

Danza Relacional: Audiencia activa en la expresión de arte escénica contemporánea



Rigoberto Ordoñez-Matute

Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador

aordonezm2@est.ups.edu.ec

Angel Torres-Toukourmidis

Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador

atorrest@ups.edu.ec

Fecha de recepción: 05/03/2020. Fecha de aceptación: 03/04/2020.

Resumen

El presente artículo propone repensar a la danza contemporánea con el objetivo de trasladarla hacia nuevas convenciones escénicas capaces de vincular al espectador de forma activa en procesos creativos, de producción y creación enfocado hacia la elaboración de una nueva categoría de Danza Relacional. En este sentido se analiza el cambio de convención escénica tradicional desde la mirada de la teatralidad; la espacialidad como contención para un cambio de rol del espectador; la dramaturgia relacional como constructora de intersticios escénicos entre escena-espectador y la funcionalidad de la danza hacia nuevas estructuras culturales de movimiento y acción. Esta investigación se basa en un análisis cualitativo desde la documentación y la praxis escénica, dado que la Danza Relacional implica el hecho de poder configurarla mediante la transformación de referencias que provienen desde otras perspectivas escénicas, proponiendo así reflexionar sobre los procesos escénicos actuales, que otorgan un accionar al espectador, permitiéndole descubrir niveles de relación y de anexión al proceso de la representación desde su subjetividad, capaces de estructurar dispositivos de carácter relacional y trazar nuevas percepciones entre los límites del arte y la vida, brindando un nuevo enfoque para su construcción y difusión en las escénicas actuales.

Palabras clave: Danza Relacional, dramaturgia relacional, espectador, danza contemporánea, estructuras coreográficas culturales

Relational Dance: Active Audience in Contemporary Performance

Abstract

The present article promotes a rethinking of contemporary dance in order to move it towards new stage conventions which are capable of actively involving the spectator in creative processes, production and creation. To do so, it focuses on the elaboration of a new category of Relational Dance. For this purpose, the paper analyzes a range of related topics: the change of traditional scenic convention from the perspective of theatricality; spatiality as a containment for a change in the role of the spectator; relational dramaturgy as a constructor of scenic interstices between stage and spectator and the functionality of dance towards new cultural structures of movement and action. This research is based on a qualitative analysis of documentation and scenic praxis, since developing the concept of Relational Dance implies the need to transform references that come from other scenic perspectives and to also reflect on the current scenic processes that give the spectator an action, allowing him to discover levels of relationship and annexation to the process of representation from his subjectivity; processes capable of structuring devices of a relational nature and tracing new perceptions between the limits of art and life, offering a new approach to its construction and dissemination on current stages.

Keywords: relational dance, relational dramaturgy, spectator, contemporary dance, cultural choreographic structures

Introducción

Los nuevos modelos de investigación en torno a las artes escénicas proponen fijar la mirada hacia nuevos y posibles paradigmas teatrales, espacios inéditos que permitan generar metodologías y procesos para estructurar diferentes formas de abordar el hecho escénico desde pensamientos diversos, capaces de desembocar en caminos novedosos tanto para el investigador-creador, así como para el espectador.

En esta investigación se toma como objeto de estudio a la creación de obras de danza contemporánea permitiendo reconocer los factores que producen desinterés de parte del espectador hacia las mismas, entre ellas, el discurso artístico sobre realidades ajenas a la audiencia, la falta de elementos escénicos que propicien la creación de espacios lúdicos, la carencia de nuevos escenarios y de dramaturgias narrativas contundentes que no permiten vincular al público desde su ser y acción hacia la formulación de nuevas realidades para la danza contemporánea. Las artes escénicas contemporáneas necesitan de nuevos enfoques sobre la escena teatral tradicional para poder expandir los vínculos posibles de la puesta en escena vinculando con el público y viceversa.

En efecto, la conceptualización de lo relacional se evidencia inicialmente en la propuesta de Aragón (2014: 22), sobre Teatro Relacional “que permite mirar al mismo como un nuevo paradigma escénico actual debido a que la ontología de la obra se ha traslapado hacia una ontología del espectador, donde las preguntas ya no tienen un enfoque primordial hacia la obra *per se*, sino que las mismas han centrado su visión en el espectador y a las formas de construcción de relaciones subjetivas con él y por él”.

El Teatro Relacional que propone Aragón (2014: 22), se estructura a partir de “las estéticas relacionales o prácticas artísticas relacionales”, estas prácticas surgen en los años 90, desde la perspectiva que se tenía sobre el arte en aquella época, ligada a procesos de transformación cultural, social, histórica, política, etc. Borriaud (2008:51) manifiesta

que estas prácticas “exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos”. Las mismas buscan comprender la diversidad de acontecimientos artísticos y sociales que pueden llegar a producirse por el encuentro entre espectador y obra, otorgando al público, ya no solo la función de interpretar lo que observa, sino que también se vuelve responsable de provocar la existencia y creación del acontecimiento escénico.

Desde esta perspectiva, se pretende repensar la danza contemporánea desde el lugar de la audiencia, volver a la comunidad para analizar y mirar los acontecimientos sociales y universales que permitan narrar nuevas problemáticas desde la poética del cuerpo:

Antes que nada, y por sobre todo, la danza contemporánea –aquella que crece desde la asunción posmoderna de liberación de los cánones clásicos y que se distancia, por convicción, práctica y discurso, de la danza moderna- hace referencia a la evidencia del cuerpo, a la capacidad física del acontecimiento que implica el movimiento. Hace referencia y se ocupa, principalmente, de la efímera presencia y transformación de los cuerpos en el movimiento, del transcurso de las corporalidades en el tiempo y en el espacio (Ortiz, 2014:2).

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. En palabras de Ortiz podemos decir que:

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. 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).

A partir de allí, se busca instaurar nuevas estructuras de representación capaces de fragmentar los límites entre lo real y lo ficcional desde la subjetividad, la cultura y la identidad de los grupos humanos desde los cuales se concibe, se crea y se difunde. Es decir, repensar los actos y comportamientos cotidianos, así como la escena teatral y dancística tradicional para construir nuevos formatos y dispositivos escénicos, capaces de permitirle al espectador, el decidir y accionar sobre la escena, transformándolo en un co-sujeto creador de la obra, sin dejar de ser también un público que a instantes simplemente observa, reconoce, razona, sienta e interpreta.

De modo que la Danza Relacional implica el enaltecimiento del público mediante un abordaje conjugado desde otras perspectivas escénicas. La aproximación más cercana de esta noción se origina en la propuesta llevada a cabo por Juan Pedro Enrile y Agustina Aragón Pividal, ambos conforman el grupo investigativo denominado Teatro Relacional, cuya labor consiste en la experimentación e investigación del teatro bajo nuevos postulados escénicos derivados de paradigmas post-dramáticos y basándose en categorías de análisis de los paradigmas escénicos narrativo, discursivo y asociativo.

