

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE**

Tesis previa a la graduación en
Maestría en Estudios del Arte

**“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”**

Autor:

Lcdo. Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

Director:

Dr. Carlos Fabián Rojas Reyes

CUENCA, 2017



RESUMEN

La tesis es un estudio sobre los cambios y transfiguraciones que ha experimentado la danza -a partir de los coreógrafos posmodernos norteamericanos de los años 60 y 70- en sus discursos escénicos, su entrenamiento corporal y el distanciamiento que esto ha supuesto de los cánones clásico y moderno -que buscan generar un cuerpo significativo- para apuntar con sus creaciones y nuevas técnicas a construir sentidos dramáticos no narrativos, centrados en la capacidad polisémica del cuerpo y el movimiento; por medio del análisis de la obra de coreógrafos que representan la modernidad y la contemporaneidad de la danza del Ecuador.

Con estos elementos se formulará una propuesta de enseñanza-aprendizaje de danza, para las carreras de artes escénicas del Ecuador.

PALABRAS CLAVE

DANZA POSMODERNA, DANZA CONTEMPORANEA, POLISEMIA, REPRESENTACION, NARRATIVA, DRAMATURGIA, DISCURSO, EDUCACION DANCISTICA.



ABSTRACT

The thesis is a research on the changes and transfigurations dance has experienced, since the appearance of American Post-modern dance, in its scenic discourses, its corporal training and the consequential distancing from the classic and modern canon – which create a signifying corporeality – in order to produce new and non-narrative dramatic forms, focussed on the polysemous ability of body and movement; by analysing the choreographic work of modern and contemporary Ecuadorian artists.

With these elements, a proposal for the teaching and learning of dance will be created for Ecuadorian performing arts schools.

KEY WORDS

POST-MODERN DANCE, CONTEMPORARY DANCE, POLYSEMY, REPRESENTATION, NARRATIVE, DRAMATURGY, DISCOURSE, DANCE EDUCATION

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Metodologías, técnicas y propuestas didácticas para la formación en las artes.

Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte.



ÍNDICE

Portada	1
Resumen y <i>Abstract</i>	2
Palabras clave/ Key Words	3
Líneas de Investigación.....	3
Índice	4,5,6
Introducción	9
Capítulo 1: Los cambios epistémicos de la danza y el replanteamiento de sus límites	14
1.1. La instauración del discurso político de auto-sujeción del cuerpo y el bailarín en la danza clásica europea.....	14
1.2 El replanteamiento de los límites de la danza, a partir de la danza postmoderna norteamericana.....	24
1.2.1 El Judson Dance Theater.....	26
1.2.1.1 Danza Postmoderna: Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton.....	31
1.2.1.1.1 Trisha Brown.....	31
1.2.1.1.2 Simone Forti.....	32
1.2.1.1.3 Steve Paxton.....	32
1.2.1.2 El Manifiesto NO de Yvonne Reiner.....	33
Capítulo 2: La Danza Moderna y Contemporánea del Ecuador	36
2.1 La danza moderna en Ecuador.....	36
2.2 Wilson Pico, el padre de la danza ecuatoriana.....	43



2.3	La danza contemporánea en Ecuador: Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Terry Araujo y Esteban Donoso.....	49
2.3.1	Váscones, Pontón y Cáceres.....	49
2.3.1.1	No Más Luna en el Agua: el primer lugar de la disidencia.....	52
2.3.1.2	¿Interpelación, disensión, práctica alternativa?.....	55
2.3.1.3	Tres mujeres, tres estilos: el Cuarto Piso.....	61
2.3.1.4	La necesidad de la coherencia en la obra, entendida como máquina estética y de la generación de las nuevas formas y los nuevos regímenes de la sensibilidad.....	64
2.3.2	Terry Araujo.....	68
2.3.3	Esteban Donoso.....	71
Capítulo 3:	La necesidad de una nueva mirada sobre la educación dancística.....	82
3.1	El intercambio activo de experiencias en la danza contemporánea.....	82
3.2	Ampliar la visión, diversificar los métodos.....	88
3.3	Enseñar y aprender.....	90
3.4	Las técnicas y métodos somáticos para la danza: la técnica Alexander, Axis Syllabus y Assymetrical Motion.....	95
3.4.1	La Técnica Alexander.....	97
3.4.2	El Assymetrical Motion (Movimiento Asimétrico).....	98
3.4.3	El Axis Syllabus (a partir del libro The Axis Syllabus: Lexicon of Human Movement Principals, de Frey Faust).....	100



3.4.4 Propuesta de clase de danza / movimiento para estudiantes de artes escénicas (danza y teatro).....	104
3.4.1.1 Establecer la “filosofía” de la clase.....	105
3.4.1.2 Partes de la clase.....	107
Conclusiones y recomendaciones	111
Referencias bibliográficas.....	116
Anexos.....	120



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA, autor/a de la tesis “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”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Estudios del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, enero de 2017

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

C.I.: 0801205931



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA, autor/a de la tesis "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", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, enero de 2017

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

C.I: 0801205931



INTRODUCCIÓN

Durante las décadas de 1960 y 1970, la danza norteamericana – y por consecuencia, mucha de la danza en Europa – empezó a experimentar un cambio en su episteme gracias a los nuevos intereses de investigación escénica y dancística propuestos por el grupo de coreógrafos reunidos alrededor del ya mítico *Judson Church Theater* (T. Brown, Y. Reiner, S. Paxton, S. Forti, entre otros); quienes rechazaron los cánones clásico y moderno, el sentido disciplinar y homogeneizador de sus técnicas para proponer un entendimiento del cuerpo como lugar de investigación holística y consciente de las cualidades heterogéneas del mismo, de la necesidad de generar prácticas inteligentes y respetuosas de la anatomía, así como del funcionamiento corporal.

Esto generó un alejamiento de los valores intrínsecos a la danza clásica y moderna – que requerían bailarines eficientes, uniformes y obedientes -, para enfocar sus investigaciones y producción en estructuras no narrativas lineales, destacando el conflicto dramático del cuerpo mismo, como punto de partida y arribo de sus preocupaciones.

A pesar de este antecedente, la danza ecuatoriana –en esas décadas- apenas intentaba erigir un esbozo de lenguaje moderno, con las incursiones coreográficas de Wilson Pico y el Ballet Experimental Moderno (BEM), que por sobre todo correspondía a una postura frente al poder y circunstancias políticas del país, e intentaban replantear un entrenamiento y una técnica que incluya y valide la diversidad de los cuerpos andinos, morfológicamente bastante distintos de la estética clásica anglosajona del ballet, en el que habían sido iniciados.

Este esbozo de lenguaje de danza moderno, se alimentaba de las incursiones que hicieron algunos creadores por fuera del país, sobre todo en la Técnica Graham y en la Técnica Limón, pero que siguió apegado a valores



estéticos y narrativos específicos; en ese contexto, sus productos escénicos fueron herederos también del pensamiento realista social ecuatoriano: hubo en ellos una profunda necesidad política de reflejar las injusticias del sistema y evidenciar la cotidianidad de las clases desfavorecidas.

Los setentas, pues, es un momento en el que la danza ecuatoriana empieza a generar una vida independiente de la falta de formación académica completa y adecuada, para intentar un lenguaje particular de bailar. Este intento es fallido porque el referente más contundente, y al que siempre se regresa es el que, supuestamente se interpela: el ballet clásico, como camino de legitimación de cuerpos y discursos, tanto en los intentos personales (Wilson Pico, Kléver Viera) como en los institucionales (Compañía Nacional de Danza –creada en 1976).

Es recién a partir de los años noventa que una suerte de nueva generación empieza a aparecer – sobre todo al interior del Frente de Danza Independiente de Quito – y que intenta renovar el lenguaje y los discursos de la danza ecuatoriana, principalmente por los referentes asumidos en viajes al exterior, por algunos de estos incipientes coreógrafos: Terry Araujo, Carolina Váscones, Pablo Cornejo.

De tal suerte, y en medio de un cambio cultural en el que las preocupaciones artísticas parecen dirigirse hacia una búsqueda más centrada en las auto-referencias y los discursos personales, esta pequeña camada emergente de coreógrafos produce un corpus coreográfico que, cargado de subjetividades, aún cuando se hagan lecturas y reinterpretaciones de creaciones previas, o sean herederos directos de la generación anterior, instaura un nuevo momento en la danza del Ecuador.

Estos creadores, autogestores y huérfanos de apoyo o infraestructura institucional oficial o no, amplían el campo coreográfico y se generan obras de importancia grande en la historia de la danza contemporánea ecuatoriana: *El sillón rojo* (Araujo, 1995), *El amor desenterrado* (Cornejo, 1994), *Amar helada, divina oscuridad* (Váscones, 1997). Hay en ellos – y en su



entrenamiento – una búsqueda más cercana a los intereses planteados por el movimiento postmoderno norteamericano de danza: cuerpos que asumen su individualidad, sus especificidades anatómicas e intentan crear, desde ahí, un lenguaje personal de danzar.

En esta y la siguiente década, se genera un grupo de obras que – con impulso, visión y creatividad en un principio – se debilita en los años 2000. Por diversos motivos, esta generación se dispersa y sus improntas se anclan en una extrema auto-referencialidad que impide la necesarísima movilidad del discurso artístico. Y, a pesar de ayudar a formar a la siguiente generación de creadores, ellos mismos dejan de representar un lenguaje de vanguardia en la escena ecuatoriana (unidos, además, en este fenómeno a sus maestros anteriores: Pico y Viera).

Hacia finales de los 2000, hay unos pocos intentos de volver a activar una danza que hable desde la particularidad del creador y que valide el proceso sobre el resultado, sobre todo en el colectivo de mujeres que genera el *Encuentro No Más Luna en el Agua*; además de unos cuantos jóvenes coreógrafos – de la generación actual – que tratan de activar una mirada distinta y propositiva. Estas tentativas no alcanzan un nivel profundo y sostenido en el tiempo, por lo que se diluyen en esfuerzos intermitentes, aún cuando institucionalmente están más fortalecidos, y la creación del Ministerio de Cultura – en el 2007 – genera nuevas líneas de financiamiento cultural.

Las instituciones oficiales de la danza ecuatoriana, la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Ecuatoriano de Cámara, mantienen durante todo este tiempo, una actividad centrada en la formación académica de danza, una producción clásica y moderna de obras coreográficas e intentos de lenguajes contemporáneos bastante esporádicos y débiles, como para significar alguna influencia decisiva.

Desde esta contextualización y perspectiva, el estudio de la movilización de la episteme dancística, a partir de la danza posmoderna, es de vital importancia para entender los nuevos discursos escénicos y su



particular sentido, con respecto a las enunciaciones canónicas del ballet y la danza moderna; así como en relación a la construcción de un cuerpo que – separado ya de las ideas de belleza, obediencia y eficiencia- busca ampliar su capacidad de sentidos e interpretaciones.

Para tal efecto, esta investigación estudia cómo, desde el conflicto dramático del cuerpo, esa capacidad de provocar y construir narrativas propias a la dinámica y mecánica corporal, ha sido posible configurar una nueva identidad de la danza – aún en construcción – y que ha posibilitado una corriente de pensamiento y reflexión sobre las ideas preconcebidas de lo que originalmente se entiende por danza y por producto escénico.

Esta búsqueda de identidad refleja una crisis ontológica en la danza – a nivel mundial, y por lo tanto en nuestra cotidianidad – pues implica entender cómo la huella moderna en la danza ecuatoriana, como casi todas las expresiones artísticas nuestras, ha construido su filiación a partir de una justificación social e histórica. 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.

En este contexto, un entrenamiento corporal muchas veces irreflexivo y contraproducente se sigue validando tanto en las escuelas, institutos y universidades, como en las compañías oficiales. Y el pasado superado ampliamente en otros lugares – ni siquiera tan lejanos geográficamente – es nuestro presente.

Por este motivo, la investigación se vuelve fundamental, para comprender la necesidad de la construcción de una enseñanza en danza que apele a un entendimiento orgánico del cuerpo, referido a sus particularidades (con toda la riqueza que eso implica), para generar una práctica dancística que se asuma como siempre móvil y diversa, tanto en sus técnicas como en sus discursos; y con el fin de producir procesos de enseñanza-aprendizaje



que impliquen un amplio reconocimiento de las individualidades, particularidades y diversidades de los estudiantes.

Esta pluralidad de cuerpos reclaman maestros que, más que autoridades inapelables y omnisapientes, puedan reconocer lo que debe ser aprendido, en y desde el propio cuerpo del alumno, y no se erijan como un modelo a copiar o reproducir fielmente.

Así, el deber del maestro será ayudar a construir una personalidad que investiga, que busca, que construye, para apropiarse creativamente del mundo que le ha tocado al alumno.

Consecuentemente, la investigación demostrará que toda pedagogía ofrece los elementos de un saber parcial, e igualmente cambia la existencia del alumno, expandiendo su sensibilidad frente a la vida, frente al mundo. Esta perspectiva permitirá generar un modelo de clase de danza – a ser desarrollado por cada maestro que acceda a este documento – que permita mejorar ampliamente la educación en danza en la Carrera de Danza y Teatro de la Facultad de Artes, en la comunidad dancística de la ciudad de Cuenca, y en la del Ecuador.



CAPÍTULO 1

Los cambios epistémicos de la danza y el replanteamiento de sus límites

1.1. La instauración del discurso político de auto-sujeción del cuerpo y el bailarín en la danza clásica europea

A través de la historia, la danza ha construido el cuerpo del bailarín como una herramienta única y capaz de generar movimientos que, por fuera de las capacidades cotidianas del hombre, ha sido reconocido, formado, deformado y habituado a la práctica escénica, a las técnicas disciplinares y al pensamiento y encarnación de las mismas, en quien la ejecuta.

La danza escénica, pues, ha estado a cargo de construir y vigilar la constitución de un tipo de cuerpo con características bastante específicas: delgado, fortalecido, tonificado, ágil y con grandes capacidades musicales y rítmicas en relación estrecha con la ejecución del movimiento y las partituras coreográficas. Este cuerpo, idealmente, ha debido poseer estructuras óseas bien equilibradas y generales condiciones físicas saludables, para garantizar una herramienta dispuesta a la creación de realidades otras, metaforizaciones e idealizaciones de lo humano.

En su calidad de disciplina artística, la danza ha sido capaz, a través del tiempo y la persistencia, de transformar organismos, moldear cuerpos y estructuras orgánicas (músculos, huesos), de acuerdo a sus cánones de belleza y eficiencia, para construir un cuerpo homogéneo y completamente cognoscible y, por tanto, previsible. Pero, ¿cómo se asientan estos ideales en la conformación del canon clásico de la danza, que atraviesa hasta nuestros días los cuerpos y las mentes de bailarines, coreógrafos y maestros?



Hay que pensar entonces en la conformación del cuerpo bajo la idea del sujeto moderno; nos compete entender cómo el pensamiento occidental moderno ha organizado el mundo, “desde el sujeto pensante como centro de todas las relaciones otorgándole el privilegio de disponer de la materia perecedera y finita ante su mirada, en la medida en que dicho pensamiento implica una determinada concepción del cuerpo.” (Macías, 2009, p. 31)

El preguntarnos cómo la danza escénica conforma sus valores y estructura sus límites, para alejarse de la práctica cotidiana y popular, y establecer una disciplina artística con cualidades y especificidades claras – tanto en los cuerpos, como en los discursos – es preguntarnos de qué forma los fundamentos del pensamiento moderno sustentan tales especificidades y valores.

En el siglo XVII, a partir de las incursiones escénicas como bailarín y coreógrafo, de Luis XIV, la danza aparece como una práctica artística que arrastra la mirada del espectador al cuerpo, a la exaltación de las virtudes físicas del mismo, traducidas en la precisión, rítmica y solvencia para la ejecución de pasos previamente establecidos, que orquestados en secuencias fijas, imaginadas y construidas por el coreógrafo, evidencian el nuevo lugar de la danza institucionalizada: la escena.

De tal manera, se separa de su carácter comunitario, para:

[...] convertirse en un arte especializado que genera una división entre el espectador y el creador valiéndose del proceso de formación de cuerpos, en definitiva, escénicos. A partir de aquí, la danza escénica florece como una disciplina que exigirá cumplir patrones de productividad y eficacia corporal, y el bailarín, entendido como un sujeto constituido dentro de prácticas de poder, requerirá de ciertas técnicas corporales para hacer del uso de su cuerpo, un uso eficiente y que aspire a los mejores resultados. Aquí es cuando se torna importante la manera en que se forma el cuerpo del bailarín ya que se empezará a prefigurar el tipo de rendimiento que será demandado por esta práctica que buscará formar, transformar, corregir, promover aptitudes y cualidades en determinados cuerpos, con la finalidad de calificar su capacidad para ejecutar danza. (Macías, 2009, p.86)



No obstante la importancia en la definición del cuerpo del bailarín, de la disciplina y el control, queda aún por definir de qué manera se construye este tipo de tecnificación corporal. Este tipo de control no es exclusivo de técnicas físicas como la danza. Más bien, pretender una sujeción disciplinar y un *affordance*¹ específico del cuerpo, es producto de una concepción occidental de éste, que lo asume como instrumento, como una herramienta que ejecuta un tipo de labor y que, en consecuencia, es susceptible de mejoramiento, de modelación, de cambio.

En esta concepción occidental del cuerpo, la posesión del mismo nos instaura como individuos singulares, como entes separados del resto y del medio circundante, según el cual generamos nuestra presencia particular en ese medio; es el *medio* por el que construimos “nuestra” visión personal del mundo. Así pues, poseer un cuerpo y dominarlo como una herramienta eficiente es también negar las relaciones con otros cuerpos, con otros entes.

La filosofía mecanicista y los cambios del siglo XVII en la Europa de Descartes, una vez superados los fundamentos religiosos, permitió entender la naturaleza como un conjunto de leyes que podían ser estudiadas y entendidas, desde una práctica racional únicamente.

Esta concepción mecanicista fue sostenida por el paradigmático pensamiento de Descartes, que proponía la división completa entre cuerpo y espíritu, al concebir al ser humano como una cosa que piensa, que ejerce una actividad racional para poder existir y entender de manera eficiente el mundo, alejado de los engañosos sentidos.

Afirma Descartes en *Meditaciones metafísicas*:

Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por otra parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa extensa, que no piensa, resulta cierto

¹ Según James J. Gibson, el *Affordance* describe todas las posibilidades de acción que son materialmente posibles, así como las posibilidades de acción que el usuario es consciente de poder realizar.



que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo. (1978, p.139)

De tal forma, el cuerpo es separado de su alma, la que se caracteriza por la racionalidad; los sentidos son considerados engañosos, su percepción no es confiable y, por lo tanto, a través de ellos no es posible descubrir la realidad. La percepción del mundo, a través de los sentidos no garantiza la solvencia del método científico, que empieza a estudiar el cuerpo, a desentrañar la anatomía y su funcionamiento, para diseccionarlo como una máquina e imponer sobre él, el valor de los procesos racionales.

Al reconocer como mental al espíritu, Descartes implica que aún cuando el contenedor del espíritu: el cuerpo, fuera destruido, las actividades o estados mentales son capaces de seguir existiendo; y esto hace específica referencia a actividades humanas como el conocimiento, el lenguaje, la inteligencia que sobreviven a la decadencia física del cuerpo, y que – en teoría – se perennizan por encima de la muerte. En palabras de Richard Rorty, el reconocimiento del espíritu como lo mental, “tiene que ver con la no-espacialidad y la noción de que aunque se destruyera el cuerpo, las entidades o estados mentales podrían seguir perdurando de alguna manera.” (1989, p.25)

Este tipo de razón, obliga a pensar que la vida interior, la actividad de la conciencia y el pensamiento son la verdad esencial del ser humano, a través de la cual se aleja de la irracionalidad de los sentidos; y propone una escisión entre cuerpo y mente, sobrevalorando la experiencia racional sobre la sensible. Los argumentos sobre los que Descartes invalida la capacidad perceptiva de los sentidos, y su afincamiento en una actividad racional que supere las engañosas actividades sensibles, terminan de dividir cuerpo y mente, como entidades completamente distintas y funcionalmente separadas:

Así, el espíritu como el *ego cogito*, base de certidumbre por pensarse separado del mundo y de la percepción oscura y confusa, mira esta materialidad, que conocemos al verla y tocarla, como ajena al conocimiento



verdadero y universal. Con ello, el cuerpo humano es puesto en duda porque pertenece a lo sensible, tal como una cosa extensa, llena de accidentes y bien distinta al sujeto pensado como pensamiento. (Macías, 2009, p.33)

Esta necesidad imperiosa de apartarse de las concepciones religiosas, del temor al conocimiento y la negación de lo corporal por debajo de lo espiritual, característico del medioevo, preparó el terreno para la edificación de un discurso que pretendiera entender y definir como verdadero todo lo que era explicado a través del método científico.

Así pues la danza fue concebida como una actividad dominada por la razón:

Esta danza “ilustrada” y dócil, objeto de una represión doctrinal, desplazó el enigma que habitaba todo cuerpo a la vez que le *imponía* un orden que lo alejaba de las pasiones. A partir del momento en que danza y cuerpo buscaron fundamentarse en verdades establecidas, verdades que se habían hecho eternas, verdades que permitían imaginar cuerpos invariables, únicos, cosificados, empezó a estipularse un vocabulario que autonomizaba los movimientos hasta elevarlos a la categoría de *universales* que, de alguna manera, vivían en la razón y permitían ordenar el cuerpo, saneándolo de cualquier tipo de adherencias instintivas. (Tambutti, 2009, p.1)

En este contexto, el cuerpo como una máquina es reducido a la cualidad de instrumento autómatas, siendo posible el controlarlo y manejarlo, a través de reglamentaciones que organizan sus actividades, su tiempo y desempeño bajo la mirada vigilante del maestro / coreógrafo. Al generarse esta organización, el cuerpo es confinado a aprender y memorizar un número limitado de acciones y movimientos que – como un lenguaje – representan la verdad de la danza: el ballet clásico crea los cánones físicos y estéticos según los cuales toda la actividad sobre el escenario y dentro del aula de clases y ensayos adquiere validez universal.

[...] Es importante señalar que es desde esta mirada dirigida al cuerpo, entendido como extensión y movimiento, que se abre el camino a su concepción mecanicista; concepción que asume al cuerpo como máquina compuesta de huesos y carne, como un conjunto de miembros reducidos a lo claro y distinto, lo que hace posible su estudio desde procesos físicos capaces de explicarlo mecánicamente y que logran esconder la fragilidad de una posible subjetividad encarnada. (Macías, 2009, p.33)



Por otra parte, asumir el cuerpo como una herramienta, aún en nuestra época, es reafirmar los atributos otorgados a él en el discurso del pensamiento moderno. De alguna manera, significa organizarlo y contenerlo en un solo esquema de movimientos y un solo sistema de presentación y representación, reduciendo su capacidad creativa y polisémica; y evidentemente su disposición y habilidad para relacionarse con el entorno, a través de los sentidos y la multiplicidad de informaciones que de éstos es posible obtener.

La instauración de un exclusivo sistema de movimientos, sustentada en una verdad única, necesariamente conllevó a la creación de una sola belleza, de una belleza única a la que aspirar como disciplinado pupilo de la danza. Esta única belleza, este canon estético puede entonces sólo ser creado a partir de un sistema único de movimiento verdadero, y la danza que se produzca a partir de él, una danza que discurra armónica, ordenada, metódicamente.²

Así pues, también el discurso escénico es ordenado en una mecánica funcional específica, y para ello contó (y cuenta aún hasta la fecha) con la mirada y dirección de coreógrafos y maestros, que vigilan la producción y ejecución del movimiento, para organizar coherente y formalmente los elementos constitutivos de las tramas de la danza.

De esta coherencia en la construcción formal y de la trama depende tanto la belleza como la verdad de la obra: la belleza está en su unidad, en la claridad con la que se amalgaman una multiplicidad de sucesos mientras que la verdad de la obra solo puede revelarse por la mediación formal de la trama, que permite al espectador comprender el tema de la historia. (Tambutti, 2009, p.8)

² “La Academia estableció, como en lo jurídico-social, normas absolutas que, con la fundación de nuevas academias tuvieron carácter internacional, a las que se sometieron los distintos centros de la danza por toda Europa.

