

# Dispositivo Escénico Relacional: nuevos formatos de activación, traducción, desciframiento e interferencia para las artes escénicas contemporáneas



Rigoberto Ordoñez-Matute

Conservatorio Superior José María Rodríguez, Ecuador  
righo-andrez.1994@hotmail.com

Fecha de recepción: 29/03/2022. Fecha de aceptación: 20/05/2022

## Resumen

El presente artículo propone repensar a las prácticas artísticas y estéticas de los lenguajes dancísticos contemporáneos, como formatos experimentales que brinden espacios de activación, traducción, desciframiento e interferencia del artista, el espectador y el contexto, hacia la producción de dispositivos escénicos relacionales, fomentando la creación e innovación de nuevos artefactos artístico-escénicos, productores de pensamiento-acción, conocimiento y metodologías activas de creación y participación, para trasladar a la danza hacia nuevas funcionalidades y campos de aplicación, desde enfoques contemporáneos, integrales y humanos. En ese sentido, se analiza y propone la configuración, definición, naturaleza y funcionalidad del Dispositivo Escénico Relacional, como formato procesual, vivo y polisémico, desde una transformación de las convenciones tradicionales del espacio, el lenguaje, el sujeto, el objeto y los mecanismos que habitan en él. El Dispositivo Escénico Relacional, se produce como un espacio de investigación por medio del arte, desde la documentación, experiencia y praxis escénica, generando procedimientos y materialidades que admiten la transformación de las prácticas escénicas contemporáneas. Finalmente se presentan algunos ejemplos de las prácticas artísticas relacionales del Grupo Theatrum Danza, de la ciudad de Cuenca, Ecuador, como referencias activas y reflexivas sobre los acontecimientos actuales en el ámbito de los lenguajes dancísticos contemporáneos – relacionales.

**Palabras Clave:** Dispositivo Escénico Relacional, Danza Relacional, Artes Escénicas Contemporáneas, Desciframiento, Theatrum Danza

## Relational Scenic Device: New Formats of Activation, Translation, Decoding and Interference for Contemporary Performing Arts

### Abstract

This article proposes rethinking the artistic and aesthetic practices of contemporary dance languages as experimental formats that provide spaces for activation,

translation, decoding and interference of the artist, the spectator and the context, towards the production of relational scenic devices. Encouraging the creation and innovation of new artistic-scenic artifacts, which can produce thought-action, knowledge and active methodologies of creation and participation, in order to move dance towards new functionalities and fields of application, on the basis of contemporary, integral and human approaches. In this sense, the configuration, definition, nature and functionality of the relational scenic device is analyzed and proposed as a processual, live and polysemic format, considering the transformation of the traditional conventions of space, language, subject, object and the mechanisms that inhabit it. The Relational Scenic Device is produced as a space for research through art, on the grounds of documentation, experience and scenic praxis, generating procedures and materialities that admit the transformation of contemporary performing practices. Finally, some examples of the relational artistic practices of the *Theatrum Danza* Group, from the city of Cuenca, Ecuador, are presented as active and reflective references on current events in the field of contemporary relational dance languages.

**Keywords:** Relational Scenic Device, Relational Dance, Contemporary Performing Arts, Decoding, *Theatrum Danza*

## Introducción

Repensar las prácticas dancísticas contemporáneas no solo implica hacerlo desde una determinada técnica, lenguaje o estilo de movimiento, sino desde todas las dimensiones que configuran el acontecimiento artístico-escénico, incluso repensarlas *por fuera del mismo*. En efecto, es mirar la danza como un campo expandido, permeable, dialógico, interdisciplinario y transdisciplinario con otros campos y esferas artísticas, sociales, culturales, estéticas, educativas y humanas, desde las cuales se puede concebir, transgredir y reformular. En este sentido, es importante trasladar a la danza y lo sustancial de la misma, hacia otros enfoques, paradigmas y sistemas artísticos, culturales y humanos, permitiendo la formulación de dispositivos escénicos relacionales, que amplíen los campos de funcionalidad de la danza, mucho más allá de simples procesos de representación o presentación artística.

Hablar de un dispositivo escénico relacional implica pensar al mismo como un espacio de investigación por medio de la danza, es decir una investigación por medio de las artes. En palabras de Vilar (2015), este acontecimiento permite percibir, experimentar y vivir a la obra de arte como un dispositivo de pensamiento-acción, hacia la reflexión de nuevas prácticas, discursos y pensamientos, más allá de lo establecido por el artista-investigador. En tal sentido, cada uno de los componentes que configuran el mecanismo del dispositivo escénico relacional se conciben como procesos activos, que construyen una propia metodología investigativa, según sean las necesidades, recursos y objetivos de la aplicación. La misma produce una estructura de sistemas y redes que se alimentan de diversas vertientes de información, para generar nuevas percepciones, acciones y conocimientos en relación a todo aquello que involucra la producción de un acontecimiento escénico relacional desde los lenguajes de movimiento del estilo contemporáneo.

Vilar (2017) menciona que la investigación por medio del arte es capaz de crear dispositivos, como artefactos estéticos, donde sus mecanismos pueden provocar diálogos/encuentros con el espectador y su contexto, reconociendo al dispositivo como un productor de conocimiento por sí mismo. La investigación por medio de las artes se formula como el núcleo inicial de este proceso, para entender al dispositivo escénico relacional, como un sistema estructural vivo, poseedor de un propio universo dinámico, generador de conocimientos, experiencias y pensamientos y, a su vez,

entender las funcionalidades que se derivan del mismo desde/ por/para el contexto contemporáneo. “La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable” (Bourriaud, 2008:9).

La función contemporánea de las artes tiene un carácter integrador y relacional, que busca conectar con todos los campos, sustratos y espacios de la realidad, que compartimos, vivimos y experimentamos (Abad, 2009). Además, dicha función permite la acción y relación de todos los agentes vinculados (artista, público, comunidad) desde una participación activa, dinámica, experimental, creativa y crítica, con dichos espacios propuestos (Pellicer, 2020). Un dispositivo escénico relacional desde un enfoque contemporáneo puede adquirir un sentido polisémico tanto en su concepción, funcionalidad, estado, objetivo, contexto de estructuración y aplicación, reconociendo que el mismo puede constituirse, presentarse y representarse bajo múltiples formatos que se articulan desde mecanismos provenientes de diversas naturalezas. Ante lo mencionado, es importante reconocer el sentido del artista contemporáneo y su vínculo con la obra de arte, en este caso con la formulación de dispositivo escénico relacional.

Rolnik (2001) menciona que el artista contemporáneo, para estructurar la obra de arte, debe pensarla como un espacio de desciframiento, en el sentido que no busca con su obra explicar o interpretar discursos o formas, sino más bien estructurar un medio que permita inferir al arte como una práctica de problematización sobre estados y situaciones.

El artista contemporáneo, a su vez, amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no solo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, sino también de sus procedimientos (...) se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración (Rolnik, 2001: 5-6)

De modo que los procedimientos artísticos contemporáneos se basan en descifrar espacios que permitan expandir no solo el hecho artístico, sino más bien mirar a todo materialidad tangible e intangible del mundo, como recursos que pueden ser pretextos, para establecer investigaciones por medio del arte. El artista propone un desciframiento con y desde su obra, pero es el resto de agentes participantes los que terminan por trazar las nuevas y diferentes traducciones que pueden concebirse, desde este pretexto denominado *obra de arte* y, por ende, mirar a la misma como un concepto expandido, donde se han difuminado campos estéticos, sociales, artísticos, culturales, políticos y humanos, pero sin perder lo sustancial de cada uno de ellos.

En relación con lo mencionado, el presente artículo toma como referencia a las prácticas artísticas escénico relacionales, desarrolladas por el Grupo Theatrum Danza de la ciudad de Cuenca, Ecuador, el cual se ha constituido como un norte, en el momento de articular los procesos de pensamiento y acción, hacia la indagación de formatos inéditos de representación y presentación de la danza contemporánea.

Desde el 2015, Theatrum Danza ha producido diversos servicios culturales, artísticos y performativos, entre los que se involucra la creación y presentación de dispositivos coreográficos relacionales, los cuales han buscado fundar el acontecimiento relacional, como un espacio de encrucijada y diálogo entre artista, obra y espectador. Dichos proyectos artísticos han vinculado diversos actores culturales, comunitarios y artísticos, en sus procesos de creación, experimentación y muestra, desde el accionar del sujeto con el contexto social y el entorno artístico producido, para la elaboración del discurso, obra, evento o artefacto escénico.

Theatrum Danza formula sus prácticas artísticas desde la *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud, y sobre los postulados del *Teatro Relacional* de Juan Pedro Enrile y Agustina Aragón Pividal, elaborando una categoría propia denominada *Danza Relacional*. Para entender esta categoría, como primer punto se toma a Bourriaud (2008), el cual menciona que:

Los procedimientos “relacionales” (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo “traducirlo” materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?) (55).