La Danza Relacional, sea cual fuere el formato de presentación que se le otorgue, debe partir desde propuestas de la comunidad en diálogo con los intereses del discurso del creador, tanto en el proceso de su creación como en el de su presentación, incluyendo el acto interactivo del espectador con la obra relacional, durante dicha muestra. Una Danza Relacional no implica negar toda aquella técnica, metodología o estructura precedente, sino más bien corresponde a un acto de reconfiguración y transfiguración de los métodos de hacer, percibir y producir danza.

Esta danza que busca ir más allá del simple hecho de mirar una obra proponiendo acción desde el público, se funda desde la versatilidad de discursos culturales, generando grandes quiebres en los cánones de danza clásica y moderna, incluso de la misma danza contemporánea. Ya que a la misma se le otorga un propio espacio de significación, alejado de contextos impuestos, con el objetivo de apegarse a corporalidades vivas que transiten y respondan a realidades vivenciales, capaces de producir nuevas aproximaciones del cuerpo, la danza, la cultura y su contexto social, fundando en su accionar y siendo denominado Danza Relacional.

Según Ortiz (2014: 7) cabe destacar 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”. Como se ha mencionado anteriormente, el público -su interpretación y acción- juega un valor primordial para la producción de esta categoría de danza, el cual se convierte en un elemento constructor de procesos creativos. El mismo se vuelve un componente vital para la formación de identidades en relación con la danza, ya que en él se construye las múltiples interpretaciones y lecturas permitiendo crear reflexiones y memorias, las cuales son producidas por el mismo, para la sociedad y el artista. Se debe considerar una Danza Relacional, que se vuelva atractiva ante la audiencia y no solo desde una técnica corporal, el virtuosismo o lo artificioso de la escena, sino desde un enfoque humano y cultural, mirando el contexto social, las relaciones humanas y su subjetividad, capaz de permitirle al espectador formar parte del proceso y muestra del producto artístico y darle la responsabilidad de ser un co-sujeto creador ante la misma.

Las estructuras y formatos de obra en torno a la Danza Relacional se piensan desde la *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud compendiadas por Aragón (2014: 23) en el que se “plantea una clasificación en dos posibles tipos de práctica relacionales, extrapolables al teatro relacional: eventos que producen momentos o espacios de sociabilidad o eventos que producen objetos productores de sociabilidad”. En ambos casos, las propuestas no parten de textos previos ni buscan construir representaciones ajenas a la realidad, sino que, en el acontecer del instante, se fundan las posibles relaciones y concepciones en torno al producto artístico. Esta idea es confirmada por la Danza Relacional, porque la misma permite contar con una dramaturgia contundente; de hecho, 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. El público se enfrenta desde su ser, para accionar desde su fenómeno cultural; por ende, las obras responden a diversos grupos sociales. La idea es generar danzas que se vuelvan eventos participativos y relacionales bajo una dramaturgia sometida a una narratividad específica y en la cual se pueden generar intersticios de parte del espectador, para oscilar con sus acciones entre la representación y presentación, permitiéndole apropiarse de la escena como si fuera un verdadero acto de vida dentro de la ficción.

Cabe acotar que con todo lo expuesto, para que la Danza Relacional funcione es importante que el discurso del artista presentando en el cuerpo-obra sea capaz de construir brotes de enunciación del público, espacios de convivencia y participación.

Estas prácticas relacionales terminan por estructurar contextos de tiempo y espacio diferentes a los modos de vida cotidianos; por lo tanto, se producen intersticios de índole cultural, social y política, mediante el interactuar entre el cuerpo-bailarín, el cuerpo-espectador y el cuerpo-obra.

Las convenciones y códigos aparentemente rígidos de la escena dancística son importantes de modificar, para lo cual hay que reconocer, que la esencia y materialidad, de los elementos que se fusionan para construir el acto relacional, son de carácter maleable y fluctuante. Primeramente, proponiendo y fomentando nuevos escenarios capaces de acercar al público a nuevas dimensiones escénicas, como el difuminar fronteras espaciales entre danza y público; se debe también despertar el interés ante elementos escénicos y escenarios lúdicos, capaces de otorgarle un dinamismo al cuerpo del público y, en su ser y accionar, permitirle construir nuevos significados y códigos escénicos capaces de fundar un lenguaje propio en relación a la obra que se presenta y que sea de fácil asimilación para el cuerpo que observa.

Además, la percepción cultural de la audiencia es importante de transformar desde este espacio lúdico propuesto, asumiendo roles para convivir desde su subjetividad e interculturalidad, para identificar y cambiar las convenciones hacia nuevos procesos de representación. La Danza Relacional también contempla la formulación de obras que se constituyen en base a temas que empaten con la realidad del espectador, desde un ámbito de la existencia humana, desde el mirar los acontecimientos y problemáticas filosóficas-sociales, alejándose de las realidades ajenas como es el caso de danzas abstractas o de forma. Dichos factores son de fácil conexión con el público ante el producto, ya que estos revelan su propia condición humana dentro de la ficción. Todo esto con el objetivo de volver a la comunidad para repensar lo cotidiano, repensar el arte escénico desde el espacio cultural, desde el público, dándole la vuelta a cánones dancísticos conocidos.

Los ejes investigativos que se analizan para un estudio sobre la Danza Relacional son el cambio de convención escénica tradicional desde la mirada de la teatralidad, la espacialidad como contención para un cambio de rol del espectador, la dramaturgia relacional como constructora intersticios escénicos entre escena-espectador y la funcionalidad de la Danza hacia nuevas estructuras culturales de movimiento y acción. Estos ejes permitirán proponer futuros dispositivos escénicos capaces de constituir en sí mismos nuevos formatos de eventos o acontecimientos, estructurados desde convenciones dancísticas de carácter inédito capaces de provocar comportamientos y relaciones en la comunidad que aporten al proceso creativo desde su producción y difusión, proyectándose a crear nuevos públicos e intereses hacia una nueva concepción denominada Danza Relacional.

Transmutación de la convención escénica tradicional según Cornago

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 2015:1). Se parte de las palabras de Peter Brook para reconocer algunos elementos importantes, como son el espacio vacío/escenario desnudo, como el lugar del acontecimiento; el hombre que camina como el intérprete/bailarín; el otro que lo observa como el público; el acto teatral, como un lugar de ficción/representación/presentación. Pero más allá de esto, existe un convenio, una aprobación y conciencia de hacer y observar, implícito en sí unas intenciones claras para que pueda producirse e insertarse el acto ficcional en la realidad.

¿Qué lógica de construcción debe cambiar para fundar la Danza Relacional? Cambiar códigos o instaurar unos nuevos, implicar transformar o proponer intenciones no solo desde la decisión del creador, sino también que, al hacerlo, los mismos deben establecer en sí, concesiones y reglas claras que faciliten el acto relacional. El público ya viene con una forma de percibir y vivir la danza; por lo tanto, parte del quehacer también implica transformar la teatralidad impregnada en el espectador:

La teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, 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).

La teatralidad es una cualidad que está ligada al ser humano desde su ámbito cultural e identitario, entendida y fundada por los sistemas sociales propios de cada contexto. Para construir nuevas percepciones y acercamientos a una escena dancística relacional, se debe enfatizar aquellos códigos insertados en la sociedad y visibilizarlos mediante procedimientos estéticos y métodos escénicos, promoviendo la inducción de identificaciones al público que le permitan asumir con mayor facilidad el lenguaje propuesto según el acto escénico. En otros términos, Cornago (2009: 5) establece que la “teatralidad se forma en la mirada del espectador, cuanto todo código y elemento empieza a relacionarse y construir sentidos, estableciendo convenios claros dentro de la representación”.