El reino de Luis XIV, había establecido una estructura de organización social: el Estado absolutista. Esta organización imponía una misma ley a todos los individuos, las reglas establecidas respecto de la danza no fueron excepción y sometiendo la posibilidad de libertad de pensamiento y expresión de los artistas, reglamentaron una nueva forma de bailar en la cual cuerpo y movimiento estaban sometidos a aquellas leyes.” (Tambutti, 2009, p.7)



Entonces cualquier discurrir de los sentidos, cualquier actividad alejada de la razón, es negada para el cumplimiento tanto de la verdad escénica, como del hecho y la experiencia estética. Para asegurarse de ello, la creación de todo movimiento se hará por medio de la racionalidad; desde la perspectiva mecanicista del cuerpo, el movimiento se descompone en unidades mínimas y medibles (tanto en intensidad y ritmo, como en claridad de ejecución), para organizar el encadenamiento de pasos como una hilera de pequeñas y grandes acciones perfectamente identificables y calificables.

Esta búsqueda por una legibilidad de la unidad mínima del movimiento instaura el valor de “limpieza” en la danza, sobreviviente hasta nuestros días, elevando así a la cualidad de *limpia* aquella danza en la que cada unidad medible es identificada con claridad y reconocida en su justeza.

Así se va estableciendo e implementando una técnica disciplinaria que asume control sobre no solamente el cuerpo y sus capacidades físicas, sino el viaje de éste en el tiempo y el espacio, para construir una subjetividad nueva, desde la que belleza y claridad se erigen como valores únicos e indivisibles de la danza académica.

Las cualidades sensibles pierden entonces, así como en el modelo científico cartesiano, cualquier valor frente a la necesidad de una legibilidad omnipresente en el discurso dancístico: la danza se construye pues como un lenguaje perfectamente legible, organizado en un sistema de representación que, aún cuando implique un profundo uso y abuso de la resistencia física y emocional del bailarín, oculta y disfraza esa humanidad frágil o vulnerada, a favor de la representación de un cuerpo que flota, vuela y viaja etéreo sobre el escenario; configurando una verticalidad constante que, únicamente es desdibujada cuando el cuerpo es – en la trama de la historia – vencido por la adversidad y el destino.

Esta supremacía de lo racional sobre lo sensible promueve la división entre cuerpo y mente, no solamente evidenciando un deseo de control y



dominio sobre lo sensible, sino permitiendo un dominio que, auto infligido por el bailarín, revela también la omnipresencia del poder:

[...] la escisión epistemológica mente-cuerpo pronto desdibujará sus fronteras para fecundar implicaciones políticas que avanzan hacia la configuración de instituciones normando lo cotidiano, fuera de las cuales uno se encuentra excluido. Y es destacable el gran señalamiento que Foucault hace: en estos juegos de pretensión de la verdad, que irán constituyendo al hombre moderno, el poder no está ausente, por el contrario, ha ido conformando formas de exclusión sostenidas por instituciones ejercidas como coacción y violencia. [...] Así, ignoramos todo aquello que se aleje del tipo de conocimiento que accede a la verdad, haciendo del hombre el sujeto cognoscente y, a la vez, el objeto empírico de determinados saberes, individuo disciplinario, instrumento del ejercicio material del poder. (Macías, 2009, p.38)

Al hablar de disciplina, entendida como el incansable y constante trabajo constante sobre el cuerpo: el tiempo de entrenamiento, la repetición exhaustiva de los ejercicios y combinaciones de movimientos, la atención y cuidado sobre la dieta y el culto al cuerpo, el bailarín – por decisión propia: por auto conocimiento, por “creación” de su subjetividad – se somete a formas continuas de control, establece en su rutina diaria *disciplinamientos* que funcionan aún sin la presencia del maestro o coreógrafo, puesto que ya fueron instaurados como ontológicos dentro de la práctica dancística, y su cumplimiento garantiza la permanencia del cuerpo en la valoración académica de eficiencia y estética.

Esta auto sujeción del cuerpo del bailarín perpetúa el control sobre las emociones y las posibles diversidades de pensamiento sobre la danza, y por lo tanto de sus valores:

El cuerpo convertido en objeto de ciertos discursos científicos y de determinadas prácticas distributivas y de control, se vuelve correlato de una manera específica de sujeción: la de la disciplina del sujeto así constituido, disciplina que regula, que atraviesa las relaciones más cotidianas y que habla de un sometimiento venido desde uno mismo, que ya no requiere de códigos de comportamiento determinados por una autoridad que impone verdades y castigos; la disciplina pone el acento en las formas de relación y subjetivación, así como en la mirada sobre uno mismo como objeto de conocimiento. El resultado obtenido será un cuerpo equivalente al gesto eficaz, con un poder automatizado y con un permanente estado interior de vigilancia, haciendo evidente que no sólo por la violencia y las restricciones



sobre el cuerpo se inscribe la red cerrada que controla al movimiento. (Macías, 2009, p.84)

De tal manera, los cuerpos de los bailarines al ser imbuidos en este control de sistemas de poder que sostiene su práctica dancística, desde la corrección de movimientos, formas, posturas; así como el manejo y expresión de sus corporalidades por fuera de la sala de clases o de la escena (dieta, vestuario, usos sociales) permiten que la disciplina construya su identidad a partir de esta tecnología de vida, atravesando e invadiendo todos sus contextos; para además configurar una homogeneidad en sus cuerpos, desvirtuando cualquier singularidad corporal (diferencias anatómicas y mecánicas), y buscando una fisonomía común que permita un uso adecuado a los intereses estéticos / artísticos/ narrativos del coreógrafo y del maestro.

Así se confirma, en la danza, que como pensaba Foucault, el ejercicio del poder se efectúa sobre los cuerpos:

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, meticoloso 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 el 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. (como se citó en Macías, 2009, p.84)

Este poder es reproducido y refrendado a partir de la creación de las instituciones dentro de las que se educa, disciplina y entrena los cuerpos (escuela, milicia, academia); en las instituciones de la danza, se crean y educan subjetividades, a partir de discursos *micropolíticos* que permiten la auto sujeción y la dominación de los cuerpos. Este dominio está sostenido sobre las estructuras jerárquicas que conforman la carrera de un bailarín – no sólo en los roles protagónicos y secundarios, sino en cómo se estudia el cuerpo y su funcionamiento, así como el movimiento, progresiva y separadamente, en cada año de formación – y que reproducen



sempiternamente, el orden de estatus y normas propios del mundo de la danza.

En esta estructura fija, la posibilidad de las expresiones singulares y el nivel de experimentación son casi nulos; sobrevalorando las capacidades y aptitudes corporales que se adaptan al código ya creado, para construir una estética corporal que difumina la vulnerabilidad o la decadencia física del cuerpo, aún cuando este esté sometido a rigurosas rutinas disciplinarias.

Con este sometimiento a las disciplinas del cuerpo tendremos, por un lado, la negación de las limitaciones anatómicas del cuerpo y, por otro, el silenciamiento de la fragilidad, que reta la imperfección, en busca de un espacio de trascendencia y de autocontrol que envuelva al espectador en ambientes fantásticos, dentro de los cuales se encubre la finitud de la que la subjetividad es portadora. Bajo estos criterios, los cuerpos, insertos en el orden de bellezas mudas y armónicas, derivan en objetos estéticos y estáticos insertos en una distribución como regulación de un mundo predeterminado, de donde emerge una ejecución dancística como una realidad dominante y cuadrante, reproductora de controles, de lugares y espacios, y sustentada en la formación de cuerpos virtuosos. (Macías, 2009, p.90)

El vasto mundo de la corporalidad humana, la diversidad infinita de posibilidades expresivas que una relación cercana a una auténtica subjetividad vivida y experimentada, son negados por la danza académica y, en muchos rasgos de la danza moderna. Al confinar al cuerpo como un mero instrumento útil a los valores del discurso dancístico, se lo limita a la capacidad de ejecución, eliminando el riesgo de un cuerpo que piensa, sin negar ni su racionalidad ni su corporalidad, y que pondría – eventualmente – de manifiesto estos juegos y espacios del poder.



1.2 El replanteamiento de los límites de la danza, a partir de la danza postmoderna norteamericana

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.

Así, la danza contemporánea se separa de la organización occidental del cuerpo en discursos que apelan al orden del sentido, que buscan generar un “cuerpo significativo”. Estos discursos (afincados, perpetrados y refrendados tanto en el ballet clásico como en la danza moderna) son incapaces de pensar el cuerpo sin dejar de significarlo, sin dejar de otorgarle un rol representacional y articulador del sentido de esos mismos discursos.

En este devenir significativo del cuerpo, se reduce la capacidad de transformación, la polisemia y la identidad fluctuante que el cuerpo vivo, en sí mismo constituye. Por su lado, las corporalidades en la danza contemporánea, así como sus dramaturgias y sus narrativas, apuntan a generar un sentido que, por fuera del plano de la representación, construyen un tejido de acciones y juegos que se sustentan, exploran y expanden las posibilidades del transcurso espacial y temporal del cuerpo, para permitir al espectador, lecturas y sentidos que se construyan a sí mismos, y que sean tan disímiles y fluctuantes como las identidades de cada espectador.

Esta concepción más abierta y multi-significante del cuerpo se construye también sobre la atención en la materialidad corporal, en las cualidades de su masa, su peso, su relación estrecha con la gravedad, para proponer una danza sin adornos, alejada de las disciplinas que buscan



formatear el cuerpo del bailarín y construirlo de determinada manera, para convertirlo en una herramienta al servicio de un discurso externo al cuerpo:

El reto de la danza contemporánea, que ya no se entiende sólo desde la técnica formativa y que conscientemente evita cualquier tipo de estereotipos (de cuerpo, movimiento, entrenamiento, escenarios), es admitir la entrada del potencial energético del movimiento que emerge de ese cuerpo inalcanzable; entonces el cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo, sino como materia sensible, subjetividad en acción y en relación con el mundo, abierta a nutrirse del encuentro con otras propuestas y de los materiales que la actualidad procura, a la vez que propone nuevas relaciones para cuestionar órdenes que hoy parecen inamovibles, con lo que pudiera volverse partícipe de la construcción de la existencia. (Macías, 2009, p.113)

De esta forma, el sentido efímero de la danza no se asume como una debilidad o una falencia, sino como la posibilidad de reestructurar constantemente los supuestos asumidos y los valores defendidos, desde los cánones clásico y moderno.

La danza contemporánea logra entonces expandir constantemente sus límites, cuando a partir las prácticas creativas de los posmodernos norteamericanos, toda acción física es factible de convertirse en lenguaje dancístico, y la herramienta principal que es el cuerpo no es asumido únicamente como un portador de mensaje, o un medio para representar una historia, sino que se entiende como una totalidad viva y cargada de significados en sí mismo, completamente capaz de proponer su propia historia: su propio conflicto dramático.

Esta capacidad expresiva del cuerpo, portadora de signos en movimiento y desplazamiento – gracias a la relación entre energía, espacio y tiempo – replantea a la danza:

[...] como un arte finito, no deja tras de sí más que energía escapándose. Ningún objeto la abarca, dejando ante nosotros más que la transmisión de fuerzas entre cuerpos que cada vez es única, como una imagen que no se congela, pero que impacta, yendo del poder a las potencialidades y poniendo en movimiento a la vida al provocar tensiones entre lo que es y al mismo tiempo deja de serlo para volverse otra cosa igual de huidiza. (Macías, 2009, p.117)



A partir de las propuestas estéticas y reflexivas sobre la danza que durante las décadas de 1960 y 1970 permitieron esa movilización del canon anterior, para ampliar las opciones en su campo, independizándola de cualquier otra adherencia representativa o narrativa, esta fue asumida como un ejercicio y una forma que, en todo derecho y capacidad, podía generar su propio discurso. Merce Cunningham lo expresó de manera memorable:

La danza sólo necesita ser un ejercicio espiritual en forma física; lo que se ve es solo lo que es. No creo que sea posible resultar demasiado simple. El bailarín lleva a cabo la acción más realista posible. Pretender que un hombre encima de una colina pueda estar haciendo cualquier otra cosa que simplemente estar, es una separación: separarse de la vida, del sol que sale y se esconde, de las nubes que cubren el sol, de la lluvia procedente de esas nubes, que te envía a una tienda a comprar una taza de café, de las cosas que suceden la una a la otra. Bailar es una acción visible de la vida. (1967, s.p.)

Queda así reinstaurado el lugar propio del movimiento en la danza, para procurar los nuevos modos de pensarla, hacerla y vivirla.

1.2.1 El Judson Dance Theater

Es a partir de la década de 1960 y el inicio de los años 70, que algunos coreógrafos empezaron a replantearse sus necesidades como creadores y como articuladores de un discurso escénico, que no correspondía con las tendencias dancísticas que habían imperado en occidente, hasta esa fecha.

Nombres como el de Simone Forti, Yvonne Reiner, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Deborah Hay – entre otros – conformaron una especie de vanguardia en la danza, heredera de las exitosas incursiones de Merce Cunningham, por fuera del consabido matrimonio entre danza y música, y que permitieron una primera independencia del movimiento de cualquier otro lugar que no sea el de su estructura móvil y su propio valor como tal.



En el verano de 1962, estos discípulos del taller de composición de Judith y Robert Dunn, que habían utilizado las ideas del azar y la indeterminación exploradas previamente por el compositor John Cage, decidieron presentar sus obras en un concierto de danza (*Dance Concert*, como le llamaron). Estas piezas habían sido trabajadas en el taller, poniendo especial atención en el proceso creativo, y entendiendo la importancia de categorías como “repetición” y “juego”, y comprometían a los participantes a un nivel distinto a los conocidos hasta ese momento: como actores y espectadores.

De tal forma, se dieron cuenta que estaban generando un acercamiento al hecho creativo en la danza, que no se apegaba a las convenciones hasta ese momento validadas y utilizadas. Era una dinámica de creación que se deshacía de todo elemento accesorio y todo adorno, para centrar la atención en el cuerpo y el sentido del movimiento. La tarea - el ejecutar la acción propuesta, sin ningún artificio o afectación extra - era una de las estrategias más utilizadas. De esta manera se hacían evidentes las herramientas de composición dancística en su más extrema expresión, lo que se identificaría como la danza minimalista.

Esto, por otra parte, requería de otro tipo de espectador. Aquel que entendiera las reglas del juego, según las cuales, el desciframiento de la pieza estaba en estrecha relación con la calidad del movimiento, la eficacia de la tarea y el desapego a la narrativa aristotélica, y a la conmoción emocional.

Al movilizar el espacio en el que se presentaban las piezas: la Iglesia Judson, se movilizó también todos los elementos convencionales del dispositivo escénico: la caja negra, la cuarta pared, la iluminación atmosférica. La disposición espacial de la iglesia, amplificó los frentes desde los que las obras podían ser vistas, y el papel del espectador cambió radicalmente al no estar protegido cómodamente en la oscuridad del patio de butacas.



Así nació en esa noche, la danza posmoderna, con piezas como *Ordinary Dance* de Yvonne Reiner, *Proxy* de Steve Paxton o *Once or twice a week I put on sneakers to go uptown* de Fred Herko. La iglesia Judson se transformó, desde ese momento, en el lugar de ensayo y muestra de los trabajos nuevos de esta camada de creadores que, enfocados en distintos intereses, compartían el deseo común de redefinir los límites de la danza, las asunciones históricas y ontológicas que la construyeron; y que se constituyó en el precedente más importante para la danza conceptual o *New dance* de los años noventa.

Este movimiento permitió el florecimiento de las investigaciones y las creaciones de estos nuevos artistas que entendieron la necesidad de regresar la mirada hacia la cualidad misma del movimiento, como matriz creativa y como suelo coreográfico para la construcción de sus discursos escénicos y sus postulados artísticos.

Estos postulados –resumidos en el famoso Manifiesto NO (*No a la espectacularidad, No al virtuosismo, No a las transformaciones, la magia y la fantasía...*) de Yvonne Reiner, cimentaron el camino que describe Sally Banes, en su libro de 1987, “Terpsychore in Sneakers, Post-modern dance” (*Tersícore en zapatos deportivos, la danza posmoderna*):

Los experimentos y aventuras del Judson Dance Theater y sus derivaciones prepararon el terreno para una estética posmoderna en danza, que se expandía y que frecuentemente desafiaba el rango de los propósitos, los materiales, las motivaciones, las estructuras y los estilos en la danza. Esta es una estética que continúa dando cuenta de las obras de danza más interesantes de hoy en día. (1987, p.15)

En este escenario, la danza y los coreógrafos empiezan un camino que conecta el accionar práctico con el pensamiento y la reflexión acerca de la misma: se intenta entonces dismantelar el entramado de efectos y adornos que la danza había venido manejando hasta entonces, para develar el material dancístico puro, y –en gran medida- devolverle el valor en sí mismo. El movimiento como medio y lugar del conflicto dramático. Así pues,



los coreógrafos “encontraron nuevas formas para anteponer los medios de la danza a su significado.” (Banes, 1987, p.17)

Ese significado, buscado en las danzas clásica y moderna, es un significado que apela a un cuerpo que representa una historia, una idea, una moral, un cuento. Un cuerpo que, articulado sobre una técnica y una estética dancísticas específicas, transporta y pone en evidencia la narrativa de esas historia, idea, moral o cuento. Un cuerpo que deviene herramienta efectiva y obediente en la construcción de un conflicto dramático ajeno al drama del mismo cuerpo. Y que, en su constitución, abole todas las adherencias instintivas y las pasiones que atraviesan el cuerpo humano: “La danza ilustrada y dócil, objeto de una represión doctrinal, desplazó el enigma que habitaba todo cuerpo, a la vez que imponía un orden que lo alejaba de las pasiones.” (Tambutti, 2009, p.14)

De ahí que valores y conceptos como “disciplina”, “maestro”, “discípulo” cobran gran importancia en la historia de la danza, y –sobre todo– en la construcción del imaginario y los referentes del bailarín-intérprete. En palabras de André Lepecki: “La coreografía requiere entregarse a voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y pre-ordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer espontáneos” (2009, p.26)

Frente a esas voces dominantes y esos regímenes intensos, es que la danza postmoderna levanta su bandera. Banes reconoce, además, dos períodos muy claros en este momento de la danza: a) uno que es aquel del rompimiento, en el que se valora, como se dijo antes, un interés más por los medios que por las significaciones de la danza, y en el que se distingue un estilo de hacer danza que es reductivo, factual, objetivo y “con los pies en la tierra”; y b) otro que califica como “posmodernismo metafórico”, en el que se enfatizan “imágenes de una devoción tanto personal como comunitaria”, y



que da paso a la danza de los 80, en la que se da un “renacimiento del contenido”, como lo llama. (Banes, 1987, p.24)

En los años 80, la danza aparece como una reconexión con la técnica y el virtuosismo, pero aún influida e interesada por los espacios ganados para la misma, y que reafirma la preponderancia de una dramaturgia del cuerpo, de una forma de crear en la que la narrativa escénica está alimentada, fundamentalmente, por la mirada hacia y la investigación de las posibilidades expresivas del cuerpo como articulador de discursos. De esta camada de artistas, emergen figuras de valor tan grande como William Forsythe, quien no solo genera un método compositivo altamente específico y en estrecha relación con la tecnología informática, sino que factura obras de calidad impresionante como *One flat thing*. O como Sasha Waltz –heredera directa de la Teatrodanza Alemana- completamente comprometida con una investigación corporal y en relación con la arquitectura en la que ejecuta sus creaciones. Estos, por mencionar apenas dos.

En este espectro, la episteme dancística se va reformulando. Los valores y los caminos de investigación se replantean y se vuelven a plantear. Hay además una constante búsqueda por maridar las artes, por permearse de las acciones *performáticas* de las artes visuales, de las miradas que sobre el cuerpo van apareciendo, y por acercarse al mismo desde una perspectiva holística, que permita un manejo integrado y armónico de las posibilidades físicas, de las formas de abordar la relación cuerpo-mente-espíritu, y encontrar relaciones más democráticas en el hecho creativo.

Esto implica que el lugar de la danza se expande: los campos de relación con otras disciplinas permiten esa expansión y, en tal virtud, su estudio debe ampliarse también. El mover el campo de lo coreográfico hacia lugares o matrices de otras artes nos obliga a repensar la danza:

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, 2009, p.20)

El cuerpo se erige entonces como un espacio y un lugar en el que los discursos son disímiles, individuales, *performativos*; en donde la identidad del bailarín –antes tan íntimamente relacionada con la homogeneidad, la efectividad y la obediencia ciega al coreógrafo/maestro- se reformula y se replantea. Esta identidad es, por consiguiente, constantemente reconfigurada, siempre móvil y profundamente polisémica; es también fuente de materiales y contenidos que alimentan la visión y la práctica misma del coreógrafo. La danza, en la contemporaneidad, le pertenece al bailarín mucho más que nunca, porque en él/ella (en sus cuerpos) es donde se la crea y se la transforma.

1.2.1.1 Danza Postmoderna: Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton

1.2.1.1.1 Trisha Brown

En sus investigaciones coreográficas, Trisha Brown añadió una capa más allá del cuerpo en el espacio. Su piezas *Man Walking Down the Side of a Building* o *Walking on the Wall*, se crearon con el objetivo de desorientar al público en su sentido de balance gravitacional. La primera obra presentaba a un hombre asegurado con un arnés de montaña, mientras caminaba perpendicularmente al suelo, sobre la fachada de un edificio en Manhattan; el segundo tenía una estructura parecida, pero se realizaba caminando en ángulo recto hacia la audiencia, tomaba la pared como si fuera el piso, avanzando por encima de los rieles del techo desafiando la gravedad; en esta obra, varios bailarines se cruzaban en con otros en su caminata por las paredes, las esquinas y los costados de la edificación.

El público es obligado a cambiar la perspectiva de su mirada, y el intérprete asume un entrenamiento corporal en el que la ejecución del movimiento está íntimamente ligada a la gravedad. Los bailarines recuerdan



esculturas, que se mueven de manera simple, pero como si fuese algo fuera de lo común. En contraste con los performances que se relacionaban con propiedades formales del cuerpo en el espacio y el tiempo, otros fueron más emotivos y expresionistas en su naturaleza.

En otra de sus piezas claves, *Accumulation*, Brown utilizó estructuras de repetición y acumulación de movimiento, permitiendo que la configuración de la danza sea evidente. En *Accumulation*, la coreógrafa construye la pieza desde pequeñas secciones de movimiento danzado que se van complejizando y superponiendo, para acumular la danza y, al mismo tiempo, entender la dinámica de esa acumulación para lograr un cuerpo consistente de forma y tiempo. Sin ninguna pretensión narrativa, la pieza era lo que era: movimiento por movimiento, y sin embargo la capacidad expresiva de éste atravesaba la estructura inteligentemente evidenciada.

1.2.1.1.2 Simone Forti

La coreógrafa Simone Forti explora durante la década de los sesenta, una forma de traslación sistemática del juego pre-simbólico de los niños en la composición coreográfica mediante improvisación, habla, canto, guías de acción, objetos; de modo que da un énfasis al cuerpo y su expresión intrínseca y natural.

Forti crea, alrededor de este estilo, obras referenciales de la danza postmoderna: *See-Saw* (1960), *Rollers* (1960), *Huddle* (1961). Las estructuras resultantes en estas obras se construyen sin un método figurado de movimientos y acciones, permitiendo que las asociaciones y la forma coreográfica sea concebida por el espectador.

1.2.1.1.3 Steve Paxton

Steve Paxton decanta sus intereses y exploraciones en las posibilidades físicas del cuerpo humano por naturaleza, en su técnica:



Contact Improvisation, la cual se caracteriza por mantener un punto de contacto con peso equilibrado entre dos cuerpos. Además, contempla al cuerpo como elemento de textura, tamaño y forma particular, alejado de conceptos tradicionales de sexualidad, capacidades físicas y “cuerpos ideales”.

Obras como *Proxy* (1961), *Satisfyin' Lover* (1967), *Goldberg Variations* (1984), se enmarcan dentro de su técnica, vocabulario corporal y su forma de uso no determinado del tiempo.

