

HERMENÉUTICA EN LA CREACIÓN COREOGRÁFICA O VIVIR LA INCERTIDUMBRE CREATIVA DURANTE LA PANDEMIA: PROCESOS DE LA COMPAÑÍA DE CÁMARA DANZA UNA, EN EL AÑO 2020.

Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo¹
enid.zuniga.murillo@una.cr

RESUMEN

El siguiente artículo es un acercamiento reflexivo al trabajo creativo de la Compañía de Cámara Danza UNA -CCDUNA- de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica, durante el año 2020 que, debido a la pandemia vivida, potenció sus procesos de creación coreográfica, a partir de la articulación de su conocimiento dancístico con diversos lenguajes artísticos y formatos para la comunicación de su quehacer. Las medidas sanitarias adoptadas por el gobierno costarricense, en el marco de la pandemia planteó una serie de oportunidades de desarrollo profesional para las personas que conforman el equipo creativo, entre ellas, el desarrollo de una serie de adaptaciones individuales y colectivas, en los niveles: biofísico, socioafectivo y lógico-simbólico; que las llevó a afrontar la incertidumbre a partir del transitar de sus cuerpos en diversos tiempos y espacios, tanto para el entrenamiento del cuerpo para la interpretación, así como para la creación del movimiento danzado, su poética y su difusión. Todo esto, en su conjunto, representó un proceso de andamiajes fisio-cognoscitivos de producción de conocimiento y obra artística, que da cuenta de las capacidades adaptativas del equipo creativo para generar equilibrios cognoscitivos en medio de la incertidumbre del medio que requieren aproximaciones reflexivas de segundo orden.

PALABRAS CLAVE: Hermenéutica, Constructivismo, Adaptaciones Cognoscitivas, Creación Coreográfica, Arte e Interdisciplinariedad.

¹ Académica e Investigadora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

**HERMENEUTICS IN CHOREOGRAPHIC CREATION OR LIVING CREATIVE
UNCERTAINTY DURING THE PANDEMIC: PROCESSES OF THE COMPAÑÍA DE
CÁMARA DANZA UNA, IN THE YEAR 2020.**

Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo

enid.zuniga.murillo@una.cr

ABSTRACT

The following article is a reflective approach to the creative work of the Compañía de Cámara Danza UNA -CCDUNA- of the Escuela de Danza of the Universidad Nacional of Costa Rica, during 2020 that, due to the pandemic experienced, enhanced its processes of choreographic creation, to starting from the articulation of their dance knowledge with various artistic languages and formats for the communication of their work. The sanitary measures adopted by the Costa Rican government, in the framework of the pandemic, raised a series of professional development opportunities for the people who make up the creative team, among them, the development of a series of individual and collective adaptations, at the levels: biophysical, socio-affective and logical-symbolic; that led them to face the uncertainty from the transit of their bodies in different times and spaces, both for the training of the body for interpretation, as well as for the creation of the dance movement, its poetics and its dissemination. All this, as a whole, represented a process of cognitive scaffolding for the production of knowledge and artistic work, which accounts for the adaptive capacities of the creative team to generate cognitive balances in the midst of the uncertainty of the environment that require second-order reflexive approaches.

KEY WORDS: Hermeneutics, Constructivism, Cognitive Adaptations, Choreographic Creation, Art and Interdisciplinarity.

**HERMENÊUTICA NA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA OU INCERTEZA CRIATIVA
VIVA DURANTE A PANDEMIA: PROCESSOS DA COMPAÑÍA DE CÁMARA
DANZA, UNA NO ANO 2020.**

Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo

enid.zuniga.murillo@una.cr

RESUMO

O seguinte artigo é uma abordagem reflexiva do trabalho criativo da Compañía de Cámara Danza UNA -CCDUNA- da Escuela de Danza da Universidad Nacional da Costa Rica, durante o ano de 2020 que, devido à pandemia vivida, potencializou seus processos de criação coreográfica, a partir da articulação dos seus saberes em dança com várias linguagens e formatos artísticos para a comunicação da sua obra. As medidas sanitárias adotadas pelo governo da Costa Rica, no marco da pandemia, levantaram uma série de oportunidades de desenvolvimento profissional para as pessoas que compõem a equipe de criação, entre elas, o desenvolvimento de uma série de adaptações individuais e coletivas, no níveis: biofísico, socioafetivo e lógico-simbólico; que os levou a enfrentar a incerteza do trânsito de seus corpos em diferentes tempos e espaços, tanto para a formação do corpo para a interpretação, como para a criação do movimento de dança, sua poética e sua divulgação. Tudo isso, como um todo, representou um processo de andaime cognitivo de produção de conhecimento e trabalho artístico, que dá conta das capacidades adaptativas da equipe criativa em gerar equilíbrios cognitivos em meio às incertezas do ambiente que exigem segunda mão abordagens reflexivas ordem.

PALAVRAS-CHAVE: Hermenêutica, Construtivismo, Adaptações Cognitivas, Criação Coreográfica, Arte e Interdisciplinaridade.

INTRODUCCIÓN

¿Por qué hablar de una hermenéutica en la Creación Coreográfica, en medio de los procesos creativos, durante las fases de aislamiento durante el año 2020? El punto de partida de esta reflexión es la configuración del concepto de hermenéutica, para luego comprender sus implicaciones en los procesos de Creación Coreográfica y su importancia en el marco del trabajo realizado por la CCDUNA, durante el año 2020.

En este sentido, cuando se habla de hermenéutica se apela a la capacidad de interpretación del sentido del ser que en Heidegger implica “recorrer las sendas del pensar, del decir, de la palabra, de la leyenda, del poetizar, todo para intentar encontrar el camino que lo condujera al claro del bosque en el que se reúnen, para ser, el cielo y la tierra; los dioses y los mortales” (Horneffer en Yáñez y Guerra, 2009, p. 123).

Planteado así, la hermenéutica tiene un valor fundamental en las artes, por cuanto, el arte es un saber subjetivo, que permite deconstruir y reconstruir la realidad, desde sus propios cánones de sentido de verdad, y, por consiguiente, “la subjetividad es un destino particular de la esencia del ser en el que el desocultamiento del ser -y no la verdad de lo ente- se sustrae determinando una época propia” (Heidegger, 2010, p. 177), lo que hace posible la poética como sistema autopoietico de sentidos de la existencia humana.

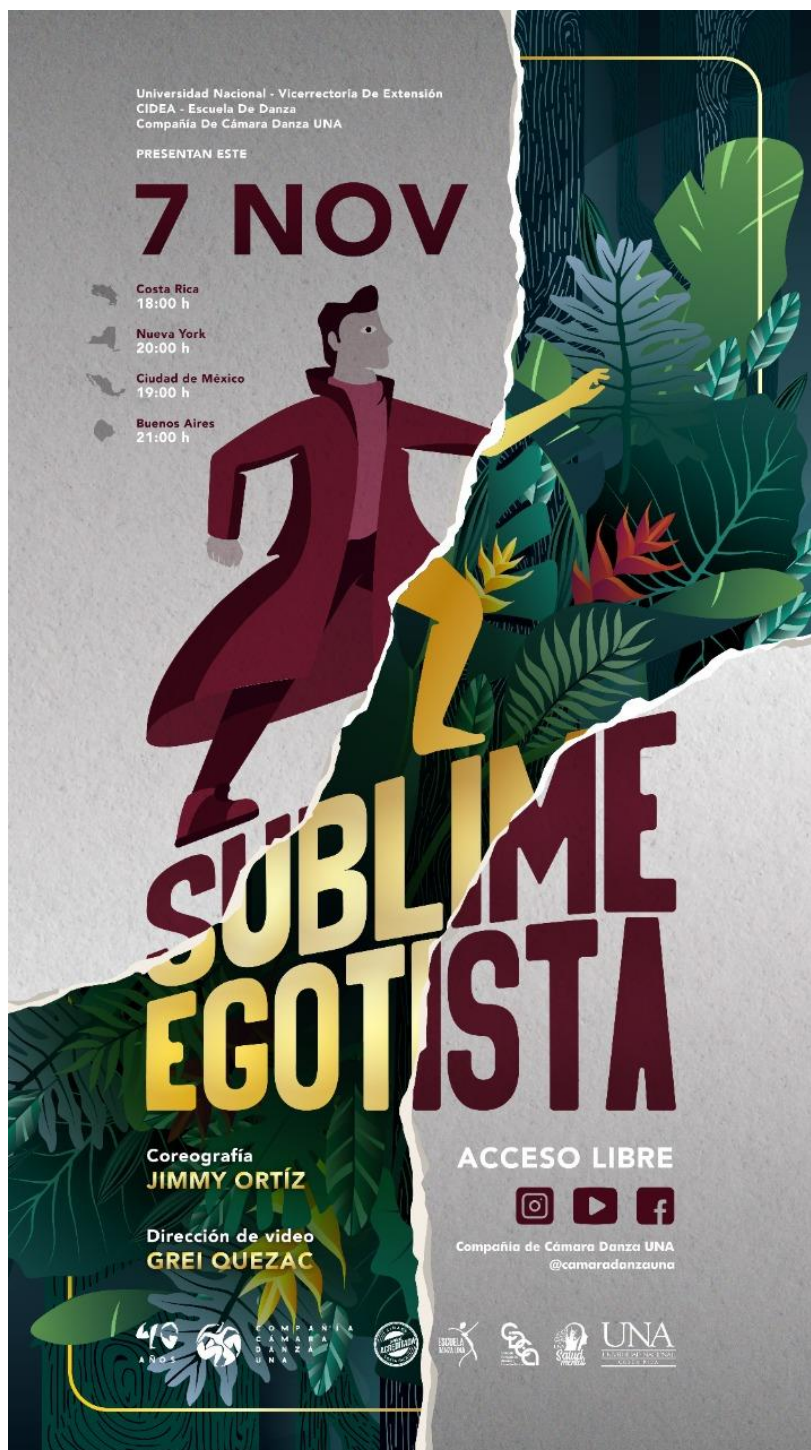
Y, este proceso subjetivo de interpretación del sentido del ser desde el arte plantea una relación directa con la creación coreográfica, pues esta última, es un estado de conciencia absoluta de la existencia humana, en que

La motivación para el coreógrafo corresponde a su verdad y se encarna en el movimiento (...) el artista configura contenidos de la realidad como representaciones dinámicas de ideas significantes (...) es posible que a medida

que se avanza en la creación de material, las secuencias que surgen de forma espontánea y que integran un proceso de exploración creativa, revelen *la expresión de lo vivido por el cuerpo*, y por ende el tema de la obra. (Gutiérrez, 2007, pp.26-27)

De esta forma, se plantea un análisis descriptivo del proceso de creación coreográfica de la CCDUNA, durante el año 2020, a partir de dos de sus obras: *Sublime Egotista* y *Puto Futuro*, que, como procesos creativos interdisciplinarios, plantearon una mirada hermenéutica de la transformación social que se atravesó, durante el confinamiento, en la pandemia del COVID-19.

