



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

*Dramaturgia visual de la catástrofe  
ferroviaria de 1926 en Costa Rica:  
una investigación / creación  
a partir de documentos históricos*

---

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

BRYAN ANIBAL VINDAS VILLARREAL

DIRECTORA DE TESIS:

DOCTORA DIDANWY DAVINA KENT TREJO (FFYL)

SINODALES:

DOCTOR JOSÉ DE SANTIAGO SILVA (FAD)

DOCTOR HORACIO CASTREJÓN GALVÁN (FAD)

DOCTOR EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD)

MAESTRA ROSA MARÍA GOMEZ MARTINEZ (FFYL)

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



***Dramaturgia visual de la catástrofe ferroviaria  
de 1926 en Costa Rica: una investigación / creación  
a partir de documentos históricos***

---



---

*A Norma Villarreal, mi madre.  
Por alumbrar mi camino con su  
lámpara de canfin, por  
mostrarme la dirección siempre  
que he estado perdido,  
por ser luz en medio de tanta  
oscuridad, por ser consejo y por  
naufragar conmigo en las tormentas.*



---

<i>Agradecimientos</i> .....	9
<i>Introducción</i> .....	11
<b>1. Dramaturgia visual o una cartografía transdisciplinar</b> .....	15
1.1 Transdisciplina y dramaturgia .....	15
1.2 Antecedentes de procesos transdisciplinares en la dramaturgia contemporánea.....	18
1.3 Dramaturgia visual, un precedente del teatro visual .....	21
1.4 Tragedia del Virilla: <i>La mayor catástrofe ferroviaria     ocurrida en Costa Rica (1926)</i> .....	28
1.5 La fotografía como detonante de imágenes durante la construcción de un texto teatral .....	29
1.6 Ecosistema escénico en una dramaturgia visual .....	34
1.7 Construcción de un ecosistema escénico .....	36
<b>2. Intervención fotográfica del olvido: una estrategia para teatralizar desde la fotografía documental</b> .....	41
2.1 Referencias históricas y visuales de la catástrofe ferroviaria de 1926 en Costa Rica (recolección, selección y clasificación de los documentos para la construcción de un archivo visual).....	41
2.2 Instrumento de interpretación dramaturgica para un archivo visual .....	43
2.2.1 Cuadros de análisis.....	46
2.2.2 Intervención fotográfica .....	50
2.2.3 Exploración dramaturgica en función del ecosistema escénico.....	62
2.2.4 Sistematización de los resultados .....	67
2.2.5 Bitácora de investigación artística.....	82



*3. La re-escritura de una tragedia:*  
*El niño que duerme sobre la piedra* ..... 93  
3.1 *Obra: Una cartografía del olvido:*  
    *El niño que duerme sobre la piedra* ..... 93  
3.2 *Disecionando el olvido* ..... 145  
    3.2.1 *Organización visual en un texto no convencional* ..... 145  
    3.2.2 *Personajes* ..... 147  
    3.2.3 *Escenas* ..... 149  
  
*Conclusiones* ..... 157  
  
*Anexos* ..... 163  
  
*Bibliografía* ..... 177

## Agradecimientos

---

**A** Didanwy Kent Trejo, por su guía y acompañamiento en este proceso, por su fuerza, su conocimiento y su luz. Gracias por abrir tantas puertas y no cerrar ninguna. Por confiar en mi trabajo y potenciarlo.

A Mariam Mora, mi compañera. Por decidir navegar conmigo, por remar junto a mí, por leer en las estrellas el camino cuando yo ya no podía hacerlo, por ser descanso y construir puentes con abrazos.

A Horacio Castrejón, Ana Mayoral, José de Santiago, Eduardo Acosta, Rosa María y Laura Corona; por embarcarse conmigo en este viaje, por construir un timón fuerte que soportara las tormentas, por regalarme una vela para abrazar el viento, por cortar el ancla para asumir verdaderos riesgos, por darme las herramientas para cruzar el océano y por escucharme siempre que estuve asustado.

A Stephanie Segura, por diseñar conmigo lo que parecía un barquito y terminó transformándose en un temerario barco pirata. Gracias por la paciencia, la dedicación y el entusiasmo.

A Bernardo Mena Young, mi Maestro, por mostrarme una infinidad de universos, por dejar que me perdiera en el caos y ayudarme a construir un agujero negro. Gracias por el chaleco salvavidas, por siempre escuchar y confiar.

A Jeffrey Vindas, Santiago Villarreal, Bolívar Villarreal y Anibal Vindas, por construir conmigo este pequeño velero, por ayudarme a preparar todo antes de zarpar, por las raciones de comida y las medicinas para esta aventura, por poner el hombro para yo descansara, por siempre estar ahí.

A María Fernanda Vergara, Francisco Granados, Fabián Varona y Abigail Pulido, por cada una de sus voces.

Al Archivo Nacional de Costa Rica, a la Biblioteca Nacional de Costa Rica, por su colaboración con los documentos del archivo de la tragedia del Virilla, así como al fotógrafo Manuel Gómez Miralles, quien hace más de noventa años tomó las fotografías del accidente ferroviario, y

gracias a ese registro *Una cartografía del olvido: el niño que duerme sobre la piedra*, pudo ser escrita.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Artes y Diseño, por todo el apoyo brindado durante la Maestría en Artes y Diseño, el cual fue fundamental para la investigación/creación de este texto teatral.

A las deidades de las artes escénicas y las artes visuales, gracias por cuidar de mí.

Dentro de los procesos artísticos contemporáneos, la figura del creador/investigador es asumida como una entidad indivisible, ya que el valor de sus piezas radica tanto en el aura sublime de estas como en el proceso experimental del autor. Esta posición permite cuestionar la figura actual del artista, que aunque parece seguir manteniendo esa esencia de deidad mitológica, también se le atribuye la capacidad de dialogar sobre sus procedimientos, generar sinergias potentes con esos “otros” que son sus homónimos y los que no, con el objetivo de trascender fronteras disciplinares en búsqueda de preguntas y riesgos fuera de su área de confort.

Es a partir de la anterior premisa, que he desarrollado un proceso transdisciplinar en donde se vinculan elementos tanto de las Artes Visuales como de las Artes Escénicas, en búsqueda de construir una *dramaturgia visual* sobre la mayor catástrofe ferroviaria en Costa Rica (1926). Esta tesis ha sido asumida como un viaje, un recorrido y citando a Francesco Careri<sup>1</sup>, una deriva; la cual ha sido cartografiada a partir de dos pilares: la documentación fotográfica de la tragedia del Virilla

---

<sup>1</sup> Francisco Careri es arquitecto, teórico y profesor de estudios urbanos en la Università degli Studi Roma. Careri en su libro *“Walkscapes, el andar como práctica estética”* (2014), aborda la percepción del paisaje a partir del concepto de caminar y retoma la importancia del nomadismo primitivo como herramienta creativa. Careri aborda estrategias presentes en distintas vanguardias del arte como los situacionistas, Land Art, y los dadaístas, además acompaña sus escritos desde el trabajo de figuras como André Breton, Roberth Smithson y Frederick Law Olmsread. Careri, retoma la acción de cartografiar (mapear) en distintos formatos y soportes las experiencias durante una deriva, no solo como un medio básico de registro sino como una forma de arte en sí mismo, este método de cartografiar es trascendental para entender la construcción de esta tesis, ya que este proceso pretende que lo académico y lo artístico convivan en una simbiosis armoniosa y se nutran mutuamente.

y la escritura de un texto teatral que vaya más allá de una convención textual.

Esta investigación académica ha sido realizada dentro del marco institucional de la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México y nació como una necesidad de transitar por el recuerdo de uno de los acontecimientos históricos más terribles de la memoria costarricense. Como parte de este proceso de creación/investigación fue esencial plantear dos ejes significativos, los cuales permitieron delimitar, guiar y encausar este estudio, así como acentuar la pertinencia del mismo.

Como primer eje figuran los procesos transdisciplinares en las artes. Se tomó como punto de partida las Artes Visuales para re-pensar conceptos derivados de las Artes Escénicas tales como espacio, escenografía, imagen, gesto, vestuario, entre otros; así como la compleja construcción de una *dramaturgia visual*.

El segundo eje fue el suceso trascendental (y que parece ser ignorado) en la memoria histórica costarricense: La catástrofe ferroviaria de 1926 en Costa Rica, siendo uno de los acontecimientos más trágicos en la historia del país. Y que, sin embargo, no se le ha dado mayor importancia, como puede constatarse en el hecho de que al transitar por el puente Virilla no hay elementos que conmemoren el accidente. En lo personal y como costarricense, creo que desde lo teatral se puede generar una relevancia histórica de esta tragedia, ya que a partir de los mecanismos teatrales se puede confrontar el pasado con el presente, re-significando un suceso tan relevante como lo fue la tragedia de 1926.

Esta investigación, es por naturaleza transdisciplinar ya que propone el viaje de un artista escénico (actor, dramaturgo y director) internándose en el universo de las Artes Visuales, así como documentos históricos e incluso conceptos pertenecientes a la biología (por ejemplo el uso del ecosistema), este proceso surge a partir de una necesidad muy concreta: ir más allá de una dramaturgia que suele estar regida por su enunciación textual.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos, los cuales se homologan con el proceso creativo de los cuatro semestres que duró la Maestría, y la ruta de investigación fue dividida de la siguiente manera:

- I. Dramaturgia Visual o una cartografía transdisciplinar.
- II. Intervención fotográfica del olvido: Una estrategia dramatúrgica desde la fotografía documental.

### III. La re-escritura de una tragedia: El niño que duerme sobre la piedra.

Este viaje procuró generar un encuentro entre distintas disciplinas, abarcando sus lenguajes y códigos, las herramientas principales del trabajo de investigación/creación fueron la sistematización de periódicos, libros y fotografías del suceso del Virilla, posteriormente se realizó un trabajo de intervención fotográfica (apropiacionismo) y por último la escritura del texto teatral. Este proceso ha quedado registrado en una bitácora de investigación artística, en la cual se han anotado los fallos, hallazgos y distintas preguntas que surgieron a lo largo del proceso académico.

Esta investigación ha sido un andar consciente y dinámico entre las Artes Visuales y las Artes Escénicas, en donde han surgido momentos de extravió, inquietudes y frustraciones pero también de hallazgos importantes como los conceptos de *dramaturgia visual* o *ecosistema escénico*, los cuales han sido estímulos para re-pensar la dramaturgia contemporánea y la escritura de una serie de textos teatrales desde espacios no habituales.

Antes de continuar el viaje, me gustaría manifestar que si esta tesis (cartografía) es usada como referencia por otros investigadores con inquietudes similares ya sea para complementar, confrontar, contradecir o como punto de partida para distintas investigaciones, que así sea.



## 1. *Dramaturgia visual* o una cartografía transdisciplinar

---

### 1.1 *Transdisciplina y dramaturgia*

En la estructura contemporánea de las Artes han surgido distintas interrogantes con respecto a las estrategias para vincular disciplinas como el teatro, performance, danza, música, multimedia, cine, artes plásticas, entre otros. Estas inquietudes han impulsado a los artistas a desarrollar tendencias transdisciplinarias en sus propuestas y con ellas a generar un aporte en la construcción de conocimiento derivada de los procesos creativos con estas características<sup>1</sup>.

Abordar la *Transdisciplinariedad*, es entender que el proceso creativo es por naturaleza experimental y se transforma en un medio para vincular distintos registros que logren coexistir en comunión; así lo exponen los investigadores Luis Carrizo, Mayra Espina Prieto y Julie T. Klein en su artículo “Transdisciplinariedad y Complejidad en el Análisis Social”<sup>2</sup>, mencionan que el origen de la palabra *Transdisciplinariedad* se le atribuye a la primera Conferencia Internacional sobre Transdisciplinariedad en 1970, realizada en Francia.

Carrizo, Prieto y T. Klein, redefinen el concepto de la siguiente manera: “un sistema común de axiomas para un conjunto de disciplinas”<sup>3</sup>. En esta definición los autores aportan dos términos que son funda-

---

<sup>1</sup> Estos procesos transdisciplinarios han estado presentes a lo largo de la historia del arte, sin embargo se pueden observar con mayor claridad con el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo xx, ya que quedan evidenciados en movimientos como el surrealismo, expresionismo, naturalismo, simbolismo, futurismo, dadaísmo, entre otros. En estas vanguardias se pueden identificar elementos que viajan tanto desde las Artes Visuales a las Artes Escénicas como viceversa.

<sup>2</sup> Luis Carrizo, Mayra Espina Prieto y Julie T. Klein, *Transdisciplinariedad y Complejidad en el análisis social* (Francia: Programa MOST, UNESCO, 2004).

<sup>3</sup> Carrizo, Espina Prieto y T. Klein, *Transdisciplinariedad y Complejidad...*, 30.



mentales para abordar los procesos transdisciplinarios, los cuales son: sistemas y disciplinas. Mismos que luego ellos complementan a partir de la visión de dos teóricos fundamentales en el campo transdisciplinar, como lo son Jean Piaget<sup>4</sup> quien veía la transdisciplinariedad como una etapa más alta en la epistemología de las relaciones interdisciplinarias<sup>5</sup>, y Jürgen Mittelstrass<sup>6</sup> quien lo asume como la “verdadera interdisciplinariedad” porque no deja intactas disciplinas, especialidades o fronteras históricas.<sup>7</sup>

Los autores proponen que la transdisciplinariedad obliga a la interacción recíproca de los fenómenos que pertenecen a distintas disciplinas; debido a esta vinculación los investigadores son exhortados a generar procesos de pensamiento con un mayor grado de complejidad, que evidencie la conexión de estas estrategias intrínsecas y experimentales.

Uno de los mayores exponentes contemporáneos sobre los conceptos de transdisciplinariedad es Edgar Morin,<sup>8</sup> en su libro: “Introducción al pensamiento complejo”<sup>9</sup>, explica el concepto de la siguiente manera:

¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de

---

<sup>4</sup> Psicólogo y epistemólogo suizo, sus investigaciones se centraron en los procesos de aprendizaje, principalmente de la población infantil. Planteó estudios sobre el desarrollo intelectual y cognitivo, donde promovió teorías del aprendizaje desde el constructivismo y estableció una serie de estadios sucesivos del desarrollo de la inteligencia.

<sup>5</sup> Carrizo, Espina Prieto y T. Klein, *Transdisciplinariedad y Complejidad...*, 30.

<sup>6</sup> Filósofo alemán. Sus investigaciones se han centrado en la filosofía general de la ciencia, la historia de la ciencia y la epistemología. Se considera también promotor de los métodos transdisciplinarios constructivistas.

<sup>7</sup> Carrizo, Espina Prieto y T. Klein, *Transdisciplinariedad y Complejidad...*, 34.

<sup>8</sup> Edgar Morin es un filósofo y sociólogo francés de origen sefardí, sus teorías se han enfocado en el pensamiento complejo, propone que la construcción del pensamiento se realiza con la mezcla de multireferencias y multidisciplinas.

<sup>9</sup> Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona: Gedisa, 2009).

eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.<sup>10</sup>

Morín propone la construcción de un proceso donde el pensamiento transite a partir de la experimentación, que permita vincular elementos desde un entretejido complejo que debe ser registrado. Este procedimiento no excluye fenómenos que contengan incertidumbre, misterio, riesgo o sean contradictorios; sino que busca incluirlos como la parte de un todo (un todo complejo).

Ante este pensamiento surge un nuevo paradigma, uno que afianza el concepto de “Transdisciplinariedad”, el cual parafraseando a Morín, se define como la necesidad de que conocimientos peculiares se nutran y aporten una mirada global, que los componentes no se reduzcan a las disciplinas ni a sus campos, en búsqueda de una trascendencia radical y la destrucción de las barreras disciplinarias que limiten el pensamiento; teniendo como resultado la disolución de fronteras y una mayor apertura territorial para que emerja la simbiosis.

Esta conceptualización de lo transdisciplinar está latente dentro de los procesos contemporáneos de investigación/creación en las artes, y se plantea a través de estrategias de comunión y coexistencia de distintos medios, así lo evidencia la investigadora y artista plástica Bethania Barbosa de Souza<sup>11</sup> en su artículo para la Universidad de Granada titulado “Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas”<sup>12</sup>

La transdisciplinariedad origina aéreas de coexistencia, de encuentros generadores de conexiones entre diferentes registros, tanto en lo que se refiere a las técnicas contemporáneas como a las tradicionales. Ambos conceptos propician préstamos, apropiaciones, contaminaciones y cruzamientos entre los procedimientos técnicos y las metodologías educativas a ser creadas y desarrolladas.<sup>13</sup>

Al profundizar en el argumento planteado por de Souza, se puede entender que la transdisciplina resulta fundamental para un proceso

---

<sup>10</sup> Morin, *Introducción al pensamiento...*, 34.

<sup>11</sup> Bethania Barbosa de Souza es Licenciada en Educación Artística de la Universidad Federal de Pernambuco y Doctora en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

<sup>12</sup> Bethania Barbosa de Souza, “Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas,” *EDUCATIO Siglo XXI* 27, n° 1, (2009): 217-230.

<sup>13</sup> Barbosa de Souza, “Hibridación y transdisciplinariedad...,” 217.

de coexistencia (simbiosis) a partir de una serie de elementos con un universo propio, los cuales se entrelazan desde una necesidad real y en un balance precario; como se puede notar, de nuevo es abordado como la construcción de un ecosistema donde una variedad de medios (y sus singularidades) convergen en un espacio sin fronteras.

El término “coexistencia” planteado por de Souza ejemplifica la estrategia dramaturgica con la cual he trabajado durante este proceso de creación/investigación. Dicha táctica buscó apropiarse de procedimientos, herramientas y técnicas pertenecientes a las Artes Visuales (instalación, fotografía, intervención en el espacio público, arte-correo, dibujo, collage, medios digitales, cine) con el objetivo de experimentar en la construcción de un universo dramaturgico mucho más visual.

Es importante señalar que las fronteras disciplinares y sus respectivos campos de conocimiento aún se mantienen en un plano difuso y de constante discusión, sin embargo queda claro que estos procesos funcionan como puentes para la construcción de conocimiento, generando estímulos tanto en lo teórico como en lo práctico.

### ***1.2 Antecedentes de procesos transdisciplinares en la dramaturgia contemporánea***

El teatro tiene como característica la apropiación de distintos medios en función de la puesta en escena y el texto teatral, así es evidenciado por las investigadoras Luz Dary Alzate Ochoa y Daryeny Parada Giraldo<sup>14</sup>, quienes plantean que “la transdisciplinariedad en el teatro se concibe como las unidades o elementos particulares de otras disciplinas al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado.”<sup>15</sup>

En Costa Rica, esta dinámica de procesos transdisciplinarios en la dramaturgia ha sido desarrollada por grupos como el Núcleo de Experimentación Teatral (N.E.T) con obras como *Vaivén* (2016), *Consuela y el agujero* (2010), *Quadrivium* (2013) una obra donde varios directores

---

<sup>14</sup> Luz Dary Alzate Ochoa y Daryeny Parada Giraldo, “La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia,” *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 3, (2009): 22-38, [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass3\\_4.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass3_4.pdf).

<sup>15</sup> Alzate Ochoa y Parada Giraldo, “La investigación en las artes escénicas...,” 26.

escenifican desde su propio lenguaje con elementos como la danza, títeres, música; Teatro Ubú con diversos montajes en donde se escenifican pasajes poéticos de diversos autores o cuentos como por ejemplo: *El Altar de los Poetas Muertos* (2015) en referencia a poesía de autores mexicanos, y *Caminar en París a cien años del nacimiento de Cortázar* (2014) un montaje construido a partir de la literatura de Cortázar con elementos de danza y música. Pero entre ellos sobresalen Abya Yala con obras como *The Good bye proyect* (2015) en donde se abarcan temas relacionados a las despedidas, la muerte y el desprendimiento, *El Patio* (2015) donde se confronta la masculinidad y las nuevas perspectivas acerca de la hombría en el ser costarricense, *Vacío* (2010) un texto que aborda la femineidad a través de cartas escritas por mujeres recluidas en un hospital mental, una propuesta cargada de danza, música y poesía. Según palabras de los integrantes de este grupo escénico:

La obra es un texto nada convencional, porque mezcla música en vivo, danza, teatro, aromas, bebidas e historia, a lo largo de poco más de una hora. Además, la obra no se cuenta como una historia, en la que hay una trama, un desarrollo y un desenlace; por el contrario, es una serie de eventos sensoriales de principio a fin.<sup>16</sup>

El montaje *Vacío* también fue abordado por Rosana Herrero-Martín investigadora literaria quien publica un artículo llamado “Vacío una propuesta performática”<sup>17</sup>, sus apreciaciones de acuerdo a la escenificación son las siguientes:

Con *Vacío* nos encontramos ante un teatro investigativo en el que tres dramaturgas eruditas y doce actrices multidisciplinares indagan en sus fuentes textuales, sonoras y estéticas, sometiénolas a un escrutinio e interpretación performáticos. Se trata de un espectáculo de cabaret muy particular, que ahonda en las imposturas y oquedades culturales forjadas en torno a un aspecto central de la identidad femenina, en concreto, el rol de la maternidad y el supuesto instinto maternal inherente a la mujer.

---

<sup>16</sup> Melvin Molina, “Vacío una obra para ser sentida, no entendida, regresa mañana al teatro”, *La Nación*, 26 enero, 2011.

<sup>17</sup> Rosana Herrero-Martín, “Vacío una propuesta performática,” *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n°18 (2013): 195-210.

En concreto, el grupo de teatro Abya Yala es el que ha insistido con mayor esfuerzo en la búsqueda por construir procesos transdisciplinarios, en su página de internet muestran extractos de sus procesos mediante videos o cortometrajes que evidencian un procedimiento investigativo y experimental en sus trabajos escénicos.

En América Latina existen otros grupos, los cuales también enfrentan procesos creativos a partir de investigaciones transdisciplinarias sobre temas históricos, entre ellos se pueden nombrar las agrupaciones Malayerba, Yuyachkani, Enrique Buenaventura y el Teatro de la Candelaria. Estos procedimientos son un fenómeno latente en las creaciones teatrales de Latinoamérica, ya que asumen como material de partida para sus pesquisas creativas los acontecimientos históricos que han hecho resonancia en su país de origen o en el que residen. La presente investigación se suma a estos trabajos transdisciplinarios desde la formulación de un proyecto que parte de archivos visuales e históricos sobre la mayor catástrofe ferroviaria en Costa Rica para la creación de un texto teatral direccionado a una *dramaturgia visual*.

A estos esfuerzos, se suman instituciones académicas como la Universidad Autónoma Metropolitana de México, la cual ha desarrollado el primer laboratorio transdisciplinario de Arte, Diseño y Ciencia Ficción en el 2016, la Universidad de los Andes Venezuela donde se aborda el tema del currículo transdisciplinario en su revista Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales 2011, la Escuela de Psicología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica de Chile con la publicación de su artículo: “*Transdisciplinariedad, Psicología Clásica y Nuevas Formas de la Psicología de América Latina*”<sup>18</sup> por Jorge Gissi en el 2011, y la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual ha permitido en años recientes que estudiantes de distintas carreras integren el Posgrado de Artes y Diseño potenciando las sinergias entre sus alumnos, entre otras propuestas.

Una vez delimitada la ruta transdisciplinar de la investigación, se elaboró una estrategia concreta para nutrir el proceso de investigación, en la cual el Teatro Visual se asume como un antecedente fundamental para clarificar el concepto de dramaturgia visual.

---

<sup>18</sup> Jorge Gissi, “Transdisciplinariedad, Psicología Clásica y Nuevas Formas de la Psicología en América Latina”, *Revista Psykhe* 12, n° 1 (2003): <http://www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/view/335/315>.

### 1.3 Dramaturgia visual, un precedente del teatro visual

Antes de abordar el concepto de dramaturgia visual, es fundamental para una investigación de este tipo<sup>19</sup>, generar un pequeño antecedente sobre la noción de dramaturgia, la cual puede entenderse como un concepto líquido (que está en constante movimiento y no estático). Su origen puede remontarse incluso hasta la antigua Grecia. En la poética Aristotélica surgen los dos primeros géneros del Teatro: Drama y Comedia, y se plantea la idea de drama como acción y la figura del dramaturgo surge como aquel que estructura o compone las acciones en un texto teatral.

Patrice Pavis<sup>20</sup> en su libro “Diccionario del Teatro”<sup>21</sup> define el concepto de dramaturgia como la acción de componer un drama. Al principio, este acto de estructurar acciones se limitaba al soporte escrito, así lo evidencia el investigador Cipriano Argüello Pitt<sup>22</sup> en su libro: “Dramaturgia de la dirección de escena”<sup>23</sup>, donde aborda el concepto de dramaturgia como: construir la trama de la acción en la escena.<sup>24</sup> A partir de esta premisa se evidencia el problema central de un dramaturgo: escribir pensando en la escenificación. Ya que al planear una obra teatral es concebir acciones, contemplar las dimensiones del espacio y tiempo, así como de todo aquel que se involucre en el proceso creativo de una puesta en escena.

Desde mi punto de vista, es un error pensar la dramaturgia como un concepto cerrado en sí mismo, ya que constantemente está en construcción, expansión y en una dinámica de apropiación de distintas variables. Si se toma como un primer referente el Teatro Griego y sus autores, se pueden identificar características muy marcadas en las estructuras del drama (Prólogo, Anagnórisis, Mito, Deus ex Machina).

---

<sup>19</sup> Una investigación académica que coexiste tanto en el universo de las Artes Visuales como en las Artes Escénicas.

<sup>20</sup> Patrice Pavis estudioso y teórico del teatro, semiólogo, profesor en la Universidad Sorbona Nueva, Universidad de París y en la Universidad de Kent.

<sup>21</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro* (Barcelona: Paidós, 1998), 147.

<sup>22</sup> Docente, investigador teatral, Máster en Artes latinoamericanas y licenciado en teatro.

<sup>23</sup> Cipriano Argüello Pitt, *Dramaturgia de la dirección de escena* (México: Paso de Gato, 2015).

<sup>24</sup> Argüello Pitt, *Dramaturgia de la dirección...*, 21.

na, Catarsis, etc.) las cuales eran empleadas con maestría por autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanos, entre otros, este tipo de composición se puede encontrar en obras como *Antígona*, *Lisistrata*, *Edipo Rey*, *Agamenón*, *Los siete contra Tebas*, *las Ranas*, entre otras. Ellos tomaban como punto de partida las grandes epopeyas y los mitos de la Antigua Grecia para luego ser escenificados, lo que constata que la dramaturgia siempre fue concebida para ser escenificada y como núcleo de desarrollo en una sociedad.

El investigador teatral José Luis García Barrientos<sup>25</sup> en su artículo “El texto Dramático”<sup>26</sup> afirma que el pensamiento logocéntrico en el texto teatral dominó hasta finales del siglo XIX. Esta hipótesis es retomada por la investigadora Josefina Alcázar<sup>27</sup> en su libro “La cuarta dimensión del teatro”<sup>28</sup>, explica que el Teatro en el medievo fue absorbido por la iglesia, y sus textos teatrales tenían como objetivo evangelizar relatando los grandes milagros de la Biblia. Los dramaturgos tenían entonces como prioridad estructurar conmovedoras historias acompañadas por asombrosas tramoyas aéreas (propias del Barroco), en donde la figura de Dios, Ángeles y el Diablo eran concebidas para mantener la convención del infierno, pecado y la culpa. Así mismo surgieron mecanismos de resistencia como la comedia del arte y su sátira confrontativa la cual fue considerada apócrifa durante esa época.

Con la llegada del Renacimiento el cosmos finito y organizado que regía en la historia sufrió un cambio; los universos se expandieron y la humanidad asumió el protagonismo en las artes. Esto provocó que la dramaturgia depositara su mirada en la complejidad del ser humano y los elementos que determinaban su existencia (el hombre en el centro de la historia), luego los acontecimientos tales como la Ilustración, la Revolución Industrial, las innovaciones tecnológicas de Thomas Alva Edison, la transformación de los medios de transporte, la aparición

---

<sup>25</sup> Doctor en filología, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, uno de los fundadores del Instituto del Teatro de Madrid.

<sup>26</sup> José Luis García Barrientos, “El texto Dramático”, *Cuaderno de ensayo teatral*, n°31 (2014): 6-7.

<sup>27</sup> Doctora en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México, especialista en performance, investigadora teatral.

<sup>28</sup> Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna, Segunda Edición* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011).

de los hermanos Lumière y tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial, confrontaron las formas de hacer y escribir teatro, generando que nuevas estéticas comenzaran a surgir.

Los efectos de la Primera y Segunda Guerra Mundial detonaron el nacimiento de distintas vanguardias teatrales que cuestionaban el sentido de la vida misma, para muchos el arte ya había perdido injerencia ante la muerte de millones de personas a causa de los conflictos bélicos, los impulsos creativos orbitaban alrededor de la muerte, el dolor, lo efímero, lo irracional y el sentido existencial del ser humano en medio de la explosión catastrófica de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki.

Nace así, un teatro en oposición al pensamiento racional y ligado al simbolismo, que fomentaba la ruptura tradicional del realismo y de las estructuras teatrales, figuras como Émile Zola con su teatro naturalista, Antonin Artaud y el Teatro Libre de París guiaron el proceso de vanguardias, lo que generó movimientos como el dadaísmo, surrealismo, futurismo en las artes, estas permitían una dramaturgia articulada desde los signos, que provocaban en el dramaturgo la posibilidad de hacer preguntas y no responsabilizarse por brindar respuestas en sus obras teatrales.

García Barrientos explica que el fenómeno escenocéntrico surge a partir de la crisis del historicismo, la desconfianza en la palabra y la aparición de la puesta en escena como práctica sistemática: este suceso permite la confrontación del protagonismo del texto verbal, y la dramaturgia se vio obligada a experimentar distintos procesos para acortar distancias entre los universos de la plástica y la música. Un referente en esta experimentación fue el dramaturgo francés del Teatro Grand Guignol, André de Lorde, quien indagaba sobre la convención en sus puestas en escena, implementando artefactos, que luego fueron apropiados por el lenguaje cinematográfico de terror, para la construcción de fantasmas, sangre, decapitaciones, entre otras ilusiones impactantes, incluso se solicitaba un doctor en la sala de los teatros para prevenir cualquier tragedia.

A principios del siglo xx el simbolismo fue asumido como elemento fundamental dentro de las vanguardias, y entre las propuestas que emergieron se encuentra por ejemplo, la de Adolphe Appia quien asumió las reformulaciones del espacio escénico, y así otorgó relevancia en cuanto a su perspectiva visual dentro de la puesta en escena. Appia fue un escenógrafo que con 26 años decidió revelarse contra las formas



de teatro que imperaban en ese momento; sostenía que tratar de dar una ilusión de realidad era la negación del arte, su trabajo se centró en erradicar los elementos acartonados y figurativos dentro de la puesta en escena, junto a él apareció la figura de Gordon Craig, un arquitecto, escenógrafo, director y actor. Craig planteaba que la luz y el actor son los dos elementos que dan vida a la escena, estos dos directores generaron una revolución en la forma de hacer teatro, utilizando el texto teatral como un medio más para la construcción de una puesta en escena y dejando de lado su tradicional protagonismo.

En los inicios del siglo xx, las vanguardias emergentes se oponían a sus predecesores, este fenómeno se vio evidenciado en las distintas estéticas dramáticas que iban surgiendo y que tenían como principal referente a Antón Chejov y su trabajo con el sub-texto (aún hoy es referenciado en las exploraciones dramáticas). El tratamiento del texto teatral responde a la necesidad misma de la puesta en escena y está vinculado a la visión del autor, así lo percibía Bertolt Brecht quien empleaba el distanciamiento en sus puestas en escenas para evitar una catarsis y fortificar el discurso político de la obra teatral. Samuel Beckett experimentando con el Teatro del absurdo para cuestionar la existencia misma del ser humano, Federico García Lorca con la simbiosis de la poesía y acción en su dramaturgia, lo mismo sucedió en el dadaísmo, el futurismo y con cada una de ellas, hasta llegar a dramaturgos contemporáneos como Robert Wilson con su teatro visual, Peter Brooke y el regreso a la tragedia, Augusto Boal y el teatro del oprimido en Brasil, Juan José Gurrola quien además de ser dramaturgo, escenógrafo, director de teatro, cine y radio, también incursionó en la arquitectura, la pintura, la fotografía y fue un importante performer mexicano.

El camino de la dramaturgia ha sido convulsivo, dinámico e inestable, así lo planteó el filósofo del teatro Jorge Dubatti<sup>29</sup> durante el Seminario de nuevas dramaturgias impartido en el Festival de Teatro

---

<sup>29</sup> Doctor en historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires, profesor a cargo de la Cátedra de Historia del Teatro Universal, director del Instituto de Artes del Espectáculo en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.

Universitario 2018 en la UNAM<sup>30</sup>, Dubatti plantea que en lo contemporáneo conviven distintos formatos dramáticos como: la dramaturgia del actor, la dramaturgia escénica, la dramaturgia de objetos, incluso el surgimiento de una dramaturgia en el Stand up comedy, entre otros. Es evidente que la función del dramaturgo sigue manteniendo su esencia: componer acciones a partir de diversas formas escriturales, más allá de las palabras, y a partir de esta premisa se extienden una infinidad de posibilidades dramáticas en donde las elecciones, estrategias, herramientas y el instinto terminan guiando al autor en su búsqueda teatral.

Ahora bien, profundizando en el espacio del Teatro Visual como antecedente de la *dramaturgia visual*, es importante mencionar que en el 2012 la Programación Artística de Red Cultura, para Estudiantes del Sistema Escolar Formal del Programa de Fomento al Arte en la Educación de Chile, publica el artículo “Un glosario de artes visuales y nuevos medios”<sup>31</sup>, en autoría de María Inés Silva, en él aparece la siguiente definición de artes visuales:

Se entiende por artes visuales aquella producción artística relativa a la creación de obras que se aprecian esencialmente por la vista, como la pintura, la fotografía, el cine, el cómic, la instalación, el video arte, entre muchas otras. Este concepto se introduce tras la II Guerra Mundial para nombrar el nuevo tipo de producción artística que se venía desarrollando desde la irrupción de los nuevos medios y las ideas rupturistas de las vanguardias. Se abrirá una amplia cantidad de formas posibles de hacer arte, ya que los criterios de producción y clasificación son más abiertos e integrados. Alrededor de 1980 el término artes visuales comienza a generalizarse, pues es más apropiado para el arte contemporáneo que la denominación artes plásticas.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> El Festival de Teatro Universitario (FITU) en la UNAM, es uno de los festivales más importantes de teatro universitario en Latinoamérica, ya que presenta distintas puestas en escena de propuestas experimentales y complementa con seminarios impartidos por grandes teóricos del Teatro en el mundo, por ejemplo en la edición del 2018 fue invitado Hans-Thies Lehman, quien es profesor en Estudios Teatrales en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Frankfurt (Alemania).

<sup>31</sup> María Inés Silva, *Un glosario de artes visuales y nuevos medios* (Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012).

<sup>32</sup> Silva, *Un glosario de artes visuales...*, 1.

A partir de este concepto se podría deducir, entonces, que en el fenómeno teatral del teatro visual contienen registros que pertenecen al universo de las artes visuales y viceversa, los cuales habitan en una coexistencia armoniosa. Dentro de esta poética, se pueden mencionar cuatro referencias fundamentales para comprender esta estética:

- Gordon Craig: Quien fuera escenógrafo, arquitecto e incluso pintor antes de involucrarse en la dirección teatral.
- La fura dels Baus: Creada en 1973, este grupo logra articular distintas disciplinas artísticas en función de construir impactantes puestas en escena que no se limitan a espacios teatrales convencionales.
- Robert Wilson: Pintor, escultor, sonidista, arquitecto, iluminador, escenógrafo, dramaturgo y Director Teatral, uno de sus recientes trabajos fue *The Life and Death of Marina Abramovic* (2012) una obra construida a partir de los diarios y entrevistas de Marina Abramovic en donde ella también actuaba junto a William Defoe, con una puesta en escena cargada de gestos, y una escenografía que abandona el estigma de decoración para ser transformado en un pulso vital del montaje.
- Heiner Goebels: Reconocido compositor y director de música alemán. Es un artista que experimenta desde la composición musical a partir de elementos visuales, incluye en sus propuestas el trabajo con proyecciones, la videoinstalación como medio es abordaje escénico, e incluso trabaja a partir de textos teatrales de autores como Heiner Müller.

Así mismo en el libro “*Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*”<sup>33</sup>, los autores José Sánchez y Joan Abellanse plantean que el concepto del Teatro Visual está constituido a partir de imágenes, las cuales predominan de manera absoluta o casi en su totalidad en el montaje; asumiendo un mismo protagonismo con otros componentes de la puesta en escena.

