



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA  
NÚMERO 9,  
ENERO-JUNIO DE 2021  
ISSN 2602-8158  
COPYRIGHT © 2021  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

## LA DRAMATURGIA HACKER DE ERNESTO ORTIZ ERNESTO ORTIZ'S HACKER DRAMATURGY

CECILIA SUÁREZ MORENO

Universidad de Cuenca / [cecilia.suarez@ucuenca.edu.ec](mailto:cecilia.suarez@ucuenca.edu.ec)

**RESUMEN:** Este trabajo analiza la dramaturgia de Ernesto Ortiz Mosquera (Esmeraldas, Ecuador, 1968), bailarín, coreógrafo y docente-investigador. Metodológicamente, asumimos una perspectiva interdisciplinaria que promueva un conocimiento integral de su obra artística. Esta interdisciplinariedad nos ha de permitir articular distintas áreas del conocimiento, la estética —particularmente las Estéticas Caníbales y la Teoría de la Forma— los estudios sociales del arte y la teoría política para, superando las fronteras de estas disciplinas, caracterizar la dramaturgia de Mosquera como hacker lo que, a su vez, nos dotará de una perspectiva valorativa de su producción desde el Ecuador actual.

**PALABRAS CLAVE:** Ernesto Ortiz Mosquera; Dramaturgia hacker; Danza contemporánea; Ecuador.

**ABSTRACT:** This work analyzes the dramaturgy of Ernesto Ortiz Mosquera (Esmeraldas, Ecuador, 1968), dancer, choreographer and teacher-researcher. Methodologically, we assume an interdisciplinary perspective that promotes a comprehensive knowledge of his artistic work. This interdisciplinarity has to allow us to articulate different areas of knowledge, aesthetics —particularly Cannibal Aesthetics and the Theory of Form—social studies of art and political theory in order, overcoming the boundaries of these disciplines, to characterize Mosquera's dramaturgy as hacker which, in turn, will provide us with an evaluative perspective of its production from the current Ecuador.

**KEYWORDS:** Ernesto Ortiz Mosquera; Dramaturgy hacker; Contemporary dance; Ecuador.

**RECIBIDO:** 18 de septiembre de 2020 / **APROBADO:** 30 de octubre de 2020

### 1. INTRODUCCIÓN

En Ecuador, la presencia de la danza contemporánea es un proceso tardío y muy poco teorizado, en contraste con las prolíficas reflexiones que se han escrito sobre las artes plásticas, la literatura o la música que gozan de una importante deliberación. Cuando se habla de los trabajos de bailarines y coreógrafos, la mirada aún está reducida al examen de la interpretación y al riguroso entrenamiento corporal que los artistas escénicos deben

practicar (Mora, 2015). Esta precariedad, que también afecta a las otras artes en esta época del capitalismo tardío, no es ajena a las artes escénicas. Sin duda, esta situación es común en otros países latinoamericanos y europeos afectados por una crisis civilizatoria global (Jameson, 1995). Pese a ello, la producción escénica contemporánea en el Ecuador goza de un despegue interesante. No obstante ser aún escasa y, sobre todo, poco difundida dentro del propio país y menos fuera de él, ha sido beneficiada por la apertura de varias carreras universitarias en este campo, como las que se desarrollan en la Universidad de Cuenca y en la Universidad del Azuay, cuya influencia es decisiva en la formación profesional de bailarines y coreógrafos, en la calidad de las puestas en escena, en la producción de investigaciones y publicaciones de los propios coreógrafos y en las oportunidades para que los artistas realicen residencias artísticas, concurren a festivales, etc. De modo que, aunque parezca una paradoja, en el Ecuador actual asistimos al nacimiento de un sistema cultural y artístico —embrionario, por supuesto— que propicia la producción escénica y la formación de públicos cada vez más interesados e interesantes.

Con la obvia excepción de las danzas ancestrales y las puestas en escena de algunas obras a cargo de compañías folclóricas que han intentado recrearlas, la danza moderna y la contemporánea escenificadas en Ecuador, pueden reconocerse en una trayectoria que no sobrepasa un medio siglo de historia: la Compañía Nacional de Danza se funda en 1976; el Ballet Ecuatoriano de Cámara se crea en 1980 (Ballet Nacional del Ecuador, 2020); y, veinte años después, se funda la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca (Delgado 2017).

En este complejo proceso de constitución, se destacan los aportes de Kléver Viera (Toacaso, Cotopaxi, 1954) y Wilson Pico (Quito, 1950) como los pioneros de la producción coreográfica moderna y contemporánea en el Ecuador. Posteriormente, en la década de los noventa, emerge una nueva generación “(...) sobre todo al interior del Frente de Danza Independiente de Quito que intenta renovar el lenguaje y los discursos de la danza ecuatoriana, principalmente por los referentes asumidos con los viajes al exterior que realizan algunos de estos incipientes coreógrafos: Terry Araujo, Carolina Vascones, Pablo Cornejo” (Ortiz Mosquera, 2017, p. 10).

Salvo las experiencias de alguno de los Conservatorios Nacionales circunscritos a la enseñanza de la danza clásica, es preciso destacar que la enseñanza académica de la danza contemporánea en Ecuador es relativamente reciente. La fundación del programa de artes

escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en el año 2003, marca un hito fundamental (VV.AA., 2019).