Las propuestas escénico-dancísticas de Theatrum Danza se conciben como formatos interactivos y abiertos, que pueden suscitarse en diversos espacios, contextos y situaciones sociales, cuyos procedimientos permiten establecer los canales de encuentro, diálogo e interacción del espectador con el acontecimiento escénico (durante el proceso creativo, la muestra y el espacio reflexivo/participativo con los colaboradores después de la misma). Los artistas pueden proponer obras de arte como, por ejemplo, momentos que se construyan desde lo social, así como objetos productores de lo social (Bourriaud, 2008). En tal sentido, sea cual fuere el formato artístico que se tome como referencia, el mismo debe tener la intención de producir el acto social y relacional; en este caso, los dispositivos coreográficos relacionales se piensan como espacios que permitan articularse desde las dimensiones: estéticas, culturales, discursivas, artísticas y humanas, para generar sentidos entre los participantes y el entorno social, así como sistemas de intercambio de acción, pensamiento y conocimiento, entre los involucrados. Los procedimientos *relacionales* que propone Bourriaud deben concebirse a sí mismos, como interfaces generadores de reflexión, conocimiento y acción. Una obra escénica bajo estas características brinda al espectador la capacidad de repensarse en todos los campos de la realidad, incluso mucho más allá de la muestra escénica, por ende, este acto termina por difuminar los límites entre el arte y la vida.

Del *Teatro Relacional* que propone Enrile y Aragón, se reconoce que la ontología y lo sustancial del hecho creativo como obra ha trasladado sus cuestionamientos a la ontología del espectador, donde todas las preguntas se fundan desde/ que es/ por / para el receptor (Aragón, 2014). Este *Teatro Relacional* funda otro cuestionamiento que es importante: “cómo hacer que la obra produzca relaciones y comportamientos subjetivos y/o políticos y, por ende, cómo hacer que el espectador, junto con el performer o ideador, se convierta en cosujeto” (Aragón, 2014:22). Este sentido de lo relacional y el valor que tiene el espectador en el fenómeno escénico han permitido producir sistemas de creación, que toman en cuenta el accionar del público, su subjetividad y experiencia como elementos necesarios para colaborar en el nacimiento del acto relacional. Por lo cual Theatrum Danza se permite extrapolar estas prácticas a su contexto desde el lenguaje dancístico contemporáneo y presentar dispositivos artísticos relacionales, que son capaces de pensarse desde múltiples dimensiones, hacia la producción de experiencias y reflexiones sobre el fenómeno escénico contemporáneo.

En suma, a esto es importante mencionar a la categoría denominada: Danza Relacional que según Ordoñez & Torres (2020), se la concibe como un fenómeno escénico, donde la danza contemporánea ha adquirido otros sentidos de construcción y producción, abriendo espacios para que los elementos y recursos que la configuran puedan propiciar el accionar del espectador mediante un acontecimiento escénico de carácter participativo e interactivo. Las prácticas dancísticas relacionales transforman las

convenciones tradicionales, teatralidades y códigos escénicos, permitiendo estructurar intersticios entre la obra y la audiencia, desde dramaturgias relacionales, productoras de espacios, atmósferas y acciones lúdicas, dinámicas y abiertas, donde el espectador responde a prácticas escénicas vivenciales y establece experiencias estéticas, desde la configuración de un diálogo colectivo y vivo (Ordoñez & Torres, 2020).

En este sentido, la Danza Relacional, mediante la construcción de dispositivos escénicos relacionales bajo procesos experimentales, establece formatos alternativos donde los agentes participantes (espectador, artista, comunidad, etc.) pueden generar espacios de desciframiento y transmutación de los signos, sentidos y códigos, generando una desterritorialización convencional de la danza. El arte es, por lo tanto, una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo (desciframiento de signos y producción de sentidos), una práctica de interferencia directa en el mundo (Rolnik, 2001).

A raíz de esto es importante plantearse algunos interrogantes, que se tejerán desde sus núcleos y bifurcaciones hacia posibles respuestas y alternativas para la producción de dispositivos escénicos- relacionales, las cuales son: ¿qué es un dispositivo escénico relacional?, ¿que elementos deben considerarse para formular dicho dispositivo escénico relacional? y ¿cuáles son las naturalezas, lenguajes y funcionalidades de dichos elementos? A partir de este punto, se analizará la configuración, naturaleza y funcionalidad del dispositivo escénico relacional.

## Configuración del formato: Dispositivo Escénico Relacional

Un dispositivo en el arte puede estructurarse, ordenarse, configurarse o reconfigurarse desde múltiples formatos, hibridaciones y contenedores, articulados por componentes y mecanismos, que tienen naturalezas diferentes, pero que accionan, dialogan e inclusive se conflictúan para establecer funcionalidades y objetivos en relación al hecho discursivo, estético, artístico y social propuesto.

Para ir configurando, lo dicho partamos de Castro (2004), quien menciona sobre la noción de dispositivo que presenta Foucault, la cual lo define como una red de relaciones que se estructuran entre componentes heterogéneos. “El dispositivo establece la naturaleza del nexo que puede existir entre estos elementos heterogéneos (...) que en un momento dado ha tenido por función responder a una urgencia” (Castro, 2004:149). El dispositivo es un formato de configuración procesual, que responde a una misma génesis desde la cual se origina, construido como un conjunto maleable de componentes que buscan resolverse, activarse y dialogarse en el instante compartido, creado y probado. De igual forma, se expande lo mencionado con la mirada de Deleuze (1991), sobre el dispositivo foucaultiano:

Es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. (1)

Las líneas-direcciones provocadas por los componentes del dispositivo se reconocen como intenciones abiertas, las cuales, mediante diálogos de negociación y conflicto, encuentra un sentido de pertenencia o rechazo en el formato propuesto, valorando las naturalezas del objeto, lenguaje y sujeto planteado. Deleuze (1991) menciona que cada dispositivo funda un propio régimen, con una capacidad de transformarse,

figurarse y expandirse, con la capacidad de crear espacios entre lo visible y lo invisible, encontrando en sí mismo los mecanismos de difusión y distribución de la nueva y posible naturaleza creada mediante el dispositivo.

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición (Deleuze, 1991:3)

Al dispositivo se lo pretende mirar como un formato procesual, creativo, activo, flexible y abierto a situaciones que permitan una constante actualización y transformación del mismo, provocador de dimensiones del conocimiento, pensamiento y acción, así como de caminos que permitan establecer procesos creativos desde la subjetivación. “El dispositivo, una vez constituido, permanece tal en la medida en que tiene lugar un proceso de sobredeterminación funcional: cada efecto, positivo o negativo, querido o no-querido, entra en resonancia o contradicción con los otros y exige un reajuste” (Castro, 2004: 149). El efecto del dispositivo depende de todo aquel componente y agente pensando y no pensado como parte del accionar hacia la funcionalidad estratégica del mismo; cuando un nuevo elemento aparece, es importante reconocer qué direcciones traza el nuevo sentido, o qué ajustes deben empatar para provocar o desembocar en nuevas aproximaciones al hecho presentado.

En ese sentido, definamos ahora el carácter relacional que acompañará a dicho dispositivo. Para Bourriaud (2008), lo relacional en el arte hace referencia a un conjunto de prácticas artísticas que se formulan y toman como punto de inicio, aspectos, conceptos y aplicaciones desde nociones teóricas y prácticas, sobre el conjunto de relaciones y vínculos humanos, reconociendo su contexto social y cultural. De igual forma, este sentido se conecta a lo relacional en la estética, cuando se analiza, experimenta y juzga la obra de arte, desde la función de los diálogos y relaciones humanas producidas y configuradas por el núcleo relacional (Bourriaud, 2008).

Por lo cual, para Bourriaud (2008), la producción de un dispositivo relacional debe considerar como sustancial a las prácticas artísticas y sociales, como procesos activos que permitan trazar horizontes teórico-prácticos entre las interacciones humanas y su entorno/contexto social. “Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos.” (Bourriaud, 2008:33). Ante ello, el formato como dispositivo relacional se traza como un sistema de conexiones, mediante componentes derivados desde múltiples categorías, actividades y pensamientos, que sean capaces de producir el sentido vinculante y relacional, entre los agentes vivos y contextos fluctuantes sobre los que se crea, presenta y analiza. Es importante reconocer que esta naturaleza expansiva de lo relacional, permite crear dispositivos diversos y adaptivos a todos los cuerpos, contextos y estados, proponiendo metodologías activas de investigación en las artes y humanidades. Para Bourriaud (2008), la producción de este tipo de obras no puede omitir el sentido relacional, como sustancial de la práctica artística y social, es decir, es la materialidad humana la que traza los nuevos horizontes en el entorno obra y en el entorno vida.

Ante lo dicho, Rolnik (2001) potencia estos criterios al reconocer lo siguiente:

El arte no se reduce al objeto que es producto de la práctica estética, sino que es esta práctica como un todo; práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en los diferentes medios en que opera, siendo sus productos una dimensión de la obra, y la «no obra», un condensado de desciframiento de signos que promueve un desplazamiento en el mapa de la realidad (6).

De este modo, la producción de un dispositivo escénico relacional se constituye como una acción de interferencia entre los campos de lo artístico-estético y la realidad, el cual se funda en las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas, brindando la posibilidad al artista de elegir sus materiales y métodos. El artista crea, produce, presenta y moviliza necesidades particulares, permitiéndose generar formulas propias para provocar el desciframiento. Esta interferencia del artista con el mundo permite que el mismo se libere de la reproducción de formas y representaciones ya establecidas, expandiendo el campo de investigación para germinar sobre nuevas formas de percibir y accionar del arte en diálogo con otros campos, como una práctica que permite el desciframiento de signos y la transformación del mundo (Rolnik, 2001).