PRIMERA PARTE



PROCESO SUBLIME EGOTISTA

Coreógrafo: Jimmy Ortiz

Obra en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=JCT2-YO0ppo>

EQUIPO CREADOR

Dirección General y Coreografía	Jimmy Ortiz Chinchilla
Dirección de video	Grei QuezAc
Edición	Grei QuezAc
Asistente de Edición	Mauricio Cruz Márquez
Intérpretes Creadores/as de la Compañía de Cámara Danza UNA, 2020	Mónica Masis Cisneros Álvaro Murillo Fonseca Juan de Dios Quirós Rodríguez Carlos Mario Ramírez Cabezas Jennifer Ramos Cruz Michelle Sánchez Sancho
Edición, mezcla y masterización	Christian Villalobos
Arreglos y composición	Christian Villalobos
Grabado, mezclado y masterizado	Domestikamusic
Texto “El Comunista” de Giorio Gaber. Adaptación libre y traducción al español	Jimmy Ortiz Chinchilla
Texto “El Comunista” de Giorio Gaber. Traducción al inglés	Grei QuezAc
Concepto de vestuario	Rodolfo Seas Araya Kevin Arce Alfaro
Asesor de estilismo y vestuario	Kevin Arce Alfaro
Diseño Gráfico	Álvaro Murillo Fonseca
Difusión	Juan de Dios Quirós Rodríguez Mónica Masis Cisneros Álvaro Murillo Fonseca
Producción artística y logística para montaje coreográfico y filmación	M.A. Mario Blanco Lobo
Dirección artística y coordinadora de la Compañía de Cámara Danza UNA, 2020	M.A. Kimberly Ulate Molina
Escuela de Danza Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística Universidad Nacional Costa Rica, 2020	

Hermenéutica de la creación coreográfica a partir de la transmutación del espacio-tiempo en el proceso creativo

Para el caso de la coreografía *Sublime Egotista*, el inicio del proceso de exploración-investigación partió en la presencialidad, con una sesión de clase y con ejercicios basados en las relaciones humanas, a partir de búsquedas corporales a partir de duetos y solos, en dónde se exploraron elementos como la energía y fuerza escénica, así como la cadencia del movimiento y las relaciones de los cuerpos en el espacio.



Imagen #1. Ensayo 17 de marzo de 2020, Sublime Egotista.

Fuente: Registros fílmicos, Compañía de Cámara Danza UNA, marzo 2020.
Escuela de Danza. Universidad Nacional

Sin embargo, a partir de la tercera semana de marzo, Costa Rica y la Universidad Nacional inicio con el proceso de confinamiento debido al COVID-19, lo que obligó a una pausa para la reformulación y cambio en la estrategia de montaje.

Texto del coreógrafo	Artículo proporcionado por el coreógrafo	Libro proporcionado por el coreógrafo
<p><i>Sublime egotista</i></p> <p>Proceso Coreográfico Jimmy Ortiz</p> <p>Significa: Esa excesiva importancia concedida a sí mismos y a las propias experiencias vitales. Hablar o escribir de modo excesivo sobre sí.</p> <p>Trabajo por hacer, se envían videos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Trabajo personal egotista. 2. Implica una búsqueda de movimiento. 3. Máximo 10 minutos. 4. Buscar muchísimo trabajo de la cabeza y el torso superior, incluyendo los hombros. 5. Y que incluya un desplazamiento a nivel del suelo, particular, personal u veloz. 6. Que todo el ejercicio coreográfico me lleve a la consecución de un deseo o un goce muy personal. 7. Si tienen necesidad de incluir elementos no sé inhiban, utilícelos con síntesis y los que sean imprescindibles. <p>Texto William Wordsworth para motivar:</p> <p><i>"Cuando de nuestro yo separados hemos estado demasiado tiempo, a causa del mundo acelerado y sus asuntos hartos, de sus placeres cansados, Que grata, que benigna es la soledad".</i></p> <p>https://www.bioguia.com/entretenimiento/que-es-el-egotismo-y-como-saber-si-tu-o-alguien-que-conoces-lo-tiene_29840894.html</p>	 <p>Artículo titulado "Que es el 'egotismo' y cómo saber si tú o alguien que conoces lo tiene". El artículo discute el concepto de egotismo, su diferencia con el egoísmo y cómo reconocerlo en los demás. Incluye una imagen de un muñeco de trapo con una caja de cartón por cabeza que sonríe, sentado en un sofá.</p>	 <p>Cover del libro "El sujeto y la ley: El retorno del sujeto reprimido" de Franz J. Hinkelammert. La portada muestra una imagen abstracta con un objeto que parece un martillo o un instrumento de corte sobre un fondo oscuro y texturizado.</p>

Cuadro #1. Propuesta inicial del coreógrafo Jimmy Ortiz, al iniciar las medidas sanitarias derivadas de la pandemia.

Fuente: Archivos Compañía de Cámara Danza UNA, 2020.

Para ello, el coreógrafo Jimmy Ortiz plantea una metodología de trabajo distinta, a partir de la estructura de la obra coreográfica, mediante partituras visuales que tenían como detonadores creativos textos e imágenes concretas que permitieran a las y los intérpretes de la CCDUNA trabajar, individualmente, desde la virtualidad, en sesiones de tres veces por semana, ya sea en grupo o con algunas personas intérpretes de la CCDUNA.

En la primera sesión virtual observada, el coreógrafo Jimmy Ortiz plantea la siguiente pregunta: ¿de qué se trata sublime egotista?, al respecto, las personas integrantes de la CCDUNA hacen referencia a temas relacionados con: “la dualidad humana (...) reconocer lo oscuro (...) recuento con nuestra esencia para reconocerla (...) sin juzgar (...) las versiones sublimes del yo (...) como cada uno de nosotros puede explotar al máximo esas versiones sublimes del yo al máximo” (Intérpretes CCDUNA, 2020, grabación de proceso de trabajo virtual del 27 de julio).

Por su parte, Ortiz plantea que

el egotista es aquel que habla en extremo de sí mismo... y cualquier filósofo, Nietzsche, cualquier pensador, cualquier escritor, cualquier artista es un egotista, porque habla en demasía, no podemos hablar desde otro lugar. Ahora, pero desde ese lugar, cuando habla se encuentra la oscuridad y justamente se encuentra esa dualidad, ese espacio oscuro, ese color doloroso, y eso es muy importante para la pieza. La pieza tiene un dolor muy grande porque ese egotista va a llegar a hablar de sí mismo, pero desde un espacio de la inmensidad, desde lo infinito... desde lo sublime. Entonces, esa explosión en vísceras, esa explosión en emociones, esa es la emoción del espectáculo (...) estos personajes analizan su racionalidad irracional (...) vamos a empezar a trabajar cuatro grandes momentos de eso: el conformista es el primero (...) el segundo va a ser: si ves a mi madre (...) el

tercero es el comunista y el cuarto es ¿cómo puedes curar a un corazón herido?

(...) esos son los cuatro grandes temas, en donde vamos a hablar de todas esas cosas oscuras y toda esa soledad y toda esa dualidad del alma (...)

(Ortiz, 2020, extracto de la grabación, proceso de trabajo virtual, 27 de julio)

Además, el propio coreógrafo relaciona estos cuatro ejes de investigación-exploración de la pieza con cuatro aspectos socioculturales que se atraviesan en la vida humana, como lo son la dolencia, lo emocional, lo político y lo sensual, a modo de capas de creación coreográfica, esto se puede esquematizar de la siguiente manera:



Esquema#1. Relaciones de temas de investigación-exploración creativa con aspectos socioculturales generales humanos planteados para Sublime Egotista.

Fuente: Elaboración propia, 2021. Con base en Ortiz, 2020, extracto de la grabación de proceso de trabajo virtual del 27 de julio.

Fase de Investigación- Exploración-Creación

En la fase de Investigación-Exploración-Creación de Sublime Egotista, tanto el coreógrafo como el equipo de intérpretes bailarines debieron transitar por momentos de adaptación y autorregulación en el trabajo remoto-virtual. Al respecto, entre los meses de julio y noviembre del 2020, se identificaron los siguientes momentos:

- 1. julio-agosto:** proceso de investigación – exploración corposimbólica en la presencialidad de remota
- 2. setiembre:** después de aprobado el protocolo sanitario, inicia el trabajo presencial de investigación – exploración – creación en el espacio.
- 3. octubre:** filmación por espacios y escenas.
- 4. octubre-noviembre:** edición.
- 5. noviembre:** estreno virtual.

A lo largo de estos momentos, se destaca que en el equipo de intérpretes bailarines de la CCDUNA hubo condiciones socioespaciales y ambientales por afrontar el confinamiento en sus casas de habitación, desde dónde trabajaron esta fase, conviviendo con sus familias, algunas de las personas se debieron trasladar a lugares húmedos y calientes que afectaron sus cuerpos, lo cual implicó un doble proceso adaptativo de reequilibrios biofísicos, socioafectivos y simbólicos, negociando espacios para sus exploraciones corporales, entre lógicas simbólicas y lógicas de vida cotidiana -que en el salón de ensayos no se afrontan-.

De igual manera, con el trabajo previo de entrenamiento físico, en confinamiento y de manera individual, que les permitía una disposición corporal para las sesiones con el coreógrafo, que requirió una gran capacidad de reflexividad de su propia práctica, en pisos no aptos para la danza, climas extremos, conciencia de la autorregulación del entrenamiento para el autocuidado.

Para el coreógrafo también implicó trabajar a través del aislamiento de cada intérprete, a modo de fragmentos de la estructura dramática de la coreografía a partir de cuerpos individuales en proceso de exploración, para ir construyendo imágenes y escenas que luego fueron dando significado a códigos y personajes, dentro de las cuatro grandes temáticas que planteó, al iniciar la fase virtual, proyectando ese material en la infraestructura del Beneficio de Café Santa Lucía en Barva de Heredia, que la responsable del proyecto CCDUNA había gestionado, durante el proceso creativo virtual.