Estos procesos han sido tardíos y lentos en el Ecuador; incluso los inicios de la danza moderna estuvieron marcados por una estética “Apegada, casi sempiternamente, a la insoslayable necesidad política de reflejar la realidad —con todas sus improntas y sus fantasmas— la danza en Ecuador ha discurrido llena de personajes históricos y cotidianos, conflictos sociales, panfletos discursivos y verdades históricas.” (Ortiz Mosquera, 2017, p. 12). Sin duda, la afirmación anterior es una cuestión estética y política de honda complejidad, imposible de discutir en este trabajo; merece una investigación exhaustiva que explicaría este carácter ancilar de las artes latinoamericanas —literatura, artes plásticas, teatro, ensayo e incluso danza— las cuales, en varias etapas históricas de su construcción, han compartido, como lo han demostrado relevantes trabajos de proyección continental como los de Benjamín Carrión (1985), Roberto Fernández Retamar (1979) Agustín Cueva (1967), Jean Franco (1975), entre otros.

La hipótesis que desarrollaremos en este trabajo sostiene que la obra de Ortiz Mosquera está transformando la danza en Ecuador como fruto de una dramaturgia hacker cuyos aportes se evidencian en varios conceptos constructivos que analizaremos. Entendemos por dramaturgia hacker una poderosa voluntad del creador por repensar los procesos de creación y producción artística existentes, con la finalidad de recrear el campo, poniendo bajo sospecha lo existente, devorándolo o hackeándolo creativamente, para superarlo y construir otras formas estéticas. Esta voluntad estética se despliega en el contexto de una revolución científica y tecnológica, productiva, económica, política y social ocurrida durante el último medio siglo que ha cambiado totalmente la vida y el mundo. Las artes no son la excepción. Las transformaciones generales no han pasado inadvertidas por los actores del mundo de las artes y sus prácticas artísticas, transformando también a los espectadores, quienes reflexionan e interpretan las obras artísticas de modo diferente de lo conocido hasta ahora (Wark, 2004).

Una estética hacker no se refiere a la idea de robar información, amén de que ello es objeto de debates y polémicas. La noción de una dramaturgia hacker está basada más bien en conceptos filosóficos, científicos y estéticos que se han consolidado a lo largo de varios años de desarrollo de una línea de investigación-creación asumida por varios y sucesivos proyectos en los que Ortiz ha formado parte, teniendo como referentes teóricos centrales las proposiciones de *Estéticas Caníbales* (2011, 2017, 2018) y la *Teoría de la Forma*

(2019) formuladas por Carlos Rojas Reyes, mentor de varios de aquellos proyectos. La proposición central de estas obras puede resumirse como hemos afirmado en otra oportunidad, citando a su autor quien se pregunta si: "...¿la estética caníbal (hacker) se postula como candidata a un *ethos* de resistencia frente al capitalismo tardío?; (si) ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?; (o) ¿cómo habitar desde lo caníbal este lugar en donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecidible?: ¿lo caníbal es esa máquina trans-figural que requerimos como modo de oponerse a lo existente?" (Suárez Moreno, 2019, p. 48).

Uno de los ejes centrales de la estética caníbal-hacker es su actitud predatoria. Se trata de devorar y devorarse como lo hicieron en su momento el movimiento antropofágico brasileño en los años treinta o el tsantsismo ecuatoriano en los años sesenta (Suárez Moreno, 2019). Una segunda característica es su perspectivismo amerindio que "nos permite mantener bajo sospecha el paradigma gnoseológico occidental y comprender el mundo latinoamericano, sus culturas, sus artes y su pensamiento desde otra perspectiva, radicalmente diferente y, por supuesto, más enriquecedora. Las consecuencias de esta nueva mirada son múltiples, destaquemos, quizás una de las de mayor relevancia, a decir de Rojas: "Cada cosa prehende el mundo a su manera; esto es un hecho cognoscitivo. Este aspecto vendrá después y la perspectiva epistemológica tendrá que derivarse de la perspectiva ontológica" (Rojas citado por Suárez Moreno, 2019) (Rojas, 2020).

En las nuevas expresiones artísticas, sabemos que el público asume un rol más participativo. Duchamp pensaba que la obra no puede existir sin el público; las obras tienen que relacionarse con él para existir realmente, porque los espectadores pasaron de ser consumidores pasivos a comprometerse con el disfrute y la interpretación de una experiencia estética. Todos los experimentos, recursos y medios son aceptables para crear una obra de arte. Los cánones, formas y figuras de la producción artística contemporánea se están diluyendo; de igual manera, los límites y criterios para saber qué es arte y qué no lo es, se desvanecen. Pero si todo puede ser obra de arte, ¿cómo conocer cuándo una obra es efectivamente obra de arte? En estas condiciones es indispensable una teoría de la obra de arte que nos permita analizar sobre lo que es ahora el arte, acorde a las circunstancias de nuestro tiempo y a las obras tal como se producen alejadas de la belleza (Didi-Huberman, 1997).

