

## **El documental audiovisual como apoyo para la investigación de procesos artísticos: el caso de *Río Pirro***

Adrián Cruz García<sup>2</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

### **Prefacio**

En el 2012, como parte de los proyectos financiados con el Fondo de Iniciativas Interdisciplinarias del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional (UNA) de Costa Rica, se realiza el montaje escénico denominado *Río Pirro*, dirigido por la artista Elia Arce, junto con la Compañía de Cámara de la Escuela de Danza (CCDUNA). Esta obra, centrada en el contaminado río Pirro, que surca el centro de Heredia y el campus central de la Universidad Nacional, fue realizada bajo una visión interdisciplinaria que integraba elementos no solo de la danza, sino también de la *performance* y de las intervenciones del paisaje urbano. Como parte del proyecto, se realizó un extensivo registro audiovisual del proceso de creación del espectáculo, que finalmente se tradujo en un documental homónimo estrenado en el 2016. Habiéndose reunido mucha más información de la que se pudo incluir en dicha obra audiovisual, se decidió aplicar la metodología de investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales, la cual propone acompañar el producto audiovisual sobre un proceso artístico con un ensayo que profundice en antecedentes, eventos y aspectos metodológicos de la experiencia creativa, que el formato audiovisual no logra abarcar. Este es dicho ensayo.

---

<sup>2</sup> Docente de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Máster en Comunicación con énfasis en Diseño del Lenguaje Audiovisual y Multimedia por la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-2948-3216. Correo electrónico: [adrian.cruzgarcia@ucr.ac.cr](mailto:adrian.cruzgarcia@ucr.ac.cr)

## Antecedentes

El Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) es la entidad académica que integra las carreras de arte de la Universidad Nacional (UNA) de Costa Rica: la Escuela de Arte y Comunicación Visual, la Escuela de Arte Escénico, la Escuela de Música, y la Escuela de Danza. Desde 1994 y hasta el año 2017, albergó, además, al Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), un espacio académico orientado a procesos de investigación, producción y extensión sobre arte y cultura, apoyados en el uso de las tecnologías digitales creativas. Uno de sus ámbitos de trabajo fue el de la producción audiovisual enfocado, en gran medida, en la realización de documentales relacionados con sus áreas de quehacer.

Durante los 22 años que funcionó, el programa produjo más de 50 productos audiovisuales, 20 de los cuales fueron documentales, entre los que destacaron: *Memoria* (Rojas, 2008), sobre la historia de la creación del CIDEA; *Polifonías* (Cruz, 2010), acerca de la experiencia académica del Programa Intensivo de Entrenamiento Pianístico de la UNA; *Huipiles: tejidos de identidad* (Arguedas, 2014), sobre un proyecto colaborativo de creación fotográfica realizado entre el ICAT y el Museo de la Memoria Histórica de Totonicapán, Guatemala; *400 metros de música, Where is the square?, Don't make no one stop the carnival y Nowhere like Limón*, todos sobre distintas manifestaciones de la música afrolimonense (Gerner & Rojas, 2010); y *Río Pirro* (Cruz, 2016). Este último producto registró el proceso artístico del montaje homónimo dirigido por la artista Elia Arce con la Compañía de Cámara Danza UNA, en el Campus Omar Dengo en 2012.

Elia Arce nació en 1961 en Los Ángeles, Estados Unidos, pero se crió en Santo Domingo de Heredia hasta 1982, periodo en el cual entró en contacto con las disciplinas de la danza en la Universidad Nacional, y de teatro en la Universidad de Costa Rica. Regresaría luego a los Estados Unidos para titularse como bachiller en Bellas Artes, con énfasis en Televisión y Cine por la Universidad de California, y posteriormente obtener una maestría en Bellas Artes por la Universidad de Houston. Desde 1986, se introdujo en la creación artística, dirigiendo más de una veintena de *performances* y puestas en escena experimentales colaborativas. Durante su carrera ha obtenido múltiples reconocimientos como la beca del National Performance Network (NPN), la 'Challenge Grant' del National Endowment for the Arts (NEA), el premio a artista individual de la J. Paul Getty Foundation, la beca para artista individual de la City of Los Angeles Department of Cultural Affairs, el premio Durfee para artista individual, la 'Multi Arts Production Grant' de la Fundación Rockefeller, el fondo

Iberescena, y el premio American Masterpiece Award. Ha sido invitada a actuar en diversos certámenes internacionales como el Festival Internacional de Teatro de Los Angeles (FITLA), el Latin American Theater Festival de Oakland, el Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, o la Bienal de Fotografía de Bamako, Mali (Contreras, s.f.).

Su propuesta escénica *Río Pirro* se planteó en el marco de un concurso anual instaurado desde el año 2000 en el CIDEA, primero bajo la denominación de ‘Fondo de Producción’ y posteriormente como ‘Iniciativas Interdisciplinarias’, dedicado a dotar de recursos a propuestas artísticas generadas colaborativamente entre las escuelas de arte de la institución, las cuales promovieran la interdisciplinariedad, entendida como “un proceso basado en la correlación entre diversas disciplinas que mantienen su independencia, pero se vinculan para el logro de los objetivos del proyecto” (Blanco et al., 2011, citados en Llano, 2016, p. 322), y en el cual es necesario que “cada uno de los que intervienen en esta labor común tenga competencia en su respectiva disciplina y un cierto conocimiento de los contenidos y métodos de las otras” (Arias, 2012, citado en Llano, 2016, p. 322).

Esta iniciativa constituyó una experiencia pionera en el CIDEA y en la Universidad Nacional en cuanto al uso del recurso audiovisual para dar cuenta del desarrollo de una obra artística, la cual presentaba, además, un particular interés por ser el producto de una colaboración interdisciplinaria entre una artista de vasta experiencia en el ámbito de la *performance* y un grupo de intérpretes de la danza.

### **Audiovisual e investigación artística**

Cuando se habla de investigación artística, se entra en un terreno en el que, si bien existe un amplio interés dentro de la comunidad artístico-académica, se evidencia falta de consenso en cuanto a definiciones, autores canónicos y metodologías de trabajo (López & San Cristóbal, 2014). El presente texto no pretende incursionar en este debate, ni legitimar las artes como generadoras de un conocimiento equiparable al de naturaleza científica. Se parte de la premisa de que la creación artística, como actividad humana sustentada en procesos de producción que involucran una dimensión intelectual, constituye un objeto de estudio legítimo y susceptible de sistematización, capaz de proveer información de utilidad para artistas, académicos o público en general con interés en el tema. Se entenderá por sistematización, la “interpretación crítica que se realiza a partir del ordenamiento y reconstrucción de lo acontecido en una o varias experiencias, es decir, como el resultado de un esfuerzo complejo de ubicación, descripción, clasificación, análisis y reflexión de lo que

vivimos en la experiencia” (Jara, 2018, p. 61). Teniendo esto en cuenta, corresponde establecer para cuáles aspectos de un proceso de investigación en el campo de las artes ofrece utilidad el producto audiovisual en formato de documental.

Si se considera que “la investigación artística se presenta como un trabajo cuya característica principal es el papel de la práctica artística en la formulación y solución de problemas de investigación” (López & San Cristóbal, 2014, p. 32), lo que correspondería, en primer lugar, es definir a qué tipo de problemas de investigación les resulta útil un documental audiovisual sobre un proceso creativo. Para ello, resulta conveniente remitirse, en primera instancia, a la categorización planteada por Henk Borgdorff (2006, citado por Zúñiga Salas, 2015) en su artículo “El debate sobre la investigación en las artes”, que establece tres tipos principales de investigación artística:

- la investigación **sobre** las artes, que aborda la práctica artística desde una perspectiva teórica, propia de ámbitos como la historia y la teoría del arte, la filosofía o la antropología.
- la investigación **para** las artes, que se enfoca en el conocimiento sobre técnicas, herramientas, métodos e insumos involucrados en la producción artística.
- la investigación **en** las artes, que estudia el desarrollo de los procesos de producción artística y su resultado final, es decir, el objeto o evento artístico.

Es justamente esta última categoría, la investigación **en** las artes, la cual podría verse beneficiada de forma más evidente con disponer, como insumo de trabajo, de un documental audiovisual sobre el proceso artístico de interés. No se pretende, sin embargo, posicionar el conocimiento derivado de la comprensión de cómo se desarrolla un proceso artístico particular, como algo “generalizable (aplicable a otros procesos) o transferible (que puede ser comprendido y usado por otros en manera congruente con su aplicación original)” (Smith & Dean, 2009, p. 3, citados por López & San Cristóbal, 2014, p. 38). El interés que se espera que ofrezca este tipo de producto es el que surge de poder profundizar en el proceso creativo de una persona artista, como forma de entender la amplitud y heterogeneidad de formas de emprender un cierto tipo de obra artística. A partir de ello, se plantea la posibilidad, por un lado, de una valoración mejor fundamentada del producto artístico al poderse atestiguar la dimensión del trabajo realizado para su consecución; por otro lado, de poner a disposición de otras personas creadoras referentes prácticos sobre cómo enfrentar tareas similares. Por tanto, el carácter de la investigación que podría beneficiarse de un producto

documental sobre un proceso artístico concreto semejante al aquí desarrollado es de orden pragmático o utilitario, para fines de creación y apreciación, más que el de una “actividad académica específica, formalizada, con objetivos propios y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión” (López & San Cristóbal, 2014, p. 38).

Para complementar lo anteriormente planteado, conviene referirse a otra aplicación práctica del documental dentro de la investigación artística, que sería la de producto de presentación de resultados. En defensa de este planteamiento, Insúa (2013) sostiene lo siguiente:

Una exposición es un modo de generar conocimiento si sigue unas pautas que favorezcan la construcción de significado (y a esta aportación no puede renunciar ninguna creación que se acometa en el ámbito universitario) y también lo es un congreso, un seminario, una película. Repensar los formatos de presentación es una tarea pendiente de definición (p. 61).

Queda claro que, si bien en el ámbito académico el formato de difusión de conocimiento de consenso sigue siendo el escrito (artículo, ensayo, tesis, tesina), una presentación efectiva para audiencias diversas se beneficia del uso de algún recurso de distinta naturaleza, como sería el visual (presentaciones digitales), el sonoro (exposiciones magistrales) o el audiovisual (videos documentales). Las obras correspondientes a este último caso procurarían sintetizar, bajo una duración o metraje establecido, los resultados de un proceso investigativo, empleando el lenguaje de la imagen en movimiento sonorizada, con sus contenidos ordenados mediante una estructura narrativa específica.

Conviene aclarar que, en el presente texto, tampoco se pretende homologar un proceso de producción artística con un proceso de investigación. Es evidente que la persona creadora incorpora insumos investigativos en su labor artística, como pueden ser los “métodos experimentales y hermenéuticos” (Borgdorff, 2006, citado por Serrano, 2013, pp. 68-69) involucrados en el proceso creativo. Sin embargo, en tanto que dicha actividad creadora responda a inquietudes y necesidades propias de la persona artista, la motivación con que se gesta una obra de arte no necesariamente coincide con las preguntas alrededor de las cuales se articula una investigación académica. Al respecto, Serrano (2013) plantea que “los procesos de creación, con frecuencia exclusivamente visuales y con grandes dosis de intuición creativa que aceptan galerías, museos y la institución arte en general, no deben ser admitidos de igual forma como investigación universitaria” (p. 70). Aunque este sea un

punto de vista sujeto a debate o cuestionamiento, no se puede obviar el hecho de que refleja la visión de parte de las comunidades académicas sobre el valor de las disciplinas artísticas como formas generadoras de conocimiento dentro de la universidad.

Un proceso creativo, sin embargo, sí puede ser sujeto de investigación artística. De ahí que exista, justamente, la categoría de *investigación en las artes*, previamente referida. Pero en este caso, el abordaje de dicho proceso deberá responder a la lógica de elaboración de una investigación a partir de una problemática y preguntas con respaldo teórico y conceptual, vinculadas a ese objeto de estudio. Y es en dicho desarrollo investigativo que el documental audiovisual sobre el proceso creativo puede ser un insumo de trabajo valioso, ya sea para reseñar la labor realizada por la persona artista, o para sintetizar los hallazgos de la investigación de cara a su presentación al público.

En este sentido, existe, de hecho, desde inicios de los años noventa, una metodología de trabajo investigativo en las áreas de artes y humanidades, llamada *investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales*, la cual incorpora el producto audiovisual como un elemento fundamental de trabajo. En este enfoque, se busca crear una obra audiovisual cuyo proceso de ejecución sea contextualizado por medio de una tesis, ensayo o artículo académico escrito para tal fin. A partir de la vinculación de estos dos productos, se pretende enriquecer el conocimiento sobre el tema abordado, de manera que la dimensión práctica de la realización audiovisual y la teórica de la escritura académica se retroalimenten mutuamente (Carrillo, 2015).

Si bien en el caso de *Río Pirro*, el texto teórico no estuvo contemplado desde un inicio como parte del proceso, una vez culminados los productos audiovisuales correspondientes (el documental y el registro resumido de la obra artística), se hizo evidente el potencial que tendría un documento teórico y analítico para aprovechar la información que estos productos podían arrojar sobre el acto creativo de realización de una pertinente obra de arte contemporánea. Este es, justamente, el fin primordial del presente trabajo: ampliar el conocimiento que ofrece, como punto de partida, el documental sobre la realización de la obra escénica, *Río Pirro*. De esta manera, a través de la relación sinérgica entre el documental y el artículo sobre este espectáculo, se busca demostrar los beneficios de la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales para la creación de conocimiento en los campos de las artes y la producción cultural.

