



Revista N.º 12
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

Miradas sobre la creación escénica laboratorial a partir de procedimientos que tensionan lo contemporáneo

Perspectives on Laboratory Stage Creation Based on Procedures that Challenge the Contemporary

Xavier Delgado Vallejo

Instituto Tecnológico Superior ISPADE (Quito, Ecuador)

xdelgado@ispade.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6237-2383>

RESUMEN

Este artículo nos presenta una serie de miradas alrededor de un proceso de creación escénica en el que se implementaron procedimientos de creación colectiva laboratorial. Se reflexiona sobre los principios y conceptos del teatro contemporáneo, tensionando el de «contemporaneidad», abordado desde lógicas de rupturas temporales y estéticas a las narrativas normativas o hegemónicas, a partir de un posicionamiento situado.

En esta investigación escénica tensionamos las matrices de creación corporal, sonora, textual y visual, indagando en los espacios liminales como campos expandidos para la construcción de dramaturgias contemporáneas aplicables a la puesta en escena. Se investigó durante un año sobre procedimientos escénicos de composición para la construcción de la obra de danza contemporánea *Grieta*.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Delgado Vallejo, Xavier. «Miradas sobre la creación escénica laboratorial a partir de procedimientos que tensionan lo contemporáneo». *F-ILIA* 12 (2025): 105-121.

Recibido: 15 de octubre de 2025 / Aceptado: 4 de enero de 2026

Este proceso nace a partir de preguntas autorreferenciales y autotestimoniales sobre ¿cuáles son las grietas sociales individuales y colectivas que sobreviven a las estructuras/narrativas imperantes? Esta búsqueda fue contaminada por el paro nacional¹ vivido en Ecuador en junio del 2022, lo que resonó en el material creativo.

En este espacio se indagaron dispositivos escénicos que permitieran desplazamientos en los artistas/creadores y, en el espectador, movimientos encaminados a encarnar estados de presencia que problematizan la representación y normativas corporales, aportando desde la creación/investigación discusiones transdisciplinares que puedan generar fisuras en el pensamiento y las prácticas escénicas.

PALABRAS CLAVE: creación-investigación, artes escénicas, dramaturgias contemporáneas, laboratorio escénico, danza contemporánea

ABSTRACT

This article presents a series of perspectives on a stage creation process, where collective laboratory creation procedures were implemented, reflecting on the concepts and principles of contemporary theater. It challenges the concept of “contemporaneity” through logics of temporal and aesthetic ruptures with normative or hegemonic narratives, from a situated position.

In this stage research, we explored the matrices of bodily, sound, textual, and visual creation, investigating liminal spaces as expanded fields for constructing contemporary dramaturgies applicable to staging. We researched expanded dramaturgies for a year to create the contemporary dance piece, Grieta.

This process arose from self-referential and self-testimonial questions about: What are the individual and collective social cracks that survive the prevailing structures/narratives? This exploration was influenced by the National Strike experienced in Ecuador in June 2022, which resonated in the creative material.

This space explored stage devices that allowed for movement in both the artists/creators and the spectator, movements aimed at embodying states of presence that problematize bodily representation. Through creation and research, transdisciplinary discussions were fostered that could generate fissures in stage thought and practice.

KEYWORDS: creation-research, performing arts, contemporary dramaturgy, stage laboratory, contemporary dance.

¹ El paro nacional fue un levantamiento social convocado por los movimientos indígenas y sociales ecuatorianos en protesta a las medidas económicas implementadas por el Gobierno de turno.

La memoria que se vuelve a narrar

Lo que ocurrió fue que sus energías, sus velocidades, eran distintas, incluso desiguales, pero al momento de reaccionar el cuerpo viejo rescató su cuerpo, mientras el cuerpo joven y atlético saltaba por los aires a toda velocidad, mis ojos no podían despegarse de la escena completa, ambos vivos, iniciaron un diálogo que se asemeja más a la vida que a una clase de danza.²

Grieta es el nombre de un trabajo coreográfico que nació del Laboratorio de Creación e Investigación realizado en el Centro de Formación Continua de Espacio Vazio, adscrito al Centro Cultural del Instituto Tecnológico Superior ISPADE. Este proceso se llevó a cabo entre 2022 y 2023 y participaron como cocreadores y coinvestigadores los artistas escénicos Milena Díaz, Kevin Banda, Andrés Pinto Álvaro, Nai Ramírez, Alejandro García, Misha Quintana, Sofía Trujillo; posteriormente se sumarían Carlos Quito, Nathalie Olivares y Zuly Guamán, bajo la propuesta y guía del artista-investigador Xavier Delgado Vallejo, con el diseño sonoro del artista Andrés Velarde.