Ernesto Ortiz Mosquera es actualmente docente-investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Hasta la fecha, ha producido más de treinta obras escénicas;

ha participado en varias residencias artísticas fuera del país en las Universidades de Harvard, Vassar, Illinois, y ha impartido talleres en instituciones culturales de Argentina, Brasil, Cuba, entre otras. También es director del laboratorio de danza contemporánea de dicha facultad e investigador del proyecto “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral”, ganador de la XVII convocatoria de proyectos y fondos de investigación de la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca. Incluso es un prolífico crítico de la danza y autor de varios artículos sobre la creación en danza y de varios libros, entre los que se destaca *La creación en danza. Un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real* (2017).

## **2. DESARROLLO**

La modernidad ha producido sugestivos y múltiples aportes filosóficos y antropológicos sobre la noción de cuerpo humano. Las sociedades tradicionales occidentales no distinguían entre cuerpo y persona. En tanto que, para el pensamiento ancestral amerindio, analizado recientemente por Carlos Rojas, la noción de cuerpo es un elemento fundamental en las concepciones de la personalidad de varias de las cosmovisiones amerindias. En efecto, Rojas parte de varias investigaciones antropológicas efectuadas en la Amazonía —donde el cuerpo es una noción central—, y entre los pueblos Tsáchilas, Mapuches, Tzeltales y Achuar. Dice el autor que “De todas maneras, parece claro que hay una contraposición entre el privilegio de la visión unitaria de la persona, en cuanto individuo, en Occidente, y la capacidad de las personas amerindias de ser divisibles, partibles, fractales, dividuos en vez de individuos (Rojas, 2020).

Por su parte, David Le Breton afirma que, solo con el advenimiento de la modernidad emerge con nitidez la noción de “cuerpo” y, más aún, el análisis de sus prácticas, lo que ha contribuido al nacimiento del individuo y, con él, al surgimiento del individualismo:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del *ego*. Es la parte indivisible del sujeto, el “factor de individuación” (E. Durkheim) en

colectividades en las que la división social es la regla (Le Breton, 1995, p. 8). (Simondon, 2007)

Para subrayar la modernidad de la noción de “cuerpo”, Breton (1995) analiza las prácticas de la medicina clásica que hacen del cuerpo una suerte de *alter ego* del hombre, al punto que cuando pretenden una cura del enfermo, en realidad asumen que su tarea es sanar una enfermedad en abstracto, desconociendo la historia personal del enfermo, sus marcas inconscientes, sus entornos, etc.

En las sociedades medievales y renacentistas, la muerte tuvo significados distintos de los actuales y los clásicos; por ejemplo, para evidenciar lo anteriormente dicho, Breton cita una escena de la célebre *Opus Nigrum* (Yourcenar, 2018), cuando Zenón, un ficticio médico, filósofo y alquimista del siglo XVI, junto al padre de un joven que ha fallecido, practican el desecamiento del cadáver como un trabajo sobre “un hermoso ejemplar de la máquina humana”, antes que sobre el cuerpo del hijo o del amigo (Le Breton, 1995, p. 10-11).

De modo que las reflexiones filosóficas, antropológicas, médicas, estéticas y morales sobre la noción de “cuerpo humano”, más aún aquellas que se centran en torno del sentido de “mi cuerpo” corresponden a la contemporaneidad occidental (Ferrater Mora, 2001, p. 758). Por su parte, Carlos Rojas plantea un abordaje teórico distinto sobre la noción de cuerpo. Destaca que accedemos al cuerpo mediante una multiplicidad de representaciones que siempre están mediadas y son producidas socialmente. De hecho, todo cuerpo, no importa en qué estado se encuentre, contiene ya los principios de su propia representación. Hay un continuo entre cuerpo y mente, a través del cual viajamos una y otra vez. Cuerpo y representación siempre van juntos formando un doble vínculo. La danza y el teatro son modos de indexación, de concreción, de los cuerpos posibles en estados específicos; son formas de explorar corporalidades desconocidas y transportar con ellas diversos órdenes imaginarios y simbólicos (Rojas, 2014).

De esta afirmación formulada por Rojas, destacamos el carácter social de las representaciones del cuerpo y la capacidad de la danza y el teatro de explorar las corporalidades, en tanto indexaciones. Los tres modos de la representación que estudiará Rojas en varios textos y desarrollará *in extenso* son la representación política, la estética, y la científica. En los términos de las Estéticas Caníbales, una indexación es la forma concreta, específica, particular que crea un artista, con la que genera un aporte en un

determinado campo, danza, teatro, narrativa, poesía, etc. Rojas afirma que una característica sustancial de los cuerpos amazónicos es que “se encuentran en un permanente flujo de intercambios con los otros, que hace que sean «continuamente fabricados», bien sea en su relación con la alimentación, los rituales, la medicina, etc.” (2020, p. 6), cuestión que, a nuestro criterio, puede aplicarse sobre todo a las artes por ser formas simbólicas que se alimentan de un constante intercambio que les permite crear(se) y recrear(se), tanto dentro de un canon determinando como del corpus del propio artista. Esta afirmación nos permite profundizar en el mundo de la estética productiva, para comprender mejor los procesos de intercambio que el cuerpo del artista es capaz de agenciar:

El cuerpo Wari actúa a partir de los intercambios de sustancias con su entorno, de su memoria y de las acciones específicas de las que es capaz. Se podría decir que es una máquina abstracta, en donde tenemos no solo disposiciones, sino dispositivos, lo que permite entender tanto los flujos como la fijación y la estabilidad provisional que pueden adquirir dichos cuerpos. (Rojas, 2020, p. 7)

En la misma dirección, Rojas concreta los orígenes pan-amazónicos de su *Estética Caníbal* cuando sostiene que:

Las acciones están orientadas especialmente a la potencial transformación de los seres, en una lógica predatoria; esto es, en relación con los otros que pueden matarme (...) Predominio del enfoque predatorio que permanece como un sustrato incluso en el momento en que los Wari toman contacto con el cristianismo y se convierten, en donde sigue manteniéndose la batalla por definirse como humanos (Rojas, 2020, p. 7).