### Consideraciones formales sobre el género documental

La primera obra que el consenso general reconoce como pionera del género documental es *Nanook el Esquimal* (1922), del estadounidense Robert Flaherty. En ella, el autor acompañó por varias semanas a una familia de esquimales de Port Huron y retrató, de una forma íntima y cándida, sus costumbres y cotidianeidad. El retrato verosímil de una realidad ajena a las audiencias norteamericanas dio un notable protagonismo a la película, sentando así las bases del documental audiovisual.

Desde entonces, este género abrió una miríada de posibilidades narrativas y expresivas que dieron lugar a propuestas de la más amplia diversidad a nivel conceptual, estético y temático, posibilitando, además, la incorporación de personas creadoras de todo el orbe a un ámbito audiovisual más inclusivo que la tradicional y hegemónica ficción cinematográfica.

Para efectos de una mejor comprensión del género, resulta útil adoptar una forma de categorización que permita, de una manera sintética y clara, dimensionar esa diversidad expresiva del documental audiovisual. Uno de los modelos más difundidos es el propuesto por el teórico y crítico de cine norteamericano Bill Nichols, quien desde los años ochenta empezó a estudiar formalmente esta modalidad audiovisual, hoy enmarcada dentro de una categoría mayor denominada *cine de no-ficción*. Carl R. Plantinga emplea este término para aquellas películas que ofrecen una ‘postura asertiva’ (en contraposición a una postura ficcional) con el fin de “afirmar que el estado de cosas presentado, ocurre en el mundo real” (Plantinga, 2014, citado por Castro, 2019, párr. 4-5).

Los tipos, o llamados ‘modos’, propuestos por Nichols (2001), son los siguientes:

- El modo poético, que busca representar la realidad a partir de series de fragmentos, impresiones subjetivas, asociaciones libres e incluso actos incoherentes. Remite más a estados de ánimo y a tonos emocionales o sensoriales, que a despliegues de conocimiento o actos de persuasión.
- El modo expositivo, que incorpora un marco más retórico y argumentativo que estético o poético, teniendo como fines típicos la transmisión de información, la ampliación de conocimiento o la búsqueda de reforzamiento de una posición en la audiencia.

- El modo observacional, en el que se pretende observar espontáneamente la realidad que acontece frente a la cámara, sin intervención de quien se sitúa detrás de ella. Busca reflejar la vida tal y como es vivida, debiendo la persona espectadora sacar sus propias conclusiones a partir de lo que ve y escucha.
- El modo participativo, que busca otorgar la sensación de lo que es para la persona cineasta, la experiencia de estar en una situación dada, y cómo su presencia e interacción con los otros protagonistas altera los acontecimientos.
- El modo reflexivo, en el cual el énfasis está en la forma en que la persona cineasta representa y manipula la realidad, de manera que la audiencia pueda adoptar una posición crítica frente al artificio subyacente en toda representación audiovisual.
- El modo performático, que mezcla libremente lo real y lo imaginado, abandonando cualquier presunción de objetividad. Acá, la persona cineasta plantea, mediante acciones premeditadas en que participan ella y/o demás protagonistas, una reflexión subjetiva a partir de las consecuencias registradas de dichas acciones.

Cabe señalar que estos tipos de abordaje no siempre se presentan en las obras documentales de forma única y excluyente de las demás. Por el contrario, un mismo producto puede incorporar características de dos o más modos de documental. Sin embargo, la anterior categorización sí permite establecer modos más afines al tipo de documental de procesos artísticos que se propone en este texto. Estos serían, el observacional (por su postura de retrato de la realidad con mínima intervención de la persona cineasta) y el expositivo (por su intención de comunicar información y conocimiento a la audiencia).

Dado que el documental *Río Pirro*, en el que se centra este texto, también pretendía tener su propio valor como obra artística, resulta útil referirse a otro concepto de uso habitual en el mundo audiovisual: el de documental creativo. A pesar de la ambigüedad del término, en su concepción más amplia, remite a un tipo de abordaje de la realización documental que abraza libremente las opciones creativas del lenguaje audiovisual, alejándose intencionalmente de las propuestas periodísticas o institucionales tradicionales que obedecen a formatos preestablecidos con vocación informativa o expositiva. Acá, el énfasis radica en la inventiva y el punto de vista personal de quien emprende la creación de la obra. Como lo plantea la profesora Carmen Ávalos (s.f., citada por Bruna, 2012), “el documental de creación utiliza el lenguaje audiovisual de un modo tan libre como si fuera una ficción. Ofrece una posibilidad infinita de manipular el espacio y el tiempo” (párr. 13).



Estos rasgos del documental creativo están presentes en varios de los modos planteados por Nichols, aunque en menor grado en el expositivo que aspira a resultar convincente en sus argumentos, y aún menos en el observacional que rechaza cualquier artificio que pueda comprometer la verosimilitud de su contenido. ¿Significa esto que un documental de procesos artísticos pensado para ser de utilidad para la investigación en las artes no debería concebirse como un documental creativo? Ciertamente es posible establecer límites rígidos, pero independientemente de los dispositivos audiovisuales a los que se recurra en la realización de la obra, estos no deberían ir en detrimento de la claridad con la que se retrata el proceso artístico, dado que este es el objeto de interés para la investigación posterior.

La forma y la estética del documental bien podría incorporar aspectos creativos no tradicionales a nivel de encuadres y movimientos de cámara, empleo de gráficas digitales o animación, montaje no lineal, corrección de color y diseño de sonido. Sin embargo, narrativamente, debería apostar por la preservación de un adecuado nivel de integridad y claridad del proceso retratado. ¿Cuál es un nivel adecuado? Uno que le permita a cualquier espectador entender, a grandes rasgos, los momentos y dinámicas fundamentales del desarrollo de dicho proceso artístico.

Aparte de lo anterior, resulta necesario aclarar que, al emplear un documental como insumo investigativo, se está renunciando tácitamente a contar con la integridad de dicho proceso. Si esa fuera la necesidad de la persona investigadora, esta debería remitirse a los registros audiovisuales en bruto (en el entendido de que estos hayan cubierto la mayor parte de los acontecimientos del proceso artístico), más que a un producto que en su realización incorpora, inevitablemente, una edición ejecutada a partir de criterios manifiestamente subjetivos. Esta característica no demerita la importancia de contar con un recurso como el documental para fines investigativos. Lo anterior debido a que se trata de un producto que, independientemente de sus atributos narrativos y formales específicos, permite obtener una visión global y sintética de un proceso creativo en un formato vívido, como lo es la imagen sonora en movimiento, que además incorpora una dimensión espacio-temporal que enriquece la experiencia de la persona espectadora. Esto hace posible una posterior profundización en el proceso artístico estudiado, facilitada por haberse obtenido previamente una comprensión general del objeto de estudio gracias al documental.

### **Antecedentes del documental de procesos artísticos**

El vínculo entre el audiovisual como técnica y el arte como tema data de los primeros años de desarrollo del cine. En *El hombre de la cámara* (1929), el ruso Dziga Vertov planteaba una propuesta reflexiva sobre el naciente arte cinematográfico. Esto a través de un sugestivo lenguaje poético que ponía en evidencia, en su abordaje formal, los dispositivos mismos de construcción de dicha forma de expresión, es decir, la cámara y el proceso de montaje.

Sin embargo, la creación documental realizada desde aquella década y hasta la fecha ha evidenciado el hecho de que la mayoría de las obras creadas sobre temas artísticos se hayan enfocado principalmente en historias de vida de personajes, o en manifestaciones y movimientos de arte, más que en procesos creativos de alguna obra concreta, que es el tipo de abordaje que compete al presente texto.

En esta línea de trabajo, conviene citar, en primer lugar, *Out of Chaos* (1944), de la directora inglesa Jill Craigie. Este fue el primer documental en centrarse en artistas vivos británicos, creado como una especie de mural fílmico compuesto por obras realizadas en plena Segunda Guerra Mundial, como lo fueron los dibujos de Henry Moore del metro subterráneo londinense durante los bombardeos alemanes, o los lienzos de Stanley Spencer sobre la construcción de naves cargueras. La particularidad de este documental fue el vistazo que incluyó a los métodos de trabajo de los principales artistas retratados.

Con *Visite à Picasso* (1949), Paul Haesaerts logró mostrar al público, por primera vez, el proceso de dibujo gestual del artista español al registrarlo pintando de pie sobre un vidrio vertical transparente, al otro lado del cual se colocó la cámara. Poco después de la Gran Guerra, se crearía nuevamente en Inglaterra otro de los documentales pioneros sobre procesos artísticos. Titulado *Henry Moore* (1951), fue realizado para la BBC por John Read, con Alan Lawson en cámara. Aparte de ofrecer una breve retrospectiva de las obras más relevantes del artista, el documental recogió el proceso de realización de la escultura en bronce titulada *Reclining Figure*, desde los bocetos preliminares hasta los acabados finales.

Ese mismo año, en Estados Unidos, el fotógrafo Hans Namuth coprodujo, junto a Paul Falkenberg, el influyente cortometraje documental *Jackson Pollock 51* (1951), en el cual se retrata la técnica de 'action painting' que popularizó el artista norteamericano. Empleando un dispositivo similar a la de *Visite à Picasso*, el pintor realizó su obra sobre un cristal macizo y transparente, mientras Namuth lo filmaba desde abajo. La voz en off de Pollock acompañaba la imagen con comentarios breves sobre su trabajo.

En 1956, el cineasta francés Henri-Georges Clouzot realizó una puesta en escena particular para acercarse al proceso creativo de Pablo Picasso en la obra *Le Mystère Picasso*. Para la película, el pintor creó 18 cuadros, los cuales destruiría tras el rodaje, quedando solo la grabación en celuloide como testimonio de su existencia. La filmación se hizo a partir de lienzos semitransparentes detrás de los cuales se colocó la cámara, lo cual permitió registrar cada trazo realizado por el artista conforme creaba la pintura. A lo largo de ese trabajo, se intercalaban las conversaciones informales entre el pintor y el director, convirtiendo la película en una singular obra documental autoral, que se desmarcó de la tradición más expositiva o didáctica de los productos tradicionales del género.

Sobresale también el documental norteamericano *Original Cast Album: Company* (1970), de D.A. Pennebaker, que vertió una mirada íntima a la extenuante grabación de 14 horas de la banda sonora para la obra musical escénica llamada *Company*, compuesta por Stephen Sondheim. Por otra parte, uno de los escasos trabajos del siglo XX enfocados en el proceso creativo de una mujer artista fue *Antonia: a Portrait of the Woman* (1974) de Jill Godmilow, el cual se adentra en la vida de la directora de orquesta holandesa, Antonia Brico. Si bien su énfasis son los testimonios de la protagonista, desde la perspectiva de su edad madura, sobre lo que fue abrirse paso en un mundo artístico dominado por hombres, también incluye valiosos fragmentos que muestran el proceso de ensayo y preparación de sus obras con diversas personas músicas.

En *El sol del membrillo* (1992), el español Víctor Erice retrató, a través de un híbrido entre documental y cine de ficción, el viaje creativo del pintor Antonio López cuando decide intentar fijar en lienzo la presencia visual de un árbol de membrillo, lidiando en dicha labor con los inevitables cambios derivados de las condiciones ambientales y el paso del tiempo. Por otra parte, en *Vers Mathilde* (2005), la célebre directora francesa Claire Denis registró el proceso de preparación de la obra de danza-teatro *Déroutes*, de la coreógrafa Mathilde Monnier, incluyendo fragmentos de las prácticas y de las discusiones conceptuales realizadas para tal fin.

Al otro extremo del globo, el laureado cineasta chino Jia Zhangke, en su documental *Dong* (2006), acompañó al artista coterráneo Liu Xiaodong en su proceso de pintar dos lienzos monumentales, en los cuales personas de sectores populares sometidas a tensiones sociales eran sus protagonistas, específicamente, mujeres de un burdel tailandés y obreros de la región que sería inundada por la represa de las Tres Gargantas.

En *Waste Land* (2010), documental nominado a los premios Oscar, la directora inglesa Lucy Walker, en colaboración con João Jardim y Karen Harley, registró el trabajo artístico que el fotógrafo brasileño Vik Muniz emprendió con recolectores del basurero Jardim Gramacho, de Rio de Janeiro, para crear gigantescas reproducciones, realizadas con desechos del mismo basurero, de las fotografías hechas por esos mismos protagonistas. El documental incluyó también los eventos posteriores a la creación de las obras, cuando estas fueron subastadas para generar ingresos para los recolectores participantes.

En *Marina Abramovic: The Artist Present* (2012), el norteamericano Matthew Akers acompañó a la artista yugoslava de la *performance*, Marina Abramovic, durante la preparación y realización, en 2010, del acto del mismo nombre en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Un aspecto relevante es el énfasis que puso el documentalista en las reacciones de los asistentes al momento de interactuar con la creadora durante su *performance*.