La teatralidad deviene desde la mirada del otro y junto a esta una interpretación producida por todo el bagaje cultural inmerso en el individuo, de modo que, la teatralidad se encuentra viva durante el presente, tiene duración mientras exista el convenio y existe una concientización de parte de ambos (público/intérprete), sobre el acto de representación (Cornago, 2016). En la Danza Relacional, no solo se vuelve un acto de interpretar, sino también de accionar. En suma, “Podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2009: 7).

Entre los elementos que permiten concebir a la teatralidad según Cornago (2009: 5-7) se evidencian los siguientes:

- 1) La teatralidad se produce en la mirada del otro (observador/espectador).
- 2) La teatralidad debe pensarse como un elemento procesual, la misma se reconfigura y elabora de forma constante por la lectura que tiene el espectador sobre la escena (el tiempo de duración y validez de esta, se funda en el momento del acontecimiento y convenio).
- 3) La teatralidad se relaciona con el fenómeno de la representación/ficción, entendiendo que la representación es un estado y la teatralidad una cualidad que aparece o se encuentra en la ficción.

Cabe mencionar que el acto relacional busca que el mismo pueda llevarse reflexiones más allá de la representación, ya que, al volverse cómplice desde la acción posibilita construir acercamientos más profundos, concientizar introspecciones y entender también su comportamiento ante dicha situación.

La Danza Relacional es un acontecimiento que, a pesar de presentarse con una dramaturgia contundente, debe entenderse con una capa de teatralidad de carácter procesual, que se vuelve un elemento de aportación y contribución hacia nuevos estados representacionales. Los participantes (espectador-intérprete) se someten a un diálogo horizontal, donde sus fronteras se han difuminado por el convenio establecido. El consenso construido debe establecer una conciencia sobre el público, que pertenece a un entorno ficcional y que es parte de su responsabilidad empezar a producir sentidos y acciones necesarias para construir una propia reflexión e interpretación de la escena y entender que la misma no está sometida a una configuración sólida.

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. Este teatro del 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 (Aragón, 2014: 23).

La propuesta de Danza Relacional 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. De hecho, proponer una obra dancística de carácter relacional significa producir un modo de vida artificial que, al contrario del teatro relacional, no busca producir eventos de carácter improbable, sino que, más bien, todos estos discursos del espectador formalizados por su accionar se producen por los mecanismos escénicos construidos para la Danza Relacional. Los mismos son presentados por medio de códigos para que puedan provocar reflexiones en el público percibidos por una teatralidad inevitable y latente en el acto y construida desde un discurso específico. La Danza Relacional nace de un discurso y visión del artista para entenderse en la comunidad entre audiencia, obra e intérprete.

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. Esta danza busca repensar el movimiento del intérprete y el movimiento del público, de por sí construir relaciones entre ambos. El bailarín expone sus destrezas, discursos y herramientas para producir diálogo, pero el espectador tiene algo mucho más fuerte, su subjetividad y corporeidad, lo cual es capaz darle los matices necesarios a la atmósfera previamente construida por el director. Para suscitarse, a Danza Relacional primeramente debe cambiar las lógicas de todo aquel elemento escénico que se piensa que *no produce relación* de forma directa con el espectador, transmutar las intenciones de los que lo hacen de forma directa. La Danza Relacional debe ser vista como un *modus vivendi*, construyendo esos acuerdos temporales sobre los asuntos presentados con todo aquel elemento escénico preconcebido, inclusive repensarse la danza contemporánea desde su materialidad, forma de construirse, producirse y enunciarse. Pero más allá de la primera lógica que debe cambiar es la del director, para que pueda empezar

a mirar como un espectador de la butaca. Está claro que el director es un primer espectador que compone, produce dinamismos y decide sobre lo que acontece en su escena-origen, pero por qué no darle también parte de esta cualidad y responsabilidad a un público como tal.

Repensar a la Dramaturgia: Dramaturgia Relacional hacia nuevos intersticios escénicos

Antes que nada y por sobre todo, el acto relacional se funda en el replanteamiento de las convenciones escénicas, espacios, modos de abordar las técnicas, temáticas, formas de enunciación de discursos artísticos y maneras de entender el rol del espectador en la escena. La Danza necesita ampliar su espectro creacional, al repensar su dramaturgia desde estos estados de expansión, tanto en la concepción como en la ejecución sobre elementos escénicos que confluyen, se relacionan y transforman para producir encuentros variables. Los mismos que se sostienen mediante estructuras organizacionales capaces de cumplir con todos los mecanismos y funcionalidades necesarias para suscitarse.

Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. (...) Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica (Sánchez, 2011:19-20).

Esta interrogación mencionada por Sánchez (2011), corresponde un modo de formular una posible respuesta de concebir a la nueva escena contemporánea, la misma que no surge de un texto literario como manual guía, sino que en el hacer y en la experimentación producen los diversos encuentros entre los factores del fenómeno escénico planteado. “Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modos de obras plásticas (...) fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica, escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones” (Rancière: 2010: 27). Las perspectivas contemporáneas permiten proponer nuevos campos ante los lenguajes artísticos, reconocer que sus materialidades y componente tienen esa capacidad de transmutar y convertirse en elementos fluctuantes, constructores de contenedores o espacios de apreciación, productores de nuevas simbologías, estados y formas de relación del espectador con la obra. La dramaturgia es responsable de producir este cambio de apreciación para provocar la Danza Relacional.

En el terreno de la danza, cuando se empieza la dramaturgia prácticamente desde la nada uno se da cuenta de que cada obra concreta, cada nuevo proyecto, cada nueva pieza en la que se trabaja, necesita inventar un nuevo modo de experimentación (o lo que es lo mismo, una dinámica de ensayo), para que la pieza que nadie (excepto a ella misma en su atemporalidad) sabe cómo ni que será, pueda llegar a existir. La dramaturgia de la Danza debe tener siempre presente que cada pieza exige sus propias metodologías y dinámicas. A cada pieza le corresponde sus métodos particulares de incorporación y actualización (Lepecki, 2011:172).

Por todo lo mencionado, la Danza Relacional se produce con una propia forma de entenderse y desarrollarse; cada contexto, público, bailarín, espacio, sonoridad, materialidad del objeto producirá una forma particular de experimentación tanto en el campo de creación como de la muestra. Cada pieza encuentra su diálogo específico, sometiéndose a métodos escénicos y dancísticos, que se resuelven según los estados y aproximaciones del director, intérprete y público, construyéndose en su forma, a manera de una geografía escénica, con sus leyes e intersticios de existencia. El creador de la dramaturgia puede percibirla a manera de “Cartografía de como todos estos elementos encuentra su lugar, a veces desde la coherencia, a veces mediante la adhesión, otras por dispersión o entrando en conflicto unos con otros: esta es la tarea de la dramaturgia” (Lepecki, 2011:172). En la praxis, aparece el discurso, esto requiere, entender que los lenguajes encuentran una comunión para coexistir. La Danza Relacional necesita de estructuras sólidas, mediante procesos dramáticos claros, para entenderse por sí misma y por el público.