Las materialidades que configuran un dispositivo escénico-relacional no son solo estructuras tangibles, que se articulan para construir un sistema de acción sobre el artista y el receptor, sino que toman subjetividades y procesos vivos, los cuales construyen las operaciones necesarias para que se suscite el acto relacional.

La materialidad de la obra es remplazada por la conjunción de acontecimientos y subjetividades en un tiempo y espacio específicos, que se sustentan en la carencia de un pensamiento estético onnipresente que organice el «todo», para generar espacios de intercambio estético, simbólico e ideológico que intervengan directamente en las condiciones materiales de comunidades, poniendo en el centro de la operación la colaboración: (Santa Cruz, 2014: 145)

El procedimiento estético, no se vuelve un factor dominante y determinante del formato obra, en este caso del formato dispositivo, sino que activa un proceso de negociación permanente con todos los agentes y recursos que lo componen. El lenguaje se produce desde el acto colaborativo, dialógico y receptivo; por ende, esta nueva forma de organización, deben provocar intersticios de acción, que se tejen como núcleos del dispositivo escénico relacional. Este lenguaje necesita de procesos comunicativos y códigos compartidos, que involucren la producción de la experiencia estética más allá del discurso previsto del artista. En este sentido Laddaga (2006), menciona que se produce:

Procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de las cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de «formas artificiales de vida social», modos experimentales de coexistencia (21-22).

Se refiere nuevamente a la idea del desciframiento, ya no solo desde el artista con el material, el proceso creativo y el producto artístico, sino que ahora se da un proceso inverso, donde el espectador (*no artista*), establece los nuevos métodos de desciframiento y traducción de la obra. Este tipo de conversación, modifica el estado *original* del dispositivo escénico relacional, el mismo se constituye como un espacio/modo de crear vínculo y coexistencia entre el colectivo (artista, espectador y comunidad) con la obra relacional (dispositivo, evento, objeto, etc.), para provocar nuevos niveles de apreciación, vivencia y experimentación estética/escénica.

Laddaga menciona la idea de las *formas artificiales*, pero no entendiendo a las mismas como la producción de lo falso, sino más bien como sistemas de intención producidos por el autor-artista, quien tiene la intención de provocar e irrumpir la realidad con su obra. Si bien sabemos que una obra dancística o escénica, construye un proceso de acción ficcional, que se funda desde el convenio compartido entre espectador, obra e intérprete, los cuales son conscientes que están formulando un juego de representación o presentación y lo hacen en un lugar y un tiempo determinado. Es importante

reconocer que estas “*formas artificiales* que pueden pensarse para la obra, se terminan por diluir en el tiempo y acción, ya que la subjetividad en acción en un elemento vital para reconstituir el estado de la frontera entre lo estético, lo artístico y la vida misma. Incluso los procesos creativos y de presentación, son procesos constructivistas, ya que

Proponen la generación de «modos de vida social artificial», lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia –y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación que aparecen- improbables. Y que dan lugar al despliegue a comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto que a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de vida social en el presente (Laddaga, 2006: 15).

El dispositivo escénico relacional, puede concebirse como un acontecimiento de carácter experimental, bajo unos postulados creados mediante los lenguajes escénicos y dancísticos, quienes deben generar una estructura sistémica que permita contender el discurso procesual del artista y el espectador. De igual forma, esta estructura de acción, que sostiene y opera dicho dispositivo, la podemos denominar como línea dramaturgía relacional. Para Ordoñez & Torres (2020), la dramaturgia relacional tiene una naturaleza procesual, que se constituye y teje como una red desde cada uno de los componentes tangibles e intangibles que organizan el dispositivo (cuerpo, danza, teatro, recursos escénicos y estéticos, etc.), en relación con los campos y sustratos de la realidad. Dicha estructura relacional, tiene una organización sólida, con un esquema de acción repetible, y flexible, capaz de establecer los momentos y espacios (donde y cuando) en los cuales accionará el público en el dispositivo. Por ende, la respuesta de acción que propone el espectador desde su propia subjetividad en acción, ampliará las fronteras discursivas, generando nuevas ópticas de lo producido entre el público, la obra y el artista (Ordoñez & Torres, 2020). En ese sentido, el factor relacional, que se produce desde las artes escénicas contemporáneas, puede percibirse bajo la idea que propone Aragón (2014), la cual reconoce que:

Así, la construcción de un evento de teatro relacional tiene las siguientes premisas: el ideador, incubador o conceptor propone un modo de vida social artificial a una comunidad experimental de tal manera que ni agente ni espectador conocen de antemano qué clase de relaciones se darán ni lo que sucederá en el evento. Las decisiones que el espectador vaya tomando en el transcurrir afectarán a la discursividad del propio artista, es decir, que el discurso que el conceptor tiene previamente será una hipótesis (...), que podrá derivar en otros diferentes discursos, en otros sentidos, elaborados conjuntamente por los espectadores que lo construyen. (23).

Es decir, este hecho permite repensar el sistema creativo alrededor del proceso y de la obra como tal, ya que en este sentido la materialidad y el lenguaje escénico y social, deben adquirir un tratamiento estético, específico y oportuno para no terminar por dispersar las intenciones del artista. La naturaleza relacional del dispositivo escénico, parte de una hipótesis, en este caso de un discurso relacional, el cual se construye desde múltiples lenguajes artísticos y sociales que dan voz al pensamiento, reflexión y acción, construyendo un diálogo *per sé*. El diálogo no es un proceso unidireccional; algunas veces, sigue una misma intención y otras genera una dirección opuesta, es decir, un conflicto y en el mismo intervienen códigos, funcionalidades, contextos, agentes y recursos que determinaran los sentidos de traducción y de desciframiento. Para Aragón (2014) el “acontecimiento relacional tiene su razón de ser cuando se

presenta como improbable, lleno de posibilidades abiertas que no ha sido posible anticipar por ninguno de los congregados al evento” (23).

Esta idea puede resultar caótica, ya que se puede pensar que el dispositivo al ponerse en contacto con sujetos y objetos heterogéneos, puede desembocar siempre en discursos diferentes, pero en este hecho es cuando la dramaturgia relacional termina por contener la estructura del mismo. Una línea de acción relacional definida construye nexos de acción del espectador, afectado el discurso del artista, pero no cambiando el sentido ni el sistema en su totalidad. Más bien se produce una construcción de discurso (espectador) sobre discurso (artista), añadiéndole nuevas capas y dimensiones al acto escénico relacional.

En este sentido, es importante reconocer el valor del lenguaje escénico y dancístico en el dispositivo escénico relacional, ya que, para completar su sentido de funcionalidad, es necesario reconocer la capacidad transformadora que propone las artes escénicas contemporáneas, sobre procesos artísticos, estéticos y culturales. “El teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla” (Cornago, 2009:3). El lenguaje escénico en este tipo de dispositivos relacionales debe reconocer, tomar y producir nuevos códigos que se crean y conciben desde la propia cultura y contexto del artista y de la audiencia. Ya que el mismo, se convierte en el medio, productor de lenguajes que permitan causar el diálogo entre todos los mecanismos y sujetos convocados, así como la generación de nuevas lecturas y traducciones individuales y compartidas.

En ese sentido, los formatos, códigos y lenguajes son tangibles, claros y visibles en el dispositivo escénico relacional, debido a que proponen procesos comunicativos y relacionales, configurando, reconfigurando e instaurando a partir del acto participativo y colaborativo, el discurso y acción colectiva provocada. Un código en este proceso relacional se construye como un estado que permite influenciar en la acción del otro, cargado de sentidos informativos y comunicacionales, provocándolo desde su subjetividad a insertarse sobre el acontecimiento escénico producido. Estos procesos de formulación y reformulación sobre los códigos y estados, producen procesos dialógicos con las otras materialidades y recursos que habitan el acontecimiento escénico.

El lenguaje dancístico contemporáneo, para poder insertarse en esta propuesta como código, medio y sentido artístico, debe reconocerse como un espacio integral, abierto y flexible, capaz de concebirse como una práctica transversal del campo artístico y de lo humano. En tal sentido es necesario:

Establecer estructuras coreográficas culturales que se evidencian en el movimiento y acción tanto del intérprete, como del espectador, las cuales se vuelven un modo de interfaz entre ambos fortaleciendo procesos culturales, modos de convivencia y de construcción de identidades que surgen en el desarrollo del acontecer (Ordoñez & Torres 2020:46).

La danza contemporánea al ser un lenguaje versátil, configurado por múltiples *palabras* (estilos, técnicas, metodologías, pensamientos, procesos, etc.), tiene la capacidad de transformarse, adaptarse y producirse a nuevas significaciones y utilidades desde y para el lenguaje del movimiento, abriendo espacio a la diversidad de cuerpos, contextos y estados. De este modo, nos referimos a la danza como una estructura coreográfica cultural, ya que no solo habita o se produce desde el movimiento *per se*, sino que abraza todo el sentido humano desde la cual nace y lo potencia hacia nuevas fronteras y prácticas artísticas. “Es necesario contar con estructuras coreográficas que permiten construir este puente de acción, la cual se transforman según la necesidad

del contexto, la comunidad y grupo social en la que se produce” (Ordoñez & Torres 2020:44).

