

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

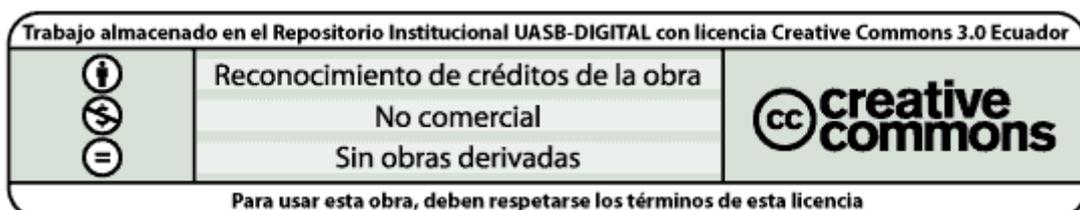
Mención en Artes y Estudios Visuales

**El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción
de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito.**

Prácticas 2013 – 2014

Ana María Palys Reyes

Quito, 2015



Yo, Ana María Palys Reyes, autora de la tesis intitulada “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 - 2014”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 21/12/2015.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de
Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 - 2014.

Autora: Ana María Palys Reyes
Tutora: © Dra. Mayra Estévez

Quito, 2015

Resumen

El tema central de esta investigación se refiere a aquellas praxis corporales disciplinares extracotidianas a través de las cuales se forman bailarines profesionales y su incidencia en la construcción de subjetividad de los mismos.

El objetivo del presente estudio, realizado en la ciudad de Quito, es dilucidar los alcances e imbricaciones del disciplinamiento dancístico en la corporalidad y subjetividad de los profesionales de la danza, en articulación con los contextos políticos y culturales propios del campo dancístico de esta ciudad. El marco conceptual que se toma como referente en esta investigación dialoga sobre todo con las reflexiones de Pierre Bourdieu en *El sentido práctico*, donde expone cómo la educación corporal inscribe, sin que medie explicación verbal alguna, los valores de una cultura. Así, las disciplinas corporales extracotidianas de la danza, al incidir en el cuerpo del bailarín a través de la diaria reiteración, no solamente instauran en el mismo su técnica, sino que construyen, a través de sus valores estéticos, éticos, y del margen de creatividad que permiten, una parte muy importante de la forma de estar en el mundo del individuo disciplinado.

En esta investigación se analizan cualitativamente los datos obtenidos en las entrevistas grabadas en vídeo a veinticinco profesionales de la danza quiteña formados dentro y fuera del país, cuyas edades aproximadas van de los treinta a los cincuenta años, en pleno ejercicio de su labor como bailarines, coreógrafos y/o docentes, y cuya práctica disciplinar corporal se encuentra dentro un rango de técnicas y estilos que abarcan el Ballet, la Danza Moderna, y varios estilos de Danza Contemporánea.

El presente trabajo logra evidenciar las particularidades y contradicciones con las que se desarrollaron las diversas técnicas de disciplinamiento físico dancístico -con sus parámetros estéticos, éticos y creativos- al ser insertadas en el campo de la danza quiteña y en los cuerpos de los bailarines profesionales de esta ciudad.

Disciplinamiento físico; danza; corporalidad; subjetividad; creatividad.

A Sara Reyes, mi madre.

Agradecimientos:

Mi gratitud a mi madre y mi hermano, aunque lejos siempre están presentes.
A los bailarines y bailarinas profesionales de la ciudad de Quito, cuyas entrevistas son la base de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	8
Capítulo primero	15
La estética del ballet en Quito: entre el cuerpo tangible y el cuerpo ideal	15
1. La estética del ballet y los valores de la modernidad	17
1.1. De “cuerpos quiteños” y estéticas selectivas en el ballet.....	21
1.2. La validación de bailarines profesionales quiteños de otras disciplinas a través de los parámetros de la danza clásica	31
2. Ética y práctica del ballet en Quito	34
2.1. Las prácticas de enseñanza del ballet en Quito: El lugar del cuerpo y el acercamiento al mismo	35
2.2. Jerarquías, competitividad y docilidad requerida en el ballet.....	38
2.3. El disciplinamiento y el manejo del dolor en el ballet: dolor físico, dolor emocional.....	40
2.3.1. El manejo del dolor y la disciplina más allá del salón de clases y el escenario	44
Capítulo segundo	47
Las estéticas de la danza moderna y contemporánea en Quito	47
1. La danza moderna y la estética de la expresión en Quito	47
2. Las estéticas de la danza contemporánea en Quito: rupturas y retornos con la estética académica	57
2.1. La “movida” de la danza contemporánea independiente de los años noventas en Quito: La ruptura.....	58
2.2. Las prácticas de enseñanza de la danza contemporánea independiente en Quito a partir de los noventas: El lugar del cuerpo y el acercamiento al mismo	61
2.3. Las prácticas de danza contemporánea en el ámbito institucional del BEC y la CND: El Release	64
3. Lo competitivo y lo gregario en los grupos independientes de danza moderna y contemporánea de Quito.....	65
Capítulo tercero	68
Creatividad y libertad al interior de las técnicas de danza	68
1. La creación como posibilidad no explorada	70
2. La creación como parte intrínseca de la carrera dancística	72
3. El eclecticismo en la formación del bailarín quiteño: varias formaciones, varias corporalidades, varias formas de pensamiento	75
4. El individuo más allá de los condicionamientos técnicos y sociales.....	80
5. Pedagogías y estéticas.....	86
6. Prácticas dancísticas que <i>indisciplinan la disciplina</i> en Quito.....	89
Conclusiones	92
Bibliografía	96
Entrevistas	101
Anexos	105

Introducción

Y uno no terminaría nunca de enumerar los valores hechos cuerpo (...) por la clandestina persuasión de una pedagogía implícita, capaz de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una política, a través de mandatos tan insignificantes como "estate derecho" o "no sostengas el cuchillo en la mano izquierda" y de inscribir en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación.