Durante este proceso reflexionamos sobre: ¿cuál es el papel de la contemporaneidad en la escena ecuatoriana y quiteña? ¿Desde qué lugares y prácticas se construye o no la contemporaneidad en nuestro contexto? ¿Cómo enunciaríamos nuestro significado de lo contemporáneo desde nuestra praxis? ¿Qué procedimientos nos acercaron o alejaron a procedimientos del teatro expandido? ¿Qué tensiones se producen al abordar una dirección más horizontal?

Durante esta investigación estas preguntas se pusieron en tensión con maneras propias de hacer y pensar la danza, la pedagogía y la fenomenología teatral. Aplicando ciertos postulados de las dramaturgias contemporáneas de la escena, este espacio de laboratorio permitió poner en carne y acción algunos de los textos discutidos, las conversaciones de clase y las reflexiones personales. Estas inquietudes se dialogaron con un grupo de artistas comprometidos y abiertos a la experimentación. ¿Es necesario enunciarlos contemporáneos en el Ecuador, en un contexto barroco como nos sugiere Bolívar Echeverría? ¿Existe el contemporáneo ecuatoriano?

² Nai Ramírez, «Bitácoras de Trabajo Laboratorio Grieta» (Quito, Espacio Vazio, 2022).

¿Perseguir esta contemporaneidad nos sitúa o no en lugares de persecución de modelos de blanquitud validadas por estéticas eurocéntricas o anglosajonas?

Tensionar lo contemporáneo en nuestras prácticas artísticas

Planteamos comprender lo contemporáneo no como una categoría estética; si más bien la vislumbramos como un entramado de relaciones y rupturas temporales —rupturas en las formas hegemónicas que produce cada cultura validada en su temporalidad, fisuras en los dispositivos de control y poder—, es necesario entender lo contemporáneo como una categoría política para habitar la disidencia sistémica. Citando a Giorgio Agambem:

El contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.³

Se propone pensar lo contemporáneo como una fisura en la pared del sistema. Este concepto de fisura fue el gatillo detonador para tejer una analogía entre la fisura y la grieta como ese espacio de quiebre, permitiéndonos tener una primera imagen generadora para la creación: ¿cuáles son esas fisuras que habitan nuestros cuerpos?, ¿en qué espacios resuenan o están presentes?, y ¿cómo corporeizar esta imagen a procesos ideokinéticos de movimiento?

El laboratorio Grieta fue un espacio que nació como un quiebre de las estéticas y conceptos que habitan aún cierta manera de concebir la danza en la actualidad, conceptos que han categorizado y validado a unos cuerpos para bailar y otros no. Presentamos la grieta como un espacio liminar entre clase, raza, diversidades sexogenéricas, movilidad humana, y

³ Giorgio Agambem, «¿Qué es lo Contemporáneo?» (conferencia para la Universidad de Venecia, 2008).

corporeidades diversas, intersticios que nos posibilitaron exploraciones entre otredades y cuerpos que están fuera de la norma de estéticas predominantes en una «disciplina de disciplinamientos», como en ocasiones es la danza, en prácticas que validan una sola «técnica» sobre perspectivas más somáticas o vívidas del movimiento, desplazando este concepto a un territorio más bien de lo cotidiano, «cuerpo moviente».

Este laboratorio fue un campo fértil para esos cuerpos otros que ponen en crisis la identidad como un concepto estático. El equipo estuvo conformado por cuerpos migrantes, cuerpos racializados, cuerpos transgénero, cuerpos maricas, como signo y síntoma de esta fisura transcultural. Nos juntamos por afectos, por puntos de vista, movilizados en primera instancia por el paro nacional, donde nos convocamos para realizar una serie de intervenciones *performáticas* dentro de la Universidad Central del Ecuador, denominadas *Intervenciones coreopolíticas I, II, III*, inspirados en los textos de André Lepecki.