La formulación de obras de Danza Relacional, se constituyen en el tiempo y espacio de origen de los elementos, por medio de la acción y hacer. Cuando se habla de proceso de construcción, se refiere a todo aquel acto previo a la presentación de la obra, que se configura para dar cuerpo a la misma y se sostiene por la dramaturgia. Se debe considerar que el mismo parte de procesos metodológicos, conocimientos previos, esbozos coreográficos, mecanismos espaciales, y toda aquella *semilla de creación* que se vuelve una excusa o una motivación para producir material escénico; sumado a esto, también convergen todos los mecanismos que provocaran dinamismos y acciones por parte de los espectadores (considerando a los mismos tan solo como estructuras capaces de producir intersticios de acción y construcción de sentido, pero que serán probadas en el acto escénico como tal).

Un <<aquí y ahora >> debe empezar a tomar forma, con una clara consistencia, (aunque sea algo borrosa, siempre y cuando sea esto lo que la obra está pidiendo). Esta temporalidad en la que se prueban, se toman, se rechazan y se recuperan distintas opciones de condensación, realización o replanteamientos, se llama *periodo de ensayos* (Lepecki, 2011:171)

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.

Es decir, una dramaturgia en Danza Relacional involucra puntos de fuga/acción del espectador, la cual se fue elaborando en el presente de cada ensayo, entendiendo que en los mismos se produjo, nuevas sorpresas, acercamientos y formas de entender la escena; por lo tanto, en la muestra y por acto del público, los mismos podrán insertarse en la lógica de la obra (puntos de fuga/acción), sorprendiendo a la misma y al intérprete no en donde (espacio y tiempo) interactuará el público, sino en cómo lo hará. La dramaturgia de Danza Relacional brinda los espacios y tiempos concretos de acción de parte del espectador, pero solo en el momento de hacerlo, se sabrá cómo lo hace, lo cual proviene desde la subjetividad del público, su cultura, identidad y forma de relación con el producto artístico.

Los puntos de fuga/acción del espectador se estructuran en base a la propuesta de Aragón, en torno a la línea de desarrollo, la cual menciona:

La línea de desarrollo o la base de la articulación de un evento relacional, el cual transcurre a partir de una serie de confrontaciones (con los otros, con los objetos, con los dispositivos, etc.), se presenta como una sucesión de toma de decisiones dialogadas y/o debatidas que comportan una cadena de actuaciones según el orden de los acuerdos establecidos por los participantes (Aragón, 2014: 23)

Se reconoce que esta línea de desarrollo se orienta al cómo el espectador resolverá, mediante su accionar, la posible decisión ante lo presentado. Hablar de acuerdos significa pensar en los convenios establecidos, tanto previamente o durante la presentación, las confrontaciones en las cuales puedan vincularse, facilitando la construcción del discurso final, que solo tendrá sentido en la muestra de la Danza Relacional. Pero es importante reconocer que la Danza Relacional se contrapone a la lógica del Teatro Relacional, ya que con respecto a lo comentando por Aragón, “En cuanto a la lógica del teatro relacional, es una lógica incierta en el sentido de que está supeditada a acciones humanas de las que no podemos prever en su totalidad las consecuencias que en el tiempo provocarán ni restituir las cosas al estado anterior de la acción” (2014:23).

Es decir, cada acción configurará en la lógica, desarrollo y discurso del teatro relacional; pero he aquí el valor fundamental de dramaturgia de la Danza Relacional, que permite mantener un hilo conductor al espectador y al intérprete. Por más acciones humanas o comportamientos que se no se pueden prever del todo, se reconoce que las mismas se originan desde un contexto claro y en su hacer responderán a dicha situación. Básicamente, la dramaturgia concederá la opción de regresar al camino señalado, por sus anclajes, estructuras y métodos; por ende, no reconfigurará hacia una obra de carácter incierto del todo:

Crear o mirar una obra coreográfica no es dirigirnos a un lugar físico concreto, sino más bien un intento continuo de crear espacios en el tiempo y el momento compartido. Lugares intermedios entre la mirada del artista y la del espectador, en los que lo “no visto” se hace visible y desarrolla tácticas y posicionamientos no sumisos a una hegemonía de la visión, en los que cada mirada asume una relación activa con el proceso de composición y edición de esa arquitectura efímera que construye los pilares de otros posibles (Buitrago, 2009: 9-10)

De este modo, la Danza Relacional con su dramaturgia y conjunción de elementos, elabora un espacio compartido y en continuo dialogo en sí mismo, a su vez la teatralidad, acción e intención del espectador se suman para presentar diversas miradas del acontecimiento relacional. El acto creacional se vuelve un proceso continuo desde su concepción hasta el culminar la presentación, ya que en su cierre terminará por entender la obra en sí como un todo, de forma activa donde las traducciones y hechos del público ayudan a cimentar las bases de la dramaturgia relacional.

Entonces, ser espectador implica también traducir, en la capacidad y amplitud de las herramientas con las que cuente cada uno, las imágenes, los signos, los *momentums* que en la escena se nos presentan. Al vivenciar la escena, como espectador, estamos también traduciendo en nuestro acervo, en nuestra experiencia y en nuestra piel, para construir una narrativa propia, un discurso propio, una experiencia propia desde aquella que propone el cuerpo que danza, el que actúa, el que “performa” (Ortiz, 2014:7)

La Danza Relacional tiene como objetivo pensarse desde el espectador y a su vez otorgarle al mismo la responsabilidad de accionar y construir la escena, de modo que, estas formas de vivir el acto relacional permiten evidenciar la subjetividad del

público. La experiencia que se produce desde estos intersticios vinculantes de cuerpo-espectador, cuerpo-intérprete y cuerpo-obra construyen discursos totalmente inéditos, generando dramaturgias relacionales que oscilan entre lo real y lo ficcionario. La danza contemporánea trasciende, al convertir y convertirse en un acto de vida, un acto oscilante, que necesita de otro espacio, lugares, contextos, para resurgir de sus puntos representacionales conocidos.

Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki, 2008: 20)

Repensar a la dramaturgia como una necesidad latente según el contexto de la obra y sus especificidades, llevará a pensar en una dramaturgia relacional que permita estructurar en sí dinámicas no solo de diálogo entre obra-público, sino que en la misma funde formas de comunicación y acción capaces de consolidar el discurso del artista y audiencia, evidenciando en el cuerpo-obra un contexto cultural y social de ambos. Además, la labor consiste en producir el verdadero momento de espacio y tiempo que permitan interactuar al público con la escena, entendiendo que el modo de hacerlo es diverso; esto se traduce en el cómo y justamente ese *como* es lo que termina por alimentar y completar la obra escénica relacional.