Pierre Bourdieu¹

La pregunta central que guía el presente trabajo acerca de la corporalidad y las elaboraciones subjetivas que la disciplina física construye en los individuos, encuentra eco en esta afirmación de Pierre Bourdieu con la que abro esta reflexión, pues en ella se asume que la cosmovisión de toda cultura, se hace evidente en el cuerpo y se instala en el mismo a través de la educación corporal. Así, el trabajo corporal, como práctica de la cotidianidad, al estar vinculado o constituido por determinados discursos, no solo genera estados interiores ligados al momento de la ejecución del movimiento,² sino que instala su discurso constitutivo en la visión y en la actuación del individuo disciplinado.

Partiendo de estas consideraciones, el presente trabajo se centrará precisamente en este interrogante que relaciona educación corporal y subjetividad, y que en este caso, va más allá de las prácticas corporales cotidianas de la cultura para aterrizar en las prácticas corporales "extra cotidianas"³ en este caso, aquellas prácticas disciplinares utilizadas para formar bailarines profesionales, las que

¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007), 112.

² "El movimiento, considerado hasta entonces -al menos en nuestra civilización- como un sirviente del hombre, utilizado para alcanzar un propósito práctico extrínseco, se demostró como un poder independiente que crea estados mentales con frecuencia más poderosos que la voluntad humana." Rudolph Laban, *Danza Educativa Moderna* (Buenos Aires: Paidós, 1991), 17.

³ "La danza es una técnica extracotidiana: un tipo de conducta tónico-motriz que no tiene una finalidad utilitaria de manera inmediata, que supone modos de entrenamiento y ciertos resultados o productos de ese entrenamiento" Hilda Islas, *Tecnologías Corporales, Danza, cuerpo e historia* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995), 201.

evidencian en el cuerpo, el movimiento y el pensamiento de los protagonistas de determinado disciplinamiento físico, la inevitable relación entre construcción corporal y construcción discursiva. Así, esta investigación sobre el campo de la danza profesional local se plantea desde el enfoque de los Estudios Culturales, por lo tanto, ligamos el objeto del presente estudio, el disciplinamiento corporal y sus alcances e imbricaciones en la construcción de subjetividad de los bailarines y bailarinas profesionales de la ciudad de Quito, en articulación con los contextos históricos, políticos y culturales que producen determinados entrenamientos, dentro de una mirada que pretende dilucidar el lugar del cuerpo en estas prácticas disciplinarias.⁴

La “vía de Nietzsche” de la cual nos habla Hilda Islas⁵ nos será de particular ayuda en esta investigación, ya que esta se aleja de las universalizaciones y reconoce que la “realidad” en primer lugar, se construye a partir de la experiencia corporal de cada ser, experiencia desde la cual percibe su entorno y elabora sus “verdades”. Islas lo propone en estos términos:

Es Nietzsche quien ha sostenido que el hecho de pensar en el cuerpo puede cuestionar la racionalidad de lo real, remover lo homogéneo, fragmentar lo inmóvil. La historia del hombre debe renunciar a hacerse con base en una legalidad abstracta, general, y empezar por recuperar el punto de vista, concreto y material de la corporeidad.⁶

Así, a través de las voces de varios protagonistas de la danza profesional de la ciudad de Quito, -campo constituido por bailarinas y bailarines venidos de diversos recorridos profesionales y con distintas forma de entrenamiento, que van desde la

⁴ Los libros y artículos publicados sobre la danza ecuatoriana son ante todo un recuento histórico - descriptivo acerca de las compañías, los coreógrafos, intérpretes y obras de la escena nacional: Laura Solórzano y Santiago Rivadeneira, “Ficción y realidad de la danza en el Ecuador” en *Signos del Futuro, la cultura ecuatoriana en los 80* (Cayambe: Abya Yala, 1991), 107-137; Susana Mariño y Mayra Aguirre, *Danzahistoria, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador* (Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1994); Natasha Salguero, *Nace un Danza*, (Quito: Cámara ecuatoriana del libro, 2002); Patricia Aulestia, *Mi Ballet Nacional Ecuatoriano* (México: Escenología AC, 2004); Arturo Garrido, *Hacia una Danza de incesantes contrarios*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2001); Natasha Salguero, *Wilson Pico, cuarenta años en escena*, (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2007); Eduardo Quintana, *La Danza, fotografías* (Quito: Consejo Nacional de Cultura/Sector público gubernamental, 2010).

⁵ “La vía de Nietzsche es su *estética fisiológica* que afirma el mundo sensible a través del cuerpo. Es lo fisiológico, lo corporal, lo sensible, lo viviente, lo poder vital que interpreta todo lo que sucede. Lo esencial del ser orgánico es su suceder y la perspectiva particular del mundo obtenida a través de ese suceder: *lo perspectivístico* es aquello que me sucede a mi y a todos, a cada uno, desde el lugar que ocupa, desde su situación particular”. Islas, *Tecnologías Corporales*, 139.

⁶ *Ibíd.*, 154.

Danza Clásica, Danza Moderna, además de múltiples tendencias de Danza Contemporánea-, desde la particular realidad y corporalidad de cada uno, a partir de sus experiencias diversas y contrastantes, se da forma a este trabajo acerca de lo que produce el cotidiano disciplinamiento físico/dancístico en el cuerpo y en la subjetividad de quien lo practica, mirando más allá de la situación institucional o independiente de cada profesional, pues nos interesan básicamente estas lógicas de entrenamiento, cuyo lugar de inscripción es el cuerpo.