1.2.1.2 El Manifiesto NO de Yvonne Reiner

Yvonne Reiner escribió el manifiesto que de alguna forma, fundamenta el movimiento de danza posmoderna norteamericana. Este llamado Manifiesto NO, buscaba alejarse drásticamente de todo lo que había caracterizado a la danza hasta aquel momento.

Probablemente el enunciado central era el de “No a la seducción del espectador”, evidenciado en la construcción y ejecución de su pieza más conocida “*The mind is a muscle, part 1, Trio A*” en la que desmantela todo artificio innecesario del movimiento o la danza, para crear una rutina de pasos en el espacio que evidencia con extrema claridad el uso de la gravedad, el peso y las direcciones.

La narrativa, el héroe, el virtuosismo, la representación, el clímax, la fantasía, la magia, la exacerbación de las emociones son reemplazadas por cualidades del movimiento como la uniformidad, la repetición, la neutralidad, la falta de expresión específica o emoción, sin contactar visualmente con el espectador. *Trio A* permite que la danza se transforme en pensamiento, para hacer entender en quien la ve, el sentido del movimiento y su viaje en el espacio y el tiempo.



Así también la sencillez de la ejecución de la tarea desnuda a la danza de la “imaginería barata”, de las transformaciones en la escena y del “glamour” de la escena. Sally Banes acota:

“El logro de *Trio A* es su determinada renuncia al estilo y la expresión, llevando a cabo un giro histórico en la danza hacia el puro movimiento [...] En su neutralidad, complejidad, fugacidad y continuidad *Trio A* inaugura un mundo de actividad del pensamiento a través del cuerpo físico e inteligente.” (Banes, 1987, p.54)

Aquí el Manifiesto NO en su totalidad, escrito en 1965 por Yvonne Reiner:

NO al espectáculo.

No al virtuosismo.

No a las transformaciones, la magia y la fantasía.

No al glamour y la trascendencia de la imagen de Estrella.

No a lo heroico.

No a lo anti-heroico.

No a la imaginería barata.

No al involucramiento del intérprete o del espectador,

No al estilo.

No al “mal gusto”.

No a la seducción del espectador por medio de los ardidés del artista.

No a la excentricidad.

No a moverse o conmoveerse.

La danza posmoderna norteamericana, pues, demarca un hito en la historia de la danza mundial, al descolocarla de sus límites “normales”, despojarla de sus elementos “esenciales” y otorgar al movimiento *per se* un lugar hasta ahora no destacado. Esta liberación de asunciones y estructuras estáticas y jerarquizantes de lo dancístico, fue posible gracias a que:

Los coreógrafos posmodernos “[...] emplearon diferentes estrategias para lograr este objetivo: la incorporación de no-bailarines que aportaban de forma natural el “no al virtuosismo” a las piezas de danza, la nueva vocación transdisciplinar de la danza, la utilización de un vestuario casual que



enfaticaba el “no al glamour” del manifiesto de Reiner –quien, de hecho, concibió *Trio A* como un catálogo de movimientos para ser realizados por cualquier cuerpo- [...] Por otro lado, muchas piezas se basaban en la ejecución de acciones o la realización de tareas cotidianas, como *We shall run* (Yvonne Reiner, 1963), donde los intérpretes se dedicaban a correr por el escenario durante siete minutos, siguiendo unos patrones dibujados en el suelo, o *Satisfying lover* (Steve Paxton, 1971), donde caminaban siguiendo indicaciones. Todo ello disminuía la distancia que separaba a los artistas del público, ya que éste podía identificarse tanto con las acciones como con quienes las llevaban a cabo, lo que facilitaba el acercamiento al nuevo lenguaje. (Écija, 2012, p.9)



CAPÍTULO 2

La Danza Moderna y Contemporánea del Ecuador

2.1 La danza moderna en Ecuador

Imaginar una escena dancística ecuatoriana uniforme o incluso aprehensible en su totalidad resultaría una labor tanto titánica como incompleta. La idea de un cuerpo coherente de producciones, una historia sostenida y una herencia contundente en la danza de nuestro país, solo nos serviría para imaginar –en un ejercicio delirante, y realmente infructuoso- una danza perdida en la memoria, arrasada por el polvo del tiempo e inerte.

Las configuraciones tanto de la escena como del cuerpo aparecen siempre ligadas a particularidades así personales como procesuales y grupales que, herederas de una historia bastante reciente – apenas en el año 1948 se registra en el país una actividad dancística organizada en esfuerzos institucionales, con la creación de la Casa de la Cultura ³ – permiten entender tales procesos artísticos en su contextualización específica.

Así dicho, pensar en una mirada absoluta y *logocéntrica* resultaría innecesario y necio, puesto que toda realidad se construye desde diversas formas de entenderla, de aprehenderla y de, por supuesto, imaginarla. Pensar incluso un arte viva como la danza, reclama indiscutiblemente un trayecto por el cuerpo, los sentidos y la intuición, para – por lo demás – entender que una perspectiva coyuntural, sesgada y sensible es la que podría dar cuenta de la postura histórica y la experiencia en la materia del autor de esta investigación.

³ “Sólo hasta fines de 1948, con la creación de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas y el surgimiento del Ballet de Guayaquil, cuyo profesionalismo fue posible gracias a la presencia de maestras europeas, el ballet alcanza una formación académica estable y casi tan rigurosa como las escuelas clásicas mundiales.” (Mariño y Aguirre, 1994, p. 467)



Planteada esta mirada, hay que comprender que su sesgo intenta, por sobre todo, enmarcar los hechos que van conformando el legado de la danza ecuatoriana, y sobre todo de la danza moderna ecuatoriana; puesto que es en ella en donde es posible hallar una secuencia de búsquedas y encuentros que permiten entender cómo ha evolucionado y mutado, no sólo en práctica sino en pensamiento: en manera de asumir la creación y sus productos.

Como se ha mencionado con anterioridad, la falta de una escuela de danza moderna que arraigue sus hacer y pensar la práctica, desde perspectivas y metodologías específicas - como la técnica Graham o la técnica Limón – en la escena ecuatoriana, provocó una dinámica de formación y de creación bastante auto referencial: pocos bailarines terminaron una educación técnica y fueron, por tanto, incapaces de reproducir una u otra disciplina dancística, en el completo sentido estructural de escuela.

Así, lo que reconocemos como danza moderna ecuatoriana aparece, a partir de los años 70 muy ligada a la práctica teatral y a la conciencia político social de la que ésta se alimentaba, profundamente preocupada por entender el cuerpo mestizo, ese cuerpo que no corresponde a los cánones de la técnica clásica ni a la morfología del cuerpo blanco:

[...] a Ecuador no llegó ninguna escuela de danza moderna. Varios de nuestros coreógrafos mencionan haber tomado clases de Graham, de Limón, Cunningham, etc.; pero esas son técnicas que no se transmiten en un taller sino a través de toda una formación. Es importante, de cualquier forma, en ese momento; la llegada de Pascal Monod (discípulo de Grotowsky) como enviado de la Unesco a Ecuador, porque, entre algunos de sus planteamientos, estaba pensar el cuerpo como eje central de la representación teatral, y la idea de pensar una especie de retorno al origen del teatro [...] En asociación con el teatro, y en conjunción con preocupaciones ante el crecimiento de las urbes, la realidad social, etc., la danza moderna del Ecuador nace como una interrogación por el cuerpo mestizo. (Donoso y Mora, 2015, p.12)

En esta búsqueda por un lugar de enunciación como artistas y como entes políticos, los bailarines y coreógrafos ecuatorianos modernos



construyeron espacios comunes, acciones comunes que les permitió – por sobre todo – generar una mística de entrenamiento que, eventualmente, decantaba en creación.

Esta búsqueda da cuenta de la ya anhelada dinámica de entrenamiento y creación que la danza de Isadora Duncan, a inicios del siglo XX, proponía para el arte coreográfico: una nueva danza mucho más cercana a lo que el hombre mismo – como animal pensante – percibe, asimila y transforma del mundo.

Dicha búsqueda queda entonces contrapuesta a la mecanización corporal que la técnica clásica supone:

[...] los intentos por crear una nueva danza, que inician como un levantamiento contra aquel bailarín usado como forma disponible para ser modelado sin reflexión alguna, y a favor de la libertad natural del cuerpo, son un gesto del deseo de retomar la explosión afectiva, que cada vez desbordaba al ser humano. (Macías, 2009, p.61)

En ella aparece un espacio para construir no sólo una propuesta artística ligada a la urgencia del autor, a la necesidad de expresar en la danza su enjundia creativa, sino que pretendía tocar también las fibras sensibles de un espectador ávido de ser reconocido como tal, y como ente social, como compañero de trayectoria y camarada de lucha.

La danza moderna ecuatoriana reflejó también lo que la danza moderna mundial promulgaba como estandarte: “La danza moderna pretendía que el espectador se reconociera como biológico y social, pensante y sensible, en lugar de olvidarse de sí para identificarse con un personaje ficticio.” (Ferreiro, 2005, p.99)

Así pues, los fabulosos personajes ficticios del ballet clásico fueron reemplazados por personajes que surgían de aquellas personas que poblaban las calles, las plazas, los mercados de una realidad latinoamericana enfrentada a la modernidad tardía, en la que las diferencias sociales y la vida urbana se expandían rápidamente.



Este es el primer momento de la transfiguración de la escena dancística ecuatoriana, previamente edulcorada por las presentaciones de ballet dirigidas por el francés Raymond Maugé⁴, entre las décadas de 1920 y 1930, hacia una estética que no pretendía fantasear sobre cisnes o sífides, sino que buscaba incansablemente reflejar la realidad social.

Este primer momento define decisivamente los contornos de la danza ecuatoriana, incluso hasta hoy, pues la praxis coreográfica va a encontrar su gran filiación con el reconocimiento de la fuerza expresiva que el entorno otorga al bailarín y al coreógrafo. Esta danza nueva, moderna, comprometida con el entorno y la realidad propone un cuerpo que, ágil y fuerte, también sea capaz de quebrarse en la escena, para constituir un lienzo en el que la vida y sus contradicciones sean expresadas.

En este contexto crece y se desarrolla la danza ecuatoriana, con referentes como Osmara de León, Wilson Pico, Diego Pérez, Susana Reyes, María Luisa Gonzáles, Marcelo Ordóñez – en distintas y / o comunes cronologías – que posibilitan el surgimiento de una búsqueda identitaria de la danza ecuatoriana.

Una danza ecuatoriana que, en su gran mayoría, se configuró sobre una necesidad política, casi inevitable, de reflejar y evidenciar el mundo y las condiciones de la realidad. No buscó ser traducida a un lenguaje que sobrepase los niveles de realidad, de manera que el producto escénico sea lo más importante, y lo que de cuenta de la actividad creativa. En contraposición, se buscó construir desde esa necesidad de justificarse siempre, a partir de la historia y la verdad social.

⁴ Maugé fue el primer maestro de danza clásica que, proveniente de la Ópera de París, llegó al país a inicios del siglo XX, para educar en los rudimentos de la técnica a las hijas de las clases altas ecuatorianas, a algunas alumnas de colegios de clase media; sin lograr establecer una compañía profesional nunca, por diversos motivos económicos e idiosincráticos.



Así pues, el contenido siempre sobrepasó la forma, olvidándola y relegándola a un segundo plano, desde el cual con mucha dificultad logró construir conocimiento, así tampoco técnica, escuela o tradición. Y por lo tanto, el espacio para la reflexión, la investigación o la teoría específica en el área, no ha sido prioridad frente a la imperante urgencia de decir lo que se piensa, de expresar lo que se siente y de hacer lo que se hace en la danza.

En ese trajinar constante con la justificación y la necesidad histórica, sus dramaturgias y narrativas fueron perdiendo la oportunidad de crecer artísticamente; y las improntas telúricas, históricas, socialmente conscientes e “identitarias”, socavaron el nivel de investigación, la creación y el enriquecimiento de las formas dancísticas, que sólo son posibles a partir de la subjetividad de cada creador.

En tal sentido, lo que Leonardo Valencia define como *El síndrome de Falcón* – refiriéndose a la literatura ecuatoriana – sirve para describir perfectamente la dificultad histórica que ha tenido la danza ecuatoriana, para construirse a sí misma, para mirar hacia dentro de su incipiente y colonizada forma, y para desarrollar un lugar de enunciación que resida en su propia dramaturgia corporal.

Valencia entiende como el *Síndrome de Falcón* a esa necesidad de la literatura (y, para el caso, en extensión a las demás artes) de trascender socialmente, para refrendar y validar un discurso político que sea el espejo de las crueldades e injusticias del mundo circundante. Y propone la obra de Pablo Palacio, como la pionera en la liberación del fardo de responsabilidad socio-histórica -que las letras ecuatorianas parecen seguir cargando- para generar una literatura sostenida por una invención subjetiva de la realidad, que entiende a la forma de escribir, al estilo, como la única realidad apropiada y propia del narrador:

La fabulación, la reinención, el trastocamiento [sic] de la visión de una época desde la perspectiva subjetiva de un individuo en comunión con el lenguaje del resto de los hombres. Esa subjetividad, lo sabemos ahora, en un mundo masificado, despersonalizado, es uno de los rasgos humanos que



más debemos ensalzar. La novela es uno de los mejores defensores de la subjetividad. (2008, p.174)

La masificación del discurso, la negación de la subjetividad y la carga panfletaria también afectaron el desarrollo de la danza en el Ecuador. Es incluso curioso que los fundadores de la danza ecuatoriana hayan construido su *corpus coreográfico* - de indudable filiación realista social - a partir de técnicas colonizantes y que niegan el cuerpo y la morfología ecuatoriana, como el ballet clásico y la técnica Graham, sin identificar ni entender ese fardo gigantesco y esa herencia de blanqueamiento artístico de sus cuerpos.

En esta educación y homogenización, el cuerpo “inscrito en el control minucioso de sus operaciones, guiado por la finalidad de asegurar la eficacia en su actividad y encauzado hacia la utilidad de su accionar, se convierte en fuerza de trabajo por los sistemas de sujeción y corrección que lo someten, transforman y perfeccionan.” (Macías, 2009, p.98)

Así, incluso siendo asentada sobre una perspectiva política comprometida con la búsqueda y defensa de la liberación de cánones establecidos previamente, la danza moderna ecuatoriana – en sus inicios – construyó sus valores sobre cuerpos de los que se esperaba “obtener corporalidades útiles y dóciles.” (Macías, 2009, 98). De esta manera, contradictoriamente, la subordinación de la forma al mensaje, en cierta medida, retrasó y en otros casos impidió el salto cualitativo que es posible cuando, una vez superada la técnica, el bailarín y el coreógrafo se entregan a búsquedas más personales y auto-referenciales.

Aún cuando la danza postmoderna norteamericana rechazó los cánones clásico y moderno, a mediados de los años 60, el sentido disciplinar y homogeneizador de la técnica continúa siendo una fuerte huella en el ejercicio contemporáneo de la danza. Pero, ventajosamente, no sin entender el cuerpo como un lugar de investigación y consciente de las cualidades heterogéneas del mismo, de la necesidad de generar prácticas inteligentes y respetuosas de la anatomía, así como del funcionamiento corporal.



Esto, sin embargo, difícilmente ha trascendido o permeado la mayoría de la práctica dancística y coreográfica ecuatoriana. Estas prácticas dancísticas modernas – aún en nuestro tiempo – no están del todo conectadas con la enunciación consciente de un discurso que las sostenga y las valide. Es decir, en su gran mayoría, el creador y el hacedor de la danza ecuatoriana actual aún tiene que reconocer cómo su cotidianidad práctica le instala en un lugar distinto o igual al de otro.

Cómo cada una de las acciones con las que los cuerpos son abordados como herramientas de creación y de traspaso de técnicas o metodologías dancísticas, vienen de una particular manera de entender el cuerpo y su participación en esas acciones. Cómo la institucionalización de la práctica encamina y educa la visión sobre la corporalidad y sus valores de una u otra manera.

Y cómo las subjetividades son potencializadas, subordinadas o anuladas en cada uno de los distintos lugares y tipos de prácticas dancísticas. Entonces resulta imprescindible diferenciar cómo una forma particular de entender la danza, en técnica y medios de creatividad, genera un discurso que sostiene y reproduce los valores de cada una de esas perspectivas, prácticas y productos artísticos.

Para tal efecto, y entendiendo que:

[...] en las instituciones dancísticas se forman subjetividades que muestran una micropolítica que configura un discurso de dominación y sostenimiento, rangos que tienen que ver con la distribución de funciones alimentadas por el juego permanente de poderes y saberes entre alumnos y maestros, entre coreógrafos y ejecutantes, entre ejecutante y ejecutante, que convierten a la danza en una práctica jerarquizada [...] (Macías, 2009, p.89),

definiremos y describiremos los dos momentos que identifican la historia de la danza ecuatoriana, hasta esta fecha, propuestos en este estudio, para entender la necesidad de una perspectiva nueva en las prácticas docentes de la danza.



En tal virtud, también entenderemos cómo los cambios en la praxis creativa de cada uno de estos momentos han permitido la generación de un nuevo pensamiento sobre la danza, sobre las formas de hacerla y de producir conocimiento en y sobre ella, para comprender los mecanismos que han operado en cada uno de los procesos y las producciones estudiadas.

2.2 Wilson Pico, el padre de la danza ecuatoriana

La danza moderna, entendida como aquella que se aleja de la belleza de los cuerpos eficientes y etéreos de las bailarinas clásicas, y que fija su mirada en los conflictos y las pasiones del hombre cotidiano (en contraposición a las historias de seres fantásticos y trágicos del Ballet), aparece en nuestro país de la mano de Wilson Pico (1949), a inicios y mediados de los años setenta.

Pico, formado inicialmente en la técnica clásica y afecto a la estética de esta danza, surge como figura emblemática de la danza moderna, por ser el primer coreógrafo ecuatoriano que produce obras con un lenguaje particular y una forma de ver el mundo que le rodea, que evidencian su postura política ante las realidades que le tocó vivir – tanto artística como personalmente –. Sin embargo, este lenguaje dancístico aparece como una respuesta personal del artista, frente a la evidencia de su imposibilidad física para cumplir con los cánones de la danza clásica, en la que fue educado.

Así, se produce en su cuerpo, en su lenguaje dancístico y en su *corpus* coreográfico una suerte de mestizaje que refleja no sólo su visión personal sobre la danza, sino cómo él mismo asume la corporalidad andina frente a los ideales de belleza y gracia que construyeron la estética del ballet, desde una perspectiva europea.



En este sentido, la práctica artística de Pico – así como la entrada a la modernidad en la danza de los ecuatorianos – se produce desde dos perspectivas:

- a) Una corporalidad andina (entendida no solo como un cuerpo distinto anatómicamente al europeo, sino como un cuerpo que se mueve distinto); y
- b) Una postura política alineada con la búsqueda de la justicia social, a través de la creación de personajes que denuncian en la escena, sus realidades cotidianas y su conflicto dramático interno.

Esta tensión entre las grandes ideas universales de la danza, y la realidad personal del coreógrafo, permitió el surgimiento de una práctica que se alimentó del *ethos* dancístico clásico y moderno (la técnica Graham, la técnica Limón, la misma técnica clásica); y en conjunción con su perspectiva sociopolítica, su compromiso como creador y un impulso joven e intenso, abrió la posibilidad de crear un nuevo modo de ser y estar en la danza.

De tal forma, Wilson Pico se enfrenta ante su “imposibilidad” de bailar la técnica clásica, porque tal vez entendió que “irrumper desde el arte implica entretejer la experiencia específica del acto artístico con aquello que un determinado campo del conocimiento afirma sobre la realidad en que la experiencia se produce.” (Schlenker, 2010, p.12)

Así, y sin la conciencia real de este proceso, Pico empieza un intento de descolonización de su danza. Sin embargo, falla en esencia, pues no cuestiona la forma del entrenamiento y el sentido de la disciplina: continúa entrenándose en técnicas mezcladas, sí, pero todas apuntan a la construcción de un cuerpo efectivo, bello y europeizado.

Su cuestionamiento de las estructuras disciplinares de la danza aparece por necesidad personal (al verse impedido de cumplir con esos ideales), pero no frente a los valores que se propugnan y validan en esos



tipos de entrenamiento corporal. Es decir, este cuestionamiento no alcanza a entender que “investigar desde el arte implica finalmente elaborar estrategias (contra) cognitivas que, desde la especificidad de la pregunta que se desprende de la vivencia, desestabilicen los cómodos lugares del conocimiento universal.” (Schlenker, 2012, p.12)

Resulta bastante difícil, en todo caso, cuestionar desde este momento y lugar, la “falla” de Pico, frente a su proceso. Es indiscutible que entendió ampliamente la necesidad de construir valores y sentidos desde una corporalidad diferente a la refrendada por las técnicas clásica y moderna, y su intención fue desarrollar un lenguaje corporal propio, que dé cuenta de su realidad, tanto personal como étnica, de ese propio mestizaje al que se debe.

Pero en esa búsqueda por un “otro” valor estético, la mirada hacia el cuerpo europeo blanco siempre gravitó en él: “Tuve la suerte de ver “La Pavana del Moro” de José Limón, en un video, y estas imágenes, esta coreografía fueron un ejemplo de lo bella que es la danza, del discurso elaborado al que puede llegar un acto escénico, a través de la danza. También miré a Paul Taylor, a Martha Graham, a Alwin Nikolais, pero fue el trabajo de Limón lo que más me impactó. Al ver “La Pavana del Moro”, supe interiormente que eso era lo que quería hacer. A los dieciséis, diecisiete años supe que quería ser coreógrafo, para llegar a hacer algo con esa calidad.” (Pico, como se citó en Ortiz, 2005, p.35-36)

Es por ello que resulta complejo problematizar sin margen de equivocación el fenómeno Wilson Pico, y en consecuencia el de la danza moderna ecuatoriana, pues aún cuando su postura devela rebelión y búsqueda, parece olvidar que “hacer arte como una forma de comprensión y explicación del mundo implica pensar el lugar específico de la experiencia vital desde la cual surge el impulso del acto artístico frente a la forma de dominación.” (Schlenker, 2012, p.13)

Es evidente que la forma de dominación que estaba intentado cuestionar, seguía instalada en su pensamiento e ideas acerca de lo que un



cuerpo debe hacer (en el entrenamiento diario) para conseguir estar en escena, y traducir un mensaje en específico. Aún cuando intentó – y consiguió (he aquí su gran aporte) – validar un cuerpo no convencional, alejado de las colonizantes estéticas europeas, la práctica diaria apuntaba fielmente a la validación de esas estéticas convencionales y canónicas de la danza.

Y resulta aún más complejo entender este proceso, cuando él estuvo seguro de que su corporalidad no encajaba con los cánones tradicionales: “Yo no me puse a competir. Me quedó claro desde un comienzo que había bailarines más preparados que yo, con mejores condiciones, pero que lo que yo llevaba solamente lo podía decir yo.” (Pico, como se citó en Ortiz, 2005, p.36)

Es precisamente en esta afirmación en la que parece radicar el problema: “con mejores condiciones”. Aceptar que otros cuerpos son en sí mismos mejores que el suyo, para transmitir un mensaje o construir un discurso escénico, legitima indiscutiblemente los valores convencionales de la danza que estaba intentando interpelar. Y reafirma el poder colonizador que ésta ejerce sobre los cuerpos, cualesquiera sea su procedencia.

Un cuerpo entonces es calificado mejor que otro, únicamente a la luz de los valores que fueron creados alrededor de la danza europea, y según su capacidad de patentar la voz y el pensamiento del maestro, el coreógrafo o el director: así pues la escuela busca homogenizar estos cuerpos para que funcionen de la mejor manera posible, a los intereses del discurso avalado.

La complejidad del fenómeno se profundiza más cuando Pico, en su periplo de aprendizaje, buscó validarse a sí mismo a través de estas miradas, de estos discursos, e intentó – al tiempo - generar un espacio personal (un nicho cultural) desde el cual reciclar estos valores:

Aunque fui alumno de la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y mucho más tarde tomé clases en el Ballet Nacional de México



con Guillermina Bravo, con Luis Falco, y en las escuelas de Martha Graham y de Merce Cunningham, al mismo tiempo yo hacía otra clase solo, que era una clase en la que reciclaba todo lo que aprendía y añadía mis propios hallazgos. Una especie de mestizaje técnico, un laboratorio continuo. (Pico, como se citó en Ortiz, 2005, p.38)

El cuerpo que construyó Wilson Pico estuvo entonces atravesado de las improntas clásicas / modernas y de una búsqueda personal que no terminó de cuestionar los discursos afincados en su disciplina, en su técnica. Aún cuando intentó escuchar su maestro interior, en él resonaban intensas y muy presentes las voces de quienes él mismo decidió valorar como mentores.