Y, más específicamente, la indexación de la danza solo puede ocurrir con el concurso deliberado y consciente de uno (o varios) cuerpo(s)-movimiento que adopta(n) y adapta(n) ciertas reglas, que se expresan desde esta superficie de inscripción. A la par, hemos de preguntarnos ¿cuáles son los significados y las implicaciones estéticas y extra-estéticas contenidos en la noción del cuerpo como una superficie de inscripción, especialmente ahora cuando estas han experimentado un giro ontológico, un cambio de paradigma? (Rojas, 2017). En primer lugar, destaquemos el carácter tecnológico de una

superficie de inscripción. Desde la escritura hasta la danza, incluyendo al teatro, las artes plásticas, la literatura y la música, que poseen sus propios regímenes tecnológicos, es decir, unas determinadas “reglas” de producción de su propio lenguaje al que sus usuarios o creadores incorporan variantes o creaciones nuevas. (Para profundizar la noción de regla que utilizamos aquí se puede ver Wittgenstein y Agamben. (Agamben, *Atissima povertá*, 2011) (Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, 2011) (Wittgenstein, 1983).

Sin duda, todas las tecnologías de las superficies de inscripción están signadas por un determinado ejercicio histórico y social del poder al que dialécticamente responden. Por ejemplo, en un *ethos* histórico determinado —realista— es probable que el régimen de sensibilidad sea proclive a censurar y normalizar los usos del cuerpo, en tanto que ciertas obras de arte que pertenecen a otro régimen de sensibilidad —al *ethos* barroco, por ejemplo— producirán danza, teatro, poesía, novela, etc. que ensalcen el hedonismo, la sensualidad, la libertad, los usos libres del cuerpo, etc. (Echeverría, 1998)

En segundo lugar, afirmar que el cuerpo-movimiento es la superficie de inscripción de la danza supone destacar, de un parte, su permanencia histórica a lo largo de milenios y, de otra, subrayar su persistencia, lograda precisamente como fruto de unas transformaciones constantes. En tercer lugar, también es importante señalar que el cuerpo-movimiento que crea la danza es una superficie de inscripción que “está conformada por una determinada tecnología junto con el régimen —o los regímenes— que se desprenden de la emergencia de esta tecnología, así como los modos en que el poder escribe en dicha superficie, así aunque sea marginalmente los oprimidos alcanzan a colocar allí sus propios signos o proponer fragmentariamente otros regímenes, que son tanto discursivos como imaginarios (Rojas, 2017, p. 140). Finalmente, en cuarto lugar, es preciso preguntarnos de qué modo la producción de la danza responde creativamente a las transformaciones que ha producido la era de las pantallas. La cuestión que nos atañe tiene que ver con el surgimiento de otra superficie de inscripción, las pantallas que son una tecnología digital, un hardware y un software, que desembocan en la proliferación de pantallas y la producción de regímenes de lo virtual marcados por lo que se conoce con el nombre de efecto de superficie. (André Nusselder citado por Carlos Rojas 2017, p. 141). (Nusselder, 2013).

La danza como el teatro devienen pantallas en tanto superficies de inscripción, y, en el caso de la danza caníbal o hacker se entrecruzan diferentes regímenes textuales y figurales, planos de la representación y planos expresivos, (que) conducen a la formación



de una máquina abstracta (Rojas, 2017, p. 143). En esta época del capitalismo tardío se ha producido una profunda transformación de las máquinas, cuyos efectos se proyectan también sobre la ontología de las obras de arte; asimismo las artes escénicas están experimentando esas transformaciones en su forma, que no tienen que ver con lo que suele denominarse como lo posdramático, sino más bien con sus planos representacionales y expresivos que transitan a la era de las pantallas. (Raunig, 2008)

En el siguiente apartado de este trabajo analizaremos los ejes transversales que, a nuestro juicio, caracterizan la estética hacker de Ernesto Ortiz y que combina varios planos representacionales.

## **2. 1 La intertextualidad en la investigación-creación de Ortiz**

En 2009, Ortiz gana el Premio a la Producción Coreográfica, dentro del Sistema Nacional de Premios convocado por el Ministerio de Cultura del Ecuador, con el proyecto *Negra Boca del Sueño*. Su obra se estrena en marzo de 2010, en la Sala Ocho y Medio, con gran éxito. En este trabajo, Ortiz, además de dirigir a la cantautora Joanne Vance, construye una potente intertextualidad con el cine de A. Minghella (Ortiz, s.f.). La intertextualidad como eje transversal de la dramaturgia hacker de Ortiz se visibiliza también en *La señorita Wang soy yo* (2014), cuando el coreógrafo dialoga con la estética del cineasta Wong Kar-wai, que actúa como hipotexto de su obra (Ortiz Mosquera, 2017, p. 47).