De manera formal, esta investigación gira en torno a la pregunta central: ¿Cuáles son los alcances e imbricaciones del disciplinamiento del cuerpo y el movimiento en la producción de corporalidad y subjetividad dentro de un universo de bailarines profesionales de la ciudad de Quito? De esta pregunta se derivan las siguientes: ¿Qué *Estéticas* están implícitas, validadas y reiteradas en estas prácticas de disciplinamiento corporal y producción de la corporalidad dentro de un universo de grupos, colectivos o individuos profesionales de la danza de la ciudad de Quito? ¿Qué *Éticas* están implícitas, validadas y reiteradas en estas prácticas de disciplinamiento corporal y producción de corporalidad dentro de un campo de grupos, colectivos o individuos profesionales de la danza de la ciudad de Quito? Y, finalmente, ¿Cuánta libertad de expresión creativa propician las diferentes técnicas de entrenamiento corporal en la danza dentro de un universo de grupos, colectivos o individuos profesionales de la danza de la ciudad de Quito? Así, estas preguntas y las reflexiones que generan, recorren de manera transversal los tres capítulos que componen la presente investigación, capítulos en los que hacemos una distinción entre las prácticas locales de entrenamiento en danza clásica, danza moderna y las tendencias actuales de la danza contemporánea.

En el primer capítulo de la tesis, que trata de la estética del ballet en Quito, partimos de la reflexión de Susan Foster, quien en su artículo *Dancing Bodies* nos remite al norte hacia el cual miran los bailarines al momento de trabajar una técnica de disciplinamiento físico: el *para qué* de un entrenamiento pasa por los ideales estéticos implícitos que se quieren alcanzar y también por la realidad del cuerpo que se entrena para alcanzar dichos ideales. A partir de este enfoque de Foster, en primera instancia, trazamos líneas que nos dan pistas acerca de los ideales estéticos provenientes del patrón occidental moderno colonial⁷, para lo cual nos ayudamos de

⁷ Aunque el régimen disciplinario corporal de la Modernidad, que hace énfasis en la dualidad, en la que se concibe al ser como separado del mundo, y luego, con Descartes, como separado de su propio

la categoría de análisis de Aníbal Quijano, *la colonialidad del poder*. En el aspecto ético del disciplinamiento, que incluye las prácticas de enseñanza, trabajamos principalmente con las reflexiones de Pierre Bourdieu, en *El sentido práctico*; reflexiones que nos recuerdan que a través del condicionamiento corporal -en este caso, a través del aprendizaje de una estética determinada- se construyen en el individuo formas de ser y estar en el mundo. En cada *insignificante* consigna destinada a educar el cuerpo y el movimiento, en efecto, está contenida la visión, el universo y la cosmogonía de cada sociedad, aspectos que a su vez se hacen carne en los actos cotidianos de cada individuo. En esta línea, dialogamos también con la concepción del cuerpo de Foucault, en tanto lugar político donde opera la “microfísica del poder” a través de las disciplinas⁸ como instrumentos de control corporal y constructoras no solo del cuerpo sino de la subjetividad del individuo.

El segundo capítulo de la tesis trata por un lado de la estética de la Danza Moderna en Quito, estética rupturista con respecto a los postulados de la danza clásica, que determina una forma de entrenamiento corporal muy diferente a aquel del ballet, pero que no obstante se desarrolla en un medio dancístico en el cual hay una fuerte inclinación hacia la estética de la tradición clásica, académica. Para este análisis nos ayudamos de las reflexiones de Carlos Pérez Soto y Susana Tambutti acerca de “lo académico” y la “estética de lo bello”. En este capítulo hacemos también un análisis de las nuevas tendencias de entrenamiento en Danza Contemporánea en Quito, y veremos cómo, en ciertas ocasiones, estas prácticas de entrenamiento se inscriben en un discurso de ruptura con los cánones estéticos y temáticos tanto de la danza clásica como moderna, y en otras, al desarrollarse dentro

cuerpo, se puede por supuesto mirar más allá del hecho colonial -y de hecho a lo largo de este trabajo así lo hacemos-, en el primer capítulo -que trata del disciplinamiento del ballet- es innegable la relación que la instalación del ballet en Quito tiene con la *colonialidad*. Por esto es conveniente aclarar que “(...) para la colectividad de argumentación de la inflexión decolonial la modernidad nace junto a la *colonialidad*, constituyendo ambas un solo proceso, dos lados de la misma moneda”. Eduardo Restrepo y Axel Rojas, *inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, (Popayán: Universidad del Cauca 2010), 78.

⁸ Foucault definió las disciplinas como: “(...) métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad - utilidad. (...) Distintas de la esclavitud, (...) Distintas también de la domesticidad (...) Distintas del vasallaje, (...) Distintas también del ascetismo y de las “disciplinas” de tipo monástico que tienen por función garantizar renunciaciones más que aumentos de utilidad y que, si bien implican la obediencia a otro, tienen por objeto principal un aumento del dominio de cada cual sobre su propio cuerpo. Michael Foucault, *Vigilar y Castigar* (Madrid: Siglo XXI, 1994), 141.

de la institucionalidad, adoptan, imbrican y valoran aquella corporalidad y movimiento venidos del patrón estético propio de la danza en la modernidad.⁹