Por otra parte, e intentando una perspectiva mucho menos local, hay que recordar que en la experiencia latinoamericana, las artes escénicas –en general- fueron constituidas y fortalecidas durante las décadas de los sesentas y setentas por un paradigma sociológico, según el cual, la postura política –la práctica sociológica- permitía asentar la práctica artística en una gran verdad utópica: la justicia social.

La creación colectiva –propia de los procesos escénicos de esa época- se asentaba más sobre un sentido social de igualdad y rescate de la identidad colectiva que sobre una búsqueda estética específica, o un lenguaje artístico personal y subjetivo, para dar piso al teatro y danza políticos.

Por encima de la perspectiva subjetiva, estas prácticas escénicas buscaban explicar el mundo y sus desbalances, y en este intento la labor artística se convirtió sobre todo en didáctica y generadora de conciencia.

Pero al agotarse el referente de justicia social, con la caída del socialismo del Este y el consecuente derrumbamiento de las utopías que lo alimentaban, aparecen en la escena latinoamericana nuevos intentos de aprehender la realidad, como bien apunta Magaly Muguercia:



La reflexión estética que en esta excepcional coyuntura intente caracterizar las alternativas que parecen estarse configurando en el universo del arte latinoamericano, se verá inevitablemente comprometida a adentrarse en el tema de la sustitución de paradigmas que está teniendo lugar, en el reconocimiento de la mutación de modelos teóricos y culturales que, de manera ora racional, ora inconsciente, anticipa y acompaña toda época de revolución del pensamiento. (Muguercia, s.f., p.2)

Consecuentemente, la búsqueda de sentido en el nuevo escenario mundial, nos hace volver la mirada hacia los procesos subjetivos de creación, que de alguna manera buscan generar una “identidad”, pero no ésta entendida como un “ser latinoamericano” exótico y por descubrirse, sino como un lugar de permanente modificación y movilidad que, precisamente, se contrapone a cualquier verdad absoluta que antes podría haber sostenido las prácticas culturales y artísticas. Pues estas verdades, por más justas socialmente y bien intencionadas, no correspondían precisamente a las realidades latinoamericanas de hibridación, movilidad y reconstitución constante de la identidad.

Así también, como detalle bastante curioso y elocuente de la herencia dancística ecuatoriana, los procesos en nuestro país, parecen haber desconocido, incluso, que los años sesenta y setenta también fueron testigos de un desplazamiento del cuerpo significativo en la danza, gracias a las investigaciones, creaciones y prácticas de coreógrafos como Yvonne Reiner, Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown, entre otros; y todo lo que implicó el movimiento de la Judson Church y la danza posmoderna norteamericana, lo que reafirma que la danza ecuatoriana es heredera de y fundamentada en un canon que se apega indiscutiblemente a los valores de la danza moderna.



2.3 La danza contemporánea en Ecuador: Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Terry Araujo y Esteban Donoso

2.3.1 Váscones, Pontón y Cáceres

Pensar y entender una autonomía discursiva contemporánea en la escena dancística ecuatoriana, con respecto a la gran matriz creativa, asentada en el discurso moderno de la danza, obligaría a preguntarnos con qué nivel de independencia se expresan los y las coreógrafos/as contemporáneos/as, dentro de un contexto que –sostenido por esa misma modernidad escénica- continúa afirmándose moderno, en práctica y discurso.

Nos conduce a pensar en los niveles de autoconocimiento, referencialidad, consciencia de la heredad y construcción de identidad, que circulan y están activos, en mayor o menor grado, entre los creadores ecuatorianos actuales; entre quienes construyen la escena nacional y que, indudablemente, dan cuenta de cómo ha evolucionado – o no – la danza en nuestro país.

El trabajo de algunas de las coreógrafas que empezaron su carrera al interior del Frente de Danza Independiente – Carolina Váscones (1962), Irina Pontón (1969) y Josie Cáceres (1965), particularmente – ocupa este análisis, que pretende identificar de qué manera, y en qué medida, sus prácticas artísticas y sus propuestas coreográficas han representado una evolución en la danza ecuatoriana, y una interpelación a las figuras masculinas que han predominado en la escena nacional, y a las que, en distintos grados e intensidades, deben su formación.

Para acometer este estudio, intuyo que sus prácticas creativas, su trabajo y producción dancística –en algunas de ellas continuo y en otras más esporádico e irregular- permiten identificar, principalmente cuatro características comunes, importantes de analizar:

- 1.- Una necesidad generacional, personal, y de género de elaborar y validar un discurso alternativo con respecto a las voces masculinas del



espacio en el que se iniciaron, para afirmar su valor y presencia como creadoras / intérpretes.

2.- Procesos creativos, prácticas y temáticas que son evidentemente personales, que indagan en sus propias experiencias vivenciales, para construir un universo *solipsista* y en algunos casos, irrepetibles. En otros, ese mismo solipsismo impide el ensanchamiento de la visión artística, de las prácticas coreográficas y los discursos se vuelven demasiado autorreferenciales, técnicamente hablando, lo que tiene como resultado un debilitamiento de las propuestas.

3.- Una búsqueda de esa alteridad, que no es masculina y que busca alejarse de los valores de la modernidad en la danza – al menos intuitivamente – en la que aparece una domesticidad en las prácticas creativas que, aún cuando en ciertos momentos logra niveles de discursos llenos de capas y sutilidades, de igual manera empapa la cotidianidad técnica, y no termina de conformarse como una dinámica de pensamiento, creación y ejecución que recree las prácticas, temas y discursos que están – casi sin darse cuenta – interpelando.

4.- Al no hacerlo, es decir al no generarse una continuidad sostenida en la elaboración de metodologías creativas, de reflexión y acción en su hacer artístico, este prometedor universo nuevo se diluye en prácticas esporádicas, técnicas no evolucionadas y disolución de los esfuerzos colectivos. En una frase: lo mismo que las hace fuertes y diversas, las debilita.

En tal sentido, un estudio de la producción de estas tres representantes de la danza nacional – y de los espacios que han creado para comulgar prácticas con otros artistas escénicos y de otras disciplinas – es necesario para entender cómo los valores y las manufacturas de su huella coreográfica refleja la necesidad histórica de cambios profundos en la escena ecuatoriana.



Esta necesidad se ve alimentada por los movimientos artísticos mundiales que, originados en las vanguardias del siglo XX, intentan permeare las artes a través de la borradura de las fronteras entre ellas, provocando acciones y generando espacios en los que coreógrafos dialogan con artistas visuales, músicos con pintores, diseñadores con actores, etc. Estas provocaciones mutuas pretenden ampliar el universo de cada una de las artes y responden al llamado “giro performativo” en las artes:

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. (Fischer-Lichte, 2011, p.45)

Este giro, en las artes escénicas, hace referencia no únicamente a la generación de una alteridad divorciada del canon dancístico imperante, sino de cómo una práctica artística “otra” es capaz de portar un contenido político, por el mero hecho de alejarse de ese canon hegemónico, validado y dominante.

Dicho canon, por otra parte, ha sido construido sobre la base de una danza que difícilmente ha metodologizado de manera efectiva sus procesos; es decir es un canon que ha adquirido validez a partir de la repetición y perpetuación de valores artísticos en la danza, heredados de una formación incompleta y no renovada, siempre apegada a los fundamentos de la danza moderna y la danza clásica: cuerpos efectivos que funcionan como herramientas o medios para narrar discursos externos al cuerpo, y no como lugar de un conflicto dramático propio.



2.3.1.1 No Más Luna en el Agua: el primer lugar de la disidencia

Cuando en 1997, las mujeres bailarinas del Frente de Danza Independiente se agruparon para organizar el primer festival *No Más Luna en el Agua*, buscaban generar un espacio en el que sus intereses y búsquedas personales como coreógrafas pudieran florecer y crecer, al margen de la dirección o tutela de los maestros y coreógrafos para los que habían bailado hasta ese momento.

Este primer intento de idear, encaminar y producir sus impulsos coreográficos emanaba de la profunda necesidad de expresar la perspectiva personal de cada una, ciertamente alimentada por sus experiencias anteriores como intérpretes-creadoras y, en algunos casos, co-creadoras. Lo cierto es que su actividad como bailarinas para personajes como Wilson Pico, Klever Viera y Terry Araujo, siempre había partido de su propio accionar como intérpretes y estaban acostumbradas a generar material dancístico que aportaba a las obras de los coreógrafos.

Era evidente la fuerza del impulso creador que necesitaba ser encaminado hacia sus búsquedas personales, hacia sus universos aún inexplorados, y el festival fungió como un primer espacio desde el cual permitirse la experiencia.

La primera edición del *No Más Luna en el Agua*, NMLA por sus siglas, contuvo las obras primeras de Josie Cáceres, Mónica Thiel, Cecilia Andrade, Irina Pontón y Carolina Váscones, quienes, durante seis ediciones más, y la posterior participación en la organización de Marcela Correa y Paola Rettore, instauraron el evento dentro de la escena dancística quiteña y ecuatoriana.

Las dos primeras ediciones fueron exclusivamente femeninas – una con coreógrafas al interior del FDI y la otra abierta a creadoras quiteñas – en su convocatoria y creación; más adelante el espectro se amplió hacia los coreógrafos del mismo Frente de Danza Independiente y obras de Viera,



Araujo y Ernesto Ortiz fueron añadidas a la programación; igualmente la tercera y cuarta edición tomaron el carácter de internacional, con la participación de obras de países como Bélgica, Estados Unidos, Costa Rica, Brasil, Colombia.

La ampliación del espectro de participación se debió a la necesidad no sólo de incluir otras propuestas coreográficas, sino a la incipiente – pero intensa – necesidad de autogestión, de producir y hacer crecer un espacio que se establezca como ente aglutinador de sus creaciones, de talleres, charlas y encuentros. Y, eventualmente, de la expansión de los horizontes del festival por fuera de los bordes de lo dancístico.

Así, las dos últimas ediciones (2008 y 2011) fueron organizadas como encuentros multidisciplinarios, a los que creadores de varias otras áreas fueron convocados: artes musicales, visuales, literarias, teatrales, conformaban el menú de las propuestas. Este giro paradigmático en la concepción de la creación escénica se debió, al parecer, al innegable resquebrajamiento que su suelo creativo estaba sufriendo: la institución a la que pertenecían – el FDI – había dejado de ser un espacio de vanguardia, investigación y disensión en la danza.

Había mutado hacia un espacio en el que el conocimiento era reproducido irreflexivamente, y las propuestas creativas se repetían, sin mayor evolución, y la necesidad de estas mujeres de encontrar nuevos lugares de pensamiento y acción en la danza también había crecido.

De tal forma, fue así mismo evidente la urgencia de pensar sus procesos, de producir prácticas reflexivas y de pensamiento que provocaran, inquietaran, removieran los supuestos y valores con los que habían crecido como bailarinas y coreógrafas, para encontrar riqueza en la diferencia y producir un conocimiento que provenga de prácticas artísticas contaminadas, para replantear la idea de “obra” como tal, permitir otros lugares y mecanismos para la creación; y replantear el valor del canon establecido; en



resumen: facturar otras miradas sobre el producto artístico y sus características, usos y contextos. En palabras textuales:

NMLA es ahora un encuentro cuya estructura no vota por ser visible como un generador de espectáculos. Busca generar espacios donde se abran diálogos y colaboración entre artistas y así poder acceder al proceso de creación en sí mismo.

NMLA cree en el proceso de una obra como un elemento importante que construye, estructura y provee una oportunidad para compartir ideas valoradas o significativas con otros gestores. Edificar un espacio donde el fundamento es la diferencia, la duda, lo no establecido, el *work in progress* que posibilita trabajar sin una estructura definitiva, e incluye el proceso como parte del trabajo mismo, dándole un carácter de procesual al producto estético. El producto evoluciona permanentemente, según los diferentes contextos culturales, temporales, mientras exista.

Un proceso abierto tiene la necesidad de comunicar, de evidenciar situaciones de carácter reflexivo, de develar herramientas de los creadores, de mostrar estructuras para profundizar en ellas sin ningún tipo de artilugios, tan comunes en las artes escénicas. (NMLA 11, 2011, p.3)

Esta urgencia de un giro en sus prácticas artísticas supondría, en tal virtud, una subversión de los lenguajes predominantes en la danza, así como la génesis de dramaturgias de riesgo que no necesariamente coinciden con las narrativas hegemónicas y establecidas desde las figuras masculinas que les formaron.

Por otra parte tal urgencia también haría referencia a productos / obras / procesos creativos que desestabilizarían las asunciones racionales occidentales de lo que es danza, teatro, artes visuales, música; y que obligarían a generar un público que consuma tales propuestas desde un lugar nada cómodo, con herramientas de decodificación y/o con amplia capacidad de generar sentido sobre lo que consume. Es decir un espectador emancipado, en palabras de Jacques Rancière⁵.

⁵ “La relación entre obreros e intelectuales suponía que unos debían enseñar a los otros lo que ellos ignoraban. Los primeros podían traspasar lo aprendido de la vida para aleccionar sobre la explotación y el trabajo duro; por su parte, los segundos entregaban su conocimiento como arma para la lucha de los obreros. Jacques Rancière, buscando las causas del fracaso de esos encuentros y movilizad por sus propias luchas de antaño, revisa algunas cartas de obreros escritas un siglo y medio antes. Ahí se topa con lo que no estaba esperando: discusiones estéticas de los trabajadores que disfrutaban de las formas que el paisaje les otorgaba. Este dato autobiográfico sirve al autor para explicar, desde su propia experiencia, lo que descubre como centro de su teoría: el borramiento en la distribución de los roles,



En este nuevo escenario, las corporalidades de las bailarinas / coreógrafas reclamaban una presencia y un *agenciamiento* distinto; sus ideas, formas y pensamiento buscaba una vía de escape que desarraigara su dependencia con la figura del maestro / coreógrafo. Así aparece una búsqueda intensa por nuevas formas de hacer su danza, de proponer una práctica creativa que les permita ampliar no necesariamente su forma de bailar, sino de expresar sus ideas y deseos en la escena, de hablar con su propia voz:

Los nuevos planteamientos del hacer dancístico, que no anuncian una nueva manera de moverse sino una experiencia no limitada a la mirada, convocan lejos de la percepción de la forma, y hacen su reto el plantear la intervención de un sujeto conscientemente corporal, que produzca corporalidades propositivas y que trastoque las relaciones entre el cuerpo y el entorno, más cercano a la producción de pensamiento que a la belleza y el hedonismo. (Macías, 2009, p.134)

Hay que pensar entonces, cómo y en qué medida esto fue dado. Hay que entender cómo el nivel de interpelación, disensión y práctica alternativa de sus discursos personales y con evidentes rasgos y marcas desde lo femenino y su huella en la sociedad, lograron realmente consolidar esa liberación del maestro / coreógrafo y les permitió establecer una práctica propia y sostenida.

2.3.1.2 ¿Interpelación, disensión, práctica alternativa?

Si concordamos en que para descolonizar el saber, se vuelve imprescindible negar la pretensión moderna de la abstracción universal; y construir de esa forma, experiencias sensibles y cognitivas que den cuenta de una particular coyuntura, especificidad y proceso, para generar un conocimiento que no pretenda explicar el mundo entero, ni crear verdades

desmitificando las jerarquías del conocimiento. Las limitaciones o separaciones de roles se encuentran tan arraigadas que, aunque el discurso apele a una emancipación, las estrategias para llevarlas a cabo mantienen las jerarquías imperantes.” (Yazgui Vásquez, 2)



absolutas, entonces entenderemos que la particular visión y acción del artista es aquella en la que las estructuras del poder – en el conocimiento y en la cotidianidad – se ven cuestionadas, para replantear un nuevo lugar y dinámica del conocimiento.

En este sentido, los presupuestos y lenguaje utilizados en la elaboración del discurso del NMLA podrían no necesariamente ser sujetos activos de cambio en las estructuras discursivas, de pensamiento y creación de la danza en el Ecuador contemporáneo, pues el contexto del que nacen está histórica y profundamente constituido por una perspectiva moderna de la danza.

Sin embargo – y a pesar precisamente de este contexto y herencia cultural - , el NMLA se plantea *locutivamente* como un lugar de disensión y mestizaje artístico, para expandir los recursos, los temas y las formas con los que se ha construido la danza en Ecuador. De tal forma, pretende interpelar a las estructuras discursivas que conforman una danza referida, sobre todo, a su compromiso social, como lugar de creación de identidad artística y política.

Esta interpelación – siendo igualmente política – no sería posible sin que la estructura discursiva dominante (la danza moderna ecuatoriana y sus valores) no representara una camisa de fuerza, un aparato creativo obsoleto, es decir un discurso fisurado por sus mismas inconsistencias actuales con el rol del arte contemporáneo.

Pero, ¿en qué medida los supuestos, valores y acuerdos locutivos de este discurso cuestionador sobreviven al estadio perlocutorio, si su incidencia en las macroestructuras discursivas de la danza ecuatoriana - que aún se sustentan sobre supuestos modernos del arte - es mínima e intermitente?

Es decir, ¿cómo podría un encuentro artístico de este formato, tamaño e incidencia, realmente subvertir la estructura discursiva mayor, cuando el alcance de sus productos (obras, discursos, relaciones interdisciplinarias) es



discontinuo y referido a un círculo de participantes – entre artistas y público – bastante limitado?

Por otra parte, si concordamos con Foucault en aceptar que el sujeto es incapaz de generar discurso e incidir cambio alguno, sino que se define única y exclusivamente a partir del discurso preexistente, los postulados y valores del NMLA tan solo representarían una reafirmación de ese discurso moderno en la danza ecuatoriana. Cabe preguntarse si la fuerza discursiva de lo moderno es la que ha incubado estos intentos disidentes de un arte menos alineado con la eficiencia obediente y ciega, la obra cerrada y la técnica como único lugar posible para la creación.

Y si aceptamos este supuesto, ¿es posible entender ese acto disidente como un tentáculo más del discurso moderno, para perpetuarse a sí mismo, reafirmandose en la incapacidad de este intento de sobrevivir en el tiempo, o de representar una fisura lo suficientemente grande como para desestabilizar la voz más fuerte de la danza ecuatoriana: la voz moderna?

Quizá este intento es aún nada más que un deseo, una intención. Deseo entendido como búsqueda de poder: “El discurso se constituye en las formaciones discursivas y cobra poder en el sujeto que lo hace objeto de deseo. Deseo y poder lo insertan en la “voluntad de verdad, la cual controla, selecciona y redistribuye la producción discursiva.” (Miramón, 2013, p.56) Y, en tal virtud, la voluntad de verdad de NMLA aún no es lo suficientemente grande como para permitir la propia supervivencia de este encuentro: luego de la edición del 2011, no ha vuelto a realizarse ninguna otra.

Por otra parte, la inconsistencia de este discurso –y por lo tanto de su análisis en estricto rigor – crece en medida de su separación de la capacidad actual de lectura y consumo de las estructuras discursivas del arte contemporáneo; pues ésta se inscribe como posible, siempre y cuando el lector / público / espectador esté en posesión de un conocimiento mínimo de estos discursos y sus articulaciones en la escena contemporánea.



Así pues los excluidos (que son los más) de este lenguaje y sus significaciones no acceden ni a los lenguajes utilizados, ni a los circuitos en los que se activan estas prácticas artísticas. La comunidad de habla del NMLA es reducida, permitiéndose así una segregación que aleja aún más al espectador profano de toda práctica escénica contemporánea. Y, lo que es peor, lo acerca con mayor impulso a las producciones modernas que no exigen de él un compromiso de participación y comprensión, pues ya le fueron pre-dadas, pre-configuradas y pre-validadas.

En tal sentido, la legitimación de un discurso como el del NMLA se hace menos evidente y posible, pues el radio de influencia es inconsistente y débil.

Lo que pretendo preguntar, además, es cuánto de verdad existe en el tránsito de la práctica al discurso y viceversa; pues las improntas modernas con las que hemos sido formados como bailarines y coreógrafos siguen hablando a través de nuestra obra; siguen apareciendo –muy probablemente– formas específicas de la modernidad en estos intentos disidentes, pues el NMLA no dejó de constituirse con estructuras de ejecución y producción que necesariamente refieren a una eficiencia en las artes, que es heredada de los supuestos modernos.

Si este fue un esfuerzo alternativo, ¿por qué hubo la necesidad de generar productos que, a pesar de proclamarse “en construcción”, *son* productos? Por otra parte, ¿acaso no fue NMLA posible gracias a la articulación con la institución estatal que regenta las producciones ecuatorianas: el Ministerio de Cultura? ¿Acaso ello no implica un nivel de productividad que es propio de la modernidad y su constante flujo de movimiento, su constante propensión a la motilidad?

Inscribirse en una estructura discursiva predominante es algo con lo que aparecemos en el mundo. Desarticular esta estructura y desarticularnos a nosotros mismos –como sujetos y como artistas– es una labor titánica. No estoy tan seguro de que lo logremos en la cotidianidad. Tal vez es justo tan



sólo el valorar la percepción de que estamos insertos en esas estructuras, y que somos capaces, al menos, de entenderlas y cuestionarlas.

Por otra parte, y lamentablemente, la consistencia discursiva, temporal, práctica y artística de estos eventos es casi inexistente; es decir, su carácter eventual debilita profundamente su incidencia en la escena ecuatoriana y sus discursos.

Así mismo, la ligereza conceptual y teórica con la que se maneja, en algunas ocasiones, la investigación escénica no permite un desarrollo sostenido y contundente de las miradas que se hacen sobre la creación. En ese sentido, me parece otro obstáculo no resuelto aún, el anteponer el pensamiento y la reflexión a la práctica artística misma, como una instancia previa y/o superpuesta a la creación.

En el hecho creativo, la mente y el cuerpo no están divididos, no funcionan independientemente, ni uno es superior al otro. En este supuesto, la reflexión y el conocimiento se generarían en la comunión de las dos actividades del artista: pensamiento y creación. Y, personalmente, me atrevo a afirmar que la reflexión sobre la obra de arte debe aparecer una vez gestada y terminada ésta. Es decir, solo en la perspectiva puedo generar pensamiento sobre mi obra. Pero, la teoría no debe, necesariamente, designar ni definir mi práctica artística.

Sin embargo, la constante mirada teórica y filosófica sobre las artes escénicas, así como sobre los valores y supuestos implícitos en sus discursos, pedagogías y productos, hace que las matrices creativas sean superadas, expandidas o mejoradas. Es sólo a partir del pensamiento activo, sobre la práctica activa, que se genera mayor conocimiento.

Este conocimiento nuevo hace necesariamente referencia al nivel de subjetivación que los procesos creativos permiten, y al nivel de relaciones nuevas que logran establecerse entre el artista y su entorno, para provocar de manera efectiva y sostenida un cambio:



Esta premisa del artista entendido como productor de nuevas relaciones, involucra un contacto que va del entorno, como campo de fuerzas vivas que afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo como sensaciones, a la subjetividad, viva y en acción [...] No se puede pasar desapercibido al propio cuerpo accionando y dejándose atravesar por el entorno, lo que exige pasar a su concepción no como mera forma sino como una sensibilidad capaz de impulsar un nuevo acontecer artístico. (Macías, 2009, p.55)

Mas este cambio es posible únicamente a través de una práctica creativa y reflexiva constante que permita generar un cuerpo de obras nuevas que lance nueva luz sobre la forma de hacer y pensar la danza.

En tal virtud, en la escena ecuatoriana, hace falta por sobre todo producción; es decir, el nivel de análisis se ve mermado precisamente por la poca impronta artística a ser estudiada. Y, sobre todo, por el desconocimiento de quienes conforman la comunidad escénica del país, acerca de los avances y relaciones ya establecidas entre las artes y la generación de nuevos discursos, tendencias y obras. Es esta ignorancia - autorreferencial y universal – lo que mantiene a las artes escénicas nuestras sumidas en matrices caducas y profundo desconocimiento de sí mismas.