Cuadro #2. Serie de fotografías del Beneficio de Café Santa Lucía en Barva de Heredia, gestionado por la Directora Artística, M.A. Kimberly Ulate.

Fuente: Archivo personal de visita a ensayo y filmación, 09 de octubre de 2020.

Para el coreógrafo, el dispositivo fundamental para detonar la investigación-exploración-creación en las personas intérpretes bailarinas fue el juego, en sus palabras:

(...) siempre me gusta crear como esas partituras visuales, y las tengo como en la mente, y a partir de ahí juego, y le voy metiendo cosas. El juego es muy importante, entonces a mí la virtualidad metodológicamente me ha ayudado a eso porque, de alguna manera estos planos a mí me permiten construir espacios visuales, pictóricos que son con los que yo juego. (...) También me gusta mucho eso de que el bailarín, a partir de una motivación mía, es como una seducción, explore y juegue (...) en una dialéctica.

(Entrevista a Ortiz, agosto, 2020)

Lo anterior, refleja los momentos de adaptación biofísica, socioafectiva y simbólica que han tenido que atravesar el equipo artístico de la CCDUNA para poder crear la obra *Sublime Egotista*, en donde el coreógrafo generó un estado de germinación creativa a partir de imágenes, historias, partituras corporales que enriquecieron la exploración de cada intérprete bailarín, este estado de germinación creativa en la colectividad permitió una sensibilidad intersubjetiva para la apertura a la seducción y la incertidumbre, que Ortiz describió de la siguiente manera:

hay una hay una palabra muy linda que es muy linda qué tal veces se ha pervertido, digamos socialmente por el capitalismo y por la sociedad que vivimos, pero es la palabra seducción. A mí me encanta seducirlos, para que de esa seducción salga un deseo, un deseo de que quieran hacer goce y cuando llegamos a ese nivel es que ya estamos llegando a los límites (...) y proyectarnos digamos, después con ese material (...) es como una vez que el goce está en el cuerpo y hay una sustancia que llena ya los espacios. (...) están en la transición de la

presencialidad remota al espacio de grabación (...) para mí, era como un reto muy importante llegar hasta este punto (...) tengo unos objetivos claros de que mi propuesta y llega el momento en que ahora necesito la presencialidad (...) para mí, la presencialidad es convivencia (...) y en el convivir es un intercambio de cosas, de sudores, de cuerpos, de miradas, de atravesarse con las manos (...) Para mí era riesgoso si yo no sentía que había el magma suficiente, esa sustancia presente para llenar el espacio.

(Entrevista a Ortiz, setiembre, 2020)

En este sentido, se puede apreciar como el colectivo artístico logró procesos creativos autopoieticos, entendidos como “sistemas (...) [que] están acoplados estructuralmente con su medio; fundamentalmente incrustados en una dinámica de cambios, que se ejerce a través de un apropiado acoplamiento de sentido-acción. Esta dinámica continua puede considerarse una forma rudimentaria de *conocimiento creativo*”² (Bishop y al-Rifaie, 2016, p. 4).

De esta manera, el acoplamiento de sentido-acción se refleja en el proceso interno de Sublime Egotista en cada uno de los procesos de adaptación espacio temporales que debieron sortear y de los cuales emergen progresiones en la conciencia colectiva intersubjetiva que se genera en la creación artística, tal y como se detalla en las siguientes imágenes:

² Traducción propia del original: “In addition, autopoietic creative systems stand ‘structurally coupled’ with their medium; fundamentally embedded in a dynamic of changes, exercised via appropriate sense-action coupling. This continuous dynamic can be considered a rudimentary form of *creative knowledge*”.



Cuadro #3. Serie de imágenes para ejemplificar la progresión y adaptación del juego creativo en los diversos espacios-temporales que atravesó el proceso de investigación-exploración-creación.

Fuente: Registro de la CCDUNA, registro personal y publicación de la obra en YouTube, 2020.

En la primera imagen se puede observar los primeros momentos de exploración interpretativa, a partir de una pieza musical, en la segunda, se plasma el momento de filmación de una de las partituras con la misma melodía, y, en la última, se observa un extracto de la obra final, con la misma estructura sonora.

Todo ello, da cuenta de las progresiones en los procesos constructivos de conocimiento creativo, que son transformados por los momentos de investigación-exploración-creación para dar respuesta a ciertos motivadores creativos, que han sido seducidos por su coreógrafo, Jimmy Ortiz.

Hermenéutica a partir de los lenguajes de Creación Artística: entre lo escénico y lo visual en Sublime Egotista

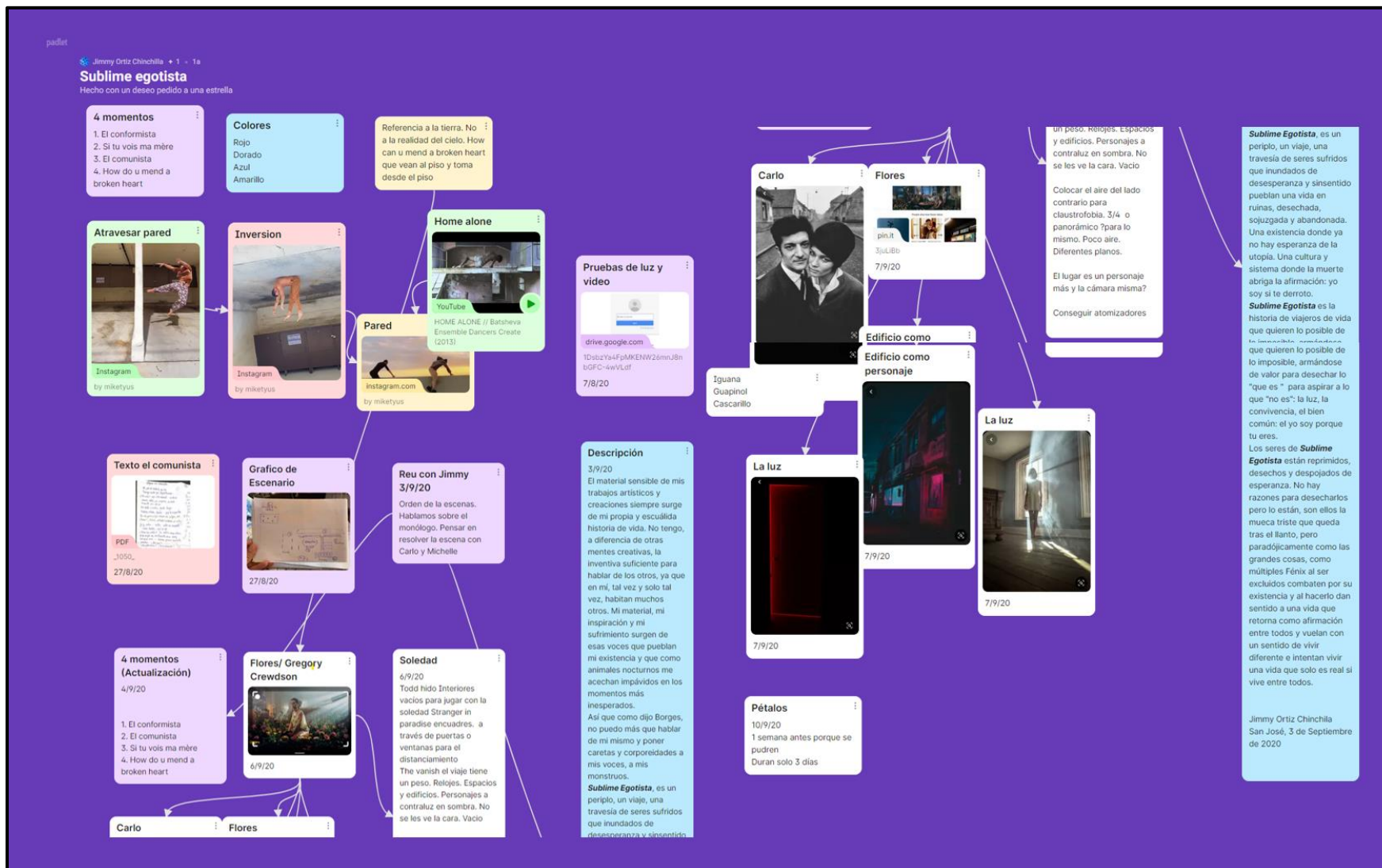
Uno de los aspectos hermenéuticos de la creación artística, que atraviesa las configuraciones multi e interdisciplinarias integradoras de lenguajes artísticos que permiten materializar las propuestas artísticas, a partir de la dirección audiovisual y el vestuario, en este sentido, el trabajo del artista multidisciplinario Grei QuezAc, quién es bailarín, coreógrafo y productor audiovisual fue fundamental para la obra, en su versión final.

El proceso de configuración multi e interdisciplinaria parte del trabajo de articulación entre el movimiento danzado que ha sido explorado en las sesiones zoom con la infraestructura del Beneficio de Café y la estética de sus espacios. Al respecto, Grei QuezAc, describe este proceso de la siguiente manera:

Primero, observamos los espacios verdad porque la contraparte del movimiento es el espacio, entonces a es un espacio súper amplio (...) además son espacios que se transforman (...) en un lugar hay cierta energía del espacio, en otro lugar, cambia por completo (...) por ejemplo, nos encontramos un lugar que llamamos el cuarto de las estrellas que es este ranchito como techo de zinc, qué tienen huecos en el

techo y entonces le entran los rayos del sol y está lleno (...) Entonces, son cosas que nos imaginamos mucho, por ejemplo, (...) en qué parte del suelo para que se levante el polvo esas son las cosas que vemos en el espacio. Además, eso cuando fuimos de día, fuimos de noche (...) entonces la luz nos mueve muchísimo (...) ya eso nos hace imaginarnos un escenario. Ahí yo creo que es eso es como cómo transformar estos espacios sin adaptarlos mucho en escenarios verdad como un espacio escénico. (Entrevista a Grei QuezAc, setiembre de 2020)

Para el realizador audiovisual, fue fundamental la comunicación con el coreógrafo para definir la estética de las imágenes en la narrativa audiovisual de la obra, la cual partió de propuestas de diseño que se planificaron de manera conjunta, para ello, planteó diversas ideas visuales que fueron dialogadas y consensuadas con el coreógrafo Jimmy Ortiz, un ejemplo, es el archivo creativo que generó con el programa Pallet.



Cuadro #4. Serie de imágenes del Archivo Creativo del Realizador Audiovisual.