Nuevas percepciones de espacialidad: la contención para un cambio de rol del espectador

Volviendo a Brook, sobre el ejemplo anterior, del hombre que acciona y el que observa, de por medio podemos reconocer lo siguiente: primeramente, el componente espacio vacío/escenario desnudo, como el lugar de representación/acontecimiento y el segundo, la separación de ambos cuerpos, ya de por sí generando distancias y estableciendo un segundo lugar el del público: aquel desde donde se observa.

Por lo tanto, existe separaciones espaciales ya insertadas en el teatro y en la representación (Levantesi y Brandolino, 2013), reconociendo que existe un espacio físico como tal y, por ende, produciendo también una separación de las intenciones de cada uno de ellos. Esto se refiere al acto de observar (público) y el de proponer el evento escénico desde un sentido artístico (intérprete). En la Danza Relacional para poder cambiar percepciones de parte del público sobre la concepción de la escena dancística, que ya de por sí considera generar distancia para que bailarín pueda moverse, una de las lógicas que se deben cambiar es la forma de concebir el espacio. 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.

La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica centrípeta en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos (Lehmann, 2013:278)

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; por lo tanto, pensar en figuras de contención, podemos tomar la noción del rectángulo. “Es el rectángulo, figura geométrica omnipresente, la que nos avasalla y se instala como formato global de nuestra visibilidad” (Griffero, 2011: 58). El mismo que se presenta en todo lo que podemos mirar; por ejemplo, lo rectangular de la televisión, marcos de los cuadros, pantallas, espacios de habitación (salas), los escenarios, pizarras, etc., siendo el mismo una figura que permite enmarcar nuestra mirada, enfocarla y construir una apreciación y perspectiva sobre un contexto o conjunto.

Hay un fenómeno mayor, ligado a la percepción y noción de mundo que nos adscribe a la geometría del rectángulo. He percibido dos ejes que nos llevan a esta condición. Uno es el encuadre que realiza nuestra visión orgánica, que si bien es elipsoide sus márgenes definitivos conforman un rectángulo, el otro se refiere al argumento del que el ser humano crea el mundo a su imagen y semejanza. Pareciera que esta visión interior, psíquica, es lo que materializamos en lo anterior expuesto. El rectángulo de nuestra visión, su simetría, profundidad, planos es desde ahí, formalmente, que hemos evolucionado en nuestra narrativa visual y en la capacidad de su lectura a través de la percepción sensorial, psíquica y cultural, para aprender las composiciones que ahí se construyen y los signos que elabora. Esta percepción afecta nuestra noción espacio-temporal (Griffero, 2011: 57)

Primeramente, este formato espacial puede ser una posible base para construir una forma de contención de la Danza Relacional, pero ahora si se considera que el encuadre se produce desde el punto exterior, ahora la pregunta sería: ¿Cuáles serán las percepciones e ideas cuando la visión surge desde el mirar por dentro del rectángulo?

Respondiendo a la pregunta en cuestión: la Danza Relacional permite estructurar lenguajes y discursos propios, que se conectan con los de la audiencia durante el trabajo de construcción de la obra así como durante su presentación generando una participación activa del mismo tanto desde su inserción en la puesta en escena como fuera de la misma, permitiéndole generar vínculos entre la vida y el arte. “De esta forma se hace evidente que la búsqueda de contextos alternativos parte sobre todo del interés por un contacto directo con la esfera de lo social” (Pérez. 2009:19) Todo esto dado por lugar de fusión espacial, provocando un espacio alterno, en el cual el accionar del espectador conjugado a los elementos dramáticos presentes, formulará relaciones y subjetividades que responden al contexto- obra y al contexto social. Los espacios pensados pueden construirse tanto dentro de lugares convencionales como públicos, reconociendo en sí mismos la especificidad y necesidad por trazar dimensiones para volver a difuminar contextos y generar contenciones.

En el entorno público, en cambio, el actor y el espectador pueden convivir en el mismo lugar sin que se distinga entre el espacio «sagrado» del ritual y el espacio del espectador. Se favorece con ello la creación de un contacto directo con el público, con el que se comparte un mismo espacio y un mismo ritual (Pérez. 2009:18)

Se puede pensar en la idea de compartir el espacio, de esta forma el público podrá entender lo *sagrado* del acto escénico, interactuando en él y por él, formando discursos que dialogan con el del director. 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. “Los espacios en los que se presenta la danza íntima permiten una comunicación no mediatizada por las convenciones que impone el recinto teatral, de modo que las acciones del

público no se encuentran censuradas” (Pérez. 2009:49) Este espacio de encuentro y tiempo se instituye por las configuraciones técnicas, metodológicas, sociales, culturales y políticas del cuerpo-obra, sumadas de igual forma con las del cuerpo-interprete y cuerpo-público, revelando, más allá de los discursos pre-establecidos, nuevos intereses del acto relacional e instaurando un micro-universo de relaciones humanas.

Un aspecto muy importante sumado esto es el aprender a delimitar el espacio, darle fronteras, pero como una misma unidad entre todos los insumos escénicos y cuerpos (bailarín, espectador), para que los mismo encuentre sus propios códigos y fundar lenguajes de diálogo entre todos, desde el interior del mismo. Dar fronteras puede significar construir trazos, paredes, líneas físicas, que permitan ser bordes tangibles para instituirse dentro de la lógica de contención, también implica pensar que el formato rectángulo puede mirarse y evidenciarse desde diversos planos de existencia. En la Danza Relacional, el espectador empieza a transitar por todos los espacios permitidos, generando comportamiento y modos de resolver mediante el accionar las estructuras presentadas, siendo estos constructores de estados de atención hacia nuevas dimensiones y percepciones del acto relacional, desde un aprender a estar, un aprender a convivir y movilizarse por este nuevo entorno.

La atención del espectador, por su parte, no se orienta tan sólo hacia el propio baile, sino que se dirige también hacia las condiciones del entorno que lo determinan y fundan. Las coordenadas de percepción ya no se establecen exclusivamente entre espectador y danza, sino entre ellos dos y el espacio que ambos comparten (Pérez, 2009:13)

Este acto de relación desde el espectador y la obra no es un hecho aislado y de responsabilidad simplemente de ellos, sino que aquí juega un papel fundamental el creador/ bailarín, el mismo implica ampliar y repensar los modos de construcción escénica con respecto a las diversas materialidades que convergen en la obra (coreografías, dinámicas, imágenes, atmósfera, textos, sonoridades etc.). Volviendo a la noción de cambiar convenciones e ideologías en torno a los elementos escénicos y formas de habitar la danza, podemos pensar el siguiente aporte de Pérez:

Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones del mismo, como la social, la política, la humana, la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo. Cada creador percibe según su sensibilidad ciertas características de su entorno, que son las que privilegia respecto de otras, desarrollando cada vez una estrategia coreográfica distinta (Pérez, 2019:14)

Estos productos creativos, constituyen un espacio donde los diversos lenguajes dialogan, generan conflictos y presentan alternativas; procesos de configuración y reconfiguración permanentes, que se conjugan desde modos de intuir la construcción de espacios que permitan reformular dimensiones sociales y culturales. La Danza Relacional tiene esta posibilidad de estructurar verdaderos micro-universos ficcionales, dispositivos escénicos que evidencian una estructura geográfica de la escena y, a su vez, provocando leyes y métodos de acción que permiten construir nuevos acercamientos desde el espectador. “Los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales” (Ranciére, 2010: 71).