Para entender la urgencia de este estudio y conocimiento, basta con mirar los productos, tanto de las instituciones (compañías oficiales, universidades, etc.) como de la mayoría de creadores aislados, que sobreviven al intento de cuerpo coreográfico, con intermitencia productiva e inconsistencia discursiva.

Así pues, prácticas como la del NMLA, aún como espacios en construcción de la práctica y la reflexión, con sus aciertos y errores, incongruencias y consistencias, accionan precisamente como miradas disidentes, como prácticas artísticas comprometidas honestamente con la necesidad vital de cada creador, y por lo tanto resultan indispensables para generar conocimiento, no para reproducirlo únicamente.



Este tipo de accionar escénico es el que plantea una nueva forma de asumir la práctica artística, para lograr diversificar la oferta de pensamiento y acción en el mundo dancístico; prácticas artísticas independientes y singulares que colindan con las prácticas oficiales institucionalizadas, y provocan conocimiento alterno, miradas disímiles, desde las cuales ampliar el campo de creación y reflexión:

La forma de entender el arte de la época contemporánea, como mundo pequeños coexistiendo y que ya no representan a un único mundo verdadero, remite a obras hablando desde su propio tiempo y espacio, sin la guía de ningún tipo de coordenadas externas, cada uno con su ritmo y forma de presentación, inventando sus propios caminos para cada exploración que ya no posee patrón alguno. (Macías, 2009, p.51)

2.3.1.3 Tres mujeres, tres estilos: el Cuarto Piso

Escoger a estas tres coreógrafas no porta en sí una desvalorización de las demás involucradas en el NMLA, sino que pretende fijar la mirada sobre quienes, de una u otra forma, han mantenido su relación como creadoras, productoras e intérpretes. Esta relación de trabajo fue más allá, pues a partir del 2009 – al separarse oficialmente del Frente de Danza Independiente – formaron otra entidad para agruparse y mantener sus actividades comunes: el *Cuarto Piso*.

Este nuevo nombre también implica, probablemente, un nuevo momento en sus carreras: la separación de la institución a la que durante más de veinte años habían pertenecido implicaba romper con toda una estructura que, por más desarticulada y ajena a sus intereses que fuera, las había contenido como creadoras. El momento de enfrentar la independencia de la independencia era inminente.

El *Cuarto Piso* además de idear, organizar y producir como entidad la última edición del festival No Más Luna en el Agua, en el 2011, también ha producido algunas obras de grupo (*La Shunguita*, *Azar*, *Chiripa* y



Coincidencia, Vacío), que han portado los intereses artísticos, las inquietudes teóricas y las experiencias coreográficas e interpretativas de las tres artistas.

En estas producciones, el espectro coreográfico hace evidente referencia a las creaciones de estas mujeres, a sus distintas sensibilidades y miradas estéticas sobre el movimiento y sus cualidades, el cuerpo y sus posibles representaciones; así como a temas que les competen individualmente.

En *Azar, Chiripa y Coincidencia*, movilizaron el orden preestablecido que supone una obra de danza, para permitir sorprenderse con elementos totalmente azarosos como la música, el movimiento y los temas a tratar, lo que les obligó a replantear – en la escena misma – la organización de la pieza. Hubo, sin embargo, elementos claros del mundo femenino que, en alguna medida, contuvieron la propuesta en una estética específica: la acción de tejer, las grandes telas, etc. Así pues, la obra adquirió matices de *organizada desorganización* que, sin embargo, necesitaría más tiempo de indagación para responder al azar con herramientas de improvisación menos usuales o previsibles en ellas como intérpretes.

Vacío, dirigida a distancia por Paola Rettore, les permitió reflexionar sobre el haber dejado las estructuras (organizacionales y estéticas) a las que estaban vinculadas, las colocó frente a un nuevo camino, ante el cual se hacía menester deshacerse también de las herramientas y discursos anteriores. Redefinir ese camino, ofrece un sinfín de posibilidades y también el riesgo de paralizarse ante esa diversidad.

Alejarse de la organización, que por demás ya no representaba ni la vanguardia, ni la investigación, ni la formación en la danza del país, habría significado el plantearse la necesidad de una búsqueda que, amén de implicar una mayor libertad, significaría también una incertidumbre y un espacio por llenar.



“Derruir, demoler esas estructuras” (en palabras de Pontón), implicaría un momento de certezas por llegar, de herramientas por descubrir y de andamios de creación por edificar. Este “terreno pantanoso” (Váscones), en el que se han ubicado, podría haber representado tanto tierra fértil como yerma. Y la diferencia estaría en cómo asumir los discursos del cuerpo (como bailarinas, como creadoras) y el hecho creativo mismo.

Esa diferencia podría ubicarse en distintas áreas: la filiación cinética, la perspectiva filosófica o los procesos relacionales, por nombrar algunas. En este nuevo escenario, definir y posicionarse certeramente frente a la obra, al tema o a la necesidad creativa, con una perspectiva específica hubiese sido lo ideal.

Es decir, decidir la estratagema con la cual atravesar ese terreno pantanoso y hacerlo con libertad de espíritu y candidez creativa; pero también con conciencia y entendimiento del pasado.

La obra se edificó, aparentemente, sobre la incertidumbre y la angustia que representa el vacío; sobre las explicaciones que el hombre intenta acerca de él, y sobre la visión que de él las bailarinas alcanzaron a construir. En una sucesión de solos, afincados en la particularidad de cada uno de los cuerpos, la directora construyó, más que otra cosa, una atmósfera.

Una enunciación – un simulacro, tal vez – de presencias que dejan de serlo, de cuerpos que se desintegran, que dejan de habitar y de habitarse, para ofrecer sólo un rastro. La incertidumbre se expandió y se reprodujo cuando el eje conductor de la obra pareció dislocarse o desaparecer a cada momento, y cuando el discurso escénico no apeló a, ni intentó una construcción aristotélica del producto. Vacío, aparentemente, estuvo desprovista de recursos escénicos de composición y escenográficos que “grafiquen” o “narren” una historia, un concepto, una idea.



2.3.1.4. La necesidad de la coherencia en la obra, entendida como máquina estética y de la generación de las nuevas formas y los nuevos regímenes de la sensibilidad

Este tipo de construcción escénica – tanto la de *Vacío* como la de *Azar*, *Chiripa* y *Coincidencia* – obliga a portar en sí misma su propio sentido, es decir, obliga al creador a conformar un universo estético que permita un funcionamiento absoluto de esa máquina estética que se construye, y que ofrece al espectador como un lugar nuevo de sentidos.

Se presta atención especial a estas dos obras, porque permiten hablar de la gran necesidad que las artes escénicas contemporáneas (y el arte contemporáneo en general) tienen de contener en sí las características necesarias para producir un sentido propio, una lógica propia y una articulación completa de todas sus partes, para generar autonomía con respecto al tiempo, al lugar y al tipo de público que lo consume.

Los universos personales y estéticos de los creadores deben, de alguna manera, coincidir con las lógicas de funcionamiento propuestas: la forma, la técnica, las dramaturgias; para constituir así una experiencia plena y completa. Así, las ideas previas, los temas, las provocaciones que dan origen a la obra no se perderían en el tránsito entre ellas y la puesta en escena; y por lo tanto, su consumo garantiza un sistema artístico articulado y una experiencia sensible para todos.

Estas distintas manifestaciones artísticas son posibles no porque su fuerza creadora sea suficiente, sino porque en el proceso histórico de la constitución de la forma, de su agenciamiento como fuerza generadora de procesos y sentidos, se instauran también los llamados “regímenes de la sensibilidad”, según los cuales se puede imaginar, pensar, crear, transformar; y por otra parte, ver, entender, disfrutar y juzgar un tipo de manifestación cultural o artística.



Estos regímenes de la sensibilidad permiten el apareamiento de objetos artísticos que se inventan a sí mismos, a sus formas, y que desean convertirse en universales, en legibles para todo ojo y toda subjetividad. Que pretenden contener en sí la totalidad del mundo del arte.

En esta dinámica, cada régimen de la sensibilidad se ha visto eventualmente interpelado por la historia, y más que por la historia, por la constante tendencia de la forma que lo constituye, a mutar, a cambiar, a volver a convertirse en otra forma y en otro contenido.

En el campo del arte, la danza ha sido constantemente motivo de cambio, de interpelación de sus formas y sus discursos; no ha habido una linealidad histórica, estática ni única, sino más bien una dinámica que ha permitido constituir nuevas formas de hacer la danza: los cuerpos mismos han cambiado, sus formas se han visto alteradas, y siendo la forma el principal constituyente de la danza – del arte – ésta no ha dejado de mutar.

Pero estas mutaciones de la danza han sido posibles porque el movimiento interno a ella, su capacidad de traspasarse a sí misma y reformularse, ha permitido no sólo generar nuevas formas de moverse, de bailar, de coreografiar y escenificar la danza. Por el contrario, el movimiento permanente de su forma, ha propiciado nuevas maneras de pensarla, de reflexionar sobre los procesos y los productos dancísticos, y – evidentemente – los cuerpos y sus características.

Estas nuevas formas de pensar, de generar conocimiento sobre la danza, no son obviamente un producto de reflexiones y cavilaciones estáticas y únicamente racionales, sino, por el contrario, resultado de las constantes negociaciones y diálogos entre el hacer y el pensar la danza.

La constante movilidad de la danza es lo que, independientemente del régimen clásico y su eco hasta nuestros días, ha propiciado nuevos regímenes de sensibilidad, desde los cuales esta se ha vuelto a “formatear”, a construir sobre la mutación de sus movimientos y de sus formas de



moverse. No es lo mismo la manera de moverse de un bailarín de hoy que la de uno de la década del 1950. No es igual la relación tiempo – espacio – cuerpo en una coreografía, hecho escénico o performance dancística en nuestra época que veinte años atrás.

Con esto, no se implica que un régimen ha suplantado completamente al otro. O que los valores y las formas de la danza clásica y/o moderna, han desaparecido de los bailarines, los coreógrafos o las obras; sino que esas formas y valores – gracias a los intersticios del tiempo y la historia de la danza – han revelado nuevas formas posibles de bailar y pensar el cuerpo.

La forma danza ha contenido en sí misma el germen de la mutación, de la nueva danza. Carlos Rojas lo explica claramente:

[...] hay que ir mucho más a fondo y señalar que toda forma contiene el principio de su propia de-formación, de su disolución, de su permanente proximidad con lo amorfo. Los rastros de esa nada de la que proviene no la abandonan jamás, aunque sea difícil que llegue a ese estado. La forma tiene una ansiedad de borramiento, una necesidad de desdibujarse. (2015, p.9)

Y la nueva forma de la danza no es huérfana total, ni madre absoluta de sí misma, sino por el contrario es heredera de los modelamientos que – en pensamiento y acción – la forma anterior se constituyó como tal: “La nueva forma aparece en medio de las fisuras de la anterior. Escisiones que marcan indeleblemente el curso que seguirá la nueva forma, aunque sea para oponerse radicalmente a ésta y llevarla al extremo opuesto.” (Rojas, 2015, p.9)

Así pues, nos queda claro que el espacio y el tiempo que genera la forma deja sitio para el surgimiento de las subjetividades en el mundo del arte, pertenecientes a ella, desde luego, pero dotadas también de la capacidad, del *affordance*, para transformarse, y para expresar esa subjetividad, precisamente gracias a la movilidad inherente a la forma:

El arte no es una expresión que se vuelca sobre la realidad; sino que la subjetividad puede expresarse en la medida en que aprehende el mundo de



una determinada manera. El arte muestra la forma de expresión posible o imposible de las subjetividades. La forma posibilita la existencia misma del afecto y por tanto, de la expresión. (Rojas, 2011, p.2)

En estas nuevas instancias de la forma – en estos nuevos regímenes de la sensibilidad – hace falta preguntarse, una vez más, qué hace que el arte se vacíe de deseo de representación, de una narrativa que sea posible por la forma. Por qué en su discurso, la posmodernidad del arte niega tan intensamente el discurso narrativo.

Tal vez el impulso inagotable de la forma por multiplicarse y transformarse constantemente, por dar paso a otras formas, conlleva una primera negación de la herencia, de la línea filial, que en este caso es la misma forma. Nos corresponde, sin embargo, poder regresar a ver cuáles dinámicas y narrativas se están dando en el arte de hoy, aún cuando se niegue el discurso.

Entender el arte hoy supondrá un retorno al entendimiento de la forma, de sus modos de operar y sus efectos múltiples en la construcción del conocimiento y la generación de la experiencia estética. Por tanto, la producción del *Cuarto Piso* necesita una articulación mucho más completa y cuidadosa de su(s) forma(s), para ampliar y efectivizar esa interpelación del canon moderno.

El arte es el lugar de las disidencias, del cambio; en él es donde más evidentemente la forma hace posible la existencia de las cosas, de las obras, de las estéticas, de las “verdades” artísticas. Hay que repensar cómo las nuevas sensibilidades construyen formas que se diferencian, que se distinguen y que cambian a su vez, para permitir el apareamiento de otras.

O, tal vez, haga falta mirar con atención – no con nostalgia – los procedimientos anteriores para reaprender y reinventar, de manera consistente y contundente, una forma de arte. Una forma de arte que supere la anterior, que no sobreviva solo de la negación de su filiación, de su



herencia, de su fardo familiar, sino que vaya más allá de sí misma, y a pesar de sí misma.

2.3.2. Terry Araujo

Terry Araujo (1966) emerge como creador durante los inicios de la década de los 90, luego de haber sido parte de la primera generación de alumnos y bailarines del Frente de Danza Independiente. Al interior de éste, bailó obras de Wilson Kléver Pico, Viera, Maï Scremin, Luis Mueckay – entre otros – y desde muy temprano se perfiló como un prolífico coreógrafo.

Con obras como *No queda un tango*, *María*, *el hombre y las rosas* y *Piel de asno*, Araujo empieza a perfilar su estilo en una interesante mezcla de liviandad discursiva – entendida no como una postura política, sino como una necesidad propia del coreógrafo - , humor de fina factura, velocidad y agilidad en el movimiento y puro goce del mismo: aparece en la escena quiteña entonces, una nueva manera de hacer la danza.

Esta frescura con la que Araujo impregna la escena dancística quiteña, empieza a provocar una forma distinta de asumir la práctica creativa misma: ya no hay una urgencia por evidenciar el compromiso político o la consciencia social, no hay tampoco una búsqueda de educar, proclamar o cuestionar. La danza de Terry Araujo adquiere dimensiones físicas que, en sí mismas, se acercan mucho más a la danza posmoderna estadounidense y a la danza contemporánea mundial: la atención se centra en la consecución de un movimiento que contenga no un discurso narrativo previo, un mensaje o una idea, sino que funcione independientemente de esas improntas previas a él:

El cuerpo, ya sin cargas extras ocupadas exclusivamente de realzar musculaturas poderosas y movimientos elaborados desde arduos entrenamientos, logra desafiar la bidimensionalidad del espacio teatral para, entonces, enfocar sensaciones que van de lo visual a lo *kinético*; de lo perceptual, que permite aprehender el mundo en tanto formas, a lo sensible, que es lo que fuerza a crear y a problematizar el mundo estático [...] Queda, entonces, rechazada cualquier ilusión corporal, apegada a patrones de



movimiento predeterminados, para dar paso al reconocimiento de cuerpos como texturas sensibles, como cuerpos incompletos, inacabados y en continua construcción. (Macías, 2009, p.72)

Este tipo de mutación en la forma de acercarse a la práctica creativa y a la manera de plantear un discurso dancístico emancipado del compromiso político / social, es posible debido a la cualidad en la que el Frente de Danza Independiente se construyó como espacio de creación. Aún cuando sus maestros fundadores: Pico y Viera apelaran a una danza profundamente comprometida con el paradigma sociológico del arte coreográfico, la libertad y respeto por la individualidad artística siempre fue mayor.

Así, Araujo logra encontrar una voz propia, bastante articulada y consecuente para alguien con una trayectoria relativamente corta como intérprete y coreógrafo; una voz que se constituyó en fuerte referente para las generaciones posteriores de creadores y que, por más de una década le valió un alto sitial en la escena coreográfica del país.

Aquella liviandad con la que enfrentó la creación también permeó las relaciones de trabajo con bailarines y bailarinas, iluminadores, artistas de otras disciplinas y – eventualmente – productores. Las relaciones creativas entre coreógrafo e intérpretes le permitieron extraer de cada uno de ellos los mejores materiales para alimentar sus propuestas. Esto es posible gracias a las características del espacio en el que se inscribe su trabajo, el FDI:

El Frente de Danza Independiente [...] se constituyó en un laboratorio alternativo de aprendizaje y exploración de lenguajes escénicos. Es importante resaltar las sinergias entre artistas que se crean para enfrentar la falta de recursos, la precariedad de las condiciones físicas y la escasa institucionalidad de la danza en el país; de allí nacen estos espacios de colaboración colectiva para la producción, difusión y también formación. Es a través de estos laboratorios que se establecieron procesos de experimentación corporal, en los cuales entraron otras nociones sobre el cuerpo en la danza, que de algún modo rompen con el imaginario hegemónico de los cuerpos regios, fuertes y jóvenes del ballet y la misma danza moderna que se habían instalado en las instituciones oficiales. (Andrade, 2015, p.91)



La obra de Terry Araujo refleja pues, ampliamente, esa dinámica de laboratorio creativo alternativo que el FDI representó durante un par de décadas; sus propuestas no sólo “adaptan las corporalidades locales a lenguajes contruidos con herramientas propias” (Andrade, 2015, 91), sino que empiezan a proponer diálogos con otras disciplinas en los que la misma práctica dicta la metodología: no se practica sobre el pensamiento, ni se genera pensamiento sobre la práctica:

Desde estos principios del investigar en la acción, se incorpora una política de creación y de construcción de conocimiento que está presente en las generaciones de bailarines y coreógrafos que han pasado por la escuela del FDI. En la década de los noventa y principios del dos mil, Araujo es un referente de la danza, en un momento de transición entre los procesos de creación más modernos hacia experimentaciones formales más contemporáneas. De tal modo que se hacía ya danza en la calle, pero no se la llamaba intervención urbana; se experimentaba con el cuerpo y la acción, pero no era *performance*; se rompían los límites del lenguaje escénico, pero no era arte multimedia. (Andrade, 2015, p.92)

Araujo crea piezas del calibre de *El sillón rojo* (1995), *Vulnerables, adorables, imparables* (1999), *Santos, soledades y recovecos* (2006), *Memorias de tres hombres solos* (2007), en las que su capacidad generadora de movimientos representa momentos lúcidos de la danza contemporánea ecuatoriana, y su ritmo creativo no implica obligadamente un tipo de pensamiento que analice su obra, aunque ese mismo ritmo pragmático de hacer danzas le otorgue a él y a sus bailarines un conocimiento instintivo sobre los elementos de la escena:

Todo esta experiencia desde un lugar en el que la reflexión crítica sobre estos procesos no es necesariamente bienvenida, porque se apela a la espontaneidad de las decisiones que anteceden los hechos. (Andrade, 2015, p.92)

En esta no planificación de la creación, en esta dinámica espontánea de creación y corporalidades, Araujo logra hacer bailar a cuerpos con distintas formaciones y distintos niveles de experiencias. Su gran acierto es lograr que esa diversidad de intérpretes amalgame una danza que se conecta de manera inmediata con un público que disfruta con su liviandad de propuesta y la velocidad de sus movimientos:



Es importante subrayar la idea que se construye en el relato sobre la actividad del coreógrafo como la acción que trasciende la individualidad autoral, para constituirse en una fuerza creativa que se manifiesta en el momento del mismo hacer, en el espacio, sobre el tiempo y a través de los cuerpos. (Andrade, 2015, p.92)

Con particular énfasis, la producción de Araujo de la década de 1990 representa un giro importante en la forma de hacer y de ver la danza en el país; el coreógrafo logra desencantarse del discurso político y la responsabilidad social como artista, para entregarse a una búsqueda de la forma en la danza que le valió varios años de vanguardia nacional.

Es precisamente la práctica artística de este coreógrafo la que inaugura, en alguna medida, el segundo momento de transfiguración de la escena dancística ecuatoriana: abre los caminos para las generaciones posteriores a la suya, y deja como legado una inclusión aún más amplia que la de sus predecesores y maestros: obras que pueden ser bailadas por intérpretes de múltiples procedencias técnicas y experiencias disímiles. La danza, desde Araujo, se democratiza aún más. Es ella la que permite, en cierta medida, que creadores como Esteban Donoso o Fabián Barba empiecen a configurar la perspectiva actual de la escena coreográfica ecuatoriana.

Aún cuando Araujo no esté interesado en generar y proclamar una forma particular de hacer danza, ni mucho menos de pensarla o inventariar sus discursos, es a partir de su trabajo que es posible imaginar un horizonte distinto para construirla, para ubicarla en la vitrina contemporánea de la danza mundial.

2.3.3 Esteban Donoso

Esteban Donoso (1978) se forma como bailarín en varias instituciones dancísticas de Quito: el Frente de Danza Independiente y el Ballet Ecuatoriano de Cámara; y tiene también a su haber una formación y



experiencia teatral previa, con el grupo Contraelviento, dirigido por Patricio Estrella.

En 2009, Donoso obtuvo un MFA en Danza, por la Universidad de Illinois y regresa al país para continuar con una incipiente producción coreográfica que, aunque corta, bastante inquietante: su evidente interés por decodificar el movimiento y construir su corpus coreográfico desde un análisis exhaustivo del mismo, lo colocan como el más interesante coreógrafo de la última generación ecuatoriana. Para entender su obra, analizaré un ejercicio intertextual que realiza a su regreso de Estados Unidos, *Natalia Granja*.

Natalia Granja (2010) dialoga con el filme *Nathalie Granger* (1972) de Marguerite Duras. Caracterizado como elíptico y minimalista, *Nathalie Granger*⁶ es un filme que explora los silencios y los tiempos muertos de la vida diaria de dos mujeres, un registro contemplativo de la cotidianidad y del espacio doméstico. Está lleno de pausas y esperas que terminan por crear un espacio vacante en el espectador, un espacio que podrá ser llenado por cada uno.

Para resumir brevemente la práctica intertextual de la obra escénica con el filme, podríamos afirmar que, en una relación de espejo con el filme, la tarea de este trabajo coreográfico ha sido la de minimizar la representación teatral y en su lugar, explorar la experiencia de estar, la *performatividad* de la palabra hablada, la memoria, y la imaginación de las intérpretes.

Donoso consigue efectuar reminiscencias fuertes con la película de Duras, para el cinéfilo – expedito, evidentemente – pero también logra

⁶ *Nathalie Granger* (1972) es un film escrito y dirigido por Marguerite Duras, en el que se evidencian, de forma más patente, los intereses de la autora como artista, como escritora y como mujer. En *Nathalie Granger*, el ritmo visual nos obliga a mirar con una calma que nos sabe a desaliento: pero nos obliga sin que nos demos cuenta. Por algún motivo –cansancio, desidia, aburrimiento- uno podría abandonar el papel de espectador, pero no lo hace. Por algún motivo, uno decide quedarse hasta el final, tratando de entender cómo o por qué los ojos no pueden apartarse de la pantalla.



construir, a partir de estructuras coreográficas y acciones escénicas, que se recrean a sí mismas, y que evidencian una mirada no convencional sobre lo que se asume como danza, un íntimo universo femenino en el que los personajes de la película de Duras son asumidos en y desde las bailarinas, desafectadas de una representación o una teatralización de sus emociones, para constantemente entrar y salir del supuesto lugar de la representación.

Es necesario entonces, entender cómo el diálogo entre estas obras – creadas en dos lenguajes distintos, pero íntimamente ligados, el coreográfico y el cinematográfico – llegan a superponer, interrelacionar o asumir sus textualidades; cómo el coreógrafo logra, en mayor o menor medida, construir una máquina artística que opera en sí misma, y en referencia al filme de Duras.