A partir de la exploración de este Teatro Visual y su función como principal referente en una dramaturgia que evoca a lo visual, se puede inferir que su esencia es transdisciplinar; así lo explican Hans-Thies

---

<sup>33</sup> José Sánchez y Joan Abellanse, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 2006).

Lehmann<sup>34</sup>, en su libro “Teatro Posdramático”<sup>35</sup> se aproxima a la dramaturgia visual desde el término usurpación. “Dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica”<sup>36</sup>. A partir del estudio de Lehmann sobre la *dramaturgia visual*, se pueden inferir los siguientes puntos como guía de una búsqueda experimental:

- Contiene una organización desde lo visual que articula tanto el contenido como la forma del texto teatral.
- No se subordina al texto teatral (ruptura de jerarquía), sino que coexiste con distintos elementos visuales en un mismo plano simbiótico.
- Está constituida por elementos visuales que pueden usurpar el texto teatral o mezclarse con él.
- Puede encontrarse tanto en el proceso (sistematización de elementos visuales) como en la obra teatral.
- Permite la exploración de una infinidad de herramientas visuales y formatos, en función de construir el universo dramático.
- A pesar de sus múltiples posibilidades, no pierde su naturaleza por estructurar acciones, y permite la continuidad del relato o la negación de este.

Finalmente, al ser cartografiado el concepto de *dramaturgia visual* y definido el tema de la tragedia ferroviaria de 1926 en Costa Rica (muerte y memoria histórica), se eligió tener como eje fundamental de investigación el trabajar con la fotografía documental presente en distintos periódicos costarricenses, lo que permitió un acercamiento al suceso desde la imagen de distintos elementos etéreos (como el dolor, la impunidad, la melancolía, soledad, miedo, mito, etc.) que habitan en el recuerdo y que pueden llegar a ser materializados en un texto teatral no convencional. Lo que conllevó abordar brevemente las características del Teatro Documental.

---

<sup>34</sup> Hans-Thies Lehmann, quien es profesor en Estudios Teatrales en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Frankfurt (Alemania) y además es conocido por sus distintos trabajos de teoría y crítica teatral.

<sup>35</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatro Posdramático* (España: Cendeac, 2013).

<sup>36</sup> Lehmann, *Teatro Posdramático*, 161.

La vanguardia que propone el Teatro documental (mal interpretado como docudrama) es “mostrar la relación entre los acontecimientos vistos en escena y las fuerzas activas en la Historia”<sup>37</sup> así lo expone Fernández Morales en un artículo para la Universidad de Oviedo llamado “¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano”, de este artículo se desprende el siguiente concepto: “Para ello no se recurrirá a la ficción dramatizada, sino a las fuentes primarias, documentos políticos reales de donde se extraerán los textos que se pondrán en escena. Incluyendo imágenes reales como fotografías o videos desde la multimedia escénica”<sup>38</sup> El teatro Documental fue impulsado por grandes teóricos como Peter Weiss y Piskator, para cumplir su objetivo social y político utiliza diferentes herramientas como la multimedia que vinculan directamente la ficción con el momento histórico generando un nuevo plano multidimensional, cuyo objetivo es emocionar, confrontando al espectador con temas que necesitan ser reflexionados y de alguna forma pertenecen a la memoria histórica.

#### **1.4 Tragedia del Virilla: La mayor catástrofe ferroviaria ocurrida en Costa Rica (1926)**

La catástrofe ferroviaria de 1926 ocurrida en Costa Rica, fue un acontecimiento importante dentro de la historia costarricense, debido al impacto doloroso de este en la sociedad costarricense.

El motivo del viaje fue una excursión hacia la Basílica de los Ángeles en Cartago con el fin de recoger fondos para el asilo de ancianos de la vieja metrópoli. El ferrocarril estaba compuesto por seis carros y una locomotora que aparentemente no estaban en muy buen estado, la maquinaria llevaba un sobrecargo de 800 a 1000 pasajeros que habían abordado en las estaciones de Alajuela y Heredia, esta sería la razón principal del accidente. A continuación, se presenta un extracto de un artículo del periódico *La Nación* en el 2006 titulado “Y el Virilla se tiñó de rojo...” (Potente imagen dramatúrgica), que ejemplifica lo ocurrido ese día:

---

<sup>37</sup> Marta Fernández Morales, “¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano,” *Revista Entemu*, (2002): 13-26.

<sup>38</sup> Fernández Morales, *¿Hacia dónde va el teatro documental?...*, 5.

Luto. El 14 de marzo de 1926 tuvo lugar la peor tragedia ferroviaria en la historia de Costa Rica. Más de 300 personas murieron aquel fatídico domingo, cuando los vagones de un tren sobrecargado de romeros alajuelenses y heredianos cayeron a la pendiente del río.<sup>39</sup>

La Northern Railway Company ofreció un convoy con seis carros de pasajeros para iniciar el viaje. Varios estudios confirmaron que el tren y los vagones llevaban una velocidad exageradamente mayor a la permitida e incluso pasajeros gritaban pidiendo que el tren se detuviera. En las diferentes paradas, el tren conectaba un nuevo vagón cargado con campesinos que llevaban sus mejores trajes y sus rosarios para visitar a la Virgen de los Ángeles en Cartago (la Negrita). Los vagones estaban repletos de personas que excedían la cantidad permitida lo que provocaba un hacinamiento que finalmente influiría de forma clave en el lamentable hecho.

Un acontecimiento que habita en la memoria colectiva costarricense, una tragedia con secuelas que aún en el 2018 siguen resonando; los datos sobre el suceso no son claros, nunca existió una lista de pasajeros y por lo tanto se desconoce el número real de fallecidos y sus identidades, el puente del Río Virilla no tiene ninguna rememoración visible del accidente. Un suceso que parece haber sido olvidado para encubrir la impunidad y a los responsables. Se dice que aún hay cuerpos sin enterrar, que quedaron sepultados entre tierra, piedras y el agua del Virilla.

La tragedia quedó registrada en una colección de fotografías pertenecientes a Javier Jiménez y que han sido incluidas en distintas publicaciones de periódicos costarricenses como la Nación.

### ***1.5 La fotografía como detonante de imágenes durante la construcción de un texto teatral***

¿Qué es la inspiración? Desde la Grecia antigua, este concepto ha estado ligado a los procesos creativos, los cuales han sido mitificados debido a su vinculación con las deidades que proveen el favor de otorgar esa chispa creativa. Si fuera así, entonces, ¿qué sucede cuando las ninfas no desean bajar de sus pedestales? Ese autor se condenaría a habitar un

---

<sup>39</sup> Randall Corella, “Y el Virilla se tiñó de rojo...,” *Revista Proa, La Nación*, 12 marzo, 2006.

espacio muy restringido de confort, en el cual desgasta sus limitadas herramientas en piezas repetitivas para terminar deambulando en la mediocridad. El artista contemporáneo tiene la responsabilidad de fabricarse mecanismos para estimular su propia creatividad, desarrollar la capacidad para interpretar y decodificar el contexto que lo rodea, esto con el objetivo de construir procesos creativos que no dependan de mitos románticos sino de las herramientas que el autor pueda incorporar en su arsenal creativo.

El procedimiento que a continuación presento, evidencia una estrategia para decodificar las fotografías del accidente ferroviario de 1926 en Costa Rica y hacer un tránsito medial en componentes para un universo dramático. Este proceso permite construir un archivo visual que pueda ser utilizado por el dramaturgo durante la escritura de un texto teatral. A pesar de tener una estructura puntual, este recurso no resulta ser una limitación discursiva, sino que brinda una apertura instintiva para abordar el mismo tema pero desde distintos puntos de vista, los cuales dependen de lo que percibe el dramaturgo (empatía) en cada fotografía.

Un ejemplo concreto del uso de la fotografía en procesos transmediales,<sup>40</sup> se encuentra en el arte cinematográfico, el cual utiliza el medio fotográfico como marco de encuadre dentro de los planos y punto de referencia para la construcción del arte presente en las películas. Uno de los ejemplos más reconocidos se puede observar en la película *Titanic*<sup>41</sup> donde el director James Cameron destaca la recreación de los sets a partir de fotografías del interior del barco original e incluso en una de las primeras escenas se percibe el viaje temporal a partir de la composición de colores, donde se transita de una fotografía antigua y real del barco a la escenificación del recuerdo. Otro de los usos de la fotografía dentro de una narrativa cinematográfica se puede identificar dentro de la película *Amélie*,<sup>42</sup> en una de las escenas el personaje

---

<sup>40</sup> La Doctora Didanwy Kent Trejo aborda en su tesis doctoral «Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. 2016. La Doctora Kent Trejo argumenta que es el tránsito de los medios que son usados en un lenguaje o sistema de signos.

<sup>41</sup> *Titanic*. Dirigida por James Cameron. 1997; Estados Unidos: Paramount Pictures, FOX International Productions, Lightstorm Entertainment.

<sup>42</sup> *Amélie*. Dirigida por Jean-Pierre Jeunet. 2001; Francia, Alemania: Vértigo Films.

protagónico construye ficción a partir de una secuencia de fotografías reales (las cuales eran fotografías personales del director y grupo de producción) y a partir de estas fotografías se crea una escena compleja vinculada a partir de signos y elementos dramáticos. Por último, y uno de los ejemplos más relevantes, es el de Steven Spielberg y la creación de la película *La Lista de Schindler*,<sup>43</sup> en donde además de construir sets de grabación, vestuario, ambientes, escenografía a partir de fotografías reales del holocausto; Spielberg utilizó como referente una persona real: Oskar Schindler, complementando su biografía con ficción.

Para enfatizar la fuerza de las fotografías como detonante de imágenes, podemos recurrir al libro “*Imágenes pese a todo*”<sup>44</sup>, del historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman<sup>45</sup> expone que a partir de un grupo seleccionado de fotografías del campo de concentración y cremación de Auschwitz se puede construir, desde un imaginario, la vivencia que los judíos experimentaron en ese lugar. Didi-Huberman analiza las fotografías como un medio que permite entender, analizar y generar un efecto de inmersión artística. Sin embargo, la realidad expuesta en ese tipo de fotografía documental podría generar un efecto opuesto, el de la incredulidad en el espectador, un efecto funcional para los nazis, debido a que lo “inimaginable” negaba la violencia de los acontecimientos en los campos de concentración.

El Doctor Eduardo Acosta Arreola<sup>46</sup>, señala la importancia de cuestionar la realidad que se percibe en la foto, que en esta existe el concepto de “puesta en escena” y aun siendo fotografía documental, la imagen (incluyendo al fotógrafo) puede contener ficción. Este argumento se puede reforzar con el discurso de Peter Burke en su libro “*Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*”,<sup>47</sup> donde menciona que las fotografías no se deben asumir como los retratos de una verdad

---

<sup>43</sup> *La lista de Schindler*. Dirigida por Steven Spielberg. 1993; Estados Unidos: Universal Pictures, Amblin Entertainment.

<sup>44</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004).

<sup>45</sup> Historiador del arte, filósofo, ensayista, docente y teórico de la imagen.

<sup>46</sup> Eduardo Acosta Arreola, profesor del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México, señala en su curso sobre la fotografía en la ciudad.

<sup>47</sup> Peter Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).



absoluta dentro de un acontecimiento, por el contrario pueden llegar a presentar una posición distorsionada de la realidad. El autor escénico tiene como obligación el confrontar la visión de la fotografía con el objetivo de profundizar y ver más allá de lo que el mismo fotógrafo desea mostrar o relatar, y en ese momento de inmersión- confrontación es donde realmente se encuentra el elemento valioso que sirva como estímulo fundamental para la construcción del relato en el texto teatral.

Con el objetivo de crear una estrategia inmersiva en la fotografía, en este proceso de investigación resultó importante aproximarse a tres teóricos en el campo de los estudios de la imagen: Erwin Panofsky<sup>48</sup>, W.J.T Mitchell<sup>49</sup> y Charles Morris<sup>50</sup>.

Erwin Panofsky y su libro “Estudios sobre la iconología”<sup>51</sup> a pesar de ser usualmente referenciado en la pintura, este autor utiliza uno de los elementos más importantes en los estudios teatrales, como lo es el gesto. Desde mi punto de vista a partir de la identificación de una serie de gestos en la fotografía se pueden decodificar acciones, que al construir una cadena de acciones permitan identificar personajes, acontecimientos e incluso puntos de giro de un argumento dramático.

Para enriquecer la perspectiva iconográfica abordada por Panofsky acudí a la figura del teórico de la imagen W.J.T Mitchell, el cual desde la teoría presente en su artículo “*What is an Image*”<sup>52</sup> aborda la sensorialidad que las fotografías le transmiten al receptor visual. Mitchell argumenta que la información dentro de una fotografía no ingresa únicamente por un procedimiento óptico, sino también por otros espacios sensoriales los cuales permiten una lectura de imágenes mucho más compleja e instintiva por parte del receptor.

---

<sup>48</sup> Historiador del arte de origen alemán, también se desarrolló como ensayista. Sus principales aportes destacan en el área de la iconología y la correlación entre el pensamiento y la imagen.

<sup>49</sup> Profesor catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Chicago. Sus planteamientos e investigaciones se centran en los medios de comunicación y la cultura visual.

<sup>50</sup> Semiótico y filósofo estadounidense. Enfocó sus estudios en el significado de los símbolos. Uno de sus principales aportes fue la división de la semiótica en tres pilares: la sintaxis, la semántica y la pragmática.

<sup>51</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1998).

<sup>52</sup> W.J.T Mitchell, “What is an Image”, *New Literary History* 15, n°3 (1984): 503-553.

En un tercer nivel, fue de suma importancia hacer referencia a los planteamientos de Charles Morris expuestos en su libro "*Fundamentos de la teoría de los signos*"<sup>53</sup>, en el cual expone distintos fundamentos para la construcción e identificación de signos en una imagen, a partir del trabajo de Morris, se edificó un puente para transportar los elementos identificados en las fotografías del accidente a signos dramáticos, de esta forma la estética de la obra se direccionó hacia una poética más surrealista.

Una vez confeccionado el archivo visual<sup>54</sup> y el instrumento de interpretación fotográfica, se construyeron una serie de cuadros con categorías para sistematizar los elementos dramáticos que fueron identificados dentro de la fotografía, así mismo y a partir de los tres teóricos<sup>55</sup> fue como se construyó la herramienta para abordar tanto los periódicos como las fotografías del accidente del Virilla. Este proceso permitió identificar: personajes, cronología de escenas, acontecimientos, situaciones, objetos, elementos sonoros, acciones, escenografía, vestuario, etc.<sup>56</sup>

Según iban surgiendo los hallazgos durante la investigación, así como las distintas perspectivas para la construcción de imágenes dramáticas, fue trascendental re-pensar el espacio escénico no solo desde la puesta en escena sino desde la dramaturgia misma, ya que cada uno de los elementos que surgían desde la herramienta metodológica eran fundamentales para la obra teatral, sin embargo debían estar conectados por vínculos que reforzaran la meta-imagen del recuerdo y la muerte, el reto de la escritura se llenaba de complejidad ya que ningún componente podía ser gratuito o aparecer de forma decorativa, fue así como surgió por primera vez el concepto del *ecosistema escénico*.

---

<sup>53</sup> Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos* (Barcelona: Paidós, 1985).

<sup>54</sup> El archivo visual sobre la tragedia del río Virilla está constituido por periódicos y fotografías del accidente, así como el libro *La tragedia del Virilla 1926*, del autor Felipe Ovares Barquero.

<sup>55</sup> Erwin Panofsky, W.J.T Mitchell y Charles Morris.

<sup>56</sup> El Doctor Eduardo Acosta Arreola, planteó como aspecto fundamental dentro de este proceso creativo, la importancia de intervenir la fotografía, esta indicación facilitó el proceso de apropiacionismo y estimuló al creador-investigador a salir de su espacio cómodo para explorar distintos registros en función de la escritura del texto teatral.

## 1.6 Ecosistema escénico en una dramaturgia visual

El concepto de *ecosistema escénico* está constituido a partir de la definición de ecosistema que plantea la RAE<sup>57</sup>, a partir de este concepto se podría plantear que un *ecosistema escénico* estaría compuesto por seres vivos que habitan en un espacio escénico (comunidad del actor y el espectador), estos se relacionan entre sí mediante factores concretos (objetos, elementos y otros dispositivos escénicos) en un tiempo determinado.

A partir de esta premisa se reafirma lo que es evidente en los espacios teatrales, que para hacer teatro se necesita, en un convivio,<sup>58</sup> el cuerpo vivo del actor y el espectador. Sin embargo la segunda idea, la cual es conceptualizada a partir de un *ecosistema escénico*, otorga una relevancia significativa al objeto en la escena, a este le es asignado el deber de hacer progresar la narrativa de la puesta en escena. Con esto, entonces, surge una segunda premisa: El objeto que habita el ecosistema escénico debe cumplir una función de estímulo tanto para el actor como para el espectador dentro del universo dramático y es vital su conexión con los demás componentes dramáticos.

Con el objetivo de estructurar el concepto de *ecosistema escénico* fue necesario re-pensar el abordaje del espacio escénico desde las Artes Visuales, específicamente del espacio tridimensional el cual según Rudolf Arnheim<sup>59</sup> en su libro “Arte y percepción visual”,<sup>60</sup> ofrece una libertad completa y expone tres principios con los que el artista puede jugar a la hora de construir su pieza:

---

<sup>57</sup> La Real Academia Española define ecosistema como una comunidad de seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente.

<sup>58</sup> El Doctor Jorge Dubatti, teórico y filósofo del teatro, argumenta en su libro *Principios de filosofía del teatro* (2012) que “el teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos: el convivio, la poésis y la expectación”, 27. Dubatti aborda el convivio como: “la reunión, del cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente.”28.

<sup>59</sup> De origen alemán, fue psicólogo, filósofo e historiador del arte. Realizó estudios e investigaciones sobre el arte cinematográfico, el radio y la televisión.

<sup>60</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Málaga: Alianza Forma, 1997).

- a. Extensión del espacio en cualquier dirección: Lo que permite abrir múltiples posibilidades en el diseño del espacio escénico y los objetos que la habitan (espacios teatrales no convencionales).
- b. Disposiciones ilimitadas de los objetos: Los objetos que habitan el espacio escénico pueden ser ilimitados y responden a las necesidades del artista, sin embargo están condicionados a contribuir en el desarrollo de la puesta en escena (funcionalidad del ecosistema escénico), de esta forma se anula la percepción del objeto escenográfico como una simple decoración.
- c. Movilidad total de una golondrina: A partir de este enunciado se genera una ruptura en el movimiento dentro del espacio escénico, lo cual provoca mayor libertad no solo en el actor o intérprete, sino intervenir en la movilidad misma del espectador, ya que rompe la pasividad y libera el movimiento del que asiste a la puesta en escena.

Al pensar el espacio escénico a partir de las tres premisas tridimensionales, se logra enriquecer la puesta en escena a partir de elementos como el ritmo, dinamismo, perspectiva, formas, planos, etc.

Otro de los componentes que argumenta Arnheim para abordar el espacio es trabajar en la profundidad de cada uno de los objetos, a partir de esta premisa se puede inferir que al pensar en un ecosistema escénico tridimensional, la acción de profundizar debe expandirse tanto a los personajes, como en la trama argumental y por supuesto en los objetos que habitan el espacio escénico, de esta forma sería como guiar al espectador para que transite distintos niveles semióticos y emocionales desde el planteamiento dramaturgico.

Según lo desarrollado desde el concepto de *ecosistema escénico*, se podría plantear la relevancia para un director, dramaturgo o intérprete escénico de ampliar sus conocimientos sobre la plástica en el espacio, esto con el objetivo de incorporarlas en sus creaciones para tener una mayor profundidad en sus piezas, ser consciente de los elementos plásticos no solo a nivel visual, sino sensorial, comprender mejor la forma de los objetos e incluso el discurso en una poética escénica. Por último, los elementos en una puesta en escena, actores, plástica, texto, el espacio mismo, deben ser transmutados en estímulos para el espectador, cuando “el otro” lee una pieza u obra teatral inicia un camino, en el cual se generan preguntas debido a los elementos que conforman la composición, entre más riguroso sea

el trabajo con cada uno de estos componentes, el convivio escénico contará con una mayor riqueza.

### **1.7 Construcción de un ecosistema escénico**

En el texto “La realidad figurativa: El objetivo y su testimonio en la Historia”<sup>61</sup> de Pierre Francastel<sup>62</sup>, se realiza una constante referencia hacia la figura del niño y el espacio, el autor plantea que el niño en lugar de construir un espacio ya establecido, se dedica a descubrir y edificar desde la nada con dos ejes muy importantes: lo perceptivo y lo representativo. Es una forma de de-construir lo ya pre-establecido, y dedicarse a “jugar” con las formas, colores y elementos sin la etiqueta de “esto debería, porque es lo correcto”.

Al entender esta percepción que Francastel propone, podría plantearse que al recuperar estas sensaciones del “niño” se puede tener una mayor libertad para crear porque se exime de esa responsabilidad de buscar lo correcto, sin embargo ¿cómo recuperar esas sensaciones de cuando se era niño? Uno de los elementos fundamentales en este proceso fue lo “lúdico” y la capacidad para plasmarlo dentro de la experimentación, ya que se genera un profundo interés durante la construcción de la pieza, libertad de explorar y una forma de lidiar con el condicionante miedo al fracaso.

Francastel propone una estrategia para abordar este elemento de lo “lúdico” y que puede funcionar también para abordar la plástica en el espacio, a continuación se mencionan tres pautas del proceso: Abordar el espacio desde lo sensomotor. Extender el espacio desde lo proyectivo (formas y cualidades de los objetos). Símbolos (transmutar elementos en vehículos metafóricos).

La aproximación que realiza Francastel edifica un camino para reencontrarse con esa niñez sensorial, el cuerpo tiene una memoria, la cual se reactiva mediante estímulos durante la construcción de un proceso creativo.

---

<sup>61</sup> Pierre Francastel, *La realidad figurativa: El objetivo y su testimonio en la Historia* (Barcelona: Paidós, 1988).

<sup>62</sup> Historiador y crítico del arte de origen francés, fue profesor de la Universidad de Estrasburgo y de la Sorbona de París, se destacó por realizar estudios del arte desde la sociología y la contextualización de las obras.

En el libro “Gramática del arte”<sup>63</sup>, Beljon<sup>64</sup> agrupa y repasa una serie de herramientas y ejercicios para tomar como punto de partida a la hora de abordar el espacio, que pueden ser incluidos en la construcción de un ecosistema escénico.

Al construir dramaturgia desde este concepto, surgió la siguiente ruta de exploración:

- a. Indagar sobre las posibilidades del espacio que será abordado (scouting).
- b. ¿Desde qué concepto, impulso, estímulo, pregunta o inquietud abordarlo?
- c. Seleccionar los materiales que estén en un constante diálogo con la poética del texto teatral.
- d. ¿Qué posibilidades tienen estos elementos en la pieza o puesta en escena?

Por último, Beljon propone una serie de infinitas posibilidades para abordar los elementos en el espacio ficcional, a continuación se especificarán cuáles fueron las estrategias dramáticas para trabajar en el ecosistema escénico del texto teatral sobre la mayor Catástrofe Ferroviaria de 1926 en Costa Rica:

1. Huellas: Al hablar de memoria es importante la metáfora de la huella, lo transitado, lo perdido, lo irreconocible, cómo estas sensaciones pueden ser transmutadas a los objetos, esto debido a la necesidad de apoyar el discurso poético de la obra.
2. Apilar: Este elemento está relacionado directamente con los cuerpos, incluso en una de las fotografías se puede observar como los cadáveres son apuñados, en el caso poético de este texto teatral se plantea, como veremos más adelante en el tercer capítulo tiene relación con las piedras que tienen rostro humano.
3. Empaquetar: Cubrir los cadáveres (piedras con rostro humano) con elementos concretos como telas para reforzar la figura de cuerpos, lo que remite a la Antígona de Sófocles.

---

<sup>63</sup> J.J Beljon, *Gramática del Arte* (Madrid: Ediciones Celeste, 1993).

<sup>64</sup> Artista de origen holandés, trabajó diferentes áreas del arte plástico y también se desempeñó en la escritura, sus mayores trabajos se destacaron en arte ambiental.

4. Conectar: Con el objetivo de desarrollar la idea de un espacio escénico como un ecosistema, pensar en que cada uno de estos elementos deben estar conectados, genera la optimización de la puesta en escena.
5. Colgar: Re-ubicar el centro (atención del espectador) al utilizar el espacio para colgar elementos sin duda enriquece una puesta en escena, en este caso iría relacionado al video-mapping y elementos de los pasajeros fallecidos.
6. Piel: La piel de los personajes estará vinculada al concepto de la memoria, la cual está cubierta por tierra brindando una sensación de olvido, muerte y ausencia.
7. Repetición: La repetición es uno de esos elementos oníricos que evocan al surrealismo directo. La dramaturgia se plantea que para del recuerdo, del relato para evitar el olvido. Sin embargo, un recuerdo siempre es recordado de forma diferente, la repetición está presente en las palabras, elementos de las piedras con rostro humano y las fotografías.
8. Ritmo: Al colocar un elemento en la escena, este tiene un ritmo, el cual puede ser modificado o no durante el transcurrir de la puesta en escena, lo que genera dinamismo al cambiar los cuadros.
9. Árbol bosque: El accidente ferroviario ocurrido en 1926 acontece cerca de un río, la presencia sonora del agua, los árboles y el mismo imaginario colectivo de Costa Rica como un país con una vasta flora y fauna, brindan el ambiente perfecto para la construcción de una estética, la cual será reforzada a partir de elementos sonoros, fotográficos y elementos concretos como las piedras y la tierra.
10. Marcar el suelo: En el suelo estará proyectado muy sutilmente las líneas del tren, esto para reforzar la construcción onírica del accidente.
11. El camino: Por último, el camino refleja la línea del tren y el puente (lugar del acontecimiento), en este caso el espacio estará construido por las mismas butacas donde el público estará sentado y justo en el medio será donde habite la acción escénica.

La conceptualización de un *ecosistema escénico*, retoma esa necesidad de indagar sobre procesos transdisciplinarios, y dicho proceso

fue guiado por el Doctor Horacio Castrejón<sup>65</sup>, el cual surge a partir de esa exigencia por generar la coexistencia de distintos registros, apropiándose de elementos concretos en las Artes Visuales (instalación) y su visión sobre el abordaje del espacio, con el objetivo de generar una mirada distinta para ir más allá de pensar los componentes que habitan dentro de un texto teatral.

Para concluir, este capítulo estuvo enfocado en asentar las bases teóricas del proceso transdisciplinar que compete la *dramaturgia visual* y la construcción del *ecosistema escénico*, el capítulo número dos de la investigación está encauzado en un segundo nivel de profundidad el cual conlleva a la experimentación práctica de la herramienta metodológica, esta comprende los cuadros que sistematizaron la información de los periódicos, así como la intervención (apropiacionismo) de las fotografías de la tragedia.

---

<sup>65</sup> Doctor Horacio Castrejón, quien además de ser profesor de la Maestría en Artes de la Facultad de Artes Y Diseño en la UNAM, es escultor y artista visual de instalación.





## **2. Intervención fotográfica del olvido: una estrategia para teatralizar desde la fotografía documental**

---

Los procesos de investigación/creación, se entienden como canales de comunicación en múltiples sentidos, de la escucha y aprendizaje en un territorio de conocimiento, así expone el teórico Jacques Rancière<sup>1</sup> en su libro *El maestro ignorante*,<sup>2</sup> en él brevemente hace referencia a un proceso pedagógico en el que un Maestro no imponga su conocimiento, por el contrario abre la posibilidad a que el alumno en conjunto colabore en problematizar un tema e identificar las posibles estrategias de investigación. En las investigaciones artísticas contemporáneas, esta propuesta se transforma en una herramienta eficaz y en consecuencia emergen procesos que demandan una alta exigencia pero también fueron enriquecedores y transformadores. A continuación, se explicarán las etapas vinculadas con la transmutación dramática de los elementos presentes en la fotografía documental y los periódicos. Este proceso experimental se edificó a partir de la recolección de documentos para la conformación de un archivo visual sobre la tragedia del Río Virilla, a partir de este proceso se generó una interpretación e intervención del mismo (sistematización de la información), y con los hallazgos se construyó la dramaturgia visual.

### **2.1 Referencias históricas y visuales de la catástrofe ferroviaria de 1926 en Costa Rica (recolección, selección y clasificación de los documentos para la construcción de un archivo visual)**

En el año 2016 inicié el proceso de investigación con la recolección de

---

<sup>1</sup> Es un filósofo de origen francés, destacado profesor de política y estética, actualmente es profesor emérito de la Universidad de París VIII. Sus estudios destacaron en las investigaciones sobre ideologías, lucha de clases y la búsqueda de la igualdad.

<sup>2</sup> Jacques Ranciere, *El maestro ignorante* (Barcelona: Laertes, 2003).

distintos documentos ligados a la tragedia del Virilla, entre ellos aparecen periódicos, libros y fotografías que estaban almacenados en la Biblioteca Nacional de Costa Rica (fuente primaria de la investigación). Al finalizar el proceso de recolección, se conformó un archivo en donde destaca el libro “Tragedia en el Virilla 1926”<sup>3</sup> de Felipe Ovares Barquero; en este tomo se genera una recopilación bastante sustanciosa con fotografías y textos publicados sobre la tragedia (testimonios, y nombres de más de 700 pasajeros del accidente), además de este documento, se adjuntaron siete periódicos con fotografías trascendentales y una ruta cronológica del incidente.

En cuanto a la selección del material, el objetivo fue construir un archivo en el que convivieran tanto fotografías como datos del accidente, esto con el fin de poder decodificar de manera asertiva la información. Es importante aclarar que la selección de las fotos fue con base en la empatía del investigador, lo que representa una variable importante en un proceso creativo; así mismo influyeron elementos de composición como, por ejemplo, el color, los elementos que habitan los diferentes planos (primer plano, segundo plano), la narrativa que está sugerida en la imagen, la ubicación del foco en la composición visual, y el uso de la perspectiva fotográfica. Dentro del proceso, ese elemento empático, construido a partir de la sensibilidad que provoca la muerte como un acontecimiento inevitable, el olvido y la impunidad, fueron imágenes recurrentes dentro de la escritura de la dramaturgia visual.

La clasificación de los periódicos se realizó a partir de dos apartados concretos:

- a. Fecha del periódico: El objetivo fue crear un orden cronológico entre los periódicos, con el fin de clasificar de manera precisa la información.
- b. Fotografías dentro de la noticia: Cada una de las imágenes fotográficas que los periódicos contenían pasaron por un proceso de ampliación del tamaño de media carta, esto con el fin de identificar de manera más sencilla los elementos dentro de la fotografía.

El objetivo de esta etapa del proceso fue ordenar el material del accidente para así sistematizar la información de manera más sencilla, clara y asertiva. Como parte del procedimiento, los periódicos fueron

---

<sup>3</sup> Felipe Ovares Barquero, *Tragedia en el Virilla 1926* (San José: UNED, 2016).

impresos para intervenir de manera física tanto el texto como las fotografías; como, por ejemplo, señalar los objetos que son identificados, o construir un orden narrativo a partir de las imágenes, esto como parte experimental del proceso de inmersión que fue llevado a cabo en una siguiente etapa.

## ***2.2 Instrumento de interpretación dramática para un archivo visual***

Una vez recolectados, seleccionados y clasificados los documentos, se inició el proceso de análisis sobre el archivo visual desde una mirada dramática. Este procedimiento buscó la inmersión del investigador dentro de la tragedia, a partir de la interpretación del registro visual en las fotografías de los periódicos. El objetivo fue concreto: encontrar estímulos dramáticos a partir de la interpretación sensorial, visual, mental, verbal de la imagen fotográfica y los datos del accidente.

Es importante señalar que, aunque existió una estrategia concreta en el procedimiento de análisis, también empezó a surgir una evolución en la capacidad de escucha desde la construcción dramática. Dentro de este proceso de investigación fue fundamental permitir que la intuición condujera el trabajo creativo, que se convierta en un balance entre un sistema experimental y lo intuitivo de la investigación, a partir de estos principios la voz estética emergió y cada una de las decisiones dramáticas confeccionó el universo de la obra teatral.

En una primera etapa de este instrumento metodológico, la relevancia cayó en organizar de manera asertiva la información de los periódicos, la estrategia utilizada fue construir tres apartados en formato de cuadros, en donde la información pudiera ser categorizada, estas tres secciones fueron: Contexto del archivo visual del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica, imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas etc.) en el archivo visual del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica y por último elementos dramáticos dentro del archivo visual del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica.

A continuación se explicarán detalladamente cada una de estas tres categorías, es importante aclarar que no fueron construidas desde la coincidencia, sino que se retomaron a los tres teóricos de la imagen

mencionados en el primer capítulo, Erwin Panofsky, W.J. T Mitchell y Charles Morris, para que fueran el origen teórico de los enunciados.

I. Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica<sup>4</sup>: Elementos que complementan el entendimiento de la fotografía y brindan información sobre su entorno, de esta forma el contexto se transforma en un banco de información que genera un aporte positivo en la decodificación de la imagen, dentro de este apartado se encuentran las siguientes categorías:

- a. Nombre y número del periódico: Permite crear un orden cronológico y además brinda información sobre la fuente de referencia.
- b. Título del periódico: Facilita una posición del medio informativo en relación a la noticia.
- c. Fecha del periódico: Contexto histórico y social del accidente.
- d. Cronología narrativa dentro de la noticia: Facilita información de tiempo y espacio en relación al accidente ferroviario.
- e. Recorrido narrativo dentro de la noticia: Permite identificar una cronología de situaciones dentro de la noticia.
- f. Víctimas: Ofrece información concreta sobre las víctimas del accidente.
- g. Responsables: Señalan posibles personas involucradas como culpables o el alineamiento de errores humanos, o no humanos, que provocaron el accidente.

II. Imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramatúrgicas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramatúrgica<sup>5</sup>: Este apartado está conformado por categorías que tienen refe-

---

<sup>4</sup> Esta primera categoría se construyó retomando el trabajo del teórico Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología*, así mismo el objetivo fue el contexto del accidente, así como gestos en las fotografías, personajes, acciones, entre otros elementos.

<sup>5</sup> Esta segunda categoría, estuvo enfocada en W.J.T Mitchell, y su trabajo en el artículo *What is an image*, en esta sección se buscó inferir que imágenes (sonoras, visuales, dramatúrgicas, etc.) podían ser trasladadas desde el archivo visual al universo dramatúrgico de la obra.

rencia directamente con la imagen fotográfica, y su función es identificar componentes que ayuden a decodificar las imágenes para poder producir dramaturgia; destacan las siguientes:

- a. Número de periódico.
- b. Elementos en la fotografía (objetos y seres humanos)
- c. Acciones (inferidos a partir de gestos)
- d. Imagen a partir de la descripción narrativa en la noticia o la imagen fotográfica.
- e. Imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica.
- f. Imagen dramática desde la imagen fotográfica.
- g. Uso de medios digitales.

### III. Elementos dramáticos dentro de las fotografías del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica<sup>6</sup>.

- a. Número de periódicos.
- b. Espacio teatralizable.
- c. Ritual.
- d. Movimiento escénico.
- e. Personajes.
- f. Vestuario y elementos escénicos.
- g. Luces.
- h. Escenografía.
- i. Situación.

Como investigador/creador, creo importante manifestar que este proceso de categorías y cuadros de análisis puede ser asumido como una estrategia sólida, sin embargo al abordar un proceso académico dentro de distintas disciplinas artísticas, es fundamental aclarar que

---

<sup>6</sup> Por último, esta tercera categoría tuvo como referencia el trabajo de Charles Morris y su libro *Fundamentos de la teoría de los signos*, y el trabajo estuvo direccionado a poder convertir y articular en signos los elementos previamente identificados en las dos categorías anteriores. Como se puede observar, el trabajo en los cuadros de análisis nunca fue desarticulado, por el contrario siempre buscó profundizar y sumar cada uno de los apartados para confeccionar el universo de la dramaturgia visual.

cada proceso tiene una naturaleza única, así como estos enunciados surgieron específicamente para el archivo visual de la catástrofe ferroviaria de 1926 en Costa Rica, si el suceso cambiara, es casi con total probabilidad que así mismo cambiarían las necesidades del texto y con ello se modificarían las estrategias y apartados, lejos de ser un fenómeno frustrante, este componente caótico podría asumirse como un estímulo para confeccionar una futura investigación que aborde otro acontecimiento histórico y que tenga como referencia otro punto de partida ya sea textil, objetos, o incluso desde lo musical.

A continuación se presentarán como ejemplo tres de los trece<sup>7</sup> cuadros usados para categorizar la información de los periódicos y las fotografías del accidente.