Fuente: Elaboración propia, 2021. Con base en la producción de Grei QuezAc, 2020. <https://padlet.com/ph7jdjuvy3/14j5zimbqicr1qbl>

Como se aprecia, el archivo creativo del realizador audiovisual refleja los procesos de reconfiguración de la investigación-exploración-creación del coreógrafo y del equipo de intérpretes bailarines, en donde se plasman propuestas visuales que concretan los diálogos creativos con el coreógrafo. Pero también, el espacio mismo, con sus particularidades, requirió de exploraciones propias, el mismo artista comenta que

Jimmy ya había empezado con los ensayos con los chicos y yo ya le había sugerido algunas imágenes que podríamos hacer, entonces, cuando fuimos al espacio teníamos tres o cuatro imágenes muy claras que ya han estado trabajando y que yo tenía también ganas de explorar y tuvimos la oportunidad de llevar una cámara (...) Entonces hicimos un montón de tomas para ver la luz solar, para ver qué tan bien se lleva la cámara con la luz en los cambios de luz por la falta de luz es este para ver las posibilidades de juego de cámaras, porque hay una escena particular que está que está pensada para ser al revés. Entonces también ver cómo se veía eso con exploración del movimiento y con la cámara al revés y ver si funcionaba este y básicamente bueno que estuvo ahí también Kimberly (...) y ella nos ayudaba aportando su cuerpo y moviéndose a cómo le pidiéramos para ver cómo se veía. (Entrevista a Grei QuezAc, setiembre de 2020)

Como se aprecia, el proceso de trabajo previo a las grabaciones fue un proceso de transtextualidad entendida como

un complejo entramado de relaciones diversas, hibridaciones y mezclas, intersecciones y alusiones que van de lo general a lo específico, de lo difuso a lo concreto, del simple eco al enlace claramente delimitado. Un andamiaje transtextual heterogéneo que posee una naturaleza tanto sincrónica como

diacrónica [a partir de] la interconexión de distintos códigos con una determinada finalidad sociocultural [que] traerá consigo nuevas categorías analíticas y cognoscitivas acordes con el universo de relaciones planteado (...) como también lo es que tales procesos de hibridación semiótica promoverán específicas concepciones del mundo (...) solo posibles desde la confluencia e interacción de sistemas expresivos diferentes. (Durañona, García, Hilaire, Salles, y Vallini, 2006, pp.33-46)

De esta manera, en la concreción de los procesos de grabación en el Beneficio de Café Santa Lucía ocurren procesos de transtextualidad, que se alimentan de las obras y conceptos iniciales del coreógrafo Jimmy Ortiz, la investigación-exploración-creación con el equipo de intérpretes de la CCDUNA. Todo ello, se transmutan a procesos de activación de saberes prácticos que permiten configurar - reconfigurar la estructura visual y lumínica de las escenas diseñadas. Esto ocurrió en el sitio, con las pruebas de luz, el seguimiento de la escaleta y guión de grabación, pruebas de cámara y la grabación en sí misma.



Cuadro #5. Serie de imágenes del Proceso de transmutación de las propuestas iniciales
Fuente: Registro personal, visita a proceso de grabación, 2020.

Otro aspecto fundamental en la dimensión espacial-temporal e histórica de la obra *Sublime Egotista* fue el vestuario, el maquillaje y los accesorios, este proceso tuvo dos momentos, el de definición de la época, que estuvo a cargo del artista Rodolfo Seas, y la fase de realización, a cargo del bailarín, coreógrafo y académico de la Escuela de Danza, Kevin Arce, quién en un lapso muy corto de tiempo, planteó una dinámica participativa de escogencia de las piezas, a partir de la época definida. Al respecto, el asesor de imagen plantea que

Cuando Kimberly me contactó para este proceso, ya iban a empezar a grabar, quedaba como una semana para iniciar las grabaciones y ellos estaban trabajando de la mano con Rodolfo Seas con Jimmy. Ellos habían generado una propuesta, pero más que generar una propuesta, lo que hicieron fue que se ubicaron en los años treinta y cuarenta. Entonces, ya esto me remitía a mí completamente a una línea una época a la existencia de X prenda (...) entonces me ubico temporalmente en un espacio y en un rango de moda (...) Yo visité la propuesta de espacio, era un espacio alternativo. No era un teatro. Entonces, era un espacio que ya contenía toda una infraestructura, metales máquinas, madera, polvo y, además, el objetivo que quería Jimmy con toda su propuesta, crear un universo apocalíptico (...) Me sentí un poco atado, porque ya había una época muy rígida. Sin embargo, conforme empecé a entender un poco más la propuesta, a entender un poco la necesidad, también, yo empecé a encontrar momentos específicos (...) el proceso con Jimmy (...) eran personajes humanos literales (...) entonces, ya me hace una propuesta muy concreta, también había una escena que hiciera como un poco más surrealista muy efímera que fue la cena en la que yo me enamoré. Y yo dije bueno. Ahí se me va a explotar la creatividad (...) ya existían piezas

preseleccionadas que se habían elegido (...) entonces, con esas piezas lo que hicimos fue hacer como una pasarela con los chiquillos pregunté qué les funciona, qué sienten, como probando (...) habían elegido unas cosas y tal vez, yo ese día, las descarté y sume otras (...) entonces fue como reinterpretar nuevamente las piezas tomando esa referencia (...) entonces lo que hice fue seleccionar lo que más nos remitiera a este momento de la historia (...) eran como reinterpretarlas y aproximarlas alrededor del conjunto de elementos que nos llevaban a esa época (Entrevista, Kevin Arce, marzo, 2021)

El mismo artista se denomina Asesor de Imagen porque su función para Sublime Egotista no fue exactamente de diseño, sino de búsqueda y escogencia de prendas adecuadas, así como del maquillaje y peinados, que fuesen adecuados a la época y que respondieran a las necesidades creativas del coreógrafo.



Cuadro #6. Serie de imágenes del espacio de vestuario y maquillaje, establecido en el Beneficio de Café.

Fuente: Registro personal, visita a proceso de grabación, 2020.

En este sentido, Arce plantea que sus grandes retos fue el tiempo de realización de la curaduría de vestuario, pero también lo fue la gran cantidad de tomas, con diferente vestuario que implicó una serie de decisiones de diseño relacionadas con la época, las texturas y los colores, al respecto, Arce comenta que

tenían muchos momentos, muchas tomas, muchas escenas y eran escenas muy diferentes y además, Jimmy como decía él, quería seres humanos como locos, como perdidos (...) Este montón de capas que suceden en la pieza y con las prendas, porque las prendas son los accesorios que van desapareciendo (...) en esta obra más que confeccionar y crear piezas, mi tarea fue un poco más como de asesor de imagen como una curaduría (...) porque por el tiempo hacer una prenda (...) al principio, Kimberly iba conmigo a buscar prendas (...) yo venía a la casa y [lavar cada prenda] (...) la mayoría venían de una tienda de segunda mano (...) Para mí fue importante la limpieza [para poder probarlas] (...) también, lo que hicimos fue traer piezas y que los mismos bailarines (...) las probaran y ya, sobre lo que ellos proponían, yo las combinaba (...) este con esto con esto, y así, de esa forma, se fue como estructurando qué prendas iban a quedar (...) otra cosa (...) fue el maquillaje (...) hacer peinados y entonces, yo ya tuve que indagar por dónde andan los peinados, cuál era la tendencia (...) al final termine, literal, haciendo la asesoría completa de maquillaje, de pelo a uñas y entonces fue como un trabajo cuidadoso, también, tratar de que ninguna prenda se quedará por fuera. Para mí, fue muy importante buscar texturas toda la cantidad, la mayor cantidad de texturas posibles, de usar estampados de flores, mucha tela corduroy, también, un elemento importante fueron las transparencias como telas de transparentes (...)

y como la mezclilla vieja, como pantalones grandes, buscamos general como pantalones grandes y con esta cosa, pues apocalíptica, pues yo me imaginaba, siendo humano, que me encontré un pantalón gigante, y me lo ponía y no me quedaba, pero era el único que tenía al alcance, entonces con un cordón con una faja súper concha o con una cinta de precaución, me amarraba a la cintura del pantalón, pues hay muchas pasa fajas. (Entrevista, Kevin Arce, marzo, 2021)

Como se aprecia, el proceso descrito por Kevin Arce se relaciona con una dimensión de la transtextualidad, relacionada con una *intertextualidad concreta*, referida a “aquella que se produce cuando las relaciones intertextuales se aprecian (...) en formas concretas de construcción de personajes o en la reiteración de ideas o estructuras particulares, ya desarrolladas” (Durañona, García, Hilaire, Salles, y Vallini, 2006, p.33), que se refleja en la obra *Sublime Egotista* a través de los procesos de re-equilibración creativa y simbólica, a partir de reinterpretaciones de las lógicas estéticas posmodernas y referentes temáticos que el coreógrafo Jimmy Ortiz requería en su proceso de creación coreográfica.

SEGUNDA PARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL _
CIDEA _ ESCUELA DE DANZA _
COMPAÑÍA DE CÁMARA
DANZA UNA _ & _
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA _
VICERRECTORÍA DE
ACCIÓN SOCIAL _
DANZA UNIVERSITARIA _
PRESENTAN _

2021 MAR 06
19 HRS
FACEBOOK
INSTAGRAM
YOUTUBE

GUSTAVO
HERNÁNDEZ

PROCESO PUTO FUTURO

Obra en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=PIC17H6wGQc>

EQUIPO CREADOR

Dirección General	Gustavo Hernández Alpízar
Dirección de fotografía y producción	Esteban Chinchilla Mora
Montaje	Primo Murillo Echeverría Gustavo Hernández Alpízar
Intérpretes Creadores/as de la Compañía de Cámara Danza UNA, 2020	Mónica Masis Cisneros Álvaro Murillo Fonseca Juan de Dios Quirós Rodríguez Carlos Mario Ramírez Cabezas Jennifer Ramos Cruz Michelle Sánchez Sancho Gustavo Abarca Chacón
Video Mapping	Gustavo Hernández Alpízar
Concepto de Vestuario	Kevin Arce Alfaro
Asesor de Vestuario	Kevin Arce Alfaro
Diseño Gráfico	Álvaro Murillo Fonseca Gustavo Abarca Chacón
Difusión	Juan de Dios Quirós Rodríguez Mónica Masis Cisneros Álvaro Murillo Fonseca
Producción artística y logística	M.A. Mario Blanco Lobo
Dirección artística y coordinadora de la Compañía de Cámara Danza UNA, 2020	M.A. Kimberly Ulate Molina
Escuela de Danza Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística Universidad Nacional Costa Rica, 2020	

Hermenéutica de la creación coreográfica a partir de la transmutación del espacio-tiempo en el proceso creativo de Puto Futuro.