Finalmente, a contrapunto y respecto de la tercera pregunta, en el tercer capítulo, reflexionamos acerca de cuánta sujeción y cuánta libertad -de movimiento y creación- permite la formación disciplinaria y cómo, más allá de la misma, se mueve la subjetividad de cada uno de los protagonistas del disciplinamiento corporal para autodeterminarse, en cuyo caso nos preguntamos: ¿Cuánta libertad encuentra el individuo en la práctica de determinada técnica corporal?, ¿Existe un individuo más allá de las tecnologías corporales -cotidianas o extra cotidianas- que lo construyen y que de alguna manera pueda subvertir estos condicionamientos? Apostamos a responder esta pregunta basándonos en la propuesta de las técnicas somáticas de aproximación al cuerpo que miran al ser humano visto como un todo integral y que viniendo de pedagogos, terapeutas corporales y bailarines, muestra coincidencias con la reivindicación del cuerpo planteada a partir de la fenomenología. Para esto nos apoyamos sobre todo en las reflexiones que hace el filósofo Thomas Hanna acerca de la conciencia y la dimensión somática de la existencia. Finalmente, y ya que la enseñanza de cualquier estética corporal y su incidencia en la subjetividad de un individuo está totalmente relacionada con el hecho pedagógico, relacionamos estas prácticas corporales somáticas y sus propuestas de abordaje al ser humano, con algunas reflexiones en torno a la educación, entre ellas las que hace Carlos Luis Restrepo en su obra “Pedagogía de la Ternura”.

El presente trabajo investigativo se concreta principalmente a través del análisis cualitativo de los datos obtenidos en las entrevistas a veinticinco profesionales de la danza contemporánea quiteña, formados tanto en Quito como fuera del país, profesionales que conforman el campo de la danza quiteña actual cuya práctica disciplinar corporal se encuentra dentro un rango de técnicas, y más frecuentemente estilos, que abarcan el Ballet (diferentes escuelas), Danza Moderna (Graham, Limón) y varias modalidades de técnicas de danza contemporánea como el Release, Contact Improvisation, Fly Low, entre otras. Se incluyen además entrenamientos fuera de la danza, como el Yoga, la técnica Alexander, Feldenkrais, entre otros, que actualmente están dentro de las disciplinas abordadas por algunos

⁹ La danza en la modernidad está identificada con el movimiento, e implica el gusto por corporalidades adscritas a la estética académica del ballet, la “estética de lo bello” de la que habla Carlos Pérez Soto, categoría de análisis de la que hablaremos en el capítulo dos.

bailarines como parte de su entrenamiento. Los sujetos de las prácticas con las que hemos dialogado, están en pleno ejercicio de su carrera en tanto bailarines/intérpretes, coreógrafos y/o maestros y su rango de edad aproximado va de los treinta a los cincuenta años.¹⁰ Desde nuestro punto de vista, se trata de tres generaciones con experiencias diversas en cuanto a formación inicial y desarrollo de sus carreras.¹¹ Todos ellos cuentan con una vasta experiencia dentro y fuera de la institucionalidad, en tanto intérpretes, maestros o coreógrafos.¹²

De esta manera, esta serie de veinticinco entrevistas alcanza para tener una visión de la actual conformación del campo de la danza en Quito, sus tendencias, coincidencias y disputas en ámbitos que incluyen el quehacer en un contexto tanto institucional como independiente.¹³ A través de estos diálogos dilucidaremos qué discursos o proyectos fundamentales en los aspectos estético, pedagógico y creativo orientan el campo de la danza quiteña en la actualidad. Recordemos que en el campo dancístico local, visto como un territorio en el que –a la manera de Bourdieu- hay algo que siempre “está en juego”,¹⁴ no solo se encuentran en permanente disputa los recursos y los espacios tanto físicos como simbólicos, es decir, la visibilidad y circulación necesarias que posibilitan la continuación del quehacer específico de cada uno de los actores del campo, sino, a través de esta disputa, la primacía de los discursos inherentes a las diversas formas de entrenamiento y su base epistemológica. En esta lógica, los disciplinamientos físicos, además de *construir* a un individuo para entrar en las dinámicas del juego inherentes a cada una estas formas epistemológicas que componen el campo de la danza quiteña, se constituyen también como formas de existir y operar en el mismo.

¹⁰ No se incluyeron en estas entrevistas a las generaciones anteriores de maestras y maestros de la escena local, que son reconocidos como los pioneros de la danza Quiteña y a cuyo cargo estuvo la formación o las políticas de formación de las generaciones de bailarines entrevistados. Por supuesto que la influencia de estos maestros está muy presente en los bailarines “hijos” de estos procesos que fueron entrevistados; es más, a través de nuestros entrevistados se devela precisamente lo que fue -y es- la herencia disciplinar que de una u otra forma nos legaron.

¹¹ Aunque este rango de edad en términos más generales podría considerarse como una sola generación, desde el punto de vista del presente trabajo, estas “tres generaciones” se corresponden a tendencias en cuanto al abordaje del entrenamiento en la danza quiteña, aunque por supuesto no se trata de algo estrictamente lineal.

¹² Gran parte de ellos han sido a su vez, mis compañeros de trabajo, coreógrafos, maestros, o profesionales cuya trayectoria es muy relevante para este trabajo que pretende ser un aporte a los estudios sobre el campo de la danza de la ciudad de Quito en la actualidad.

¹³ En los anexos de la Tesis se incluye el listado completo de los bailarines participantes en esta investigación, una pequeña biografía narrada por ellos mismos y la frase que más representa su posicionamiento estético, ético y creativo en la danza.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, (Buenos Aires: Montresor, 2002), 120.