Un ejemplo peculiar dentro de esta breve reseña es el del documental *One More Time with Feeling* (2016), en el cual el cineasta australiano Andrew Dominik mostró parte de la grabación del disco *Skeleton Tree* del músico Nick Cave y su banda *The Bad Seeds*. Lo que convierte esta obra en un referente inusual es el hecho de que el disco en cuestión fue realizado con posterioridad a la muerte de uno de los hijos de Cave, por lo cual una línea narrativa transversal del documental es justamente el proceso de duelo del músico y su familia ante tan desgarrador acontecimiento. Esto permite ejemplificar cómo, en un documental creativo sobre un proceso artístico, el énfasis de la visión subjetiva del director puede trascender el desarrollo de la obra de arte para centrarse en los dilemas o conflictos humanos que surgen paralelamente.

Finalmente, en esta misma línea musical se encuentra el documental *PJ Harvey: A Dog Called Money*, estrenado en la Berlinale del 2019, fruto de una colaboración entre el director y fotógrafo Seamus Murphy y la cantante y compositora británica PJ Harvey. La historia se hilvana a partir del proceso creativo de la artista para crear su exitoso álbum *The Hope Six Demolition Project*, para el cual encontró los temas y motivos de inspiración en viajes a tres regiones del mundo marcadas por las huellas de particulares conflictos socioeconómicos: Kabul, Kosovo y Washington D.C. El montaje es experimental y la obra renuncia a la linealidad cronológica para apostar por el efecto sensorial de saltos en el tiempo y la geografía, recalando periódicamente en el estudio donde se graba el disco en Londres. De esta manera, la película permite no solo vincularse con el drama de grupos sociales marginados,

sino que paralelamente retrata la forma en que este estímulo emocional opera en Harvey para que ella vaya construyendo sus canciones desde bocetos poéticos aleatorios, hasta piezas musicales con sólidas estructuras y arreglos e interpretaciones precisas y sentidas.

A partir de esta recapitulación, resulta más fácil comprender no solo la variedad de manifestaciones de los documentales centrados en procesos artísticos, sino también, sobre todo, su aporte a la correcta valoración del trabajo de las personas creadoras de distintas ramas del arte, para quienes lo vivencial, lo intelectual y lo procesual suelen ser ejes de una misma experiencia. Es así como estos documentos audiovisuales, aparte de su propia importancia como piezas de arte cinematográfico, permiten a un público extenso acercarse a la amplitud y profundidad de ese ámbito del quehacer humano tantas veces invocado, pero pocas realmente comprendido, que es la creación artística. Esto es parte de lo que se buscó con la realización del documental *Río Pirro*: por un lado, dar una visión de los entresijos y particularidades del proceso artístico que condujo a la creación del espectáculo homónimo, y por otro, ofrecer una obra audiovisual con valor creativo y autoral.

### **Antecedentes del montaje *Río Pirro***

Relata Elia Arce (2020) que el inicio de su trabajo artístico a mediados de los años ochenta coincidió con el periodo de las llamadas ‘*Culture Wars*’ [guerras culturales] en Estados Unidos. Este término, popularizado por James Davison Hunter en 1991, remite a la división entre conservadores y progresistas alrededor de su concepción de la moral, establecida a partir de coordenadas sociales como clase, religión, raza, etnicidad, política y sexualidad (Thaviss, 2010).

Según Hunter (1991, citado por Thaviss, 2010), el fenómeno de las ‘guerras culturales’ responde, más que a una cuestión de opinión pública, a un asunto de cultura pública, con ambos bandos batallando “*over the meaning of America*” [acerca del significado de América] (Thaviss, 2010, p. 10). Estas confrontaciones, que fueron notablemente acentuadas entre 1980 y el 2000, encontraron en los medios de comunicación masiva su particular caja de resonancia. Sin embargo, mientras las figuras más protagónicas de los grupos conservadores y progresistas se enfrentaban en sonados duelos mediáticos, los movimientos sociales surgidos al calor de las luchas sociopolíticas de las décadas de los años 60 y 70 —como el de las feministas o de las comunidades afroamericanas—, junto con otros de más reciente agrupamiento —como el chicano y el *queer*—, aprovechaban la coyuntura

para reclamar espacios históricamente negados en las instituciones culturales, y desde ahí poder canalizar sus reivindicaciones estéticas y políticas (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Esto provocó una recurrente selección de artistas provenientes de estas comunidades para el otorgamiento de fondos distribuidos por esas organizaciones que, a su vez, se beneficiaban de poder publicitar que ya habían “cubierto su multiculturalidad” (E. Arce, 2020, comunicación personal, 26 de febrero de 2020). Sin embargo, este protagonismo segmentado provocó también un fortalecimiento del individualismo en las comunidades artísticas.

Como ahí en esa infraestructura se estaba reproduciendo el mismo sistema estructural del empoderamiento individualista, solo que, representado ahora por diferentes razas, ves, había toda una corriente diferente dentro de toda la gente que estaba haciendo *performance* y arte, y cosas así, que estaba trabajando con las comunidades marginales, que estaban haciendo una propuesta diferente que era donde el proceso era lo más importante... es más, el proceso era lo único que era importante. Es más, se financiaban procesos, y todavía se financian procesos, en los cuales ni siquiera se necesita que produzcas absolutamente nada (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

En este contexto, Arce adopta una nueva modalidad de trabajo que ya estaba en boga entre artistas de las minorías étnicas y culturales norteamericanas, y que se enfocaba en la intervención creativa con grupos sociales específicos, los cuales eran abordados desde una dinámica participativa.

Hay varios artistas, digamos, que trabajaban de esa misma forma en que yo comencé a trabajar, porque era lo que estaba pasando, ¿verdad? Digo, yo también aprendí de toda esta gente [...] Algo que surgió orgánicamente (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Entre los grupos con los que Arce se involucró en este periodo, hubo, entre otros, inmigrantes seropositivos del área de Houston, Texas, trabajadoras con cáncer de seno de Washington D.C., personal de trabajo limpieza de Banff, Canadá, e indigentes de Skid Row, Los Angeles. Sobre esta última experiencia, Arce relata lo siguiente:

En mi caso, digamos, después de hacer trabajos, solos, monólogos, etcétera, yo comencé a trabajar directamente con la comunidad, entonces era como: ‘bueno, ya no voy a crear una pieza que era solo sobre mí, sino que voy a crear una pieza sobre la realidad de esta comunidad’. Trabajé con gente de la calle de esa forma, con un grupo que se llama el LAPD, que es como un chiste. En lugar de Los Angeles Police Department, que le estaban dando palo a los indigentes en esa época, o sea, pero a grados así, exagerados, nosotros le llamábamos Los Angeles Poverty Department [...] Y trabajábamos, ensayábamos, etcétera, todo ahí en una oficinita, con indigentes, sí. Y las obras las creábamos con indigentes. Y las obras las actuaban los indigentes. Entonces, las obras no eran escritas, porque la gente generalmente no sabía escribir ni sabía leer. Entonces, nos aprendíamos las obras de memoria y después de hacerlas varias veces, las obras se escribían. Era al revés (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Este abordaje empírico que apuesta por experiencias vivenciales en primera persona, y que se hizo presente en el proceso creativo de *Río Pirro*, ya se vislumbraba en la filosofía subyacente en el trabajo de Arce con esas comunidades desfavorecidas socioeconómicamente, tal y como lo plantea a continuación:

Una de las cosas que me abrió los ojos a mí era el dejar de hablar [...] de situaciones que uno no conoce, desde un punto de vista privilegiado. O sea, vos llegás desde un punto de vista privilegiado, vas y te metés en una... o en un fin de semana o una semana, verdad, y ya saliste con un producto, y quedás exactamente con la misma perspectiva que con la que entraste [...] No hubo ningún cambio en uno mismo, como persona, como artista, como... lenguaje. Y a mí lo que me parecía muy interesante era precisamente que el lenguaje se combinara, o sea, que hay un diálogo de lenguaje [...] Hay un diálogo entre el lenguaje que uno trae y el lenguaje que te está dando el colectivo (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

En estas palabras se intuye ya una apuesta coherente con la interdisciplinariedad que vendría implícita en la propuesta de *Río Pirro*, en tanto que un proceso en el cual se apostaría por un diálogo entre distintos lenguajes, no solamente los académicamente tipificados, como la danza o el arte escénico, sino también con aquellos pertenecientes a las personas que estuviesen vivencialmente vinculadas con el objeto de estudio. Estos serían, por ejemplo, los obreros e ingenieros encargados de las tareas de cementado de los márgenes del río para intentar paliar los frecuentes deslaves de la temporada lluviosa.

Cabe señalar que el montaje *Río Pirro* se enmarcó en las denominadas “Prácticas Artísticas Contextualizadas” (Brugarolas, 2011, p. 16), que remite a creaciones que trascienden los espacios escénicos tradicionales para ocuparse del contexto, el cual deja de tener una mera función de paisaje de fondo, para convertirse en un elemento que determina radicalmente la obra. Esto incluye abordajes como la invasión del espacio público, del entorno natural y urbano, e incluso de la esfera privada. El espacio provee, por tanto, nuevas relaciones con el público y puede adquirir connotaciones sociales, políticas, sensoriales, históricas y humanas en el sentido más amplio de la palabra. Por otra parte, dadas las condiciones cambiantes del mundo exterior, se asume una aceptación plena del componente accidental, por lo que la improvisación y lo efímero se plantean como elementos consustanciales del proceso.

Partiendo de una perspectiva interdisciplinaria y experimental que abraza elementos de la danza, el teatro, la música y la *performance*, la directora del montaje, Elia Arce, describió la propuesta como una “escultura social” (Quiroga, 2018, p. 339). Este término, acuñado por el artista alemán Joseph Beuys, remite a los procesos que buscan moldear la realidad del mundo a través de ejercicios creativos y comunicacionales –como sería, en este caso, el acto artístico–, basados en un lenguaje común –que serían los referentes visuales y sonoros usados en esta intervención performática del espacio–, y que resultan reconocibles para la audiencia.

Específicamente, Arce propuso la apropiación de un espacio no tradicional, o sea, el río Pirro mismo, el cual, aunque formase parte de la cotidianidad de los transeúntes, también constituía el reflejo de una situación alarmante y muchas veces convenientemente ignorada por estos: la destrucción ambiental. Mediante esta intervención artística, se buscaría dar una connotación simbólica a este espacio físico, procurando así alterar la percepción habitual de la realidad ahí presente.

El río se transfiguraría en lo que se denominó, en el documento de presentación del proyecto, una “metáfora multisensorial” (Cortés, Cruz, & Sánchez, 2012, p. 5). Multisensorial, en virtud de la interacción del movimiento corporal de la danza y las acciones performáticas, la visualidad de la plástica del vestuario y utilería, el uso compositivo del entorno, y el efecto del sonido de voces, agua, viento y ambiente en general. Metáfora, ya que la puesta en escena alude a una problemática global como lo es el grave deterioro ambiental a escala planetaria. Un río sería pues, ‘todos los ríos, todos los mares, y todos los bosques’ (Cortés et al., 2012, p. 6).



A partir de estos antecedentes, y de cara a la eventual producción, Arce (2012) planteó las siguientes premisas que sustentarían el abordaje de la obra:

- La reivindicación del rol de la imaginación para impulsar procesos sociales de cambio.
- El protagonismo de formas alternativas de pensamiento.
- La concepción de la intervención artística y su contenido conceptual como la representación de algo universal.
- La experimentación con los obstáculos surgidos al tratar de producir, orgánicamente, un trabajo de esta índole.
- El abrazo pleno de la incertidumbre, propia de cada sesión única de la *performance*.
- La confirmación de la importancia prioritaria del proceso sobre el resultado.

### **Proceso de montaje *Río Pirro***

Elia Arce (2012) recuerda que fue en el 2010, mientras pasaba por el puente del río Pirro en el Campus Omar Dengo de la Universidad Nacional, que se cuestionó cómo podía la ciudadanía universitaria soportar el olor y el peligro que imponía la contaminación de un río sobre el cual tenían que pasar varias veces al día para ir a sus recintos. Refirió ese momento de la siguiente manera:

De pronto era como, ‘¿qué hace ahí un ‘riillo’ ahí, que pasa...?’ Y si vos, ¿verdad, no le ponés ni... ni te acordás, ni te das cuenta de que huele feo? Es como que la gente se acostumbró a que olía horrible (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Arce comenzó entonces a plantearse la posibilidad de realizar una *performance* directamente en ese río, una idea que se afianzó cuando, tiempo después, Vicky Cortés, la por entonces directora de la Compañía de Cámara Danza UNA, la invitó a desarrollar un proyecto de montaje de una pieza con su equipo de trabajo.