**Fotografía 1: *La señorita Wang soy yo*, 2014. Archivos de Ernesto Ortiz**

La intertextualidad es desarrollada conscientemente por Ortiz Mosquera como una posibilidad de la investigación-creación artística cuyo producto es una nueva indexación luego de un juego de combinaciones que le permite dialogar con otras superficies de inscripción como el cine, la música, la poesía, etc., de modo que se potencien los efectos de superficie en sus obras coreográficas y así alcanzar una densificación conceptual en la lectura de la escena, tornándola más atractiva y contemporánea.

Este primer momento investigativo-creativo de intertextualidad conduce a Ortiz a la siguiente estación, a la que él mismo denomina transtextualidad, a la manera de Gérard Genette, es decir, aquel lugar estético donde el creador se confronta con la producción de un hipotexto previo “lo estudia, investiga, y lo consume desarrollando así un producto nuevo (Ortiz Mosquera, 2017, p. 44).

La intertextualidad se convierte en un permanente diálogo de la estética hacker de Ortiz con otras artes, gracias a los vínculos que su dramaturgia teje con el cine, la literatura, la arquitectura en pos de un hipertexto y, lo que es más, a partir de una imaginación potenciada por aquellos nexos, que le permiten producir obras coreográficas que se sostengan por sí mismas, a la manera de Leonardo Valencia, cuando en su ensayo *El síndrome de Falcón* afirma: “Construir una novela que se sostenga sobre todo por sí misma, sin ninguna deuda u obligación con su referente, sino que lo maneje de acuerdo a su específica e individual necesidad imaginaria y su particular fuerza estética” (Ortiz Mosquera, p. 50).

Ortiz persigue, además, que los bailarines sientan estas experiencias intertextuales con las otras artes desde sus propias subjetividades, que descubran su propio lenguaje, e incluso reconstituyan sus propias identidades (Ortiz Mosquera, 2017, p. 50-51).



Fotografía 2: *Negra boca del sueño*, 2009. Premio a la Producción Coreográfica.

## 2.2 Hacking de los espacios

Otro de los ejes transversales de la dramaturgia hacker de Ortiz es la incorporación plena del espacio al dispositivo escénico. No se trata de un espacio concebido como mero escenario ni de su expansión, como ocurre con otras estéticas, sino de una integración plena al dispositivo escénico, de suerte que se torna parte constitutiva y sustancial de las obras, o, en palabras del propio Ortiz: “(...) el espacio específico en el que acontece la danza es parte decisiva de tales selecciones” (Colectivo de autores, 2019, p. 263). En este sentido, las elecciones espaciales de Ortiz se sustentan en criterios sobre todo en torno al valor arquitectónico, histórico y espacial de ciertas edificaciones de carácter patrimonial, consideradas como emblemáticas, lo que las convierte en hitos urbanos de significación histórica, social e incluso estética.

Tradicionalmente, las obras coreográficas se han escenificado en espacios convencionales como teatros y salas; ahora, Ortiz las lleva a lugares tan significativos como la sede de la Bienal de Cuenca que, además de su importancia cultural *per se*, es una estructura representativa de una arquitectura que combina singularmente artesonados

metálicos europeos con carpintería artesanal de orígenes locales, que desbordan el concepto de escenario para transformarse en parte integrante de *La señorita Wang soy yo* (2014) cuyo estreno tuvo lugar precisamente aquí.

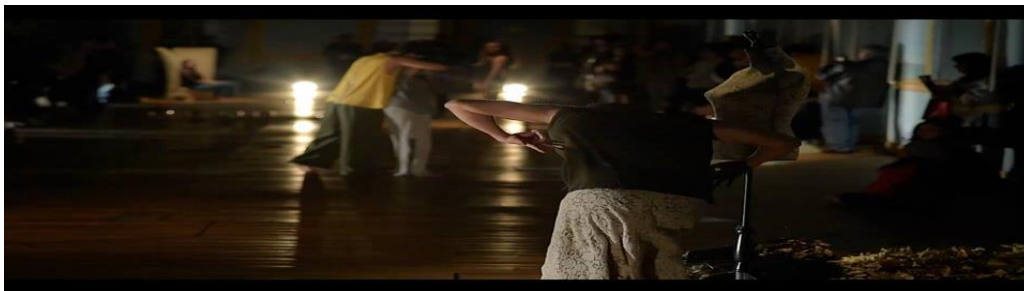
En esta misma dirección, Ortiz estrena *Vanishing Act* (2017), en la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, construida en 1916 y ubicada en el Barranco de Cuenca, zona declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco(1999) y, al mismo tiempo, un hito urbano pues constituye un borde entre la vieja ciudad de trazado colonial, levantada según regulaciones reales del siglo XVI, y la ciudad moderna, planificada y construida a partir de la segunda mitad del siglo XX (Junta de Andalucía, 2014).

No se trata de un espacio donde la obra es simplemente escenificada ante los ojos del público, sino que la edificación se convierte en parte constitutiva del dispositivo escénico.