En tal sentido, es valioso reconocer el lenguaje de movimiento que produce el *no artista* (espectador) y poder entenderlo como una herramienta artística, capaz de ser un cimiento para la producción del movimiento compartido (como parte del discurso relacional). Por lo cual es necesario pensar que mucho antes de que la danza se haya configurado como una técnica o un estilo específico, mediante un tratamiento y/o proceso estético de configuración como un lenguaje escénico, la misma ha partido de una partícula mínima de movimiento humano, a la cual la podemos definir como el gesto cotidiano.

Acercarse a la Danza desde el gesto y este gesto convertirlo en una herramienta estética, puede llegar a ser capaz de generar estructuras culturales de movimiento y acción. Este acto va mucho más allá de pensar a la escena desde el interpretar lo que sucede en ella, sino que, al entenderla y aprender a vivirla, la convierte en un acto de vida, con errores, aciertos, fragmentaciones que acerca a formas de volver a mirarse, sentirse, razonarse y accionarse por decisiones propias y compartidas. (Ordoñez & Torres 2020:44).

Por lo tanto, “es el gesto cotidiano el material coreográfico por excelencia” (Pérez, 2009:53), pero bajo un tratamiento artístico-estético, capaz de construirse como un código comunicacional y colaborativo en el acto relacional. El gesto es solo una herramienta tomada por el artista y que funciona bajo una intención de ser un elemento cercado al espectador, como una forma, sentido y materialidad, cargada de información. Pero el gesto no es lo único que se puede tomar de la vida, como una herramienta compositiva, existen varias materialidades que habitan en el entorno y en el ser, que pueden ser meros instrumentos, para germinar actos creativos relacionales, desde el sentido artístico.

En este contexto, la Danza Relacional y sus componentes son de carácter participativo, el cual se produce por encuentros y acciones, destinadas a provocar contactos no solo desde una audiencia que acciona, sino considerar que los otros espectadores permiten configurarla y entenderla desde su teatralidad, culturalidad, identidad y subjetividad (Ordoñez & Torres 2020:44).

La Danza Relacional es el camino que permite la construcción y provocación de lenguajes, códigos comunicativos, sensoriales y perceptivos, los cuales, en el dispositivo escénico relacional, se constituyen como los procesos activos de vínculo y diálogo con los agentes y materialidades que lo componen. Dichos procesos se configuran y reconfiguran mediante convenciones específicas, creadoras del discurso relacional; en tal sentido, es importante reconocer como el lenguaje dancístico contemporáneo, al trazar cruces con otras dimensiones humanas, artísticas y estéticas, puede ser fuente de material indefinido de prácticas y acciones relacionales.

La naturaleza de la Danza Relacional sostiene un convenio diferente, ya no solo es un acto de mirar simplemente, sino que al mismo se le suma el accionar, el público se somete a un nuevo contexto y sumado a los nuevos códigos presentados, la escena se configura como un todo, reconociendo las nuevas formas de entender no solo la danza sino el contexto. (Ordoñez & Torres, 2020:34).

Finalmente, la danza es un eje vector de la producción de códigos y materiales inteligibles con el espectador y el entorno, otorgando al dispositivo escénico relacional el flujo de lenguajes derivados de diversas naturalezas, la capacidad de producir un acontecimiento permeable entre las artes y la realidad. El dispositivo escénico

relacional se configura como un formato activo, abierto y estructurado, en base a mecanismos que son el resultado del ordenamiento o hibridación de elementos y unidades de diferente naturaleza y con una determinada intención. Su proceso como tal propone la acción, diálogo y conflicto entre dichos componentes, resultado de las operaciones efectuadas antes y durante la producción del mismo, por estímulo de los agentes participantes. Dicho dispositivo se vuelve como una red productora de espacios de acción, reflexión y producción de conocimiento y por ende en un espacio de investigación y actualización permanente.

## Elementos y recursos de la composición-acción del dispositivo escénico relacional

Una vez señalada la definición, naturaleza y configuración del dispositivo escénico relacional, es importante indicar los elementos esenciales que lo componen y desde los cuales se establece los mecanismos y funcionalidades de cada uno de ellos, desde su sentido de acción relacional, aplicado al lenguaje dancístico contemporáneo. De igual forma, es necesario reconocer que estas estructuras presentada a continuación, pueden pensar desde y para múltiples campos artísticos.

### Espacio Relacional

A lo largo de la historia el espacio de la escena dancística, se ha ido reconfigurando dependiendo de las necesidades y proyecciones del artista, de la misma escena, de los espectadores, así como de los contextos sociales y culturales, en los cuales se produce. Este hecho ha presentado un gran abanico de posibilidades y alternativas sobre los cuales fundar el acontecimiento escénico.

Tejados. Garajes. Estaciones de metro. Lagos. Habitaciones de hotel. Casas privadas. Autobuses. Oficinas. Tiendas. Parques. Playas. Montañas. Museos. Galerías. Bosques. Escaleras. Escaparates. Bares. Puentes. Centros comerciales. Plazas. Fábricas. Paredes. Piscinas. En todos estos lugares se practica danza contemporánea. Desde mediados de los años sesenta, la danza contemporánea ha ido invadiendo todo tipo de espacios fuera del recinto teatral. Ha acabado por conquistar la práctica totalidad del territorio de lo cotidiano (Pérez, 2009:13).

Reconocer cada uno de los lugares que menciona Pérez, inclusive pensar en las alternativas que brindan nuestras propias localidades y contextos, permitirá entender que el espacio se convierte en un componente sustancial para formular el acto escénico, en este caso el acto relacional. Un espacio permite determinar la funcionalidad y construcción de la danza, los códigos y convenciones con el entorno y el otro (espectador, comunidad, etc.), inclusive reconocer que el mismo ya tiene lecturas y sistemas a los cuales la obra de arte, no solo se inserta como un componente más que habita el lugar, sino que la misma debe pensarse desde la dinámica de la esfera espacial (urbana, rural, arquitectónica, histórica, natural, etc.). Si la danza conquista el espacio cotidiano, es esa misma cotidianeidad la que configurara parte de la esencia del acontecimiento escénico.

De igual forma, es necesario reconocer que estructuras habitan en la espacialidad en la escena tradicional, ya que la misma se ha limitado por instituir tres dimensiones específicas que operan para una misma finalidad, pero desde lugares delimitados. En este sentido, Dubatti (2015) reconoce lo siguiente: “se llama convivio teatral, a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana” (102). El encuentro escénico, que se lo reconoce como convivio teatral, se

suscita en un espacio compartido, con agentes y operaciones determinadas, reconocidas por todo el conjunto como parte de una misma función: crear, habitar y experimentar el hecho escénico. Las tres dimensiones espaciales tradicionales a las que nos referimos son:

- » **Espacio del escenario o lugar de acción escénica:** el lugar donde acontece la presentación o representación escénica, por lo general habitada por el intérprete, artista o performer, quien mediante un procedimiento estético y artístico y en diálogo con los recursos de la escena, construye un discurso, una poética y una experiencia estética, dirigida al espectador-receptor.
- » **Espacio del espectador:** la dimensión donde el espectador-receptor se ubica para observar, sentir, reflexionar y razonar, sobre la propuesta del artista, el mismo suele estar configurado por butacas y espacios para generar perspectiva y enfoque sobre la escena presentada. Es un lugar distanciado del escenario o lugar de acción escénica, por lo general limita al espectador a establecer procesos de acción o relacionales con la escena y el entorno.
- » **Espacio de operaciones técnicas:** corresponde al lugar donde los técnicos, tramoyistas y demás sujetos realizan operaciones específicas y mecánicas, con la finalidad de crear parte de la ilusión, efectos y discursos que requiere la escena y que no puede hacerse en presencia del espectador, ya que esto afectaría el sentido de ficción escénica.

Reconocer cada uno de estos segmentos tradicionales permitirá replantear la funcionalidad de dichos espacios, hacia mecanismos que activen cada una de las intenciones del dispositivo escénico relacional.

Para esto, es necesario producir una alteración de la espacialidad, donde el espectador e intérprete no se encuentren separados, sino más bien ambos habiten un mismo entorno, en el que se han difuminado los trazos espaciales tradicionales instaurados en la cultura del espectador (Ordoñez & Torres, 2020: 38).

En este sentido, el dispositivo escénico relacional busca fundar su espacio desde la hibridación de las tres dimensiones antes mencionadas. Ya que al “fusionar las fronteras espaciales entre el intérprete y público origina una construcción interna de relaciones y modos de convivencia, que se presentan, resuelven, transforman o se ignoran en medio del universo ficcional presentado” (Ordoñez & Torres, 2020:38-39). Cuando la obra abandona su espacio tradicional y se construye desde otras lógicas y dimensiones, es capaz de romper el sentido de impenetrable sobre la cual se construye. La obra, al trasmutar su espacio, deja de ser una máquina de producción de intenciones y conocimiento hacia el espectador, sino que se vuelve un dispositivo relacional receptivo, de las intenciones que también se emana de los otros componentes: espectador, entorno, contexto, etc. Rolnik (2001) reconoce que, si se utiliza el espacio de la existencia cotidiana, se produce una relación directa con el receptor, ya que el lugar de la práctica artística y estética deja de ser un espacio especializado para la creación la escena, inclusive deja de estar separado de la vida colectiva y, por ende, debe pensarse desde el lugar de la existencia humana. Asimismo, es necesario examinar que el espacio de operaciones técnicas también puede producir intersticios en el acto relacional, de forma directa, creando sobre el operador, capas de representación, presentación y acción, que le permitan proponer los mecanismos, efectos y ficción, sin estar detrás de la escena, sino en ella mismo.