Finalmente, la pregunta acerca del disciplinamiento físico y sus alcances en la configuración de las subjetividades de los bailarines, el lugar del cuerpo, y los valores estéticos y ético - políticos, me implica de manera especial al haber formado parte de estos procesos como bailarina profesional por más de quince años, tanto en grupos institucionales como independientes. La cronología elegida, que va de la danza clásica, pasando por la moderna, hasta llegar a las tendencias de la danza contemporánea junto a las prácticas de las técnicas somáticas, no obedece solamente al afán de hacer un recuento ordenado desde el punto de vista histórico, sino que da cuenta también de mi cronología personal, del recorrido de mi cuerpo a través de diversas técnicas de entrenamiento en la danza y más allá de ella.

Esta investigación, lejos de querer polarizar los diversos discursos que componen el campo de la danza quiteña, pretende, desde la voz de sus mismos protagonistas, aportar información sobre los procesos que se han vivido y se viven dentro del disciplinamiento corporal dancístico en nuestro medio, sin dejar de considerar en todo momento, que este conjunto de reflexiones son subjetivas, aunque legítimas, y es posible que sean relevantes en este momento y tan solo dentro de los parámetros que enmarcan nuestra reflexión.

Capítulo primero

La estética del ballet en Quito: entre el cuerpo tangible y el cuerpo ideal

Los bailarines constantemente aprenden la discrepancia entre lo que ellos quieren hacer y lo que pueden hacer.

Susan Leigh Foster.¹⁵

El camino que un bailarín recorre desde el primer día en el que ingresa a una sala de danza a trabajar con su cuerpo en pos de un ideal estético, está lleno de altos y bajos sorteados diariamente frente a un espejo que le habla de cuán cerca o lejos está de alcanzar este ideal. A lo largo de su día, este espejo se fragmenta en pequeños reflejos móviles: sus compañeros y la mirada del maestro o coreógrafo, quienes le recuerdan, a cada paso, en qué lugar está ubicado entre su objetivo y su realidad. Las líneas, el peso y la estructura anatómica sumada a las destrezas y calidades de movimiento exigidas por su técnica específica de entrenamiento se vuelven paradigmas que, reiterados a diario a través de las indicaciones, correcciones, fotografías, vídeos, exigencias, aprobaciones o exclusiones expresadas de manera directa o tácita por estos referentes, son incorporados al universo de valores de este individuo. Sin importar la excelencia de los logros técnicos y físicos que un bailarín consiga en su cuerpo a lo largo de su carrera dancística, parece ser que siempre habrá un ideal evasivo, un estereotipo que no se deja alcanzar del todo, que se desvanece alejándose un poco más cuando parece estar cercano. A esto se refiere Javier Delgado habla cuando dice: “Estuve a punto de dejar la danza en esos años porque pensaba nunca voy a bailar. Siempre faltaba algo, *nunca se alcanzaba el ideal*. En mi tránsito por el Ballet Contemporáneo de Cámara *siempre estábamos a punto de llegar a un lugar al que nunca terminábamos de llegar*”.¹⁶

¹⁵ Susan Leigh Foster, “Dancing Bodies”, en Jane C. Desmond, edit., *Meaning in Motion, New cultural studies of dance* (Londres: New University Press, 1997), 236-237.

¹⁶ Javier Delgado, director del Colectivo Z, entrevista, Quito, marzo 2014. Énfasis añadido.

Para Susan Foster, "La formación crea dos cuerpos: uno percibido y tangible; el otro estéticamente ideal."¹⁷ El cuerpo percibido es aquel con el cual contamos y del que tenemos una determinada percepción visual, táctil, olfativa, y kinestésica; el cuerpo ideal, además mostrar experticia en la ejecución del movimiento, tiene una talla, forma y proporciones específicas que se encarna en las imágenes -siempre lejanas e inalcanzables- de bailarines admirados con los que no se llega a establecer ningún tipo de acercamiento. "Un tercer vértice del cuerpo, el cuerpo demostrativo, media la adquisición de estas habilidades ejemplificando el movimiento correcto o incorrecto",¹⁸ este cuerpo demostrativo, que ejemplifica las formas y habilidades perseguidas por el bailarín, se encarna en el cuerpo del maestro o los compañeros de clase, en tanto muestran de cerca tanto lo deseable como lo indeseable, de acuerdo a los ideales perseguidos por cada disciplina física. Frente a este ideal, se colocan una diversidad de cuerpos, en nuestro caso quiteños, que en este recorrido cuentan su experiencia y admiten, reflexionan y se dan cuenta de cuáles son estos "valores" estéticos intrínsecos en su entrenamiento cotidiano hacia los cuales encaminaron sus esfuerzos a lo largo de sus carreras.

¿Cuánto cumplió mi cuerpo con los ideales estéticos del ballet? La pregunta propone a los participantes una reflexión acerca de las estéticas inherentes a esta disciplina, en la cual se entrenan -o entrenaron-, y la percepción de su cuerpo y su movimiento en relación a la misma. Alrededor de esta pregunta y sus respuestas se van tejiendo, en este capítulo, una serie de temas que tienen que ver con la relación entre la estética del ballet y la realidad de una sociedad heterogénea, donde necesariamente se imbrican temas éticos relacionados a las prácticas pedagógicas y la organización jerárquica intrínseca a esta disciplina.

¹⁷ Foster, *Dancing Bodies*, 237.

¹⁸ *Ibíd.*, 237.

1. La estética del ballet y los valores de la modernidad

Los rasgos característicos del canon ideal de belleza corporal instalado en la danza por el neoclasicismo francés del siglo XVII estaban constituidos por un cuerpo perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde el exterior, individual, una imagen sin falla, un cuerpo de donde se eliminaban todas las expresiones de su vida interna.