El proceso hermenéutico de creación coreográfica de la obra Puto Futuro, del coreógrafo Gustavo Hernández fue muy distinta, ya que concepción, investigación y realización se pensó desde la interacción del cuerpo y el lenguaje audiovisual, desde el principio.

En este caso, el proceso partió de la virtualidad, atravesó la presencialidad, para llegar al lenguaje del video danzado. Al respecto Hernández, lo cual trajo consigo grandes aprendizajes, sobre las dinámicas relacionales de las personas intérpretes de la CCDUNA, al entrar en sus espacios personales por medio de la pantalla.

Esta situación en extremo excepcional, para la dinámica laboral de la CCDUNA, en particular, y del medio dancístico, en general, está relacionada con lo que Ramos, Ramos-Galarza y Tejera (2021) denominan la percepción de las personas sobre sus condiciones laborales y su equilibrio con la vida laboral en el teletrabajo, en donde expresan que “las personas sientan más estrés, aumenta la percepción de interrupciones y hace que sea difícil equilibrar la vida laboral y familiar” (p.17).

Lo anterior, resulta importante de señalar porque las y los intérpretes de la CCDUNA, comentaron que:

empezamos de lo peor a lo mejor, porque el proceso en las casas fue muy complejo por un tema de espacio, pero también emocionalmente, pues, que ahí estábamos verdaderamente encerradas, entonces, fue muy duro el desarrollo del proceso así, como tan como atropellado en el sentido de que no sabíamos exactamente qué íbamos a hacer, en el sentido de que estamos dentro de la casa, de que tenemos que trabajar con un carrito que había que guardar (...) que no

había campo, que hay que correr las cosas para moverse (...) está ahí toda la familia. Entonces, creo que como que ese momento fue bastante angustiante y bueno al mismo tiempo, porque en realidad estamos muy felices de poder estar creando (...) cuando regresamos, cuando empezamos a trabajar aquí, pues, si fue muy bonito porque ya teníamos el salón (...) La verdad que fue súper divertido para mí ensayar en el salón. Lo disfruté demasiado porque también se valora más, después de toda la experiencia de estar encerradas en la casa trabajando, donde de verdad no hay campo (...) entonces, para mí fue como pasar de la frustración al agradecimiento como a valorar más y a disfrutar muchísimo todo el proceso de grabación (...) (Miembros CCDUNA, entrevista 12 de marzo de 2021)

Como se aprecia, las personas miembros de la CCDUNA expresan la complejidad del proceso laboral durante el año 2020, y en especial, en el proceso creativo de Puto Futuro, que les permitió transitar en diferentes espacios y tiempos que se entrelazaron para permitir recuperar la “experiencia de la corporalidad (...) su producción de sentido y sedimentaciones de experiencia, sus procesos historizantes, son siempre vinculares y vinculantes (...) en un plano de intercorporeidad (que a la vez sería el modo adecuado de nombrar la intersubjetividad)” (Del Cioppo, 2019, p.97), que hacen evidente los diferentes escenarios de la vida, lo personal, lo laboral, lo psicoemocional, etc., que se conjugan para dar sentido a la

presencia y ausencia a la vez (...) o siendo más estrictos, *nuevas presencialidades* (si sumamos el chat, los audios, la video-llamada, etc. aún con sus diferencias, componen y comparten esa figura) (...) [y al concepto de] *interficie*, con él intentamos dar cuenta del campo acontecimental e inmanente de lo actual y lo actuante en la escena del encuentro virtual (...) la misma es efecto y posibilidad

de un juego de interacciones humanas, artefactuales y digitales (mediaciones semiotécnicas, trama de corporalidades y presencialidades a la vez). (Del Cioppo, 2020, p. 39)

Todo ello, a través de relatos que actúan como evidencia de reconfiguraciones y transmutaciones de experiencias corporales vitales para la danza, en dónde se respondió a las disposiciones sanitarias -como seres sociales de este mundo-, pero también, a las necesidades creativas e institucionales, siempre a través del cuerpo en movimiento.

Fase de Investigación- Exploración-Creación

En el caso del proceso de Puto Futuro, como se ha comentado con anterioridad, el proceso inició en la virtualidad, para luego encontrarse en los salones de danza de la Universidad Nacional, para ensayos y grabaciones, para desarrollar la obra coreográfica en formato de video.

En este sentido, la fase de investigación - exploración en la virtualidad evolucionó de una investigación teórica sobre diversos temas como el estado psicológico o sociológico de las personas en la pandemia hacia la observación y experimentación mediante la plataforma ZOOM, en donde el coreógrafo planteaba una serie de detonadores creativos y las personas integrantes de la CCDUNA exploraban con sus cuerpos diversas cualidades de tiempo y movimiento.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el registro realizado en setiembre del 2020, durante un ensayo virtual, en donde se trabajó por primera vez el concepto de lo “digital” que el coreógrafo desarrolló durante la obra.



El coreógrafo expone el detonador del concepto de lo “digital” con el sonido y su cuerpo.

Las personas integrantes de la CCDUNA exploran desde sus casas y frente a la cámara de la computadora o celular.

El coreógrafo observa y da acotaciones para enriquecer la experiencia de exploración.

Cuadro #7. Serie de imágenes del ensayo, vía ZOOM, recuperadas de la observación realizada el 18 de setiembre de 2020.
Fuente: Archivo personal, imágenes tomadas directamente en la transmisión.

Una vez culminado este proceso de trabajo de investigación-exploración virtual, el elenco de la CCDUNA y el coreógrafo ingresan a una fase de creación híbrida, en donde cada persona intérprete-creadora trabajó en un salón de la Escuela de Danza y el coreógrafo, Gustavo Hernández les observó desde ZOOM, en donde componían la imagen poética de cada escena a partir de la exploración de las sonoridades propuestas por el creador coreográfico.



Trabajo individual de las personas intérpretes creadoras en los salones de la Escuela de Danza

Trabajo individual de las personas intérpretes creadoras y el coreógrafo a través de ZOOM

Cuadro #8. Serie de imágenes del ensayo, modalidad híbrida, recuperadas de la observación realizada el 21 de octubre de 2020.

Fuente: Archivo personal, imágenes tomadas directamente en los salones de la Escuela de Danza y de la conexión a la sesión ZOOM, simultáneamente.

Como se aprecia, el nivel de complejidad e imbricaciones de hibridación entre la presencialidad y presencialidad remota, que puso a prueba los conocimientos artísticos y tecnológicos para la comunicación del equipo creador, y que se materializó en el proceso de creación coreográfica. Lo cual puede ocasionar algunas interrogantes en la dinámica del grupo, como lo planteó el coreógrafo Gustavo Hernández, de la siguiente manera:

sea como sea, somos un grupo creador, entonces, exponer el cuerpo, el alma y el corazón de esta forma [en la virtualidad y la presencialidad], no es fácil, para mí, como coreógrafo es muy importante saber cómo se sienten [refiriéndose a las personas intérpretes creadoras], (...) siempre me pregunté, cómo hacíamos para avanzar o mejorar lo que estábamos haciendo en estas circunstancias, se puede volver tan pesado, verdad (...) por otro lado, pensé que lo podemos aprovechar para incorporar los estados anímicos y corporales que vivimos en estas circunstancias, al hablar del confinamiento es importante conceptualizarlo desde ahí, para incorporarlo en el lenguaje y el movimiento que usamos y que salgan de lo que estábamos viviendo en esos momentos, verdad (...)

(Entrevista realizada a Gustavo Hernández, 07 de diciembre de 2020)

De esta manera, se puede afirmar que, vivir en esta doble incertidumbre -la creadora y la espaciotemporal- requirió del grupo de personas intérpretes creadoras disposiciones biofísicas y socioafectivas profundas, que les permitiera transitar entre múltiples dimensiones de espacio y tiempo. Al respecto, el coreógrafo, maestro Gustavo Hernández plantea que al cambiar de ensayos virtuales sincrónicos a espacio del salón tuvo una relevancia importante en el proceso creativo, ya que:

me cambió totalmente la perspectiva del tamaño verdad el volumen del movimiento de la espacialidad porque al estar en una camarita del espacio tan reducido y cuando fuimos a un salón, ellos mismos también porque pudieron abarcar un mayor espacio (...) porque el salón permite eso (...) para mí fue un antes y un después y ya me ilumino montones, de hecho salieron nuevas ideas en ese momento y también posibilidades para un trabajo futuro escénico porque algunos salones eran compartidos de dos en dos y a veces los ponían (...) además sentir a la gente a verla bailar cerca o sea el cuerpo adquiere otra dimensión (...) fue como una inyección de energía (...) también llegamos a la solución de la caja en términos técnicos y también estéticos, bueno la idea de la caja ósea la idea inicial del montaje era ir a las casas y filmar en la casa de cada quien, siempre con el concepto de estar encerrados, entonces, en un principio era eso, de hecho hicimos una exploración de paredes o lugares en la casa de cada quién, en el entorno de ellos, me mandaron fotos y cosas para ver dónde podíamos filmar (...) era muy difícil, no habían condiciones, casi ninguno tenía un espacio como para filmar en su propio contexto había una pared muy bien, pero el piso no lo permitía, siempre había algo que no funcionaba muy bien (...) y entonces se decidió que, en lugar de ir a las casas, mejor los traíamos y se estilizó un poco la idea de lo cotidiano para convertirlo en una caja que iba cambiando de colores. Un poco para que metafóricamente hablar de que cada espacio tiene un color diferente, y acá [en los salones de danza y en el teatro] ver cada quién, lo que ha vivido diferente y el encierro en sí mismo tiene un color diferente para cada quién. Entonces ahí, se solucionó. En realidad, las condiciones del contexto, el

presupuesto, el tiempo, todo hace que uno vaya tomando decisiones y vaya cambiando en el camino, sustituyendo la casa, porque había dos en Guanacaste y dos en San Carlos. Era mejor traer luz a todo, entonces, las ideas van acomodándose.

(Entrevista realizada a Gustavo Hernández, 07 de diciembre de 2020)

Estas circunstancias cambiantes fueron minimizando la ansiedad, durante el período de transición de la fase de ensayo a la de grabación, el cuál pasó por varias etapas, entre la preparación y adaptación del material creado a un espacio reducido, la exploración individual y grupal en los salones de la Escuela de Danza, para llegar al Teatro Centro Para las Artes, para realizar la última adaptación y lograr grabar en el escenario diseñado.