De igual forma, la obra escénico-dancística a pesar de haber abandonado el recinto teatral y los escenarios convencionales y buscado otros entornos para producirse, no ha terminado por generar una ruptura completa en los modos de hacer danza, ya que en la mayoría de casos ha seguido reproduciendo el sentido u lógica convencional del

teatro, a pesar de estar fuera de él. Esto se refiere al siguiente ejemplo,; pensemos a la obra como una pintura o escultura dentro de una galería o museo, donde la misma se ha colocado para establecer un espacio de exhibición, donde el espectador la visita, la observa, pero no la toca. Lo mismo pasa con obra escénica: se la lleva a otros espacios alternativos, pero que siguen siendo vitrinas de exposición de la misma, por lo cual no solo basta con cambiar el espacio, sino hay que transformar sus modos de activación y operación desde el lenguaje escénico presentado. Dicho esto, se puede reconocer que “la Danza Relacional permite crear contextos, situaciones vivenciales y experimentales que, al ser concentradas en un mismo espacio, construyen atmósferas de afectos y percepciones, este traspaso de fronteras entre el espectador y la escena genera experiencias en el formato de contención (Ordoñez & Torres, 2020: 39).

Por lo tanto, cuando la obra se origina en un espacio cotidiano, debe reconocer la naturaleza de sus habitantes como elementos centrales, ya que son los mismos, los que originan el sentido de espacio y de su pertenencia (Guimarães, 2017). Es decir, el espacio, entendido como una dimensión expandida, contenedora de situaciones, materiales y subjetividades, será el resultado de los modos de ver, habitar, pensar y accionar de la comunidad, influenciando sobre el dispositivo escénico relacional, los nuevos discursos artísticos y sociales en construcción. De tal manera que este espacio adquiere un mecanismo particular que activará, problematizará y resolverá, cada una de las intenciones y relaciones entre todos los sujetos, objetos, acciones e intenciones programadas, inclusive por las que aparecerán durante la activación del acontecimiento relacional.

En definitiva, repensar el espacio para las prácticas escénicas relacionales, no es solo cambiar de lugar para crear la danza o presentarla, sino mirar al mismo como un micro-universo de vínculos artísticos-estéticos con lo humano, resultado de configuraciones sociales, culturales, artísticas, políticas y humanas. El espacio es un componente vivo, compartido y procesual, que posee una atmósfera relacional, traspasando fronteras entre la vida y la obra, afectando en las percepciones de los agentes que lo habitan y, por ello, produciendo procesos experimentales y modos de habitar la experiencia estética. También es necesario pactar un convenio del espacio con el tiempo, ya que el mismo será un elemento que permitirá instaurar y establecer las nuevas lógicas de forma constructivista. Es decir, en el transcurso y la duración del mismo, se determinará los momentos de activación, traducción, interferencia y desciframiento de parte de los agentes participantes y su contexto.

## Agentes Participantes

A continuación, se detallan algunas nociones que se deben tomar en cuenta, sobre la naturaleza y relación de los agentes participantes en el dispositivo escénico relacional.

### » Artista- Ejecutante

El artista-ejecutante, es aquel agente, que construye un modelo de acción artística/poética, a través del lenguaje escénico propuesto, bajo procedimientos estéticos y artísticos, que permitirán configurar el génesis de la obra. En el caso de la danza, el cuerpo del artista en diálogo con el fenómeno dancístico se construye como el interfaz de producción de sentido, discurso y acción del acto escénico. El artista debe romper su figura tradicional y distanciarse de los cánones habituales reproducidos, ya que su labor es provocar procedimientos y desciframientos que permitan conectarse desde la obra con el espectador (Rolnik, 2001). En este sentido, la operación del artista-ejecutante en el acontecimiento escénico relacional debe provocar lo que Dubatti (2003) denomina como el acontecimiento poético o de lenguaje, el cual se produce cuando

en el cuerpo del bailarín/actor se instaura un sistema estructural, cargado de signos (verbales y no verbales), que permiten la construcción de procesos de semiotización para la escena. En suma, a lo mencionado, este sistema de desciframientos, procedimientos y acciones artísticas/poéticas deben tejer una línea transversal del factor relacional, es decir el artista-ejecutante es el productor de los códigos heterogéneos, que funcionarían como lenguajes y líneas intencionales para poner en marcha el dispositivo escénico relacional. Por lo cual su labor es reimaginar y transformar el lenguaje del movimiento y de la danza, desde una adaptación de su técnica y estilo hacia su contexto, al discurso del autor-director, a los tipos de cuerpos desde los cuales se produce, metodologías creativas, etc.

#### » Espectador- Receptor

El espectador- receptor, es el agente esencial, ya que “la presencia del público es fundamental en esta construcción, porque sin ella la infinidad de lecturas (conectadas o no con la intención del artista, referidas o no al campo creativo del autor) que se perfilan en el horizonte de identidad de la obra, no serían posibles” (Ortiz, 2014: 7). Con esta idea, la presencia del público trasciende a un lugar de participación activa en el dispositivo escénico relacional, ya que no solo traduce desde lo que observa, siente, piensa y razona, sino que acciona desde su subjetividad en acción. Por lo cual este accionar, permite movilizar la experiencia estética hacia una vivencia estética significativa, donde realiza procesos de desciframiento: “la realización de la obra implica la movilización de la subjetividad del receptor, de su potencia para vibrar ante las intensidades del mundo y descifrar los signos formados por sus sensaciones” (Rolnik, 2001:8). En este sentido el mismo espectador-receptor, establece los mecanismos para resolver su estadía en la escena, este hecho le permite reconocerse a sí mismo, como un elemento vivo, que recepta, ejecuta y propone y se relaciona con el mundo, tal cual como en la vida misma. Este acontecimiento *expectatorial* como lo denomina Dubatti (2003), coloca a los espectadores, como agentes que testifican, accionan y producen procesos de semiotización, al involucrarse en el estado de ficción producido por el dispositivo escénico relacional, otorgando nuevos estados a un espectador que ha dejado de ser un sujeto pasivo para la escena y ha encontrado en sí mismo una emancipación, es decir un poder de decidir desde su subjetividad en acción. Una emancipación que le permite asociar y disociar lo que vive con la escena, valorando sus conocimientos y pensamientos para utilizarlos como contribución de un propio discurso y aprendizaje significativo desde su propia experiencia (Ranciére, 2008). Por último, Ordoñez & Torres (2020), reconocen que para que el dispositivo escénico relacional, adquiera el valor indicado desde la audiencia, es importante que el público, perciba que:

Ya no solo es un acto de observar la escena, sino que al mismo se le adiciona el accionar de parte del espectador. El público se rige a nuevos códigos presentados (espacios, dramaturgias, coreografías, estados, etc.) cambiando las lógicas de todo aquel elemento escénico que conforma la escena, generando de ese modo consensos que permiten construir contextos y configurar a la obra como una todo (45).

El espectador-receptor, se convierte mediante la acción del desciframiento, en un nuevo sujeto, diferente al que llegó a observar la obra. Se convierte en uno de los núcleos relacionales y en un nuevo habitante del dispositivo relacional, construyendo relaciones afectivas específicas (Guimarães, 2017). Es decir, el “no artista”, se configura como un personaje, un performer o un ejecutante más, sin dejar lo esencial de lo que significa ser espectador.

» **Técnico – Performer**

El técnico –performer se constituye como el elemento que permite crear los mecanismos y sistemas logísticos para el funcionamiento técnico de la obra, iluminación, tramoya, utilería, recursos escénicos, etc. Su funcionalidad permite producir matices, efectos y capas a la estructura escénica propuesta. En esta idea de dispositivo escénico relacional, aborda dichas operaciones desde el diálogo con los demás agentes participantes; la construcción de su proceso relacional, transita por el factor técnico y mecánico de los elementos y a partir de los mismos producir sus propios procesos de desciframiento para la obra. De igual forma, cada uno de los recursos seleccionados y aplicados por el técnico–performer, dialogan con el discurso y dramaturgia relacional, al crear los espacios específicos de acción de este sujeto, incluso puede reivindicarse como un personaje de la propuesta, decir textos, danzar o ser un espectador-receptor más.

Finalmente, es importante mencionar que, si este tipo de dispositivos relacionales se estructura desde prácticas comunitarias, sociales o naturales, debe responder a la diversidad cultural y humana de los pueblos y nacionalidades, existentes en el contexto que se crea. El fin común de todos es la participación activa; por ende, implica crear metodologías activas para el abordaje de la danza, la cultura, la producción, la recepción y circulación de la obra. “La danza de participación a la que me refiero toma contacto con la sociedad a través de encuentros personales con individuos concretos que se encuentran en el mismo lugar en el que sucede la acción” (Pérez, 2009:50). El encuentro o convivio entre los agentes permite formular prácticas activas sobre los modos de acción, comportamientos y estados sobre los cuales se decide fundar la obra, sin negar la subjetividad del individuo que participa y mucho menos perder la esencia del lenguaje dancístico, ni el discurso del artista propuesto.

