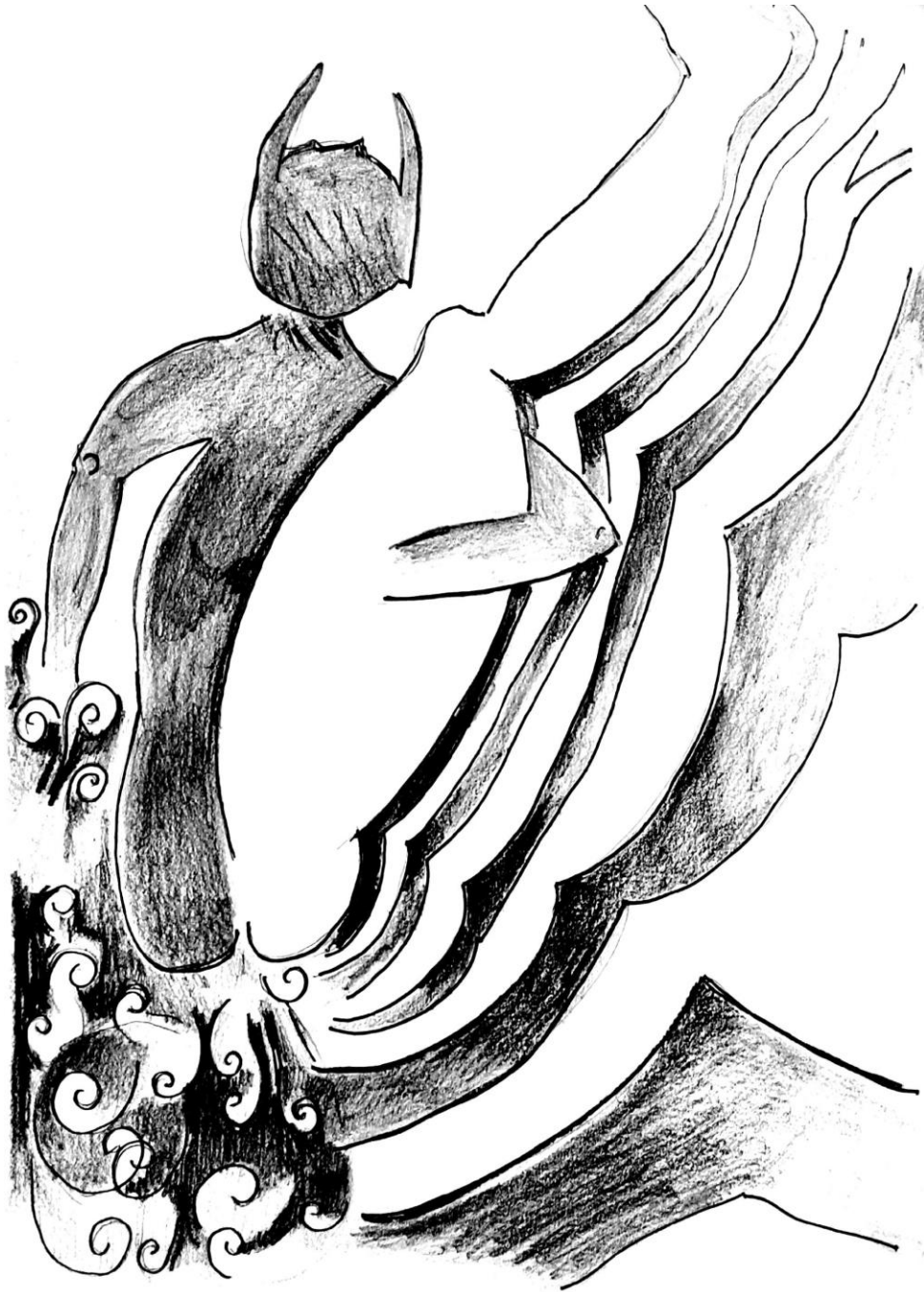
Diseño para la segunda escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 10.