Si, en la línea de pensamiento del cubano Severo Sarduy, asumimos el neobarroco como “incorrecto”, como la denuncia de la pérdida de algo único, de una condición universal del arte y de la práctica artística, como la caída de una teología, entonces el neobarroco metaforizaría la impugnación del logos y el orden establecido. Y podría dar buena cuenta de cómo los lugares de enunciación del arte se ven movilizados y permeabilizados entre ellos, para dejar atrás la parcelación del conocimiento, de las prácticas artística y creativa y de las reflexiones que se hacen de ellas.

Natalia Granja podría entonces ser calificada de neobarroca precisamente porque alega a la pérdida de una estructura narrativa lineal, aristotélica; y porque hace énfasis en el vaciamiento de la palabra en la escena, de su valor narrativo y referencial históricamente constituido. De igual forma, hace énfasis en el vaciamiento del gesto, en su desarticulación como cadena lógica de significantes, para desmontar – de esta forma también – el verbo como elemento unificador de su estructura.

Esto sucede cuando la palabra aparece utilizada de manera trivial, casual; cuando saca a las intérpretes de su lugar de representación mientras accionan los elementos de la escena y, por ejemplo, conversan



desapasionadamente sobre lo que ha sucedido en el transcurso de su tiempo en la escena, sobre sus preocupaciones cotidianas, sobre sus dudas y deseos: es decir rompe el ciclo de articulación normal del tiempo escénico para hacer aparecer la voz de las intérpretes, como impugnación soterrada del mismo mensaje escénico, de las mismas convenciones asumidas de la danza en general.

Resta pues entender cómo tales pretensiones fueron logradas y en qué grado.

Con *Natalia Granja*, Donoso establece claramente su interés en una danza que - alejada de las improntas de la modernidad – no busca un cuerpo que aparezca únicamente joven, efectivo y obediente, sino que pretende reconocer las particularidades de diferentes corporalidades, para desde una práctica consciente y sostenida sobre entrenamientos dancísticos somáticos, construir discursos escénicos que no refrendan la narrativa lineal aristotélica, sino que más bien son resultado de búsquedas específicas sobre las calidades y cualidades del movimiento, así como de la utilización del espacio como una referencia muy presente y articulada en sus estructuras coreográficas.

Natalia Granja no se inscribe en el circuito validado por las instituciones oficiales dancísticas, sino que se adscribe a una vertiente de prácticas y reflexiones mucho más reciente en la escena nacional, que empieza a intentar la creación de lugares de diálogo y pensamiento sobre la herencia artística y la necesidad de movilización y provocación que tienen las artes escénicas ecuatorianas.

Siguiendo el pensamiento de Arthur Danto, se evidencia así un *collage* de temporalidades, en el que conviven la impronta moderna y clásica de la danza y las tentativas de construcciones “otras”, donde los valores asumidos de belleza, efectividad y sublimación de ideas y pensamientos son interpelados por prácticas menos interesadas en ellos, y más orientadas a reconstituir las asunciones que se han hecho de la danza y el cuerpo del



bailarín, para intentar miradas menos totalizantes y más democratizadoras del hecho artístico.

Natalia Granja, en palabras del propio coreógrafo, es un trabajo a propósito del filme de Marguerite Duras; es decir, existe de inicio una intención según la cual no se impone un homenaje, una parodia, ni una recreación de la película, sino que se intenta un acercamiento a la mirada que ofrece Duras en su trabajo. Una mirada que, además de direccionar – en alguna medida – la puesta en escena, propone un ritmo coreográfico que recuerda el del filme.

En tal sentido, la obra de Donoso es un ejercicio de intertextualidad, por un lado bastante evidente al hacerse una traducción tan literal del nombre del filme, pero aún así tan solo orientado a construirse a sí mismo a partir de ese texto que representa *Nathalie Granger*. Aquí es cuando la acepción que Sarduy propone para la intertextualidad viene en directa ayuda:

[...] la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere. (2011, p.23)

Así pues, la pieza coreográfica no altera su voz como espectáculo escénico, no es que se construya a partir del uso de los elementos del cine: no hay video incluido en ella, no es tampoco una obra de video-danza; es decir el lenguaje audiovisual no es en el que se construye la pieza. Pero, evidentemente, hay una relación dialógica entre ambas obras que permitió gatillar las acciones creativas del coreógrafo, que delineó – en alguna medida – las elecciones estéticas y encaminó la construcción del entramado de elementos escénicos: los personajes, el tiempo, el espacio y la energía, todos constituyentes intrínsecos de la danza escénica.

Es evidente que la energía, el tiempo y el espacio con los que se crea *Natalia Granja* hacen clara referencia a la obra de Duras, para lograr niveles de reminiscencia bastante contundentes y, por demás, constitutivos de la pieza coreográfica.



Estas reminiscencias de *Nathalie Granger* en *Natalia Granja* producen una fundición de cualidades reconocibles en ambos trabajos. Hay pues, en la obra coreográfica, una marca sutil que – sin alterar la forma danza – atraviesa y conforma las directrices de ésta. Severo Sarduy ha explicado ya cómo podemos entender la reminiscencia, y cómo aparece en las prácticas artísticas neobarrocas:

[...] forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología. (2011, p.23)

En *Natalia Granja*, Donoso decide incorporar con mucha claridad – y aparentemente con decisión racional – algunos elementos que, a pesar de ser transformados en beneficio de la creación coreográfica, vienen directamente agregados desde la película de Duras.

Estos elementos remiten a ese universo femenino en el que los discursos de género y la maternidad rondan, en ambas obras, de manera fantasmal, sin improntas panfletarias, sino apelando inteligentemente a la sutileza de la imagen, de la palabra no dicha, del escenario sugerido.

Por otra parte, es necesario reconocer también algunos elementos que, sin ser decisiones de orden formal aparecen como lugares energéticos comunes en ambas obras y que marcan definitivamente el diálogo intertextual de este ejercicio escénico: el ritmo de la pieza coreográfica y la fragmentación del discurso visual que reaparece en la fragmentación del discurso coreográfico.

Es como si Donoso hubiera decidido construir la temporalidad de su obra, a partir del ritmo calmo y sosegado de la película. Y como si la mirada sesgada de la cámara, que no siempre se asienta sobre el nodo central de la tensión dramática en el filme, estuviera traducido en el ritmo de los movimientos de las bailarinas que, muy frecuentemente, se ven



interrumpidos. Un ritmo que también puede llegar a exasperar en ciertos momentos, pero que – por alguna decisión de tipo formal dancístico – el coreógrafo decide interrumpir para conformar una aliteración con espasmódicos movimientos y saltos, que se transforma otra vez en sosiego y calma.

Entendido de tal manera, cabe incluso preguntarse cuánto de intratextualidad constituye la escena de *Natalia Granja*. Intratextualidad que Sarduy define como:

[...] los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos –citas y reminiscencias-, sino que intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje – de tatuaje – en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura. (2011, p.26)

Porque las decisiones formales, esos elementos reproducidos desde el filme en la danza, también son transformados en la huella que, de forma sutil, aparece y reaparece en ella, en un entramado de decisiones que cuesta distinguir entre racionales o no, por parte del coreógrafo, y empiezan (pues la obra es un *work in progress* que debería replantearse, a partir de una mirada con mayor perspectiva y tiempo) a constituirse en el alma de una danza que se ofrece – en primera instancia – como un lugar disímil, desde el cual apelar al ejercicio activo y creativo del espectador, a una mirada emancipada de las convenciones formales de la danza y de la narrativa lineal.

De este modo la pieza hace saltar la atención y desplaza la mirada hacia el trazado de la profesión, invitándonos a repensar el sentido del arte, de la poesía y nuestra propia participación como público. Más que certezas, la coreografía propone interrogantes que cada espectador debe responder desde su individualidad.

Interrogantes que plantean el resquebrajamiento de la historia del arte, el de la narrativa logocéntrica como el lugar único de creación y entendimiento del mundo. En palabras de Sarduy:



[...] El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (2011, p.35)

Por otra parte, y además de ser un ejercicio puramente estético, propuesto para conquistar los sentidos, *Natalia Granja* debería ser leída como documentación, o como encrucijada que problematiza lo culturalmente aprendido, al tiempo que estructura un pensamiento sobre lo real y lo ilusorio desde lo estrictamente codificado, una reflexión que propone múltiples lecturas, múltiples ejercicios de interpretación y sentido metafórico.



* * *

A manera de cierre de este capítulo, queda claro que se hace imprescindible entender los procedimientos, los medios y las transformaciones de los creadores ecuatorianos, para ubicar – e intentar proyectar, en alguna medida – la situación de la práctica artística nacional, comprendiendo los lugares desde los que ésta se construye, las perspectivas desde las que se abordan las técnicas y se proponen las experiencias creativas.

Los dos momentos de análisis propuestos en esta tesis (entendidos como el momento de la danza moderna y el de la danza contemporánea), aquellos en los que la escena dancística ecuatoriana ha experimentado una transformación, han sido escogidos desde la perspectiva de cambio en la práctica, antes que en el discurso propio del área. Éste difícilmente ha aparecido en los documentos estudiados, y ha sido – en gran medida – relegado por los coreógrafos a un segundo plano, casi entendido como opuesto a la práctica artística.

Al afirmar esto no se implica que cada uno de los hacedores escénicos ecuatorianos no haya tenido una clara postura socio-política con respecto a su práctica – eso ha quedado claramente explicado a lo largo del presente capítulo –, pero poco o nada ha sido analizado desde la perspectiva artística misma; es decir la reflexión sobre las formas que han sido utilizadas, tanto en entrenamiento como en creación es casi inexistente.

Esto ha dificultado, como se expresó anteriormente, una conexión consciente entre práctica y discurso, que permita contextualizar los procesos y evoluciones del ambiente artístico de la danza, y que haga posible el entendimiento de esos momentos de transfiguración – entendida como el cambio de forma, de aspecto – en los que la danza ecuatoriana ha conseguido dar un salto cualitativo.



Si, por otra parte, asumimos la idea de que la transfiguración permite el surgimiento de la verdadera esencia de las cosas, de los sujetos o los procesos que la experimentan, la danza en el Ecuador habría revelado – en dichos momentos – su condición más tendiente a un cierto anquilosamiento luego de que han sido efectuados los rompimientos con las estructuras precedentes a cada uno de ellos.

¿Podría afirmarse que una vez roto el patrón de formas artísticas y posturas sociopolíticas previas, y encaminados hacia un nuevo norte, los coreógrafos ecuatorianos se establecieron en el uso de sus fórmulas de creación, en sus entrenamientos y sus prácticas discursivas, sin permitirse evolucionar activamente, en consecuencia con ese rompimiento?

En las dinámicas internas a los procesos formativos y de creación, ambos momentos de cambio, han terminado en una suerte de institucionalización (aún cuando esta institución sea periférica a las estructuras oficiales del arte) que se sustentó en la idea del autor, del director y del maestro. Se intuye aquí también una aproximación a la idea patriarcal del proveedor de los recursos que detenta el poder de decisión y de ejecución, articulando desde su perspectiva todos los esfuerzos y aportes creativos del resto:

[...] la danza normada desde determinada interacción e intercambio de ideas, también nutre una estructura tradicional que se fija en jerarquía como la del autor-ejecutante, en donde se reconoce al primero como el creador que, parafraseando a Jacques Derrida cuando refiere al teatro contra el que escribe Artaud, vigila, reúne y dirige con la finalidad de orquestar su propio pensamiento en cuerpos sometidos a representar, ilustrar o adornar ideas ajenas. Esta misma jerarquía la encontraremos en el maestro, que jugará el papel del creador al enseñar cómo hacerse de cuerpos academicistas, bien estructurados y con poco margen de experimentación. (Macías, 2009, p.89)

Por otra parte, las propuestas más noveles y arriesgadas en la contemporaneidad de la danza ecuatoriana – particularmente nombres como Esteban Donoso o Fabián Barba – aún no representan una presencia lo suficientemente contundente como para ser considerada un rompimiento con las estructuras previas. No es que sus propuestas carezcan de interés o de



lugares radicalmente distintos y que permitan el inicio de una nueva forma de acercarse a los procesos creativos y los tipos de entrenamientos corporales, sino que la producción misma es demasiado incipiente y esporádica como para constituir un cuerpo consistente desde el cual asumir un momento histórico de transfiguración nuevo.

Sin embargo, es de vital importancia este incipiente movimiento pues radicaliza su reflexión y mirada específica sobre sus prácticas y sobre sus obras: el nuevo lugar está siendo propuesto, ya que la transformación no solo permea las prácticas sino también los discursos sobre ellas mismas.

Es entonces igualmente importante, pensar en los procesos artísticos como lugares de disidencia, como espacios para la generación de conocimiento y como prácticas menos ceñidas a la trascendencia y a la búsqueda de verdades, y más enfocadas en los hallazgos y los descubrimiento dentro de esos procesos.



Capítulo 3

La necesidad de una nueva mirada sobre la educación dancística

3.1 El intercambio activo de experiencias en la danza contemporánea

Si la danza contemporánea se aleja, por esencia, del campo de la representación y de la narrativa aristotélica, es porque el discurso narrativo del cuerpo se erige como el puente entre la identidad del artista y la del público. Es el espacio y el tiempo en los que el cuerpo se mueve; donde se busca reconocer y activar los posibles campos comunes, entre el cuerpo que danza y el cuerpo que observa.

El cuerpo que danza establece, en las estructuras narrativas contemporáneas, la posibilidad de conectarse con el cuerpo que observa, y no únicamente desde procesos racionales de lectura de la obra. Si llamo “cuerpo” a los involucrados, es porque las percepciones del cuerpo no son exclusivas de la actividad racional; y es precisamente la combinación de lo racional con los demás tipos de percepciones corporales, a lo que apelan los discursos de la danza contemporánea.

En la posibilidad de este intercambio reside, además, también la posibilidad de una reconstitución de las identidades. El cuerpo que observa puede llegar a preguntarse acerca de sí mismo, de su forma de habitar(se), y de habitar el espacio, el tiempo y la energía, cuando mira al cuerpo que danza habitar de maneras no convencionales el espacio, el tiempo y la energía. Esto es posible porque la constitución identitaria del hombre se realiza en el cuerpo:

La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo, el cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una historia. (Le Breton, 2010, p.17)



Entendido así, el cuerpo es pues un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo; es decir, la *interfase* que es el cuerpo humano es lo que permite la realización de todas las relaciones sensibles del hombre con su entorno. En ese sentido, el cuerpo que observa, observa sensiblemente, construyendo el conocimiento y desarrollando la percepción sobre sí mismo.

Por su parte, el cuerpo que danza está en constante reconfiguración de las percepciones que tiene de sí mismo, y de cómo atraviesa, de cómo viaja como cuerpo sensible en el tiempo y en el espacio. La actividad de la danza siempre implica una auto percepción que va siendo reconstruida continuamente.

El cuerpo que danza, al ser observado por otro cuerpo -y reconocerse observado- también tiene la posibilidad de re-crearse, de ampliar el sentido de identidad. “Sin la mediación estructurada del otro, es imposible concebir en el hombre una capacidad de apropiación significativa del mundo: por sí mismo, su cuerpo no se abrirá jamás a la inteligencia de los gestos o percepciones que le son necesarias.” (Le Breton, 2010, p.24)

La danza contemporánea recupera entonces, la capacidad del hombre de pensar y reflexionar sobre sí mismo, únicamente porque se escapa de las convenciones formales del lenguaje narrativo; porque compone estructuras significantes que escapan a la necesidad moderna de dar un sentido lógico y lineal al mundo; porque plantea sus constructos sobre la base de la libertad del cuerpo para atravesar el espacio, habitar el tiempo y generar un estado energético que es el motor del movimiento.

En tal virtud, “la danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior al sentido, pero también profusión de significaciones ... la danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata.” (Le Breton, 2010, p.106)



El acto de asistir a una danza, de ver una coreografía, de consumir la propuesta coreográfica de alguien implica un compromiso intenso, un acto de profunda y apasionada interacción con lo que se ofrece en la escena. La danza contemporánea invita - ora sutil, ora brutalmente - a combinar la experiencia sensible previa de cada espectador, con la experiencia y la actividad creativa del que coreografía y el que baila. Es crear una experiencia estética que podría modificar la percepción del cuerpo de quien mira - a través de la modificación que sufre (goza) el cuerpo que baila - ; y en ello reconstruir identidades. En palabras de Ana Buitrago:

Crear o mirar una obra coreográfica no es dirigirse 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. (2009, p.9-10)

En esta configuración constante de la identidad y de la obra, la mirada del espectador ya no puede conservar su postura pasiva y cómoda. Ya no puede ser únicamente el receptor incólume y silente, que se pierde en la oscuridad de la butaca. Así, en la danza contemporánea, la presencia activa del espectador es también parte constitutiva del hecho escénico.

Por esta razón, la relación entre público y artista se trastoca fundamentalmente: ya no es el coreógrafo o el director quien instruye al espectador en su discurso, ni se permite narrar una historia que conlleva tanto un mensaje, como una estructura definida, ni mucho menos una moraleja. Es únicamente a través de la lectura que el espectador alcance a hacer de la obra, que decida hacer de la obra, que es posible el terminar de construir los probables significados de la misma.

Así que el público adquiere en este sentido, un poder que antes no tenía: su lectura es el camino a través del cual, la obra logra ser terminada. O, en un escenario ideal, logra reconfigurarse. Ya lo anota claramente, Jacques Rancière en *El espectador emancipado*:



El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aún cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino [...] En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. (2010, p.23)

Entonces, ser espectador implica también traducir, en la capacidad y amplitud de las herramientas con las que cuenta 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 acerbo, 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*.

Estas traducciones son parte de la vida diaria, traducimos constantemente todas las señales y signos que se nos anteponen, que aparecen en el cotidiano. Así que el ejercicio y la inteligencia utilizada en la traducción no nos son ajenos. No nos es ajena tampoco la experiencia sensible: el cuerpo es nuestra herramienta de conocimiento del mundo, de aprehensión del mismo y de la construcción de nuestro acerbo completo. Así que la experiencia del público formado y la del neófito son construidas básicamente por el mismo proceso racional y sensible.

Ranciére lo expone de manera brillante:

De ese ignorante que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. (2010, p.17)

Probablemente el valor más grande de la danza contemporánea sea el permitir ese espacio y ese tiempo en los que el espectador está invitado a



convertir su experiencia sensible en conocimiento; ese lugar en donde las identidades y las moradas culturales de ambos –artista y público- encuentran una zona de vecindad. Pero no una zona de vecindad construida a partir de lo que el coreógrafo decide que sea de común apreciación, gusto y belleza. Sino de lo que surge precisamente en el ejercicio racional y sensible de traducción personal, ante una obra que se desafía de la narrativa previsible y de los cánones estéticos previamente construidos para el hombre moderno.

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. Hoy más que nunca, 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.

No sería posible tampoco el acto de comprensión al que apela el arte contemporáneo, de parte del espectador, para construir su identidad precisamente a través del significado que surge cuando las zonas de vecindad entre el autor y el público se encuentran. En *Las razones del arte*, Gerard Vilar explica:

[...] en el mundo del arte postmoderno, y esta es una tesis sustantiva sobre el arte de hoy, parece que la comprensión se ha asentado como la primera pretensión de validez del arte: el arte contemporáneo está dominado por el significado. Por supuesto, en este mundo en el que todo vale, hay arte que no pretende ser comprendido y arte que quiere ser bello y placentero, y ésta es precisamente una parte central de su significado, de lo que dicen: la



pretensión de sustraerse al significado en este preciso contexto histórico. (2005, p.113)

Esto pues, nos lleva a pensar en cómo la danza postmoderna y la contemporánea se asumen en sus momentos históricos, porque en un mundo ya huérfano de grandes paradigmas – sociales y artísticos - ya huérfano de metarelatos que justifiquen la vida del hombre y la del artista, la comprensión de las manifestaciones estéticas nos resulta una labor mucho más activa y personal.

Activa porque nos obligan a salir de la comodidad del receptor pasivo y complaciente, para construir sentidos en lo que vemos; y para eso la cotidianidad actual no nos prepara, más bien nos incapacita. Personal porque debemos recurrir a nuestras índole, condición y genio para significar lo *insignificado*, lo inasible a primera vista, lo extraño, lo paradójico, lo liminal que el arte puede ofrecernos hoy.

Mas ese hecho es un hecho que implica profunda libertad y albedrío; es un hecho que nos ayuda a construirnos como humanos y como hermanos en el sentido más amplio de las palabras. Y en ese sentido, el acto de conferir sentido a lo artístico nos coloca en la categoría de creadores también. Nos permite ser parte de la ingeniería que sustenta esa alteridad y esa heterogeneidad que enriquecen las artes contemporáneas: “El arte no tendría que ver con la razón sino con la libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreductible e inclasificable.” (Vilar, 2005, p.15)

Nos permite además, ser creadores de algo que está por definirse, de algo mutable y vivo. De algo nuevo. Las artes vivas (la danza, el teatro, la performance) son las que nos permiten esa construcción conjunta, esa autoría mancomunada, en la que comprendemos también nuestra propia constitución humana y social:

El arte nuevo está ante todo atento a su naturaleza en tanto que arte, es un arte que ha adquirido autoconciencia y que está buscando su concepto



propio liberándose de las funciones tradicionales de representación que tenía el arte tradicional. Así, en su camino hacia la liberación de las funciones a las que tradicionalmente se había visto sometido, el arte se ha convertido en algo distinto de lo que fuera. (Vilar, 2005, p.43)

No es algo, sin embargo, que resulte fácil de hacer. En general, el arte contemporáneo demanda un suelo común previo entre el artista y el público, una tríada de vectores que se entendería como la obra, el concepto y la experiencia del que observa. Y las dinámicas que se emprenderían a partir de poner esa tríada en movimiento.

Pero el obstáculo es salvado cuando la obra en sí ofrece los elementos que permiten la conexión con el mundo sensible del que observa. Cuando los elementos que la constituyen logran, de alguna manera, tocar zonas comunes con la experiencia del público. Sean racionales, sensoriales o de cualquier otro tipo. Allí está el logro mayor de la obra de arte contemporánea. Allí reside el genio en el arte.

3.2 Ampliar la visión, diversificar los métodos

Intentar explicar de manera metódica las producciones escénicas de la contemporaneidad supondría, definitivamente, replantear primeramente los supuestos estéticos y metodológicos – y evidentemente políticos – que hemos heredado acerca del cuerpo y sus usos en la escena. Los discursos escénicos actuales se generan fundamentalmente desde el gran mestizaje de disciplinas, teorías y aproximaciones estéticas que suponen una gran subjetividad y que nos obligan a cuestionar nuestra propia mirada cultural, para poder hacer una lectura provechosa y satisfactoria.

Este mestizaje implica, por tanto, una singularidad propia a cada producto y por ello su análisis se hace imposible de hacer desde una única teoría o aproximación estética. Se hace imprescindible, entonces, realizar lecturas que asuman las actuales producciones desde su propia complejidad y particularidad; para lograr un entendimiento que reconfigure nuestro propio



modo de ver las cosas, de aprehender el mundo, de navegar en sus fenómenos y de asumir las experiencias.

Los límites cada vez más difuminados entre las artes escénicas, hacen que para acercarse a una obra actual el conocimiento y preparación sobre las disciplinas y los recursos que entran en juego, sea amplio y activo. Así pues la labor del espectador deja de ser un acto relajado y pasivo. Dejar de ser un simple recipiente de información se vuelve imperante en la actualidad:

Hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar. Se le obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando. (Rancière, 2010, p.113)

Al consumir una obra que no sea construida sobre una visión aristotélica de la escena (principio, nudo y desenlace), en la que los componentes no se superponen en valor unos a otros; o en la que la participación del espectador es parte del espectáculo, o que sucede en un espacio no convencional, no se necesita únicamente una mentalidad abierta y un corazón cándido. Se necesita también información que permita contextualizar el hecho escénico, ubicarlo en una herencia estética específica y una formación que otorgue las herramientas necesarias para no perder el sentido y entender una obra.

De tal manera, las metodologías de enseñanza en las artes escénicas deben ser renovadas y reconstituidas para construir un entramado de información y experiencias que le permitan al estudiante asumir los discursos escénicos de la mejor manera posible; y allanar así el camino hacia la formación de un creador que gestione su labor desde la investigación y desde la reflexión; no únicamente desde la repetición y dominio de habilidades y destrezas.