Cuadro #9. Serie de imágenes del ensayo, modalidad híbrida, recuperadas de la observación realizada el 06 de noviembre de 2020.

Fuente: Archivo personal, imágenes tomadas directamente en el Teatro Centro Para las Artes -CPA-.

Como se puede ver Cuadro #9, la fase de preparación en el espacio de grabación contó con una primera microetapa, en dónde, por razones de seguridad sanitaria, el Maestro Hernández aún no podía estar presente por tanto su observación y acotaciones las hizo desde la plataforma ZOOM, y el equipo de intérpretes creadores in situ desarrollaban el proceso de adaptación biofísica al espacio de grabación.

Ya para el período de grabación, se estableció un plan de grabación que permitiera ir cambiando los colores del elemento escenográfico escogido por el maestro Hernández, a modo de signo semiótico que funcionó como metáfora del confinamiento y donde ocurrió toda la obra coreográfica, que cambió de colores (verde, rosado, celeste, amarillo, rojo y gris), así como de secuencia de imágenes proyectadas, para denotar diferentes temáticas y estados de ánimo.

A partir de lo observado, se puede apreciar la capacidad del equipo creador para configurar diversas hibridaciones, que impactaron en las formas de creación artística y que materializaron un alto nivel de profesionalismo y compromiso con el proceso de creación coreográfica.

Hermenéutica a partir de los lenguajes de Creación Artística: entre lo escénico y lo visual en Puto Futuro

En cuanto a las configuraciones multidisciplinarias e interdisciplinarias integradoras de lenguajes artísticos que permitieron materializar las propuestas artísticas, cabe recalcar las relaciones con la dirección técnica y tecnológica del diseño audiovisual y del diseño de vestuario.

Al respecto, la dirección técnica y tecnológica del diseño audiovisual estuvo a cargo del artista Gustavo Abarca, quién tiene muchos años de experiencia en el medio artístico escénico en el proceso de investigación, exploración, diseño y proyección audiovisual para la escena. Y en sus palabras, dicho proceso abarca la “conceptualización investigación, exploración y toma de

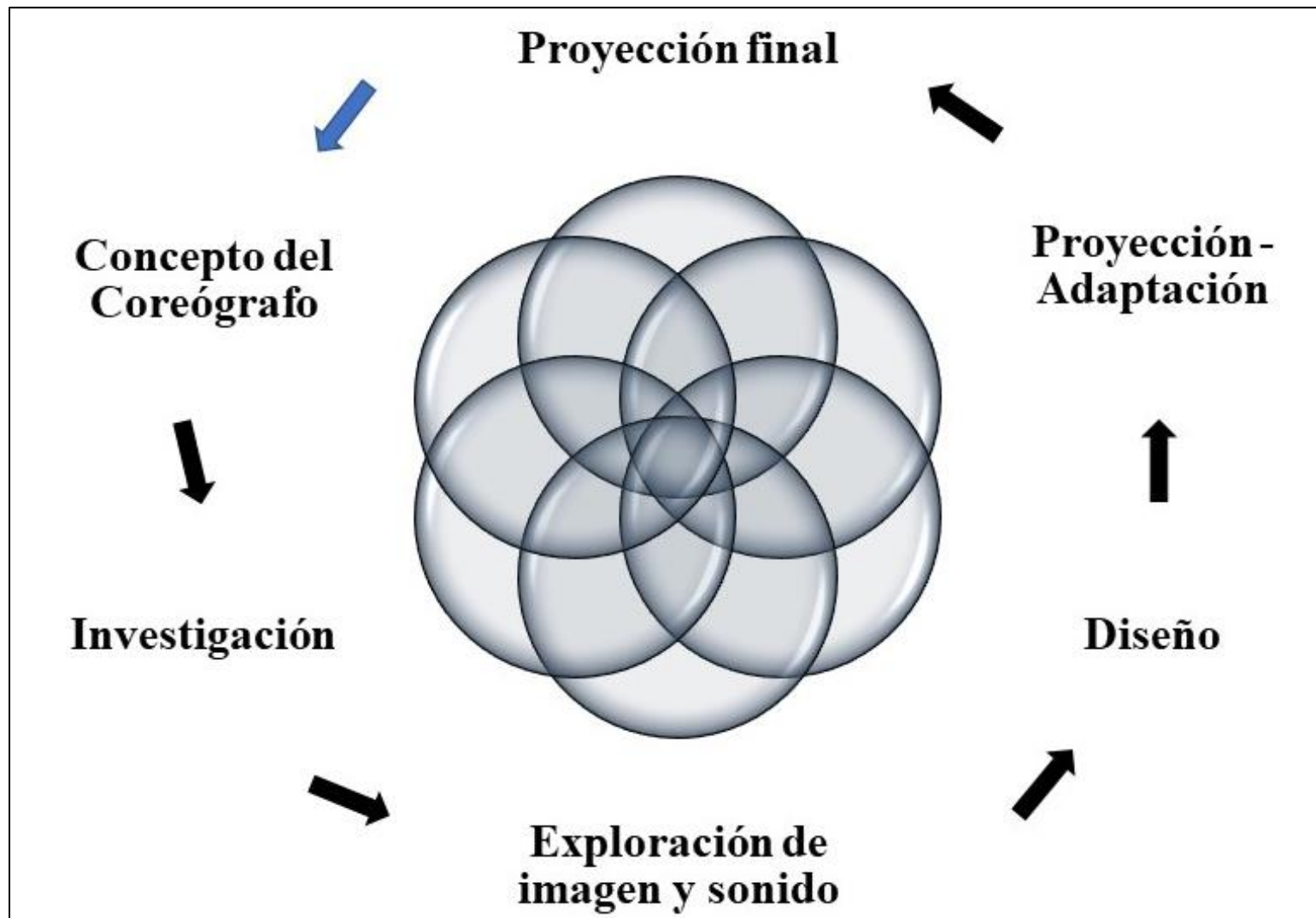
decisiones para la intervención de un espacio” (Entrevista a Gustavo Abarca, 01 de marzo de 2021) que además aclara que no es una metodología rígida sino que, con cada propuesta, el proceso toma dinámicas diferentes “según el proceso de exploración de cada director” (Entrevista a Gustavo Abarca, 01 de marzo de 2021).

En este sentido, el proceso de configuración interdisciplinar de Gustavo Abarca partió de la exploración del color sólido que venía planteando el maestro Hernández, que le funcionó como

una unidad, (...) Gustavo [refiriéndose al maestro coreógrafo Gustavo Hernández], de entrada, tenía como todo un imaginario basado en un juego tipo arcade, con estos juegos como de los ochenta [década de 1980] (...) y es exactamente así oscuro como videojuego de ocho bits (...) El futuro en los ochenta, y lo que terminó siendo, verdad, un poco como está fantasía del paradigma robótico, (...) más como lo mecánico, en movimiento mecánico (...) esta onda digital, de inteligencia artificial. En el presente, digamos, un poco lo que atravesamos, pero creo que hace más ciencia ficción (...) Eso también creo que fue como una clave conceptual. Esto abrió un nivel de sensaciones para buscar con el audiovisual o las proyecciones el tema del consumo mediático, verás, con toda la saturación publicitaria (...) lo que hemos sentido durante la pandemia con toda esta concentración de información en las pantallas (...) también como muchos espacios de la vida cotidiana están confinados a la pantalla, en el trabajo o la educación, o la socialización con la familia con los amigos, entonces, así fue como el punto de partida partió desde lo conceptual (...) de ahí a la investigación,

la exploración y el diseño (...) que son como capas que van operando más en simultáneo. (Entrevista a Gustavo Abarca, 01 de marzo de 2021)

El artista audiovisual Gustavo Abarca plantea un proceso de investigación-exploración-diseño de imagen audiovisual que parte del concepto del coreógrafo, para empezar con la investigación estético-visual, que le lleva a la exploración de la imagen y el sonido que responden a lo propuesto, para pasar al diseño de la imagen en el software especializado para su proyección en diversas superficies, y, como comenta el mismo Abarca, “las imágenes diseñadas deben pasar un proceso de adaptación a las características específicas del espacio, que solo se logra cuando se está en el sitio de proyección” (Entrevista a Gustavo Abarca, 01 de marzo de 2021), pero que se devuelve a la mirada del coreógrafo para su revisión, este proceso “en capas” que se modifican mutuamente, se puede esquematizar de la siguiente manera:



Esquema #1. Capas interdefinibles del proceso de diseño de proyección de imágenes en escena del artista Gustavo Abarca.
Fuente: Elaboración propia, 2021. Con base en la entrevista realizada al artista visual Gustavo Abarca, el 01 de marzo de 2021.

En la descripción procesual-creativa del artista visual Gustavo Abarca, se puede identificar el proceso de diseño desarrollado para la obra Puto Futuro partiendo de la idea base del maestro y coreógrafo M.A. Gustavo Hernández, que enfatiza en el trabajo de construcción de la metáfora y las adaptaciones que se requirieron durante el proceso de grabación, y en donde fue determinante el trabajo realizado por Gustavo Abarca y sus disposiciones para ir transformando su propuesta, según las circunstancias que emergieron en el proceso:

A Gustavo Abarca le había solicitado la ayuda para esas proyecciones porque me parece importante contextualizar, a nivel de imagen, qué influencias tenemos que hacen que nuestra realidad se vea afectada constantemente o que usted se verá influenciado por todo, por ejemplo, de todas estas ideales de belleza, de consumo, de todo este aparato capitalista que nos rodea constantemente y de la tecnología que la tenemos presente, ya incorporada en nuestra vida; entonces, el elemento tecnológico tenía que estar en algún lugar, yo decía: ¿qué hace el ser humano lidiando con el confinamiento y lo que nos rodea en el encierro? y la tecnología y las redes sociales bombardeándonos todo el tiempo con publicidad de lo que debe ser nuestro estilo de vida o cosas así. Y, es el revoltijo del mundo, bueno, inmediatamente conecto como productor audiovisual que hizo la propuesta (...) no quería que lo audiovisual fuera protagonista, sino más bien, como una nota media fantasma que nos está instruyendo todo el tiempo, pero es una y es tan potente que, cuando llegamos a grabar a la caja, (...) en ese momento tuvimos que bajar el brillo (...) porque era demasiado fuerte, de hecho, tuvimos que repetir dos escenas (...) cambiando el color y todo, porque era demasiada luz, demasiada intensidad de las proyecciones y entonces bailarín se desaparece un poco.