**Técnicas, estilos y lenguajes escénico-dancísticos contemporáneos**

Los lenguajes artísticos contemporáneos, de carácter escénico, performativo y dancístico, se reconocen como lenguajes en permanente estado de reconstrucción y revitalización, ya que se adaptan, hibridan, aceptan o rechazan, diversos principios, concepciones y sentidos desde los cuales se concibe y crea. “Si algo nos queda claro del arte contemporáneo es precisamente su identidad en construcción; la posibilidad presente de ser parte viva y activa de la creación –como espectadores, público o consumidores- de lo que las artes actuales nos ofrecen” (Ortiz, 2017:86). Ante ello, la danza contemporánea ha desplazado su funcionalidad de simplemente convertirse en un lenguaje artístico expresivo-narrativo o metodología de entrenamiento corporal, para dialogar con diversos campos humanos; este hecho le ha permitido convertirse en el medio fluctuante para producir diversos servicios culturales, artísticos y humanos. En palabras de Ordoñez & Torres (2020), se puede resaltar que:

La danza contemporánea tiene la capacidad de transmutar no solo por su entrenamiento, construcción corporal o presentación escénica, sino que, al darle el poder de dialogar con otros recursos escénicos, que han sufrido cambios en las convenciones escénicas tradicionales e incluirle al público como un eje constructor de discurso y acción, permitirá provocar ya no solo una obra, sino un acto o evento relacional (Intérprete-obra-público/acción), con la idea de un cuerpo de enunciación social (30).

La danza se vuelve un sistema de enunciación social capaz de adquirir diversos tipos de formatos, ya que en la actualidad la misma consigue nuevos medios para producirse, al encarnarse en los numerosos tipos de cuerpos, fines y discursos sobre los cuales

desea producirse. Esto “implica utilizar las herramientas, metodologías dancísticas y elementos escénicos (espacio, iluminación, objetos, vestuario) como democráticos para establecer ejes que puedan construir el discurso por parte del director, conjugado a contextos, problemáticas y códigos culturales, sociales y universales del espectador” (Ordoñez & Torres, 2020:34). Ante ello, ya no produce un discurso único desde el movimiento, sino que la misma ha asumido un proceso democratizador en relación al resto de elementos que convergen para crearse. Por lo cual “la danza contemporánea, pues, genera un intercambio activo y denodado de experiencias, de actividad racional y de constructos sensibles; y en este sentido comparte, evidentemente, campos comunes con las demás artes contemporáneas: campos en los que estas artes se están aún construyendo” (Ortiz, 2017:86).

La danza contemporánea se vuelve como un laboratorio activo, que busca encontrar los procesos estéticos y artísticos para generar las estructuras que permitan el desciframiento de parte de los agentes involucrados. Por lo cual, la estructura de laboratorio para la danza y el cuerpo busca construir el proceso de cómo hacerlo desde prácticas relacionales.

Este conocimiento, de laboratorio, vivencial, particular y perfectible, replantea sus dinámicas de creación constantemente, para permitir estructuras de pensamiento y asunción del cuerpo y el arte que, apartadas de ambiciones totalizantes, ofrezcan la posibilidad de resistir a las voces hegemónicas que han fijado el saber y su construcción de maneras predefinidas y «legales» (Ortiz, 2017:116-117)

El sistema de laboratorio otorga la capacidad de poner a prueba un material, para reivindicar su funcionalidad, entendiendo que el mismo se presenta como un elemento a ser probado y en su quehacer pretende derivar en las múltiples traducciones, lecturas, aplicaciones y sucesos que antes no se habían pensado. Esta idea permite trazar nuevas dimensiones sobre las formas tradicionales de habitar, presentar, experimentar y difundir la danza. Es de vital asunto reconocer que, en el esquema de laboratorio, “el proceso es más relevante que el resultado: el conocimiento es creado a partir del laboratorio, de la dinámica acierto/error, de la experiencia vivenciada en la comunidad creativa y cómo esta es afectada y transformada por aquella(s) (Ortiz, 2017:116).

El estado procesual de un dispositivo escénico relacional se produce por el tratamiento de cada uno de los elementos y recursos seleccionados, transformando sus naturalezas y estados hacia materiales que realmente puedan ser objeto de fundación del acto relacional. El mismo dispositivo escénico relacional, sigue siendo un laboratorio, durante la muestra y posterior a ella, es decir no solo el proceso se refiere a su construcción, sino que, en la prueba del mismo, se reconocerá nuevos valores a ser tratados. En esta nueva dimensión del proceso durante la muestra, “el artista contemporáneo trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana” (Rolnik, 2001:10), cuyo sentido provoca nuevas interrogantes y puntos de partida, para la creación de conocimiento, pensamiento y reflexión sobre lo vivido. El laboratorio como proceso previo a la muestra, lo podemos denominar como el periodo de ensayo.

El famoso *periodo de ensayos* es la base para poner a prueba cada uno de los elementos y que los mismos respondan ante la necesidad de configurarse y producir el impacto proyectado por el espectador. Los ensayos son espacios de fijación y rechazo, de acierto y error, para someter a diversos contextos la estructura dramática; los intersticios y espacios de acción del espectador deben ser lugares creados de forma intencional y de decisión del director (Ordoñez & Torres, 2020:37)

Sea como fuere, el lenguaje dancístico escogido del estilo contemporáneo debe ponerse a prueba desde su estado ontológico, para crear materialidades fijas, que permitan ser recursos concretos en la activación del componente relacional. Este proceso de laboratorio o periodo de ensayo para el dispositivo escénico relacional es el espacio de prueba y decisión, donde el creador determina cada una de las intencionalidades y momentos de desciframiento para el espectador y el contexto. En este estado, la danza se vuelve un lugar de experimentación y descubrimiento tanto para el artista – ejecutante, como para el espectador–receptor y el técnico–performer. De igual forma, en este espacio es donde se termina por estructurar el discurso y dramaturgia relacional, así como el dispositivo escénico relacional, lo cual revela que el dispositivo no es un hecho terminado, sino que se actualiza en cada práctica, prueba y presentación.

Finalmente, la danza es entendida como un proceso de laboratorio, que no niega la técnica, ni el estilo, ni el lenguaje, simplemente se los considera bajo otros procedimientos y finalidades; esto es importante de reconocer, ya que “la danza es partitura, es coreografía, pero hay que tener claro que eso no significa crear cuerpos y discursos impenetrables para el accionar y acontecer del espectador” (Ordoñez & Torres, 2020:37). Así mismo “por todo esto es imperativo, entonces, pensar en los procesos artísticos como lugares de disidencia, como espacios para la generación de conocimiento y como prácticas menos ceñidas a la trascendencia, enfocadas en los hallazgos dentro de esos procesos” (Ortiz, 2017:123).

## Prácticas artísticas escénico- relacionales de Theatrum Danza

Para aterrizar la idea del dispositivo escénico relacional, se toma como referencia a las experiencias y prácticas artísticas escénico-relaciones que han sido realizadas por el Grupo Theatrum Danza de la ciudad de Cuenca, Ecuador. Theatrum Danza propone estos dispositivos escénicos, como micro-estructuras vivenciales, donde conviven el artista–ejecutante y el espectador–receptor, desde el proceso de desciframiento a partir de la subjetividad en acción y en diálogo con diversos postulados estilísticos, artísticos y técnicos, que han permitido fundar el acontecimiento artístico relacional. Cada uno de los dispositivos relacionales creados han ido estableciendo los procedimientos, lenguajes y discursos particulares del grupo, ideando conceptos, metodologías, pensamientos, procesos, productos, reflexiones y estilos desde lo experimentado.

Las propuestas artísticas de Theatrum Danza se elaboran y articulan a partir de lenguajes dramaturgícos contemporáneos con un sentido relacional, integral y expansivo, donde los mismos aparecen por la necesidad y requerimiento del acontecimiento creativo y experimental, presentando un esquema estructural del dispositivo. Dicho esquema estructural se propone como una interrogación que formula el artista–ejecutante y cuya respuesta, solo se produce en un determinado tiempo, espacio y metodología, es decir, se resuelve mediante una respuesta momentánea y efímera desde el encuentro inestable de los elementos y componentes que configuran el dispositivo (Sánchez, 2011).

La respuesta momentánea es el formato dispositivo escénico relacional; por ende, la experiencia del espectador–receptor también será un resultado de y para el momento. El espectador–receptor no tiene la facultad de ensayar o probar previamente lo que pasará, sino que lo hace desde su aquí y ahora, desde su presente, resolviéndolo desde su subjetividad en acción y desde procesos de actualización constante.

A continuación, se describen algunas prácticas artísticas relacionales del Grupo Theatrum Danza, como referencias activas y reflexivas sobre los acontecimientos actuales en el ámbito de los lenguajes dancísticos contemporáneos – relacionales:

*Instrucciones para Despedirnos*, dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez, fue presentada en el 2018 y 2019, cuyo discurso relacional se estructuró al enfrentar al espectador con una escena construida desde los temas de la muerte, el suicidio, la enfermedad, la pérdida, el amor, la fragilidad y la renuncia, como ejes sistémicos de la obra. La misma se fundó bajo dos formatos de dispositivos escénicos relacionales, debido a los contextos geográficos en los que se la presentó.