Susana Tambutti.¹⁹

Sabemos que el ballet -codificado y establecido como escuela en la Francia de Luis XIV- está vinculado desde sus inicios al ambiente cortesano europeo y a sus estructuras altamente jerárquicas, donde están implícitas ciertas estéticas corporales que marcan claras diferencias entre las clases sociales representadas en sus espectáculos. A lo largo del tiempo, las exigencias estético-corporales del ballet fueron configurándose, en parte, de acuerdo a los cambios que a partir del siglo XVII hasta el XX se fueron haciendo en la concepción y el vestuario de esta forma de arte. La época cortesana de la ópera- ballet de los siglos XVII y XVIII, donde vestuarios pesados, pelucas y máscaras limitaban el rango de movimiento de bailarín, dejando ver poco o nada de su figura, da paso a la época del clasicismo, en la segunda mitad del siglo XVIII, donde el ballet, además de independizarse de la ópera, se deja invadir por el espíritu de la ilustración en el que, -a través de Jean Georges Noverre-²⁰ entre otras cosas, se promueve el uso de un vestuario más natural, liviano, hecho para facilitar los movimientos de la danza, descartando el uso de máscaras y pelucas. La posterior época romántica de mediados del siglo XIX, donde se crea el etéreo *tutu*²¹ de tul de tres cuartos y las zapatillas de puntas, implicaron una mayor exposición de la figura de la bailarina y en consecuencia, la necesidad de cuerpos más delgados y ágiles que los aceptados en el siglo anterior.

A finales del siglo XIX, en la época de Marius Petipa -llamada propiamente clásica o *imperial* del ballet- no solo se aumentan las demandas técnicas a los

¹⁹ Susana Tambutti, "El cuerpo como medida de todas las cosas", en: *Jorós*, año 1, n° 2. (Buenos Aires: Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, 2004),12.

²⁰ Considerado el padre del ballet moderno. Su obra capital es "*Lettres sur la danse et sur les ballets*", publicada en 1760.

²¹ Falda de la bailarina de ballet que a lo largo de la historia sufre cambios de acuerdo a la época y los requerimientos técnicos.

bailarines y bailarinas, sino que se exige un cuerpo aún más estilizado –sobre todo en la bailarina- en comparación a aquel del romanticismo, debido en parte al acortamiento del *tutú*. Ya en el siglo XX, Balanchine, con sus ballets sin argumento y estrictamente regidos por la musicalidad, además de un vestuario de tendencia minimalista, lejos de significar una relajación en los requerimientos corporales, significó un incremento de las exigencias técnicas y el deseo por una corporalidad más estilizada que aquella de las épocas románticas y clásicas. Hoy en día, a nivel de las compañías de ballet que se mueven dentro de los lineamientos más tradicionales de esta estética, para lograr dar vida a los personajes propios de los llamados grandes argumentos en el ballet, o para bailar ballets sin argumento, de todos modos, tanto hombres como mujeres deben encajar en este canon corporal, al tiempo que lograr un tipo de movimiento caracterizado por la levedad, la fuerza, la precisión y la velocidad.

El primer antecedente de ballet practicado por las clases burguesas de Quito - y posteriormente Guayaquil- comienza con la llegada a la capital, en 1929, del maestro de danza, coreógrafo y bailarín proveniente de la Ópera de París, Raymond Maugé Thoniel, quien trajo consigo la tradición de la escuela de ballet francesa.²² Su influencia en círculos sociales de poder determina la legitimación en el país del ballet como la técnica por excelencia para formar bailarines, además de la fuente de puestas en escena con temáticas y argumentos romántico - cortesanos²³ que a lo largo de los años se han repuesto en algún momento por las compañías del país, al principio como fragmentos y recientemente de manera completa por el BEC²⁴. Así, al aterrizar en Quito la estética del ballet, con todo el peso del patrón cultural clásico - moderno del que proviene, se erige sin mucho esfuerzo como forma hegemónica de entrenamiento y valoración del cuerpo.

²² Rodolfo Pérez Pimentel, “Raymond Mauge Thoniel”, *Diccionario Biográfico Ecuador*, Tomo 11, <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/m2.htm>>

²³ Lo que se conoce como repertorio universal del ballet o “Grandes Argumentos” agrupa en general a una serie de antiguos cuentos y leyendas europeos adaptados para su representación en el ballet en el siglo XIX e inicios del XX, generalmente en tres actos. Entre los principales se cuentan: *El lago de los Cisnes*, *La Bella Durmiente*, *Cascanueces*, *El Quijote*, *Giselle*, *El Corsario*, *La Sífide*, *Coppelia*, *Paquita*, *La Bayadera*, y el más contemporáneo: *Carmen*, adaptación basada en la novela del escritor romántico Próspero Mérimée, con coreografía del cubano Alberto Alonso, estrenada en el Teatro Bolshoi de Moscú, en 1967.

²⁴ Ballet Ecuatoriano de Cámara, fundado en 1981, dirigido por Rubén Guarderas.

En la categoría de análisis *la colonialidad del poder*, Aníbal Quijano profundiza en aquel modelo estructural de dominación derivado del colonialismo europeo, que instaura en los países latinoamericanos “la hegemonía del eurocentrismo como perspectiva de conocimiento”,²⁵ establecida en base a una racialización, la cual origina “nuevas identidades históricas”,²⁶ determinadas por relaciones de dominación y subordinación a todo nivel. De este modo, el ballet, como disciplina que encarna a la perfección los postulados estéticos del patrón estético cultural europeo, se instala en Quito como un discurso dominante que desde entonces -hasta hoy- ha construido subjetividades que subordinan las otras posibilidades del movimiento y entrenamiento del cuerpo en la danza, además de la heterogeneidad corporal, a las estéticas de esta disciplina, posicionándola de este modo como *la técnica*, la técnica por excelencia, la técnica universal, la técnica con la capacidad de mejorar otras técnicas.