Estas intervenciones surgieron de la creación de pequeños guiones coreográficos planteados como rutas de desplazamientos, calidades corporales, imágenes poéticas de lo que acontecía y de las materialidades y objetos utilizados en el paro como ramas, botellas, y cajas. Un año después, aquellos elementos se sostendrían como parte de la pieza. En una de las intervenciones usamos un audio de uno de los discursos de Dolores Cacuanango⁴; el audio se fue diluyendo en el tiempo, ya que nos cuestionábamos si debíamos usarlo literalmente, pero fue habitando las capas emotivas y sensibles de la dramaturgia de los intérpretes. El paro fue para nosotros un lugar de pausa a las lógicas neoliberales habituales. ¿Cómo lograr con nuestra obra este gesto de interrupción?

Cito la manera en que se concibió el laboratorio para poner en contexto las relaciones que se producen en Espacio Vazio ISPADE y las formas de transmisión de estos conocimientos. Sobre este lienzo arrancamos las preguntas de nuestro laboratorio, cuerpos otros, diferentes, cafés⁵, migrantes, cuerpos que han encontrado en la danza y el arte lugares desde

4 Lideresa del movimiento indígena ecuatoriano, propulsora de la fundación de escuelas indígenas y bilingües.

5 Término acuñado por Andrés Pinto Álvaro que define una categoría de radicalización, es decir, los mecanismos de poder que la blanquitud ejerce sobre otras identidades raciales no blancas.

donde tejer su memoria, su filosofía, su emancipación cultural, política y de cuerpos.

Se planteó una serie de preguntas y premisas al equipo de artistas para ser trasladadas a procedimientos y ejercicios corporales. Fueron las siguientes:

1. ¿Es posible iniciar la creación sin un tema o argumento central o una narrativa aristotélica?
2. ¿Cómo podemos producir dispositivos escénicos en la búsqueda de un estado de presentación/encarnación de los intérpretes?
3. ¿Es posible la creación desde estructuras horizontales y no jerárquicas donde todo el equipo toma las decisiones finales?
4. ¿Cómo iniciar la creación desde nuestras propias memorias como documentos vivos para poner en valor nuestras autocartografías en relación con lo que propone el teatro testimonial?
5. ¿Cómo problematizar la relación/disposición del público en una puesta en escena contemporánea?
6. ¿Qué capas semióticas se construyen al tensionar los lenguajes artísticos corporales, sonoros, escritos y visuales?

Caminar hacia el vacío/experimentaciones sin un tema central

Esta premisa fue de gran importancia en el transcurso de la creación/investigación, ya que nos ponía frente a uno de los postulados centrales utilizados en la construcción dramática de la danza contemporánea. Allí casi siempre iniciamos desde un sistema de preguntas y no desde un argumento central o guion predeterminado, como en el caso del teatro moderno, cuyo lugar de inicio es el texto donde está determinado un tema central definido y su línea argumental. Utilizamos como premisa la teoría de la formatividad de Pareyson: la obra se va inventando de manera paralela a los propios sistemas que la producen, es decir, forma formante-forma formada⁶. En el laboratorio, las premisas se iban construyendo paralelamente

⁶ Luigi Pareyson, *Estética teoría de la formatividad* (Madrid: Xorki, 2014).

a la obra, y la misma obra develaba nuevas necesidades y materiales para la creación.

En los inicios de este camino creativo no existió un tema o argumento; arrancó más bien desde un camino de improvisaciones y experimentaciones. Sin saber de qué se trataría la obra, se plateó una serie de ideas y procedimientos con la premisa de subvertir categorías estructurales de la danza moderna y clásica para ponerlas en crisis. Es al final del proceso de construcción de la obra donde encontramos las diferentes capas semióticas que la construían, lejos de contar una historia, alejándonos conscientemente de esa pretensión.

Por ejemplo, analizamos ejercicios para desplazar la importancia del tema de la mirada, la espacialidad, la traducción del lenguaje coreográfico, por mencionar algunos. Trabajamos con dos ejercicios específicos:

1. La encarnación de la frase

Consistió en la transmisión de partituras corporales creadas por los intérpretes bajo referencias de espacio, niveles y pesos. Este material contenía elementos de desplazamiento en piso, suspensiones, saltos y espirales. El compendio contiene algunos elementos claves de las técnicas de danza moderna y contemporánea.