**Fotografía 3: *Vanishing Act*, 2017.**

El espacio no es un mero escenario, sino la posibilidad de superarse a sí mismo, en la búsqueda permanente de una nueva manera de poner en escena las obras.



**Fotografía 4: *Alina 06*.**

Ortiz hace un gesto caníbal o hacker cuando integra sus obras con antiguas casas de propiedad de familias burguesas europeas que migraron a Cuenca e instalaron las primeras industrias de bebidas en esta ciudad, como cuando estrena *El corazón es un órgano de fuego* (2019). Junto al efecto dramático que genera estas decisiones del coreógrafo sobre la incorporación de estos espacios, sus ejercicios compositivos potencian los recorridos espaciales de los bailarines y promueven unas atmósferas particulares que tienen efectos muy poderosos, al punto de que los espectadores se involucran emocionalmente con el espacio y la obra, de manera simultánea. El nuevo escenario integra lugares de la memoria de tal forma que generan implicaciones subjetivas de gran incidencia en la sensibilidad y la imaginación de los públicos. Lugares que, pese a su gran valor histórico y estético, generalmente son desconocidos por la mayoría de las personas, por lo que las obras permiten que ingresemos a otros imaginarios urbanos, gracias a esta incorporación de la danza que navega en pos de nuevos efectos de superficie en la era de las pantallas.

### **2.3 Movilizar el concepto de “obra” hacia el de acontecimiento (Ortiz, 2017, p. 30).**

Consciente y afanosamente, Ortiz construye dispositivos escénicos como *Bésame* que trasciendan la noción moderna de “obra” y se tornen acontecimientos. En la línea de Alain Badiou, la dramaturgia de Ortiz anhela que un acontecimiento posibilite el encuentro del sujeto con la verdad:

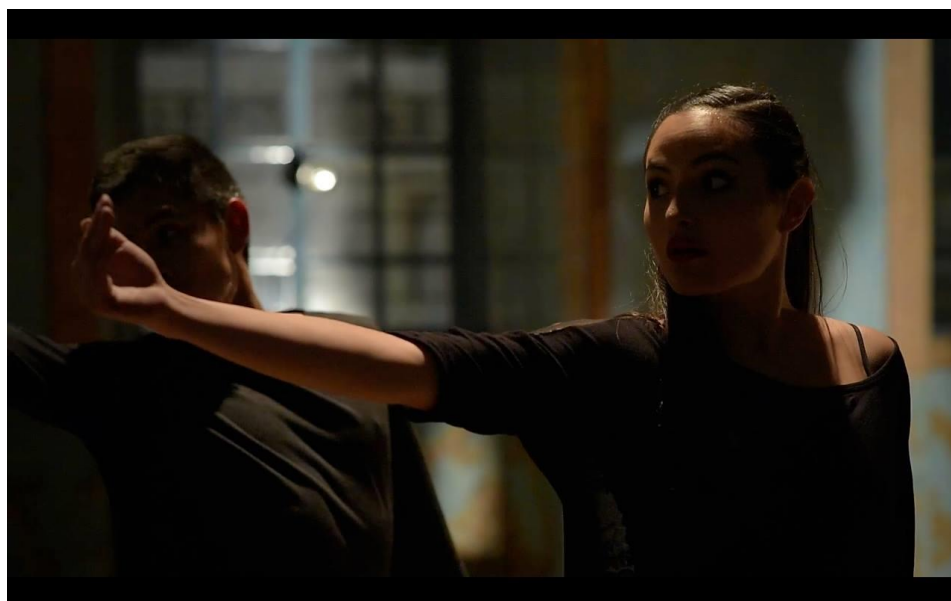
la verdad estalla en el acontecimiento y se propaga como una llama en el soplo de un esfuerzo subjetivo siempre inacabado. Porque la verdad no es asunto de teoría, sino una “cuestión práctica” ante todo; no es la adecuación de un saber a su objeto, sino algo que llega, un punto de exceso, una excepción *événementielle*, [acontecimental: neologismo, relativo al acontecimiento, NdT] “un proceso de donde emerge algo nuevo”. Es por eso que “cada verdad es a la vez singular y universal”. (Bensaid, 2004)

Una verdad compleja, distante de lo que conocemos como realidad; una verdad estética que demanda un espectador cómplice, despierto, en estado de alerta constante, dispuesto a contribuir con las intenciones del coreógrafo, incorporando su propia subjetividad y

y experiencia vital y cultural, para acceder a lecturas múltiples que se desprenden de la potencia estética del acontecimiento.



**Fotografía 5:** *Bésame*. Archivos de E. Ortiz M.



**Fotografía 6.** *Alina 06*. Archivos de Ernesto Ortiz.

## **2.4 La danza como espacio de resistencia a los discursos hegemónicos que pretenden dominar el cuerpo y también como espacio de deconstrucción de los discursos y verdades absolutas (Ortiz, 2017).**