De ese contacto inicial surgió la propuesta denominada originalmente ‘Videoperformance dancístico: la contaminación del río Pirro como espacio metafórico de la crisis socio-ambiental costarricense’ (Cortés et al., 2012), la cual fue favorecida como parte del Fondo de Iniciativas Interdisciplinarias del CIDEA en el 2012. Es importante apuntar que el título en cuestión remitía a un producto artístico performático con componente audiovisual, dado que las condiciones de aplicación al citado fondo exigían

evidente especificidad en cuanto al tipo de producto que se deseaba realizar. Sin embargo, Arce era consciente de que ello constituía solo un requisito formal que no necesariamente se correspondería con la realidad del proceso, el cual muy probablemente desembocaría en una obra distinta a la planteada en principio. Esto en concordancia con el método de trabajo que ya había ido madurando desde sus primeros montajes con comunidades desfavorecidas, en los cuales el proceso condicionaría la obra y no a la inversa. La artista se refirió a esto con la siguiente reflexión:

A veces era como que... 'yo no sé, tal vez va a ser una película, tal vez va a ser un poema, tal vez va a ser una obra de teatro, tal vez va a ser un *performance*, tal vez va a ser como, o sea, no te puedo decir lo que va a ser'. Algo va a ser, pero solo se va a saber qué es lo que va a ser a través del proceso. El proceso va a indicar qué es lo que va a ser porque, además, también depende de lo que uno está diciendo, cambia la forma en que uno lo puede decir mejor. Hay cosas que se dicen mejor en un poema, hay cosas que se dicen mejor en una pintura. El proceso da la forma. Entonces es un poco eso. Entonces, al pensarlo así, es pensar: 'qué es lo que yo quiero que sea parte del proceso'. Yo, no sabiendo absolutamente nada del río Pirro ni nada, diay: información. Y por eso todo el mundo tenía que ver conmigo, porque no es que yo estaba trabajando con gente que sabía, tampoco. O sea, yo no sabía ni ellos tampoco sabían. Entonces, tenía que haber una experiencia corporal, emotiva, de energía, de entender que era lo que estaba..., y entenderlo a otro nivel, entender, sí..., conectarse con el río de una forma visceral, digamos, en que realmente te importe (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

En línea con este planteamiento, el proceso de trabajo se empezó a tejer desde la consciencia de no conocer el tema lo suficiente y, sobre todo, desde la necesidad de aproximarse a partir de la experiencia de quienes hubiesen tenido contacto directo con este.

Partiendo de las consideraciones anteriores, se resumen, a continuación, las principales etapas de construcción del montaje *Río Pirro*, a fin de cotejarlas posteriormente con aquellas que quedaron evidenciadas en el respectivo documental del mismo nombre. Debe tomarse en cuenta que, si bien estas se presentan en un aproximado orden cronológico, este no es necesariamente secuencial. Es decir, una o varias etapas de las aquí reseñadas se produjeron de forma simultánea o, incluso, se traslaparon en determinados momentos.

### **Charlas con expertos**

Como preludeo al trabajo artístico, se realizaron una serie de charlas con expertos universitarios acerca de temas relacionados con cuencas hidrográficas en Costa Rica, y con la problemática de contaminación de nacientes, ríos y océanos, tal y como lo ilustra la Figura 1. Esto incluyó a representantes de la Comisión Ambiental de la Universidad Nacional, quienes tenían amplia información y conocimientos en relación con la contaminación del río Pirro.

**Figura 1.** Charla con integrantes de la Comisión Ambiental Institucional de la Universidad Nacional



Fuente: Arce, Brenes, Cortés, Cruz, Maatman y Tony (2012a). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Visita de campo al río***

Se realizó una gira a lo largo del río Pirro, por puentes, barridas y plantaciones, hasta llegar a la primera parte visible de la naciente. En este recorrido, se pudo constatar cómo el río, desde su nacimiento, estaba expuesto a contaminantes, los cuales se iban acumulando por diversas fuentes: desde desagües residenciales hasta descargas de tanques municipales de desechos.

Cabe señalar que, durante este trayecto, también fue posible conocer puntos de vista de personas de las comunidades que circundaban esos espacios, como se muestra en la Figura 2. En particular, uno de los vecinos que intervino en la conversación, justamente el que aparece en la fotografía (aunque con nombre no consignado en los registros), se refirió a cómo la Empresa de Servicios Públicos de Heredia participaba de la contaminación del río.

**Figura 2.** Conversación con habitante de barrio aledaño de río Pirro durante gira de campo



Fuente: Cruz (2016a). Imagen extraída del documental *Río Pirro*.

Es en la recurrencia de estos espacios de escucha, no solo con personas expertas, sino también con habitantes de barrios, que se vislumbra la huella del método de trabajo que Elia Arce comenzó a desarrollar en sus procesos creativos con comunidades socioeconómicamente desfavorecidas durante su estancia en EE. UU., tal y como ella misma lo expresa:

Lo abordo desde esa misma metodología, partiendo del punto de que: ¿qué es lo que sé sobre el río Pirro? Nada. ¿Qué es lo que tengo que hacer para saber? Hablar con la gente que sabe, que me enseñe, ¿verdad? Que me explique, que me..., o sea, ¿adónde nace?, ¿adónde va a parar?, ¿por qué va a parar ahí?, ¿por qué tiran las cosas ahí?, ¿por qué...? ¿Verdad? O sea, ¿por qué esta casa está tan cerca del río? Este... ¿eso es legal, no es legal? ¿Quién le dio permiso?, ¿quién no le dio permiso? (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

### **Redacción autorreferencial sobre el agua**

El primer trabajo de creación artística consistió en la redacción de un texto por parte de cada artista del elenco<sup>3</sup>, vinculado al tema del agua o la contaminación, pero a partir de memorias personales. Estas redacciones libres fueron posteriormente compartidas entre todo el equipo artístico, tal y como lo ilustra la Figura 3. A partir de esos insumos, la directora, Elia Arce, comenzó a recopilar notas sobre temas, conceptos, frases o palabras que pudieran servir de referentes para el posterior trabajo de montaje.

Yo tenía como una serie de preguntas, que son preguntas que yo me hacía a mí misma, digamos, ¿verdad? [...] Yo era como el animal del experimento. Entonces yo decía, bueno: 'si yo quiero sacar información de mí misma como artista, ¿qué me preguntaría? [...] Era como, por ejemplo, ¿a qué edad recuerda usted que fue la primera vez que fue usted a un río? ¿Con quién estaba? ¿Qué actividades se hacían en el río? (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

---

<sup>3</sup> El elenco del espectáculo *Río Pirro* estuvo conformado por las personas bailarinas Christopher Núñez, Sofía Solís, Kimberly Ulate, Kristy Vargas y Lourdes Venegas. Karen Elizondo y Adriana Zamora, que originalmente eran parte del equipo intérprete, se dedicaron finalmente a labores de apoyo técnico y de producción.

**Figura 3.** Lectura de textos autorreferenciales del elenco

Fuente: Arce y otros (2012k). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

Dado que estos textos serían parte de los insumos de un proceso creativo que, en última instancia, se iba a plasmar, en parte, a través del movimiento corporal, la directora fomentó que las memorias en las que indagaban las personas bailarinas tuviesen un eco, ya fuera con imágenes asociadas a movimientos, ya fuera con reminiscencias de sensaciones físicas. Nuevamente, la apuesta se relaciona también con una forma de trabajo derivada de la experiencia personal de Arce, tal y como ella misma lo reseña:

Cuando yo iba a crear algo (...) individual, yo decía: ‘¿cuáles son las memorias que yo tengo atrapadas entre mis músculos?’, por decirte algo, digamos. Yo trabajé un tiempo con una mujer que hacía masajes y, cuando ella me masajeaba ciertas partes del cuerpo, a mí se me venían imágenes. Y todavía eso pasa. Entonces, siempre pongo el ejemplo de la rodilla. Ella me trabajaba la rodilla y yo las imágenes que tenía eran las de la iglesia, claro. Si yo crecí aquí, en Santo Domingo. Yo pasé hincada en ese..., en la Basílica, o sea, mucho tiempo. Digo, es una acumulación de hincamientos, por decirlo de alguna forma, ¿verdad? Esa memoria visual está

conectada con mi memoria muscular, o sea, está metida ahí, en la rodilla. Entonces, yo quería que los bailarines se conectaran desde ahí (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

### **Grabación de textos autorreferenciales sobre el agua**

Con miras a lo que sería la posterior musicalización del evento, se hizo una grabación en estudio de la lectura de los textos iniciales alusivos al agua y la contaminación, como lo muestra la Figura 4. Ahí, cada participante se permitió imprimir al registro su propia expresividad vocal, incluyendo momentos de espontaneidad y experimentación sonora. El músico encargado obtendría de ahí ideas para su creación sonora, utilizando también extractos de las lecturas grabadas en la mezcla final de las canciones. Este elemento vocal fue reivindicado por Arce con este argumento:

Yo creo que fue muy importante para ellos hablar. Porque era expresarse de todas estas diferentes formas. Y la voz era una de ellas. Entonces, cómo apoyar esa expresión también, a nivel de voz, pero que no se tuvieran que estar preocupando de eso cuando están haciendo sus movimientos corporales. Pero entonces, son sus propias voces, no las voces de un actor o las voces de otra persona. Además, muy poético porque [...] eran muy bonitos. Entonces era como editar los textos de tal forma que sonara como un poema (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

**Figura 4.** Grabación de los textos autorreferenciales de una de las intérpretes



Fuente: Arce y otros (2012h). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Primer trabajo de campo: los juegos del agua***

A continuación, se realizó una etapa denominada ‘los juegos del agua’, que se ilustra con la Figura 5, en la cual las personas bailarinas improvisaban acciones en las áreas verdes de la Universidad Nacional, haciendo uso de juguetes y agua. Esta etapa gozó de total libertad expresiva y adquirió una connotación esencialmente lúdica. En ella, el equipo de intérpretes pudo explorar aspectos sensoriales derivados del contacto con el agua y la vegetación, así como empezar a proponer movimientos relacionados con esos estímulos, a partir de una dinámica de juego colectivo.

**Figura 5.** Juegos del agua



Fuente: Arce y otros (2012j). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Primer trabajo en estudio: asociaciones agua-cuerpo***

Como extensión de la experiencia anterior, se realizó una etapa articuladora, en la cual los contenidos de los textos escritos y grabados previamente se usaron como punto de partida para establecer propuestas de movimientos relacionados con el agua, en general, y el río, en específico, por parte de las personas bailarinas, como se aprecia en la Figura 6. Arce describe este ejercicio de la siguiente manera:



Entonces, a raíz de lo que escribieron, ahora hay que proponer un movimiento, digamos. ¿Qué era lo que hacían? Ponete: pescar. Dame un movimiento que sea 'pescar'. Primero es como: 'hacé', ¿verdad? O sea, literal. Entonces, un movimiento literal, es poco a poco como, ok, entonces, desarrolle ese movimiento literal. Y el resto del grupo estaba detrás de esa persona, que estaba improvisando, e iban improvisando detrás de la persona. Digamos, un solo movimiento. Cada persona proponía un solo movimiento. Y ese movimiento, digamos, yo desde afuera le decía, eh, no sé: '¿y cómo se siente? ¿Y, si lo tirás más largo? ¿Y si ahora se vuelve curvo? ¿Y si ahora, se te salió de la mano, y donde tiraste el 'chunche', se te salió?' ¿Verdad? O sea, entonces, una cosa así se convierte en esto, por ejemplo. ¿Y si se rompe la cuerda? ¿Te acordás, de ese movimiento bellísimo que hacía así? Que era como que se rompía la cuerda, ¿verdad? Entonces, cada artista, diay, propone un movimiento y este movimiento se va elaborando ahí, y la gente acompaña el proceso, a ese artista en específico (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

**Figura 6.** Propuestas iniciales de movimientos coreográficos



Fuente: Arce y otros (2012m). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Visita de campo a finca con sistema ambientalmente sostenible***

A fin de ofrecer, por un lado, un momento para despejarse del riguroso trabajo creativo, y, por otra parte, entrar en contacto con una visión optimista y alternativa al escenario desesperanzador del contaminado río Pirro, se realizó una visita guiada a una finca en la cual se estaban implementando sistemas de reciclaje de agua de lluvia y tratamiento de aguas residuales para su uso en riego. La Figura 7 retrata un momento de esta actividad. Esta perspectiva esperanzadora tendría posteriormente su eco en el fragmento de cierre del espectáculo, el cual incorporaría árboles para siembra como símbolo de la posibilidad de regeneración de la naturaleza.

**Figura 7.** Visita a finca ecológica



Fuente: Arce y otros (2012o). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Segundo trabajo en estudio: diseño coreográfico***

A partir del trabajo propositivo inicial en estudio, la directora hizo una selección de los movimientos más representativos o expresivos realizados en la etapa trasanterior. La Figura 8 rescata uno de dichos ejercicios. Así, a través de una depuración progresiva, surgiría la semilla de varios de los elementos coreográficos del montaje final. Uno de estos

fue el movimiento en el que las personas bailarinas se presentaban como árboles. En el registro audiovisual, Arce enfatiza la necesidad de no representar el árbol, sino en intentar convertirse en uno, pues de lo contrario, la audiencia detectaría la falsedad del acto. Este movimiento en específico es reflejo de la multitud de fuentes de inspiración que operaron durante el proceso, las cuales no se restringieron únicamente a los aportes de las personas intérpretes, tal y como se desprende de las siguientes palabras de la directora:

Los árboles, fue muy interesante porque los árboles salió a raíz de la conversación con los ingenieros. Porque, cuando ellos decían que iban a cementar todo, yo les decía: ‘pero, ¿por qué no sembramos unos árboles que amarren las orillas del río?’ Y ellos dijeron: ‘el único árbol que puede hacer algo así es este árbol ‘so-ca-caballo’. Entonces fuimos a un vivero, no recuerdo adónde, que era parte de la universidad, donde nos dieron como cien árboles de estos. Y estos eran los árboles que, al puro principio de la pieza, un par de ellos están con la pala, que están haciendo como un hueco, que andan con los carretillos, y están sembrando, o haciendo como que siembran ese árbol. Al puro principio de la pieza (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

**Figura 8.** Ensayo en estudio de primeros movimientos coreográficos seleccionados



Fuente: Arce y otros (2012e). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Diseño de sombreros con materiales silvestres***

Durante los juegos del agua, una parte de los movimientos consistió en la recolección de elementos naturales del entorno como ramas, flores u hojas, para, a partir de ahí, generar ideas de cómo utilizarlos para el diseño de un sombrero que sería parte de la indumentaria de la presentación, como una alusión a un estado aspiracional de comunión con la naturaleza y el río. Posteriormente, con la propuesta ya establecida, se dedicó tiempo en el estudio para la confección final, como lo ilustra la Figura 9. Cada artista diseñaría su propia versión personal de dicho accesorio.