### *2.2.1 Cuadros de análisis*

El objetivo de esta primera etapa con la construcción de los cuadros, fue seleccionar la materia prima del texto teatral, esos elementos de tiempo, situaciones, conflictos y datos que pudieran potenciar el universo dramático<sup>8</sup>. Sin embargo, al terminar este proceso fue evidente que para edificar el ecosistema escénico, era necesario otro proceso, uno enfocado en la exploración y experimentación con las fotografías que documentaron el accidente, ya que en ellas se podían inferir elementos poéticos que constituyeran el universo estético de la obra.

Esta decisión de profundizar en un área tan desconocida como lo es la fotografía documental, permitió hallazgos enriquecedores no solo como dramaturgo o investigador académico, sino como artista en constante formación, ya que conceptos vistos durante la Licenciatura en Artes Dramáticas<sup>9</sup> quedaron mucho más claros e incluso fueron entendidos desde otras perspectivas, potenciando de nuevo ese puente transdisciplinar de conocimiento.

---

<sup>7</sup> La totalidad de los trece cuadros y su orden cronológico pueden verse en los anexos de la investigación.

<sup>8</sup> Los cuáles serán explicados más adelante, en el apartado de sistematización de la información.

<sup>9</sup> Licenciatura en Artes Dramáticas cursada en la Universidad de Costa Rica culminada a inicios del año 2016.

Cuadro 1: Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica						
Número de Periódico y nombre	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Víctimas	Responsables
01 <i>Diario de Costa Rica</i> (Registro Biblioteca Nacional)	Catástrofe del Virilla, detalles completos del hecho histórico	16 de marzo 1926 Periódico Costa Rica	-8:30am Llega la primer noticia -9 am telegrama -2 pm llegaron ingenieros -5 pm 34 cadáveres más -22 horas llegada de sector salud -Duelo nacional 14 de marzo	-5km de San José -9 am telegrama -Tren se descarrila al quedar prensado por su tercer carro -60 metros de altura en el puente -Llegada de los cro-nistas	-Guía de la excursión -Artesanos, campesinos, obreros. -Primer tren de socorro 23 muertos y 37 heridos (Heredia) 34 heridos (Alajuela)	Administración del Ferrocarril -Maquinista
02 <i>La Nación</i>	Conmoción ante la catástrofe del Virilla	15 de marzo de 1971	43 años después	Viajaban de Alajuela y Heredia hacia Cartago	Más de 300 víctimas	Conductor y maquinista
03 <i>Periódico la República</i>	El convoy de la muerte	20 de octubre 1991	Recuerdo 14 de marzo de 1926 -Más de una hora de viaje	Alajuela a Heredia	360 personas de 5000	Maquinista preocupado por los carros llenos de personas.



Cuadro 7: Imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen narrativa	Imagen sonora	Imagen dramática	Medios digitales
04	Ninguno	Ninguna	-Víctimas deambulando entre cadáveres -Una pareja decapitada -Fosa común	-Inusual silencio -Sonido de un reloj	Ninguna	Sonido de un reloj
05	-11 hombres en primer plano -Máquina del ferrocarril -Segundo plano otro grupo de pasajeros -Puente -Presidente -Un grupo de costarricenses alrededor del presidente -Banderas	-11 personas muy importantes en primer plano de la fotografía -Momento festivo -Momento festivo (histórico) -Grupo de costarricenses escuchan el discurso presidencial y los días de luto	-Río teñido de sangre por dos días -Cabezas en sacos sacados del río	-Silbido locomotora -Crujido de las estructuras -Aviso locomotora -Racimos de humanos -Ver sobrevivientes caminar con heridas -Gritos de una niña agonizando	-Foto conmemorativa antes del evento trágico -Voz del Presidente	-Grabación de la voz del presidente.
06	Ninguno	Ninguna	-Saturación de personas en los vagones	-Gritos de las víctimas	Ninguna	Ninguna

Cuadro 12: Elementos dramaturgicos dentro de las fotografias y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Núm. Periódico	Espacio teatralizable	Ritual	Movimiento escénico	Personajes	Vestuario y objetos escénicos	Luces	Escenografía	Situación
04	-Cadáveres mutilados -Niño en el vagón observa cómo se destruye el techo y luego busca a su tía con el hombre dislocado	-Caminar entre cadáveres -Una pareja decapitada	-Caminar entre cadáveres	-Niños que avisan sobre el accidente -Mujeres socorristas -Una pareja decapitada	-Baldes -Cafeteras -Licor	Ninguno	Ninguno	-Festejos populares en Cartago -Sobrevivir en medio del accidente -Niño en el accidente con tía -Se aceleró para sobrepasar el puente
05	-Entrega de la noticia -Testimonio -Mujer testigo observa víctimas heridas	-Tres días de duelo -Heridos buscan ayuda -Un sacerdote confesaba a los moribundos	-Vagones descarrilados -Curva vertiginosa -Víctimas sobrevivientes caminan heridos en busca de ayuda	-Cronista -Maquinista -Mujer sobreviviente -Sacerdote -Gente adinerada -Niña atrapada -Hombre con sobrepeso que cae	-Sombrero -Trajes -Sacos -Pañuelos -Vestido -Botas	Ninguno	Locomotor	-Desconocer la vía provocó el accidente -Sobrevivientes caminan con heridas
06	Vagón de pasajeros	-Accidente -Religiosos -Fosa común	Descarrilamiento	--Maquinista -Víctimas -Reportero crítico	Ninguno	Ninguno	Vagón	-Pasajeros cuelgan de los balcones -3 días de duelo -Enterrar en fosa común

## 2.2.2 Intervención fotográfica

En la búsqueda por profundizar en el proceso experimental de dramaturgia visual, se utilizó como guía a Eugenio Dittborn<sup>10</sup> y su trabajo desde el apropiacionismo, así como a Sophie Calle<sup>11</sup> y su estrategia para documentar mediante una bitácora de investigación artística el proceso creativo. Estos referentes aparecen en el libro “Fotografía hoy”<sup>12</sup> de Mark Durden, a partir de los trabajos de Dittborn y Calle se buscó generar una apropiación<sup>13</sup> de los elementos en las fotografías desde una mirada dramaturgia, así como de registrar el procedimiento de intervención, escritura, selección y construcción de nuevas imágenes en el cuaderno de dramaturgia visual que funcionaran para la escritura del texto teatral.

A continuación, se presentará parte de este proceso de intervención fotográfica, el cual comprende objetos fundamentales para la composición del argumento dramático, personajes, escenas, una exploración digital y por último una experimentación sensorial a través de una maqueta del ecosistema escénico.

---

<sup>10</sup> Artista visual chileno, estudia dibujo, pintura, grabado y litografía. Explora las posibilidades de la impresión, la gráfica y el videoarte, yuxtaponiendo imágenes provenientes de distintas fuentes. En 1984 crea las pinturas aéropostales.

<sup>11</sup> Artista conceptual francesa, se ha dedicado también a la escritura, fotografía y dirección. Su trabajo se destaca por la utilización de diferentes medios para crear registros, como lo son la fotografía, los libros, las películas, videos y performance.

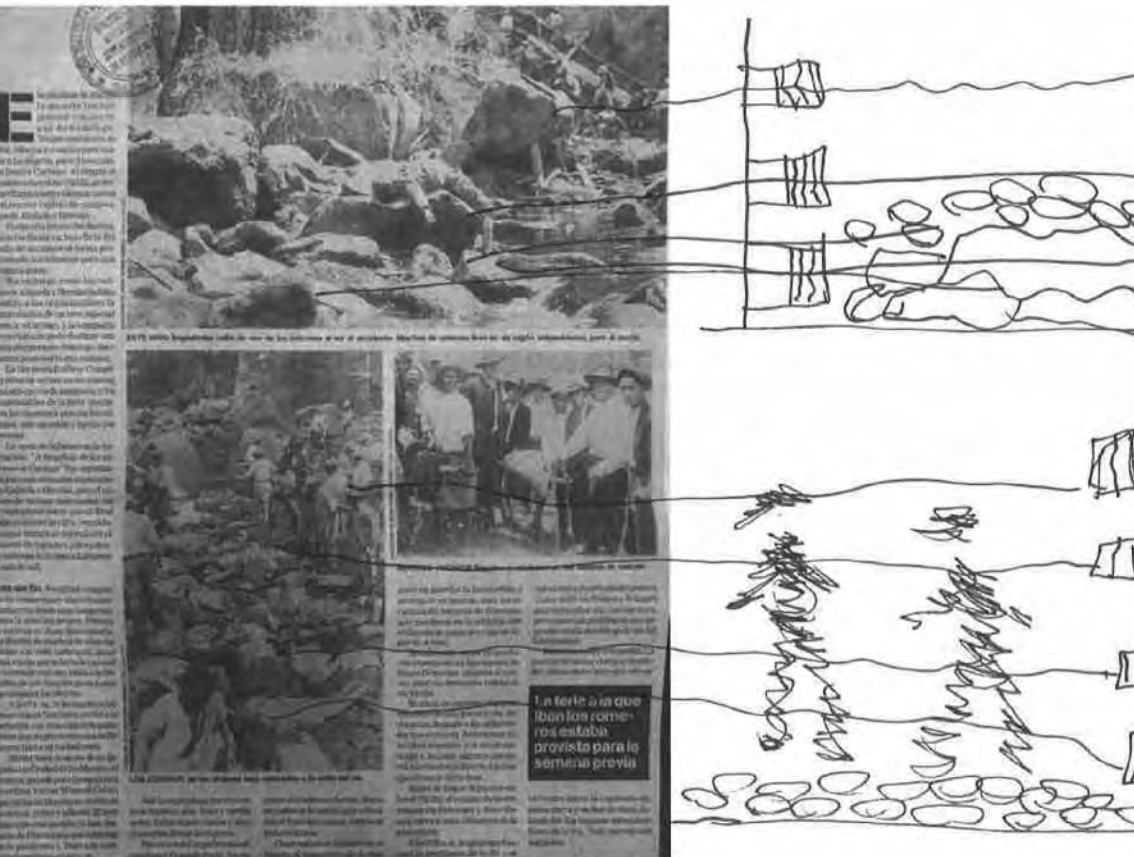
<sup>12</sup> Mark Durden, *La fotografía hoy* (Madrid: Phaidon, 2015).

<sup>13</sup> El apropiacionismo es un movimiento artístico que aparece formalmente a principios de 1980 (sin embargo es evidente a lo largo de la historia del arte) y tiene como objetivo crear a partir de imágenes, textos u objetos que son ajenos al autor.

*Elementos del ecosistema escénico:*

Figura 1<sup>14</sup>.

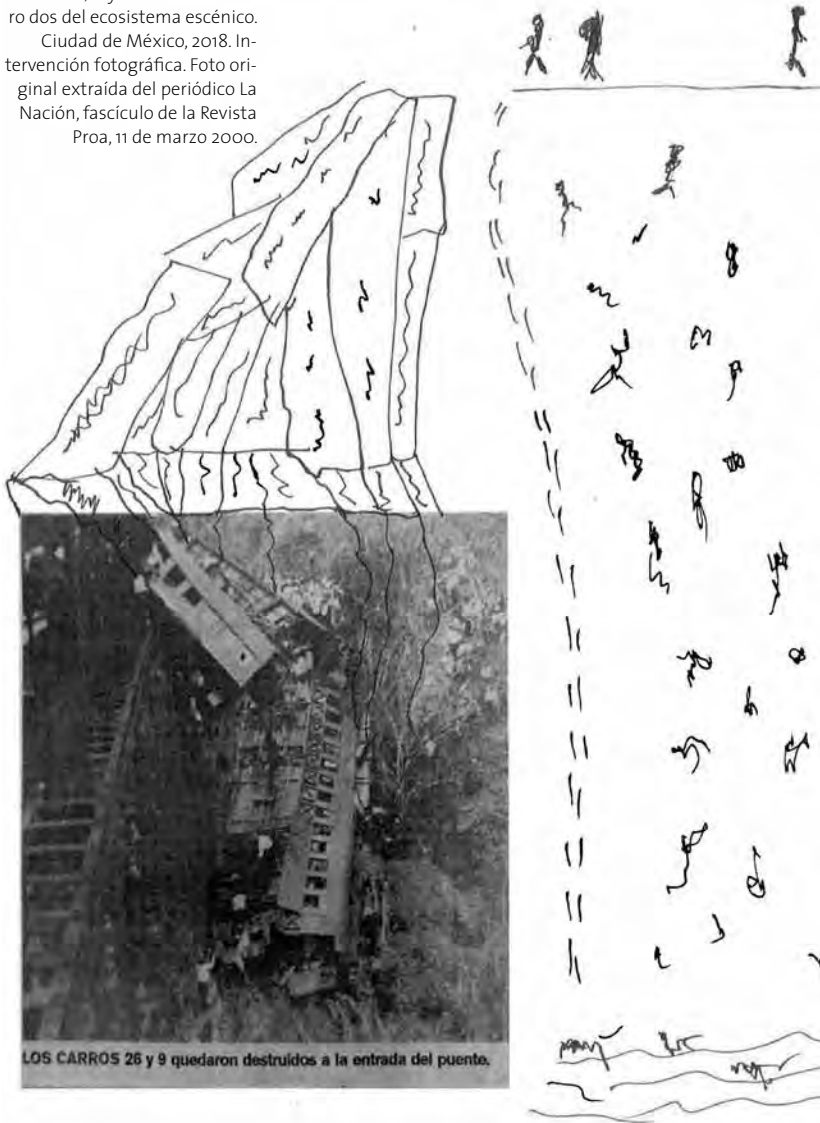
1. Vindas, Bryan. Boceto número uno del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa. 11 de marzo 2000.



<sup>14</sup> Diseño luminotécnico a partir de los elementos presentes en ambas fotografías. Luz de calle que genere la sensación de caminar entre cadáveres.

Figura 2<sup>15</sup>.

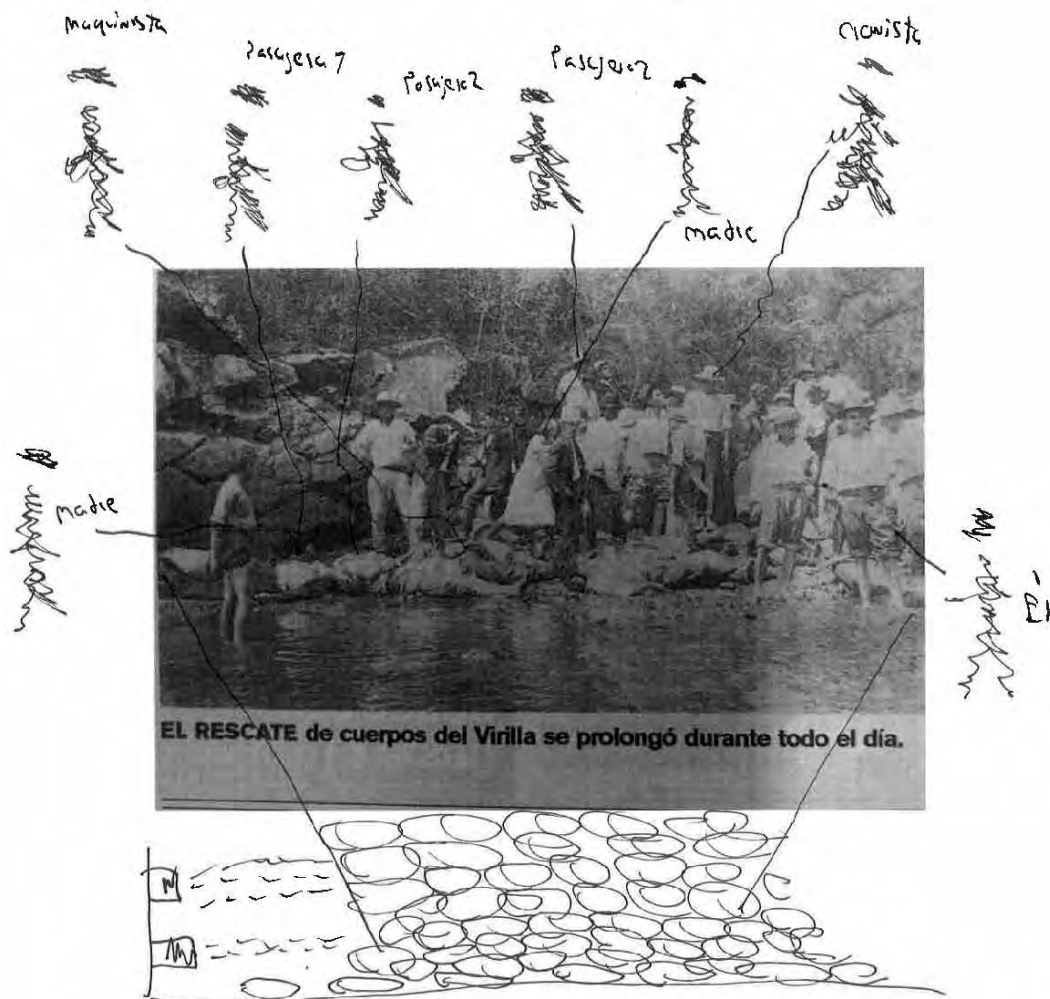
2. Vindas, Bryan. Boceto número dos del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.



<sup>15</sup> Objetos que cuelgan para re-significar los cuerpos que caían durante el accidente. Estos elementos colgando en el escenario buscan que la puesta en escena se apropie de distintos niveles espaciales, así como una apertura discursiva tanto para el equipo de producción como para el lector/espectador.

Figura 3<sup>16</sup>

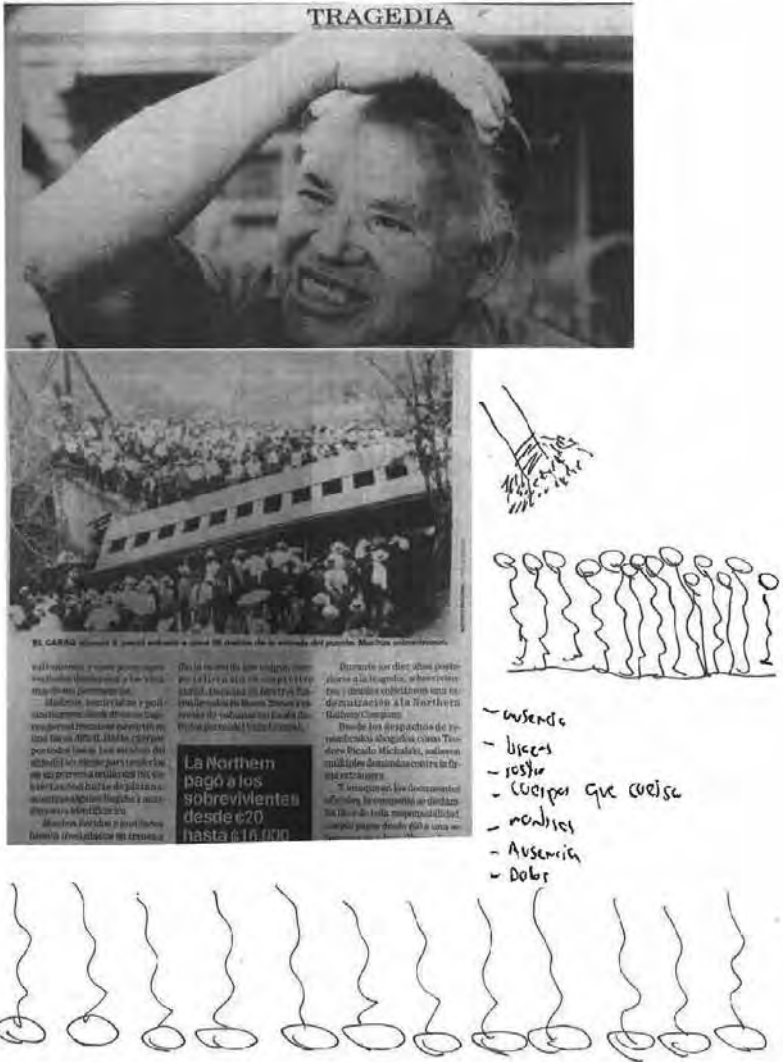
3. Vindas, Bryan. Boceto número tres del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.



<sup>16</sup> Construcción de personajes como la Pasajera 1, Pasajera 2, Él, el Maquinista, el Cronista (sujeto que toma la fotografía) y la Madre; utilizando como referentes las personas fotografiadas.

Figura 4<sup>17</sup>.

4. Vindas, Bryan. Boceto número cuatro del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La República, 20 de octubre 1991.



<sup>17</sup> Composición de la escena del vagón y los pasajeros, a partir de la estructura real de uno de los vagones del ferrocarril de 1926.

Figura 5<sup>18</sup>.

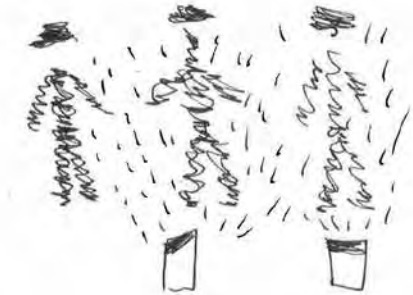
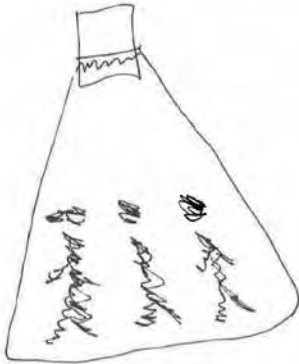
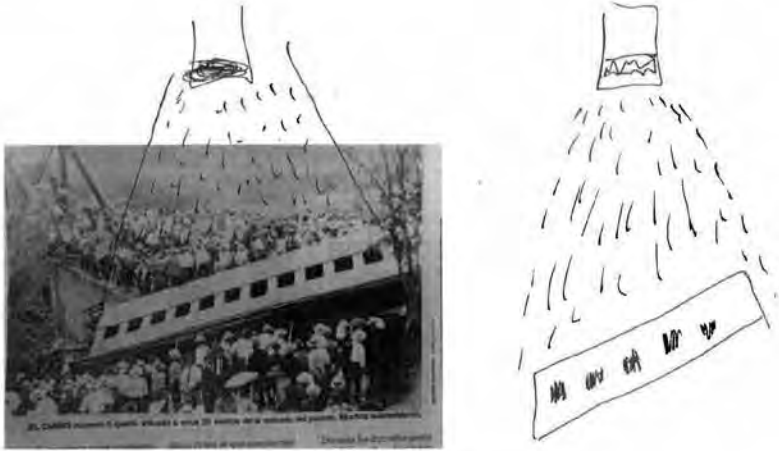
5. Vindas, Bryan. Boceto número cinco del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La República, 14 de marzo 1999.



<sup>18</sup> Proyección de fotografías reales en las escenas, así como la primera incursión del teriomorfismo para escenificar a los personajes de poder.



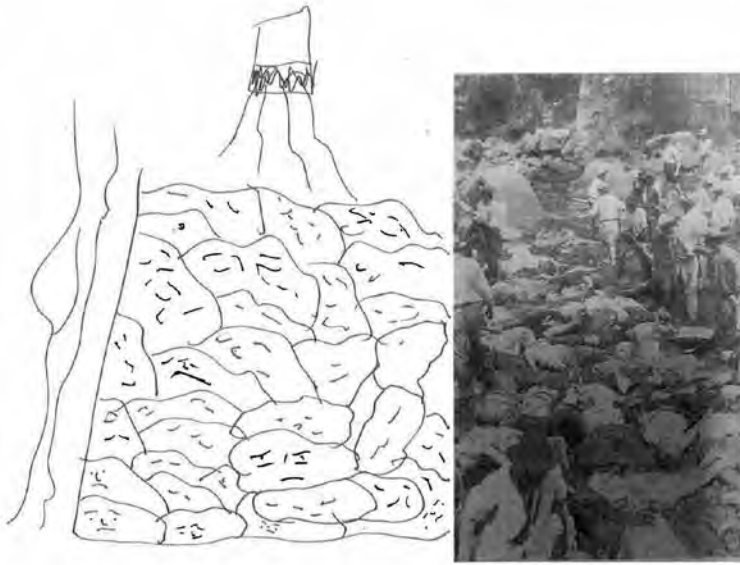
Figura 6<sup>19</sup>



6. Vindas, Bryan. Boceto número seis del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.

<sup>19</sup> La luz como elemento para diseñar espacios dentro de las escenas. La construcción de la estructura del vagón a partir de la delimitación del diseño luminotécnico. Luz cenital y luz contra-picada.

Figura 7<sup>20</sup>.



7. Vindas, Bryan. Boceto número siete del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa 11 de marzo 2000.

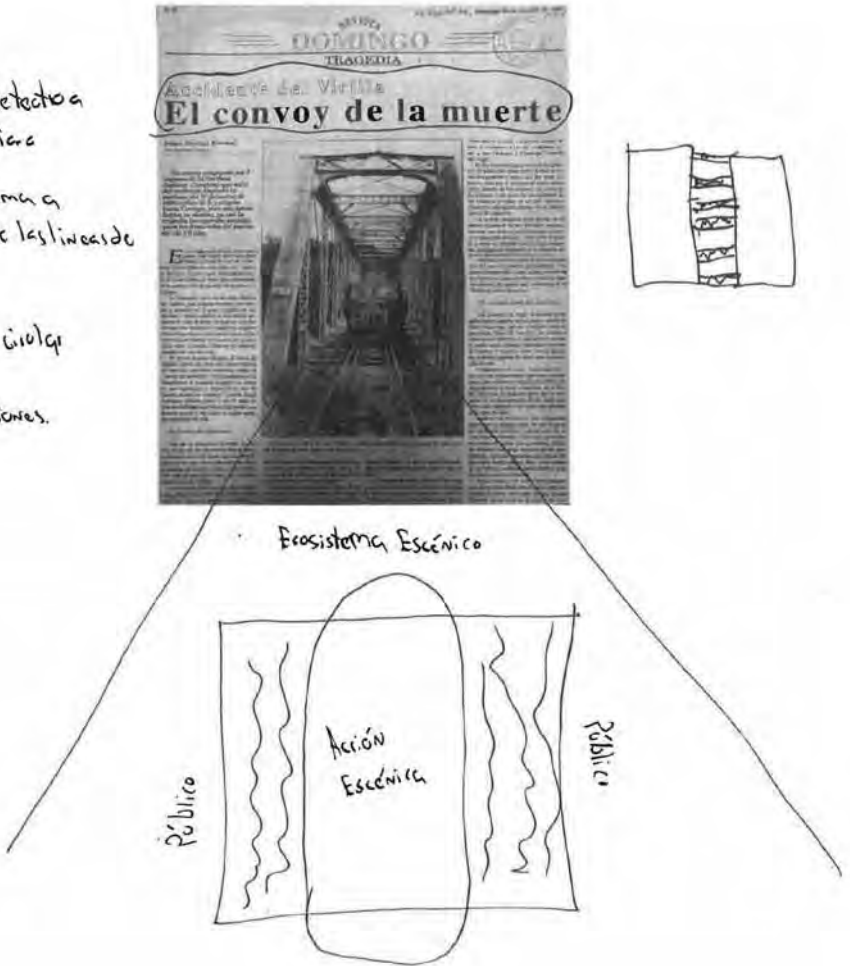


<sup>20</sup> Materializar a los muertos a partir de un objeto trascendental en la fotografía: La piedra. A partir de la foto del niño, surge la construcción de cuerpos con rostro humano para generar desde la plástica y a partir de un componente muy importante a nivel visual, ese medio semiótico que logra transformarse a lo largo de la puesta en escena.

Figura 8<sup>21</sup>.

8. Vindas, Bryan. Boceto número ocho del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La República, 20 de octubre 1991.

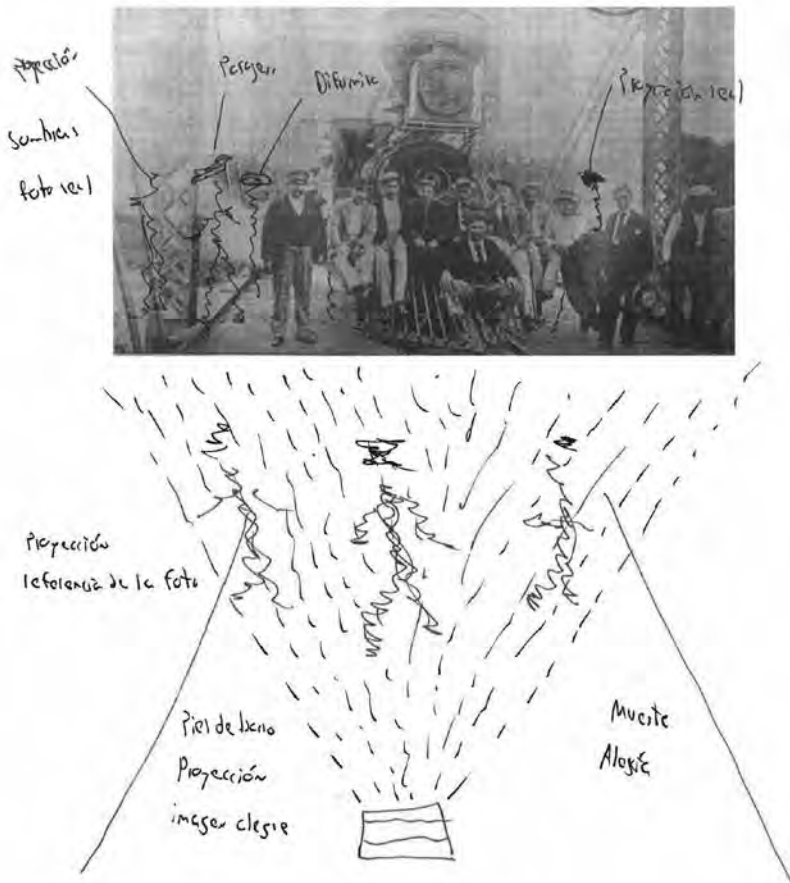
- ruptura de teatro a la italiana
- Ecosistema a partir de las líneas de tren
- Espacio circular
- Proyecciones.



<sup>21</sup> Diseño del espacio escénico a partir de la composición de la línea del tren. Ruptura del teatro a la italiana en búsqueda de una abordaje espacial que invite al espectador a estar adentro del ecosistema escénico de la tragedia ferroviaria de 1926.

Figura 9<sup>22</sup>.

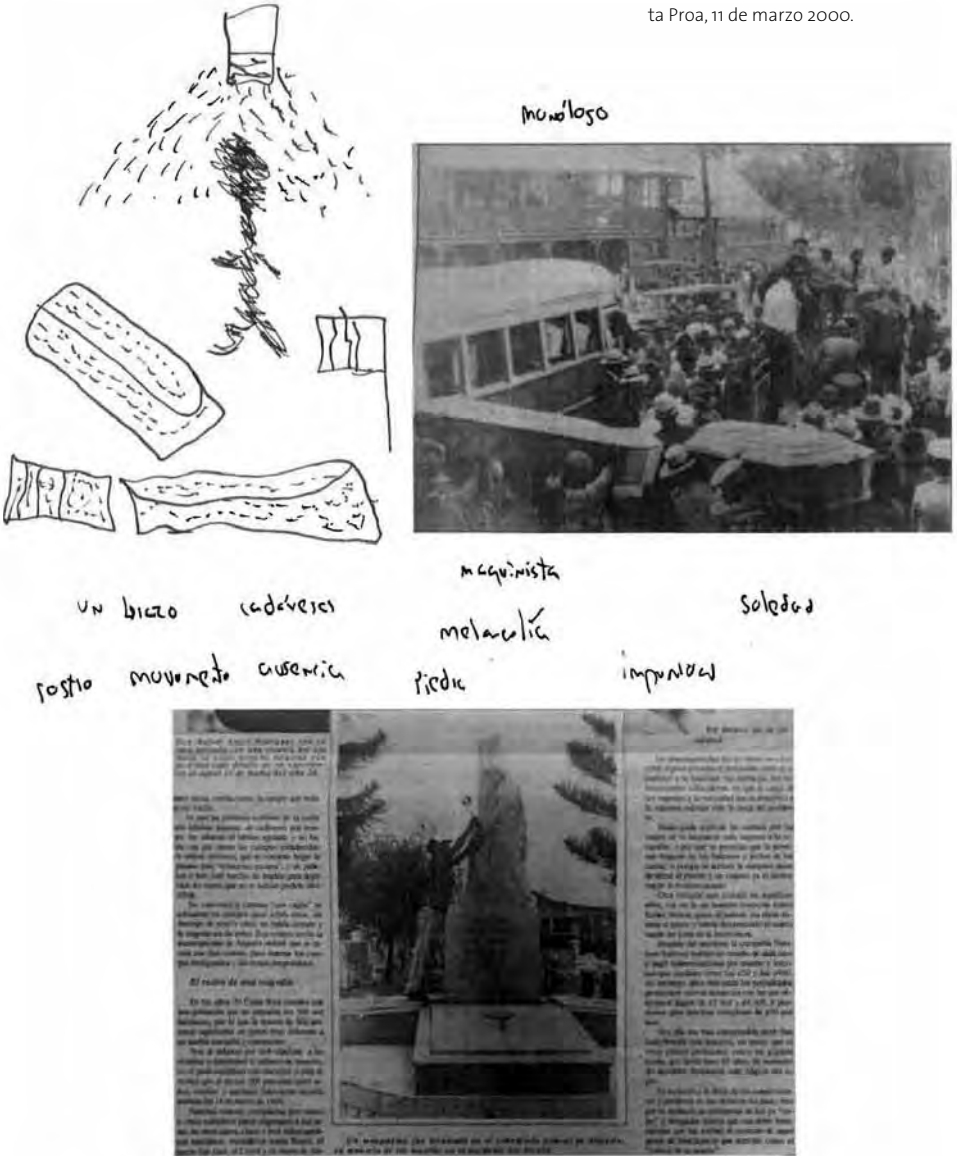
9. Vindas, Bryan. Boceto número nueve del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La República, 14 de marzo 1999.



<sup>22</sup> Composición de escenas en donde las fotografías asuman un rol protagónico dentro de texto teatral y posteriormente el montaje escénico.

Figura 10<sup>23</sup>.

10. Vindas, Bryan. Boceto número diez del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.



<sup>23</sup> La necesidad de enterrar a un familiar como detonante de escenas, así como la construcción de un monumento para otorgarle acciones concretas a los personajes.

Figura 11<sup>24</sup>

11. Vindas, Bryan. Boceto número 11 del ecosistema escénico. Ciudad de México, 2018. Intervención fotográfica. Foto original extraída del periódico La Nación, Revista Proa, 11 de marzo 2000.

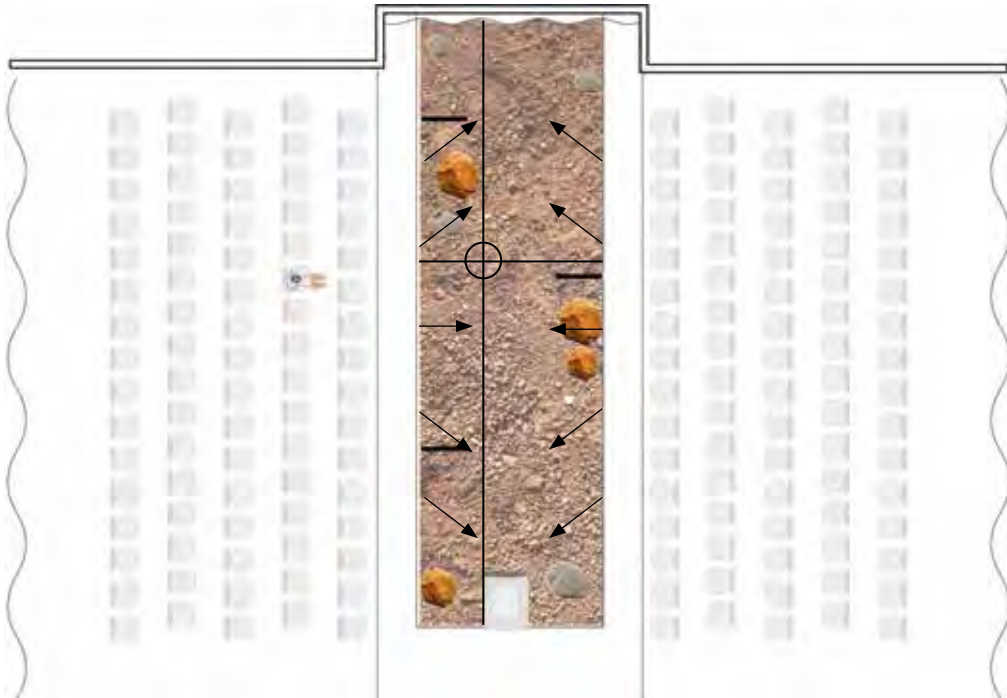


<sup>24</sup> Una lectura Kinestésica a partir de la trayectoria de tren, para construir una partitura física (coreografía) que emule el suceso de la tragedia a partir de los cuerpos de los intérpretes escénicos.