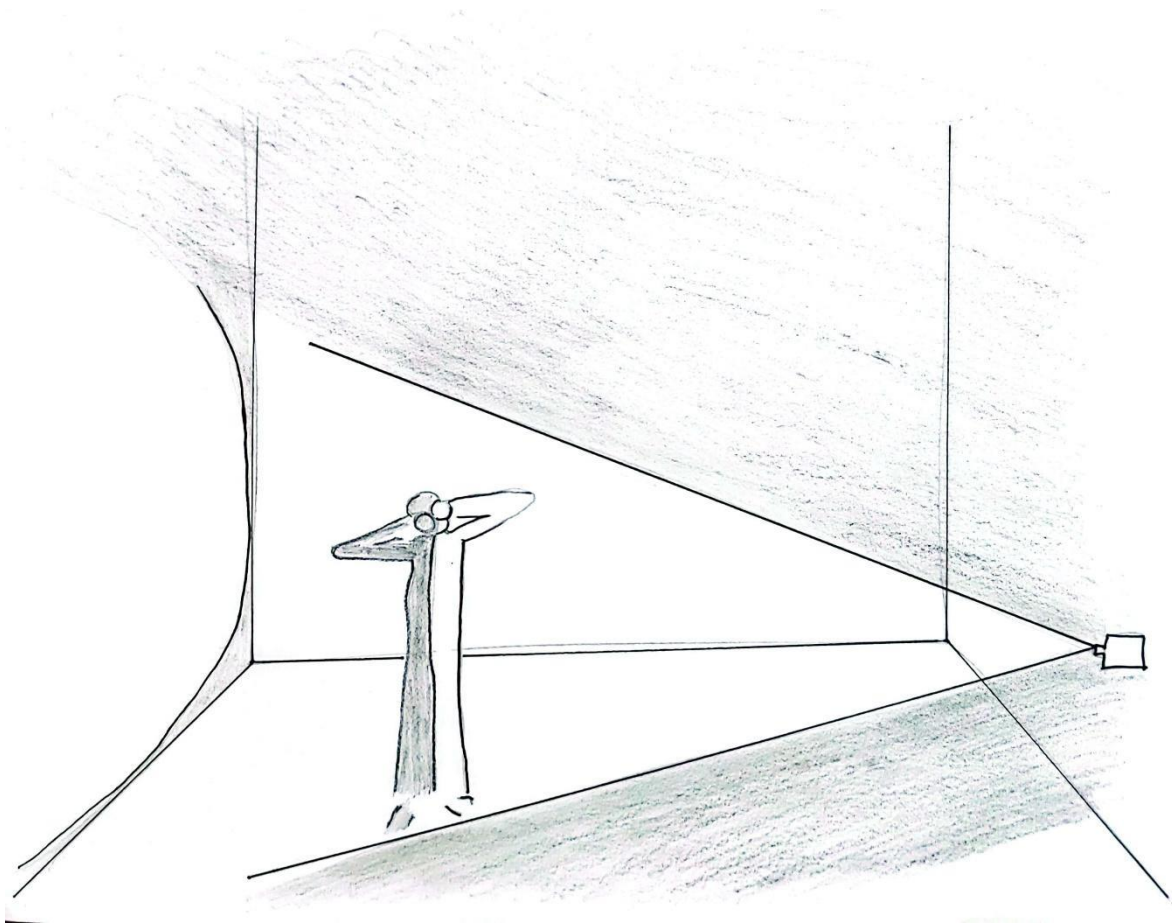
Dibujo preparatorio para la escena canina.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 11.

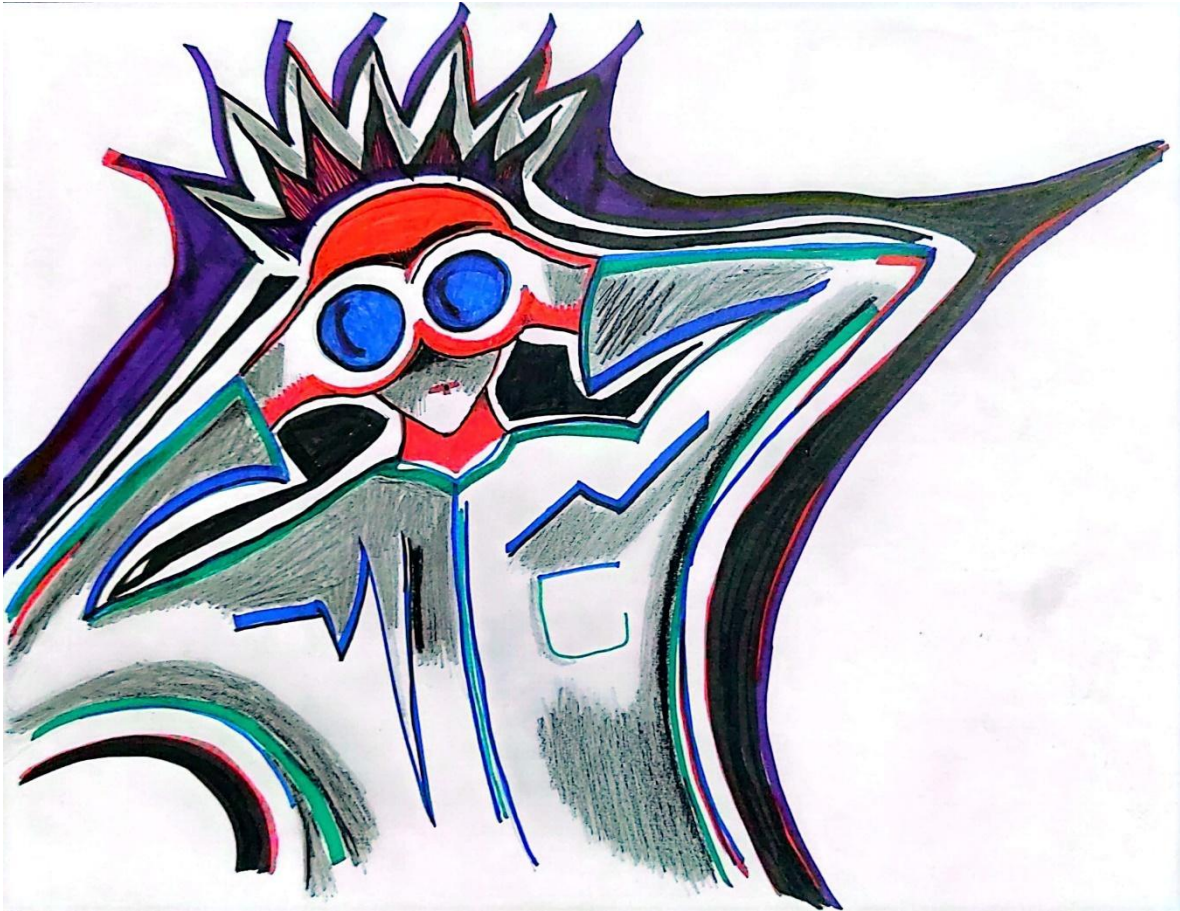
Dibujo preparatorio para diseño de luces.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 12.