**Figura 9.** Confección de sombreros con materiales silvestres



Fuente: Arce y otros (2012b). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Segundo trabajo de campo: adaptación de coreografía a locación***

Tras varias sesiones de trabajo en el estudio de danza, se inició el traslado de las ideas coreográficas al terreno elegido para la puesta en escena, es decir, la vereda del río Pirro a la altura del puente vial a las afueras del Campus Omar Dengo de la Universidad Nacional. La Figura 10 ilustra uno de estos ensayos:

**Figura 10.** Ensayos coreográficos iniciales en locación, ejemplo 1

Fuente: Arce y otros (2012c). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Tercer trabajo en estudio: reacciones físicas frente a la contaminación***

A partir de los primeros ensayos en la locación del río contaminado, se realizó un trabajo de improvisación y expresión verbal-corporal para generar nuevos conceptos y movimientos a incorporar en el montaje. Palabras como ‘asco’, ‘ahogo’ o ‘miedo’ surgieron de la experiencia personal de cada miembro del elenco a raíz del trabajo en el terreno. Estas palabras fueron acompañadas de movimientos de reacción motivados por las sensaciones corporales que provocaban, como lo retrata la Figura 11. La directora, mientras dirigía la sesión, tomaba las notas de referencia para la posterior selección de elementos de utilidad para la obra.

**Figura 11.** Propuestas expresivas a partir de reacciones al trabajo en la locación del río contaminado



Fuente: Arce y otros (2012). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Conflicto por la contaminación entre miembros del elenco***

En este momento del proceso es que se genera un evento que, si bien no constituía una etapa formal de trabajo, sí evidenció un conflicto fundamental que influiría en la forma final del montaje. Varias de las personas bailarinas se quejaron de los efectos nocivos que la contaminación del río les provocaba a nivel físico. La Figura 12 muestra la reunión en que se produjo esta discusión. Dichas inconformidades se tradujeron en consultas a las autoridades de la universidad en temas de salud ocupacional y dieron como resultado recomendaciones para trasladar el montaje a un lugar más seguro. La negativa de la directora a renunciar al espacio elegido dio como resultado que dos de las bailarinas se retiraran del montaje, pasando a realizar labores de asistencia de producción. Asimismo, el tema del riesgo se convirtió en uno protagónico del proceso a partir de ese momento.

**Figura 12.** Discusión sobre inquietudes de salud en integrantes del elenco

Fuente: Cruz (2016c). Imagen extraída del documental *Río Pirro*.

### ***Imprevisto de obra civil en locación***

El otro imprevisto que generó desafíos para el equipo de trabajo fue la realización de obras civiles en la locación seleccionada como parte de un proceso de reforzamiento de las paredes del río para evitar deslaves o desbordamientos en época de lluvias. Esto obligó a adaptar los movimientos y coreografías a las condiciones constantemente cambiantes del entorno, como lo ilustra la Figura 13. Esta decisión de incorporar elementos imprevistos en el montaje es coherente con la postura de la directora respecto a la incertidumbre, que es considerada un elemento consustancial dentro de la *performance*.

**Figura 13.** Inicio de obras civiles en la locación elegida para el montaje *Río Pirro*

Fuente: Arce y otros (2012i). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Sesiones con expertos y autoridades por riesgos de la contaminación***

A estas alturas del proceso, las consultas ante las autoridades universitarias a raíz del problema de afectación de miembros del elenco debido a la contaminación del río dieron como resultado varias sesiones de capacitación para el equipo de trabajo sobre las precauciones necesarias y riesgos derivados de dicha condición. Asimismo, se produjeron reuniones con personeros del Departamento de Recursos Humanos, como la que se muestra en la Figura 14, a fin de evaluar las implicaciones legales de exponer al equipo artístico a esas condiciones de contaminación. Ahí se convino que cada persona actuase asumiendo los riesgos a título personal.



**Figura 14.** Conversación con representante de Recursos Humanos sobre riesgos de salud en el montaje *Río Pirro*



Fuente: Cruz (2016b). Imagen extraída del documental *Río Pirro*.

### ***Trabajo de mesa de análisis y diseño del montaje***

Una actividad transversal durante todo el proceso fue la labor de reflexión, análisis de notas y diseño conceptual y plástico que realizó la directora Elia Arce, apoyada por la directora de la Compañía de Cámara Danza UNA, Vicky Cortés. De esta labor, de la cual la Figura 15 retrata un momento específico, surgió la organización de los movimientos coreográficos, la composición espacial, la definición de motivos simbólicos, la elección de elementos sonoros alegóricos y el establecimiento de la estructura dramática del montaje. Estos componentes se fueron depurando a través de las prácticas y ensayos con el elenco.

**Figura 15.** Trabajo de mesa en estudio durante proceso del montaje *Río Pirro*

Fuente: Cruz (2016e). Imagen extraída del documental *Río Pirro*.

### ***Incorporación del concepto visual en vestuario y promocionales***

Como resultado del conflicto en el seno del equipo artístico por los riesgos derivados de la contaminación del río, el concepto de *peligro* se posicionó como uno de los más importantes en el tratamiento temático de *Río Pirro*. Arce lo describe de la siguiente manera:

Pero la realidad de la contaminación se volvió real. De pronto era como que, ‘Ah sí, es un río contaminado. No quiero hacer un trabajo corporal, exponer mi cuerpo a esa contaminación.’ Y ahí fue como, realmente, enfrentarse con la realidad (...) La división del equipo, las charlas, sí. Y también el poder saber exactamente (...), influyó en qué tipo de vestuario íbamos a utilizar (...) En un principio, yo estaba considerando unos vestidos de baño y estaba jugando con unos colores y unos vestidos de baño celestes. Y a raíz también de yo entender el grado de contaminación del río, ahí fue cambiando también el tipo de vestuario que los bailarines iban a usar. Y que terminó ayudando a la cuestión visual (...), la metamorfosis

al puro final de la pieza, ¿verdad? En que ya tenían patas en las manos... que parecían como unos animales... como unos anfibios, ya... mutantes (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Fruto de esta elaboración a partir de las experiencias en el terreno, el equipo de dirección, junto con el diseñador gráfico, idearon el motivo visual del espectáculo, basado en el ícono de contaminación radioactiva como símbolo hiperbólico de la contaminación ambiental. Dicho concepto hizo eco en la propuesta de vestuario, que incluiría mascarillas con filtros para aire, guantes de hule y trajes sintéticos para manejo de desechos peligrosos. Esto, en alusión, también, a los riesgos de enfermedad por exposición al río, que alertaron varias de las personas del elenco durante el proceso. Esta indumentaria, junto con los sombreros elaborados previamente con materiales naturales, se incorporaron posteriormente a los ensayos en estudio, como lo retrata la Figura 16. Asimismo, el logo fue pintado por miembros del equipo creativo en un muro aledaño a la locación del espectáculo y se usó también en el afiche promocional que se observa en la Figura 17, cuyas reproducciones fueron distribuidas en el campus universitario y en los alrededores del centro de Heredia.

**Figura 16.** Ensayos en estudio con uso de nueva indumentaria



Fuente: Arce y otros (2012d). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

**Figura 17.** Afiche del estreno del montaje *Río Pirro*



Fuente: Diseño realizado por Juan Carlos Rodríguez (2012).

### ***Diseño sonoro para el montaje***

El compositor Daniel Solano empleó las grabaciones testimoniales que las personas intérpretes habían realizado previamente como insumo inicial para la creación del componente sonoro de la obra, el cual se reproduciría con un equipo de amplificación en el sitio de las presentaciones. Dichas grabaciones serían combinadas, durante el proceso de composición, con registros de campo del río mismo y con elementos musicales de tipo ambiental. Esta labor fue acompañada en todo momento por la directora Elia Arce, como se muestra en la Figura 18.

**Figura 18.** Sesiones en estudio con el compositor de la banda sonora de la obra



Fuente: Arce y otros (2012n). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Ensayos en locación tras fin de obra civil***

Terminados los trabajos de reforzamiento de las paredes del río, se regresó al trabajo de práctica y ensayo en locación. Para este momento, la estructura del montaje, así como los elementos escénicos y sonoros estaban definidos. Se procedió a ensayar la obra múltiples veces bajo la supervisión de la directora, quien repetidamente realizaba ajustes y mejoras sobre la marcha, los cuales luego eran detallados también mediante trabajo en estudio. La Figura 19 rescata un momento de estos últimos ensayos.

**Figura 19.** Ensayos finales en locación del río Pirro



Fuente: Arce y otros (2012f). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Presentaciones finales***

El espectáculo fue presentado finalmente la semana del lunes 21 al viernes 25 de mayo de 2012, en la ribera del río Pirro aledaña al puente vial colindante con el Campus Omar Dengo de la Universidad Nacional. Tratándose de un espacio no tradicional, la disposición del público debió acoplarse a las características del terreno, agrupándose en la baranda del puente y zonas verdes contiguas, como puede apreciarse en la Figura 20.

Al final del espectáculo, un carril de la calle debió cerrarse por la Policía de Tránsito para realizar ahí el último segmento de la obra, lo cual se ilustra en la Figura 21. Cabe señalar que fue particularmente una de las presentaciones en específico la que tuvo mayor protagonismo en el documental. Se trató de la del jueves 24 de mayo, en la cual un aguacero torrencial generó una serie de situaciones de contingencia para el equipo y el público, lo cual constituyó un material de particular interés para efectos de estructura dramática del documental.

**Figura 20.** Fragmento de inicio de la obra durante las presentaciones finales



Fuente: Cruz (2016d). Imagen extraída del documental *Río Pirro*.

**Figura 21.** Fragmento de desenlace de la obra durante las presentaciones finales

Fuente: Arce y otros (2012k). Imagen extraída de videos de registro del montaje del espectáculo *Río Pirro*, archivos del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT).

### ***Proceso del documental sobre el montaje Río Pirro***

Desde la propuesta inicial de la obra *Río Pirro*, se pretendía integrar un componente audiovisual a cargo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), como parte del producto escénico final. Esta idea se mantuvo hasta que se decidió que las presentaciones se realizaran en horas del día, y no en la noche, como se planteó en un principio. Esto hizo que la posibilidad de uso de proyecciones no fuera viable. Las posteriores pruebas en el terreno confirmaron la inconveniencia de las condiciones existentes para dichos



efectos, por ejemplo: ausencia de pantallas con un tamaño adecuado para apreciarse a distancia por parte del público, exceso de luz diurna que imposibilitaría el visionado de imágenes proyectadas y dificultades para el suministro eléctrico en la zona aledaña al río. A raíz de esta evidencia, el uso del componente audiovisual dentro la obra se descartó. Sin embargo, a fin de aprovechar la disponibilidad del equipo técnico y humano del ICAT, se optó por registrar parte del proceso de la obra con el fin preliminar de poner a disposición de la directora del montaje un material de referencia permanente sobre el avance y pormenores del trabajo creativo.

Conforme fue aumentando la cantidad de registros, se decidió, posteriormente, orientar de lleno la labor audiovisual a la grabación integral del proceso artístico, con miras a su integración bajo un formato documental que favoreciera la divulgación del trabajo realizado. En esta etapa de trabajo, participarían Adrián Cruz en la dirección y cámara; Federico Brenes Burgos en la edición; Daniel Solano Ulate en la composición musical para la obra y para el audiovisual; Jeff Brenes, Jacqueline Maatman, Jayo Tony y Elia Arce en cámara complementaria y sonido directo; Juan Carlos Rodríguez en el diseño gráfico del espectáculo; y Malkon Alfaro en el diseño gráfico del afiche del documental.

Cabe señalar que, si bien no se trabajó con una estructura preestablecida para orientar el acopio de contenido a lo largo de los registros del proceso, se asumía que todo material grabado tendría un eventual valor para efectos de análisis de un proceso artístico-creativo, abarcando desde sus inicios hasta su presentación ante el público. Por otra parte, la ausencia de criterios de selección sobre qué momentos registrar generó, a su vez, una acumulación excesiva de material.