Cuando pretendemos acercarnos al análisis de la dramaturgia de la danza, es necesario volver sobre algunas de las más importantes reflexiones sobre la noción de cuerpo. En este caso en particular, para formular el concepto de cuerpo-movimiento como superficie de inscripción de la danza. En primera instancia, recordemos las reflexiones de Michel Foucault sobre la dominación ejercida por el poder sobre el cuerpo y su respuesta. El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, metódico, que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, el placer contra las normas morales de la sexualidad. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo (Foucault, citado por Islas, p. 128). De esta forma, Foucault descubre desde los más antiguos mecanismos de la dominación ejercidos desde el poder —el antiguo aforismo atribuido a Platón *mens sana in corpore sano*— y, a la par, advierte su resistencia dialéctica contra los dispositivos de dominación, especialmente en los terrenos de la sexualidad y el erotismo. (Foucault M. , 2007) (Foucault M. , 2002)

Genoveva Mora, crítica de las artes escénicas, sostiene que: “La diferencia es que este nuevo movimiento dancístico (que se desarrolla en Ecuador) no asume al cuerpo como herramienta para ser entrenada. Para estos jóvenes el cuerpo es quien habla, para ellos el cuerpo no solo da cuenta del sentido narrativo sino de cómo estamos hoy, de qué nos pasa como seres sociales y políticos. (Mora, G., 2015)

La danza no es, no puede ser, un reflejo del mundo sino que, como maquinación estética y simbólica que es, reacciona ante un mundo y una época, toma posición, produce —crea y recrea— y delibera. La danza como espacio de resistencia a los discursos hegemónicos que pretenden dominar el cuerpo y también como espacio de deconstrucción de los discursos y verdades absolutas sobre el cuerpo. Los regímenes modernos de la danza entrenan cuerpos cuyo destino es su contemplación ante los ojos

de los públicos y la crítica, cuerpos engalanados en fastuosos trajes, exhibidos en escenarios glamurosos, aplaudidos e incluso ovacionados. Los nuevos regímenes de sensibilidad, entre ellos la dramaturgia hacker de Ortiz, anhelan contribuir a liberar los cuerpos, a la toma de conciencia de sí mismo y de la otredad, así como de los entornos de dominación vigentes, desde la catástrofe que se manifiesta en una diversidad de órdenes, económico, social, político, ambiental, etc. hasta cuestionar las verdades absolutas. No son cuerpos que se limitan a un entrenamiento, riguroso por cierto, sino que lo desbordan y se tornan conciencia de sí mismo y de sus entornos. Deconstruir entonces los discursos del poder en sus más diversas manifestaciones; enfrentarse con ellos, desde el movimiento coreográfico para autoconocerse y, ojalá, resistir con mayor fortaleza el dominio planetario expandido hasta lugares insospechados, sobrepasando incluso las premoniciones orwellianas y tornándose una distopía imposible de vivir si no es gracias a la praxis artística.



**Fotografía 7: Valparaíso.**

## **2.5 La danza produce conocimiento**

Varios de los más importantes hitos de la historia de las ideas estéticas, desde la misma reflexión fundacional de Baumgarten hasta Hegel y de este a Gadamer, luego Deleuze y



Guattari (*Mil mesetas*, 2002) (*El pliegue. Leibniz y el barroco*, 1989) han sostenido desde distintas perspectivas que el arte es una forma de conocimiento. En sus orígenes, la Estética fue definida como saber filosófico acerca de lo sensible, la sensibilidad y la imaginación —aunque las circunstancias de la época racionalista la aceptaron como una forma de conocimiento inferior—, sin embargo, en el tránsito de dicha concepción fundacional se destaca la función gnoseológica del arte como fundamental, porque amplía sus fronteras e incorpora la sensibilidad como fuente de conocimiento e incluso de verdad. (Eagleton, 2006). El debate se centrará en los siguientes siglos en el carácter de la verdad que el arte puede producir. Nelson Goodman formuló una tesis fundamental en este sentido y que podemos encontrarla contenida en sus *Lenguajes del arte* (Goodman, 1976, p. 249), cuando afirma que, en la experiencia estética, “las emociones funcionan cognoscitivamente” (citado por Elena Oliveras, 2005, p. 47). Ciertamente pionera la formulación de Goodman, concluye que las diferencias entre arte y ciencia no son tan profundas como se supone generalmente; tesis que, probablemente, impulsó a Deleuze y Guattari (1991) a sostener que filosofía, ciencias y artes comparten la misma función cognoscitiva, obviamente con especificidades ontológicas que las distinguen y que se realizan con miras a “atravesar el caos”; la primera mediante la creación de conceptos; la segunda, por medio de funtores; y las artes, a través de bloques de sensaciones constituidos por perceptos y afectos (Deleuze, 1993, p. 164-201). De modo que la supuesta rivalidad de las tres actividades no existe, más bien son afines y demuestran la voluntad del intelecto humano que busca recortar el caos y afrontarlo.

A la luz de estas reflexiones, Ortiz construye su dramaturgia hacker que le permite bucear en las profundidades del alma individual y colectiva para producir un concepto estético que aporte a la comprensión sensible del mundo y la vida, atormentados por un vasto conjunto de situaciones vinculadas con la angustia, la soledad o el placer; es decir, con la razones del mundo y de las personas anhelantes de un mayor conocimiento de sí mismas y de sus entornos cada vez más densos o complejos. Lo dicho se torna evidencia en la dramaturgia de Ortiz cuando afirma, siguiendo la huella de *Mil Mesetas* que el arte “es una forma de atravesar el caos” (Deleuze y Guattari, 2002), pues sostiene que la danza produce conocimiento y “Este nuevo conocimiento supone una estrecha relación entre teoría y práctica” (Ortiz, 2017, p. 18).