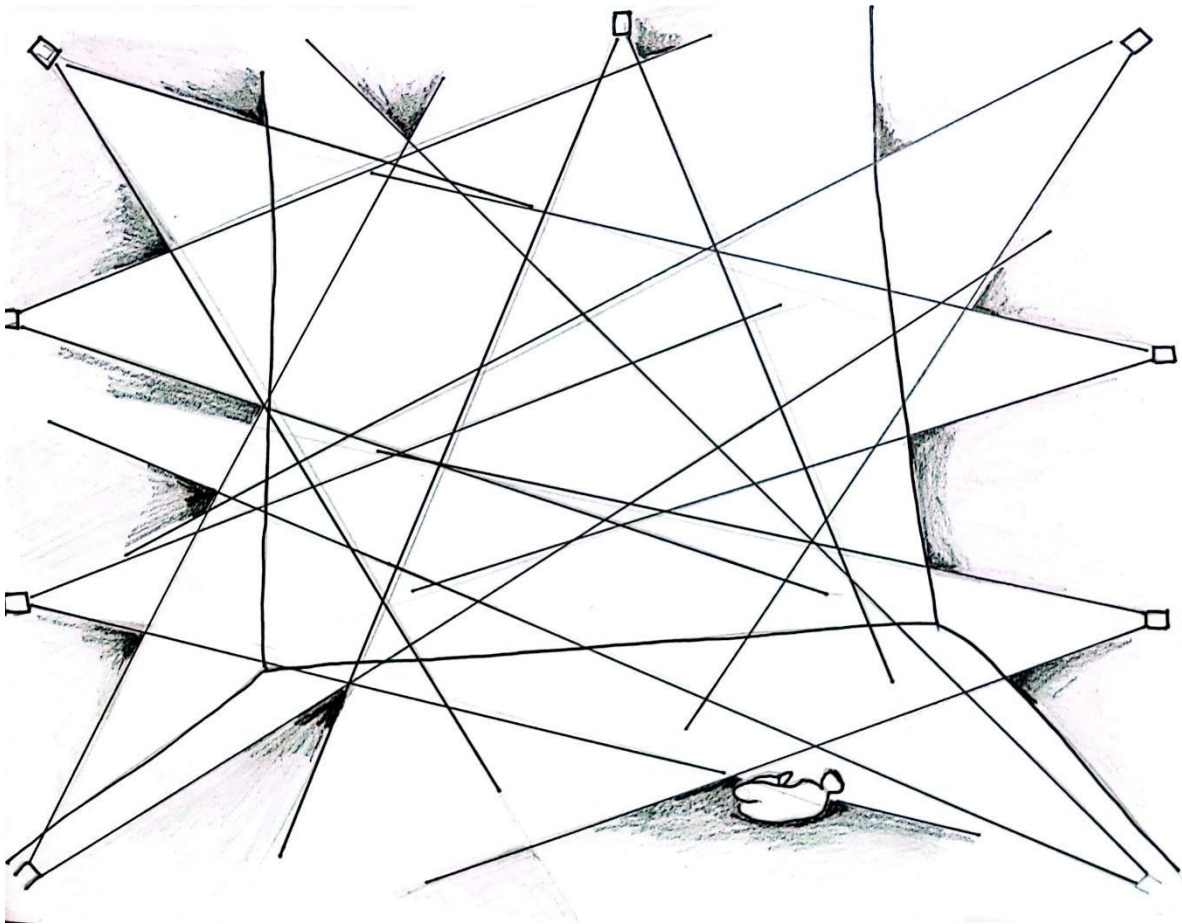
Dibujo preparatorio para la escena Valle Inclán baila.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 13

Esquema de iluminación para la última escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 14.

Dibujo preparatorio para la última escena.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 15

Dibujo preparatorio de la última escena.



Fuente: Elaboración propia.

Anexo 12.

Figura 16.

Afiche del Proyecto Artístico.



Fuente: Elaboración propia.