Una vez que las y los bailarines tuvieron este material vívido en sus cuerpos, inició el proceso de deconstrucción y transferencia de esta frase. ¿Cómo apropiarse desde el cuerpo de un material físico entregado por otro/ajeno y volverlo propio? Se buscó esta encarnación de la partitura, un estado de *embodiment*, como dice Fisher-Lichte, para definir ciertas expansiones características de un teatro *performativo* y un estado de habitar el acontecer escénico.

La respuesta fue un ejercicio de alteridad: moverse siendo otro y uno mismo. El procedimiento fue hacer parejas de trabajo, buscando en conjunto estrategias para deformar las frases desde la interacción de ese ser/otro.

«Mirándose a sí mismo, al mirar a otro, una suerte de espejo al contemplar esa presencia otra»⁷, se obtiene una suerte de tercer material como

⁷ Georges Didi-Huberman y Horacio Pons, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Manantial, 1997).

consecuencia de esta interacción de las partituras corporales. También se construye un lenguaje bastante personal a partir de esta diversidad de corporalidades. El material que pobló la pieza fue resultado de estas encarnaciones; hay un solo unísono en toda la obra que surgió del tejido de fragmentos del material de cada integrante. Apostamos por la individualidad discursiva del movimiento, que no está ajena a esas coacciones culturales, emotivas, sensoriales y políticas.

2. El secreto

Luego de esa observación en doble vía procedíamos a un ejercicio que lo llamamos «El secreto». Cada miembro de las parejas construidas para la improvisación verbalizaba su observación sobre el otro, pero contado como un secreto, con esa forma misteriosa y silenciosa que lo caracteriza. Habitualmente en la danza más convencional se realiza esta observación para resaltar o enfatizar el error a partir de su noción de estética. En el caso de nuestro ejercicio observábamos esa manera única y particular de moverse, esa diferencia que en otros sistemas sería homologado. Este secreto es un objeto/dispositivo particular para ser dicho, tomando como cualidad la estética de lo imperfecto, de lo no pulido, como contradicción a sistemas de movimiento que platean el cuerpo «entrenado», «atlético», «pulido», como nos plantea Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello*, buscando esa humanidad e «imperfección del movimiento» como una disonancia en las lógicas de un cuerpo dancístico.

Esa manera única de moverse es verbalizada como un poema en secreto. «Yo pienso que su manera de moverse es como la de un diente de león, se esparce y se suspende para abrir sus semillas aladas»⁸. Se tiene aquí un primer dispositivo para la apropiación y transformación poética y física de este material.

Otro elemento importante que utilizamos para esta apropiación fue la intervención del tiempo de la frase: más rápida o en cámara lenta, a toda velocidad o con una pausa marcada. Se buscó desplazar la temporalidad hasta encontrar el ritmo propio de cada creador o irrumpirlo; lo mismo sucedió con los conceptos de espacio y frontalidad.

⁸ Alejandro García, «Bitácoras de Trabajo Laboratorio Grieta» (Quito, Espacio Vazio, 2022).

Para esta apropiación, entonces, teníamos el secreto, el tiempo, el espacio y al final sumamos la posibilidad de encarnar la corporalidad de un animal, ejercicio que es herencia del teatro. Se abordó la interpretación desde este principio de impulso y memoria originaria colectiva, como parte de un encuentro. Los y las intérpretes tenían la libertad de escoger uno o todos los puntos para generar su propia transcripción desde su imaginario, historicidad y sensación y la traducción de una o varias de las premisas, y todo esto solamente para la construcción del lenguaje físico/sensoperceptivo. Se transformó este primer material y se volvió una reinterpretación y recomposición de ese otro ajeno, convirtiéndolo a un «yo» me nuevo, «nos» movemos en un ejercicio de comprensión encarnada de la alteridad.