2.2.3 Exploración dramática en función del ecosistema escénico<sup>25</sup>

Figura 12. Plano aéreo del escenario<sup>26</sup>.

12. Vindas, Bryan. Plano aéreo del ecosistema escénico. Diseño digital. Ciudad de México, 2018.



<sup>25</sup> Como parte del proceso de investigación, se trabajaron distintas maquetas para explorar a nivel visual, sensorial, olfativo y de texturas, el trabajo del ecosistema escénico. A partir de estas exploraciones se reconfiguraron componentes del espacio dentro de la propuesta dramática.

<sup>26</sup> Una de las herramientas empleadas para pensar la armonía dentro del ecosistema escénico, fue la utilización del número áureo o número de oro (en honor al escultor griego Fideas), en la figura se observa cómo influye en la distribución del espacio, permitiendo incluso sugerir puntos de movimientos para actores y actrices que interpreten el texto. Finalmente también contribuye en una multiplicidad de puntos de vista para observar la obra teatral, lo que enriquece desde distintas perspectivas el montaje escénico.

Figura 13. Plano lateral del escenario  
Figura 14. Plano frontal del escenario.



13. Vindas, Bryan. Plano lateral del ecosistema escénico. Diseño digital. Ciudad de México. 2018.



14. Vindas, Bryan. Plano frontal del ecosistema escénico. Diseño digital. Ciudad de México. 2018.



Figura 15. Maqueta de exploración dramática<sup>27</sup>.

Figura 16. Maqueta de exploración dramática<sup>28</sup>.

15. Vindas, Bryan. Imagen 1 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.



16. Vindas, Bryan. Imagen 2 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.



<sup>27</sup> Al construir esta maqueta, la exploración sensorial estuvo enfocada en elementos como el café, la construcción de las piedras con rostro humano, el trabajo de barro en los cuerpos de los actores, desplazamientos, proyecciones e incluso se indagó sobre las posibilidades del diseño luminotécnico. Este trabajo desde la construcción escenográfica permite en el dramaturgo explorar posibilidades plásticas que en la mayoría de propuestas, se limitan a acotaciones, pero al ser confrontadas permiten profundizar en hallazgos que enriquezcan el universo dramático.

<sup>28</sup> Una de las observaciones del Doctor Horacio Castrejón fue la importancia de los materiales como componente en el escenario, ya que es fundamental para el autor teatral ser consciente de estos elementos y su contribución simbólicamente en la meta-imagen escénica. Dentro de los materiales que habitan este universo dramático, se podrían mencionar los siguientes: La tierra mojada extraída del propio río Virilla (permitiendo que la carga emocional utilice la tierra como vehículo poético).

Figura 17. Maqueta de exploración dramática.<sup>29</sup>



17. Vindas, Bryan. Imagen 3 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.

---

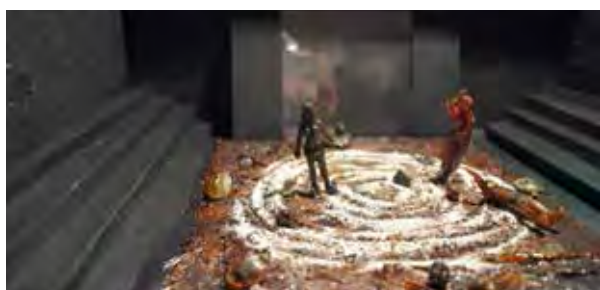
<sup>29</sup> Las piedras con rostro humano. Otros de los componentes sensibles dentro de la estética dramática del recuerdo, el cual responde directamente a la fotografía del niño que falleció sobre la piedra del río, cuyo objetivo radica en extraer la imagen de la fotografía del accidente para que esta representara a las víctimas de la tragedia. Dentro de los materiales es fundamental re-pensar el tipo de piedra (peso, forma, textura, material), ya que al moverse para construir el altar generará una estela sobre la tierra, la cual podría ser aprovechada para enriquecer la poética visual del universo dramático.

Figura 18. Maqueta de exploración dramática<sup>30</sup>.

Figura 19. Maqueta de exploración dramática<sup>31</sup>.



18. Vindas, Bryan. Imagen 4 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.



19. Vindas, Bryan. Imagen 5 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.

---

<sup>30</sup> Los objetos que cuelgan: Desde mi punto de vista, la dramaturgia es un universo de estímulos, muchas preguntas y pocas respuestas, tanto para el espectador/lector como para el equipo que escenificará el texto teatral. Uno de los ejemplos más claros es la propuesta de los objetos que cuelgan, ya que nunca se definen lo que son o el material del cual están constituidos (esto de manera consciente), sino que se busca abordar el imaginario para que otro responda metafóricamente lo que percibe. A pesar que nunca se define, sí se mencionan estímulos que sirven como guía, como por ejemplo: nombres, objetos personales de las víctimas, recuerdos e incluso partes del cuerpo. Sin embargo, queda a consideración del lector, escenógrafo y del director, cuál sería su interpretación subjetiva de estos.

<sup>31</sup> Las vías del tren: Finalmente las vías del tren fueron pensadas para que tanto el espectador como la disposición escénica constituyeran este elemento. Esto con el objetivo de que el público sienta la inmersión dentro del ecosistema escénico, procurando percibir la representación escénica desde una posición más activa, generando preguntas, interacción con los actores y consecuentemente habitar el mismo universo escénico (desde lo ritual por el contacto con la tierra real del río Virilla).

#### 2.2.4 Sistematización de los resultados

En esta etapa de sistematización, lo que se propone es un espacio de acción para la figura del dramaturgo, con el único objetivo de transmutar los hallazgos de los cuadros de análisis, la intervención fotográfica y la exploración escenográfica, en componentes del universo dramático. Durante este procedimiento, el instinto del dramaturgo cobra protagonismo debido a las elecciones (acción) sobre el material sistematizado; este punto está vinculado a la subjetividad del artista, ya que la elección depende de las necesidades del autor y ligadas a su poética como creador, intervienen sus preferencias y empatías según sus decisiones sobre el material; a continuación se explicará el proceso selectivo sobre los estímulos adquiridos a partir del proceso de sistematización.

**Situación:** Se eligieron siete situaciones las cuales serán transmutadas en escenas con sus respectivas transiciones entre sí; estas escenas están ligadas a una estructura con elementos surrealistas, los cuales sintetizan el acontecimiento del accidente de la siguiente forma:

- a. Preparación para el viaje.
- b. Abordaje.
- c. Accidente.
- d. Crónica de un periodista.
- e. Las voces de las víctimas entre cadáveres.
- f. Responsables/entierro.
- g. Final.

Es importante señalar que, los siete momentos emergen directamente de las siguientes categorías<sup>32</sup>: recorrido narrativo dentro de la noticia, situación dramática desde la imagen fotográfica, espacio teatralizable, movimiento y situación. Existió un procedimiento previo para la elección de estos acontecimientos y en él se involucró la necesidad de una ruptura cronológica para la construcción de distintas narrativas y planos temporales.

Además de estas siete escenas, la construcción dramática está compuesta por un momento previo y uno al final de la obra, estos dos espacios son construidos desde lo ritual y con el objetivo de introducir

---

<sup>32</sup> Estas categorías son las que componen los cuadros de análisis ubicados en los anexos.

de forma solemne al público dentro del espacio escénico, para brindarle al espectador un código sobre las convenciones que el dramaturgo expone en su obra. Es importante señalar que cada una de estas situaciones depende de otros factores para transformarse en escenas, como, por ejemplo, fuerzas en pugna, estabilidad precaria, objetivos de los personajes, elementos escénicos vinculados en armonía, atmósfera inesperada dentro de la trama escénica, entre otros elementos.

**Personajes:** Otro de los aportes al sistematizar la información es la identificación de personajes basados en personas reales (testimonios), construir un personaje a partir de un estímulo concreto como lo es un ser humano y complementarlo con ficción para lograr engendrar un individuo que habite en el universo dramatúrgico que se ha creado. A continuación, se mencionarán los personajes que habitan el ecosistema dramatúrgico:

- a. Cronista: Referencia ubicada en el periódico 05<sup>33</sup>, en el apartado de personajes.
- b. Voces de las víctimas: Referencia ubicada en el periódico 06, en el apartado de la imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica.
- c. Sombras o voces de los responsables: Referencia ubicada en los periódicos 05 y 07, en el apartado de uso de medios digitales.
- d. Persona que recoge los cadáveres: Referencia ubicada en el periódico 07.
- e. Pasajero que pierde a su hermana y a su mamá: Referencia ubicada en el periódico 07, en el apartado de víctimas.
- f. Pasajera que busca su brazo: Referencia ubicada en el periódico 07, en el apartado de personajes.
- g. Pareja de pasajeros (Pasajera que flota): Referencia ubicada en el periódico 04, en el apartado de víctimas.
- h. Madre: Referencia ubicada en el periódico 07, en el apartado de víctimas.
- i. Mujeres rescatistas: Referencia ubicada en el periódico 07, en el apartado de personajes.
- j. Maquinista: Referencia en el periódico 01, ubicado en el apartado de responsables.

---

<sup>33</sup> Esta nomenclatura tiene como fin identificar la información en los cuadros de análisis.

Estos personajes nacen de los apartados: responsables, víctimas, uso de medios digitales, imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica y personajes.

**Ritual:** El ritual como pulso vital en la atmósfera teatral, es un componente que logra generar el procedimiento de inmersión para el espectador, está ligado a la convención que los creadores le proveen al visitante del espacio teatral, es así como dentro de la dramaturgia visual, la ritualidad cobra importancia, transformándose en un puente entre la realidad que el espectador carga y la virtualidad que la propuesta escénica construye para ser representada. Dentro de la propuesta dramática se proponen múltiples momentos llenos de solemnidad ritual, pero destacan dos que cumplirán una función de atracción y vinculación con el público, estos son:

- a. Inicio de la obra: La obra de teatro ya inició cuando el espectador ingresa, los intérpretes estarán realizando acciones como la preparación del abordaje al ferrocarril, pero además el espacio escénico debe estar construido de tal forma que estimule al espectador no solo a nivel visual, sino sensorial, por ejemplo, en un plano olfativo, de texturas e incluso participativo, deben existir elementos que logren incluir de manera inmersiva al espectador, es por esta razón que un teatro a la italiana no sería una opción tan asertiva debido a que genera un distanciamiento entre el público y el montaje escénico.
- b. El final de la obra: El final presenta elementos cíclicos, los cuales buscan la saturación de todos los elementos que han emergido durante el texto teatral; esto con el objetivo de traer al presente el recuerdo de la tragedia y evidenciar que aún hay cuerpos en el fondo del río Virilla, los cuales no han sido enterrados; así mismo busca crítica distintos aspectos que rodearon el accidente del río Virilla y finalmente, como parte fundamental, un acercamiento a la impunidad desde lo teatral.

Los siguientes elementos rituales fueron identificados durante la sistematización de la información: Festividad antes del abordaje, accidente, el puente como significado entre la vida y la muerte, un vagón como espacio saturado de muerte, la búsqueda de seres queridos entre los cadáveres, apilar cadáveres, el líquido como significado de muerte (río, sangre).

**Ecosistema escenográfico:** Al hacer referencia a un ecosistema escenográfico es importante visualizar el espacio como un hábitat para el intérprete y el espectador, en el cual, de manera conjunta, habitan durante la escenificación de la obra teatral. Como parte del proceso en la creación de este universo espacial fueron seleccionados los siguientes componentes de los cuadros sistemáticos:

- a. Entrada del público.
- b. Abordaje del Tren.
- c. Vagón del Tren.
- d. Recorrido del Tren.
- e. Espacio lleno de cadáveres.
- f. Llegada del cronista.
- g. Interrogatorio del Maquinista.
- h. Voces de las víctimas.

El ecosistema escenográfico fue visualizado con pocos elementos, debido a que la obra recorre de manera cronológica espacios que presentan algunas diferencias entre sí, y si se satura el espacio de objetos, la convención para que el público e intérprete escénico transite por los diferentes espacios escénicos podría ser una resistencia. Parte de los lugares dentro de la narrativa serán recreados a partir del diseño luminotécnico y probables proyecciones dentro de la dramaturgia del espacio.

**Vestuario u objetos escénicos:** Al existir pocos elementos escenográficos que ayuden a delimitar un espacio-tiempo dentro de la dramaturgia, los objetos escénicos y vestuario cobran un valor fundamental para guiar al público dentro de la narrativa dramática. Para esta construcción, se identificaron los siguientes elementos: sombreros, boinas, baldes, sombrero, trajes, sacos, pañuelos, vestido, botas, cafeteras, licor, alforjas, almuerzos en hojas de plátanos, rosarios, camillas, escombros de los vagones, rieles del tren, ataúdes.

**Imagen desde la lectura dramática:** Marco Antonio de la Parra, uno de los dramaturgos más reconocidos en el ámbito teatral, revela en su ensayo “Carta a un joven Dramaturgo”<sup>34</sup> la importancia de escribir a partir de una imagen concreta y luego expandir la escritura en función de otras imágenes que la complementen; el procedimiento

---

<sup>34</sup> Marco Antonio de la Parra, *Carta a un joven Dramaturgo* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016).

es muy asertivo ya que al trabajar en función de una imagen, permite la escritura desde una sensibilidad la cual beneficia la construcción del universo dramático desde lo sensorial y no desde una idea o argumento crítico sobre un tema.

La sistematización del archivo permitió la creación de seis categorías las cuales tuvieron la función de ordenar las percepciones sensoriales, visuales, imaginativas e incluso auditivas que podían percibirse, a continuación se detallarán los hallazgos en el proceso:

- a. Elementos en la fotografía (objetos y seres humanos): En este apartado lo fundamental fue identificar los elementos que componían una gran imagen total, por ejemplo: los seres humanos, el tren, sombreros, escombros de los vagones, puente, hierva, etc. Estos elementos, además de brindar información sobre los componentes presentes en la fotografía para su uso en cuanto a la escenificación, se convirtieron en una pieza fundamental para la construcción de una dramaturgia visual.
- b. Acciones: Los gestos son parte del código cognitivo humano, la fotografía permite leer gestos de las personas que aparecen en ellas, una vez identificada la gestualidad en la fotografía e inferir según su gesticulación o expresión corporal, es sencillo explorar el tercer nivel que sería la narrativa o situación dramática dentro de la fotografía.
- c. Situación dramática dentro de la fotografía: Al tener identificados los elementos en la fotografía, e inferir sobre sus acciones, el tercer nivel busca utilizar las referencias anteriores en función de la construcción de una narrativa dramática que la misma imagen fotográfica brinda. En síntesis, es construir una situación desde los acontecimientos reales pero complementada por la ficción que el dramaturgo propone desde su pluma, es desde este procedimiento que surgieron las siguientes situaciones escénicas: Las personas que se acercan a curiosear sobre lo sucedido (el cobarde que se transforma en héroe), sofocamiento de las víctimas por la saturación de pasajeros, la muerte de la pareja, recolección de partes corporales, reclamo al cronista, personas contando la cantidad de cadáveres, descarrilamiento del tren, entre otras. La situación dramática que es leída desde las imágenes se transforma en la semilla vital de una escena y constituye una guía para el dramaturgo.



A continuación surgen tres categorías más, que complementan la información sobre el accidente y se transforman en un incentivo creativo, a partir de estos dos apartados lo que se buscó fue estimular otros espacios sensoriales como el auditivo o el visual directamente partiendo de las fotografías.

1. Imagen a partir de la descripción narrativa en la noticia o la imagen fotográfica.
2. Imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica.
3. Uso de medios digitales.

Estos apartados aportaron la visualización sonora de las voces de las víctimas grabadas en medio de las sombras de los actores, lo cual permite construir una atmósfera poética del accidente, además, conlleva a visualizar las imágenes proyectadas desde una intervención estética que logre insinuar parte de la violencia y el registro histórico del accidente. Otro de los aportes son los testimonios que fueron incorporados en los monólogos de los personajes como el niño que limpiaba botas que al ver lo sucedido saltó para salvarse, pero cayó sobre una roca muriendo (fue el único que murió en su vagón), el sonido y visualización del agua como un elemento para transmitir la muerte (el río se tiñó de rojo), estos componentes que son el resultado de la parte sensorial que componen las imágenes abren nuevas líneas en la construcción de atmósferas y espacios escénicos que complementen las situaciones dramáticas de los personajes.

Por último, se buscó experimentar con la construcción de una simbiosis entre una cantidad de fotografías y el formato del texto teatral (diálogo y acotaciones), debido al contenido histórico que aborda el texto teatral, se decidió mantener esta intención por contar lo sucedido en la tragedia y como resultado surgieron una serie de primeros bocetos.

Figura 20. Boceto de dramaturgia visual 1.



19. Vindas, Bryan. Imagen 5 de la maqueta de exploración dramática. Maqueta conceptual. Ciudad de México. 2018.

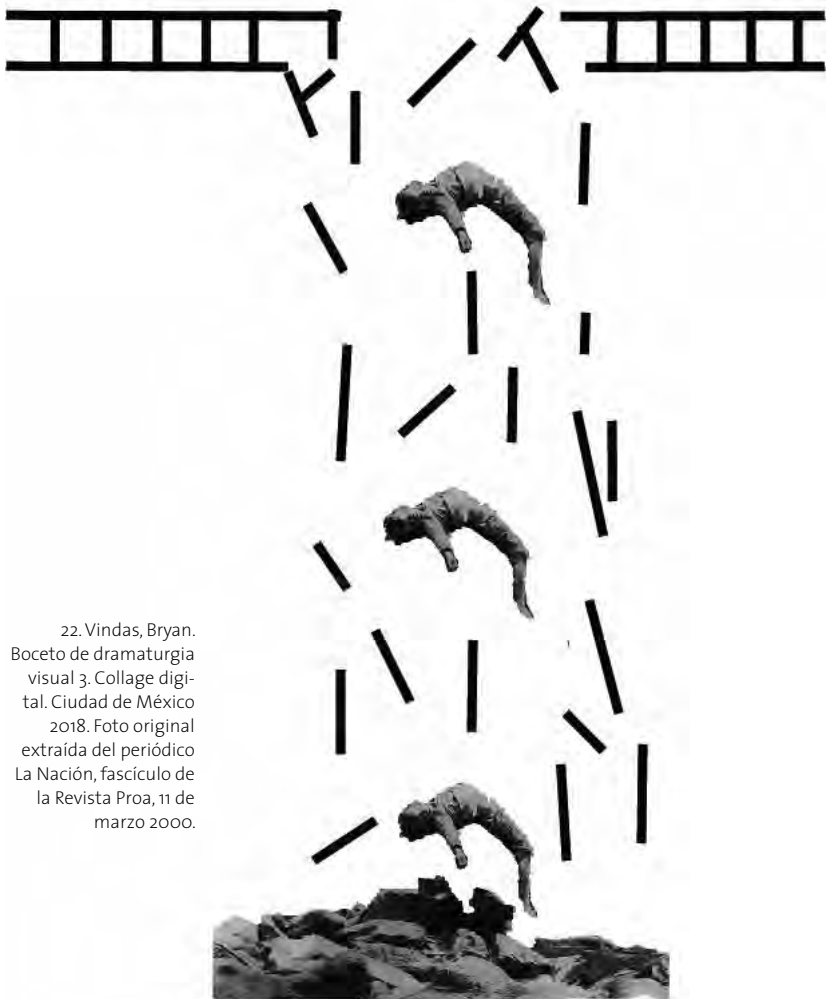
Figura 21. Boceto de dramaturgia visual 2.

Figura 22. Boceto de dramaturgia visual 3

Nos resistimos a ser olvidados...



21. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 2. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018.



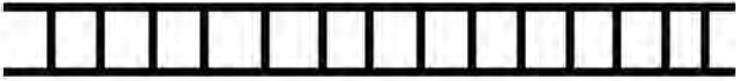
22. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 3. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La Nación, fascículo de  
la Revista Proa, 11 de  
marzo 2000.

Figura 23. Boceto de dramaturgia visual 4.

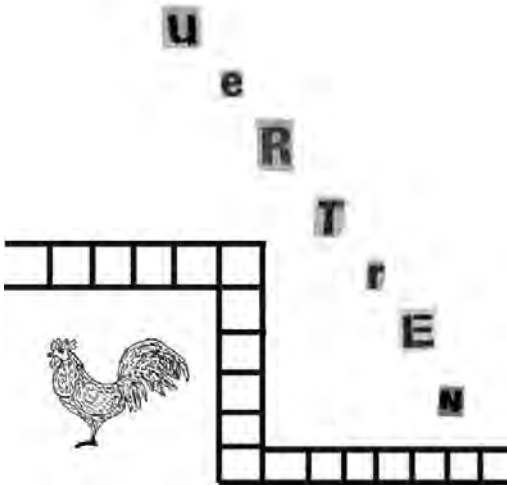
Figura 24. Boceto de dramaturgia visual 5.



23. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia visual 4. Collage digital. Ciudad de México 2018. Foto original extraída del periódico La República, 20 de octubre 1991.



Falleció su hijo, falleció su hija, falleció su esposo... pero ella no.



24. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia visual 5. Collage digital. Ciudad de México 2018.

Figura 25. Boceto de dramaturgia visual 6.



No me permiten recordar su  
rostro  
No me permiten recordar sus  
manos  
No me permiten recordar su voz  
No me permiten recordar su  
nombre  
Me siento sola... pero no me per-  
miten sentir su ausencia  
¿Dónde estás?

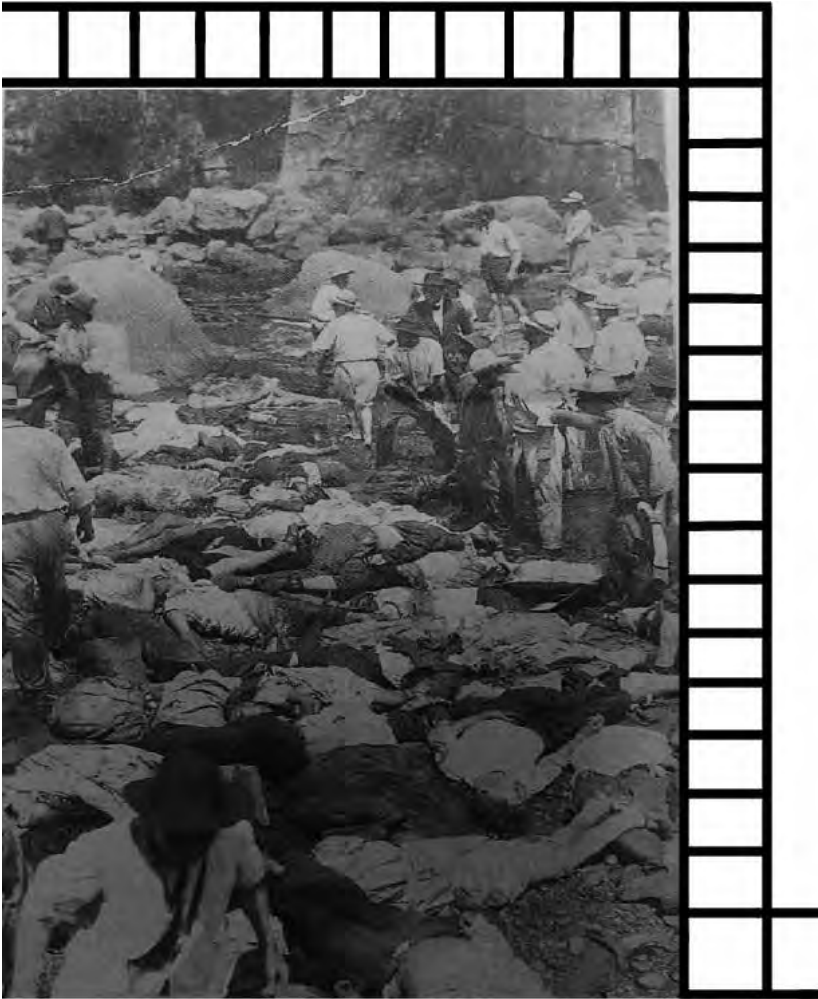


Huele a tierra mojada  
El rocío son las lágrimas de  
los muertos  
Huele a silencio  
Uno provocado por la ausencia  
de una despedida  
Huele a sueños en  
descomposición  
El dolor es putrefacto...  
Huele a la ira que provoca ser  
olvidado  
No me olviden... por favor



25. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 6. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La Nación, fascículo de  
la Revista Proa, 11 de  
marzo 2000.

Figura 26. Boceto de dramaturgia visual 7.



26. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 7. Collage digital.  
Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La Nación, fascículo de  
la Revista Proa, 11 de  
marzo 2000.

Figura 27. Boceto de dramaturgia visual 8.

27. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 8. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La República, 14 de  
marzo 1999.

Cantó un gallo  
Le vendimos su tiquete  
Compramos su brazo, su pierna, y sus recuerdos  
El río llora en soledad  
La luna se maquilla una sonrisa  
Las estrellas recitan poemas en medio de una noche fría  
Y los recuerdos se desangran en una despedida



Manchamos el río con su sangre  
Y maquillamos a la luna con una  
hermosa sonrisa



Las estrellas recitan  
poemas sobre recuerdos  
y despedidas

pero nosotros no recordamos  
sus nombres



Figura 28. Boceto de dramaturgia visual 9.

Estoy buscando  
Me están buscando  
Mis manos se tiñen de sangre... pero la sangre no es mía...  
Y estas tampoco son mis manos  
Encontré un brazo izquierdo... pero no es mío, a mí me  
Falta el brazo derecho  
Seguiré buscando  
Quiero ser encontrada



28. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 9. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La Nación, fascículo de  
la Revista Proa, 11 de  
marzo 2000.

Figura 29. Boceto de dramaturgia visual 10.



29. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 10. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018. Foto original  
extraída del periódico  
La Nación, fascículo de  
la Revista Proa, 11 de  
marzo 2000.



Figura 30. Boceto de dramaturgia visual 11.



30. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia visual 11. Collage digital. Ciudad de México 2018.  
Foto original extraída del periódico La República, 14 de marzo 1999.  
Foto original extraída del periódico La República, 20 de octubre 1991.

Figura 31. Boceto de dramaturgia visual 9.

31. Vindas, Bryan.  
Boceto de dramaturgia  
visual 12. Collage digi-  
tal. Ciudad de México  
2018.

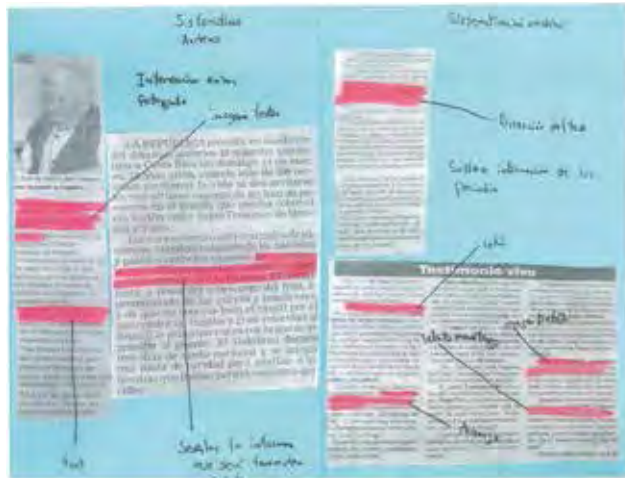


2.2.5 Bitácora de investigación artística

La bitácora de investigación artística, fue la herramienta utilizada para aterrizar (registrar) el proceso creativo, partiendo de lo intuitivo a lo metódico, lo que permitió generar una reflexión del proceso durante y después de la construcción del texto teatral no convencional, ninguna obra está terminada, mucho menos en el teatro en donde el público es fundamental para hacer crecer y complementar el texto teatral, al final de cada proceso, por este motivo es fundamental que luego de la catarsis, el autor tenga a mano un material para reflexionar sobre las decisiones y su propio proceso creativo, este registro genera un aporte trascendental para visibilizar las debilidades y aciertos del proceso creativo/investigativo, y al ser consciente de estos componentes implementarlos como punto de partida en el siguiente proyecto.

A continuación se presentarán una serie de imágenes extraídas de la bitácora de investigación artística, la cual asumió el rol de una herramienta fundamental que acompañó todo el proceso de creación/investigación.

Figura 32. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>35</sup>.



32. Vindas, Bryan. Imagen 1 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.

<sup>35</sup> Trabajo de intervención sobre los periódicos de la tragedia del Virilla.

Figura 33. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>36</sup>.

Contexto de las imágenes fotográficas del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica						
Número de Periódico y nombre	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Victimas	Responsables

*Elementos del código (Christie)*

Elementos dramáticos dentro de las fotografías del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica								
Número de periódicos	Espacio teatralizable	Ritual	Movimiento escénico	Personajes	Vestuario y objetos escénicos	Luces	Escenografía	Situación
	<i>Espacio narrativo</i>	<i>separado del espacio físico</i>	<i>acción escénica</i>	<i>Victimas responsables</i>	<i>pedidos cuerpos</i>	<i>Ambiente espacio</i>	<i>colores</i>	<i>Drama Acción</i>

*Sistemización crítica*

Decodificación de elementos visuales en las fotografías del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática							
Número de periódico	Elementos en la fotografía (objetos y seres humanos)	Acciones (inferidos a partir de gestos)	Imagen a partir de la descripción narrativa en la noticia o la imagen fotográfica)	Imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica	Imagen dramática desde la imagen fotográfica)	Uso de medios digitales	
04	Cadenas, pedregales, arroyo en el fondo, buena iluminación, cómo se destruye el techo y luego huir a su tía con el hombre discapacitado	-Tras la noticia -Testimonio -Meer -testig obras victimas heridos	-Tras la noticia -el que -heridos -bucan ayuda	-Voces -decurridos -Curva	-Caminar entre cadáveres -Cadenas -Una mujer -cómo se destruye el techo y luego huir a su tía con el hombre discapacitado	-Medios que ayudan sobre el accidente -Mujeres -socorridos -Una pareja discapacitada	
05	Tras la noticia, el que heridos buscan ayuda, sacados heridos, buscase ayuda, crifolab a los heridos, sacados heridos, buscase ayuda, crifolab a los heridos	-Tras la noticia -el que -heridos -bucan ayuda	-Voces -decurridos -Curva	-Caminar entre cadáveres -Cadenas -Una mujer -cómo se destruye el techo y luego huir a su tía con el hombre discapacitado	-Medios que ayudan sobre el accidente -Mujeres -socorridos -Una pareja discapacitada		
06	Vagon de Perid, la Espada, la Religiosa, Focal, cunam	Accidente, Descartarse	Descartarse	Mujeres	Mujeres que ayudan sobre el accidente -Mujeres -socorridos -Una pareja discapacitada		

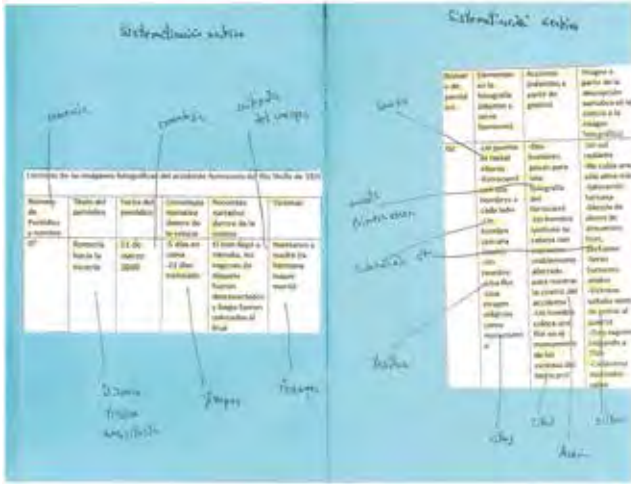
*Sistemización crítica*

33. Vindas, Bryan. Imagen 2 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018.

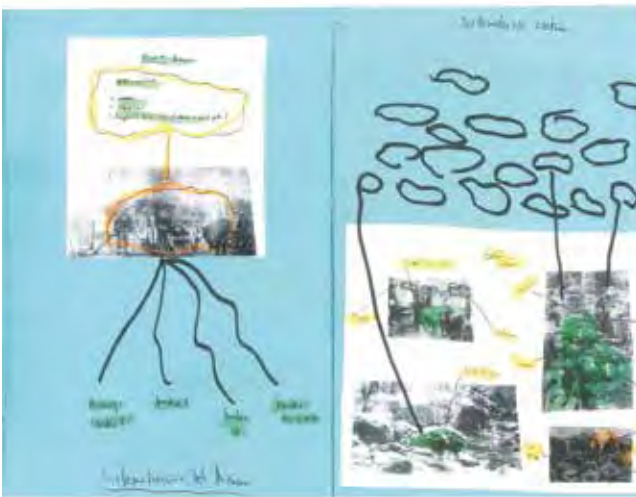
<sup>36</sup> Proceso de sistematización de los cuadros de análisis.

Figura 34. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>37</sup>

Figura 35. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>38</sup>



34. Vindas, Bryan. Imagen 3 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018.



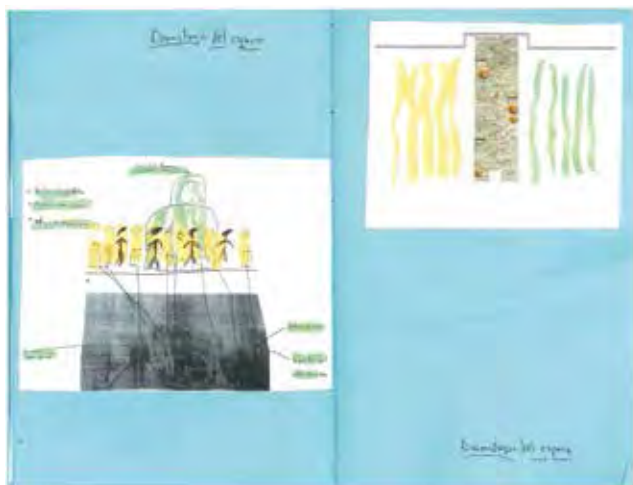
35. Vindas, Bryan. Imagen 4 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. Fotografías originales extraídas del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.

<sup>37</sup> Proceso de sistematización de los cuadros de análisis.

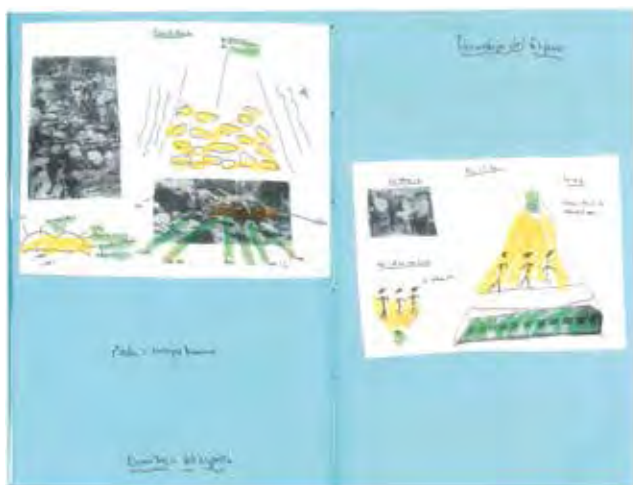
<sup>38</sup> Proceso de intervención fotográfica en búsqueda de los elementos del ecosistema escénico.

Figura 36. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>39</sup>

Figura 37. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>40</sup>



36. Vindas, Bryan. Imagen 5 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.



37. Vindas, Bryan. Imagen 6 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.

<sup>39</sup> Proceso de intervención fotográfica en búsqueda de los elementos del ecosistema escénico.

<sup>40</sup> Proceso de intervención fotográfica en búsqueda de los elementos del ecosistema escénico.

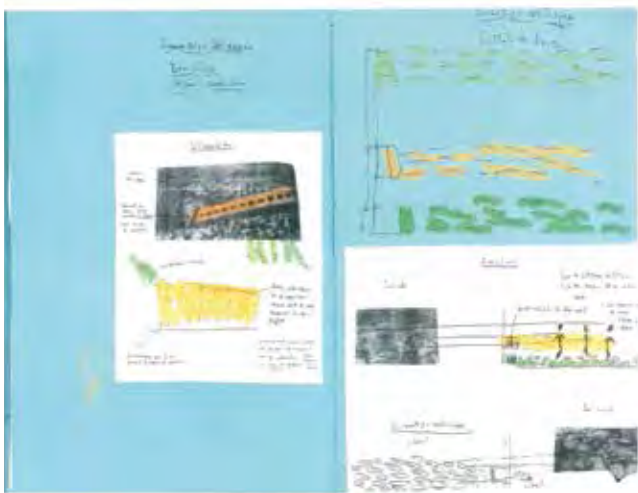
Figura 38. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>41</sup>

Figura 39. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>42</sup>

38. Vindas, Bryan. Imagen 7 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. La República, 20 de octubre 1991.



39. Vindas, Bryan. Imagen 8 del cuaderno de dramaturgia visual. Recopilación, intervención y sistematización del archivo de la Tragedia del Virilla. Ciudad de México 2018. Foto original extraída del periódico La Nación, fascículo de la Revista Proa, 11 de marzo 2000.