Sin embargo, y siguiendo la reflexión de Quijano, al ser abordado el ballet en nuestra ciudad como parte de un legado cultural europeo que -tal como sucedió con otras manifestaciones culturales- fue imitado “en ausencia de todos los recursos materiales y subjetivos de la experiencia socio-cultural europea”,²⁷ evidenció una serie de contradicciones que se asientan precisamente en el sentimiento de permanente insuficiencia para alcanzar estos postulados estéticos y técnicos concebidos a pesar de todo como universales.

Dentro de la dinámica de las relaciones que se tejieron entre colonizados y colonizadores, Homi Bhabha, en su libro “El lugar de la cultura” identifica una forma de dominación colonial que denomina *mimetismo*, “una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina”²⁸ que por un lado impone la cultura dominante al sujeto colonial, normalizándolo, pero por otro lado reafirma la diferencia. Así, uno de los efectos de lo que Bhabha llama *la ambivalencia del mimetismo*, “fija al sujeto colonial como una presencia ‘parcial’”,²⁹ creándolo en esta lógica como una entidad incompleta, “un sujeto de una diferencia, que es casi lo mismo, pero no

²⁵ Aníbal Quijano, *Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera, Carmen Millán, edit., *Pensar en los intersticios, teoría y prácticas de la crítica poscolonial* (Bogotá: Universidad Javeriana, 1999), 104.

²⁶ *Ibíd.*, 101.

²⁷ *Ibíd.*, 105.

²⁸ Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 1994). 112.

²⁹ *Ibíd.*, 112.

exactamente”.³⁰ En otras palabras, el colonizado dispone de aquellos elementos de la cultura dominante que aseguran su normativización y reafirman la superioridad y autoridad de la cultura colonizadora, pero que no alcanzan para que el sujeto colonial llegue a ser parte, ni se le considere legítimo dentro de la misma.³¹ Sin embargo, en esta dinámica de apropiación del discurso dominante, el colonizado también pone en tela de juicio la invulnerabilidad e incorruptibilidad de los supuestos, objetos y corporalidades dominantes, pues al ser elementos impuestos en contextos alejados del patrón cultural que les da origen, corren el riesgo de perder peso simbólico y por lo tanto la razón de su existencia; por lo tanto, esta apropiación también se torna una “amenaza”,³² ya que implica una vanalización del mismo discurso dominante. Bhabha dice: “Bajo cubierta de camuflaje, el mimetismo, como el fetiche, es un objeto parcial que revalúa radicalmente los conocimientos normativos de la prioridad de raza, escritura, historia. Pues el fetiche imita las formas de autoridad hasta el punto en el que las desautoriza”.³³

La disciplina del ballet en Quito ejemplifica muy bien esta dinámica del *mimetismo* analizada por Bhabha, pues aunque desde lo institucional se impuso como técnica de entrenamiento a todo aquel que quisiera ser bailarín profesional, fue implantada, por un lado, sin los recursos necesarios desde el punto de vista económico, técnico y metodológico, siempre en falencia,³⁴ y por otro, fue y sigue siendo ejecutada por cuerpos considerados en su gran mayoría fuera de la norma. De

³⁰ “Si puedo adaptar la fórmula de Samuel Weber de la visión marginalizante de la castración, el mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, como *'sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia;* para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia. *Ibíd.*, 112.

³¹ “Es como si la emergencia de lo “colonial” dependiera para su representación de una limitación o prohibición estratégica *dentro* del propio discurso autoritativo. El éxito de la apropiación colonial depende de una proliferación de objetos inapropiados que aseguren su fracaso estratégico, de modo que el mimetismo es a la vez parecido y amenaza”. *Ibíd.*, 112 – 113.

³² *Ibíd.*, 116.

³³ *Ibíd.*, 117.

³⁴ Las asesorías técnicas en la enseñanza del ballet con las que cuenta el sector institucional en Quito comienzan y terminan en los años ochentas: A la *Escuela de Arte Coreográfico* anexa a la Compañía Nacional de Danza -creada en 1976- llegan a partir de 1979, a través de la gestión Marcelo Ordoñez, maestros de ballet rusos, franceses y cubanos. De esta escuela surge una generación muy importante de bailarinas: Sandra Meythaler, Verónica Gómez Jurado, Elena Vera, Guillermina Alvarado, Rosa Amelia Poveda, Valeria Aguirre, Marjorie Delgado, Silvia Maldonado. La escuela fue cerrada en 1989. Por otro lado, a partir de 1983, se firma un *convenio de asesoramiento técnico* entre el Instituto Nacional de Danza -en aquel tiempo bajo la dirección de Rubén Guarderas- y la empresa *Cubatécnica*, del gobierno de Cuba, con el fin de incorporar bailarines, maestros de ballet y un coreógrafo cubano al proceso de formación de los estudiantes. De este proceso surgen bailarinas destacadas como Wendy Palacios, Andrea Jaramillo, Enriqueta Terán. La asesorías en esta institución duran aproximadamente cinco años.

esta forma, la práctica del ballet en Quito reafirma la preponderancia y *superioridad* de las estéticas y formas de conocimiento europeas para la formación y entrenamiento de bailarines profesionales, pero al mismo tiempo, reafirma la diferencia, una diferencia que muestra un camino que no se termina nunca de recorrer entre el ideal académico y el cuerpo y los recursos locales. Por otro lado, sin embargo, al ser recreado este discurso estético por parte de las prácticas locales, deja en evidencia lo vulnerable de su modelo pedagógico, pues creemos que en su inserción en las prácticas de la danza quiteña, por un lado falla en su intento de homogeneización de corporalidades heterogéneas, y por otro, ha sido susceptible de reinterpretaciones que parten sobre todo de una insuficiente información histórica, cultural y técnica, “contaminándose”, y resignificándose en la dinámica propia del campo de la danza quiteña.