Lugares de riesgo o pensar desde la inefabilidad del ejercicio de vivir la escena

Cada miembro del laboratorio planteó un texto sobre tres situaciones o cosas que nos hacían sentir en un lugar de riesgo. Cada intérprete construyó un texto testimonial, autocartográfico, que los confrontara con sus propios lugares de riesgo; riesgo como miedo, como afecto —en su sentido etimológico de afectación—, como recuerdo:

Yo atravesaba una especie de duelo del que no era consciente. Con el tiempo fui entendiendo que cada uno de los amuletos, de los perros y otros animales que han formado parte de mi infancia, aunque ya no ocupen mi cama como mostrador/vitrina, tienen aún un espacio dentro de mi cuerpo. Mis arterias y mis huesos están salpicados con algodón de poliéster. El perro café, con sus collares de bolitas, vive hasta ahora en mi cadera y en mi vejiga.⁹

Textos como este se fueron desprendiendo de este ejercicio de escritura; textos potentes que nos llevaron a estos lugares del cuerpo como

⁹ Milena Díaz, «Bitácoras de Trabajo Laboratorio de Creación-Investigación Grieta» (Quito, 2022).

contenedor de memoria y sucesos, cuerpo archivo y testimonio.¹⁰ Se diferencian el mero archivo del concepto de una memoria en flujo que se transforma al volverse a narrar.

La segunda parte del ejercicio consistió en trasladar la sensación de esta textualidad al cuerpo, traduciendo estas sensaciones para que activasen movilidades propias, movilidades pobladas de esta capas internas, secretas y sensibles.

Esta parte del laboratorio nos permitió tener una serie de testimonios que luego fueron grabados y algunos utilizados en el diseño de la sonoridad de la pieza, generando un nuevo dispositivo para accionar esta sensación de riesgo y movilizar esos lugares de esta memoria renarrada. Nació una especie de dramaturgias particulares —como cápsulas dramáticas independientes una de la otra— que en la trama general crean una polisemia de sentidos o un sistema de capas que le otorga una profundidad al intérprete y a la obra, como menciona el director y teórico Matteo Bonfitto.

Dispositivos corporales, la posibilidad de ahondar en la composición en tiempo real

Para iniciar esta parte del texto siento pertinente citar el concepto de dispositivo como una tecnología: «La manera en que están dispuestas las piezas de una máquina o de un mecanismo y por extensión, el mecanismo en sí mismos»¹¹.

Se piensa la obra como una sucesión de mecanismos que establecen uno o varios dispositivos, dispositivos vivos que transforman la escena constantemente de una función a otra. En el laboratorio diseñamos una suerte de mecanismos escénicos como eje y sistema vivo de la puesta en escena, que cambian y se construyen en tiempo real.

La dramaturgia de *Grieta* se compuso por la articulación y diálogo de estas cápsulas polisémicas. Cada mecanismo obra independiente del otro tiene sus propias particularidades, tiempos y maneras de resolución, su propia textura, color, subtexto y memoria encarnada a la que volverse.

¹⁰ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires, 1995).

¹¹ Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?* (Venecia, 2008).

Por ejemplo, el dispositivo de la primera escena es el dejarse caer y chocar con una maqueta en miniatura de la ciudad colocada en la pared; nunca la manera de caer o chocar es la misma o produce los mismos movimientos o reacciones sensibles o interpretativas. Sabemos cuál es la acción a realizarse, sin embargo, lo que sucede es una especie de azar ligado a la capa subconsciente.

Esto permite que cada núcleo sea autónomo del otro y deja, entre cada bloque, espacios o intersticios que dan paso al diálogo de estas liminalidades de signos y símbolos que son reinterpretadas por los espectadores. Se apuesta en esta estructura compositiva la posibilidad de tejer narrativas particulares que nacen de la relación del espectador con estos espacios vacíos y las tensiones intertextuales que aquí se generan.

Estos bloques han sido desarrollados en la sala de experimentación no para fijar materiales, sino para generar lenguajes y rutas con el fin de entrar y salir de estos mecanismos. La composición de ciertos bloques de la obra se sucede en tiempo real. Los intérpretes requieren de la escucha atenta y sensible de todo el equipo de trabajo. Los ensayos son una suerte de cofre/archivo de materiales que las y los intérpretes encarnan para componer con sus cuerpos en un estado de deriva: entrar, abrir el cofre, revivir la experiencia desde el presente.

Se genera un lugar de tensiones que desplaza los discursos corporales y semióticos, permitiendo a las y los intérpretes trasladar esos lugares de representar nuestro cuerpo y activar este estado de cuerpo presente y abierto a la escucha. Así, se posibilita la aparición de un estado de acontecimiento escénico, que menciona Ficher-Lichte, como huella de este teatro contemporáneo.