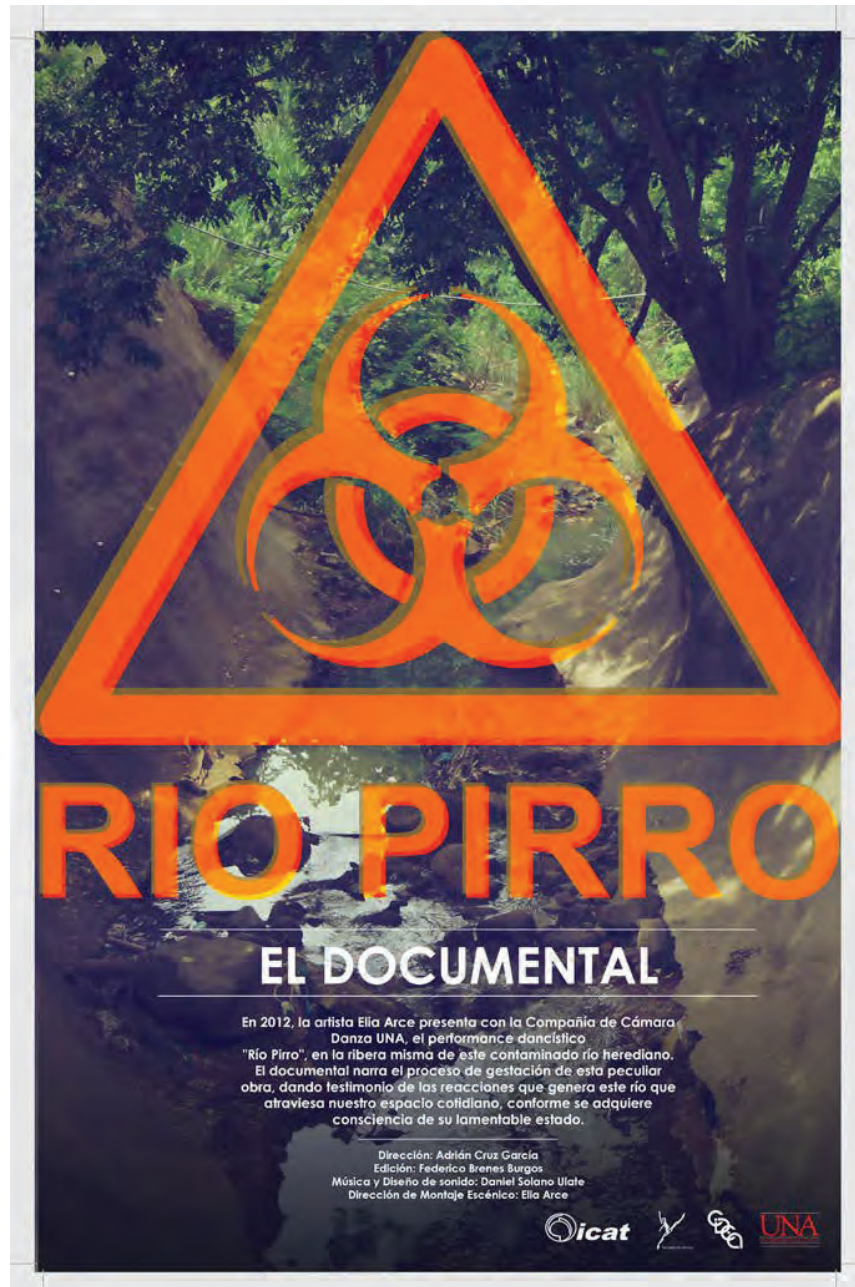
Culminada la etapa de grabación, con el fin de las presentaciones de la obra, paralelamente se inició un proceso de revisión de todo el material acumulado, organizándolo según la etapa del proceso al que correspondía, y también según el tipo de formato audiovisual de grabación empleado, dado que se utilizaron distintas cámaras durante el proceso. Hecho esto, se procedió al visionado de cada archivo grabado, a fin de empezar a detectar los fragmentos de mayor relevancia narrativa o audiovisual. Fue en esta etapa que se experimentó, por primera vez, el inconveniente de contar con una cantidad abundante de material, pues ello provocó que esta labor se extendiera de forma notable.

En un primer momento, se recurrió a las estudiantes avanzadas de las áreas de medios y audiovisuales de la Escuela de Artes de Utrecht que ya habían colaborado durante las grabaciones, a fin de montar una primera selección de contenidos. Sin embargo, el hecho de que el material tuviese los diálogos en español les dificultó la labor y, en última instancia, las propuestas preliminares de montaje no se correspondieron con la visión del producto que tenía prevista el director. En todo caso, aun cuando debió descartarse la mayor parte de esas propuestas iniciales, el hecho de que dicho trabajo fuese notablemente laborioso permitió tener una visión suficientemente amplia de la totalidad del material, lo cual facilitó la tarea de rescatar los fragmentos más relevantes para la subsecuente edición.

En este punto, el director quiso emprender la edición por su cuenta. Sin embargo, la magnitud de la labor, aunada a la poca disponibilidad de tiempo derivada de sus otras obligaciones académicas, impidieron que se lograra avanzar adecuadamente en dicho proceso. En ese momento, el proyecto de realización del documental entró en un periodo de varios meses de inactividad. Hubo que esperar a que un nuevo funcionario con amplia experiencia en edición se incorporara al equipo de trabajo del Programa ICAT para poder delegarle esta tarea. A partir de ese momento, y tras varias semanas de intenso trabajo, finalmente se pudo contar con una primera aproximación de estructura narrativa del documental. Esto facilitó la edición final, pues el director pudo entonces realizar ajustes y observaciones a esa primera propuesta, y a partir de ahí trabajar de forma coordinada con el editor para ir mejorando la estructura de contenido, el ritmo narrativo y la pertinencia formal y dramática de los fragmentos audiovisuales seleccionados.

La primera versión del documental terminado se presentó al público en el Teatro Atahualpa del Cioppo de la Universidad Nacional, el 20 de julio del 2016 en el marco del Festival Artístico del CIDEA, y tuvo una duración de 40 minutos. La Figura 22 rescata el afiche promocional del estreno. Esa primera experiencia de exposición a una audiencia permitió corroborar la necesidad de apostar por una mayor síntesis narrativa que facilitara poder mantener el interés del público durante el metraje de la obra.

**Figura 22.** Afiche del estreno del documental *Río Pirro*



Fuente: Diseño realizado por Malkon Alfaro (2016).

En la segunda proyección pública, realizada en el marco de la cuarta edición del festival ‘Velada de un Pueblo con Luz’, en el Centro de Cultura Omar Dengo el 10 de febrero del 2017, se presentó la versión mejorada, con su duración final de 30 minutos, que es la que se ubica actualmente en la dirección web que se presenta al final del presente apartado.

A partir de atestiguar, como parte del registro audiovisual, el proceso creativo del montaje *Río Pirro* desde su arranque, y gracias al extenso visionado de todo el material grabado requerido para la edición del documental, fue posible inferir una estructura dramática de la obra escénica. Esto resulta particularmente relevante, dado que el género híbrido de dicho montaje, que incorporó elementos de la danza, de la *performance* y de la escultura social, adquirió la forma de un objeto escénico con un evidente grado de abstracción y simbolismo, que rehuía una interpretación narrativa tradicional. La detección de paralelismos con la estructura dramática clásica, aun cuando fuese hecha *a posteriori* y no fuese excluyente de cualquier otra interpretación de parte de la audiencia, sí puede contribuir a confirmar la rigurosidad del trabajo creativo a nivel de diseño dramático y conceptual, al ser compatible con una tradición narrativa culturalmente consolidada.

El lector podrá, por tanto, remitirse a los productos audiovisuales correspondientes para luego corroborar la pertinencia de esta estructura, que fue inferida a partir de la revisión minuciosa de los registros en bruto empleados durante el proceso de montaje. Así, las secciones del espectáculo se podrían enumerar de la siguiente manera, en el entendido de que la terminología utilizada no siempre coincide con la de la directora, sino que más bien busca ser descriptiva del contenido de las acciones escénicas:

## **1. ENTRADA**

1.1. Los personajes exploran el río

## **2. SECCIÓN RÍO**

2.1. Postrados en la piedra bajo el sol

2.2. Lanzamiento de la cuerda de pesca

2.3. Brincando las piedras

2.4. Agua en la cara

2.5. Tanteando el frío del agua con mano o pie

2.6. Tirando piedras

2.7. Caminando en cuatro patas entre las piedras

2.8. Parándose en algo punzante

2.9. Lanzamiento de la red de pesca

### **3. SECCIÓN MIEDO**

3.1. El bicho que trata de meterse en el cuerpo

3.2. El agua por la nariz

3.3. Sacudirse la mugre

3.4. Enfrentar la mugre del río sucio (juegos del agua)

- » las mangueras
- » vaciar el sifón en el río
- » aspirar agua por manguera y embudo y escupirla
- » golpear el trapo mojado

3.5. Cogerse a la Tierra

3.6. Mímesis: los sombreros anticipan la metamorfosis

3.7. Los nuevos mutantes salen del río

### **4. CIERRE**

4.1. La ofrenda de reconciliación con la naturaleza (los árboles)

En términos generales, se podría sugerir que esta estructura dramática coincide con el paradigma clásico aristotélico de tres actos. El primero, habitualmente denominado introducción o planteamiento, vendría marcado por la sección de 'Entrada', en la cual las personas intérpretes se posicionan en el espacio y representan acciones de exploración de la tierra y el agua, las cuales ya van delimitando el tema y concepto de la obra. El desarrollo correspondería a las secciones 'Río' y la primera parte de la sección 'Miedo'. Aquí se presentan diversas situaciones conflictivas surgidas de la interacción entre personajes y la contaminación que cubre al río. El tercer acto, que corresponde a la conclusión, estaría

centrado en la segunda parte del bloque 'Miedo'. En esta parte, el segmento llamado 'Cogerse la Tierra' coincidiría aproximadamente con la crisis como una especie de grito de invocación para el regreso a un estado primigenio en comunión con la naturaleza. Los eventos posteriores de 'Mímesis' y 'Los nuevos mutantes salen del río' englobarían el clímax, cuando el apareamiento con la Madre Tierra genera una transformación en los personajes, ahora convertidos en una especie de anfibios, sugiriendo la presencia de río dentro de su nueva conformación corporal. El desenlace de este último acto sería el 'Cierre', en el cual los personajes ya mutados realizan el ritual colectivo de 'La ofrenda de reconciliación con la naturaleza', como una especie de epílogo optimista que invita a la audiencia a abrazar la esperanza de renovación del ambiente.

Por otra parte, en el caso de la producción del documental *Río Pirro*, la adopción de una estructura narrativa es un aspecto consustancial del lenguaje audiovisual en que se sustenta y, aunque existen alternativas estructurales al paradigma clásico antes referido, por ser este el más usado en la producción audiovisual en general, su elección resulta adecuada si es que se pretende ofrecer un producto que resulte claro y entretenido para el público. Como resultado, la estructura planteada para este documental sería, a grandes rasgos, la mostrada a continuación:

## **I ACTO: Planteamiento**

- I.1. Presentación del río.
- I.2. Introducción del problema de la contaminación.
- I.3. El inicio del proceso creativo con los juegos del agua.

## **II ACTO: Desarrollo**

- II.1. El equipo creativo empieza a trabajar directamente en el río.
- II.2. La intervención civil en el río altera los planes del montaje.
- II.3. El trabajo en estudio refleja los estímulos que el río genera en los intérpretes.
- II.4. La nueva indumentaria certifica el protagonismo del miedo a la contaminación.

II.5. Se ofrecen charlas para concientizar sobre los riesgos de actuar en el río.

II.6. Surge un conflicto que divide al equipo de trabajo por los riesgos a la salud.

### **III ACTO: Desenlace**

III.1. El proceso continúa a pesar de las bajas en el equipo de intérpretes.

III.2. Inician las presentaciones.

III.3. Las reacciones son diversas en el equipo de trabajo tras el estreno.

III.4. Cerca del fin de las presentaciones se da una peligrosa crecida en el río.

III.5. El fin de la lluvia muestra un río menos sucio.

Lo primero que llama la atención al comparar ambas estructuras narrativas, la del proceso real del montaje y la del documental que lo aborda, es que son diferentes. Esto permite poner en relieve lo que anteriormente se planteó en cuanto a la naturaleza de un producto audiovisual frente a un producto de sistematización. El segundo exige la integridad y fidelidad de los registros con respecto a los acontecimientos reales de la experiencia registrada, e igualmente presupone objetividad en su tratamiento. Sin embargo, el primero, al estar destinado a ofrecer determinado contenido a una audiencia que espera poder comprenderlo y sentir interés, requiere plantear una historia que se narre de forma dinámica, progresando en una dirección dramática concreta, lo cual incluye conflicto, incremento progresivo de tensión, crisis y resolución. Esto obliga a manipular el material con una visión que acepta de forma tácita la subjetividad, para así acomodar los acontecimientos, de tal manera que prevalezca la efectividad dramática, incluso cuando esto vaya en detrimento de la fidelidad histórica.

Esto no significa que el documental pierda su valor como testimonio de la experiencia creativa reseñada, sino que debe poder ser visto como un elemento que, a pesar del valor que pueda tener como obra artística particular, tiene una capacidad limitada para ofrecer una visión integral de lo acontecido. El enfoque de investigación basado en la práctica de las artes y los medios audiovisuales reconoce esta carencia y es por ello que plantea la necesidad de acompañar la obra audiovisual con un ensayo que llene los vacíos de esta y que, además, aborde otras áreas que no tienen cabida en el documental.