Volvimos a hacer las proyecciones (...) con un nivel de opacidad que permitiera que el bailarín este presente (...) en la escogencia de la imagen y la escogencia de la textura (...) ahí tiene que ver con el ojo del que dirige artísticamente, hay como una cierta intuición (...) para hacer el balance de todos los elementos (...) para mí era importante que el bailarín estuviera en primer plano, que fuera el protagonista de todo ese mundo; entonces, tenía que negociar con Gustavo Abarca para bajar la cantidad de proyecciones con la luz o para que no se robará un foco de la imagen y también que aportará o que diera ese ese ambiente y esas atmósferas (...) es como una ecualización que hay que hacer y Gustavo tiene la gran virtud que él es muy abierto, muy creativo y muy sensible con lo escénico, entiende muy bien (...) y rápidamente puede ajustar incluso improvisar y crear en el momento, lo cual nos permitía después mayor libertad de probar y probar, de quitar y definir; porque teníamos chance de integrar algo interesante que pasó, como por ejemplo la madera de la caja, donde se une, se empezó a pandear la madera por el calor o cambio del clima (...) y Esteban Chinchilla [el camarógrafo] que tiene ese ojo de la cámara no soporto ver esas rayas de la separación de la madera, porque lo ideal era que se viera liso, entonces lo solucione con Gustavo, (...) él diseño y proyecto una línea blanca como si estuviera pintada justo donde estaba la rayita. (Entrevista realizada a Gustavo Hernández, 07 de diciembre de 2020)

Además, el artista audiovisual expresa que fue importante tener el tiempo para investigar y construir una propuesta base que se fue adaptando no solo a las circunstancias sino también a las dinámicas biofísicas del equipo de intérpretes creadores, pues en el proceso interpretativo se presentan cambios como

cambios rítmicos, aceleraciones y demás, dependiendo de lo que iba pasando, y, por otro lado, había dos momentos muy diferentes, uno que era como una saturación de imágenes (...) un vídeo de un minuto treinta segundos (...) es pura cultura de consumo visual digital, que era como un bombardeo, ahí sí figurativo (...) y pasamos a imágenes que referíamos a un discurso concreto y a toda esta crítica. Dejamos atrás la exposición como en la saturación del consumo digital, y aparte este nexo -no sé cómo llamarlo- dentro de la composición de Gus, que remitía directamente al juego ochentero. (Entrevista a Gustavo Abarca, 01 de marzo de 2021)

De esta manera, se concretan los ciclos del proceso de producción audiovisual para la obra escénica que propone el artista visual Gustavo Abarca, como síntesis de su propio proceso de trabajo para Puto Futuro, en donde parte del concepto del coreógrafo, para investigar y explorar la imagen y el sonido, llegar a un primer diseño que se proyecta en el espacio para identificar las necesidades de adaptación, no solo por las circunstancias concretas del espacio, sino también, por el trabajo en los niveles biofísico, socioafectivo y lógico-simbólico de las personas intérpretes escénicas.



Cuadro #10. Serie de imágenes de dos días de filmación, recuperadas de la observación realizada el 18 y 19 de noviembre de 2020.

Fuente: Archivo personal, imágenes tomadas directamente en el Teatro Centro Para las Artes -CPA-.

Al respecto, se puede apreciar en la serie de imágenes del Cuadro #10, como el equipo creativo e interpretativo explora en la caja construida para la grabación aspectos como la luz, el color y la colocación del cuerpo para la cámara, para ir adaptando los niveles técnicos y tecnológicos de la obra al movimiento de las personas intérpretes creadoras de la CCDUNA, según la metáfora construida por el maestro Gustavo Hernández, coreógrafo de Puto Futuro.

En cuanto al proceso de diseño y realización de vestuario, el proceso estuvo a cargo del artista escénico y docente de la Escuela de Danza, M.A. Kevin Arce, el mismo que diseñó el vestuario para Sublime Egotista, y para el caso de Puto Futuro, Kevin comenta que el inicio del proceso fue completamente diferente, ya que él estuvo desde el principio conceptualizando y diseñando propuestas que respondieran a las necesidades del maestro coreógrafo Gustavo Hernández, al respecto comenta que:

él tenía la idea muy clara (...) entonces para mí fue un reto lograr traer las ideas de él a la vida real, porque lo tenía muy claro (...) él me decía: -“Quiero romper con la escala de colores, que no sean los colores básicos rojo azul verde, sino que quería tal vez el rojo muy rojo, el verde más clarito, el amarillo más mostaza, el rosado no rosado, sino palo rosa”- pero no quiso el color literal, sino como en alguna escala, para generar más dinámica entre los tonos de cada color (...)

(Entrevista, Kevin Arce, marzo, 2021)

Para el vestuarista, un segundo reto por afrontar para el proceso de diseño y realización del vestuario fueron los procesos administrativos y logísticos dado que se presentaron, sin embargo, fueron solventados con un lapso de tiempo muy corto, para lo cuál el vestuarista tuvo que adaptar su proceso de diseño a la búsqueda de prendas de segunda mano, en diversidad de

texturas, que permitieran adaptaciones y que respondieran a la propuesta visual, así como, a las necesidades técnicas y tecnológicas. En este sentido, M.A. Kevin Arce comparte que

en el caso, por ejemplo, los colores a mí sí me asignaron tal persona de tal color (...) pero el reto era como no se veía un bloque verdad porque aunque fuese el mismo color, no se iba a notar que tenía un chaleco (...) entonces, a lo que recurrí fue a que si utilizaba una prenda de punto por debajo de chaleco de arriba o la prenda arriba fuese de tejida, o sea solo o sea que generará cierta textura (...) cuando tela de lana iba a ser diferente con la de punto, entonces generan como dos ondas de tela diferentes (...) el mayor reto fue encontrar los colores exactos, también, por más tiendas de segunda mano, tuve que entrar ya a otras tiendas para buscar piezas específicas (...) me acuerdo que el día que fui a comprar medias de cierto color, porque está textura para cubrir la cara y ese tipo de cosas más personales, hay que comprarse nuevas (...) al final, logré recolectar todas las prendas (...) ya no era una cuestión como de diseñar y confeccionar, sino era de cómo Kevin interpretaba los colores y los combinaba a través de las texturas (...) en la parte, que me puede poner muy creativo fue en la confección de máscaras (...) a último momento, un día acabé explorando cortes de un pantalón (...) empecé a generar tubos de diferentes telas y que los chiquillos son los encajarán a ver de qué forma lo integraban, y en esa parte, sí, sí fue como mi espacio creativo, porque lo que logre generar eran como yo lo pensaba (...) quería encontrar telas con texturas diferentes para cada máscara, y si no tenía una textura yo se la hacía (...) por ejemplo, en el caso de Mónica era una tela lisa y lo que hice fue cortar tiras y tiras de esa tela lisa y generar como capas y dejé las costuras por fuera para

que se dé como esa idea de más chambón (...) como la máscara de Mónica fue la que me llevó más tarea porque era cocer todas estas tiras (...) otro ejemplo, a Álvaro era una tela como con huequitos grandes que era de gris claro, esa la tuve que teñir porque el color no coincidía para nada era completamente claro, entonces tuve que sacar tiempo para teñir (...) pero también había que encontrar un equilibrio con las máscaras y la tela (...) en la de Álvaro, además de huequitos, hice todo un entretejido entre los huequitos con cordones negros que atravesarán la máscara en diferentes diagonales, entonces como que le trepaban a la cara en diferentes ángulos, porque eran como cicatrices (...) (Entrevista, Kevin Arce, marzo, 2021)

Así mismo, en la observación realizada en el Teatro CPA, el día de la prueba de vestuario, se pudo identificar la capacidad de adaptación conceptual y técnica del diseñador de vestuario que adaptaba las piezas de ropa, usadas o nuevas, a cada intérprete-bailarín de la CCDUNA, con el fin que respondieran a la significación que había construido el maestro coreógrafo Gustavo Hernández, quién expresó que el proceso con el vestuario fue muy interesante por la capacidad del M.A. Kevin Arce para escuchar y proponer:

con el vestuario, la idea fuerza de ese proceso también, desde el principio, fue a hacer un ambiente monocromático; entonces, el vestuario tenía la idea es que fuera con los mismos colores de la pared y en un inicio lo iba a hacer yo, iba a conseguir todo, pero gracias a la maravillosas ideas y aportes de Kevin que lo pusieron ayudar, que fuera parte del proceso fue genial (...) bueno, al principio tuve que aclararle mucho el concepto y aterrizó y se disparó (...) él me mandaba sugerencias y yo le decía: -“no, no... sí, sí... y, así, verdad, y yo tenía la necesidad

de que hubiera una máscara... de qué de que cuando iba a ver una escena grupal estuvieran con máscara en un inicio eran máscaras anticovid, una mascarilla, pero en el camino, con las propuestas de vestuario, como un día antes, salió jugando entre ellos [refiriéndose a las y los bailarines] con una manga que sobró, uno se la puso de máscara... yo la vi así, de pronto, y me encanto yo le dije Kevin: -“es la máscara que vamos a usar, haga una diferente para cada quien con lo que sobre”- (...). él, inmediatamente, también se conectó e hizo las máscaras y así, entonces, creo que él tiene la sensibilidad para entender e involucrarse y montarse pues en ese viaje estético y lo logró. (Entrevista realizada a Gustavo Hernández, 07 de diciembre de 2020)



Cuadro #11. Serie de imágenes del proceso de prueba de vestuario, recuperadas de la observación realizada el 13 de noviembre de 2020.

Fuente: Archivo personal, imágenes tomadas directamente en el Teatro Centro Para las Artes -CPA-.

Como se observa en el Cuadro #11, las imágenes revelan el proceso de adaptación del vestuario, en donde el artista Kevin Arce presenta la propuesta de vestuario a cada intérprete escénico, con las indicaciones técnicas de cómo usar la prenda y formar el conjunto, después, el maestro coreógrafo Gustavo Hernández analiza la propuesta de vestuario, en el marco general de la propuesta audiovisual de la obra para que, luego el vestuarista haga las adaptaciones necesarias y, finalmente, sea probada en escena, para generar nuevas reconfiguraciones, según las necesidades de movimiento de cada intérprete.