Se busca, entonces, ese lugar donde el cuerpo está habitándose en una relación abierta y sincera con el espacio, los otros, el tiempo, y el público.

La creación de estos dispositivos ha permitido que en ciertos ensayos vislumbremos este estado de acontecer/encarnar, como una «apuesta al convivio entre espectador y performer»¹². De ese modo, se abre una posibilidad que nos otorgan las artes vivas para percibir la vida en su estado

12 Jorge Dubatti, «Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica», *Revista de Artes Escénicas y Performatividad* (2021).

presente, cambiante e inefable. El cuerpo tiene temperaturas, olores, moviliza procesos energéticos, activa sensibilidades y el espectador lo percibe, lo intuye, lo presiente y lo erotiza, lo procesa desde sus arquetipos, referencias culturales y su individualidad.

Generar tensiones en escena

Una de las características de la escena contemporánea es la tensión entre los diferentes lenguajes artísticos para crear yuxtaposiciones o capas de sentido que, lejos de representarse la una a la otra, generen espacios de oposición. Así, es posible que estos espacios permitan lecturas más complejas y que construyan una narrativa no lineal y expandida en su definición, como lo siguiente:

El centro de la noción de escena expandida en el teatro consiste en poner en crisis los modelos de la producción teatral, de la dirección, de la actuación, de todos los procedimientos tradicionales que definieron este arte. Tal expansión pondría en duda, o en discusión las formas del quehacer teatral sin dejar de reconocer el teatro como lenguaje.¹³

Al momento de plantear la sonoridad, por ejemplo, apareció en primera instancia el deseo de musicalizar lo que el cuerpo hacía, es decir, representar esa corporalidad. Propusimos luego que el lenguaje sonoro abandonara conscientemente estos lugares y nos abriera un segundo lenguaje que genere esta tensión discursiva y semiótica para expandir los sentidos de interpretación de la obra, en otras palabras, que lo que suena sea absolutamente discordante a lo que se mueve, que no lo grafique, más bien que genere un choque rítmico, textual o de sentidos.

Aparecieron en primera instancia la grabación de testimonios de los participantes del laboratorio. Estas grabaciones ya no eran confrontadas con su creador/a, sino que eran puestas en otro material físico y otro cuer-

¹³ Margarita Abin, María Soledad Álvez, Hugo Angelelli, André Carreira, Natalia Mirza y Daniela V. Vargas, «La escena en el campo expandido: actuación, personaje y dirección», *Argus-a* 8, n.º 32 (2019): 1–27.

po, generando un primer nivel de tensiones escénicas y movimiento en el universo interno del intérprete/creador.

Otro lugar de exploración fue oponer lo que decía el lenguaje textual/grabaciones de audio de YouTube, relacionándolos con partituras corporales totalmente contrarias en sus significantes y lecturas. Por ejemplo, el material físico de una pared humana que avanza y se va desmoronando fue tensionado con los sonidos de una grabación de las ventajas que tenía adquirir el nuevo iPhone dorado, construyendo una escena disonante.

Este sistema de capas de lenguajes que dialogan, pero que no se representan entre ellos, era una provocación polisémica. Se propusieron relaciones que se construyen de la tensión o superposición de estos lenguajes, permitiendo a quien observa la posibilidad de tejer sus propios entramados. Ejerciendo una política de su mirada, estas decisiones fueron tomadas colectivamente por el conjunto del laboratorio. Se decidió cuáles de estas propuestas se mantenían o no en un proceso que, en algunas ocasiones, duró meses. Así, realizábamos una votación argumentada sobre los motivos por los que debíamos mantener o no ciertos materiales.

Diálogos compartidos entre los creadores y su relación con el público en la búsqueda de metateatralidades

La obra no se ofrece como algo previamente constituido; lo que se ofrecen son las condiciones para que la obra —en calidad de emergencia de una forma de teatralidad colectiva— ocurra como acontecimiento público que establece una relación de conflicto y desplazamientos con el entorno en el que se produce.¹⁴

Problematizar la dirección y sus hegemonías es vital para entender la contemporaneidad y sus liminalidades con el pensamiento sexo-género, raza, clase social, movilidad humana, y sus relaciones transversales. Es necesario repensar esas formas modernas y patriarcales de dirección en las que las decisiones y poderes se centran en una sola figura: la del director.