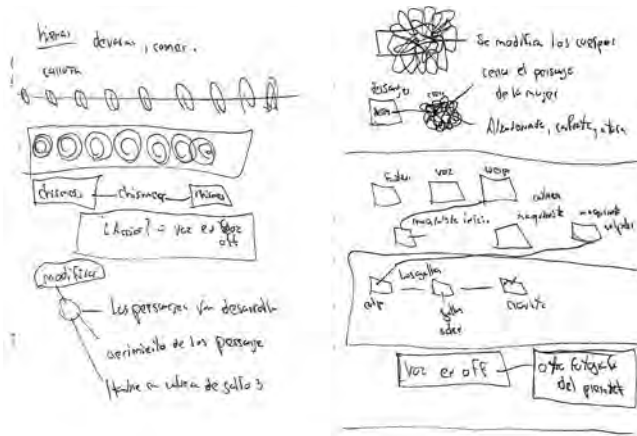


<sup>41</sup> Proceso de intervención fotográfica en búsqueda de los elementos del ecosistema escénico.

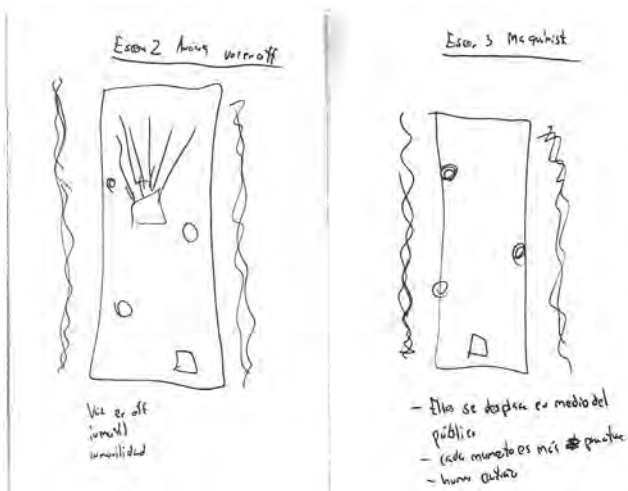
<sup>42</sup> Proceso de intervención fotográfica en búsqueda de los elementos del ecosistema escénico.

Figura 40. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>43</sup>

Figura 41. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>44</sup>



40. Vindas, Bryan. Imagen 9 del cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México. 2018.



41. Vindas, Bryan. Imagen 10 del cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México. 2018.

<sup>43</sup> Dibujo en cadena sobre la secuencia de escenas, ritmo, transición.

<sup>44</sup> Dibujo del ecosistema escénico, a partir del espacio, los elementos, una imagen, personajes y el conflicto, da inicio la escritura del texto.



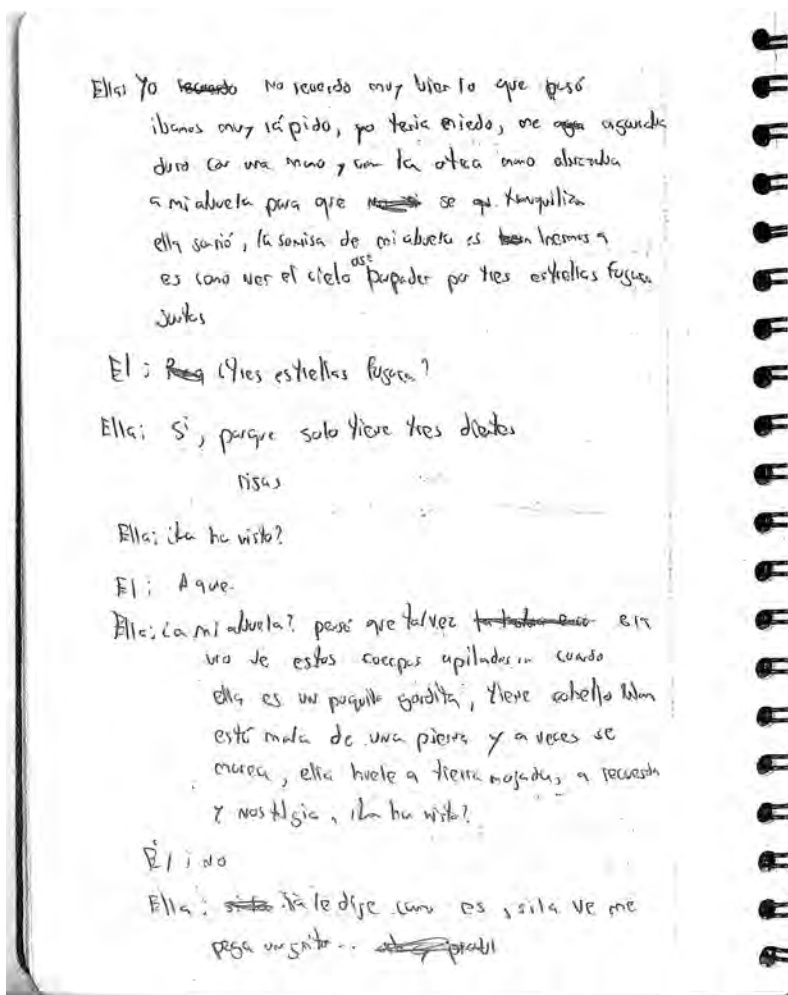
Figura 42. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>45</sup>.



42. Vindas, Bryan. Imagen 11 del Cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México. 2018.

<sup>45</sup> Una vez dibujado el ecosistema de cada escena, así como los textos y personajes en ella, se procede a la re-estructuración de la estructura dramática, en búsqueda de generar un ritmo, así como una progresión en la imagen total del texto teatral.

Figura 43. Cuaderno de dramaturgia visual.<sup>46</sup>



El: Yo recuerdo no recuerdo muy bien lo que pasó  
ibanos muy rápido, yo tenía miedo, me agarré agarrándome  
dura con una mano y con la otra como abrazaba  
a mi abuela para que ~~me~~ se que tranquiliza  
ella sonrió, la sonrisa de mi abuela es ~~tan~~ hermosa  
es como ver el cielo <sup>así</sup> puerper por tres estrellas fugaces  
Juntas

El: ~~Por~~ ¿tres estrellas fugaces?

Ella: Sí, porque solo tiene tres dientes  
risas

Ella: ¿la ha visto?

El: A que.

Ella: ¿a mi abuela? pensé que tal vez ~~había~~ era  
uno de estos coccos apilados cuando  
ella es un pequeño gordita, tiene cabello blanco  
está mala de una pierna y a veces se  
mueve, ella huele a tierra mojada, a recuerdos  
y nostalgia, ¿la ha visto?

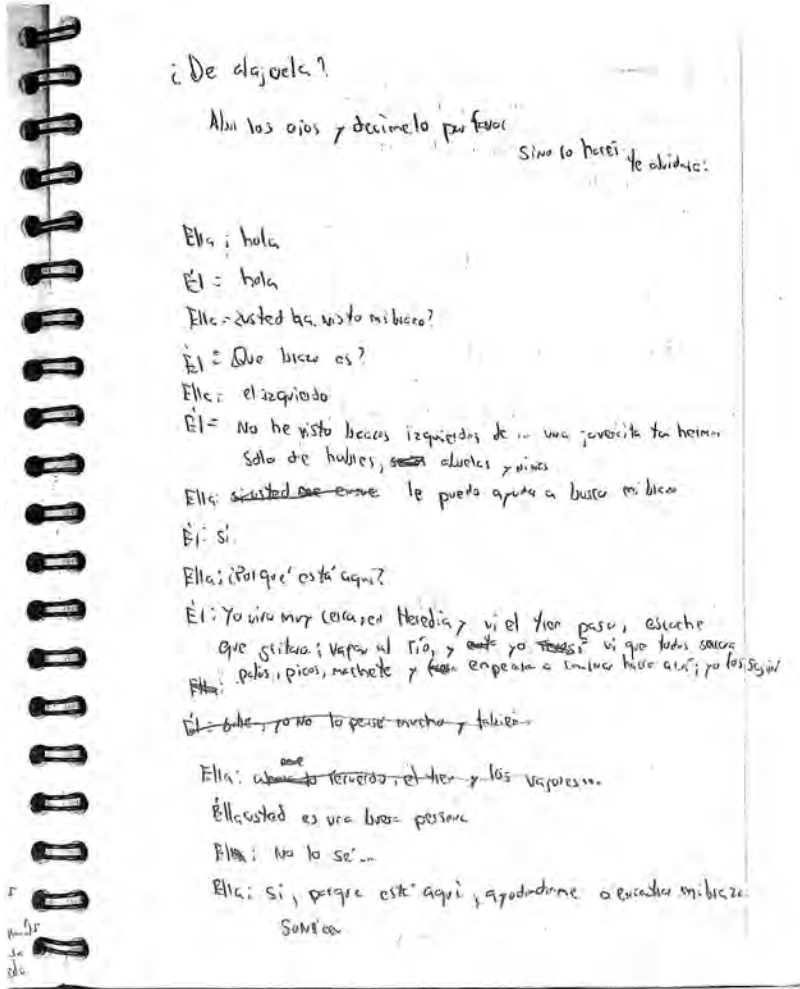
El: no

Ella: ~~si~~ ¿la le dije cómo es, sí la ve me  
prega un tanto... ~~prá~~

43. Vindas, Bryan. Imagen 12 del cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México. 2018.

<sup>46</sup> Escritura de los primeros diálogos. Este proceso está desligado de cualquier medio tecnológico, ya que se realiza a mano, debido a que se potencia el flujo creativo, escribir en una computadora o cualquier otro aparato tecnológico provoca un distanciamiento frío sobre el material, el flujo se corta y los mismo diálogos e imágenes atrapados en la superficialidad banal.

Figura 44. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>47</sup>

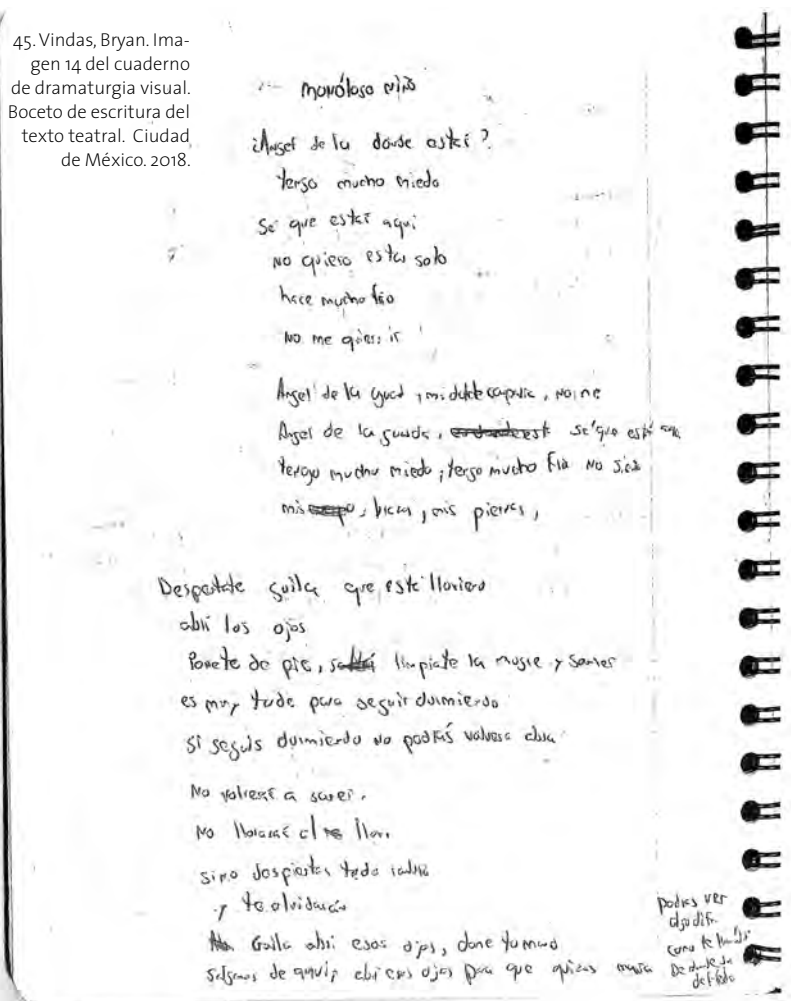


44. Vindas, Bryan. Imagen 13 del cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México 2018.

<sup>47</sup> Una vez escrita la escena, se procede a limpiar todos esos textos que son demostrativos o explicativos y que realmente sobran. Se trabaja desde lo minimalista ya que en mi experiencia como actor, es mucho más poético encerrar un universo de emociones en un “no” o un “sí” el cual genere preguntas al espectador y no respuestas inmediatas que produzcan una aclaración en cada escena.

Figura 45. Cuaderno de dramaturgia visual<sup>48</sup>

45. Vindas, Bryan. Imagen 14 del cuaderno de dramaturgia visual. Boceto de escritura del texto teatral. Ciudad de México, 2018.



<sup>48</sup> Esta es una de las escenas más hermosas y un punto fundamental del cuaderno de dramaturgia y la bitácora de investigación artística, ya que no está incluida en el texto final. ¿Qué sucede con los textos o escenas que se cortan? ¿Se desechan? ¿Se reutilizan en otras obras? Esta escena no fue incluida, ya que me pareció como dramaturgo que era más poético que el niño del que se habla en toda la obra, solamente aparezca en la fotografía, con el objetivo de poetizar y profundizar en el mito de su muerte. Que cada espectador/lector imaginen la voz de ese niño y no otorgarle una que limite la imaginación.

Por último, este cuaderno de dramaturgia visual fue el punto de partida para el viaje, el soporte para registrar la deriva y edificar la ruta de investigación, y en su interior se visibilizan elementos como el índice del proyecto de investigación, la construcción de imágenes<sup>49</sup>, la ilustración de conceptos presentes en el cuerpo de la tesis, bocetos de las imágenes que llevaría el texto teatral, croquis sobre los capítulos y por supuesto los más de diez borradores de la obra misma.

Recapitulando la ruta que ha seguido esta tesis, si en el primer capítulo se constituyeron las bases teóricas que guiaron la investigación, este segundo capítulo abordó el trabajo del instrumento metodológico a partir del análisis e intervención del archivo visual de la tragedia ferroviaria de 1926. Lo que generó hallazgos significativos y que realmente fueron enriquecedores tanto en la parte teórica como práctica, y que estos fueron encausados para la construcción de la dramaturgia visual. Sin embargo, es importante aclarar desde una opinión muy personal que el dramaturgo debe ser un ser observador pero no uno pasivo-analítico, por el contrario debe existir en él un estudio constante de los universos que lo rodean con el objetivo de profundizar en los signos que la misma naturaleza humana expone diariamente en el plano social, un ejemplo concreto son los archivos fotográficos, si se logra desarrollar un proceso inmersivo, las fotografías se transforman en un estímulo inagotable para la creatividad, en donde converjan la razón y la intuición del artista creativo.

Y es a partir de la intuición dramática, que el autor debe decidir cómo utilizar el material, porque lo intuitivo necesita ser cultivado y ejercitado como el músculo más importante en el quehacer artístico, la escucha que lentamente vislumbra la poética del autor, esa honestidad para contar la historia que es vital que sea contada; el ser honesto al final de un proceso creativo, casi con seguridad evoca la satisfacción en el artista.

En el tercer y último capítulo, se abordará la obra teatral que surgió a partir de esta investigación, así mismo será acompañada por una disección de la misma, para clarificar los distintos hallazgos que emergieron en los capítulos uno y dos, y cómo estos fueron articulados para construir la pieza de dramaturgia visual.

---

<sup>49</sup> Entendiendo que una imagen no solo pertenece al campo visual, sino que abarca los espacios auditivos, sensoriales, olfativos e incluso narrativos.

### **3. La re-escritura de una tragedia:**

#### **El niño que duerme sobre la piedra**

---

##### **3.1 Obra: *Una cartografía del olvido:***

##### ***El niño que duerme sobre la piedra***

Este tercer capítulo está dedicado a la pieza: *Cartografía de una tragedia: El niño que duerme sobre la piedra*. Es en este apartado, en donde la obra teatral asume protagonismo, los resultados de los dos capítulos anteriores convergen para la construcción de una dramaturgia visual que permita al espectador/lector recordar, cuestionar y generar discusión sobre un hecho que resuena más allá de Costa Rica, ya que el tema de la muerte, corrupción, olvido, cuerpos sin poder ser enterrados e impunidad está presente en toda Latinoamérica.

En esta pequeña sección, que funciona como introducción para el texto teatral, es tal vez el único espacio en donde lo académico podría quedar en un segundo plano y expresarme como dramaturgo; siendo honesto y como lo he mencionado anteriormente, la estrategia que se empleó para la escritura de *Una cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra*, fue sólida, generando una ruta concreta del proceso creativo, con paradas puntuales que lograron hacer crecer la investigación y aportando conceptos como el de *ecosistema escénico*, sin embargo dentro de la temporalidad de la escritura del texto es importante aclarar que en el momento de escribir la obra y a pesar de tener un gran material, el instinto, oficio y sensaciones que realmente no puedo describir fueron las que dieron origen a la obra teatral.

Como investigador/creador en artes, está claro que debe haber una estrategia, herramientas, metodologías, e ideas para cartografiar una investigación académica, sin embargo, desde una opinión muy propia, dentro del proceso hay situaciones que atraviesan al artista desde un espacio personal y que probablemente sean distintas frente a un cursante de una Maestría en otras áreas, estos acontecimientos son reales, existe una veracidad en el escultor que puede observar un universo en su pieza, o un pintor frente a un lienzo, así como un mú-

sico que afronta la escritura de su partitura. Lo que trato de expresar es que incluso el haber construido un archivo visual, haber sistematizado cuadros, intervenido las fotografías del accidente, e identificar y seleccionar la materia prima, no garantiza el nacimiento de una obra teatral,<sup>1</sup> debido a que cada proceso creativo es por naturaleza un universo caótico en sí mismo, y este componente es trascendental para entender las investigaciones artísticas dentro de la academia.

Al sentarse frente a una hoja en blanco es similar a la imagen de observar en silencio un gran universo, cada una de las decisiones sobre el argumento, personajes y objetos, son un riesgo. Realmente no he conocido una metodología exacta que al ser utilizada tres, cuatro o cinco veces para escribir una obra de teatro, para pintar un cuadro, crear una escultura o una partitura musical generen los mismos resultados. En mi experiencia, cada obra de teatro ha sido un viaje, ya que responde a necesidades particulares y a estrategias que se internan en lo excéntrico, durante el acontecimiento de escribir una obra teatral, la mayoría del tiempo estoy perdido y solo el instinto, las sensaciones e incluso

---

<sup>1</sup> La complejidad de crear conlleva tantos procesos que realmente necesitaría otra tesis para abordar su universo, sin embargo cuando hago referencia al nacimiento como acción creativa, me refiero a concebir un texto teatral que tenga distintos niveles de complejidad, que conlleve un trabajo excepcional de rigor en su estructura, que cada uno de los personajes tenga un universo interior con un conflicto y argumentos sólidos, que cada uno de los elementos estéticos realmente generen un aporte y no sean simples decoraciones, que haya una meta-imagen que hable de la condición humana, que logre problematizar sobre un hecho de impunidad, que conmueva, incomode y abrace al espectador/lector, pero principalmente que yo como autor logre trascender la catarsis y sienta que he quedado vacío, que no me he guardado nada, e incluso que la melancolía de esta sensación de vacío sea infinita (aunque sea por unos momentos), porque al final y siendo muy honesto, el primero al que debe atravesar la obra es a mí.

una voz (la voz del propio texto o los personajes)<sup>2</sup> es quien guía (como mecanismo visceral) la articulación del universo dramático<sup>3</sup>.

Ahora bien, lector de esta cartografía, lo académicamente correcto sería prepararlo para la lectura de la obra: *Una cartografía del olvido: el niño que duerme sobre la piedra*; sin embargo, con el paso de los años me he dado cuenta que entre más habla el autor de su pieza, más rápido termina ahogándola, ya que condiciona la experiencia del lector/espectador. Lo que usted experimentará, es una lectura de teatro, lo que quiere decir que es pensado desde una estructura de acciones, en su interior convive un universo de conflictos, signos, personajes, elementos escenográficos así como un argumento que aborda la impunidad, imágenes sobre la muerte, el ritual del entierro y lo melancólico, sin embargo citando a Arístides Vargas, es verdaderamente complejo que los mecanismos teatrales le ganen a las noticias o los medios de comunicación, entonces nos toca como dramaturgos encontrar estructuras que le faciliten a estos personajes contar la historia de la tragedia del Virilla de forma poética, que en su estética no cobre protagonismo el dolor, sino profundizar e ir más allá de lo formal del relato, esto con el objetivo de construir un universo complejo en donde coexistan las sonrisas, la nostalgia, el coraje y distintas expresiones del amor.

Sin más, se le invita a transitar por el universo dramático de: *Una cartografía del olvido: el niño que duerme sobre la piedra*.

---

<sup>2</sup> La Maestra colombiana Carolina Vivas, durante la semana de la dramaturgia 2018 en Monterrey, explicó que los dramaturgos sufrimos de una esquizofrenia controlada, que nos permite construir universos teatrales.

<sup>3</sup> Es importante aclarar, que como parte de este proceso creativo, la obra se escribió primero en hojas de papel y luego fue transcrito. Debido a mi biografía y relación tardía con los medios digitales, es sumamente complejo y distante el escribir textos teatrales frente a una computadora, el proceso creativo se limita, se siente forzado y con constantes obstrucciones. Sin embargo, al escribir en un cuaderno, el estado de flujo es potente, lo que permite la escucha más clara de las distintas voces de los personajes.





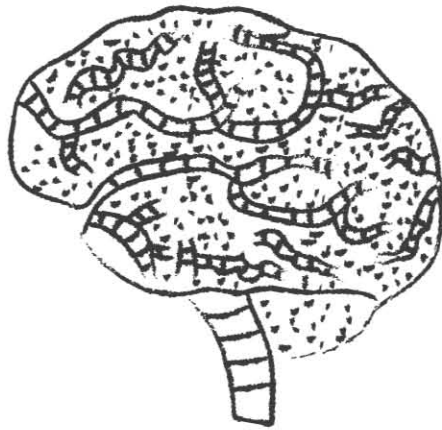
# *Una cartografía del olvido*

---

El niño que duerme  
sobre la piedra

*Bryan Vindas Villarreal*





14 de marzo, 1926



## **PERSONAJES**

**VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA**

**MAQUINISTA**

**PASAJERO 1**

**PASAJERA 1**

**PASAJERA 2**

**PASAJERA 3**

**VOCES EN OFF DE TESTIGOS**

**ÉL**

**MADRE**

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1**

**CRONISTA**

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2**

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3**

Nos resistimos a ser olvidados







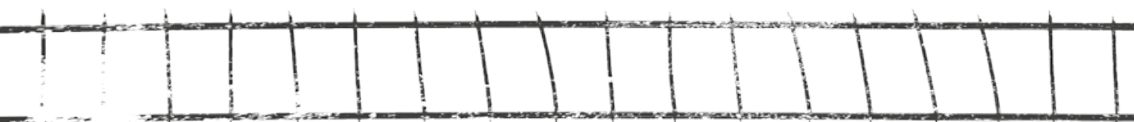
*Antes de ingresar al espacio escénico, el espectador se encuentra con un empleado de la Northern Railway Company, él recoge el boleto/entrada y permite el abordaje/ingreso. Una vez en el interior, el público descubre un ecosistema escénico de cuatro frentes, construido a partir de una línea de tren que atraviesa el escenario, el suelo está cubierto por tierra húmeda extraída del Río Virilla (lugar real del accidente), se vislumbran piedras con rostro humano y en la parte superior se observan distintos objetos colgando, los cuales evocan a la ausencia, melancolía y al recuerdo del accidente; por último, se escucha un sonido nostálgico de lluvia.*

*Se observan pasajeros deambulando por el espacio escénico, ellos vagan como almas en pena, y algunos interactúan con el espectador a partir de acciones repetitivas que evocan el momento antes del abordaje del tren. Una vez sentado el público, se genera un cambio de luz. El sonido de la lluvia se detiene. Se proyecta una fotografía real del accidente. Se escucha la VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA.*

**VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA:** Recuerdo la primera vez que vi esas fotografías, recuerdo el color del papel, su olor, lo suave que se sentían en mis manos y la sensación de nostalgia (*pau-sa*) nostalgia, eso fue lo primero que sentí (*la fotografía proyectada empieza a deteriorarse*) solamente una vez hablé con mamá del accidente, ella me mostró una cajita con periódicos y me dijo que debía estar orgullosa de papá porque él nos había salvado (*pau-sa*) esa fue la única vez que hablamos del accidente del Virilla. Recuerdo haber pasado muchas horas observando esas fotografías; lo hacía a escondidas porque no quería que mamá me viera y se pusiera a llorar. Al principio no me di cuenta que eran cadáveres hasta que (*la fotografía se deteriora cada vez más*) pude reconocer los zapatos de un niño.


No me salieron las lágrimas, pero me sentí mareada, entre más fotos veía, más me perturbaba; juro que podía sentir el olor a sangre, era sangre vieja, como cuando un grano se revienta y mancha, un grano de muchos años, un grano que se niega a cicatrizar y que no puede sanar. Me obsesioné tanto con esas fotos viejas que cada vez que las veía yo sentía claustrofobia, me sofocaba viendo los cuerpos amontonados como sacos, alucinaba tratando de identificar a papá entre los restos. (*Termina la proyección de la fotografía.*) ¿Cuál fue la fotografía que más me afectó? Fue la foto del niño sobre la piedra, cuando lo vi, pensé que él estaba dormido, soñando en medio del silencio, de la lluvia, de los gritos, del dolor, de los cuerpos, soñando en medio del olvido.

*Termina la VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA. Cambio de luz. Entra a escena un carismático y sonriente MAQUINISTA.*



**MAQUINISTA:** (*Le habla directamente al público.*) Sean todos bienvenidos, ¿Cómo están? ¿Ya están preparados para el viaje? Para la Northern Railway Company es muy importante que ustedes hayan decidido acompañarnos hoy, nos hace muy feliz ver tantas caras familiares, algunas ya conocidas porque han viajado muchas veces con nosotros, y otras que lo hacen por primera vez. Yo les prometo que este viaje cambiará sus vidas, ustedes nunca olvidarán esta experiencia. Para los que no nos conocen, les cuento que nosotros ya tenemos varios años realizando estas excursiones, manejamos un protocolo de seguridad muy importante para garantizar el bienestar de cada uno de ustedes durante el viaje, también les pedimos que usen el sentido común y no estén travesando las ventanas y puertas de los vagones. Les comento que hace poco sucedió una terrible tragedia en México, un niño pequeño sacó su bracito por una de las ventanas mientras el tren estaba en movimiento y un poste se lo arrancó. Así que papás, tengan mucho cuidado con sus hijos y no les quiten los ojos de encima. La excursión de hoy será muy especial, como ya saben, hoy iremos hasta Cartago para visitar a la Virgen de los Ángeles, tenemos programado llegar a la misa de medio día, después tienen la tarde libre para que puedan disfrutar de las actividades que organizó Monseñor Volio. Ya que menciono

a Monseñor, aprovecho para contarles que esta excursión nace por un gran esfuerzo de él así como de la Northern Railway Company, nosotros como compañía siempre buscamos el beneficio de los más necesitados, por esta poderosa razón los fondos recaudados serán en beneficio del Hogar de la Vejez en Cartago. Demos un fuerte aplauso por favor. (*Aplausos.*) Antes de partir, me gustaría recordarles el trayecto de la excursión: recorreremos 40 kilómetros, saliendo a las ocho en punto de la mañana de la provincia de Alajuela, nuestra calurosa provincia de los mangos, luego nos detendremos algunos kilómetros antes de llegar a Heredia para que más pasajeros aborden el tren, más tarde reanudaremos el viaje hasta llegar a la provincia de las flores, donde abordarán otros pasajeros y se engancharán más vagones. Por último, cruzaremos San José hasta llegar a nuestro destino: Cartago. Aproximadamente al medio día. ¿Qué tal? ¿Suena bonito, verdad? Ahora sí, por favor agarren sus cosas y aborden el tren, que nos espera el viaje que recordarán toda su vida.



*Los pasajeros se agrupan en un estrecho espacio delimitado por una luz, sobre sus cuerpos se proyectan una serie de fotografías del accidente, las cuales se superponen una a una generando un collage. En contra escena el MAQUINISTA observa en silencio.*

**PASAJERA 1:** Recuerdo que fue domingo, fue un día muy raro, había llovido en la madrugada y cuando salimos de la casa, el sol apenas se asomaba entre las nubes, mi abuela dijo que era un día triste.


**PASAJERO 1:** Me desperté temprano para ayudarle a mi mamá con el desayuno, hice plátanos maduros con azúcar; yo quería comerlos con natilla pero ya se había acabado.

**PASAJERA 2:** Mi novio y yo hicimos la excursión porque queríamos recibir la bendición de la negrita, nos íbamos a casar en dos meses. A mis papás les preocupaba mucho que fuéramos los dos solos, así que mandaron a mi hermana menor con nosotros, ellos se quedaron tranquilos. También querían hacer la excursión (*pausa*) pero no pudieron porque mi mamá estaba muy enferma y mi papá se quedó cuidándola, yo sé que la virgencita

va a sanar a mi mamá (*pausa*) y cuando ella esté mejor (*pausa*) me gustaría volverlos a ver (*pausa*) tal vez algún día.

**PASAJERA 1:** Yo me alisté temprano, le ayudé a mi abuelita con la leña, le dimos de comer a las gallinas y las dejamos encerradas por miedo a que algún zorro las matara. Cerramos las puertas de la casa con llave y salimos con calma por su enfermedad; dicen que tiene un desgaste en la rodilla y que eso no se cura, pero yo tengo fe. Cuando cruzamos la quebrada, vimos un gallo negro con el pico rojo, fue muy raro porque nunca lo habíamos visto cerca de la casa, nos extrañó muchísimo cuando él se nos quedó viendo fijamente, su mirada era violenta, intimidante y melancólica.

**PASAJERA 2:** Llegamos temprano a la estación, yo estaba muy nerviosa porque no encontraba a mi prometido, a él no le gusta esperar. Cuando por fin lo encontré ya era muy tarde, estaba enojado (*pausa*) era un novio bueno pero delicado, yo preferí no discutir con él porque siempre que lo hacemos se enoja por una semana.



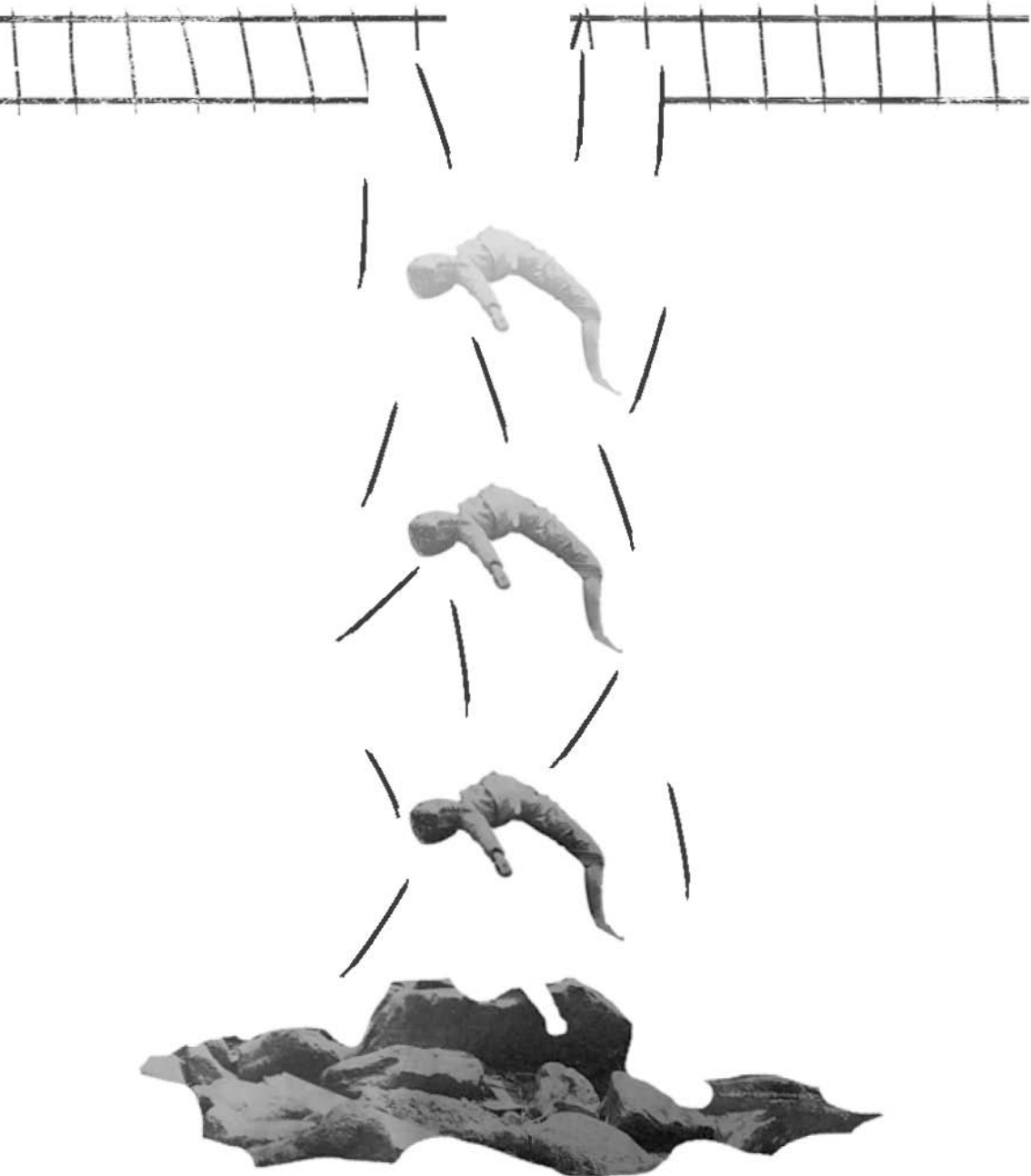
**PASAJERO 1:** Nosotros llegamos caminando hasta la estación, no era muy largo; mi hermanita y mi mamá estaban muy contentas por el paseo, yo me sentía un poco extraño, era una excursión familiar y yo (*pausa*) no tengo papá. Bueno, sí tengo porque todos tenemos un papá (*sonrisa nostálgica*) bueno no sé si todos tenemos un papá, lo que quiero decir es que mi familia estaba incompleta (*pausa*) sí, somos (*pausa*) una familia incompleta, me tomó mucho tiempo aceptar que nuestra familia era distinta (*pausa*) yo pensé que íbamos a ser los únicos así, pero (*pausa*) cuando llegamos me di cuenta que no, habían más familias como la mía. Incompletas, dañadas, quebradas, rotas. Yo abracé a mi hermanita y a mi mamá muy fuerte, ellas sentían vergüenza, las abracé para que no lloraran (*pausa*) las abracé para no llorar.

**PASAJERA 2:** Mi novio iba bien vestido, se había dejado crecer el bigote, era una raya con apenas unos pelillos, él es lampiño pero seguro quería verse como todo un hombre, quería que sintiéramos que estábamos seguras junto a él (*pausa*) que nos iba a proteger si algo malo pasaba (*pausa*) pero no lo hizo.

**PASAJERO 1:** Cuando abordamos el tren, sentí que nos trataban como un racimo de bananos, estábamos muy apretados. Éramos

muchos pero no les importaba, solo nos empujaban para que pudiéramos entrar todos.

**PASAJERA 2:** Yo sentía que me faltaba el aire.



**PASAJERO 1:** Todos trataban de llegar a las ventanas para respirar.

**PASAJERA 2:** Cuando estábamos listos para salir, escuchamos un gallo cantar, el vagón entero quedó en silencio.

**PASAJERA 3:** Las abuelas dijeron que el canto del gallo era un mal presagio.

**PASAJERA 1:** Y por fin, salimos. El tren se movía muy rápido, algunos hombres se salían por la ventana para saludar a las mujeres que iban por las calles, les gritaban cosas bonitas y cosas feas; mi abuela me miró y me dijo que era normal que a las mujeres guapas las piropearan y que yo me tenía que acostumbrar.

**PASAJERO 1:** El tren iba muy rápido, hacia un sonido que daba mucho miedo, mi mamá y mi hermanita me abrazaron fuerte, trataban de sostenerse, tenían mucho miedo (*pausa*) yo también tenía miedo.