Entre algunos ejemplos de experiencias escénicas, tomadas de las obras de Grupo Theatrum Danza (2015-2020) del Ecuador, podemos considerar las siguientes:

- 1) En la *La Voz de un Silencio que se Escapa*, dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez y presentada en el Edificio de la Casa de Cultura Núcleo del Azuay, en 2018, se establece la construcción de mini-departamentos rectangulares, formulados y presentados cada uno de ellos a modo de recorrido escénico y con la figura del guía, que permitía establecer nexos entre un espacio y otro, desde un inicio se cambia la convención escénica tradicional (público sentado en un lugar fijo y con la idea de observar). Esta experiencia provocó una dinámica que permitía el tránsito del espectador por diversos escenarios de contención para poder ser parte de la construcción de las obras, desde acciones como jugar juegos de mesa, presentarse o volverse cómplice de las situaciones propuestas. Al usar un edificio se mantiene la lógica de subir piso por piso, pero se entra en densidades y atmósferas emocionales fuertes para. Finalmente. romper este encierro al llegar al final: utilizar la azotea del edificio, revelando el paisaje urbano, como narrativa local (se rompe la contención instaurada por los espacios rectangulares y se abre hacia la esfera urbana por requerimiento del contexto propio de la obra)
- 2) En *Instrucciones para Despedirnos* dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez y presentada La Guarida, en Cuenca en 2018, se altera la lógica de una casa convencional, transformando las habitaciones y pasillos rectangulares en micro-universos, cada uno con un diferente estado de tiempo y contexto y, a su vez, utilizando efectos oníricos en cada uno de ellos, para construir estados, desplazamientos, acciones y decisiones específicas de parte del espectador. Como, por ejemplo, habitaciones con dimensiones desconocidas, espacio de tiempo y espacio con estados de *flash back*, construcción de mundo paralelos, un segundo piso con una profundidad infinita por los juegos de luces, etc. En esta ocasión, el espectador toma tragos con el bailarín, lee cartas de despedida, lanza aviones que crean dinamisismos desde el objeto, abraza desde instrucciones dirigidas y. al hacerlo a dúo, se vuelve una micro coreografía de gesto, se despide de los otros.
- 3) En *La Condición misma de la existencia* dirigida por Andrés Rigoberto Ordoñez, y presentada la Sala Proceso (Galería de Arte) en Cuenca, en 2019, se construye en una sala rectangular la idea del otoño, con árboles, deshojados distribuidos por todo el espacio y el piso cubierto casi en su totalidad por hojas secas. El espectador puede escoger en donde sentarse a lo largo de la sala e intervenir en la misma desde su accionar con los mecanismos lúdicos presentados.
- 4) En Dúos *La Voz de un Silencio que se Escapa* incluso en una escena, puede ser permitirle al espectador que se siente donde quiera, reconfigurando la distribución de butacas, colocándolas en el interior de la escena y generando efectos de foco y fondo para producir matices de cuerpos que se mueven y se vuelven paisajes móviles, difuminando toda separación y encontrando nuevos niveles de proxemia y acción, A su vez, reconociendo que todo esta escena ocurre en una habitación (sala rectangular, con grandes ventanas rectangulares hacia una dimensión de paisaje urbano), que permiten provocar nuevas perspectivas de narración y profundidad desde la dinámica de ciudad y convirtiéndose en una pantalla social que funda el quehacer real con el ficcional.

No solo es cambiar el espacio tradicional o utilizar espacios no convencionales, al contrario, se trata de crear en el mismo nuevas perspectivas, que pueden ser asumidas desde otros contextos, con reglas de tránsito, distribución y transformación claras. Proponiendo y fomentando nuevos escenarios capaces de acercar al público a nuevas dimensiones escénicas, generando interacciones y momentos lúdicos con el mismo, desde estados de contención creados desde níveles espaciales, atmosferas y estados. El bailarín no solo es un cuerpo que reproduce movimiento o forma, ya no solo es un cuerpo distante de la realidad del público debido al espacio propuesto, el mismo cuerpo genera nuevos modos de proxemia, construyendo diversos acercamientos sociales y culturales, que se evidencian desde un estar y vivir la espacialidad como tal.

Estructuras coreográficas culturales de movimiento y acción

Para que se produzca una Danza Relacional, a más de producirse convenciones transfiguradas, espacios de contención, dramaturgias relacionales, espectadores activos, etc., debe existir el material puro del movimiento, ya sea este sometido a procesos técnicos o estéticas artísticas diversas. Pensarse a la Danza desde un lugar de creación y presentación a manera de un diálogo horizontal con el público, como lo menciona Jordi Galí, “«la sensación de bajarse del pedestal para poder verle la cara al espectador, sentir de forma directa cómo reacciona a lo que le estás proponiendo y negociar con ello” (citado en Pérez, 2009:18).

En referencia a lo que menciona Galí, este sería el primer paso que permitirá formular prácticas dancísticas y coreográficas que en su hacer estructuren secuencias, partituras, desplazamientos, fraseos de movimiento, de carácter maleable, capaces de no solo vincular al cuerpo del bailarín, sino también al del espectador. Concebir una danza que se forje desde el acontecimiento humano implica reconocerse y responderse desde anatomías diversas, lenguajes divergentes, contextos culturales y sociales que cargan, configuran y reconfiguran al cuerpo (tanto del espectador como del intérprete).

Pensar en construcción de discursos dancísticos implica también pensar que los mismos fundan su material en procesos metodológicos de formación en danza. El utilizar la metodología de danza contemporánea permite generar nuevas formas de abordar al cuerpo, al movimiento y la escena; por lo tanto, al conducir los procesos creativos por fundamentos que permitan convivir al cuerpo dancístico con el cuerpo social, permitirá producir un lenguaje dancístico relacional, vinculante de cuerpo, estados, ideologías que converge en el acto relacional. Una danza que en su energía y forma puede percibirse como virtuosa, pero rodeada de una capa de lo humano, tomando lo gestual, lo cotidiano, lo social, lo cultural y que mediante un proceso de consolidación de materiales ha sabido adaptarse y convivir en el cuerpo del bailarín, no solo desde abstracciones o modos de creación, sino que, en su hacer a aprendido a fundarse como una estructura cultural desde el movimiento, la propuesta, la investigación y el accionar en la escena.

Efectivamente, a través de un entrenamiento continuado durante años y de un calentamiento en cada sesión se consigue en la danza contemporánea una anatomía plástica y maleable que puede convertirse y adaptarse a cualquier modelo de cuerpo, a un cuerpo sin inscripciones a priori y que puede realizar todo tipo de movimiento humano. En cambio, al presentar en la escena un movimiento cotidiano, propio de individuos ajenos al ámbito de la danza, se pretende mostrar un cuerpo lleno de historia, tanto social como personal, con capacidades limitadas de movimiento, no maleable ni adaptable a disciplinas y lenguajes gestuales que no sean los propios desarrollados a lo largo de una vida entera (Pérez, 2009:58).