¹⁴ Oscar Cornagio, *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia* (Madrid, 2015).

Decidir en colectivo no es un lugar fácil necesariamente, también se vuelve confuso y áspero en algunas ocasiones, pero abrir las decisiones a propuestas al colectivo amplifica las posibilidades creativas, otorgando más y diversos ángulos al proceso de investigación/creación, y ampliando la mirada y las capas que forman un acontecimiento escénico. Al iniciar este proceso se podían sentir las dudas del equipo de trabajo; existían inquietudes y sensaciones de vacío en el momento de proponer premisas o propuestas escénicas. Cuando se abría el espacio de diálogo al comienzo de cada sesión había mucho silencio; reflexionando en esta parte del proceso surge la cuestión: ¿estamos tan acostumbrados en nuestra sociedad y en la escena a seguir directivas o a obedecer a la imagen del profesor/director, que habitar otros espacios nos es ajeno o nos asusta?

Conforme pasaban los ensayos poco a poco la gente se iba empoderando de las decisiones conjuntas y haciendo escuchar su voz y opiniones.

Otra decisión importante en la pieza fue el posicionamiento espacial que queríamos dar al público. Decidimos que la distribución sería inmersiva, por lo que se construyó una especie de herradura gigante, posibilitando una relación directa y horizontal con las y los intérpretes. De ese modo, se problematiza la relación de poder que se construye en un escenario convencional, donde el público está abajo y a la distancia. Transformar el espacio pone en crisis ciertos supuestos del teatro de representación; el Espacio Vazio nos brindaba esta sensación de un espacio cotidiano, donde colocamos piedras que iban demarcando esta suerte de metaespacio.

El segundo desafío por tomar era asumir la presencia del público también como un elemento o dispositivo que se relaciona y es determinante en las técnicas de improvisación en movimiento y en la composición en tiempo real.

Hacer evidente la presencia del otro —como un reflejo de uno mismo, mirándose mutuamente— es una decisión que moviliza a la puesta a la esfera de lo metateatral, que se pregunta acerca del rol del público en el teatro expandido. Así, se develan los dispositivos, haciéndolos tangibles, vivibles, pero de alguna manera sosteniendo el acuerdo ficcional y de intimidad:

Esos otros que no son solamente personas de carne y hueso, sino pasado y miedos, memorias y espacios, son también la amenaza contra la que el paraguas económico de lo privado trata de protegernos, pero también son la posibilidad de reinventarnos en público y de transformar lo

público en un espacio de intimidad y deseo colectivo, donde ficciones y realidades conviven.¹⁵

No se trata solo de una decisión estética, sino de una decisión política, erótica, filosófica para comprender esta suerte de espejo que nos permite la transfiguración del espacio teatral como metáfora. También para entender al arte como una manifestación de pluralidad que irrumpe desde este ser cotidiano, estar presente «con» no lejano, o virtuoso, dislocado y en busca de la presentación «de».

Mirar hacia las profundidades de la Grieta

Problematizar la contemporaneidad epistemológicamente es absolutamente necesario en nuestras prácticas para posicionarlas en relación con nuestro tiempo y nuestro contexto. Esta reflexión laboratorial ha sido una reconciliación personal y grupal con los conceptos de contemporaneidad estética que llegaron a la escena ecuatoriana y se filtraron como una categoría de poder que instauraba una moda proveniente desde estéticas eurocéntricas y anglosajonas, blancas, burguesas. Lo comprendemos como un estado de fractura y disidencia, lejano de las modas y de las narrativas más institucionales de la cultura o la danza: contemporáneo en su significado etimológico al mismo tiempo, que existe al mismo tiempo.