En el primero, se utilizaba una casa antigua restaurada de la ciudad de Cuenca “La Guarida”, alterando la lógica de escenario tradicional y proponiendo en sus habitaciones y pasillos micro-escenarios ficcionales. Cada uno de los espacios de la casa fueron adaptados bajo una misma estética y narrativa, con objetos, plantas, sonoridades, fotografías, cartas, aviones, lámparas y efectos oníricos, capaces de ser estructuras operantes para la acción y decisión del espectador-receptor. Esta casa terminó por fragmentar su espacio global, en micro-contextos heterogéneos, cada uno con su tiempo, dimensión y discurso determinado, para que el público pueda conversar, identificarse, transitar, bailar y accionar con el artista-ejecutante, así como tomar bebidas, lanzar aviones, leer viejas cartas, cargar maletas, despedirse de alguien que quiera y otras actividades aleatorias, según se vaya configurando la dramaturgia relacional.

El segundo dispositivo relacional se traslada a una estación de tren abandonado en la ciudad de Riobamba en Ecuador, donde el espacio se vuelve un detonador potente de la idea de recuerdo, la nostalgia, la historia personal y la añoranza. El espacio relacional sufre una adaptación debido al nuevo convenio, cambiando las habitaciones íntimas por un espacio más complejo, cargado de paisajes urbanos y naturales, pero finalmente siendo un escenario muy personal de los espectadores de la localidad, ya muchos de ellos lo habitaban y transitaban durante toda su vida, inclusive cuando funcionaba el tren. Esta capa extra del espacio le otorga al discurso nuevas imágenes y acciones; con la idea del viaje simbólico y la despedida hacia la muerte, en la escena final se ve a los bailarines correr por los rieles del tren, escapando de su destino, mientras el espectador recoge los aviones de papel, como muestra del recuerdo vivo. De igual forma, las escenas y las danzas se revitalizan, para ser funcionales para el entorno escogido.

*El Olvido que Algún día seremos*, dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez, fue presentada en el 2021, estructura su discurso relacional, al tomar el innegable destino de la muerte como eje central, no sin antes mostrar que, en la vida misma, estaba la esperanza, la libertad y el sentido de ser. De igual forma, coloca al espectador en el lugar incómodo al mirarse como un ser que olvida lo que es vivir y que, después de la muerte, se convertirá en el inevitable olvido de la existencia. Esta obra toma los lenguajes de la danza contemporánea y el teatro como vectores de las materialidades; su dramaturgia relacional, se estructura al investigar con y desde personas que han perdido a seres cercanos y que junto a ellos también se han perdido a sí mismos.

El dispositivo escénico relacional de esta obra toma un único espacio oscuro, configurado por una escenografía de barajas, plantas y torres de naipes, en el cual la audiencia se involucra mediante los juegos lúdicos como las cartas y el azar, determinado quién debe morir en escena o a quién olvidar. Es la propia decisión del espectador la que determina los espacios de la danza, incluso el mismo, al identificarse, se vuelve un sujeto nombrando a cada instante por los artistas –ejecutantes, ya que lo mencionan como un sujeto protagonista de la escena: el ser que ha sido olvidado o que pronto olvidará. El espectador se encuentra con naipes que contienen frases fragmentadas y escritas, con la ida de descifrar los mensajes ocultos en los mismos, así como en un momento determinado puede lanzar las cartas, como símbolo de despedida.

*No somos Romeo, ni tampoco Julieta* fue presentada en el 2021, dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez. Su discurso relacional toma como referencia a los tópicos de la tragedia *Romeo y Julieta* del dramaturgo William Shakespeare, pero trasladando y recreando el discurso a un contexto contemporáneo. Como su nombre lo indica, la obra no busca representar la narrativa clásica, sino colocar a los ejecutantes y al espectador, desde sus propias subjetividades e identidades como los amantes que se ven atravesados por el amor clandestino, la rivalidad, la fatalidad y el suicidio como acto de escape a sus propias decisiones ante el amor. En ese sentido, la obra nos presenta a unos personajes que superaron el amor romántico y ahora viven la realidad, bajo una crudeza, que revela que no basta solo con saber *amar* y que, en su último momento de vida, se dieron cuenta de que la persona que amaron, ya no existe y, aún más, nunca existió. Al final de la misma, el público queda con unas interrogantes que solo serán respondidas después del cierre de la obra y desde sus propias experiencias de vida.

El dispositivo escénico relacional toma una Galería de Arte de la ciudad de Cuenca y estructura un micro departamento, con contextos heterogéneos (balcón, campos de rosas, habitación, la galería y la sala), que se separan por las intenciones de cada escena. En este lugar, el espectador se ubica en medio de los campos de rosas sembradas en el suelo, pero que, por el paso del tiempo, se han marchitado. Podemos encontrar un estilo cubista en toda la estética de la obra, inclusive existe una serie de cuadros narrativos a manera de vía crucis del amor entre los personajes (desde la primera cita hasta la muerte), los cuales anticipan al espectador el destino de los personajes. En este sentido, el público se identifica, lee cartas, toma vino, rompe las rosas, confiesa y conversa con los ejecutantes sobre la idea del suicidio. Cada una de las acciones determinan el flujo del tiempo y ritmo de la obra, ya que cada actividad está situada en un tiempo específico, pero el modo de hacerlo proviene de lo subjetivo del espectador, por lo que si se demora o lo hace apresurado, la obra tomará pequeños giros en su dramaturgia relacional.

*Duos: la Voz de un silencio que se escapa*, dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez, fue presentada en el 2018 y adaptada a diversos espacios geográficos del Ecuador, creado espacios relacionales desde lugares públicos y privados. El discurso relacional sitúa al espectador, bajo la temática del amor, en diversas situaciones, todas ellas conectadas por la infidelidad, la apariencia, el miedo y la violencia. El primer dispositivo relacional toma su esquema estructural, al presentarse en un edificio de la ciudad, donde en cada piso se construyeron micro-departamentos, cada uno corresponde una época y contexto diferente, pero que se conectan mediante la figura del guía. En este sentido, el edificio se vuelve un museo viviente, cargado de atmosferas, visuales, sonoras y afectivas, donde el espectador transita y acciona en cada uno de los acontecimientos escénico-instalativos, cambiando las convenciones tradicionales de la escena y proponiendo al espectador-receptor convertirse en un personaje más, como el cómplice, el amante, el asesino y el indiferente. El espectador come, juega, participa, habla, decide qué hacer y dónde ubicarse, según se lo permita la dramaturgia relacional. El espacio en cada piso se va diluyendo y mostrando la esperanza, al romper el encierro y terminar en la azotea del edificio, considerando al espacio urbano de la ciudad, como un paisaje narrativo, una pantalla de la vida social, generando un nuevo discurso, sobre la comunidad. Al final, la obra se diluye y termina por generar un momento social entre todos (ejecutantes y público), fracturando la ficción y convirtiéndose en un evento cotidiano, pero cuya relación y vínculo entre todos se fue produciendo por las acciones en las escenas anteriores.

Los otros dispositivos relacionales, adquieren su esquema estructura en la ciudad de Quito, Ecuador, ya que la obra se realizaba en contextos públicos, coexistiendo, bajo dimensiones sociales, culturales y públicas, extrañas al primer momento de creación.

En ese sentido, la dramaturgia relacional se reformula, creando nuevos modos de activarse, al encontrarse con público masivo, que fácilmente puede desconectarse de la obra al estar en un lugar público y abierto. Si antes se creaba micro departamentos para generar formatos ficcionales de contención, ahora se omite la idea del departamento y se planea habitar la dimensión ciudad como tal. No se niega el valor histórico, cultura y humano existe, ni mucho menos las prácticas vivas que ya existen, sino que se propone generar puntos focales de atención, precisos y específicos en tiempos y espacios determinados. Por lo cual, este tipo de dispositivos relacionales, no pueden imponerse ante una vida ya existente, sino que deben encontrar los intersticios en la misma para reconstituirse y producirse en nuevo estado, sin perder el discurso relacional previo.

Cada una de las prácticas descritas, pretenden configurarse como perspectivas de aplicación desde la praxis y experimentación del acontecimiento escénico relacional, las cuales puedan servir como ejes sistémicos y orientativos de los fenómenos artísticos y escénicos que surgen en la contemporaneidad.

## Conclusiones

En definitiva, formular un dispositivo escénico relacional implica reconocer la definición, la naturaleza y funcionalidad del mismo, así como los elementos, lenguajes y recursos escénicos-dancísticos que interviene en la producción del mismo. Este hecho implica repensar las prácticas artísticas y estéticas, pero, sobre todo, los modos de producción y abordaje de las mismas, así como el estado de los agentes participantes y los espacios en los que se origina. Por lo que a continuación se detallan algunas conclusiones a modo de cierre del presente artículo:

- 1) Es importante reconocer que las prácticas artísticas y estéticas en el ámbito de los lenguajes dancísticos contemporáneos proporcionan los espacios para la formulación de dispositivos escénicos relacionales, al establecer procesos y procedimientos investigativos desde las artes. Este hecho fomenta la producción e innovación de nuevos artefactos estéticos y formatos escénicos-relacionales, como dispositivos de pensamiento-acción, productores de conocimiento vivo, participación activa del espectador y la valoración de nuevas metodologías y recursos para trasladar a la danza hacia nuevas funcionalidades y campos de aplicación, desde enfoques contemporáneos, relacionales, integrales y humanos.
- 2) El dispositivo escénico relacional puede adquirir un sentido polisémico desde su definición, configuración, funcionalidad y aplicación, al constituirse desde diversos componentes y mecanismos provenientes de diferentes naturalezas, lenguajes y estados. En este sentido la labor del artista contemporáneo se estructura al proponer obras estético-artísticas (dispositivos escénicos relacionales), como espacios de interferencia, traducción y desciframiento de parte del espectador desde su participación mediante su subjetividad en acción, sin dejar de lado el contexto y las materialidades desde los cuales se concibe. El artista contemporáneo establece diversos procedimientos artísticos, al tomar al mundo y la vida misma, como su material de creación, los cuales se configuran como modos de activar con y desde su obra, nuevos estados de apreciación, experiencia y vivencia estética.
- 3) El dispositivo escénico relacional es un formato en constante actualización, con un carácter vivo y procesual, que se estructura, configura, ordena, reconfigura e hibrida, como resultado de las múltiples naturalezas y lenguajes de creación, sobre los cuales se funda, aplica y reflexiona. Esta red de elementos heterogéneos permite generar espacios de traducción, interferencia y desciframiento desde el artista-ejecutante, el espectador-receptor y el técnico-performer, en relación al producto/proceso propuesto. En esta práctica se produce una desterritorialización de los

cánones tradicionales sobre los modos de hacer, habitar y percibir el acontecimiento escénico. Por ende, su naturaleza está en constante expansión e interferencia, ya que permite el encuentro, colaboración y acción desde diversos campos humanos y esferas del conocimiento, adaptándose y transmutando según sea la necesidad sobre la cual se funda.