En vista de las estructuras culturales dancísticas generadas pueden partir de diversos motivantes tanto del director como del bailarín, esto involucra la construcción de relaciones y cercanías de la danza con el espectador, mirando al gesto cotidiano en el acto relacional, como un puente de conexión entre el público y la danza. “El gesto cotidiano que la micro-intervención coreografía no constituye sólo un medio para conseguir una subversión de la actuación en espacios públicos, sino también el material mismo sobre el que reflexionar estéticamente y sobre el que se construye la acción artística” (Pérez, 2009:37). El espectador reconoce los signos y símbolos sociales, culturales, kinestésicos y, por medio de estos, se reconoce y toma una posición, aun más pensado que si su acción e interacción forman parte del mismo acto escénico. Este espectador también produce movimiento, desplazamiento, gestualidad, que, al

entrar en concordancia con el cuerpo del bailarín, o constituirse en base a reglas, convenios generados, le permitirá decidir y construir un sentido de permanencia y de pertenencia en el evento de Danza Relacional.

Para ejemplificar este modo de construir danza desde el gesto cotidiano, se menciona el siguiente (Procesos de Construcción de *Instrucciones para Despedirnos del Grupo Theatrum*, Cuenca. 2018):

Elaboración de una partitura de abrazos entre dos bailarines, en algún momento la misma se difumina y se dirige a abrazar a un espectador, en una constante intención de búsqueda a diversas formas de abrazo, la cual se ha configurado a forma de esbozo desde el bailarín y que se aplicará y completará al entrar en contacto con el espectador. En primera se reconoce un primer punto de coreografía en pareja (desde los bailarines), percibiendo una danza de contacto, *partnering* y secuencialidad, una danza con estructura técnica y estética artística. Segundo se refiere a la forma de transición entre una estructura a otra (del bailarín al espectador), evocando gestos, palabras, o indicaciones que permitan reconocer la inserción de ambos hacia un nuevo acontecer. Tercero, el esbozo coreográfico que se somete y transforma al contacto con el espectador, permite construir una nueva cualidad de movimiento, un nuevo estado, una forma diferente de percibir la danza de contacto, en este hacer aparecen gestualidades y movimientos improvisados de parte de ambos que generan una capa vivencial al esbozo presentado (el espectador tiene un antecedente: el dúo de abrazos previo, las indicaciones, gestos y su subjetividad). Cuarto, esta estructura de movimiento genera estados, relaciones, posiciones, sentires y acciones, aparece una subjetividad en acción, la del bailarín y la del espectador. Y quinto genera contextualización: pensemos, no siempre se abraza a alguien, uno abraza en diversas situaciones de la vida (cuando ama, cuando se despide, cuando está feliz, para reconfortarse, para sentirse, incluso se abraza a un desconocido), abrazar de por si tiene una concepción, forma de hacerlo, carga social, estructura cultural, una proximidad de cuerpos que delatan relaciones; y sumado a esto que la contextualización deviene del modo de como se hace, lo cual está sujeto al accionar del espectador y del bailarín en dicho acontecer.

La Danza genera una concesión entre sus herramientas y modos de hacerse en el acto relacional, con las formas cotidianas gestuales, comportamientos, que se encuentran implícitas en el cuerpo del espectador, construyendo en sí mismo emisores y receptores de la información, estableciendo un lenguaje propio de la obra. “El propio lenguaje gestual del colectivo configura los elementos a partir de los cuales se desarrollará la pieza. (Pérez, 2009:57). Estas estructuras dancísticas culturales pueden ser consideradas a modo de un interfaz entre el cuerpo bailarín y cuerpo obra, fortaleciendo procesos culturales y de construcción de identidades que salen a flote en el desarrollo del acontecer. “A la danza le interesa la sociedad en la que se inserta, de modo individual o colectivo, de forma que el espacio con el que se interrelaciona se concibe ante todo como paisaje humano” (Pérez, 2009:48).

Por ende, esta Danza Relacional permite generar interrelaciones del sujeto-espectador, con todas las múltiples posibilidades de relación de la obra (bailarines, danza, escenografía, objetos, iluminación), todos estos elementos y corporeidades se fusionan en un mismo cuadro (a modo de contención) y son responsables de transfigurarse en los diversos contextos, que puedan presentarse. Todo esto como acto de vida en la ficción, para salir trastocados y con reflexiones humanas que permitirán llevar a la danza a un estado más allá de la simple representación y convertirse en un dispositivo de enunciación social y relacional.

El tipo de acción que se requiere del espectador y participante es eminentemente cinética. Se le propone tomar parte en una actividad comunicativa que, a la vez, le incita a reflexionar sobre su propio cuerpo y su movimiento, a revisar ciertos hábitos hasta entonces no cuestionados. Por ello, es el gesto cotidiano el material coreográfico por excelencia (Pérez, 2009:52-53)

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.

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.

“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). Los encuentros generan contextos, situaciones, modos de estar, comportamientos acontecidos por la acción; si el director propone dramaturgias relacionales capaces de oscilar en estos diversos estados de la representación y presentación, el mismo puede reconocer que estos estados provenientes del público pueden construir estados escénicos, tanto en la formulación como en la presentación.

Esta Danza Relacional construida en base a la dramaturgia relacional, se reconoce como una estructura con intersticios por los cuales se puede transitar y construir nuevas ramificaciones a la propuesta sin abandonar del todo la dramaturgia establecida. Es necesario contar con estructuras coreográficas que permiten construir este puente de acción, la cual se transformará según la necesidad del contexto, la comunidad y grupo social en la que se produce.

La danza de participación no consiste en una pieza predeterminada y coreografiada, lista para ser presentada prácticamente igual a sí misma en cada actualización, sino que se construye cada vez a partir del contacto interpersonal entre el público -entendido como suma de individuos diferenciados- y los bailarines (Pérez, 2009:51).

Vale reconocer que, si bien cada encuentro escénico puede ser diferente por los modos de hacerse desde el espectador, la estructura creada sigue siendo la misma y que puede someterse de forma investigativa a diversos contextos y grupos sociales. “La coreografía se construye como un diálogo en el que el bailarín hace confidencias a un transeúnte y le explica su mundo; se trata, en definitiva, de propiciar encuentros en los que se produzca un intercambio entre actor y espectador en un plano corporal y cinético y de forma individualizada” (Pérez, 2009:51). Por lo tanto, es de vital contar con modelos coreográficos que puedan ser repetible, replicables, recuperables y aplicables, para poder expandir la investigación en torno a la danza y los diversos encuentros que pueden llegar a producirse por la misma.