## **2.6 La composición en tiempo real**

Para Ortiz es fundamental la combinación de libertad creativa con una lectura aguda de las circunstancias para actuar en atención (Ortiz, 2017, p. 31). A partir de uno de sus referentes centrales, João Fiadeiro, el coreógrafo se empeña en probar una dramaturgia contemporánea que se exprese en la “capacidad de gestión e injerencia entre director y bailarín”, tanto en los momentos de creación como en los de producción de las estructuras coreográficas y composicionales, promoviendo una relación horizontal entre autor e intérprete (Ortiz Mosquera, 2017, p. 28).

Actitud dramática que propicia una creatividad conjunta y la disolución de la figura imperiosa del director que se convierte en un miembro del laboratorio con la suficiente energía para alentar a los bailarines no solo a un entrenamiento riguroso y sostenido, disciplinado, sino a una creatividad constante que “dialoga con los acontecimientos vivos que se suscitan cuando los insumos de los intérpretes y las estructuras de juego coreográfico y de improvisación son utilizados, sin restricciones, pero con una inteligencia sensible que inhiba el impulso de actuar sin leer previamente las condiciones de la escena, de lo que está aconteciendo, y por tanto, de las necesidades y formas de intervención que esta plantee” (Ortiz Mosquera, 2017, p. 31)

## **3. CONCLUSIONES**

Esta investigación sobre los procesos de investigación-creación de Ortiz en torno de seis ejes transversales extraídos de sus propios textos teóricos y del análisis de sus obras coreográficas nos ha permitido caracterizarlos como una dramaturgia hacker impulsora de procesos de producción escénica tan pensados y estructurados como profundamente estéticos que demuestran un gran cuidado de la forma. El fruto de esta dramaturgia es una transformación escénica sustantiva que además propone a los públicos una nueva forma de disfrutar y repensar tanto la misma danza como su propia vida y las relaciones con el mundo. Simultáneamente, podemos afirmar que la dramaturgia de Ortiz Mosquera genera en los públicos evidentes reacciones emotivas, intelectuales e incluso políticas, como frutos de un incesante trabajo que hemos caracterizado como su dramaturgia hacker.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (20 de mayo de 2011). *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado el 8 de julio de 2019, de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>.
- Agamben, G. (2011). *Atissima povertá*. Vicenza: Neri Pozza.
- Apuntador, E. (s.f.). Kléver Viera. *El Apuntador*.
- Ballet Nacional del Ecuador*. (2 de marzo de 2020). Recuperado de <https://www.balletnacionalecuador.org.ec/index.php/pages/quienes-somos>
- Bensaid, D. (2004). *Resistencias. Ensayo de topología general*. Recuperado el 7 de marzo de 2020.
- Carrión, B. (1985). *Obras completas*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Colectivo de autores. (2019). Sobre la creación de la danza. En *Signos* (p. 260-263). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cueva Dávila, A. (1967). *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Deleuze y Guattari. (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Fernández Retamar, R. (1979). *Calibán y otros ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel-Filosofía.
- Foucault, M. (2002). *Poder-cuerpo*.
- Foucault, M. (2007). *Estética, ética y hermenéutica*. México: Siglo XXI Editores.
- Franco, J. (1975). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.

- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- Islas, H. (s.f.). *De la historia del cuerpo al cuerpo y la danza*. México: CONACULTA.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Junta de Andalucía. (2014). *Guía arquitectónica de Cuenca*. Cuenca-Sevilla: s.e.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (P. Mahler, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mora, G. (8 de 12 de 2015). 57 coreógrafos reflexionan sobre la danza en el país. *El COMERCIO*. Recuperado el 3 de septiembre de 2019, de <https://www.elcomercio.com/tendencias/57-coreografos-ecuatorianos-reflexionan-danza.html>
- Mora, G. (2015). *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador.
- Mora, G. (2015). *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador.
- Nusselder, A. (2013). *The surface effect*. London: Routledge.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Barcelona: Ariel.
- Ortiz Mosquera, 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, Ecuador.
- Ortiz Mosquera, E. (2017). *La creación en danza. Un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ortiz, E. (s.f.). *Hoja de vida*. Recuperado el 20 de diciembre de 2019, de <http://ernestortiz.weebly.com/hoja-de-vida.html>
- Raunig, G. (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- Rojas, C. (3 de septiembre de 2014). *Estéticas caníbales*. Obtenido de <https://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/superficie%20de%20inscripci%C3%B3n?m=0>
- Rojas, C. (2017). *Estéticas Caníbales. Máquinas formales estéticas* (Vol. II). Cuenca: Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Rojas, C. (2020). *Cuerpos Amerindios*. Quito: Inédito.
- Rojas, C. (2020). *Ontología Amerindia*. Quito: Inédito.
- Simondon, G. (2007). *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier.
- Suárez Moreno, C. (septiembre-diciembre de 2019). Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del ethos barroco al ethos caníbal. *Islas* (194). Recuperado el 27 de abril de 2020.
- VV.AA. (2019). *Signos*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wittgenstein, L. (1983). *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Yourcenar, M. (2018). *Opus Nigrum*. Barcelona: Alfaguara.