3.3 Enseñar y aprender

Si la danza es un arte que se afinsa en el acontecimiento, en el momento mismo en el que sucede, entonces su enseñanza no puede alejarse de esta cualidad de vida y movilidad; no puede concebirse en una relación vertical, donde estudiante y maestro ocupen lugares distantes y diferenciados, porque entonces la esencia misma del acontecer en la danza se perdería.

Cuando se enseña, el cuerpo del maestro es uno con las exactas mismas capacidades sensibles y físicas que las del estudiante: por lo tanto, su experiencia sólo se diferencia en tiempo y vivencias, en la capacidad de reconocer el lugar que debe ser descubierto, para avanzar en los conocimientos, en la misma experiencia. Pero esto no significa que el cuerpo ni la mente del maestro tenga ninguna otra ventaja por encima de la del alumno.

Esa capacidad de reconocer lo que debe ser aprendido, en y desde el propio cuerpo del alumno – y no como un modelo a copiar del maestro – es lo que convierte a alguien en maestro. Cuando, como guía, líder o profesor, alguien consigue despertar el conocimiento que hay en el cuerpo del estudiante, entonces se produce la acción verdadera de la enseñanza.

Este es aquel que David Le Breton llama el maestro de sentido”. En sus palabras:

La enseñanza del maestro de sentido reside en una relación con el mundo, en una actitud moral más que una colección de verdades envueltas en un contenido inmutable; apunta a una verdad particular que el alumno descubre en sí mismo. La finalidad no es la adquisición de una cantidad de saber, sino la indicación de un saber-ser: un saber-sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en el artesano. (2010, p.29)

Así pues, el deber del maestro es ayudar a construir una personalidad que investiga, que busca, que construye, para “apropiarse creativamente del



mundo que le ha tocado [al estudiante]” (Le Breton, 2010, p.31); de tal forma, toda pedagogía ofrece los elementos de un saber parcial, e igualmente cambia la existencia del pupilo, expandiendo su sensibilidad frente a la vida, frente al mundo.

Esto significa que los procesos de enseñanza-aprendizaje en artes, reclaman constantemente un compromiso de entrega y disciplina, que no tiene que ver con la figura del maestro al que se debe ciega obediencia. Tiene, más bien, que ver con una disciplina y una entrega a la apertura constante de los sentidos, los saberes y las actividades racionales sobre las experiencias didácticas.

Si la danza contemporánea enmarca, principalmente, un estar en el mundo que es también un hacer, entonces la enseñanza de la danza en este momento histórico implica un amplio reconocimiento de las individualidades, las particularidades y las diversidades de los estudiantes. Un maestro que no reconoce la riqueza de esta pluralidad en cuerpos, morfologías, energías, saberes y sentires, pierde la oportunidad de encontrarse con universos que vibran paralelamente al suyo; y que le ofrecen un banco inconmensurable de posibilidades creativas.

Enfrentarse a la enseñanza debe ser un proceso tan abierto, comprometido e intenso como el consumir y experimentar el arte contemporáneo. Como maestro, el coreógrafo se enfrenta a la clase como al montaje escénico: con las herramientas de búsqueda para probar y encontrar otro saber en el camino: con los estudiantes, con los intérpretes. Le Breton apunta:

El aprendizaje de técnicas constituye una lenta exploración de una interioridad, muchas veces abandonada en germen, en tanto percibida como insignificante e inaccesible. Se induce una desestabilización, una ruptura con las familiaridades, un extrañamiento de la relación sensible con el mundo. (2010, p.35)

Eso significa también que en esa ruptura, en esa escisión con lo formal y lo familiar, la posibilidad de filtraciones sensibles y vivas se acrecienta, y el



conocimiento no aparece como una dádiva del profesor hacia el estudiante, sino que surge como el fruto de una colaboración mutua. Un terreno compartido, sobre el cual las pericias del uno y los intereses del otro, van construyendo el conocimiento, la verdad que necesitan en ese momento.

Así que bailar y aprender hay que pensarlas como actividades que no divorcian pensamiento de acción. Sino que abrazan la conciencia y el sentir, la razón y la pasión, el juego y la decisión. Para generar un lugar en el que se construyan conocimientos que se refieren a los involucrados, que no pretenden ser universales, ni mucho menos definitivos, sino que dan cuenta de la presencia, la atención y la vida con la que se investiga, se estudia y se crea en un aula de danza, con un grupo humano en específico; y que, desarrollando metodologías vivas, pueden convertirse en opciones de aprendizaje y experiencia para alguien más.

¿Y por qué empeñarse en pensar tan específicamente los procesos y las acciones de la danza, tanto didáctica como creativamente? Tal vez, la mejor respuesta emerja de la mano de Le Breton:

La danza es tanto más preciosa en cuanto es inútil, en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna justamente el precio de las cosas sin precio. Renacimiento de un espíritu de infancia, libre en el espacio e indiferente al juicio de los otros, nos recuerda que somos *Homo ludens* mucho antes de ser *Homo faber*. (2010, p.97)

La danza es sobre todo un acto lúdico porque el cuerpo humano significa de maneras distintas en cada momento y en cada contexto. Su capacidad polisémica le permite estructurar de manera diversa, siempre a partir del lugar y tiempo en el que inscribe su práctica, su devenir. Así, el conocimiento sobre él y sobre el movimiento es necesariamente móvil, activo y capaz de construir escrituras que son leídas e interpretadas por el que observa un cuerpo que danza:

Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo, como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal. Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas



culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo. (Leigh Foster, 2013, p.8)

Estas consideraciones, provenientes no sólo de los cambios y transfiguraciones sucedidas a lo largo del siglo XX en la historia de la danza, sino de las diversas experiencias didácticas y creativas que han alimentado el acervo de la escena dancística mundial, sirven de marco para proponer un acercamiento distinto al construido a partir de la danza clásica y sus valores estéticos.

Este acercamiento a los procesos de enseñanza – aprendizaje de la danza, es posible por las perspectivas distintas desde las que la danza contemporánea asume las corporalidades y sus capacidades de escritura en la relación tiempo / espacio que son constitutivas de la actividad dancística.

En esta relación, el cuerpo constantemente crea y destruye formas, que se recomponen al momento siguiente para volverse a configurar posteriormente; de tal manera que el cuerpo se acciona “por las relaciones establecidas con el mundo, impulsándose a producir nuevas vinculaciones con la realidad y librándose de su condición pasiva, para inventar otras formas de existencia cuando resistencia y creación se encuentran dentro de éste.” (Macías, 2009, p.106)

La capacidad polisémica del movimiento que el cuerpo genera en la danza contemporánea, es lo que permite la creación de relaciones nuevas, y por lo tanto nuevas formas sensibles en relación con los demás, con el otro, en donde la automatización de los movimientos – una de las características principales de la danza clásica – da paso a:

[...] la generación de asociaciones relacionadas con la percepción del propio cuerpo y la ampliación de las coordenadas del movimiento (peso, tiempo, espacio y energía): en estos cuerpos formados desde la conciencia corporal, encontramos la facilidad de asociar y accionar nuevas perspectivas, desde donde se supera la rigidez y se constituyen procesos que traen imágenes, no como meros fenómenos espectaculares, sino como la apertura a nuevas relaciones y espacios desde donde el cuerpo propone otras experiencias. (Tapia, como se cita en Macías, 2009, p.107)



En el devenir de estas nuevas relaciones y acciones, la danza restituye su original libertad e inteligencia corporal, a partir de la cual es posible pensar y crear metodologías y técnicas de entrenamiento, de enseñanza y aprendizaje que incluyen una perspectiva didáctica más cercana al constructivismo que al conductismo; en la que “no se trata de imitar ni de copiar, se trata de sentir el cuerpo, de apropiarse de los mecanismos de cada paso, y esto se logra fácil y rápidamente si se desarrolla la conciencia corporal.” (Muñoz, 2010, p.38)

Esta conciencia corporal, tan necesaria no sólo para el manejo adecuado de la mecánica del cuerpo, sino para la generación de una relación saludable y optimizada con el deterioro propio del mismo, a través del tiempo, es posible cuando no es solamente asumida como la forma obligatoria para un conocimiento del funcionamiento corporal, sino como un “dispositivo de registro de los cambios que el cuerpo experimenta en la exploración sensorial y motriz.” (Macías, 2009, p.108)

El registro de estos cambios, de estas opciones que el cuerpo se ofrece y ofrece a otros cuerpos en una comunidad de aprendizaje dancístico, es lo que garantiza el desarrollo del conocimiento sobre la herramienta principal de la danza, y las infinitas posibilidades expresivas y polisémicas que contiene.

Así pues la homogenización de cuerpos, la educación conductiva y apegada a una perspectiva canónica de la belleza y la eficiencia, resulta obsoleta en un momento histórico en el que la danza entiende y asume la riqueza de las subjetividades que componen los cuerpos. Estas subjetividades son las que buscan ser descubiertas, reconocidas y potenciadas para encarnar el conocimiento y preguntarse sobre la capacidad del lenguaje verbal como el único portador de su inteligibilidad.

Los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza contemporánea deberán pues acceder al conocimiento del cuerpo, a partir de técnicas



somáticas del movimiento que permiten la incorporación de los sentidos, la experiencia y la razón en una acción mancomunada de esfuerzos y desafíos.

3.4 Las técnicas y métodos somáticos para la danza: la técnica Alexander, Axis Syllabus y Assymetrical Motion

El término *somático* es derivado de la palabra griega *somatikos* que significa relativo al cuerpo vivo; así pues las técnicas somáticas del movimiento observan y analizan el cuerpo humano como algo que, aparte de necesitar estar en movimiento para mantenerse vivo y saludable, experimenta esta cualidad de movilidad en todos los ámbitos de su existencia: el plano físico, el plano psicológico, el plano emocional y el plano espiritual.

En tal sentido, las técnicas somáticas analizan y entienden al cuerpo en el movimiento y en la vida, no como un objeto estático y petrificado que permite una lectura definitiva y única, sino como una totalidad viviente y cambiante que exige distintas perspectivas de entendimiento, debido precisamente a esa movilidad.

El bailarín que integra las técnicas somáticas del movimiento en su entrenamiento diario, en su práctica creativa y en su cotidianidad social, observa y vive su corporalidad desde el interior, y como una “entidad tanto funcional como estructural.” (Barragán, 2006, p.112)

La inteligencia somática pues es aquella que permite al intérprete escénico habitar su cuerpo de manera integral, para conseguir que la clásica división occidental entre mente y cuerpo no obstaculice su conciencia sensible y corpórea y vivir la danza como un tránsito activo de energía, emoción, voluntad y conciencia.

Según Glenna Baston, instructora de la Técnica Alexander, para que una experiencia de movimiento sea una experiencia somática es necesario



enfaticar cinco componentes: el uso de retroalimentación sensorial, la calma y la atención que se presta, el aprendizaje a través de la experiencia interna en lugar de la imitación, la aplicación del ritmo de “hacer y descansar”, la exploración de movimientos en vez de la acción de completar ejercicios.

Así, la experiencia somática en la danza contemporánea – y por consecuencia en cualquier actividad física del ser humano – prepara y acondiciona el cuerpo para visionar y utilizar la inteligencia interna que posee (derivada de su auto conciencia y de su propia experiencia), para enfrentar las actividades y los retos que una técnica dancística implican al momento de bailar:

La educación somática involucra movimiento y sensación para mejorar el funcionamiento del cuerpo. Se podría decir que los estudiantes de danza y los bailarines aprenden desarrollando su movimiento a partir de sus propias sensaciones y no a través de la imitación del maestro o del coreógrafo. (Barragán, 2006, p.112-113)

El aprendizaje somático y su desarrollo ha sido posible gracias al trabajo de muchas personas dedicadas a la investigación de este conocimiento, desde inicios y mediados del siglo XX. Mabel Todd, F, Mathias Alexander, Moshe Feldenkreis, Joan Skinner, Bonnie Bainbridge Coen, Susan Klein, entre otros han aportado a lo largo de este tiempo con sus propias investigaciones y creación de técnicas con particulares enfoques y metodologías de enseñanza.

Los niveles de conciencia corporal logrados a partir de estas prácticas sin duda han influido y aportado al desarrollo de las capacidades físicas de bailarines, actores, gimnastas, atletas, etc. puesto que gracias a ellas se ha provisto de formas de entender la técnica, para lograr formas de hacer y crear el movimiento que no se detienen en el entendimiento músculo-esquelético del cuerpo, sino que reorganizan el sistema neuromuscular, para conseguir la mayor conciencia posible de lo somático, y por tanto de sus usos.

Al enfrentar el entrenamiento corporal con este tipo de técnicas, el nivel de conciencia corporal no sólo se eleva y permite asumir las demandas



físicas y emocionales que las artes escénicas suponen, sino que los procesos subjetivos del aprendizaje y el desarrollo de las capacidades interpretativas entran en diálogo consciente en el cuerpo del bailarín o del actor, promoviendo así la optimización de sus recursos, sus conocimientos y su experiencia:

La investigación ofrece herramientas útiles para entender el cuerpo, comunicar el movimiento y vivir procesos subjetivos e intersubjetivos. Los contenidos (de las técnicas somáticas) pretenden ser de aplicación en todos aquellos contextos que impliquen el cuerpo en movimiento pedagógicos, artísticos e, incluso, de la vida de cualquier persona. (Barragán, 2006, p.152)

De esta manera, es posible entender que las técnicas somáticas del movimiento no sólo buscan el mejoramiento del desempeño artístico y profesional, sino que “promueven un desarrollo holístico, es decir les interesa el desarrollo del ser humano como una totalidad concreta.” (Barragán, 2006, p.107)

3.4.1 La Técnica Alexander

F. Matthias Alexander (1869-1955) fue un actor australiano que se encontró con serias dificultades en el momento de utilizar y potenciar la proyección de su voz. Como actor, este elemento le era de vital importancia y a pesar de probar varios tratamientos y alternativas médicas, no lograba dejar de irritar sus cuerdas vocales al intentar elevar el volumen de su voz.

Al estudiar su postura corporal, descubrió que echaba hacia atrás la cabeza de manera que su respiración, al hablar, no fluía de manera adecuada y natural. Este fue el inicio de la gran investigación que sobre sí mismo: su alineación esquelética y la consecuente alineación muscular, Alexander desarrolló para entender que en la consecución de un manejo inteligente y adecuado del cuerpo, es de vital importancia el principio de alineamiento y equilibrio dinámico que permite el flujo energético en el mismo.



La técnica Alexander es pues “un método que promueve un proceso de aprendizaje que ayuda a cambiar hábitos inadecuados y estresantes en el cuerpo y la mente, permitiendo recuperar el buen uso que todos tuvimos cuando niños.” (Spindler, 2007, p.22)

En tal virtud, la técnica Alexander permite al que la utiliza, reorganizar sus estructura ósea y muscular para deshacerse de posturas erróneas y hábitos de movimiento que recargan el esfuerzo en ciertas áreas del cuerpo, heredados de la historia personal de cada individuo, y que generan molestias, contracturas, e incluso lesiones permanentes. Este buen uso de la estructura “puede pensarse en dos niveles diferentes: el corporal y el mental. En el nivel de lo meramente físico, sería la posibilidad de utilizar el tono muscular adecuado y necesario para cualquier actividad que vayamos a realizar; el tono justo, no más, no menos, para poder funcionar con el mínimo esfuerzo y el máximo rendimiento.” (Spindler, 2007, p.22)

No hace falta redundar en la importancia que tal tipo de uso representa para un bailarín, un atleta o un actor. El cuerpo que es la herramienta fundamental de nuestro accionar potencializa la propia percepción que ofrece la técnica, y optimiza profundamente el desempeño en los requerimientos de la danza.

3.4.2 El Assymetrical Motion (Movimiento Asimétrico)

Assymetrical Motion es una técnica de movimiento dancístico que ha sido desarrollada por el bailarín y coreógrafo argentino Lucas Pablo Condró (1977), y que se plantea como una investigación personal proyectada hacia y alimentada desde los demás involucrados en la práctica.

Esta técnica, independientemente de su interés mayor por no definir formas previas que sean aprendidas o memorizadas por los bailarines, apunta a generar un espacio de investigación compartida, en el que se democratiza intensamente el hecho docente, los proceso de enseñanza-



aprendizaje, para compartir un tema de trabajo, una idea, un pretexto y dar espacio para la creación de una energía conjunta entre los participantes, de un cuerpo común que se moviliza y baila:

[...] si se trata de generar un solo cuerpo, la atención no debería estar ni en quien da la clase ni en los/as estudiantes sino en ese otro cuerpo resultado de la investigación grupal. Es necesario mover la figura del maestro, disolver la relación jerárquica, para poder darle entidad a ese otro cuerpo. (Condró y Messiez, 2015, p.10)

Debido a ello, se vuelve indispensable también el desarrollar la práctica dancística desde una “cierta lógica de trabajo a partir de un objeto de estudio compartido. Las reflexiones que cada uno/a pueda entender serán las herramientas que permitan la construcción de ese conocimiento conjunto, de ese cuerpo común.” (Condró y Messiez, 2015, p.10)

El *Assymetrical Motion* parte del interés de su creador por dos ideas fundamentales en el movimiento: la lógica de la independencia y la correlación de las partes del cuerpo: “mover cada una tratando de entender su singularidad, para después mover todas al mismo tiempo, conservando la independencia de cada una de ellas.” (Condró y Messiez, 2015, p.11)

Por otra parte, se plantean el peso y la estructura corporal como dos nociones que dialogan, se enfrentan, se complementan: en definitiva que colaboran de manera simultánea para “darle al cuerpo movimiento y agilidad”.

La propuesta del *Assymetrical Motion* parte fundamentalmente de la asimetría que el cuerpo es capaz de generar, a partir del movimiento, el traslado de la masa en el espacio, las distintas direcciones en la kinesfera, y la independencia de las partes del cuerpo y el todo, al momento de moverse y bailar.

Es fundamental entender que en la investigación “ciertas cuestiones metodológicas determinan directamente los resultados técnicos que puedan surgir, que el modo en el que yo me relacione con el material tendrá la



medida exacta de lo que pueda entender de él.” (Condró y Messiez, 2015, p.10)

Así pues, esta práctica pone constantemente en cuestionamiento no sólo la autoría del conocimiento y la figura del maestro, sino que permite que todas las consignas de trabajo, la metodología propuesta para bailar son una excusa para conseguir que aparezcan, en la práctica, relaciones subjetivas e intersubjetivas que se desconocen y que promulgarán el apareamiento de nuevas relaciones, tanto con el objeto de estudio, como con las herramientas de trabajo.

3.4.3 El Axis Syllabus (a partir del libro *The Axis Syllabus: Lexicon of Human Movement Principals*, de Frey Faust)

Propuesto como una iniciativa de educación emergente para proveer un sistema de referencias accesible sobre la física y la anatomía humana, a través de la práctica dancística, el *Axis Syllabus* – creado por el bailarín estadounidense Frey Faust (1960) – se enfoca en la adquisición de este sistema de referencias, con una aplicación directa sobre el movimiento: todo, a partir del análisis de la locomoción corporal, el uso y despliegue de la energía cinética, las leyes de la inercia y el manejo de la fuerza de gravedad y la fuerza mecánica.

De acuerdo a Faust (2014) – y el resto de bailarines que investigan su propuesta – este conocimiento representa un potencial para asegurar la salud del bailarín, así como proveerle de herramientas para resolver los problemas y retos que suelen ser parte del entrenamiento físico en la danza, así como en otras disciplinas corporales y la vida diaria.

El *Axis Syllabus* no está comprendido únicamente como una herramienta composicional dancística, fue concebido para encontrar y educar sobre soluciones eficientes a los problemas de movimiento del ser humano:



el primer principio es entender que la actividad física es esencial a la salud del hombre, pero es fundamental aprender a ejecutarla de manera correcta.

En esa perspectiva, el movimiento eficiente o funcional “puede ser descrito como la adaptación apropiada, o el despliegue de fuerza y coordinación que es adecuado para cada situación en la que se encuentre el bailarín, al moverse y ejecutar la danza.” (Faust, 2014, p.11)

El movimiento funcional se entiende como la conjugación de patrones que ofrecen soporte para el trayecto de la masa corporal, cuando esta es movilizada, a través de la alineación de la estructura ósea y las partes del cuerpo que funcionan como “colaboradores” en la tarea de desviar y canalizar el impacto del choque:

La alineación puede ser definida como la colaboración entre la fascia, los discos, los músculos y los huesos para juntar las superficies de las coyunturas cuando se utiliza las fuerzas de torsión, compresión y corte en el movimiento. (Faust, 2014, p.11)

En tal sentido, lo que el *Axis Syllabus* entiende por movimiento cinético eficiente es el uso gradual de generación y despliegue de la fuerza, que además es circular y secuencial, y sucede de manera visible en el cuerpo.

Es fundamental el entendimiento de la proporción adecuada del uso de la fuerza cinética del cuerpo, en armonía y diálogo con la estructura corporal humana que esencialmente es circular y asimétrica. (Faust, 2014) El movimiento eficiente es aquel que, basado en esa estructura no lineal ni estática o rígida, permite la acumulación y desgaste de la energía del movimiento, a través del espacio (y todas las posibilidades de direcciones que éste ofrece), para conseguir moldear el impacto que implica la danza sobre el cuerpo:

El cuerpo humano es una estructura no lineal, y por ello es evidente para la razón que sus movimiento naturales siempre describen curvas [...] Creo que los más comunes conceptos estéticos occidentales del cuerpo son decididamente extra – físicos; con ello quiero decir que existen nociones prevalentes de “orden” que son impuestas a través de insistir sobre líneas



rectas y superficies planas que no existen, sobre o alrededor de lo que el bailarín está obligado a imprimir en su movimiento. (Faust, 2014, p.14)

Entonces es importante también prestar atención al ordenamiento que ha implicado el cuerpo dentro del espacio escénico: un espacio que se sostiene en la idea prevalente del cubo; el cubo del teatro, el cubo de la sala de clases. Esta forma espacial, en gran medida, ha imprimido su huella en la forma de asumir y entender el movimiento y, por lo tanto, en la organización de los cuerpos.

La organización del cuerpo del bailarín es normalmente cultivada a través de la reducción de la conciencia del espacio a un cubo, donde los únicos movimientos aceptables son aquellos que se alinean con los nueve ejes o las veintisiete opciones direccionales que conforman la matriz direccional del cubo. El resto de movimientos han sido considerados como “residuales”. (Faust, 2014)

Y esto ha representado una simplificación innecesaria y contraproducente en el uso de las estructuras corporales en relación con el espacio y la energía cinética, implicando un uso inadecuado del movimiento en detrimento de la salud del bailarín, lo que conlleva a frecuentes lesiones que reducen su tiempo de carrera activa y productiva, por lo tanto satisfactoria:

Aún cuando concuerdo con que las elecciones direccionales específicas ofrecen claridad a la danza, siento que este tipo de entrenamiento puede simplificar demasiado la apreciación del espacio y del tiempo que tiene el bailarín, traduciéndose así en desconocimiento de las opciones de auto protección, en los momentos en que las cosas no resultan como se planificaron. La experiencia, la observación y el estudio me han convencido de que la solución más segura para los peligros del movimiento es cultivar la habilidad de adaptarse sabiamente a la situación dada. (Faust, 2014, p.14)

En ninguna parte del cuerpo humano existe evidencia de una línea recta, una superficie plana o una intersección geométrica sencilla. Aún cuando cada cuerpo es completamente diferente de otro, el común denominador que se comparte es el peso y la masa. El cuerpo humano está compuesto de



estructuras que requieren soporte adecuado, de segmentos cuyas intersecciones ofrecen parámetros específicos y similares.