En términos generales, el proceso hermenéutico de creación de la obra Puto Futuro demostró capacidades extraordinarias del equipo creador para interiorizar la incertidumbre de las circunstancias del contexto, del tiempo y el espacio con el fin de exteriorizarlas y concretarlas en procesos simbólicos a través de cuerpos biofísicos, socioafectivos y lógicos que se materializan en aprendizajes únicos, que solo han sido posibles, en la vivencia de la pandemia. En este sentido, las y los intérpretes creativos y bailarines de la CCDUNA, elenco 2020, comparten los siguientes aprendizajes del montaje Puto Futuro:

creo que buena parte de lo que aprendimos es creo que la importancia de entregarse (...) es jugar con lo que hay y entregarse en eso, porque (...) en ningún momento hubo ninguna certeza (...) creo que eso nos puso como muy presentes y como una gran entrega al presente y a la hora porque, literalmente, era lo único que teníamos como verdad (...) también, soltar las expectativas. Por eso mismo, porque empezamos el año con una gran cantidad de expectativas de normalidad (...) y luego, literalmente, todo se derrumbó, con dice la canción, entonces, cómo aprender a tener calma, no generar tanta expectativa, ya vimos que da mucha ansiedad, entonces mejor cómo jugar con lo que hay, entregarse a eso y apoyar

desde todos los lugares que se puedan (...) no sé, es cómo estar dispuestas a que estar en un proceso no solamente es bailar, es aportar, desde todo este mundo artístico, también desde la producción o desde, no sé, generar espacios, incluso para convivir. (Entrevista a el elenco de la CCDUNA, 2020, 12 de marzo de 2021)

Por su parte, el maestro coreógrafo Gustavo Hernández, plantea aprendizajes que atraviesan, lo emocional y lo metodológico, lo que da a la experiencia de creación artística, también, elementos significativos para profundizar en los saberes que se generan en la práctica artística, desde la Escuela de Danza, los cuales son que:

el arte y la creación artística, que los artistas y las personas que tienen inquietudes artísticas que sobrevivirán a pesar de las circunstancias (...) el arte está aunque todo este en su contra y de alguna manera sale así de las ruinas, como de esas imágenes donde todo está en ruinas y sale la hojita verde, así chiquitita, ahí está el arte, aunque estemos haciendo algo que no sea esperanzador, aunque lo que estamos viendo no sea un consuelo para nadie (...) solo el hecho de que se monte es motor y la creación sobrevive, es algo que a mí me lleno (...) había ese temor y llegar al final de esto y lograr ver la cajita ya cuando estábamos filmando, bueno, yo estaba emocionadísimo porque independientemente si el producto es lo máximo o no, se lograron coordinar todos nuestros talentos y materializar algo (...) Me parece también un gran aprendizaje, el trabajar de manera colectiva (...) confiar, delegar, asignar tareas a otros para que hagan su propia creación, eso me gustó mucho (...) me vi obligado a experimentar esta sensación de dejar que los otros también hagan, de confiar y soltar (...) en esa metodología de trabajo que, además, de que haya sido amoroso, me parece muy importante, en términos de

crecimiento creativo (...) otro gran crecimiento fue en términos de la metodología porque, sea como sea, tenía muchas dudas de cómo voy a entrarle yo al espectáculo, cómo voy a estimular y voy a generar este ambiente para la creatividad, a través de zoom, me parecía como un reto tremendo, verdad, sobre todo yo, que tengo cuarenta y ocho años también, entonces, sea como sea, todas las plataformas vienen a ser nuevas para uno, a diferencia de ellos que ya nacieron con la tecnología y nosotros tenemos que adaptarnos bastante, verdad (...) sobre todo, para esa etapa de creación inicial, en donde el contacto partió de la negociación y empaparse, inspirarse, en entrar a una obra pues son cosas muy sensibles (...) y luego pues a pasarlo el movimiento es eso para mí fue una metodología nueva y me encanto que ellos se apuntaran y ver que iban generando frutos (...) de pronto, ya teníamos un montón de coreografía, fue más bien hay una sobreproducción y pues eso, también, fue muy lindo (...) en este vídeo fue necesaria esa colaboración interdisciplinar, trabajar en conjunto para que el producto final tenga pues el peso que debe tener, hablar en estos momentos, después de todo el proceso virtual y llegar a lo visual (...) creo que atravesamos diferentes disciplinas; igual el tema del vídeo, la grabación como tal, tiene su propio lenguaje sus propios objetivos y sus aportes (...) vienen a definir mucho de lo que pasa a nivel de la danza, entonces, pues sí estamos atravesados unos con otros. (Entrevista realizada a Gustavo Hernández, 07 de diciembre de 2020)

Como se aprecia, el equipo creativo base de la coreografía Puto Futuro profundizó en sus propios saberes y alcanzó grandes grados de adaptación a las circunstancias en las que le tocó crear, en diferentes niveles de espacio y tiempo, lo que les permitió generar un sentido de

comunidad distinto, desde el autocuidado y el cuidado mutuo, de confiar mutuamente en todas las personas que estaban alrededor del proceso y del trabajo creador, en sí mismo, que se configuró y reconfiguró por medio del diálogo interdisciplinar.

TERCERA PARTE: INTERPRETACIÓN HERMENEÚTICA EN LA CREACIÓN COREOGRÁFICA DE LA CCUNA EN EL 2020.

Con base en las experiencias recopiladas, a partir de lo compartido con los creadores coreográficos y el equipo de intérpretes creadores de la CCDUNA en el 2020, en los dos apartados anteriores. En este sentido, se enuncian algunos elementos metodológicos y simbólicos que se interpretan de las experiencias expuestas, a modo de una hermenéutica que busca el sentido de la vivencia en la práctica artística de la CCDUNA en el 2020, en medio de las condiciones pandémicas que aún atraviesa la humanidad.

Esto último, interconecta al equipo de trabajo de la Escuela de Danza y sus diversos integrantes con el momento sociohistórico vivido y realizar este ejercicio de análisis hermenéutico permite exponer dos criterios de análisis de las experiencias observadas y compartidas a modo de búsqueda de las cualidades que emergen de éstas.

Se sustenta este proceso hermenéutico, en la búsqueda de convergencias cognoscitivas y metodológicas derivadas de las verdades pragmáticas y subjetivas de las personas protagonistas, en donde “se pueden relacionar entre sí por algún punto en común, de ninguna manera son dispares (...) se relacionan unas con otras mediante eso común que van transmitiéndose” (Beuchot, 2000, p.55) y con ello, dar cuenta de aprendizajes intersubjetivos anclados a los saberes prácticos de la creación coreográfica.

Configuraciones metodológicas, biosensoriales y socioafectivas que facilitaron la disposición y la realimentación durante el proceso creativo.

1. Ambos procesos parten de la puesta en común del sentido semiótico de la obra dancística, a partir de reflexiones grupales que permitan reconocer(se) a las personas participantes en

una construcción intersubjetiva de sentido simbólico del mundo que se concreta en el cuerpo danzado.

2. Se identifica el diálogo interdisciplinar de saberes como un espacio para germinación creativa en la colectividad, que facilita la configuración de una sensibilidad intersubjetiva a través de la apertura a la seducción lúdica de la experimentación del movimiento danzado y la incertidumbre que genera el cambio en el tiempo y el espacio de creación; lo cual requiere de habilidades blandas para el manejo de la ansiedad y lo incierto.
3. En tiempos de incertidumbre creadora, las herramientas metodológicas interdisciplinarias para lograr entrelazar epistemes y axiomas de diversa naturaleza que se plasmen en obras coreográficas permiten incrementar los recursos culturales de las personas intérpretes y creadoras para profundizar en las prácticas creativas, sean estas en las fases de investigación, exploración/creación o de socialización.
4. La capacidad de las personas miembro de los equipos creativos involucrados para generar una elasticidad perceptiva del espacio permitió forjar condiciones de adaptación intersubjetiva a la diversidad de espacios en los que trabajaron, en donde el factor del movimiento danzado con todos sus niveles de complejidad logró comunicarse y transmutar en espacios y tiempos divergentes, entre sí.
5. En términos socioafectivos, el trabajo de la CCDUNA durante el 2020 demostró la importancia de generar espacios laborales que integren las necesidades grupales de creación con las condiciones emocionales y psicológicas individuales de las personas integrantes del grupo creativo, que permita momentos de introspección y externalización de obstáculos y hallazgos creativos ligados a vivencias conscientes y sensibles, ancladas en la ética y la reflexividad.

6. Entre los aspectos biosensoriales y socioafectivos más relevantes, se plantea la importancia del espacio de trabajo para la creación coreográfica, en el sentido de crear un espacio seguro para el juego, así como para la exploración técnica y emocional del cuerpo en y para la danza, que requiere de consensos sociales y éticos del cuidado mutuo de las personas que lo comparten.
7. En términos generales, la disposición a la conversación reflexiva, como modo de testimonio histórico del proceso hermenéutico de creación coreográfica, permite a las personas investigadoras externas integrarse en diferentes niveles y fases del proceso creativo para dar cuenta de su alto nivel de complejidad e imbricaciones conectivas que subyacen en el acto creador de la danza.

Bibliografía

- Beuchot, M. (2000). Tratado de Hermenéutica Analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación. UNAM y Editorial Ítaca.
- Bishop, M.; y, al-Rifaie, M. (2016). Autopoiesis in Creativity and Art. In: *Proceedings of the 3rd International Symposium on Movement and Computing*. Greece. [Conference or Workshop Item]. Doi: <http://doi.acm.org/10.1145/2948910.2948948>
- Del Cioppo, G. (2019). Cuerpo en el tiempo o la experiencia de la corporalidad. *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Vol. XLII del 2019, pp. 89-101. ISSN: N°1851-7854.
- Del Cioppo, G. (2020). El dispositivo de análisis virtual: de lo previsible e inevitable a lo pertinente y específico. *XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Pp. 38-41. ISSN: N° 2618-2238.
- Durañona, M.; García, E.; Hilaire, E.; Salles, N.; y, A. Vallini. (2006). *Textos que dialogan. La intertextualidad como recurso didáctico*. Consejería de Educación. Comunidad de Madrid.
- Gutiérrez, E. (2008). *Al Danzar Apuntes*. Escuela de Danza de la Universidad Nacional.
- Pont, J. (2019). Heurística y sistemas sociales. Apuntes para la observación de segundo orden. *Revista Sociología y Tecnociencia*, 9(2), 50-76. Doi: <https://doi.org/10.24197/st.2.2019.50-76>

Ramos, V.; Ramos-Galarza, C.; y, Tejera, E. (2020) Teletrabajo en tiempos de COVID-19.

Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology 2020, Vol.,

54, No. 3, e1450. Doi: [10.30849/ripijp.v54i3.1450](https://doi.org/10.30849/ripijp.v54i3.1450)