**PASAJERA 2:** Hicimos la primera parada y todos dimos gracias a Dios, pero ellos engancharon algunos vagones y subieron a más pasajeros. El tren se puso en marcha otra vez.

**PASAJERA 1:** Ya no cabíamos.

**PASAJERO 1:** Todos empezaron a empujar.

**PASAJERA 2:** Y empezamos a gritar porque nos aplastaban.

**PASAJERO 1:** Todos en los vagones gritaban para que detuvieran el tren pero...

**PASAJERA 1:** No se detuvo.

**PASAJERO 1:** El tren iba más y más rápido.

**PASAJERA 2:** Yo abracé a mi hermanita y ella empezó a llorar.

**PASAJERO 1:** El sonido del metal era muy fuerte.

**PASAJERA 1:** Mi abuela no decía nada, solo rezaba, yo tuve mucho miedo.

**PASAJERO 1:** Sentí mucho miedo.

**PASAJERA 2:** Yo tenía mucho miedo.

**PASAJERO 1:** Cuando nos acercamos a la pendiente.

**PASAJERA 2:** El tren aceleró.

**PASAJERA 1:** Vi cómo los primeros vagones pasaron el puente.

**PASAJERO 1:** Pero el vagón en el que íbamos nosotros no lo logró.

**PASAJERA 2:** Se escuchó un fuerte golpe.

**PASAJERA 1:** Como un trueno.

**PASAJERO 1:** Fueron los metales.

**PASAJERA 1:** Nuestro vagón chocó con el puente y se descarriló.


**PASAJERO 1:** No recuerdo mucho de lo que pasó después.

**PASAJERA 2:** Recuerdo a mi hermana colgando del puente, giré para pedirle ayuda a mi novio pero no lo encontré.

**PASAJERO 1:** Recuerdo ver a mi mamá salirse por la ventana,

recuerdo sus gritos, recuerdo a mi hermanita atrapada (*pausa*) recuerdo sujetar su mano hasta (*pausa*) recuerdo verla morir.

**PASAJERA 1:** Mi abuelita y yo sobrevivimos al choque, intentamos salir como lo hacían los demás pasajeros, pero no pudimos, ellos empezaron a golpearnos, tal vez no lo hacían con culpa, tal vez fue pánico, tal vez (*pausa*) ella se soltó de mi brazo (*pausa*) ya estaba muy débil (*pausa*) mi abuelita cayó (*pausa*) y los pasajeros (*pausa*) los muertos le cayeron encima y la aplastaron. Yo gritaba para que alguien nos ayudara, pero nadie lo hizo, ella luchó en medio de los cadáveres, luchó hasta quedarse sin aire.



**PASAJERA 2:** Mi hermana no resistió, la sangre en mis manos hizo que se resbalará (*pausa*) su pelito se enredó en uno de los metales del tren y (*pausa*) ella murió. Algunos pasajeros empujaban y pateaban a otros para salir, vi morir asfixiada a una abuelita mientras su nieta pedía ayuda, recuerdo haber tenido mucho miedo, me sentía sola, traté de tranquilizarme y esperar, esperar que el vagón cayera para también morir. Entonces, miré hacia arriba, y ahí estaba, era él, yo lo estaba viendo, mi prometido, estaba escalando los cuerpos sin vida de los demás pasajeros, él estaba logrando salir, yo recobré las fuerzas, hice lo mismo, seguí su camino me aferré con fuerza, mis uñas se hundían en los cadáveres, yo quería vivir, quería (*pausa*) fue entonces cuando escuché el metal, supe que el vagón iba a caer, mi novio estaba casi afuera, ya iba a salir, yo traté de pedirle ayuda pero la voz no me salió, yo no me rendí y luché con todas mis fuerzas, llegué hasta donde estaba él, cuando mi mano casi lo tocaba (*pausa*) él apoyó su pie en mi brazo y me hizo caer. Tal vez no me vio, tal vez no lo hizo a propósito, tal vez...

**PASAJERO 1:** Yo estaba en el fondo del vagón cuando...

**PASAJERA 1:** El vagón entero cayó y yo morí ahogada.

**PASAJERO 1:** Morí ahogado.

**PASAJERA 2:** Mientras me ahogaba, lo volví a ver (*pausa*) mi novio tampoco había logrado salir y ahora se ahogaba junto a mí.


**PASAJERA 1:** El río se tiñó de sangre y yo tuve mucho miedo.

**PASAJERO 1:** El río se tiñó de sangre... sujetaron mi mano y me di cuenta que no estaba solo.

**PASAJERA 2:** El río se tiñó de sangre y yo dejé de sentir miedo.

*Los pasajeros construyen una coreografía a partir de sus cuerpos, recreando de manera poética el accidente. Al terminar, el ambiente se envuelve en un largo silencio. Cambio de luz, se escucha el sonido de una gota de agua cayendo y de manera simultánea se proyecta un video mapping de un racimo de bananos humanos.*

*El MAQUINISTA camina en medio de los cadáveres de los pasajeros. Se escuchan distintas VOCES EN OFF DE TESTIGOS.*



**VOCES EN OFF DE TESTIGOS:** Vimos un hombre que venía con sangre en sus brazos. Yo iba a viajar ese día pero no me pude subir al tren porque ya estaba muy lleno. El sacerdote se puso como loco confesando a los que quedaban moribundos. Vimos a muchos vecinos que llegaban a ayudar, ellos llevaban amarrados pedazos de cabezas, brazos y piernas, yo vi todo eso. La pobre muchacha quedó prensada del pelito, ella murió gritando. Ella siguió gritando después de morir. Los cuerpos rodaban por el barranco. Los carros del tren venían cargados con racimos humanos. Los vagones quedaron hechos un puño de hierros retorcidos y madera. Yo no quiero contar más muertos. El presidente decretó tres días de luto. Dicen que murieron más de 300 personas y hubo 100 heridos que quedaron mutilados, pero yo creo que fueron más. Tres vagones se descarrilaron. Algunos restos quedaron sobre la línea del tren y los demás colgando. Santo Domingo de Heredia. ¿Cuántos tiquetes se vendieron? Nadie sabe. ¿Quién fue el culpable? Tampoco lo saben. No quiero recordar. No quiero recordar. Fue el maquinista. Los culpables fueron sentenciados de dos a seis meses de cárcel. Yo viajaba en el cuarto carro, como había tanta gente me tuve que pegar a la puerta. Las ventanas se quebraron y los pasajeros salieron volando. Escuché el sonido de un trueno y luego... no me dio tiempo de tener miedo. Yo no iba a ir, los boletos los había comprado mi papá para ir con mi mamá pero ellos no pudieron ir, así que fui yo con mi hermano, los dos estamos muertos. Muchos no pudieron escapar, morían ahogados. A las ocho y veinte el tren superó la pendiente del puente, pero los últimos vagones



se volcaron. Me fui corriendo para el río y lo que vi me dio tristeza, los vagones del tren se habían volcado y estaban colgando del puente. Los vecinos buscaban cómo ayudar, hasta el sacerdote que estaba dando misa interrumpió el sermón, se puso unas botas, buscó su pala y corrió a ayudar. Otros salían del agua con cabezas y piernas en sus manos. A las mujeres se les arrancaba el cabello. Dicen que la culpa fue de la empresa y de algunos curas por sobrevender los boletos, pero nadie culpa a los otros, esos que no pueden ser nombrados, ellos también tuvieron la culpa, todos cometieron un crimen. Dicen que antes de que la excursión saliera, se escuchó un gallo cantar y que fue un mal presagio. Dicen que en medio de los muertos, vieron a un niño durmiendo sobre una piedra.



*Termina la proyección del video mapping. Ya no se escucha el sonido de la gota de agua. En medio de los cadáveres se observa al MAQUINISTA de pie. Entran tres HOMBRES CON CABEZA DE GALLO.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Buenas noches.

**MAQUINISTA:** Buenas noches.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Buenas noches.

**MAQUINISTA:** Buenas noches.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Buenas noches.

**MAQUINISTA:** Buenas noches.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Sea usted bienvenido. Nos alegra que haya sobrevivido al accidente.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Nos reconforta que no le haya sucedido nada.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Y queríamos saber.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Cómo se siente?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Tiene algún golpe?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿O sufrió alguna lesión?

**MAQUINISTA:** Estoy bien, solo (*pausa*) no recuerdo mucho. No fue mi culpa.

*Silencio.*

**MAQUINISTA:** Recuerdo que seguí el reglamento, hice lo que ordena el protocolo (*pausa*) nunca quise que esto pasara (*pausa*) los gritos, la sangre, los pasajeros me pedían detenerme y yo (*pausa*) tuve mucho miedo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Por qué no se detuvo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Si escuchó los gritos, ¿por qué no se detuvo?

**MAQUINISTA:** Si lo hice, tardé en reaccionar pero si frené y...

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Qué fue lo que pasó?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Desde el principio, por favor.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Cuéntenos con detalles lo que sucedió.

**MAQUINISTA:** Salí el domingo a las seis de la mañana en un tren para Alajuela, porque de ahí salía la excursión. Ese día desayuné un pinto con huevo y tortillas que había hecho mi esposa (*pausa*) me gustan mucho las tortillas con mantequilla y sal. Yo tomo café bien fuerte porque me mantiene despierto. A mis hijos les gusta más el aguadulce (*pausa*) mi familia quería acompañarme ese día (*pausa*) yo no sé qué hubiera hecho si ellos también...

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Necesitamos saber qué pasó.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Quién tuvo la culpa?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Los abogados de la compañía están sentados aquí (*señala al público*) y quieren escucharlo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Queremos ayudarlo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Pero solamente si usted dice la verdad.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Trate de decirnos lo que pasó.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Y le repito... no olvide ningún detalle.

**MAQUINISTA:** ¿Olvidar? Yo no puedo olvidar lo que pasó, me esfuerzo por olvidar, pero no puedo. Hoy me he bañado tres veces y aún no se me quita el olor a sangre. ¿Ustedes pueden oler la sangre?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** No.

**MAQUINISTA:** Cuando me quedo en silencio, escucho los gritos pidiendo ayuda, escucho el sonido del metal retorciéndose. Ni siquiera puedo tomar agua, porque tengo el sabor de la sangre en mi boca.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Qué fue lo que pasó cuando usted llegó a Alajuela?

**MAQUINISTA:** Salimos a eso de las siete y treinta, el tren empezó a cargar pasajeros, mi compañero me ayudó a recoger los tiquetes porque eran muchos excursionistas (*pausa*) familias, muchos niños (*pausa*) llegamos a las ocho de la mañana a Heredia y de ahí enganchamos otros tres vagones, porque había pasajeros esperando, más que en Alajuela (*pausa*) más de los que podíamos llevar.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Entiendo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Testigos dicen que la velocidad con la que usted manejaba provocó el accidente.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Es cierto?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Responda con honestidad.

**MAQUINISTA:** Yo nunca rebasé la velocidad que está en el reglamento, si usted se fija en la página 29, en el párrafo 5, justo al principio dice que en una situación como...

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Lo hizo o no lo hizo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Necesito que diga la verdad.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Por favor coopere.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Usted fue negligente?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Nosotros no lo vamos a dejar solo pero necesitamos que diga la verdad.

**MAQUINISTA:** No. No fue mi culpa, yo no cometí ningún error, no fue negligencia, solo fue un accidente y ya.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Explíquese.

**MAQUINISTA:** Cuando nos acercábamos al Virilla, cruzamos la pendiente que está antes de llegar al puente. Yo llevaba los frenos presionados porque iba cuesta abajo, lo hice porque el peso de los vagones de atrás nos hubiera aplastado. Cuando cruzamos esa pendiente empecé a acelerar de nuevo, tomé impulso para subir la segunda cuesta y fue ahí donde pasó (*pausa*) no fue mi culpa.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Nos informaron que usted no conocía la ruta, nunca había hecho el recorrido del Virilla.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Es cierto?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Si quiere nuestra ayuda, no nos mienta.

*Silencio.*

**MAQUINISTA:** Es verdad, yo no conocía la ruta.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Gracias.

**MAQUINISTA:** Pero el error fue de ustedes.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Explíquese.

**MAQUINISTA:** Yo les dije que no conocía la ruta, yo se los dije y ustedes no me escucharon. Yo no quería, no sabía cómo iba a (*pausa*) no fue mi culpa, yo no quise que pasara.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Qué sucedió después del accidente?

**MAQUINISTA:** Cuando crucé el puente, sentí un golpe como si me hubieran cortado una pierna. Detuve la máquina inmediatamente y me apeé para revisar. Yo vi cómo los cuerpos caían del puente y nadie podía hacer nada, ellos se agarraban hasta con las uñas para no caer, pero (*pausa*) yo me esfuerzo por olvidar, por olvidar sus caras, olvidar sus voces, olvidar sus gritos pidiendo ayuda, olvidar sus cuerpos cayendo, olvidar sus brazos, olvidar el olor a sangre... pero no puedo hacerlo, no puedo olvidar. Es como si los estuviera viendo en este momento, sus ojos mirándome con odio.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Quién lo está mirando?

**MAQUINISTA:** ¿Usted lo puede ver? Está ahí sentado, uno de

los pasajeros, él me mira con odio. Su cabeza está (*se acerca a una persona del público*) en sus brazos sostiene a una niña que agoniza. También veo cómo un gallo negro con el pico rojo escarba entre los cadáveres, busca la carroña, se come la carne y las tripas pero no los huesos, porque no quiere morir atragantado. El gallo canta, es melancólico escucharlo, nadie hace nada, él camina entre los muertos. Ese río es el único lugar donde los muertos pueden despedirse de los vivos, ellos lloran para ser enterrados, lloran buscando sus brazos, sus piernas, sus recuerdos. ¿Los puede ver?


**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No.

**MAQUINISTA:** ¿Puede ver la sangre caer?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No.

**MAQUINISTA:** Está goteando del cielo y nosotros somos los culpables.

*Silencio.*



**MAQUINISTA:** Yo volví a la cabina, los pasajeros se habían bajado del tren y querían lincharme, me tiraban piedras, entonces tuve que arrancar la máquina e irme de ahí, si me hubiera quedado, ellos me linchaban.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Usted los abandonó.

**MAQUINISTA:** No, no fue así... yo me fui porque alguien debía avisar, pedir ayuda, pero no fue por miedo... yo debía avisar sobre el accidente, otro tren venía detrás de nosotros, usted no sabe lo que hubiera pasado si no avisaba, hubieran muerto más personas, muchas más.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Entonces usted fue un héroe?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Entonces usted fue un héroe?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Entonces usted fue un héroe?

**MAQUINISTA:** Ustedes no me quieren escuchar. Yo no fui el culpable.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Entonces quién?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Quién lo hizo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** ¿Quién fue?

**MAQUINISTA:** Fue un accidente, no estoy seguro si fue la velocidad o tal vez alguien jaló el pin de seguridad de un vagón.

Nosotros no debimos llevar tantos pasajeros. Cuando ustedes me comunicaron que íbamos a enganchar más vagones yo les dije que no podíamos llevar a tantas personas, que la locomotora necesitaría más fuerza, les dije que habíamos sobrepasado la cantidad de personas por cada vagón, que no estaba bien, les dije que íbamos a tener un problema, que el tren no tenía ningún tipo de seguridad y no podíamos acomodar a tantos pasajeros en los vagones, yo los llamé a ustedes y se los dije, pero no hicieron caso, dijeron que iban a colocar más vagones y que era mi responsabilidad acomodarlos porque el viaje se iba a realizar conmigo o con otro maquinista. A ustedes nunca les importaron los pasajeros. Ustedes sobrevendieron los tiquetes de la excursión, ustedes ni siquiera saben cuántos pasajeros abordaron ese tren y cuántos murieron, ustedes provocaron el accidente y no yo.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Creo que ya escuchamos suficiente.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Usted fue un gran empleado para nuestra compañía y estamos agradecidos por todo el aporte durante estos años.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Le deseamos lo mejor.

**MAQUINISTA:** ¿Me están despidiendo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Usted está diciendo que somos culpables.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Usted nos está acusando de sobrevender los boletos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Usted está culpando a los organizadores de la excursión.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Usted está culpando a los ancianos de la vieja metrópoli.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Está culpando a Monseñor Volio, a los curas de Heredia, Alajuela y Cartago, usted los está culpando por sobrevender los boletos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Y tal vez, tenga algo de razón, pero debería de tener cuidado con lo que está diciendo. Es una acusación muy seria.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Usted no entiende la gravedad del problema.

**MAQUINISTA:** ¿Qué es lo que no entiendo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Usted también es culpable.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Usted se dio cuenta del número de pasajeros que subieron a los vagones... y no hizo nada.

No puedo recordar su rostro  
no puedo recordar sus manos  
no puedo recordar su voz  
no puedo recordar su nombre  
no puedo recordar su ausencia.



Huele a tierra mojada  
el rocío son las lágrimas de los muertos  
huele a silencio  
el olor es putrefacto  
el olvido me está pudriendo los recuerdos  
no me olviden por favor.



**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Usted manejó esa locomotora.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Usted también es culpable porque permiti6 que esto pasara.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Usted no hizo nada.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Usted no hizo nada.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No hizo nada.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No venga a decirnos que usted es inocente, porque eso no es cierto.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Sus manos est1n llenas de sangre.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Y las nuestras tambi6n.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** La diferencia es que nosotros.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No lo negamos.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Creo que esta conversaci6n se termin6.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** En estos momentos nuestros abogados se dirigen al juzgado.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Usted ser1 acusado formalmente debido a su negligencia al conducir con una velocidad imprudente.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Y si insiste en declararse inocente.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Entonces presentaremos testigos que pueden jurar haberlo visto en estado de ebriedad.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Est1 claro?  
**MAQUINISTA:** Yo no estaba ebrio.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Incluso, ahorita percibo un olor a alcohol.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Probablemente usted siga borracho.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Y por eso tiene todas esas visiones sobre gallos y muertos que hablan.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Est1 borracho y siente culpa.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Nosotros lo entendemos, cr6ame que lo entendemos pero... nosotros no sentimos culpa.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Esa es la diferencia entre nosotros y usted.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Para nosotros, esto solamente fue un accidente y ya.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Trate de descansar.  
**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 3:** Mañana temprano vendr1n por usted para llevarlo al juzgado.  
**HOMBRES CON CABEZA DE GALLO:** (*A coro.*) Buenas noches.

*HOMBRES CON CABEZA DE GALLO salen. El MAQUINISTA sale. En con-*



*tra-escena las piedras con rostro humano empiezan a brillar. Simultáneamente se escucha la segunda intervención de la Voz EN OFF DE MUJER ANCIANA.*

**VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA:** Luego de pasar tanto tiempo con esas fotografías ya no podía dormir por las noches, quería saber cómo murió papá, quería entender el accidente. ¿Quién fue el culpable o los culpables? Fue entonces cuando pude encontrar más información de los pasajeros; había fragmentos de nombres, apellidos y números, cuerpos incompletos que nadie reclamaba. Leí que fueron más de quinientos los muertos pero nadie lo pudo comprobar porque no había un registro oficial de los pasajeros. En uno de los periódicos más viejos, pude encontrar un pequeño reportaje sobre el niño que dormía sobre la piedra. El reportaje no mencionaba si viajaba solo o acompañado, pero se refiere a él como un limpiabotas que se había colado en uno de los vagones. En ese reportaje leí que testigos lo vieron saltar del vagón momentos antes del choque para salvarse, pero que en realidad él fue el único que murió de ese vagón. Nadie supo su nombre, no hay pruebas de que era un limpiabotas o haya saltado del vagón, pero para muchos, ese niño ya dormía sobre la piedra desde antes de que sucediera el accidente. Yo había perdido la esperanza de saber cómo murió papá, hasta que un día, en el fondo de la cajita de las fotografías pude encontrar una carta de mamá, ella la escribió para despedirse de papá, estaba manchada, sucia y llena de lágrimas, pero en esa carta pude leer cómo papá nos había salvado.

*Termina la Voz EN OFF DE MUJER ANCIANA. Las piedras dejan de brillar. Dos HOMBRES CON CABEZA DE GALLO caminan por el espacio evaluando el accidente.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Cuántos pasajeros murieron?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Dicen que son más de trescientos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿De verdad? ¿Más de trescientos?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, es un poco difícil sacar cuentas pero estamos en eso, ya estamos trabajando en una solución efectiva.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Por qué es tan difícil?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Hemos encontrado muchos cadáveres pero muy pocos completos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No entiendo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Voy a tratar de explicarlo; el accidente fue tan desastroso que la mayoría de los cuerpos

están desmembrados, ¿me entiende? Por ejemplo, en una zanja pudimos hallar muchísimos brazos, piernas, cabezas, y, cuando tratamos de armar los cadáveres, no calzaban.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Contraten expertos entonces, no podemos equivocarnos, esta debe ser una prioridad para nosotros. ¿Cómo quedaría manchada la imagen de la compañía si nos equivocamos y ponemos la cabeza o un brazo en el cuerpo equivocado? Por favor, necesitamos seriedad con esta tragedia.



**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Señor, ya solicitamos a los expertos pero no es un trabajo tan sencillo, a la mayoría de los cadáveres les falta algo y sinceramente no queremos equivocarnos, nos da miedo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Entiendo, no me gustaría que me enterraran con una cabeza que no fuera la mía (*pausa*) ¿A quién reconocerían, al dueño de la cabeza o al dueño del cuerpo? ¿Mi brazo en el cuerpo de otro? ¿Qué van a enterrar? ¿Mi pierna? ¿Mi cabeza? ¿Mis recuerdos? ¿Mi nombre? No podemos llegar donde los familiares, donde esos niños con un pedazo de brazo y decirles: esto es lo único que hay de papito porque el resto de papito se pudre en el río.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No podemos hacer eso.



*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Fue nuestra culpa?

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Sí.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Necesito que se esfuercen más, vamos a doblar la jornada de trabajo y necesito que traigan a los ingenieros de Limón; y vagones, traigan más vagones. Mientras tanto limpien los escombros, necesitamos esta área despejada.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Señor, ¿para qué más vagones?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Los vamos a usar para transportar los cadáveres fuera de aquí, echamos todos los cuerpos, o bueno, las partes que encontremos, y los llevamos a un lugar con mejores condiciones, lejos del río.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Necesito que levante un acta preliminar de los fallecidos, y que quede constatado que en un primer conteo fueron cerca de 100 pasajeros los que murieron.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Pero señor, creemos que fueron muchos más.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Lo sé.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Ya entiendo. ¿La imagen de la compañía?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Aún estamos negociando contratos con el Estado, y una tragedia generaría inseguridad en la imagen familiar que estamos proyectado como compañía, eso solo nos generaría muchas inconveniencias para renovar los convenios. ¿Usted quiere perder su trabajo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Entonces trabajemos juntos.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Y si algún cronista pregunta, diremos que aún no estamos seguros de las víctimas, pero que seguimos investigando, que tenemos como prioridad el pueblo costarricense y que todos nuestros esfuerzos están enfocados en esta labor tan complicada, y lo más importante: seguimos trabajando en el reconocimiento de los cuerpos. ¿Lo escribió todo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** No sabía que debía escribirlo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Aquí tiene que estar espabilado.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Escriba también que nos embarga un sentimiento de tristeza, nos llega hasta los huesos, toca nuestros nervios. Por eso mismo hemos decidido solidarizarnos con las familias. De esta tierra maldita, de este río de tristeza, no saldrá un cuerpo sin su respectivo ataúd. Nosotros como compañías nos haremos responsables en una profunda solidaridad con los fallecidos y sus familias. ¿Escribió todo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Léalo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Nos embarga un sentimiento de tristeza, nos llega hasta los huesos, toca nuestros nervios, y por eso mismo hemos decidido solidarizarnos con las familias y de esta tierra maldita, de este río de tristeza, no saldrá un cuerpo sin su respectivo ataúd, nosotros como empresa, nos

haremos responsables en una profunda solidaridad con los fallecidos y su familias.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Quedó bonito, verdad?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor, muy emotivo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Es que me gusta escribir, tengo un cuaderno con algunos poemas que he escrito... no son tan bonitos pero los quiero publicar. Casi lo olvido, necesito que traigan ataúdes. No puede salir un solo cuerpo sin un ataúd. ¿Entendió?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Sí, señor.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Una cosa más, que todos los ataúdes tengan el sello de la compañía.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Señor, le ponemos el sello de la compañía a los ataúdes?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Sí. ¿No le parece buena idea? ¿Es muy evidente? Entonces mejor no, sin sello.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Y qué hacemos con los restos de los cuerpos que no coincidan?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Cuáles restos?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Los brazos, piernas y manos que encontremos, pero que no sepamos de quién son. Se lo expliqué al principio.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Buena pregunta.

*Entran a escena dos mujeres, ellas son la MADRE (ambas actrices interpretan un mismo personaje); las dos forman un altar utilizando las piedras con rostro humano, lo hacen en espejo, interactúan y hablan al mismo tiempo (coordinadas) para mantener la convención de que son el mismo personaje pero encarnado en dos actrices.*

**MADRE:** Los estamos poniendo en la orilla del río, ahí hay personas cuidando los cadáveres porque dicen que hay carroñeros rondando, se comen parte de los cuerpos y prefieren a los niños porque su piel es más suave, dicen que tienen forma de gallo, que son negros y tienen el pico rojo.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Disculpe, pero no es correcto que usted esté aquí, esta zona no es segura, tenemos medidas sanitarias para prevenir...

**MADRE:** ¿Entonces me siento en la orilla del río a ver cómo se pudren los cuerpos? ¿Que sean carroña? No puedo hacerlo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Creo que usted no está entendiendo,

aquí no es seguro, usted camina entre cadáveres, puede enfermarse, venga conmigo.

**MADRE:** Ustedes son los que no deberían estar aquí.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Por qué?

**MADRE:** Este río es el lugar donde los muertos se reencuentran con los vivos. Nosotros caminamos, los buscamos para tratar de despedirnos. El agua del río tiene un sabor salado por el hierro, por la sangre. Este río es un lugar para llorar, para encontrar los nombres que nadie recuerda.

*Silencio.*

*Cantó un gallo  
nosotros vendimos los tiquetes  
pagamos por sus brazos, sus piernas  
y sus recuerdos  
manchamos el río con su sangre  
maquillamos a la luna  
para que siguiera sonriendo  
y escuchamos a las estrellas  
recitar sus nombres.*



**MADRE:** Yo no estoy sola, hemos venido de Heredia, San José y Alajuela; tenemos nuestras propias herramientas, he visto doctores, bomberos, enfermeras, policías y muchas mujeres; mujeres tan fuertes como yo, sacando cuerpos, buscando a sus hijos, esposos, hermanos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Nosotros estamos haciendo todo lo que podemos.

**MADRE:** No es suficiente.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Le aseguro que en este momento se

están movilizando ingenieros desde Limón, nos haremos cargo de enterrar a los muertos, ahora mismo nos dirigimos a...

**MADRE:** ¿Saben cuántos pasajeros murieron?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No, aún estamos tratando de...

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Creemos que son cerca de 100.

**MADRE:** Es mentira. ¿Tienen una lista de los pasajeros?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** La tenemos, pero en este momento no podemos entregársela.

**MADRE:** ¿Por qué?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Esto no es una investigación abierta y, en este momento, nuestros abogados se dirigen hacia acá. Queremos corroborar toda la información del accidente, para evitar que...

**MADRE:** Esto no fue un accidente.


**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Entienda que estamos haciendo todo lo que podemos...

**MADRE:** Entienda que no es suficiente. Yo solo quiero enterrarlas.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Señor, es mejor que nos retiremos.

*Silencio.*



**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Algún familiar suyo viajaba en el tren?

**MADRE:** Sí.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Quién?

*Silencio.*

**MADRE:** Nos dijeron sobre el accidente y recuerdo que de inmediato me levanté de la cama, me puse las botas y salí. Yo estaba segura que habían sobrevivido. Mi esposo trató de detenerme pero no pudo. Yo necesito estar aquí. Necesito enterrarlas.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿A quién necesita enterrar?

**MADRE:** A mis hijas. Ya pudimos encontrar a una de ellas (*pausa*) tenía su pelito enredado en el metal, ya estaba

muerta (*pausa*) pero para soltarla tuvimos que arrancarle el pelo de su cabecita.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿En dónde está ella?

**MADRE:** Mi esposo se la llevó, en la noche vamos a velar lo que queda de su cuerpecito... yo me quedé para seguir buscando a la otra. Necesito enterrar a mis dos hijas.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Nosotros le podemos ayudar a buscarla.

*Silencio.*

**MADRE:** No, ustedes son los carroñeros. No deberían estar aquí.

*Las dos mujeres que interpretan a la MADRE se apartan y continúan construyendo el altar con las piedras.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Señora?

**MADRE:** Este río es un lugar donde los muertos se encuentran con los vivos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** ¿Señora?

**MADRE:** Un lugar para despedirse, pero no es un cementerio. Yo necesito enterrar a mis hijas.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 2:** Señora, venga conmigo.

**MADRE:** Aquí el agua del río tiene un sabor salado por el hierro, por la sangre... y yo soy la única que puede enterrarlas, las dos salieron de mi vientre y yo (*pausa*) no puedo enterrar a una y a la otra no (*pausa*) yo (*pausa*) necesito enterrarlas, yo necesito enterrarlas, yo necesito... enterrarlas.

*Los hombres se retiran. Se escucha el sonido nostálgico de la lluvia. Las piedras con rostros se iluminan de nuevo. Aparece la PASAJERA 2 y conforme avanza la escena ella se eleva, flota por el espacio escénico. Las mujeres que interpretan a la MADRE observan a la PASAJERA 2, ella es la segunda hija que estaban buscando para enterrar.*

**PASAJERA 2:** Me caigo, estoy debajo del agua, siento venir las sombras, trato de escuchar, siento miedo, veo los ojos, caigo, caigo dentro de la sangre, ardiendo, me queman las manos, me quema el silencio, siento el metal caliente, el olor a tierra



*Las estoy buscando  
mis manos se tienen de sangre,  
pero la sangre no es mía  
estas tampoco son mis manos  
encontré los sueños de una de mis hijas  
no puedo enterrarla,  
si ellas no está completas.*



mojada, levantándome, escapando, grito, nadie escucha, las personas se levantan, están tristes, lloran, caigo con la lluvia, con las lágrimas, con el dolor, mi brazo se parte, mis huesos se rompen, los tendones, las venas, el silencio... el olvido me quema, trato de agarrarme pero mis dedos se queman, la piel se queda pegada al metal, la piel se despega, no siento dolor, no puedo gritar, una niña me mira, llora, yo no la puedo ayudar, estoy colgando y caigo... caigo en medio de los gritos, del silencio, del dolor, de la sangre, de la lluvia... me duelen mis brazos, estoy colgando, un trozo de metal cae cerca de mí, corta mi brazo, corta la piel, corta las venas, los tendones, los huesos... y yo caigo. Estoy dentro de las sombras, dentro del dolor, dentro de los gritos, yo los escucho, escucho sus miedos, sus voces, escucho la muerte... el fuego me quema, arde... hasta que el agua me cubre, no respiro, me buscan pero no me encuentran, siento el peso de los muertos encima de mí, siento su dolor, su tristeza, su olvido, sus nombres... los muertos me miran, me susurran que no quieren ser olvidados, el crujido de los huesos, veo flotar mis dedos, mis brazos, mi memoria,

mi nombre, mis sueños, mis miedos... me veo flotar a mí misma. Olvido quien soy.

*La proyección termina. Deja de llover. La PASAJERA 2 cae. Las dos mujeres que interpretan a la MADRE cargan el cuerpo de la PASAJERA 2 y salen. Entra la PASAJERA 1 y Él.*

**PASAJERA 1:** Hola.

**Él:** Hola.

**PASAJERA 1:** Disculpe, ¿usted ha visto mi brazo?

*Silencio.*

**Él:** ¿Cuál brazo está buscando?

**PASAJERA 1:** El izquierdo.

**Él:** No he visto brazos izquierdos, pero tengo dos brazos derechos, ¿quiere uno?

*Se ilumina uno de los objetos que cuelgan sobre el escenario.*

**PASAJERA 1:** No, muchas gracias pero no me sentiría cómoda con dos brazos derechos.

**Él:** Bueno.

**PASAJERA 1:** ¿Le puedo pedir un favor?

**Él:** Claro.

**PASAJERA 1:** ¿Me puede ayudar a encontrar mi brazo izquierdo?

**Él:** Sí.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** Muchas gracias.

**Él:** Con mucho gusto.

**PASAJERA 1:** ¿Usted vive cerca?

**Él:** Sí, bueno, no tan cerca vivo en Alajuela. Yo vi pasar el tren, después escuché que hubo un accidente, me puse mis botas, recogí agua, mis herramientas y llegué hasta aquí.

**PASAJERA 1:** Me alegra mucho que usted esté aquí. Me sentía un poco sola, creo que estoy perdida. ¿El accidente fue muy malo?

**Él:** Sí, murieron muchos pasajeros.

**PASAJERA 1:** Mi abuela viajaba conmigo, ella sufre un desgaste de rodilla y seguro está muy asustada. Yo necesito encontrarla porque *(pausa)* ¿Verdad que estoy muerta?

**Él:** Sí, yo no quería decir nada para que usted no se asustara.

**PASAJERA 1:** Usted es un hombre bueno, pero no hace falta que me cuide. Nosotros los muertos ya no nos asustamos con nada.

**ÉL:** ¿Qué se siente?

**PASAJERA 1:** ¿Qué?

**ÉL:** Estar muerta.

*Se encienden más objetos que están colgando. Tiritan de forma aleatoria.*

**PASAJERA 1:** Cuando estaba muriendo sentí muchísimo dolor, y también pude sentir el dolor de los que estaban muriendo encima y debajo de mí. Sentí su miedo, y sentí (*pausa*) no conozco las palabras para describir todo lo que sentí (*pausa*) tal vez no existen. Ya no hablemos de dolor, creo que no hace falta. Ahorita siento olvido.

**ÉL:** ¿Cómo se siente el olvido?

**PASAJERA 1:** ¿Por qué quiere que le explique todo?

**ÉL:** Quiero entender, ayudar.

**PASAJERA 1:** Estoy muerta. No sé cómo me siento o cómo me debería de sentir. No quiero estar muerta.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** Me siento incompleta.

**ÉL:** Tal vez porque le falta un brazo.

*Ella sonríe con ternura.*

**PASAJERA 1:** Sí, seguro es por eso.

*Ambos sonríen.*

**ÉL:** Mire, es un brazo izquierdo.

*Se enciende otro objeto que está colgando.*

**PASAJERA 1:** No, ese no es mi brazo.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** Tengo frío.

**ÉL:** Mejor nos sentamos.

**PASAJERA 1:** No puedo, necesito encontrar a mi abuelita (*pausa*) no puedo mover mis piernas. ¿Estas son mis piernas?

*La PASAJERA1 se arrastra hasta llegar al monumento de piedras con rostro humano.*

**PASAJERA 1:** No sienta lástima por mí; yo ya estoy muerta.

**ÉL:** ¿Cómo hago para no sentir lástima?

**PASAJERA 1:** Me gusta ver esas cosas que brillan allá arriba.  
¿Qué son?

*Más objetos que cuelgan se iluminan.*

**ÉL:** Son cadáv (*pausa*) son recuerdos, son olvido, son...

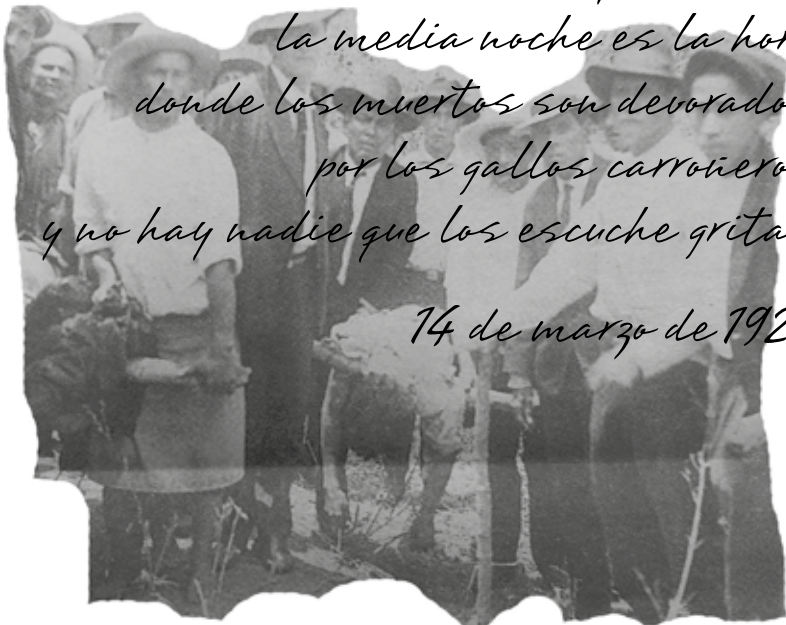
**PASAJERA 1:** Son nombres. De todos los que murieron aquí. Nadie nos va a recordar.