Finalmente, se debe admitir que, por más completo que sea el material disponible para investigar un proceso artístico, siempre habrá algún grado de subjetividad en cualquier lectura interpretativa que se haga del producto artístico resultante, aún más si este, como en el caso de *Río Pirro*, contiene un grado evidente de abstracción y de contenido simbólico. Sin embargo, las conclusiones resultan pertinentes en cuanto no están derivadas de análisis teóricos o elaboraciones conceptuales alimentadas por fuentes de terceros, sino que provienen de la experiencia presencial de la persona investigadora a lo largo del proceso artístico realizado, estando en contacto directo con quienes lo llevaron a cabo. De aquí que los resultados de esta primera aproximación a la metodología de investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales constituyan una muestra del valor que esta ofrece para efectos de sistematización y comprensión de procesos artísticos.

Finalmente, para referencia de la persona lectora, el documental *Río Pirro* puede encontrarse, a la fecha de publicación del presente texto, en la siguiente [dirección web](#). Asimismo, un resumen de su registro audiovisual se puede consultar en la siguiente [coordenada](#). Estos materiales permiten también enfatizar la diferencia que existe, a nivel de contenido y estructura narrativa, entre un documental y un simple registro cronológico del montaje.

### Conclusiones

El documental creativo no es, en sí, un producto de investigación, aun cuando en su realización pueda haber labor investigativa involucrada. Su realización no está supeditada exclusivamente a un problema de investigación preestablecido. La motivación para emprenderlo puede tener orígenes diversos dependiendo de los intereses de quien lo crea, lo que puede abarcar desde la manifestación creativa de una necesidad de expresión personal hasta una declaración de carácter social o político. Al margen de dicho impulso generador, se debe aceptar que, con la realización de la obra, no se pretende solucionar una situación problemática concreta, aunque sí se quiera comunicar una visión subjetiva sobre ella. Esto con la esperanza de que sea la audiencia la que, a partir de su exposición al contenido, se forje una opinión propia sobre el tema tratado.

El documental tampoco puede considerarse un producto de sistematización *per se*, ya que, por un lado, no es creado con el fin exclusivo de reconstruir, de una forma lógica y organizada, una experiencia a fin de analizarla *a posteriori* de manera crítica (Jara, 2018), como parte de “un esfuerzo intencionado de generación de conocimientos” (Jara, 2018, p. 62). Si bien este puede arrojar luz o contribuir a plantear interrogantes pertinentes sobre



el tema elegido, de igual manera podría desmarcarse de los fines académicos de carácter analítico para aspirar a generar un efecto sensorial, lúdico o emotivo en la persona espectadora. Por otra parte, la apuesta de la persona documentalista por la estructuración de una narrativa que sea capaz de mantener la atención de la persona espectadora obliga a enfocarse en uno o determinados temas concretos, con lo cual se producen decisiones subjetivas de su parte, en cuanto a qué contenido incluir y qué otro excluir. Por ende, aspectos que para efectos de sistematización de un proceso serían vitales pueden resultar irrelevantes desde el punto de vista narrativo o dramático de quien dirige el producto audiovisual.

El documental, sin embargo, sí puede ser un recurso valioso para apoyar la sistematización y la investigación en artes, por cuanto ofrece una visión autocontenida pero sintetizada de la globalidad de un proceso creativo. Aunque sea un producto comunicacional atravesado por una visión subjetiva autoral, puede contribuir a la comprensión del desarrollo de un producto artístico, ayudando a detectar, no todas, pero sí determinadas relaciones relevantes entre sus partes, puestas en evidencia por la mirada selectiva de quien dirige el documental. La creación documental audiovisual puede, de hecho, considerarse como una herramienta de apoyo para sistematizar procesos artísticos en virtud de la compatibilidad con características fundamentales de dicha labor, tal como lo establece Jara (2018):

- Reconstruye experiencias de forma histórica, a fin de interpretarlas y obtener comprensión y conocimiento sobre estas.
- Incorpora y valora las interpretaciones subjetivas de personas involucradas en la experiencia.
- Permite detectar tensiones entre la propuesta inicial del proyecto y su proceso real de desarrollo.
- Requiere un ordenamiento de materiales heterogéneos sobre los procesos.
- Documenta experiencias en forma de producto comunicativo de utilidad para colectivos u organizaciones con interés en procesos similares.

Además de este valor para efectos de sistematización, la experiencia de la creación del documental sobre la construcción de la obra *Río Pirro* ha abierto la posibilidad de comprobar la utilidad del enfoque de investigación basado en la práctica de las artes y los medios audiovisuales, en el cual el producto videográfico se complementa con un ensayo sobre el objeto de estudio. Vista en retrospectiva, la implementación de este modelo se vinculó con cuatro procesos interrelacionados entre sí, pero, a la vez, diferenciados:

- La investigación para el acopio de insumos pertinentes para la obra escénica.
- La realización de la obra escénica.
- La producción del documental audiovisual sobre el montaje de la obra.
- La redacción del ensayo que analiza los procesos de realización de la obra escénica y su respectivo documental.

Los dos últimos corresponden a la realización de los productos que servirían de testimonio sintético sobre la construcción artística de la obra (el documental audiovisual) y que facilitarían el análisis a profundidad del proceso realizado (el ensayo). En este caso, el documental precedió al artículo y la producción del primero contribuyó a la creación del segundo al conllevar una previa exposición rigurosa al abundante registro audiovisual del proceso.

Por otra parte, los dos primeros procesos serían los involucrados en la producción del objeto de estudio, es decir, el montaje artístico *Río Pirro* y en este caso, a diferencia de las labores de creación del documental y del texto, no siempre obedecieron, como ya se mencionó previamente, a una lógica secuencial tradicional, tal y como lo señala la directora:

El proceso de acercamiento a la comunidad, al tema que se va a tratar, es un proceso paralelo, en algún momento, al proceso de creación, pero en el principio, es un proceso independiente, aunque comienza a alimentar el proceso de creación, que se da inclusive antes de crear la obra (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero del 2020).

Son las precisiones de este tipo, sutiles pero importantes a nivel metodológico, las que se pueden comprobar, no solo por vía testimonial de la autora, sino también al haber sido verificadas durante el seguimiento del proceso con los registros audiovisuales de este y también a través de la posterior etapa de riguroso montaje audiovisual en la que se hubo de sintetizar el material en un producto fácilmente comprensible para público general. A su vez, el complemento posterior que ha representado la redacción de un ensayo que amplía aspectos como antecedentes, motivaciones y reflexiones sobre el trabajo y sus resultados ha permitido ahondar, no solo en las particularidades procesuales de este montaje en particular, sino también en las singularidades de la labor artística en comparación con otras áreas de la creación humana.

Un aspecto fundamental en este sentido, señalado por Arce, es la reivindicación de la preponderancia del abordaje empírico en la producción artística, en contraste con los requisitos de especialización y conocimiento previo que se suele imponer a las personas participantes de proyectos académicos o científicos de investigación. Al respecto, dice: “Yo te puedo contar todo lo que yo hice y por qué lo hice y de dónde vengo. Pero digamos..., no me lo aprendí, no me lo enseñó nadie, no me lo leí en un libro. Surge del ‘hacer’” (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero del 2020).

En consonancia con esta dimensión subjetiva de toda experiencia en primera persona, el documental *Río Pirro* también permitió atestiguar la presencia del conflicto humano en el proceso cuando parte del equipo de trabajo cuestionó e incluso rechazó la necesidad de actuar en los márgenes del río contaminado. Esta situación terminó modificando las características del producto final, algo que se dio de manera orgánica, pues Arce, probablemente influida por la escuela de la *performance* dentro de la cual realizó gran parte de sus obras, siempre estuvo atenta a incorporar la incertidumbre y los imprevistos como materia prima fundamental del proceso creativo. En este sentido, la actitud de abrazar el conflicto resultó ser no solo valiosa para la obra, sino también para el aprendizaje particular de las personas involucradas en esta. En este orden de cosas, Ortega-Salgado (2014) sostiene:

El conflicto nos saca de nuestro narcisismo y endogamia y hace dos operaciones forjadoras de la identidad: nos acerca e identifica a las estructuras similares del otro y ubica las desplazadas. El conflicto es un proceso humano básico para la reflexión, el entendimiento, el reconocimiento de lo diferente y lo válido. De la posibilidad de ser y actuar en el mundo. Con la premisa de que todo está dado y de que no es probable que nosotros incidamos, se abre ante nosotros la irrenunciable posibilidad de decidir y dar sentido y, por tanto, se vuelve patrimonio irrevocable de uno mismo (p. 234).

En consonancia con la apertura de esta visión performática de *Río Pirro* por abrazar el conflicto, sobresale también la forma en que se asume la incertidumbre como algo consustancial al proceso. Ello se evidencia cuando Arce defiende “el poder estar presente en la incertidumbre. El poder seguir creando porque podés seguir creyendo” (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero del 2020). Claramente, se está aquí no solo frente a un planteamiento de orden artístico, sino que también se está evidenciando una forma de ver

y estar en el mundo por parte de la persona creadora. Lo personal y subjetivo, como suele suceder en las artes, resulta intrínseco al particular abordaje del tema elegido y a la forma que se le dará al producto final.

Este protagonismo de la visión personal se complementa, en el caso de Arce, con una apertura incondicional a la multiplicidad de puntos de vista y a la horizontalidad en las dinámicas del equipo de trabajo. El quehacer artístico se presenta no solo como una forma de expresión personal, sino también como una oportunidad de crecer en lo personal a través de la comprensión de la otredad. El arte se manifiesta, así, como un ámbito en el cual es posible aprender a establecer vínculos elevados con las personas y el entorno que nos alberga, constituyendo de ese modo un dispositivo para promover la empatía. Esta posibilidad se empieza a gestar a partir de la aceptación del desconocimiento de aquello en lo que la mirada se ha fijado como sujeto o como objeto de trabajo.

Tiene que haber una empatía real en el cual, yo estoy convirtiéndome en el otro, por decirlo de alguna forma, por un cierto periodo de tiempo, para poder entender esa realidad desde una perspectiva diferente de con la que estoy entrando. Porque yo entro ignorante (E. Arce, comunicación personal, 26 de febrero de 2020).

Aparte de este tipo de hallazgos obtenidos mediante la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales, dicho enfoque ofrece también una contribución al argumento que defiende que la investigación en las artes puede tener un lugar protagónico al lado de la investigación científica dentro de la academia. Ha quedado claro que, aunque una obra audiovisual documental no sea considerada como un producto estrictamente investigativo, su rol complementario al lado de un ensayo académico sobre el objeto de estudio, como lo propone la citada metodología, sí da lugar a un conjunto que representa una investigación académica pertinente, dada la rigurosidad y amplitud del trabajo involucrado en la creación de conocimiento sobre el objeto artístico estudiado.

En este caso, la profundización en el proceso creativo de *Río Pirro* ha permitido exponer el hecho de que, aunque desde una mirada externa el trabajo artístico pueda parecer esencialmente experimental, espontáneo y en ocasiones hasta improvisado, una vez analizado su desarrollo en retrospectiva, se concluye que, más allá de las apariencias, este obedece a una rigurosa y demandante dinámica de trabajo singular, en la cual es posible develar una estructura lógica con evidente relación entre sus partes. Es decir, toda actividad realizada en el proceso creativo cumple una función de alimentar a las siguientes y de

aportar a la totalidad del proceso, aunque alguna de esas contribuciones corresponda a una prueba o decisión posteriormente descartada. Aun cuando las etapas realizadas, en su mayoría, no se plantearon como una secuencia lógica preestablecida, sino que se fueron definiendo sobre la marcha conforme el proceso avanzaba, de forma orgánica, en su conjunto, ofrecieron una función acumulativa en cuanto a provisión de insumos y bagaje experiencial para la concreción del producto final.

Desde un posicionamiento filosófico, y a pesar de diferenciarse en fondo y forma, las ciencias y las artes pueden resultar compatibles en su apuesta por alcanzar la verdad. La ciencia suele buscarla en los fenómenos del mundo que son reproducibles experimentalmente, o cuando menos, predecibles con cierto grado de confiabilidad y de forma metódica. Las artes buscan la verdad en aquello que revela la dimensión sensible subyacente en la experiencia de vivir y de ser personas, en entornos y circunstancias atravesados por la complejidad. Comprender cómo un proceso científico o artístico es desarrollado hasta llegar a un producto que contribuya a la comprensión de una faceta de la vida y el universo resulta una labor pedagógica fundamental que puede permitir que otras personas emprendan también su propio camino para arrojar luz sobre algún otro aspecto relevante de la existencia.

Todas las apreciaciones anteriores constituyen prueba del valor de la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales como herramienta para promover la comprensión de los procesos artísticos desde su profundidad y diversidad. Tras su aplicación en *Río Pirro*, se ha comprobado cómo los productos generados han permitido develar la variedad y complejidad de los elementos que intervinieron en el proceso, desde los internos, relacionados con las múltiples dinámicas propositivas del equipo de trabajo y con las tensiones derivadas de las inescapables diferencias de puntos de vista de sus miembros, hasta los externos, marcados por decisiones institucionales como la realización de obra civil en el espacio escénico elegido o factores ambientales tan impredecibles como las lluvias torrenciales que se hicieron presentes durante las presentaciones.