- 4) Los agentes participativos que habitan el dispositivo escénico relacional producen espacios de intercambio de lenguajes, códigos, actividades y estados, desde procesos comunicacionales, afectivos y dinámicos. Por lo cual, el lenguaje relacional que propone el dispositivo es compartido, procesual y activo; toma todo aquello que la cultural, el contexto, el dispositivo y la subjetividad puedan proporcionarle para generar los mecanismos de activación, procesos de traducción y de desciframiento individual y colectivo. Este dispositivo funciona a manera: del cómo, el cuándo y el dónde; el artista propondrá comunidades experimentales que permitirán crear vínculos relacionales del sujeto con su contexto y el artefacto estético, provocando procesos de reflexión, pensamiento, acción y reorganización de los datos para difuminar las fronteras entre el arte y la vida.
- 5) El lenguaje dancístico contemporáneo brinda la capacidad de producir nuevos códigos, sistemas y estructuras, sin perder su esencia de movimiento, al considerar las prácticas humanas cotidianas, como partículas activas, para la elaboración de la danza relacional. En este sentido, la danza se convierte en una estructura coreográfica cultural, como un interfaz de acción y diálogo, que al recibir un tratamiento estético y artístico ha creado nuevos niveles de abordar a la misma. Esta expansión del campo de la danza contemporánea la ubica como un espacio versátil, abierto y adaptativo a generar nuevas redes de pensamiento y acción, no solo desde el lenguaje del movimiento, sino que, al mirarla como un sistema de laboratorio, potencia nuevas dimensiones y desciframientos en el acontecimiento escénico-relacional. Es vital mirar a la danza como un elemento democrático que ha franqueado sus fronteras y ha sido capaz de asumir otras lógicas sobre las cuales se concibe y produce.
- 6) El espacio se constituye como un eje fundamental, al reivindicar su sentido y función tradicional, ya que se produce una hibridación en una misma dimensión del espacio del escenario o lugar de acción escénica, el del espectador y el de operaciones técnicas, generando contendedores relacionales, que se establecen como micro-universos vivenciales. La atmósfera que se crea en el mismo absorbe aquellas dimensiones sociales, urbanas, naturales, ficcionales, oníricas, etc., que en diálogo con las propuestas estético-artísticas del ideador proponen un espacio relacional, vivo, colaborativo, compartido, procesual y en constante proceso de actualización.
- 7) El cambio de roles y funciones del artista-ejecutante, el espectador-receptor y el técnico – performer permiten expandir el acontecer de los agentes participantes en el dispositivo escénico relacional, ya que rompen cánones establecidos y aportan en nuevas actividades para/desde/con la escena. Cada uno de ellos generan sus propios códigos heterogéneos y procedimientos de desciframiento en relación al dispositivo, proponiendo sistemas y modos de resolverse y habitarse, desde una participación activa, experimental, viva y significativa. Su subjetividad en acción (como artista, público o técnico) se convierte en el puente de la vivencia estética y de las nuevas formas de hallarse en la escena y en la danza.
- 8) Finalmente, las prácticas artísticas y estéticas relacionales que propone el grupo *Theatrum Danza*, proponen micro-estructuras vivenciales que provoquen en el otro la subjetividad en acción para crear procedimientos y materiales propios, que permitan establecer los modos de interferencia, traducción y desciframiento desde la obra, la realidad, el objeto, el lenguaje y el sujeto. Estas prácticas responden a contextos fluctuantes, bajo metodologías activas derivadas de los postulados estilísticos, artísticos y humanos, sirviendo como ejemplificación de posibles alternativas para la producción de dispositivos escénicos relacionales, tomando en cuenta el estado, contexto, agentes y los procesos históricos, culturales y sociales desde los cuales se propone.

## Bibliografía

- » Abad, J. (2009). “Usos y funciones de las artes en la educación” En Jiménez, L., Aguirre, I., & Pimentel, L. (2009). (coords) *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Editorial Santillana. [en línea]. Consultado el 4 de Febrero de 2022 en <https://blogfcbc.files.wordpress.com/2011/06/abad-javier-usos-y-funciones-de-las-artes1.pdf>
- » Aragón, A. (2014). “La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (10),1-32
- » Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Traducción de C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- » Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes
- » Cornago, Ó. (2009). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Agenda Cultural Alma Mater*, (158), 1-20. [en línea]. Consultado el 9 de Febrero de 2022 en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2216/1788>
- » Guimarães, J. (2017). “El teatro como dispositivo relacional en la habitación escénica Naquele Bairro Encantado”. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 13(25), 122-133. [en línea]. Consultado el 16 de Marzo de 2022 en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3695/3377>
- » Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo. Michel foucault, filósofo, 155-163.
- » Dubatti, J. (2003). *El Convivio Teatral*. Buenos Aires: ATUEL.
- » Dubatti, J. (2015). “Convívio y tecnovívio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Fronteiras*, 101-114. [en línea]. Consultado el 1 de Marzo de 2022 en [http://artescenicasscaldas.edu.co/downloads/artesescenicasscaldas9\\_5.pdf](http://artescenicasscaldas.edu.co/downloads/artesescenicasscaldas9_5.pdf)
- » Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Ordoñez, R. & Torres A. (2020). “Danza Relacional: Audiencia activa en la expresión de arte escénica contemporánea”. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (31), 28-48. [en línea]. Consultado el 16 de Marzo de 2022 en <https://doi.org/10.34096/tdf.n31.7633>
- » Ortiz, E. (2017). *La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual*. Cuenca: Facultad de Artes Maestría en Estudios Del Arte de la Universidad de Cuenca. [en línea]. Consultado el 16 de Febrero de 2022 en <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/26228/1/tesis.pdf>
- » Ortiz Mosquera, E. (2017). “El Cuerpo como laboratorio”, en *Repensar el Arte* (Jorge Gómez, coord.) (pp. 111– 124). Guayaquil: Universidad de las Artes.
- » Ortiz Mosquera, E. (2014). “El desplazamiento del “cuerpo” significativo en la danza contemporánea”. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (2),1-11 [en línea]. Consultado el 4 de febrero de 2022 en <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/239/218>

- » Pellicer, S. T. (2020). Los enfoques pedagógicos presentes en la Educación Artística. *Trayectoria: Práctica Docente en Educación Artística*, 1(7), 66-87. [en línea]. Consultado el 18 de Enero de 2022 en <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria/article/view/778/609>
- » Pérez, V. (2009). “Danza en contexto. Una introducción”. ¡A bailar a la calle! *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, (9), 13- 65
- » Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- » Rolnik, S. (2001) ¿El arte cura?, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Quaderns Portàtils*, SF. Pp. 1-12. [en línea]. Consultado el 17 de Enero de 2022 en [http://www.medicinayarte.com/img/rolnik\\_arte\\_cura.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf)
- » Sánchez, J. A. (2011). “Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia” *Errancia y transformación*, 19-38. [en línea]. Consultado el 10 de Enero de 2022 en <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/017-Sanchez-JoseA-dramaturgia-campo-expandido.pdf>
- » Santa Cruz, J. (2010). “La política de una ausencia”. *Aisthesis*, (47), 142-155.
- » Theatrum Danza. (2018). Grupo de Danza Independiente Theatrum. Cuenca. [blog]. Consultado el 20 de Marzo del 2022 en <https://theatrumdanza.weebly.com>
- » Theatrum Danza. (2020). Procesos de Creación - Grupo de Danza Independiente Theatrum. Cuenca. [blog]. Consultado el 23 de Marzo del 2022 en <https://xn-rigobertordoez-1nb.weebly.com/anexos.html>
- » Theatrum Danza (2018). Dúos Teaser [Archivo de Video]. Consultado el 22 de Marzo del 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=g2F3Y8KNBNk>
- » Vilar, G. (2017). ¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística? ANIAV. *Revista de Investigación en Artes Visuales*. 1(1), 1-8. [en línea]. Consultado el 4 de Enero de 2022 en <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>
- » Vilar, G. (2015). Cuatro conceptos de investigación artística. *Actas del I Congreso de la ANIAV: vol. I*, pp. 933-938.