*Todos los objetos que cuelgan se iluminan. Distintos colores salen de los objetos, tiñendo el espacio.*

**ÉL:** Sí, son sus nombres.

*Un tren se descarrila  
del cielo llovían cuerpos,  
cabellos y recuerdos  
la media noche es la hora  
donde los muertos son devorados  
por los gallos carroñeros  
y no hay nadie que los escuche gritar.*

*14 de marzo de 1926*



*Silencio.*

**PASAJERA 1:** ¿Puedo pedirle otro favor?

**ÉL:** Sí.

**PASAJERA 1:** ¿Puede enterrarme con mi abuelita?

**ÉL:** Sí. ¿Dónde le gustaría ser enterrada?

**PASAJERA 1:** Aquí.

**ÉL:** ¿Aquí? ¿Con todos estos muertos?

**PASAJERA 1:** No son muertos, son solo piedras.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** No quiero estar sola. ¿Usted puede quedarse conmigo?

**ÉL:** Sí.

**PASAJERA 1:** ¿Encontró mi brazo?

**ÉL:** No, pero voy a seguir buscando.

**PASAJERA 1:** ¿Y cómo lo va a encontrar si no sabe cómo es?

**ÉL:** ¿Cómo es su brazo?

**PASAJERA 1:** Tiene un lunar pequeño, y el lunar tiene pelitos, pero no da asco.



*Ambos ríen con ternura.*

**PASAJERA 1:** ¿Ya se fue?

**ÉL:** No, aún estoy aquí. Sigo buscando su brazo.

**PASAJERA 1:** Yo no le pregunté su nombre, me disculpo.

**ÉL:** No importa, no se preocupe.

**PASAJERA 1:** ¿Cómo se llama? No, mejor no me diga.

**ÉL:** ¿Por qué no?

**PASAJERA 1:** Porque estoy muerta y voy a olvidarlo.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** ¿Aún está aquí?

**ÉL:** Sí, estoy sentado junto a usted.

**PASAJERA 1:** Gracias por quedarse. ¿Usted va a olvidarme?

*Silencio.*

ÉL: No.

*Silencio.*

**PASAJERA 1:** ¿Puede sostener mi mano?

ÉL: ¿Cuál?

**PASAJERA 1:** La única que tengo.

*Ambos ríen con ternura.*

ÉL: ¿Así?

**PASAJERA 1:** Sí.


*Silencio.*

**PASAJERA 1:** Creo que estaba buscando a alguien pero no lo recuerdo.

ÉL: A su abuelita.

**PASAJERA 1:** Sí, a ella. Entiérreme junto a ella y entiérreme con mi brazo porque me gustaría estar completa.

ÉL: Le prometo que voy a encontrar su brazo.



**PASAJERA 1:** Gracias.

*Silencio. Él entierra a la PASAJERA 1 en medio de las piedras con rostro. En contra-escena aparece el HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1 y una CRONISTA.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Buenas noches, gracias por estar aquí. Primero quiero manifestar el dolor con el que esta tragedia ha sacudido nuestro país y nos golpea de manera dolorosa, pero también quiero resaltar la labor solidaria del costarricense en medio de esta situación. Hoy nos unimos, buscando sobrellevar lo acontecido y queriendo entregar un abrazo que reconforte a todas las familias de los afectados. Nosotros como compañía, estamos a la orden del gobierno y de los costarricenses para conducir las pesquisas necesarias del caso y dar con el responsable, también me gustaría que entendieran...

**CRONISTA:** Buenas noches, mi pregunta está relacionada a los afectados, ¿ya tienen el número de víctimas?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Aún no es posible cuantificar las muertes, es muy prematuro, no estamos contando racimos de bananos, son seres humanos, por Dios. Tengamos delicadeza.

**CRONISTA:** ¿Prematuro? ¿Ustedes no manejaban una lista de pasajeros con la cual se pudieran realizar las indagaciones?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Mire, en este momento no tengo esa información, pero no quiere decir que no estemos trabajando muy duro para que las familias afectadas puedan recibir los cuerpos de los pasajeros, le repito que esto no es una tarea sencilla. Tenemos escombros que aún estamos retirando y lastimosamente también hay un factor muy importante, la mayoría de cuerpos no están completos.

**CRONISTA:** ¿Cómo piensa afrontar esta tragedia?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Como lo manifesté en la pregunta anterior, nosotros trabajaremos de la mano con el gobierno para poder sobrellevar las pérdidas y generaremos un diálogo con las partes afectadas.

*Me ahogo  
mi brazo se parte  
mis huesos se rompen  
los tendones  
las venas  
silencio  
veo flotar mis miedos  
me veo flotar a mí misma.*



**CRONISTA:** Disculpe pero usted dijo “pérdidas” y “partes afectadas” parece que usted hace referencia a vagones de tren, rieles y los materiales que la compañía transportaba y no la tragedia, a los seres humanos.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Es que usted no me deja terminar, si yo pudiera terminar le explico que parte de nuestra estrategia es el fortalecimiento del diálogo, queremos ser las bases para sanar esta herida. Nos estamos movilizandoy buscamos el

beneficio tanto para los afectados como para el Estado, porque somos una empresa responsable. También difiero con usted.

**CRONISTA:** ¿En qué?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Yo no creo que sea una tragedia, sí, coincido que podemos llamarle “un hecho lamentable” pero no una catástrofe, ni siquiera sabemos cuántos fallecidos hay.

**CRONISTA:** No lo sabemos porque ustedes no quieren decirlo.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Eso es mentira, la falacia que usted está diciendo tiene como objetivo manchar el nombre de la Northern Railway Company y yo no lo voy a permitir. Estamos dialogando, fortaleciendo y generando recursos para que esto acabe pronto. Hemos traído a los mejores especialistas que conocemos, vienen de afuera del país, estamos doblando esfuerzos y ustedes manipulan la información aprovechándose de la ingenuidad del costarricense y su gran corazón.

**CRONISTA:** ¿Usted acaba de llamar “ingenuos” a los costarricenses?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Usted escuchó lo que dije?

**CRONISTA:** Escuché que los llamó ingenuos.

*Silencio.*

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Usted está tergiversando lo que digo.

**CRONISTA:** ¿Entonces podemos decir que usted y su compañía se están aprovechando de esta “ingenuidad”?

*Silencio.*

**CRONISTA:** ¿Ya saben quién fue el responsable? ¿O los implicados?




**HOMBRE CABEZA DE GALLO 1:** No puedo brindar detalles sobre una investigación abierta, es muy preliminar la noticia pero puedo adelantarles que tenemos un plan para resolver lo más pronto posible esta situación.

**CRONISTA:** ¿Qué harán? ¿Fortalecer o dialogar con los implicados?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Le puedo adelantar como premisa que se está indagando el estado ético del maquinista en el momento del accidente.

**CRONISTA:** ¿Él conducía en estado de ebriedad?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Parecen haber indicios, ya que se encontró una botella de licor y hay testigos que lo vieron ebrio pero no puedo profundizar en detalles. Hemos mantenido un diálogo directo con los empleados de la compañía, los cuales inmediatamente se movilizaron hasta el lugar del acontecimiento y ahí encontraron pruebas que serán presentadas ante un juez mediante una denuncia formal.



**CRONISTA:** Mis fuentes confirman que hay otros testimonios y pruebas de los sobrevivientes que apuntan a otra dirección en la investigación.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No lo entiendo. ¿A qué otra dirección apuntan?

**CRONISTA:** Una donde hay más implicados.

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** ¿Quiénes?

**CRONISTA:** Dicen que hubo una sobreventa de boletos por parte de los organizadores de la excursión y eso ocasionó la tragedia. Existen pruebas en donde se involucra a Monseñor Volio y otros sacerdotes de Heredia, Alajuela, San José y Cartago; las personas involucradas repartieron una gran cantidad de boletos, los cuales llevaban órdenes expresas de ser vendidos en su totalidad. ¿Qué puede usted responder a esto?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** No tengo nada que decir.

**CRONISTA:** ¿Participaron ustedes en la coordinación de esta excursión? ¿Fueron conscientes de la sobreventa de boletos y decidieron continuar debido al beneficio económico?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Yo no tengo a mano esa información.

**CRONISTA:** ¿Por qué no existe una lista con los nombres de los pasajeros? ¿Están escondiendo el número de víctimas?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Le puedo responder honestamente que ninguno de los involucrados buscó el beneficio de esta excursión, todos los recursos fueron para el hogar de ancianos de la vieja metrópoli, ni nosotros como compañía ni esos curas que usted menciona obtuvimos ganancias.

**CRONISTA:** No creo lo que usted dice. ¿Tiene documentos del dinero recogido y su inversión?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** En este momento no manejo los números y desconozco las cantidades, pero yo le quiero asegurar una cosa, nosotros entendemos la gravedad del acontecimiento, sí, estamos hablando de muchas muertes y si tenemos alguna responsabilidad en el hecho, daremos la cara y retribuiremos de manera económica a los afectados.

**CRONISTA:** ¿Cómo?

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Bueno, una de las medidas ya se puso en acción. Enviamos ataúdes hasta el lugar del accidente, nosotros no vamos a permitir que haya cuerpos o parte de ellos sin su debido entierro.

**CRONISTA:** Pero lo que usted está diciendo es que...

**HOMBRE CON CABEZA DE GALLO 1:** Déjeme terminar por favor, si lo que usted quiere es que escuche, yo con mucho gusto lo hago, pero déjeme terminar. También indemnizaremos a los afectados, aquellos que hayan muerto, o perdido un brazo, una pierna o su cabeza, pueden estar tranquilos. Generaremos una tabla para tabular los precios, cotizaremos basándonos en accidentes similares que han ocurrido en otros países, y a partir de esto, entregaremos el dinero que debamos entregar. Esto lo quiero dejar muy en claro, tanto la compañía como cualquier persona involucrada en la planificación de esta excursión tiene las manos limpias y necesito que lo entiendan. Muchas gracias pero es todo por el momento.

*Los pasajeros, los HOMBRES CON CABEZA DE GALLO, las dos mujeres que interpretan a la MADRE, Él y el MAQUINISTA ingresan al espacio, miran fijamente al público mientras se escucha la Voz EN OFF DE MUJER ANCIANA.*

**VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA:** En la carta mamá le agradece a papá por haberla sacado del vagón (*pausa*) pero luego se culpa porque

papá no logró salir a tiempo y cayó al río con el vagón. Ya pasaron 92 años del accidente y casi nadie lo recuerda, mis hijos y nietos dicen que no pueden creer la buena memoria que tengo, pero lo que ellos no saben, es que yo no puedo olvidar a papá, cuando lo haga (pausa) nadie más lo va a recordar. Ya nadie recuerda el accidente del Virilla, no recuerdan los muertos, tampoco el juicio o el dolor. Aún hoy se desconocen los nombres y el número de víctimas en el accidente. Aún hay cuerpos que siguen sin ser enterrados, cuerpos que se resisten a la corriente y a ser olvidados. Dicen que al cruzar el puente del Virilla de noche, justo donde sucedió el accidente y en luna llena, se puede ver a los muertos tratando de salir del río, se percibe un leve olor a sangre mezclada con olvido y durante un pequeño momento se puede ver la figura del niño durmiendo sobre la piedra.

*Termina la VOZ EN OFF DE MUJER ANCIANA.*

*Gracias por sostener mi mano  
por no dejarme caer  
por sonreír conmigo  
pero ahora me tengo que ir  
envejecer  
morir  
para volvernos a encontrar  
en algún lugar que esté más allá  
del olvido.*



**MAQUINISTA:** *(Al público.)* Sean todos bienvenidos, ¿cómo están? ¿Ya están preparados para el viaje? Para la compañía Northern Railway Company es muy importante que ustedes hayan decidido acompañarnos hoy. *(Se proyecta la fotografía real del niño sobre la piedra, el MAQUINISTA evidencia nerviosismo y trata de recordar el discurso.)* Yo les prometo que este viaje cambiará sus vidas, ustedes nunca olvidarán esta experiencia. Para los que no nos conocen les cuento que nosotros ya tenemos varios años. *(Las piedras con rostro humano se iluminan, el nerviosismo crece en el MAQUINISTA, trata de recordar el discurso.)* La excursión de hoy será muy especial, como ya saben, hoy iremos hasta Cartago para disfrutar de la feria que organizó el Obispo de la Basílica. *(Todos los objetos que cuelgan se iluminan, el MAQUINISTA ya no puede contener el nerviosismo.)* Quiero contarles que esta excursión nace por un gran esfuerzo de Monseñor así como de la Northern Railway Company y en beneficio del asilo de ancianos de la vieja metrópoli, porque *(se proyectan un collage de fotografías, el Maquinista trata de contener el llanto)* antes de llegar a Heredia para que más pasajeros aborden el tren. *(Se escucha el sonido nostálgico de la lluvia, el MAQUINISTA mira al público y se quiebra, la culpa que siente es evidente y ya no puede contenerla.)* Por último, cruzaremos San José hasta llegar a nuestro destino: Cartago. Aproximadamente al medio día. ¿Qué tal? ¿Suena bonito, verdad? Ahora sí, por favor, agarren sus cosas y aborden el tren, que nos espera un viaje que recordarán toda su vida.

## EPÍLOGO

14 de marzo de 1926  
cantó un gallo y el río Virilla  
se cubrió de sangre  
su pelito se enredó entre los metales  
ella murió gritando (*pausa*)  
ella siguió gritando después de morir.


No puedo recordar su rostro  
no puedo recordar sus manos  
no puedo recordar su voz  
no puedo recordar su nombre.

Huele a tierra mojada  
el río se llevó su nombre  
huele a silencio  
no quiero (*pausa*) no debo (*pausa*)  
no puedo olvidar.

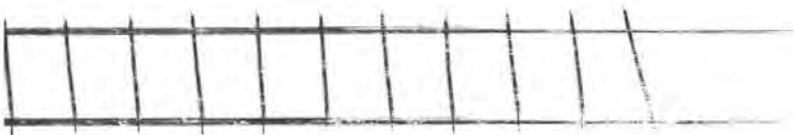
El olvido me abraza  
llueve nostalgia  
se hacen charcos de recuerdos  
pero ya pasaron 92 años  
y yo sigo sin recordar su nombre.

Hoy crucé el puente del Virilla y la vi  
ella caminaba entre los muertos  
ella buscaba su pelito, su nombre...  
ella se buscaba entre los muertos  
ella me miró, me reconoció y ahí lo entendí...

ella era yo.



*La luz desciende lentamente, el sonido nostálgico de la lluvia  
es apenas perceptible. Apagón.*







En memoria de las víctimas  
de la tragedia del Virilla, la mayor  
catástrofe ferroviaria en Costa Rica  
(14 de marzo de 1926).





### 3.2 Diseccionando el olvido

Este apartado busca diseccionar la pieza: *Una Cartografía del olvido: el niño que duerme sobre la piedra*. Con el objetivo de profundizar en las decisiones dramáticas, las imágenes, la construcción de los personajes y la composición del texto teatral en general, esto como parte del proceso post-dramático .

Durante el proceso de investigación, se consolidaron una serie de pautas para la construcción de la dramaturgia visual, como se explican en la primera parte de esta tesis, los cuales quedan evidenciados en el texto teatral y que son importantes de retomar para evaluar la estrategia en que fueron aplicadas:

- Una organización orientada desde lo visual tanto en contenido como forma de los distintos componentes en el formato del texto teatral.
- Una estructura que permita la coexistencia tanto de los componentes visuales como de los elementos dramáticos.
- Los distintos registros visuales deben estar presentes tanto en el proceso como en el texto teatral.
- La dramaturgia visual no se limita a la fotografía documental, sino que puede abordar otros registros de las Artes Visuales, y dependerá del investigador/creador hallar un formato que permita la simbiosis.
- La dramaturgia visual puede trascender la necesidad del relato o puede mantenerse, según la disposición del dramaturgo.

Estas pautas son identificables en la composición de la pieza de dramaturgia visual, y pueden ser utilizadas como una guía para otros que estén interesados en experimentar con una propuesta similar.

#### 3.2.1 Organización visual en un texto no convencional

Uno de los retos a la hora de experimentar con la *dramaturgia visual*, fue cuidar cada uno de los detalles visuales en el formato del texto teatral y trabajarlos con el mismo rigor que se trabaja el contenido (personajes, situación, objetos, etc), en este apartado se indagará la

estrategia usada para que los componentes visuales guíen el universo dramaturgico.

Una de las primeras decisiones, fue la selección de la letra con que se iba a escribir la obra, se eligió la “Courier New” en referencia a un documento del Diario de Costa Rica, encontrado en la Biblioteca Nacional de Costa Rica titulado: “La catástrofe del Virilla, detalles completos de este hecho trágico sin precedentes en la historia de Centroamérica”,<sup>4</sup> En el papel se observa el desgaste de las hojas, manchas amarillas y algunas letras ilegibles. Estas particularidades fueron transmutadas dentro de la obra de teatro, y se plasmaron con la letra del texto teatral, la cual mantiene la misma referencia con la que se escribió el primer documento sobre la tragedia, una máquina de escribir, y desde el componente visual fue la primera convención planteada en la estructura del universo dramaturgico y se hizo con el objetivo de reencarnar desde lo visual la tragedia de 1926.

El tercer componente se encuentra en la voz en off de la anciana, al principio se pensó que fuera un hombre, sin embargo, luego de revisar el texto (muchas veces y en distintos momentos), se tomó la decisión de que esa voz en específico también fuera reencarnada por el tiempo, el olvido, la nostalgia y la melancolía. Y de esta manera se asumiera la única guía narrativa del universo dramaturgico, e invita a que la textura en el tono vocal pudiera construir imágenes que el espectador pueda asociar con la muerte y el tiempo.

Otro de los referentes a la experimentación con los registros visuales, fue la incorporación de una línea de tren deteriorada (ya que evoca al tiempo) como guía visual, sin estar subordinada al texto teatral pero sí en convivencia (simbiosis) con él, esta propuesta se originó con la presentación de recorrer cada una de las páginas en búsqueda de una unidad estética entre el texto teatral y la fotografía documental. Sin embargo, la línea de tren cobra una protagonismo visual fundamental en el texto teatral, ya que a partir de la primera aparición de esta línea de ferrocarril<sup>5</sup> la antecede la frase: nos resistimos a ser olvidados, lo que genera la inmediata convención de que cada vez que aparezca esta imagen, la frase resonará en el espectador/lector, este elemento visual genera una serie importante de lecturas no textuales, que enriquecen

---

<sup>4</sup> “La catástrofe del Virilla, detalles completos de este hecho trágico sin precedentes en la historia de Centroamérica”, *Diario de Costa Rica*, 16 marzo, 1926.

<sup>5</sup> Al inicio del texto, aparece la frase: no queremos ser olvidados.

la propuesta y además es un elemento que podría ser incorporado en una futura puesta en escena.

Por último, se decidió experimentar con la incorporación de dibujos y las fotografías intervenidas, con el objetivo de diálogos y acotaciones, esta propuesta generó potentes reacciones en los actores que leían la obra, ya que permitía explorar un lenguaje dramático con mayor visualidad brindaba estímulos concretos a partir de la composición de las imágenes.

### *3.2.2 Personajes*

La construcción de los personajes fue marcada en su totalidad por los elementos visuales en la fotografía, los cuales fueron transmutados dentro de una estética enriquecida por metáforas que profundizaran en la complejidad de los personajes.

- **Voz en off Mujer Anciana:** Es la voz del tiempo, del olvido y la guía melancólica de la tragedia. Nace a partir de la necesidad por generar un relato que unifique el caos temporal de la obra, así como encarnar la voz directa del autor.
- **Maquinista:** Uno de los personajes que a nivel histórico se evidencian como responsables de la tragedia. Sin embargo, se buscó profundizar en las contradicciones del personaje, lo que permitió teñirlo de un conflicto humano que evidenció a otros implicados dentro de la catástrofe. Esta humanidad del personaje que lentamente cobró una gran voz, logró expandirse generando un verdadero universo complejo y contradictorio para el personaje. El Maquinista debe lidiar con la culpa al visibilizar entre el público a los pasajeros que murieron y ser acusado directamente por sujetos de poder que representan a la Northern Railway Company. Este personaje muestra su curva al redimirse en la última escena y quebrarse al no poder contener el dolor de la tragedia.
- **Los pasajeros:** Estos personajes son el medio que tiene el lector/ espectador para vivenciar la tragedia de 1926, sin embargo, se buscó explorar un conflicto personal para cada uno de ellos y de esta forma enriquecerlos, por ejemplo: El pasajero 1 cuestiona la figura masculina dentro de la familia a través del recuerdo y abandono de su padre. La pasajera 1 que lidia con la enfermedad de su

abuela y el abandono de sus padres. Por último, el personaje de la pasajera dos, quien lidia con la violencia física y psicológica por parte de su pareja machista. Así mismo ambos personajes femeninos se desarrollan en dos escenas más, en un monólogo y en la escena del brazo. Uno de los estímulos concretos para contar la historia de la tragedia del Virilla fue: ¿Quiénes deberían contar la historia? A partir de que puntos de vista esta historia cobraría forma, a partir de esta premisa se buscó que cada uno de los personajes lograra desarrollar un argumento propio que sumara a la meta-imagen del texto teatral.

- **Él:** Un personaje complejo que reencarna la imagen solidaria del costarricense durante la tragedia, no es un personaje que se imponga, sino complementa a la pasajera uno, a mi juicio es una de las escenas más conmovedoras, graciosas y melancólicas del texto.<sup>6</sup>
- **Hombres con cabeza de Gallo:**<sup>7</sup> La idea de estos personajes nace en el cuadro ocho, del periódico número siete y en la categoría de imagen sonora (gallos cantan). Estos personajes representan el presentimiento de que algo trágico ocurrirá (el canto de un gallo el día del accidente como presagio de catástrofe) y la simbiosis (teriomorfismo) con la figura de los antagonistas (la Northern Railway Company empresa responsable del accidente y monopolio bananero en Costa Rica). La encarnación de los gallos contiene además características de un animal carroñero, el cual es una evidente señalización a los culpables del accidente y además contiene elementos que se pueden reconocer en esas figuras de las naciones que impulsan la corrupción y la impunidad.
- **Madre:** La madre es un personaje empoderado y complejo, en el texto teatral se explica que ella está enferma y por eso no puede

---

<sup>6</sup> A pesar de abordar un tema tan complejo como la tragedia del Virilla, se buscó crear distintos matices en el texto teatral, no solo engolosinarse con la muerte y el dolor, por el contrario, se buscó abordar la compañía, la inocencia y el cariño solidario.

<sup>7</sup> El teriomorfismo como estímulo para la construcción de personajes: Este término tiene su origen en el griego antiguo y está compuesto por las palabras *therion* (animal) y *morfo* (forma), este concepto describe a un personaje que tiene rasgos animales o viceversa y fue utilizado como referencia para concebir a los Hombres con Cabeza de Gallo.

viajar en el tren con sus hijas, pero al conocer la noticia del accidente, ella decide salir de la cama (en contra de la voluntad de su esposo) para enterrar a sus hijas. En un inicio este personaje fue construido a partir de la fotografía de la mujer entre los cadáveres y con base en esta referencia se articuló su conflicto, sin embargo era débil, carecía de motivación. Fue a partir de su paralelismo con la tragedia griega de Antígona<sup>8</sup>, que el personaje se nutrió con un mayor índice de complicidad y obtuvo un objetivo concreto. Por último, la Madre fue pensada para ser interpretada por dos actrices que comparten el mismo espacio en un trabajo de espejo, para representar las distintas voces de las mujeres que apoyaron en el rescate de los cuerpos durante el accidente y su nula mención.

- **Cronista:** Personifica la figura que busca evidenciar la impunidad en la tragedia, se transforma en la voz confrontativa de la historia y encarna los registros visuales e históricos desde su esencia con los que fue construido el texto teatral.
- **Las voces en off de los testigos:** Por último los personajes que encarnaran la multitud de voces, la ingenuidad, el chisme y la incredulidad del costarricense ante la tragedia.

### 3.2.3 Escenas

La estructura de las escenas en la obra fue construida en función de la cronología narrativa de la tragedia.<sup>9</sup> A partir de identificar cuáles acontecimientos estarían involucrados para contar la historia, se buscó la rememoración de la catástrofe desde una estética en la que abundaran metáforas, signos e imagen. Esta elección se realizó a partir de una sugerencia del dramaturgo argentino Aristides Vargas, quien afirma que es imposible competir con los medios de información al generar un texto teatral a partir de un acontecimiento real. Vargas propone que es más enriquecedor buscar otros mecanismos estéticos que logren cuestionar al lector/espectador durante su experiencia teatral.

A continuación se mencionarán las escenas e imágenes que funcionaron como referente durante la escritura del texto teatral:

---

<sup>8</sup> Antígona, personaje principal de la tragedia griega escrita por Sófocles.

<sup>9</sup> La estructura dramática utiliza como base, la cronología extraída de los cuadros que se usaron para la sistematización de la información.

- **Las acciones de los pasajeros al inicio de la obra:** El público entra en convención al ser confrontado por un personaje solicitándole el tiquete de ingreso, luego al adentrarse en el ecosistema escénico es invitado a una inmersión desde las acciones mismas de los personajes que evocan a la espera e interactúan con el público. Generando así la primera ruptura de la cuarta pared para potenciar la experiencia de convivio y coexistencia con el espectador: la repetición de un recuerdo.
- **La Mujer Anciana frente a la nostalgia:** La estructura de las intervenciones del personaje se basan en la composición teatral del *joha-kyu*<sup>10</sup> japonés. En donde cada una de ellas detona progresión en las escenas y brinda más información sobre la tragedia. La voz y las acciones que propone desde lo narratúrgico buscan detonar imágenes en el lector/espectador y permite la simultaneidad del accionar de otros personajes en el espacio escénico.
- **El monólogo del Maquinista:** Está lleno de acciones concretas para generar la ruptura de la cuarta pared e involucrar al público, desde el inicio con la recolección de boletos, la bienvenida/abordaje al espacio escénico por la ruptura del mismo en la escena final. Este monólogo busca que el espectador/lector inicie con una experiencia exagerada de comodidad en mimesis con la misma situación que experimentaron los pasajeros al inicio de su viaje por el Virilla, sin embargo conforme va transcurriendo el arco argumental, el personaje también guía al espectador por la incomodidad, el dolor, la muerte y la impunidad.
- **La escena de los pasajeros:** Esta escena tiene como referente el collage fotográfico tanto en las proyecciones sobre el cuerpo de los actores como en la estructura coral de las acciones en los pasajeros, las fotografías en collage que se proyectan son uno de los puntos más enriquecedores desde la perspectiva visual, ya que proponen un juego con fotografías reales para construir una multiplicidad de imágenes tanto sonoras, como narrativas, visuales y de texturas, es decir intermediales.

---

<sup>10</sup> Es un concepto estético del teatro Noh japonés, el cual se construye a partir de la siguiente estructura: el Jo es una introducción que a su vez enlaza con el Ha, este evidencia el conflicto que genera una transición con el Kyu, el cual es por naturaleza un final sorpresivo que logra iniciar una nueva estructura dramática.

- **El accidente:** Esta escena fue pensada desde lo gestual, priorizando el cuerpo del actor sobre la palabra, construyendo un discurso visual desde lo corporal.
- **El interrogatorio:** Emerge el teriomorfismo como medio para el nacimiento de estos personajes, es evidente que no existe una gran escenografía en esta escena, ya que lo que se propone es un trabajo corporal ligado a las máscaras de Gallo, el trabajo de la voz e incluso la interacción con el público.
- **La escena de las piedras con rostro humano:** Los elementos de las piedras con rostro humano nacen en una búsqueda por representar a los muertos desde una imagen que concuerde con la poética del olvido y la muerte. El viaje para descubrir estos elementos inició en los objetos más habituales como ropa o zapatos, sin embargo en el curso de instalación con el Doctor Horacio Castrejón, una de las fotos generó empatía con los compañeros y el Maestro, la foto del niño sobre la piedra evidenciaba el elemento para reencarnar a los muertos y que sirviera para cerrar la gran imagen melancólica de la obra.
- **El monólogo de la Pasajera 2:** Esta escena, fue una de las más importantes en cuanto a propuesta del espacio, ya que al ser consciente de las posibilidades del *ecosistema escénico*, se buscó arriesgar (desde el argumento propio del personaje) la sensación de ahogarse (hundirse) en un río pero desde la imagen contraria, la cual sería flotar, esta fue llevada hasta las últimas consecuencias retomando la sensación del recuerdo (un sueño) y lo poético de su discurso, para así enriquecer y generar contradicción en la poética escénica.
- **Él y la Pasajera 1:** Al haber explorado cómo aproximarse al espacio a partir de una propuesta que nace de artistas visuales, surge la necesidad de experimentar aún más en la construcción dramática. De esta manera nace el planteamiento de los distintos objetos está suspendidos, nunca se menciona específicamente qué o cuáles objetos cuelgan. Esta decisión es consciente ya que se buscó generar preguntas tanto en el lector/espectador como en el equipo de producción que desee montar el texto. Sin embargo, si se brindaron pistas para que la interpretación sea más delimitada a una idea general, se dice que son nombres, en otro momento partes de cuerpos, en otro olvido y recuerdos. Estas sugerencias



buscan detonar una multiplicidad de interpretaciones que logren enriquecer la visión de la puesta en escena de la obra.

- **La Cronista y el Hombre con Cabeza de Gallo:** Esta escena fue fundamental para cerrar el discurso histórico de la obra, reafirma que está inspirada en un hecho real y termina de evidenciar la corrupción de una compañía extranjera que ejercía un monopolio para el beneficio de unos pocos con poder, además expone la realidad sobre jerarcas de la iglesia que buscaron codiciosamente sobrevender tiquetes en justificación de un hogar de ancianos en Cartago. En la propuesta impera la información, la confrontación y los tintes de dramaturgia documental necesarios para explorar un acontecimiento tan significativo.
- **El monólogo cíclico del Maquinista:** La última escena del maquinista es similar a la primera, ese signo cíclico retoma la esencia del recuerdo y su remembranza. Es una propuesta con un discurso concreto: existe impunidad sobre este suceso y no ha sido resuelto. Desde lo visual se pretendió saturar el espacio con todos los elementos presentes durante la escenificación de la obra, estos generan la ruptura que, en el Maquinista, termina demostrando que aunque la escena reviva todas las noches, la experiencia nunca será la misma.

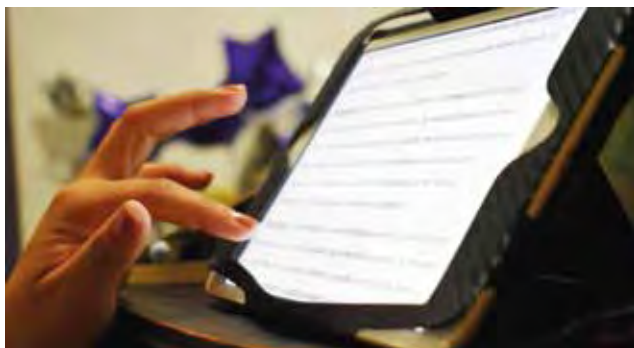
Durante los cuatro semestres del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, hubo un aprendizaje sobre una serie de mecanismos, estrategias y herramientas que son recurrentes en los Artistas Visuales, a partir de este proceso, se percibió una apertura para implementar este conocimiento durante la escritura del texto teatral. Re-pensar el espacio escénico desde un ecosistema escénico permitió la experimentación de las distintas escenas desde las necesidades espaciales de los personajes, de nuevo el elemento de profundizar hasta agotar los recursos quedan evidenciados en momentos como la creación de un altar, los objetos que cuelgan, la pasajera que flota, así como en otros.

Como punto final de esta disección, es importante señalar que se hicieron una serie de lecturas dramatizadas con actores profesionales, esto debido a que los textos teatrales son pensados para ser puestos en escena. Desde una opinión personal, asumir que un texto teatral está terminado sin que haya pasado por el cuerpo de un actor, es un riesgo; ya que al escuchar la lectura de la obra, se pueden identificar hallazgos puntos débiles que necesiten ser reforzados. Fue así, que luego del

proceso con los actores y a partir del instinto del dramaturgo, la obra se enriqueció en cuanto a escenas, personajes, conflictos y objetivos de los personajes.

Figura 46. Lectura dramática de la obra<sup>11</sup>

Figura 47. Lectura dramática de la obra<sup>12</sup>



46. Vindas, Bryan. Fotografía 1 de la bitácora de investigación artística. Lectura dramatizada de la obra: Una Cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra. Registro fotográfico. Ciudad de México 2018.



47. Vindas, Bryan. Fotografía 2 de la bitácora de investigación artística. Lectura dramatizada de la obra: Una Cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra. Registro fotográfico. Ciudad de México 2018.

---

<sup>11</sup> Una vez culminado el proceso de escritura teatral, se trabajó una serie de lecturas con actores profesionales, buscando identificar partes débiles en el texto, las cuales pudieran ser potenciadas. Se realizaron ensayos cerca de dos semanas, en donde algunas escenas reflejaron una solidez importante, así como hubieron espacios de sorpresa al escuchar la lectura, ya que escenas que no fueron escritas de forma conmovedora funcionaban de esa forma, esa otra lectura permitió re-plantear personajes, la estructura y distintos juegos dramáticos.

<sup>12</sup> Mientras los actores realizaban la lectura, simultáneamente se tomaban apuntes sobre la resonancia de mi trabajo en ellos, las texturas de sus voces, las acciones verbales, los silencios actorales y el eco de las imágenes en sus cuerpos, como parte de la bitácora de investigación artística se registró este proceso.

Figura 48. Lectura dramática de la obra<sup>13</sup>

Figura 49. Lectura dramática de la obra<sup>14</sup>

48. Vindas, Bryan. Fotografía 3 de la bitácora de investigación artística. Lectura dramatizada de la obra: Una Cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra. Registro fotográfico. Ciudad de México 2018.



49. Vindas, Bryan. Fotografía 4 de la bitácora de investigación artística. Lectura dramatizada de la obra: Una Cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra. Registro fotográfico. Ciudad de México 2018.



---

<sup>13</sup> Se trabajó con un grupo de actores de distintas escuelas. Lo que permitió una diversa lectura de imágenes, enriqueciendo el proceso creativo de la post-escritura.

<sup>14</sup> La lectura dramática permitió escuchar a los actores no solo leyendo los textos, sino también con preguntas, o sensaciones del mismo, desde una opinión personal, esta escucha es fundamental para el dramaturgo que busca desde la exploración enriquecer el texto teatral.

Figura 50. Lectura dramática de la obra.<sup>15</sup>



50. Vindas, Bryan. Fotografía 5 de la bitácora de investigación artística. Lectura dramatizada de la obra: Una Cartografía del olvido: El niño que duerme sobre la piedra. Registro fotográfico. Ciudad de México 2018.

En conclusión, se buscó crear un texto teatral donde distintos registros de las Artes Visuales pudieran comulgar (paradójicamente) en armonía y en balance precario con componentes de la dramaturgia convencional; así mismo, se decidió mantener la estructura de un relato que pudiera ser entendible, ya que la importancia de la obra teatral gira entorno a la huella de una de las tragedias más importantes en Costa Rica, la cual parece haberse diluido de la memoria histórica con el pasar de los años. Se buscó rememorar una tragedia, su impunidad y el dolor que significó cuando el hecho sucedió; de esta forma se mantuvo la naturaleza de estructurar acciones para componer una obra teatral.

---

<sup>15</sup> Por último, se buscó trabajar con cuatro actores (dos mujeres y dos hombres) explorando si la obra podría ser escenificada con cuatro intérpretes, lo que dio resultados satisfactorios e incluso una importante unidad de grupo para una eventual puesta en escena.



**A**l comenzar esta investigación, uno de los principales retos fue vislumbrar y abordar un proceso creativo sin que este perdiera su autonomía dentro del espacio académico. Fue así que este viaje inició con el teórico Francesco Careri, como se mencionó al inicio de esta tesis, todo empezó a partir del concepto de cartografía, el cual iluminó un camino que no comprometía la libertad creativa, por el contrario, esta perspectiva permitió derivar por distintos campos de estudio, realizando paradas para recopilar una serie de estrategias creativas, generar procesos cognitivos desde espacios no habituales, construir sinergias con compañeros de otras disciplinas, y transitar por las fronteras de territorios como la memoria y la fotografía documental, en función de construir una herramienta para crear una *dramaturgia visual*.