En virtud de esto, también se puede afirmar que la investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales representa un pertinente recurso pedagógico para apoyar los procesos de aprendizaje en escuelas de arte. Sin embargo, su implementación exitosa depende de una inversión sustancial de recursos, no solo en equipamiento y fondos para la producción audiovisual, sino, sobre todo, en tiempo de personas que crearán tanto el documental como el ensayo que lo acompañará. Se está hablando acá de decenas o hasta cientos de horas de trabajo, las cuales deberían estar presupuestadas desde

el momento en que se decide acompañar el proceso creativo en cuestión. De no contarse con los insumos necesarios para la implementación de este enfoque investigativo, el trabajo podría correr el riesgo de quedar inconcluso o, en caso de culminarse, no tener los atributos de rigurosidad deseados.

Este hallazgo surge de la experiencia misma de *Río Pirro*, en cuyo proceso, tal y como se mencionó anteriormente, el documental no era un producto contemplado dentro de la propuesta original. No fue sino hasta que las condiciones materiales y ambientales demostraron la inviabilidad de incorporar la imagen en movimiento dentro de la propuesta escénica que se apostó por la alternativa del registro audiovisual del proceso. Esta decisión tardía impidió que se trazara de antemano alguna estructura de contenidos que facilitase la selección de fragmentos a registrar. Esto, unido a la participación de varias personas en la grabación audiovisual, redundó en la acumulación de una cantidad abrumadora de material que resultó en extremo laborioso visionar, clasificar y seleccionar durante la etapa de montaje. Así, esta experiencia respaldó la conveniencia de decidir de antemano si en la propuesta de estudio, y seguimiento de un proceso artístico dado, habría uso del recurso audiovisual. Esto a fin de organizar el registro con base en una idea preliminar de estructura narrativa que evitaría una acumulación innecesaria de horas de metraje audiovisual, facilitando el proceso final de edición.

Lo mismo aplica para la redacción del ensayo, pues es necesario que la persona encargada acompañe el proceso artístico desde sus inicios, a fin de que pueda tener una visión completa y vivencial de este. En el caso de *Río Pirro*, si bien ni el documental ni el documento estuvieron contemplados desde un inicio, se dio la circunstancia de que la persona que dirigió el audiovisual y que, por ende, estuvo presente en el proceso de montaje desde sus inicios, también fue quien lo redactó. Sin embargo, en otros procesos, podría darse el caso de que quien realiza el documental no sea la misma persona que produce el texto; aun así, esto no descarta la necesidad de que ambos deban contemplar sus productos como parte de un solo proyecto dentro del cual tendrán que trabajar en equipo.

La utilidad de estas recomendaciones forma parte de los beneficios de la aplicación del enfoque de investigación basado en la práctica de las artes y los medios audiovisuales al proyecto *Río Pirro*. Así, la amplitud y profundidad de la información reunida sobre dicho proceso confirman la importancia de difundir esta metodología como un recurso vital para la sistematización y comprensión de procesos artísticos de valor para la academia y para el mundo de la cultura.

## Referencias

- Alfaro, M. (2016). *Afiche del estreno del documental Río Pirro* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Investigación, Arte y Transmedia, Universidad Nacional de Costa Rica.
- Amigo, A., & Moreno, M. (Productores), & Erice, V. (Director). (1992). *El sol del membrillo* [Película]. España: Euskal Media, Igeldo Zine Produktzioak & Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Recuperado de <https://rarefilmm.com/2019/02/el-sol-del-membrillo-1992/>
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012a). *Charla con integrantes de la Comisión Ambiental Institucional de la Universidad Nacional* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012b). *Confeción de sombreros con materiales silvestres* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012c). *Ensayos coreográficos iniciales en locación* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012d). *Ensayos en estudio con uso de nueva indumentaria* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012e). *Ensayo en estudio de primeros movimientos coreográficos seleccionados* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012f). *Ensayos finales en locación del río Pirro* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.

- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012h). *Grabación de los textos autorreferenciales de una de las intérpretes* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012i). *Inicio de obras civiles en la locación elegida para el montaje Río Pirro* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012j). *Juegos del agua* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012k). *Lectura de textos autorreferenciales del elenco* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012l). *Propuestas expresivas a partir de reacciones al trabajo en la locación del río contaminado* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012m). *Propuestas iniciales de movimientos coreográficos* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012n). *Sesiones en estudio con el compositor de la banda sonora de la obra* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E., Brenes, J., Cortés, V., Cruz, A., Maatman, J., & Tony, J. (2012o). *Visita a finca ecológica* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Arce, E. (2012, 3 de mayo). Motivación. *Río Pirro*. Recuperado de <http://riopirro.blogspot.com/2012/05/coloco-mis-huesos-como-rieles-sobre-el.html>



- Aynsley, A. (Productor), & Walker, L., Harley, K., & Jardim, J. (Directores). (2010). *Waste Land* [Película]. Reino Unido: Almega Projects. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XhK44zHcoLk>
- Box, S. (Productor), & Craigie, J. (Directora). (1944). *Out of Chaos* [Película]. Reino Unido: Two Cities Films. Muestra recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=U-QX8RR4ITyA>
- Brugarolas, M. (2011). *Experiencia de creación en procesos interdisciplinarios*. Manuscrito no publicado. Presentación de resumen para taller de capacitación realizado entre febrero y mayo de 2011. Heredia, Costa Rica: Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Bruna, R. (2012, 7 de agosto). Documental Creativo: la tenue frontera entre la ficción y la realidad. *Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile*. Recuperado de <http://www.icei.uchile.cl/noticias/documental-creativo-la-tenue-frontera-entre-la-ficcion-y-la-realidad>
- Carrillo, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(64), 219-240.
- Castro, A. (2019). Retórica y representación en el cine de no ficción. *Cine Documental*. 2019(19). Recuperado de <https://revista.cinedocumental.com.ar/retorica-y-representacion-en-el-cine-de-no-ficcion/>
- Caucheteux, P. (Productor), & Denis, C. (Directora). (2005). *Vers Mathilde* [Película]. Francia: Arte France Cinéma, Celluloid Dreams & Why Not Productions. Trailer recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Cye5EHQL2Xg>
- Chermayeff, M., & Dupre, J. (Productores), & Akers, M. (Director). (2012). *Marina Abramovic: The Artist Present* [Película]. Estados Unidos: Show of Force, AVRO Close Up & Dakota Group. Trailer recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=q\\_bEBrMewnA](https://www.youtube.com/watch?v=q_bEBrMewnA)
- Clouzot, H.G. (Productor), & Clouzot, H.G. (Director). (1956). *Le Mystère Picasso* [Película]. Francia: Filmsonor. Fragmento recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JF-TtYOJDTJs>

- Collins, J. (Productora), & Godmilow, J. (Directora). (1974). *Antonia: a Portrait of the Woman* [Película]. Francia: Phoenix/BFA Films and Video. Recuperado de <https://archive.org/details/antoniaaportraitofthewoman/antoniaaportraitofthewomanreel1/antoniaaportraitofthewomanreel1.mov> y de <https://archive.org/details/antoniaaportraitofthewoman/antoniaaportraitofthewomanreel1/antoniaaportraitofthewomanreel2.mov>
- Contreras, A. (s.f.). Curriculum vitae de Elia Arce. Recuperado de <https://eliaarce.tome.press/chapter/works-2/?lang=en>
- Cortés, V., Cruz, A., & Sánchez, C. (2012). *Videoperformance dancístico: la contaminación del Río Pirro como espacio metafórico de la crisis socio-ambiental costarricense*. Manuscrito no publicado. Propuesta de proyecto para el Fondo de Iniciativas Interdisciplinarias del CIDEA, 2012. Heredia, Costa Rica: Escuela de Danza, Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), Universidad Nacional de Costa Rica.
- Cruz, A. (2016a). *Conversación con habitante de barrio aledaño de río Pirro durante gira de campo* [Fotografía]. Extracto del documental Río Pirro (2016).
- Cruz, A. (2016b). *Conversación con representante de Recursos Humanos sobre riesgos de salud en el montaje Río Pirro* [Fotografía]. Extracto del documental Río Pirro (2016).
- Cruz, A. (2016c). *Discusión sobre inquietudes de salud en integrantes del elenco* [Fotografía]. Extracto del documental Río Pirro (2016).
- Cruz, A. (2016d). *Fragmento de inicio de la obra durante las presentaciones finales* [Fotografía]. Extracto del documental Río Pirro (2016).
- Cruz, A. (2016e). *Trabajo de mesa en estudio durante proceso del montaje "Río Pirro"* [Fotografía]. Extracto del documental Río Pirro (2016).
- Davis, I., Hollie, K., Murphy, S., & Wilson, J. (Productores), & Murphy, S. (Director). (2019). *PJ Harvey: A Dog Called Money* [Película]. Reino Unido: Pulse Films, Blinder Films & JW Films. Trailer recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hU5rf6RbjOE>
- Falkenberg, P., & Namuth, H. (Productores), & Falkenberg, P., & Namuth, H. (Directores). (1951). *Jackson Pollock 51* [Película]. Estados Unidos.: Museum of Modern Art Circulating Film and Video Library. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ&t=42s>

- Flaherty, R. (Productor), & Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook, el esquimal* [Película]. Estados Unidos: Les Frères Revillon. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3IAcRjBq93Y>
- Gerner, V., & Rodríguez, G. (Productoras), & Gerner, V., & Rojas, A. (Directores). (2010). *400 metros de música* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2fIFgh8SZw0>
- Gerner, V., & Rodríguez, G. (Productoras), & Gerner, V., & Rojas, A. (Directores). (2010). *Don't Make No One Stop the Arnaval* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gU6Jdgu4IO8>
- Gerner, V., & Rodríguez, G. (Productoras), & Gerner, V., & Rojas, A. (Directores). (2010). *Nowhere Like Limón* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=s48hC-Swrgo&t=17s>
- Gerner, V., & Rodríguez, G. (Productoras), & Gerner, V., & Rojas, A. (Directores). (2010). *Where is the square?* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aOiaY09AyM8>
- Insúa, L. (2013). Encuentros dobles: de la investigación artística y sus mecanismos de validación. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 43-61). Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. Bogotá, Colombia: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE).
- Kellett, D., & Wilson, J. (Productores), & Dominik, A. (Director). (2016). *One More Time with Feeling* [Película]. Reino Unido: Iconoclast, JW Films & Pulse Films. Trailer recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Hdl5sox2G6g>
- Keung, C. (Productor), & Zhangke, J. (Director). (2006). *Dong* [Película]. China: Xstream Pictures. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MQl6IZxIMfY>

- Llano, L., Gutiérrez, M., Stable, A., Núñez, M., Masó, R., & Rojas, B. (2016). La interdisciplinariedad: una necesidad contemporánea para favorecer el proceso de enseñanza aprendizaje. *MediSur*, 14(3), 320-327. Recuperado de [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1727-897X2016000300015&lng=es&tlng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X2016000300015&lng=es&tlng=es)
- López, R., & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Ortega-Salgado, C. (2014). El uso del conflicto en la enseñanza del arte. *Revista Electrónica Educare*, 18(3), 221-236.
- Prince, H. (Productor), & Pennebaker, D.A. (Director). (1970). *Original Cast Album: Company* [Película]. Estados Unidos: Castle Drive Talent Associates & Norton Simon. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tWsG2dEoUsA>
- Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional & Colectivo con Voz Propia (Productoras), & Arguedas, R. (Directora). (2014). *Huipiles, tejidos de identidad* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1BASwEGeYXs>
- Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica (Productora), & Cruz, A. (Director). (2016). *Río Pirro* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dWO-l680zXo>
- Quiroga, M. (2018). Joseph Beuys: una visión de las prácticas artísticas contemporáneas y sus posibilidades políticas. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 332-342. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.13529>
- Raemdonck, J.V. (Productor), & Haesaerts, P. (Director). (1949). *Visite à Picasso* [Película]. Bélgica: Art et Cinéma. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MngzktMovO4>

- Read, J. (Productor), & Read, J. (Director). (1951). *Henry Moore* [Película]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7P-fKuB7z-7c>
- Rojas, V. (Productor), & Rojas, V. (Director). (2008). *Memoria* [Película]. Costa Rica: Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_ntFNE1SZ0&t=1522s](https://www.youtube.com/watch?v=z_ntFNE1SZ0&t=1522s)
- Rodríguez, J.C. (2012). *Afiche del estreno del montaje Río Pirro* [Fotografía]. Heredia, Costa Rica: Archivo del Programa Investigación, Arte y Transmedia, Universidad Nacional de Costa Rica.
- Serrano, J. (2013). ¡A las armas!: Herramientas y rigor para la investigación en arte. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (pp.63-71). Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Thaviss, I. (2010). *Culture Wars and Warring About Culture*. Michigan, United States: Michigan Publishing.
- Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU) (Productora), & Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara* [Película]. Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: VUFKU. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847Fil>
- Zúñiga Salas, X. (2015). La investigación artística en las artes visuales: estudio de tres casos en la Universidad de Costa Rica. *ESCENA. Revista de las artes*, 74(2), 55-74. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/21175>