La creación laboratorial ha sido un viaje que nos permitió nuevas herramientas para experimentar horizontalmente sobre procedimientos y metodologías de desarrollo de una propuesta escénica expandida, que desplace concepciones modernas como la necesidad de un tema central, la narrativa aristotélica, el *textocentrismo* o la coreografía entendida como la entrega literal de pasos y secuencias, donde lo que se busca es este «pulido» del movimiento, porque eso aprendimos que era coreografiar. En este recorrido de casi un año buscamos dar paso a un estado de presentación y acontecimiento para asumir el arte como reflejo de la cotidianidad, que en nuestra ciudad y contexto obedecen a dinámicas de producción independientes, donde inclusive, arquitectónicamente, habitamos espacios que son sala de clases, de ensayos y espacios de presentación. Esta liminalidad contamina la producción escénica y genera obras pensadas y construidas

¹⁵ Cornagio, *Ensayos de teoría escénica...*

desde las infraestructuras humanas y físicas que son parte de este ecosistema de la cultura.

Al posicionarnos como creadores de «danza contemporánea» estamos o no conscientes de las categorías que traemos y ponemos en valor. En los últimos años, pensadores de la danza como Fabián Barba, Esteban Donoso o Carolina Vásconez plantean la subversión de estas terminologías para crear *reomodos* que quizás puedan contener esta suerte de hibridez de prácticas, formas, lenguajes y epistemologías.

Para girar en los circuitos de difusión y circulación, tanto el grupo como la obra se han enmarcado dentro de la danza contemporánea, pero hace algunos años fuimos también danza-teatro o solo danza. Actualmente somos un laboratorio de investigación y creación. Creo que este deambular por las categorías es parte también de la búsqueda de nuestra propia identidad creadora, pero también de ese habitar «con nuestro tiempo».

Grieta no se trata de una sola cosa; está construida de las resonancias de todos estos dispositivos que el espectador no ve necesariamente, pero los percibe y los intuye. Así, se abre un nuevo proceso de forma formante-forma formada que deviene de la interacción obra-público-espacio. Los dispositivos creados son el entramado o andamiaje que sostiene las dramaturgias de intérpretes y la dramaturgia de espacial. Entendemos esta red no como un hecho causal, sino como uno cinestésico y que se construye de algunos subnúcleos polisémicos.

Pensar la creación como un «ser colectivo» tampoco es un territorio siempre amable. Nos somete a múltiples tensiones, pero en esa oposición de fuerzas existe la posibilidad de algo nuevo y una ética compartida de trabajo, apostando a pensar maneras otras de organización en el círculo de la cultura, desde la creación, la producción, la circulación y la relación y el goce de todo este sistema.

Fue el espacio de la creación-investigación un terreno florecido para pensar heterotopías sociales que puedan ser desplazadas también a otros campos disciplinares y de conocimiento.

Este artículo es un ejercicio metateatral que busca reflexionar sobre nuestras prácticas escénicas colectivas para la creación de la obra *Grieta*¹⁶ que compartimos para clarificar el proceso, planteado como un permanente devenir.

16 Colectivo Zeta, «Grieta», video en YouTube, 49:21, 16 de marzo de 2023, acceso el 30 de enero de 2026, <https://www.youtube.com/watch?v=FwVzAVbiu7I>

Bibliografía

- Abin, Margarita, María Soledad Álvez, Hugo Angelelli, André Carreira, Natalia Mirza, y Daniela V. Vargas. «La escena en el campo expandido: actuación, personaje y dirección». *Argus-a* 8, n.º 32 (2019): 1-27.
- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica* (2011): 249-264.
- Agamben, Giorgio. «¿Qué es lo Contemporáneo?». Conferencia para la Universidad de Venecia, 2008.
- Breton, David Le. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Colectivo Zeta. «Grieta». Video en YouTube, 49:21, 16 de marzo de 2023. Acceso el 30 de enero de 2026. <https://www.youtube.com/watch?v=FwVzAVbiu7I>
- Cornago, Oscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, publico y democracia*. Madrid: Abada Editore, 2015.
- Díaz, Milena. «Bitácoras de Trabajo Laboratorio de Creación-Investigación Grieta». Quito, noviembre de 2022.
- Didi-Huberman, Georges y Horacio Pons. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 1997.
- Dubatti, Jorge. «Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica». *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad* (2021): 17-21.
- Ficher-lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2013.
- García, Alejandro. «Bitácoras de Laboratorio de Creación-Investigación Grieta». 2022.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial, 2015.
- Pareyson, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki, 2014.
- Ramírez, Nai. «Bitácoras de trabajo Laboratorio Grieta». Quito, noviembre de 2022.