Estas intersecciones se vuelven más fuertes y las masas más fáciles de manejar cuando se ofrecen, a través del movimiento, ángulos continuos. La contigüidad, o el alineamiento de esas estructuras es definido por la integración de las superficies y las articulaciones, sostenida por el esfuerzo colaborativo de los músculos, los tendones, los ligamentos y la fascia. (Faust, 2014)

Así pues, un entrenamiento físico eficiente y seguro, que respete las estructuras y características del cuerpo humano, y que represente una manera de moverse y bailar que potencia la capacidad expresiva del bailarín, será “a través de un movimiento no lineal, ondulatorio y tri-axial. Cada movimiento en nuestro mundo está patronado sobre el principio de la onda, o de la ondulación.” (Faust, 2014, p.20)

Este tipo de entrenamiento provee al artista escénico de la capacidad de comprender las dimensiones propias de su cuerpo, el uso adecuado de su fuerza y energía cinéticas y le libera de las imposiciones establecidas en el mundo de la danza, según las cuales un bailarín no debe nunca desfallecer o desobedecer un comando, aún cuando éste le cause daño. El *Axis Syllabus* ofrece la posibilidad de retomar la conciencia corporal como una herramienta para conservar el instinto de auto preservación, para resolver los retos físicos de manera inteligente, natural y eficiente. (Faust, 2014)

Las aproximaciones principales del *Axis Syllabus* se organizan alrededor de estos principios de investigación del movimiento:

- Tensegridad: estructura esquelética, variaciones y propiedades miofasciales
- Anatomía de la articulación y capacidades de carga en distintas relaciones posturales
- Necesidades de la energía química: la respiración y la dieta



- Uso y aprovechamiento de las leyes de la inercia
- Uso y aprovechamiento del ímpetu
- Adaptación, optimización y evaluación de las condiciones ambientales
- Adaptación a los cambios personales: lesiones, anomalías, niveles de experiencia, aprendizaje del uso de la curva.

3.4.4 Propuesta de clase de danza / movimiento para estudiantes de artes escénicas (danza y teatro)

A partir de las consideraciones teóricas y las implicaciones prácticas de la danza contemporánea desarrolladas previamente en este capítulo, se hace evidente la necesidad de replantear el lugar desde el cual los profesores de danza deben proponer su práctica docente, en pro de una educación inteligente e integral.

La separación entre cuerpo y mente que ha caracterizado la historia de la danza mundial, es posible superarla al integrar actividades y perspectivas activamente en una clase de danza. Actividades y perspectivas que incluyan, por sobre todo, una relación democrática entre los participantes: entendida como la posibilidad de crear conocimiento, a partir de las experiencias compartidas entre estudiantes y maestros, sin jerarquizar dictatorialmente las miradas y los aportes de ambas partes.

Esta propuesta de clase o entrenamiento dancístico / corporal está basada no sólo en las tres técnicas previamente analizadas, sino en la experiencia personal del autor como maestro de danza contemporánea acumulada en quince años de docencia. Pretende fundamentalmente no sobrevalorar ninguna perspectiva o técnica sobre otra, sino por el contrario incluir elementos de éstas y otras miradas sobre el entrenamiento dancístico y corporal que permitan entender que la técnica es una sola: la del entrenamiento que se logra articular, sobre el reconocimiento e identificación



de las particularidades corporales, los intereses como artista y la potenciación de capacidades y experiencias.

3.4.1.1 Establecer la “filosofía” de la clase

Para empezar una clase, siempre es necesario orientar con claridad cuáles son los objetivos de la misma, el tipo de corporalidades que están en juego y diálogo, los materiales con los que se va a trabajar y la dinámica de diálogo entre maestro y estudiantes.

Esto permite establecer con claridad cuán importante es que los participantes se sientan seguros y cómodos con su presencia corporal y su capacidad de aporte, cuestionamiento y participación activa, para conseguir una atmósfera en la que el conocimiento y los hallazgos técnicos sean construidos de manera compartida.

Cuando se establece este tipo de entorno, al iniciar una clase, cada participante puede escoger con facilidad ser activo y proponente, así como inquirir sobre sus dudas, miedos, limitaciones o deseos particulares con respecto a algo específico del danzar.

De igual manera, el maestro se convierte en alguien completamente accesible, desde quien el conocimiento no se extrae, como si fuese una fuente inagotable e infalible de trucos para conseguir girar, saltar o ejecutar algún paso, sino que – estando al mismo nivel de humanidad y compromiso – puede ofrecer una perspectiva y un camino en el cual comprobar el conocimiento y la capacidad existente en el cuerpo del estudiante.

En este ambiente también es posible el generar un ritmo de la clase que, independiente de la velocidad con la que cada uno de los estudiantes aprenda o interiorice lo aprendido, se adecúe diariamente a los ritmos de todos los participantes, sin que ello represente poco interés o desidia: la clase



debe garantizar el entendimiento de cada parte o acción hacia la que se orienta, para permitir que cada cuerpo lo experimente personalmente.

En tal medida, es claro que un ambiente en el que hay tensión por la aprobación del maestro, o por el miedo a la equivocación, los flujos por los que discorra la experiencia, el hallazgo y la aplicación de lo aprendido en la clase no correrán adecuadamente. En tal virtud es imprescindible generar un ambiente calmo y relajado, comprometido con el juego que representa cada actividad, y las ganas que todos deben tener de realizarla:

La ansiedad, la inseguridad y el miedo a equivocarse producen un torbellino de pensamientos, como un mar embravecido o una avenida muy transitada. Debemos calmar la mente dejando que los pensamientos pasen, sin detenerse, produciendo entre cada uno de ellos un espacio al que Fedora Aberastury llamó el “silencio de la mente. (Muñoz, 2010, p.41)

Visto así, queda evidenciada la necesidad de no convertirse en la clase en el detentador de todas las respuestas, ni mucho menos el infalible maestro que honrar: cuando permitimos que nuestros propios errores como profesores sirvan de aprendizaje en los cuerpos de los alumnos, su confianza y comodidad aumenta y las conexiones entre cuerpo y mente se acrecientan, para garantizar el flujo del conocimiento encarnado y la experiencia vivida.

Cada programa de clase, es decir la planificación que se haga de la totalidad del tiempo y los insumos técnicos que se verán con cada grupo humano, deberá quedar establecido con claridad – aún cuando con suficiente flexibilidad para adaptarse a los imprevistos o las características de cada grupo – desde el inicio, para asegurar que el norte hacia el que va la clase permita el descubrimiento e identificación de lo que cada estudiante debe trabajar personalmente con mayor atención y tiempo.

Finalmente, es importantísimo entender y hacer entender – consensuar incluso – al grupo humano con el que se trabaja que los niveles



de aprendizaje siempre difieren en cada persona, es decir que cada día se aprende en distintos niveles, y que no hay que considerar un retroceso técnico cuando algo alcanzado con anterioridad no aparece con facilidad en la clase siguiente, la semana siguiente o el mes siguiente.

El cuerpo está expuesto a mucha información física, emocional, mental y ésta dialogará de manera distinta en distintos momentos: esto debe ser entendido siempre y no asumido como una desventaja, sino como la posibilidad de revisar y reaprender lo aprendido.

3.4.1.2 Partes de la clase

- Reconocimiento y asunción corporal del día: cómo estoy, qué quiero lograr, cuánto lo deseo.

- Planteamiento de lo que se trabajará en la clase, contextualizado en el curso completo. Objetivo (s) de hoy.

- Precalentamiento, afinación corporal personal: cubrir las necesidades diarias de cada alumno para entrar en la práctica dancística. Para ello es necesario, al inicio del curso, año o nivel, establecer varias herramientas de afinación y calentamiento que sean comunes a todos y complementen las propias (en caso de un grupo con suficiente experiencia). En este tiempo la musicalización de la clase debería, idealmente, tender a apaciguar la mente y activar la respiración consciente, por tanto la selección musical no se aconseja ni rápida, ni fuerte, ni intensa. Ejercicios de la Técnica Alexander de alineación musculo esquelética se recomiendan en esta sección de la clase. La atención en la percepción de las estructuras óseo musculares es fundamental en este momento; así como la capacidad de movilización de ellas.



- Calentamiento, afinación corporal dirigido por el profesor que incurrirá en la profundización de la conciencia corporal con respecto a las formas y patrones naturales de movimiento orgánico, que debería empezar en el nivel bajo (piso) para hacer conciencia del peso y la fuerza de gravedad, en relación al desplazamiento de la masa corporal. Esta sección avanzará en los tres niveles – bajo, medio y alto, incluido el despegar del piso – para conseguir una total conciencia de la estructura corporal, su posibilidad de movimiento y su estado en cada clase. En este momento de la clase, no deberán fijarse secuencias de movimiento a ser copiadas, sino cualidades de movimiento, ritmo y velocidades que buscarán establecer con claridad las relaciones del cuerpo con el espacio, las dinámicas físicas de la fuerza cinética, el ímpetu del movimiento y la transformación de esa energía de acuerdo a la relación con el piso. Se activarán las espirales que atraviesan el cuerpo para entrar y salir del piso, utilizando con eficiencia las articulaciones, las superficies de aterrizaje y despegue y la relación con las distintas direcciones de la kinesfera corporal y el espacio. En esta sección, la musicalización deberá incluir distintos ritmos y velocidades que acompañen el trabajo físico, para profundizar en la conciencia de los ritmos adecuados a cada parte del movimiento. Se aconseja el uso de herramientas del *Axis Syllabus* o el *Assymetrical Motion*.
- Trabajo sobre el objetivo de la clase (saltos, giros, cargadas, roles, traslados entre niveles, exploración de las direcciones espaciales, etc.) a través de ejercicios dirigidos por el profesor: la claridad con la que se expliquen éstos garantizará la consecución del objetivo específico de la clase.
- Debido a la concentración de la atención y el esfuerzo en ciertas áreas corporales, grupos musculares o acciones específicas en las que el trabajo se profundiza, de la sección anterior, es necesario distribuir ahora la atención a todo el cuerpo, para moverse de manera holística y



dejar descansar a las áreas que trabajaron con mayor intensidad anteriormente. Se recomiendan dos tipos de ejercicios: estiramientos musculares que se trabajen desde posturas y flujos del yoga: *asanas* y *vinyasa*; y sección cardiovascular intensa. La musicalización de esta sección variará según se trabaje: en el caso de los estiramientos se aconseja música lenta y relajante; en el caso del cardiovascular, música con una rítmica intensa y clara.

- A partir de todo lo revisado, y en particular de la sección en la que se enfatizó sobre el objetivo de la clase actual, se propondrán secuencias de danza / fraseos o combinaciones desde el profesor, que deberán estar conectadas con el objetivo actual, y que deberán ser minuciosamente explicadas, para entender los mecanismos corporales comprometidos para poder realizarlas. Esta sección deberá tener suficiente tiempo en la explicación y experimentación, sin cuentas musicales, ni grupos que las ejecutan al mismo tiempo, para permitir que cada estudiante descubra lo que debe entender y cómo asumirlo en su propia corporalidad. Se sugiere que, dependiendo del tipo de alumnado, la complejidad de la secuencia sea menor o mayor. Siempre es preferible la claridad en lo que se pide antes que la velocidad con la que se ejecuta o se aprende. Todas las partes de las combinaciones deberán ser explicadas verbalmente y ejecutadas por el maestro y los alumnos para que se concientice la mecánica implicada, antes de que las realicen solos. La musicalización de esta sección dependerá del tipo de secuencia que se proponga.
- Apaciguamiento general: esta sección permitirá volver a una conexión personal y subjetiva con cada cuerpo, para conseguir un apaciguamiento gradual de la energía y el ímpetu generados en la clase. La idea es no cortar violentamente con el ritmo de la clase, sino decrecer en intensidad y velocidad, recuperando una respiración acompasada y volviendo a una propia percepción muy fuerte. A través



de esta parte, se permite hacer conciencia de la diferencia entre el cuerpo con el que se inició la clase, y el cuerpo con el que se termina.

- Evaluación y retroalimentación: una vez concluida toda la clase, es importante generar un diálogo común entre todos los participantes, para compartir las preguntas, dudas, hallazgos, sensaciones e imágenes que fueron parte de cada uno de ellos. Esta sección de la clase permite evaluar también la forma y la medida en la que el maestro logró explicarse en cada momento, y cómo los estudiantes dialogaron y negociaron, desde su subjetividad, con lo propuesto y ejecutado.

Es necesario comprender que una clase de danza, además de previamente planificada de acuerdo a los objetivos académicos propios a ella, deberá dialogar diariamente con las particularidades del grupo de estudiantes, para adaptarse inteligentemente a los replanteamientos que el objetivo mismo requiere, conectados con la dinámica del día a día. En el reconocimiento de esta movilidad y vida de la práctica dancística, radica su capacidad de evolucionar y reinventarse, para mejorar.



CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A partir de las décadas de los años 1960 y 1970, y como consecuencia de la práctica creativa de los coreógrafos posmodernos norteamericanos, el discurso dancístico – y en consecuencia el escénico – se transformó, en sus formas y sentidos, para desplazar a la representación narrativa y a la fabulación; y construir (o intentar hacerlo, en ciertos casos con mejor destreza, agudeza y acierto que en otros) nuevos sentidos propios a la danza, apelando a un conflicto dramático que sobre todo sucede en el cuerpo y el movimiento mismos.

Estos nuevos sentidos revelan que el cuerpo y su manera de encarnar el movimiento – en tiempo, espacio y energía – portan en sí mismos un potencial dramático, una narrativa propia que evidencia un nuevo lugar para la danza: ya no es el bailarín una herramienta o un canal para transportar una fabulación previa únicamente, sino que son fuente directa de construcciones dramáticas, de sentidos escénicos lo suficientemente contundentes para independizarse de cualquier narrativa anterior a ellos.

Esa independencia provocó, consecuentemente, un replanteamiento de las técnicas y métodos de entrenamiento corporal. Un replanteamiento que implicó una asunción del cuerpo distanciada de los cánones clásico y moderno de la danza; y que se construye a la luz de una visión orgánica de las estructuras corporales, así como de lo que éstas son capaces de generar.

En tal virtud, la actividad docente de danza necesita ser replanteada, en un momento en el que la identidad de la misma es interpelada y movilizada, para lograr acercamientos pedagógicos que respondan a una perspectiva no únicamente disciplinar, sino a un habitar el cuerpo como una unidad orgánica que piensa y se mueve al mismo tiempo, nutriendo así el pensamiento y la teorización de los procesos creativos.



Por otra parte, en el marco histórico de la evolución de la danza ecuatoriana, encontramos evidencias de cómo el mensaje, contenido o fondo de las producciones del período moderno – en el cual se gestó el primer intento de creación de identidad artística en esta disciplina – fue sobrevalorado en relación con la forma misma, con los recursos formales utilizados para transmitir tal contenido.

La profunda conciencia social y el intenso compromiso político de quienes inauguraron una época de obras y procesos que – afiliados a una política de izquierda – marcaron la producción dancística de las dos décadas más importantes de la danza moderna ecuatoriana: los años 60 y 70. En este tiempo se generó y desarrolló una praxis creativa que cargó con la responsabilidad de trascender un discurso político que refleje y evidencie las injusticias y desniveles propios de la época: un Ecuador que se instalaba, lenta y tardíamente, en la modernidad.

Este peso histórico también condicionó la valoración adecuada de una subjetividad creativa, el surgimiento de procesos y obras que hicieran referencia a las voces más internas del creador: no porque sus intereses y posturas políticas fuesen menos profundos o personales, sino porque el sujeto colectivo – la creación de conciencia y su militancia – fue mucho más valorado, a nivel latinoamericano incluso, que las urgencias íntimas y subjetivas.

En este contexto, el derrotero mayor de las artes escénicas ecuatorianas fue el discurso político; y aunque este produjera, por supuesto, un discurso formal, siempre fue en beneficio del mensaje, del contenido que la forma fue generada. Por tanto, la reflexión y el conocimiento consecuente sobre ella se desplazó a un plano secundario, o, incluso, inexistente.

Resulta irónico, así mismo, que los entrenamientos corporales de la época estuviesen ligados a técnicas mucho más colonizantes del cuerpo como el ballet clásico y la técnica Graham, que a ideas y tendencias de



liberación – tanto de la danza, como del cuerpo y el discurso escénico – como los propuestos por los coreógrafos posmodernos norteamericanos, contemporáneos a la época.

Aún cuando, en el discurso político se reconoció la alteridad del cuerpo mestizo, distante del cuerpo anglosajón que marcó los cánones estéticos de la danza clásica europea, y se propugnó el valor de la diferencia latinoamericana – como corporalidad y discurso – las técnicas de formación y entrenamiento fueron las que refrendan al intérprete blanco y primermundista.

En un segundo momento histórico, la escena dancística del Ecuador, heredera de la mencionada modernidad, empieza a elaborar y validar un discurso alternativo, con respecto a las improntas sociopolíticas del estadio anterior, para acercar la experiencia estética y creativa a una singularidad urbana, feminista y mucho más subjetiva: la danza contemporánea nace en nuestro país de la mano de los jóvenes coreógrafos del Frente de Danza Independiente, hacia inicios de la década de 1990.

Esta danza contemporánea ecuatoriana consigue generar obras que se componen de capas formales más sutiles e intrincadas en su diseño, ejecución y lectura, y que regresa la mirada a universos personalísimos y, en casos, incluso solipsistas, desde los cuales se va replanteando la escena dancística nacional. Mujer, ciudad y liviandad parecen ser los términos comunes a estas producciones que, reproducidas aún hasta la fecha, determinan el cambio de lo moderno a lo contemporáneo en el Ecuador.

Desafortunadamente, la atención a los procesos creativos no consigue generar un discurso teórico que sostenga y promueva un nuevo lugar, consciente y asumido; y los múltiples esfuerzos se diluyen un tanto, también por la volatilidad del hecho artístico: prácticas esporádicas y técnicas de entrenamiento no evolucionadas. Se pierde así una dinámica de pensamiento, creación y ejecución que logre identificar el canon interpelado (la modernidad previa), para configurar una identidad que traspase la anécdota, aún cuando generó una fuerte presencia en la escena dancística.



A manera de continuación cronológica y procesual, pareciera luego empezar a aparecer un nuevo momento, aún más auto referencial y personal, por lo tanto intensamente subjetivo y atravesado por el diálogo con otras disciplinas y prácticas de arte. Este otro momento histórico, no puede llegar a ser identificado totalmente como tal, no por la importancia de las obras, prácticas y discursos que ha construido la nueva generación de coreógrafos, sino por lo reciente del hecho mismo.

Apenas a finales de la primera década del siglo XXI (2010 en adelante), entre algunos de los creadores formados al interior del Frente de Danza Independiente, se gesta un novel movimiento de coreógrafos que, ampliando su experiencia de formación en el exterior, regresan con una mirada más cercana a lo contemporáneo: la fisicalidad, la forma y los materiales como principal argumento y principio discursivo para su práctica, procesos y discursos.

En este contexto, la correspondencia entre discurso y praxis artística, así como la atención a los mecanismos de composición y entrenamiento corporal, el conocimiento referente a la herramienta formal va construyéndose con igual importancia que el contenido. Aquí pues, forma es contenido y viceversa: un doble plano de acción y pensamiento fusionados e indivisos.

Así, la necesidad de una perspectiva distinta con respecto a las técnicas de entrenamiento corporal se hace mucho más evidente que antes: el cuerpo que baila es un cuerpo que piensa, un cuerpo que no se escinde entre su accionar y su reflexión, sino que intenta generar pensamiento y conocimiento precisamente en ese doble plano fusionado.

En consecuencia, se plantea la profunda necesidad de un acercamiento a técnicas somáticas de auto conocimiento corporal, así como conscientes y respetuosas de las singularidades – y las riquezas – de cada estudiante o practicante de la danza. Técnicas y entrenamientos que



reconozcan procesos más democráticos de enseñanza – aprendizaje, en los que el maestro es una figura con las mismas capacidades que el estudiante, y que dialoga intensamente con las experiencias y particularidades de estos, para construir los saberes sobre el cuerpo y la danza.

Así es como, conclusivamente, la danza ecuatoriana ha experimentado una movilización en la forma de mirar la práctica y de producir su discurso, apuntando hacia una eventual movilización de su episteme.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Valeria (2015). Tres propuestas de danza para la construcción de un lenguaje. En Mora Toral, Genoveva. (Ed.) (2015). *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. Tomo I*. Quito, Ecuador: El Apuntador

Banes, Sally. (1987). *Terpsychore in sneakers, Postmodern dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Barragán, Rosana. (2010). El eterno aprendizaje del soma: análisis de la educación somática y la comunicación del movimiento en la danza. Recuperado de:
http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=44:el-eterno-aprendizaje-del-soma-analisis-de-la-educacion-somatica-y-la-comunicacion-del-movimiento-en-la-danza&catid=14:volumen-3-numero-1&Itemid=10

Bourriaud, Nicolas. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Buitrago, Ana. *Arquitecturas de la mirada*. España: Centro Coreográfico Galego, 2009.

Condró, L. & Messiez, P. (2015). *Assymetrical Motion, notas sobre movimiento y pedagogía*. Caba, Argentina: Su Impres

De Naverán, I. & Écija, Amparo. (Eds.) (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, España: ARTEA Editorial

Faust, Frey. (2014). *The Axis Syllabus: lexicón of human movement principles*. Blurb



Le Breton, David. (2010) *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Metales Pesados.

Lepecki, André. (2009) *Agotar la danza*. Madrid, España: Universidad de Alcalá.

Macías Osorno, Zulai. (2009) *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao, España: Artezblai

Mariño, Susana y Aguirre, Mayra. (1994) *Danzahistoria, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: SINAB.

Masetti, Marcela. (2010) *Danza Moderna y Posmoderna, La formación de un campo artístico*. Rosario, Argentina: Editorial Serapis.

Mellado, Paulina. (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace, Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Santiago, Chile: Editorial Andros.

Miramón, Marco Antonio. (2013). *Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso*. La Colmena 78

Mora Toral, Genoveva. (Ed.) (2015). *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. Tomo I*. Quito, Ecuador: El Apuntador

Muguerca, Magaly. *Antropología y Posmodernidad*. Academia.edu.

Recuperado de:

http://www.academia.edu/5549771/Antropologia_y_posmodernidad

Muñoz, Alicia. (2010) *Cuerpos amaestrados vs. Cuerpos inteligentes, un desafío para el docente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Balletin Dance.

Ortiz, Ernesto. (Julio, 2005). Wilson Pico, la pasión de la danza. *Letras del Ecuador*, 188, 35-39.



-----, *Ernesto Ortiz*, 2014. Cuenca, Ecuador: Objetos Singulares, Universidad de Cuenca.

Pérez Soto, Carlos. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Ranciére, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Salguero, Natasha. (2007). *Wilson Pico, 40 años en escena*. Quito, Ecuador: Aristos.

Sarduy, Severo. (2011). *El barroco y el neobarroco. Apostillas por Valentín Díaz*. Buenos Aires, Argentina: Cuadernos de plata, El cuenco de plata.

Schlenker, Alex. (2012) *Descolonizar las ciencias sociales: Revisión del Informe Gulbenkian*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica.

Splinder, Sofía. (2007). *La Técnica de Matthias Alexander: un camino hacia y la mente*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.

Tambutti, Susana. (2009). *Teoría General de la Danza*. Buenos Aires, Argentina: IUNA.

Valencia, Leonardo. (2008). *El síndrome de Falcón*. Quito, Ecuador: Paradiso Editores.

Vilar, Gerard. (2005). *Las razones del arte*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.



Bibliografía secundaria:

De Naverán, Isabel. (2010). *Hacer historia, Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona, España: Grupo gráfico Delma.

Descartes, Rene. (1978). *Meditaciones metafísicas*. México: Espasa-Calpe

Fratini, Roberto. (2012) *A contracuento, La danza y las derivas del narrar*. Barcelona, España: Grupo gráfico Delma

Germano, Celant. (1999). *Merce Cunningham*. Milán, Italia: Edizioni Charta.

Rorty, Richard. (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.

Sánchez, José Antonio. (2002) *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Impreso

----- . (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor Libros.

----- . (2009) *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Stevens, Chris. (1997) *La técnica Alexander*. Barcelona, España: Ediciones Oniro.



ANEXOS

(Adjuntados en copia digital del documento)

- 1.- Análisis crítico del discurso, Festival “No más luna en el Agua”, Edición 2011
- 2.- Evidencias del discurso, Festival “No más luna en el Agua”, Edición 2011
- 3.- Entrevistas a coreógrafos estudiados: Wilson Pico, Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Esteban Donoso
- 4.- Imágenes: coreógrafos y obras analizadas