Al abordar un proceso de investigación transdisciplinar, conlleva plantear una pregunta pertinente dentro de las conclusiones: ¿Cuál es el aporte de esta tesis al universo de las Artes Visuales? A partir del concepto de polinización<sup>1</sup>, los espacios transdisciplinares proponen una coexistencia de conocimientos, replantear conceptos en distintas direcciones, construir sinergias con aquellos compatibles en afinidades artísticas y los que no, re-plantear las fronteras de conocimientos, así como colaborar con hallazgos y estrategias para nutrir los procesos cognitivos del grupo de investigadores con los que se comparten territorios. Es importante resaltar que estos caminos se nutren en ambas direcciones, ya que en un proceso transdisciplinar se necesita de un acompañamiento, esto permite el intercambio de ideas generando una comunión en los cursos, coloquios o incluso exposiciones colectivas en galerías (por nombrar algunos ejemplos).

Otro de los puntos sobresalientes en este espacio académico trans-

---

<sup>1</sup> La polinización es según la Real Academia Española, la acción del grano de polen llegando a la flor.

disciplinar, fue la aportación de un perfil del artista/investigador que nace de un proceso transdisciplinar. Desde una opinión personal el artista/investigador tiene como objetivo identificar una problemática en su entorno, a partir de este hallazgo él o ella asume una ruta para abordar el problema, evaluar riesgos y vislumbrar estrategias que permitan resolver de manera creativa los distintos obstáculos de su investigación. Es importante aclarar que este perfil parte de una experiencia transdisciplinar propia, la cual evidencia como punto final el distanciarse de cualquier espacio cómodo para recurrir a otros tipos de hallazgos que enriquezcan tanto la experiencia personal como nutrir distintos espacios académicos que generen comunión de paradigmas y conocimiento.

Esta cartografía permitió re-pensar conceptos de las Artes Escénicas desde las Artes Visuales, así como identificar estrategias puntuales que podrían ser utilizadas como herramientas dramáticas, como por ejemplo: la deriva como estímulo para la construcción de ficción,<sup>2</sup> la plástica como eje de una dramaturgia visual, el collage de imágenes para la creación de personajes, el scouting como herramienta performática para abordar espacios no convencionales como esos que han sido abandonados, re-pensar la fotografía documental en distintos universos como el dramático, aplicar diferentes procesos de análisis presentes en otras disciplinas para apropiarse de medios presentes en formatos como revistas, periódicos, medios digitales, etc.

En cuanto a la dramaturgia, esta investigación genera preguntas que podrían resolverse en un posible Doctorado, como por ejemplo plantear los conceptos dramáticos desde la visión de un campo expandido, asumiendo distintos formatos y soportes para la simbiosis del texto teatral, recordando que el teatro es un ser vivo, en constante mutación y que en su camino va devorando distintos medios para nutrirse, aprende de otras disciplinas y se alimenta de estrategias concretas. Incluso es fundamental re-pensar la dramaturgia para ser publicada en distintos formatos como los medios digitales, los cuales también sean soportes que reciban una legitimización, debido a complejidad que hay en publicar dramaturgia, así como un medio de adaptación a las nuevas generaciones que habitan la virtualidad de las nuevas generaciones.

---

<sup>2</sup> En este caso se hace referencia a la ficción de textos teatrales o guiones cinematográficos.

Figura 51. Exploración dramaturgica en un soporte no convencional.<sup>3</sup>

Figura 52. Exploración dramaturgica en un soporte no convencional.<sup>4</sup>



51. Vindas, Bryan. Imagen 1 de la exploración dramaturgica en un soporte no convencional. Ciudad de México 2018.



52. Vindas, Bryan. Imagen 2 de la Exploración dramaturgica en un soporte no convencional. Ciudad de México 2018.

<sup>3</sup> Como parte de la exploración de esta dramaturgia visual, se buscó intervenir la maqueta convencional de escenografía, en un soporte experimental que profundizara en el contenido teatral del texto siempre buscando la simbiosis con las formas, el espacio y los elementos visuales.

<sup>4</sup> Esta exploración obligó a seleccionar algunos textos que pudieran apropiarse del espacio y permitieran sensaciones al espectador/lector, así mismo se generó un efecto (al principio inconsciente) de una dramaturgia móvil, ya que la escenografía fue movilizada en el transporte público, provocando la curiosidad de personas que se detenían a leer cada uno de los textos escritos en la escenografía, lo que desencadenó una meta-imagen tanto en lo plástico como en lo escrito, dando como resultado una pieza que, incluso (bajo un trato más delicado); podría llegar a una sala de exposición. ¿Una sala de galería llena de micro-dramaturgias en simbiosis con las escenografías de sus respectivos montajes? Una dramaturgia en expansión.



Uno de los objetivos principales de esta investigación, fue rememorar la tragedia del Virilla desde lo dramaturgico, sin embargo la dramaturgia es escrita para ser escenificada, por esta razón para el 2019 se plantea el estreno de la obra: *Una cartografía del olvido: el niño que duerme sobre la piedra*. Al culminar esta etapa académica, se planea realizar un proceso de pre-producción para definir espacios de ensayos, elenco, así como planificar los elementos estéticos presentes en la obra, aplicando el concepto de *ecosistema escénico* desde la puesta en escena. Así mismo, se buscará participar en festivales internacionales de teatro, ya que la obra, por su naturaleza discursiva, así como una poética incorpora distintos códigos de la identidad costarricense, este elemento transforma la puesta en escena en un objetivo atractivo para un plano internacional, ya que una de las corrientes del teatro contemporáneo es la muerte del mega-relato en búsqueda de esas historias que revelen la dramaturgia de cada país y que a su vez trascienda fronteras desde imágenes universales como lo es la muerte, el olvido, los no enterrados y la impunidad.

En los últimos meses, he pensado también en asumir acciones concretas en el espacio público, desde una necesidad visceral por acompañar este tipo de investigaciones. Plantear como intervenir el puente del Virilla (en Costa Rica) como acción complementaria para rememorar la tragedia de 1926, e incluso ir más allá, recuperando la temática de mi proyecto de Licenciatura<sup>5</sup> y lograr abordar los espacios públicos en Costa Rica donde han ocurrido los distintos feminicidios del Sicópata, el Descuartizador, así como otros. Ya que al cursar estos cuatro semestres, he aprendido una serie de herramientas que podrían continuar con el proceso de simbiosis para enriquecer la escenificación de los textos teatrales desde el espacio público.

Durante este proceso de dos años, se han publicado una serie de artículos de investigación en revistas como “Paso de Gato” y “Aurevisura”, se han escrito más de diez obras de teatro, incluso se han ganado premios y reconocimientos, pero estos logros han sido acompañados

---

<sup>5</sup> Durante el proceso de mi Licenciatura en Artes Dramáticas, en la Universidad de Costa Rica, se abordaron los casos de feminicidios múltiples en Costa Rica, a partir de los casos de la Cruz de Alajuelita, el Sicópata y el Descuartizador, los cuales ocurrieron en espacios públicos que al ser cartografiados, dibujan un triángulo, por esta razón a la zona donde ocurrían los sucesos, se le llamó el triángulo de la muerte.

por una serie de Maestros y Maestras que han realizado este viaje conmigo, proponiendo ejercicios, estímulos y nutrido con distintos teóricos este proceso de investigación. Lo que demuestra que los procesos transdisciplinarios resuenan y su onda se extiende en múltiples direcciones. Para este proyecto trabajar la *dramaturgia visual* desde la fotografía documental fue una prioridad, sin embargo esta estética dramática podría asumir otros registros como incorporar objetos, partir del grabado, dibujos, etc. Evidenciando que esta tesis es un viaje que continuará desarrollándose con el objetivo de explorar otros territorios, así mismo será compartida en distintas bibliotecas en la UNAM y universidades en Costa Rica, como la UCR o la UNA, podrá ser consultada no solo por artistas visuales o dramaturgos, sino por todo aquel que tenga inquietudes similares de los procesos transdisciplinarios, ya sea para confrontar, apoyar, complementar o como punto de partida para futuras investigaciones.



**A** continuación, se presentan los cuadros en orden cronológico con la información sistematizada.

Cuadro 1: Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Número de Periódico y nombre	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Víctimas	Responsables
O1 <i>Diario de Costa Rica</i> (Registro Biblioteca Nacional)	Catástrofe del Virilla, detalles completos del hecho histórico	16 de marzo 1926 Periódico Costa Rica	-8:30am Llega la primer noticia -9 am telegrama -2 pm llegaron ingenieros -5 pm 34 cadáveres más -22 horas llegada de sector salud -Duelo nacional 14 de marzo	-5km de San José -9 am telegrama -Tren se descarrila al quedar prensado por su tercer carro -60 metros de altura en el puente -Llegada de los cronistas	-Guía de la excursión -Artesanos, campesinos, obreros. -Primer tren de socorro 23 muertos y 37 heridos (Heredia) 34 heridos (Alajuela)	Administración del Ferrocarril -Maquinista
O2 <i>La Nación</i>	Conmoción ante la catástrofe del Virilla	15 de marzo de 1971	43 años después	Viajaban de Alajuela y Heredia hacia Cartago	Más de 300 víctimas	Conductor y maquinista
O3 <i>Periódico la República</i>	El conyoy de la muerte	20 de octubre 1991	Recuerdo 14 de marzo de 1926 -Más de una hora de viaje	Alajuela a Heredia	360 personas de 5000	Maquinista preocupado por los carros llenos de personas.

Cuadro 2: Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Núm. periódico	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Víctimas	Responsables
04 Catástrofe del Virilla	El peor accidente de este siglo revive temores	11 de marzo 1999	14 de marzo de 1926	Alajuela 3 vagones llenos Heredia 3 vagones llenos Desacoplamiento del segundo vagón	-300 muertos 93 heridos -Una pareja decapitada -Hombre con cabeza aplastada -Hombre partido a la mitad	-Conductor y maquinista a la cárcel
05 <i>Periódico La República</i>	Tragedia del Virilla marcó la historia	14 de marzo 1991	-Domingo 14 de marzo 1926 -73 años después -8:30am llega la noticia	-Estación Santo Domingo -El tren lleva la noticia -Río profundo de 30mts	-Más de 300 personas -Niña prensada agonizando -Persona con sobrepeso que su cuerda se revienta	-No hubo control sobre ventas de tiquetes -No se reguló el trayecto -Desconoce el trayecto -El maquinista pidió que no se montara más gente
06 <i>Periódico la República</i>	La lección del Virilla	16 de marzo 1999	73 años atrás	Un tren sobrecargado se descarrila en el puente sobre el río Virilla	Más de 300 víctimas	-Sobrecargar el tren (codicia por querer una ganancia más alta a pesar de las buenas ventas de los tiquetes) aprovechándose de la población religiosa -Lucro desmedido

Cuadro 3: Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Número de Periódico y nombre	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Víctimas	Responsables
07 Periódico La Nación Revista Proa	Romería hacia la muerte.	11 de marzo 2000	71 años después	<p>Excursión entre Alajuela y Heredia a la Virgen de los Ángeles (viajar apretados)</p> <p>-Visitar la feria y luego la Basílica para cumplir promesas</p> <p>-Lo vagones fueron anclados</p> <p>-Al entrar al puente el maquinista aceleró</p> <p>-La inercia del movimiento por tantas personas en los vagones provoca que los tres vagones últimos pierdan el centro de gravedad</p> <p>-Un vagón choca con el puente</p> <p>-El tren no paró la tercera vez</p>	<p>-Familias sencillas, pobres y devotas</p> <p>-Muchacha de 15 años</p> <p>-Muchacho que corteja</p> <p>-Romereros</p>	<p>-Más de 800 personas en el tren (el doble de la capacidad)</p> <p>-Compañía del tren no consiguió el tren especial</p>

Cuadro 4: Contexto de las imágenes fotográficas y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Número de Periódico y nombre	Título del periódico	Fecha del periódico	Cronología narrativa dentro de la noticia	Recorrido narrativo dentro de la noticia	Victimas	Responsables
07 Periódico La Nación Revista Proa	Romería hacia la muerte.	11 de marzo 2000	-5 días en coma -22 días internado	El tren llegó a Heredia, los vagones de Alajuela fueron desconectados y luego fueron colocados al final	Hermanos y madre (la hermana mayor murió)	Empresa por sobrevivir boletos



Cuadro 5: Imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen Narrativa	Imagen Sonora	Imagen dramática	Medios digitales
01	Ninguno	Ninguna	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gritos</li> <li>-Silbido del tren que anuncia la muerte</li> <li>-Crujido del metal, estructuras, vidrios</li> <li>-Sonido de la muerte para no saturar el espacio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-5 km de San José</li> <li>-9 am telegrama</li> <li>-Tren se descarrila al quedar prensado por su tercer carro</li> <li>-60 metros de altura en el puente</li> <li>-Llegada de los cronistas</li> </ul>	Ninguna	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Grabaciones de voces para representar múltiples personajes</li> <li>-Telegrama</li> <li>-Sonido de la muerte</li> <li>-Silbido del tren grabado en ascenso y luego en descenso hasta el silencio</li> <li>-Sonido de la muerte</li> </ul>
02	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sombreros</li> <li>-Sombrija</li> <li>-Vagón</li> <li>-Restos del vagón</li> <li>-Restos humanos</li> <li>-Puente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Personas se acercan al vagón accidentado,</li> <li>algunos curiosos, otros admiran el accidente, y por último algunos ayudan evitando que los curiosos se acerquen demasiado al vagón accidentado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonidos de las personas que agorizan</li> <li>-Sonidos de los comentarios de los curiosos</li> <li>-Rezos</li> <li>-Llamados de auxilio</li> <li>-Personas tranquilizando a los heridos</li> <li>-Discusiones para que los curiosos no se acerquen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Viajaban de Alajuela y Heredia hacia Cartago</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Composición de un personaje a partir de esa necesidad de curiosear, el personaje que se acerca para observar y a partir de un punto de giro él se involucra y ayuda a las víctimas (cobardes-líder) el personaje con miedo a la sangre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sonido de la sangre cayendo (gotas de sangre)</li> </ul>

Cuadro 6: Imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen Narrativa	Imagen Sonora	Imagen dramática	Medios digitales
03	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Un puente de metal</li> <li>-Hierva</li> <li>-Ferrocarril con dos hombres a cada lado</li> <li>-Un hombre con una cicatriz</li> <li>-Un hombre</li> <li>-Una flor</li> <li>-Una imagen religiosa como monumento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Dos hombres posan para una fotografía del ferrocarril</li> <li>-Un hombre sostiene su cabeza con expresión visiblemente afectado para mostrar la cicatriz del accidente</li> <li>-Un hombre coloca una flor en el monumento de las víctimas del ferrocarril</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Un sol radiante</li> <li>-No había una sola alma más</li> <li>-Saturación humana</li> <li>-Mezcla de olores de almuerzos, licor, perfumes.</li> <li>-Seres humanos unidos</li> <li>-Víctimas saltaba antes de entrar al puente</li> <li>-Tres vagones colgando a 70 m</li> <li>-Cadáveres mutilados caían</li> <li>-Personas presas entre el puente y cuarto carro.</li> <li>-Sábanas cubriendo los cuerpos</li> <li>-Cuerpos apilados en carros</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Reclamamos al enganchar tres vagones más en Alajuela</li> <li>-Silbato que alerta el incremento de velocidad</li> <li>-Rezos y gritos antes de ingresar al puente</li> <li>-Sonido del río Virilla</li> <li>-Gritos de las víctimas pidiendo ayuda y muriendo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sofocamiento debido a la saturación de seres humanos</li> <li>-Pareja que cuelga del puente</li> <li>-Hombre recoge pedazos de cuerpos y cubre los cadáveres con hojas de plátano</li> <li>-Una pareja que muere en el accidente</li> <li>-Cubren los cadáveres de las personas</li> <li>-Acción de colocar un objeto en el monumento para conmemorar a las víctimas</li> <li>-La maquinaria del ferrocarril en perspectiva genera peligro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonido del silbato del tren</li> <li>-Imagen del Ferrocarril como instrumento de peligro (probable proyección o uso en el diseño del programa de mano)</li> </ul>

Cuadro 7: Imágenes (visuales, narrativas, narrativas, sonoras, dramáticas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen narrativa	Imagen sonora	Imagen dramática	Medios digitales
04	Ninguno	Ninguna	-Víctimas deambulando entre cadáveres -Una pareja deca-pitada -Fosa común	-Inusual silencio -Sonido de un reloj	Ninguna	Sonido de un reloj
05	-11 hombres en primer plano -Máquina del ferrocarril -Segundo plano otro grupo de pasajeros -Puente -Presidente -Un grupo de costarricenses alrededor del presidente -Banderas	-11 personas muy importantes en primer plano de la fotografía -Momento festivo -Momento festivo (histórico) -Grupo de costarricenses escuchan el discurso presidencial y los días de luto	-Río teñido de sangre por dos días -Cabezas en sacos sacados del río	-Silbido locomotora -Crujido de las estructuras -Aviso locomotora -Racimos de humanos -Ver sobrevivientes caminar con heridas -Gritos de una niña agonizando	-Foto conmemorativa antes del evento trágico -Voz del Presidente	-Grabación de la voz del presidente.
06	Ninguno	Ninguna	-Saturación de personas en los vagones	-Gritos de las víctimas	Ninguna	Ninguna

Cuadro 8: Imágenes (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas) en las fotografías y periódicos del accidente ferroviario de 1926 en el río Virilla en Costa Rica en función de la composición dramática

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen narrativa	Imagen sonora	Imagen dramática	Medios digitales
07	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Tres vagones</li> <li>-Hombres observando desde el puente</li> <li>-Hombres cerca de los vagones accidentados</li> <li>-Puente</li> <li>-Árboles</li> <li>-Río</li> <li>-Hombres y mujeres en el río</li> <li>-Restos de seres humanos</li> <li>-Dibujo del puente</li> <li>-Dibujo del tren y los vagones</li> <li>-Mapa recorrido</li> <li>-Mapa territorio</li> <li>-Medidas del puente</li> <li>-Vagones destruidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Víctimas en medio de los escombros</li> <li>-Hombres tratando de ayudar a las personas atrapadas</li> <li>-Hombres tratando de llegar al río para auxiliar</li> <li>-Un hombre desafiando al cronista por fotografiar el hecho.</li> <li>-Hombres y mujeres sacando restos de los cadáveres de las aguas y apilándolos en el río</li> <li>-Sufrimiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Devotos se dirigen a Cartago a cumplir promesa</li> <li>-Casas de adobe que se perdían a la vista</li> <li>-Marchitado el rostro</li> <li>-Los vagones cayeron esparciendo el contenido</li> <li>-Las personas se internan el río para tratar de ayudar a los sobrevivientes, encuentran restos humanos y con sus propias manos los apilan en la orilla</li> <li>-Vagón 5 queda colgando del puente</li> <li>-Último vagón queda en el río y sus ocupantes mueren</li> <li>-Puente negro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Gritos de auxilio de las víctimas atrapadas</li> <li>-Un reclamo para el fotógrafo</li> <li>-Sonidos de los gallos</li> <li>-Sonido de un hueso gigante rompiéndose</li> <li>-Silencio</li> <li>-Sonidos de lágrimas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Personas tratan de auxiliar a los heridos, pero no saben cómo.</li> <li>-Un hombre reclama al fotógrafo por la foto</li> <li>-Al girar y aumentar la velocidad hay desequilibrio y provoca que dos vagones se desprendan y el último quede en el río</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sonido de los gallos</li> <li>-Sonido del agua</li> </ul>

Núm. Periódico	Elementos en la fotografía	Acciones	Imagen narrativa	Imagen sonora	Imagen dramática	Medios digitales
	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Piedras</li> <li>-Cadáveres</li> <li>-El cadáver de un niño sobre una piedra</li> <li>-Una camilla</li> <li>-Hombres y mujeres</li> <li>-Vagón</li> <li>-Cadáveres apilados en una habitación</li> <li>-Personas alrededor del vagón</li> <li>-Personas alrededor de los cadáveres apilados</li> <li>-Dos ancianos</li> <li>-Personas en el río junto a los cadáveres</li> <li>-Vagón destruido</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Hombres confundidos ante la fotografía</li> <li>-Personas ayudando a sacar cadáveres del río</li> <li>-Personas contemplan los cadáveres recolectados</li> <li>-Personas se acercan a los vagones para ayudar a las víctimas</li> <li>-Personas mayores cuentan su historia</li> <li>-Personas sacan cadáveres del río</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Un niño que trató de sobrevivir al accidente saltó para sobrevivir, pero murió al caer justo sobre una piedra</li> <li>-Personas sacan los cadáveres y los colocan en la orilla</li> <li>-Hombres se detienen confundidos al ser fotografiados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Lamentos de los cadáveres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sacar cadáveres del río</li> <li>-El Cronista fotografía al niño limpia botas</li> <li>-Personajes levantan cadáveres en una camilla</li> <li>-Personajes traen de contar cuántos cadáveres hay</li> <li>-Personajes ayudan a sacar los cuerpos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Filmar monólogo de sobrevivientes</li> </ul>

Cuadro 10: Elementos dramaturgicos dentro de las fotografias y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Núm. Periódico	Espacio teatralizable	Ritual	Movimiento escénico	Personajes	Vestuario y objetos escénicos	Luces	Escenografía	Situación
01	-Espacio festivo -Puente (accidente)	-Fiesta -Accidente -Muerte -Cajas para los cuerpos -Identificar los cuerpos -Duelo nacional	-El puente contiene precipicios al sur y norte con pendientes pronunciadas -Velocidad vertiginosa y contradictoria -Pendiente, necesidad de velocidad. -El tren se desca-rrila -Dos primeros carros sí subieron (primera clase) -Tercer carro se descarrila provocando el accidente de los demás -Búsqueda de cuerpos -Identificar cuerpos	-Guía de la excursión -Una persona vende su tickete por un pre-sentimiento -Pasajeros del tren -Telegrama. -Maquinista (licor) -Hombre aclara en la redacción seriedad -Cronistas (placas a granel) -Doctores -Personal de Cruz roja y hospitales -Salud publica	-Mujeres campesinas ataviadas -Valijas -alforjas -Cronistas -Doctores -Cruz roja	-Cenital para el monólogo -Estrobo accidente -Luz que representa al tren de la muerte -Luces para identificar cadáveres -Cambio de luces y ambiente del día a la noche para el espectador	-Un puente -Rieles de un tren -Partes de cuerpos humanos de las víctimas del accidente -Cajas para los cuerpos	-Durante la noche personas y animales cruzan el puente -Fiesta para recoger fondos para el asilo de ancianos (negocio-peligro) -Racismo humano -El tren no se detuvo -Victimas atrapadas -Accidente -Llegada cronistas -Llegada doctores -Personas registraban las aguas -Identificar cadáveres. -Duelo nacional
02	Accidente del tren	Coronación de la Virgen de los Ángeles	Accidente del tren	Maquinistas y el conductor	-Sombrero -Trajes -Sacos -Pañuelos -Vestido -Botas	Luz que representa el tren	Cadáveres en el espacio	Cadáveres mutilados debido al suceso y la altura del puente

Cuadro 11: Elementos dramaturgicos dentro de las fotografias y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Núm. Periódico	Espacio teatralizable	Ritual	Movimiento escénico	Personajes	Vestuario y objetos escénicos	Luces	Escenografía	Situación
03	<p>Vagón donde las personas cuelgan</p> <p>-Pareja que cuelga sostenida por sus manos</p>	<p>-Abordar el vagón del tren</p> <p>-Engancha otros vagones en Heredia</p> <p>-Ingresar al puente es muerte.</p> <p>-Cubrir cadáveres</p> <p>-Enterrar en una fosa común los irreconocibles</p>	<p>Sofocamiento, las personas se suben incluso en los techos</p> <p>-Engancha 3 vagones</p> <p>-Silbato alerta incremento de velocidad</p> <p>-En el descenso los vagones se sacudían, los pasajeros saltaban antes de entrar al puente</p> <p>-Caída de los cuerpos</p> <p>-Un hombre recoge cadáveres para ponerlos en una fosa común</p>	<p>-Hombre 76 años pierde a su hermano y su mamá queda inválida</p> <p>-Pareja de jóvenes que se cortejaban</p> <p>-1000 pasajeros</p> <p>-Personas colgadas en el cuarto carro</p> <p>-Personas que se acercan para intentar ayudar.</p> <p>-Hombre de los restos</p> <p>-Hombre que liberó el cuarto vagón</p>	<p>Hombr bre con cicatriz desde su ojo hasta su oreja izquierda</p>	<p>-Cenital sobre el monólogo</p> <p>-Pareja iluminada al frente</p>	<p>--Vagón del tren</p> <p>-Vagón donde cuelgan seres humanos</p>	<p>-Abordaje</p> <p>-Sofocamiento</p> <p>-Engancha 3 vagones repletos de personas</p> <p>-Incremento de velocidad</p> <p>-Tres carros que daron colgando a 70m, los cadáveres mutilados caían al río</p> <p>-Victimas colgando del 4 vagón veían cómo niños y ancianos morían asfixiados por los metales y el agua.</p> <p>-Pareja colgando</p> <p>-Hombre cubre cuerpos.</p> <p>-Enterrar en una fosa los irreconocibles</p>

Cuadro 12: Elementos dramaturgicos dentro de las fotografías y periódicos del accidente ferroviario del Río Virilla de 1926 en Costa Rica

Núm. Periódico	Espacio teatralizable	Ritual	Movimiento escénico	Personajes	Vestuario y objetos escénicos	Luces	Escenografía	Situación
04	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cadáveres mutilados</li> <li>-Niño en el vagón observa cómo se destruye el techo y luego busca a su tía con el hombre dislocado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Caminar entre cadáveres</li> <li>-Una pareja decapitada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Caminar entre cadáveres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Niños que avisan sobre el accidente</li> <li>-Mujeres socorristas</li> <li>-Una pareja decapitada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Baldes</li> <li>-Cafeteras</li> <li>-Licor</li> </ul>	Ninguno	Ninguno	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Festejos populares en Cartago</li> <li>-Sobrevivir en medio del accidente</li> <li>-Niño en el accidente con tía</li> <li>-Se aceleró para sobrepasar el puente</li> </ul>
05	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Entrega de la noticia</li> <li>-Testimonio</li> <li>-Mujer testigo observa víctimas heridas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Tres días de duelo</li> <li>-Heridos buscan ayuda</li> <li>-Un sacerdote confesaba a los moribundos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Vagones descarrilados</li> <li>-Curva vertiginosa</li> <li>-Víctimas sobrevivientes caminan heridos en busca de ayuda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cronista</li> <li>-Maquinista</li> <li>-Mujer sobreviviente</li> <li>-Sacerdote</li> <li>-Gente adinerada</li> <li>-Niña atrapada</li> <li>-Hombre con sobrepeso que cae</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sombrero</li> <li>-Trajes</li> <li>-Sacos</li> <li>-Pañuelos</li> <li>-Vestido</li> <li>-Botas</li> </ul>	Ninguno	Locomotor	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Desconocer la vía provocó el accidente</li> <li>-Sobrevivientes caminan con heridas</li> </ul>
06	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vagón de pasajeros</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Accidente</li> <li>-Religiosos</li> <li>-Fosa común</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Descarrilamiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>--Maquinista</li> <li>-Víctimas</li> <li>-Reportero crítico</li> </ul>	Ninguno	Ninguno	Vagón	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Pasajeros cuelgan de los balcones</li> <li>-3 días de duelo</li> <li>-Enterrar en fosa común</li> </ul>





### ***Libros y artículos***

- Abellan, Joan. «El Teatro Visual.» *Revista Virtual Artea*, 2006: 75-87.
- Agüello Pitt, Cipriano. *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato, 2015.
- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. Segunda. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.
- Alfaro Castegnaro, Milena, Eleonora Badilla Saxe, y Ximena Miranda Garnier. «Hacia la transdisciplinariedad en la docencia en la Universidad de Costa Rica.» *Revista electrónica "Actualidades investigativas en educación"*, 2012: 2-37.
- Alzate Ochoa, Luz Dary, y Daryeny Parada Giraldo. «La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia.» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 3 (2009): 22-38.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Málaga: Alianza Forma, 1997.
- Ávila, Marta. «Danza y Dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene.» *Revista de las Artes Escena* (Universidad de Costa Rica), 2013: 78-82.
- Barbosa de Souza, Bethania. «Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas.» *EDUCATIO Siglo XXI* 27, n° 1 (2009): 217-230.
- Barthes, Roland. «De la obra al texto.» En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, de Roland Barthes, 73-82. Barcelona: Paidós, 1987.
- Barthes, Roland. «La muerte del autor.» En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, de Roland Barthes, 65-72. Barcelona: Paidós, 1987.
- Beljon, J. J. *Gramática del Arte*. Madrid: Ediciones Celeste, 1993.
- Bogart, Anne, y Tina Landau. *The Viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

- Briggs, John, y F. David Peat. *Espejo y reflejo: Del caos y el orden*. España: Gedisa, 1994.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Capra, Fritjof. *El Tao de la Física*. Argentina: Sirio S.A, 2009.
- Cardona, Patricia. *Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas*. San José, Costa Rica: Aire en el agua, 2009.
- Carrizo, Luis, Mayra Espina Prieto, y Julie T. Klein. *Transdisciplinariedad y Complejidad en el análisis social*. Francia: Programa MOST, UNESCO, 2004.
- Chevallier, Jean- Frédéric. *El teatro hoy: Una tipología posible*. México: Paso de Gato, 2011.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. «Glosario de artes visuales y nuevos medios.» *Estación de las artes*. 2012. <http://www.estacion-delasartes.com/wp-content/uploads/2014/04/Glosario-Artes-Visuales-y-Nuevos-Medios.pdf>.
- Corella, Randall. «Y el Virilla se tiñó de rojo...» *Revista Proa*, 12 de marzo de 2006.
- de la Parra, Marco Antonio. *Carta a un joven dramaturgo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.
- De los Santos Llambí, Sergio Marcelo. «Metodología de los espectadores de Kalibán Usina.» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2013: 39-52.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Rizoma: Edition de Minuit*. 2010.
- Derrida, J. «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.» En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Didi- Huberman, Georges . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. «Neobarroco violento: Performatividades del exceso.» *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 21, n° 1 (2011).
- Durden, Mark. *La fotografía hoy*. Madrid: Phaidon, 2015.
- Fernández Morales, Marta. «¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano.» *Entemu*, 2002: 13-26.
- Flores, Ileana Cristina. «Del movimiento a la palabra: Meyerhold.» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2008: 15-22.
- Francastel, Pierre. *La Realidad Figurativa: El objetivo y su testimonio en la Historia*. Barcelona: Paidós, 1988.

- García Barrientos, José Luis. «El texto Dramático.» *Cuaderno de ensayo teatral*, n° 31 (2014): 6-7.
- Gissi, Jorge. «Transdisciplinariedad, Psicología Clásica y Nuevas Formas de la Psicología en América Latina.» *Revista Psyke* 12, n° 1 (2003).
- Heras, Guillermo. *Las estructuras dramáticas actuales*. México: Paso de Gato, 2011.
- Herrero-Martin, Rosana. «Vacío una propuesta performática.» *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n° 18 (2013): 195-210.
- Lehman, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. España: Cendeac, 2013.
- López, Santiago Sebastián. *Lectura iconográfica-iconológica del Guernica*. Valencia: Universidad Literaria de Valencia, 1987.
- Mitchell, W.J.T. «What is an Image?» *New Literary History* 15, n° 3 (1984): 503-553.
- Moraes, María Candida. «Transdisciplinariedad y educación.» *Revista Rizoma Freiriano* (Instituto Paulo Freire), 2010.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Ovares Barquero, Felipe. *Tragedia en el Virilla 1926*. San José: UNED, 2016.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1998.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ramírez, Mari Carmen. «Imperativos morales: La política como arte en la obra de Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990.» 1991.
- Ranciére, Jacques. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, 2003.
- Rewald, Rubens. *Caos/ Dramaturgia*. Sao Paulo: Sao Paulo-Perspectiva S.A, 2005.
- Rizk, Beatriz. *La dramaturgia de la creación colectiva*. México D.F: Grupo Editorial Gaceta S.A, 1991.
- Rojas, Mariana. «La construcción de memoria histórica como acto estético y medio de reconocimiento de las víctimas de la masacre de El Salado.» *Monografía*. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2015.
- Sánchez, José, y Joan Abellanse. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 2006.
- Sanchis Sinisterra, José. *Por una teatralidad menor y dramaturgia de la recepción*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2010.

- Silva, María Inés. *Un glosario de artes visuales y nuevos medios*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.
- Soler, Joan. «Medio siglo de rebelión en la danza.» *Revista de Investigación Teatral*, 2008: 23-46.

### **Artículos de periódicos**

- «Archivo Nacional recordó peor accidente ferroviario en 90 años ocurrido en Costa Rica.» *Diario El País*. 15 de marzo, 2016. Consultado en: <http://www.elpais.cr/2016/03/15/archivo-nacional-recordo-peor-accidente-ferroviario-en-90-anos-ocurrido-en-costa-rica/>
- «Conmoción antela catástrofe del Virilla.» *La Nación*. 15 de marzo, 1971.
- «De un descarrilamiento.» *La Vanguardia de Barcelona*. 17 de marzo, 1926. Consultado en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1926/03/16/pagina-22/33242561/pdf.html>
- «El convoy de la muerte.» *La República*. 20 de octubre, 1991.
- «La lección del Virilla.» *La República*. 16 de marzo, 1999.
- «La catástrofe del Virilla, detalles completos de este hecho trágico sin precedentes en la historia de Centroamérica.» *Diario de Costa Rica*. 16 de marzo, 1926.
- Molina, Melvin. «Vacío una obra para ser sentida, no entendida, regresa mañana al teatro.» *La Nación*, 26 de enero, 2011.
- «Romería hacia la muerte.» *Revista Proa. La Nación*. 11 de marzo, 2000.
- «Tragedia del Virilla marcó la historia.» *La República*. 14 de marzo, 1999.

### **Películas**

- Amélie*. Dirigido por Jean- Pierre Jeunet. Interpretado por Audrey Tautou. Vértigo Films, 2001.
- La lista de Schindler*. Dirigido por Steven Spielberg. Interpretado por Liam Neeson, Ben Kingsley y Ralph Finnes. Universal Pictures y Amblin Entertainment, 1993.
- Titanic*. Dirigido por James Cameron. Producido por FOX International, Paramount Pictures. Interpretado por Leonardo DiCaprio y Kate Winslet. 1997.

### ***Grupos o expositores transdisciplinarios de las artes escénicas.***

Grupo de Teatro Abya Yala (Costa Rica) 1991- Actualidad.

Enrique Buenaventura y el grupo de Teatro de la Candelaria (Colombia) 1996-Actualidad. Interprete e investigador escénico Kazuo Ōno (Japón) 1906-2010.

Grupo de Teatro Malayerba (Ecuador) 1980- Actualidad.

Investigador y Director escénico Vsévolod Meyerhold (Rusia) 1874-1940.

Núcleo de Experimentación Teatral (N.E.T) (Costa Rica).

Robert Wilson (Estados Unidos).

Teatro Ubú (Costa Rica) 1989- Actualidad.

Yuyachkani (Perú) 1970- Actualidad.

### ***Plástica (escultura/pinturas)***

Bacon, F. (1944). *Three studies for figures at the base of a crucifixión*. [Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión]

Bacon, F. (1962). *L'homme qui marche y Femme asisse*.

Montoya, A. *Acuchillado* (1984).

Montoya, A. *Cadáver*. (1985).

Polidori, Ambra. *Fragmentum*. (1994)

### ***Referencias de montajes escénicos transdisciplinarios en Costa Rica***

Abya Yala. *Vacío* (2010)

Abya Yala. *El Patio* (2015)

Abya Yala. *The Good bye proyect* (2015)

Núcleo de Experimentación Teatral (N.E.T). (2010) *Consuela y el agujero*.

Núcleo de Experimentación Teatral (N.E.T). (2013) *Quadrivium*.

Núcleo de Experimentación Teatral (N.E.T). *Vaivén* (2016) obra en construcción Teatro Ubú *Caminar en Paris a cien años del nacimiento de Cortázar* (2014) Teatro Ubú *El Altar de las Poetas Muertos*. (2015)

## *Referencias de artistas*

Eugenio Dittborn

Gordon Craig

La fura dels Baus

Robert Wilson

Sophie Calle

Peter Weiss

Hace ya mucho tiempo que emprendí este viaje, puedo recordar cada una de las veces que me perdí, las cuento cómo los griegos contaban estrellas en el firmamento.

Agradezco a las deidades del Arte, el haberme perdido y reencontrado tantas veces.

Salí de Costa Rica con un astrolabio roto, con un mapa incompleto y sin zapatos que protegieran mis pies.

Con cada paso que daba, me fui dando cuenta que no estaba solo, que a lo largo de este viaje, otros se iban sumando para ayudarme a navegar entre los océanos, a todos ustedes mi cariño y agradecimiento.

Hoy cuando parece que el viaje ha terminado, miro el atardecer y descubro que existen más fronteras.

Mientras contemplo la lluvia caer... escucho el sonido de mi propia voz: *Cuando un viaje termina es porque otro está a punto de empezar.*

*Bryan Vindas Villarreal*