La Danza Relacional tiene esta capacidad de viaje por diversos cuerpos, ya que al ser producida desde el público y para el mismo, conjugando prácticas dancísticas que dialoguen con su esencia, tiene el poder de ampliar miradas no solo de la escena,

sino de las prácticas culturales que tiene la audiencia. “En estos trabajos se parte del convencimiento del poder de la danza para transformar la percepción y, en cierto modo, la vida de los participantes, en función de los diferentes niveles en los que la danza puede operar sobre el individuo. (Pérez, 2009:56)

Como se mencionó antes, el acto relacional busca construir nuevas formas de acercamiento del público a la escena, pero más allá de esta experiencia estética, se busca que el mismo sea capaz de repensarse por fuera de la representación/presentación en su vida cotidiana, en su estar en la sociedad, en el mundo. Construir reflexiones que le permitirán entender su identidad, entorno cultural, social y humano, los gestos que se traducen a danza y la danza que se traduce a gesto pueden ser caminos para construir el verdadero acto relacional, que trascienda los espacios de contención establecidos en la sociedad. A su vez, habitar esta danza relacional, es una forma de evidenciarse, de visibilizarse, de moverse, de producir, de vivir, de convivir, de negarse, de apropiarse y se transformarse.

Conclusiones

Repensar a la danza contemporánea para trasladarla hacia nuevas convenciones escénicas capaces de vincular al espectador de forma activa en los procesos creativos, de producción y de creación enfocado hacia la elaboración de una nueva categoría de Danza Relacional, requiere de:

- 1) La Danza Relacional se sustenta en base a premisas de la teatralidad instaurada en el público creando alternativas a la convención escénica tradicional; por lo tanto, 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. Esta nueva forma de interacción con el espectador permite encontrar nuevos niveles de relación y de vínculo al proceso de la representación desde su subjetividad, los cuales son capaces de elaborar dispositivos de carácter relacional y trazar nuevas y amplias percepciones entre los límites del arte y la vida. Estos consensos proponen una Danza Relacional que se adhieran y conformen por corporalidades vivas que circulen y respondan a realidades vivenciales, las cuales son capaces de producir diferentes acercamientos del cuerpo, la danza, la cultura y su contexto social, fundando en su accionar el acto relacional.
- 2) Establecer nuevos espacios que permitan fusionar las fronteras establecidas entre espectador y obra en la escena dancística tradicional, proponiendo formatos de contención capaces de producir comportamientos, relaciones y modos de convivencia con la obra y sus componentes, bajo esta tesitura, se permite la creación de universos ficcionales impregnados en las percepciones del espectador para producir un cambio en el rol que tiene el espectador, y propiciar su accionar a las dinámicas que puedan presentarse. La Danza Relacional permite proponer contextos, situaciones vivenciales y experimentales que, al concentrarse en un mismo lugar, revelan atmósferas de afectos y percepciones fomentando al público nuevos acercamientos hacia diversas dimensiones escénicas, que generan interacciones y momentos lúdicos con la contención; todo esto conducido por las concesiones, acuerdos, convenios o reglas que puedan establecerse entre artistas-contexto-espectador. Estos espacios generados por la Danza Relacional se constituyen como lugares donde convergen diversos lenguajes, los cuales, entran en una conversación continua, generan conflictos y presentan respuestas y alternativas a los modos de convivencias presentados. Por consiguiente, se establecen procesos de

configuración y reconfiguración permanentes que se van conjugando en espacios que permiten reformular dimensiones sociales y culturales, evidenciado por el accionar del espectador en relación con la obra de Danza Relacional.

- 3) La Danza Relacional necesita de estructuras sólidas, mediante procesos dramáticos claros, para entenderse por sí misma y por el público; por ende, la dramaturgia relacional establece en su línea de acción, todos aquellos espacios y tiempos producidos con el espectador. Este accionar, a pesar de provenir de subjetividades culturales que no se pueden prever, responderá a contextos concretos, sin desdibujar el discurso principal de la obra; por lo tanto, la dramaturgia relacional se vuelve un hilo conductor, con anclajes, métodos y estructuras que se sostienen durante el acto. El período de ensayos tiene una labor trascendental, ya que en él se establecen con claridad las convenciones, tiempo, espacios y coreografías estableciendo puntos de fugas y acción de parte del espectador. Además, esta dramaturgia tiene como característica fundamental poseer una estructura estable, capaz de ser repetible y aplicable a diversos grupos sociales, contextos y tiempos. En otras palabras, la dramaturgia relacional involucra estructurar dinámicas entre la obra, intérprete y público formulando mecanismos de comunicación y acción capaces de fortalecer el discurso del artista y audiencia, evidenciando en el acto relacional un contexto cultural y social, que deviene de ambos.
- 4) 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. Repensar a la danza contemporánea y utilizar sus herramientas para conjugarla al vivir cotidiano puede ser un proceso que nos permita entender modos de vida y generar puentes de diálogo con el espectador, ya que se vuelven signos y símbolos corporales, sociales, culturales, por medio de los cuales el espectador se reconoce y toma una posición en el acto de Danza Relacional. Como resultado se encuentra el gesto cotidiano y su transformación en una herramienta estética y artística por medio de la danza sumándose como insumos de creación y vinculación, que permiten construir las estructuras coreográficas culturales, las cuales generarán interrelaciones del espectador.

En definitiva, la Danza Relacional pretende construir espacios inéditos para las artes escénicas, desde espacios donde la audiencia tiene un rol activo en los procesos de construcción y presentación escénicos; a su vez estos nuevos procesos, metodologías y dispositivos relacionales, son impulsores de subjetividades en acción, que se conjugan y devienen del bagaje cultural local, en el cual se encuentran insertos ambos individuos (espectador – intérprete) y que se visibiliza por el acto relacional. Estos mecanismos coreográficos son capaces de construir reflexiones e introspecciones (Signorelli, 2015) que dan a entender la identidad, entorno cultural, social y humano mediante fronteras difuminadas entre la ficción y realidad de micro universos.

Bibliografía

- » 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),165-204
- » Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Traducción de C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- » Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- » Buitrago, A (2009). *Arquitecturas de la Mirada*. Madrid: Universidad de Alcalá,
- » Cornago, Ó. (2009). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Agenda Cultural Alma Mater*, (158), 1-20
- » Cornago, Ó. (2016). “Estéticas de la participación y éticas del (des) encuentro”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (24), 191-213. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3133>
- » Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur y Artes del Sur
- » Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) y Paso de Gato
- » Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del Movimiento*. España: Universidad de Alcalá.
- » Lepecki, A. (2011). “No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Repensar la dramaturgia.” *Errancia y transformación*, 161-179.
- » Levantesi, C., & Brandolino, E. (2013). “La danza-teatro: condición de mixtura y combinatoria.” *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (17), 56-64. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6670>
- » 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
- » Ortiz, E. (2014). “El desplazamiento del “cuerpo” significativo en la danza contemporánea”. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (2),1-11
- » 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*. Bueno Aires: Manantial.
- » Sánchez, J. A. (2011). “Dramaturgia en el campo expandido. Repensar la dramaturgia” *Errancia y transformación*, 19-38.
- » Signorelli, M. (2015). “La función poética del material sonoro en la danza contemporánea. Abordaje metodológico para el análisis de la música en espectáculos coreográficos de Buenos Aires en la actualidad”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (21), 82-95. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/1474>

- » *Theatrum Danza* (2018). Grupo de Danza Independiente *Theatrum*. Cuenca. [blog]. Consultado el 10 de febrero del 2020 en <https://theatrumdanza.weebly.com/>
- » *Theatrum Danza* (2018). Dúos Teaser [Archivo de Video]. Consultado el 15 de febrero del 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=g2F3Y8KNBNk>