1.1. De “cuerpos quiteños” y estéticas selectivas en el ballet

En primer lugar: ¿Existe un *cuerpo quiteño* como una realidad general de la que se pueda hablar? ¿Hay una suerte de naturaleza dada sobre la noción de lo quiteño? Al parecer no es así. A partir de la reflexión de Aníbal Quijano, para quien la realidad de “pueblos diversos y heterogéneos, con heterogéneas historias y tendencias históricas de movimiento y de cambio”³⁵, no puede ser agrupada bajo una sola etiqueta o clasificación, podemos decir que en Quito existe, en efecto, una heterogeneidad, un *pluriverso*³⁶ de cuerpos y corporalidades que constantemente desafía esta idea asumida de un solo cuerpo y una sola corporalidad determinada geográficamente.

Sin embargo, a pesar de la gran heterogeneidad corporal que hoy en día encontramos en Quito, dentro de la lógica dominante del canon académico, son pocos los cuerpos de aquellos bailarines quiteños que, al ser evaluados desde una subjetividad regida por aquella ficción acerca del cuerpo blanco euro

³⁵ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000), 246. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

³⁶ “Y es que aunque las sociedades contemporáneas son cada vez más diversas y plurales, la colonialidad insiste en afianzar una única idea de lo que somos y de lo que podemos ser, lo que implica concentrar el origen y posibilidades de las matrices epistémicas que hacen posible la experiencia de humanidad (...)” Alexandra Agudelo López, “Pluriversos, contra el peligro de una historia única”, en *Pluriverso*, No. 2 (Medellín: UNAULA, 2014), 10-11.

norteamericano, se ajustan a este ideal. Así, la práctica del ballet, desde algunos lugares de enunciación, es vista como naturalmente adecuada y creada para el estereotipo de los *cueros euro-norteamericanos* frente a los cuales, los también estereotipados *cueros latinos* y específicamente *quiteños*, se comparan siempre en deficiencia. Freddy López nos dice:

Se debe partir de una cuestión muy importante, que es la cuestión física: El ballet clásico requiere de ciertos elementos corporales para tu adaptación y desarrollo, está hecho cien por ciento para la gente de tipo europeo, que nacen con lindos pies, cuellos largos, piernas largas. Cuerpos óptimos para el ballet, lo que no pasa con la *gente latina*.³⁷

Aunque aquellos *cueros europeos* son al parecer una ficción que no se cumple enteramente ni en los mismos territorios europeos, y aunque el ballet, como cualquier otra tecnología del cuerpo, puede trabajarse en todo tipo de estructura corporal, de todos modos, cuando se piensa en los postulados estéticos de esta disciplina, se empieza a hablar de una suerte de *cueros en desventaja*, que se ubican, desde esta mirada, en grupos humanos racializados y geográficamente determinados, creándose así un inevitable sentimiento de ilegitimidad para acceder a esta práctica. A pesar de esto, el entrenamiento cotidiano en ballet es una realidad en Quito, y su construcción estético - discursiva ha calado hondo en el cuerpo y el imaginario de aquellos bailarines quiteños³⁸ que fueron entrenados básicamente en esta disciplina, pues a pesar del permanente sentimiento de insuficiencia frente a sus ideales estéticos, el norte de las prácticas de entrenamiento de estos bailarines son precisamente estos ideales, universalizados en su percepción, en los que se trata de encajar. Andrea López comparte su experiencia:

Los ideales estéticos del ballet todo el tiempo me causaron todas las contradicciones del mundo, por eso de que uno no nació con los pies o la flexibilidad de fulana, que creciste y te volviste un poco *gordis*. Contradicción todo el tiempo. Para mí (el ideal) sigue siendo todo lo que me dijeron desde chiquita: Flaca y flexible. El escenario te exige esas cosas. Las tablas son lo que yo quiero, y el ideal es ese.³⁹

³⁷ Freddy López, bailarín, coreógrafo y ensayador de larga trayectoria en el BEC y la CND, entrevista, Quito, enero 2014. Énfasis añadido.

³⁸ Entendemos por “bailarines quiteños” a aquellos que han nacido y se han formado en la ciudad, o que viniendo de provincia, hicieron su formación y carrera dancística en Quito.

³⁹ Andrea López, bailarina de formación clásica (Instituto Nacional de Danza de Quito), actualmente estudiante del UNA (Buenos Aires), entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

Esta noción del cuerpo valorado -y siempre en falta- en comparación al canon, instalada en el campo de las prácticas disciplinares del ballet en Quito, calzó además perfectamente en un régimen de exclusión social basado en la racialización, que como ya vimos, es uno de los pilares de dominación de *la colonialidad del poder*, teoría propuesta por Quijano. Rastreado el origen de esta noción de raza como instrumento que naturaliza relaciones de dominación y subordinación a todo nivel, es inevitable mirar hacia aquella clasificación racializada de la humanidad hecha por Immanuel Kant, filósofo alemán de la ilustración,⁴⁰ cuyo trabajo es analizado con gran agudeza crítica por el filósofo africano contemporáneo, Chukwudi Eze, quien en su obra *El color de la razón*, nos devela como aquella clasificación racial, basada en los estudios antropológicos y de geografía física⁴¹ de Kant, da lugar a la categoría “geografía moral”⁴² a través de la cual se juzgan las prácticas de cada “raza” siempre en relación de inferioridad a la *raza superior blanca*. A lo largo de su análisis, Chukwudi Eze desentraña el fundamento raciológico del pensamiento de Kant, y concluye que “la antropología filosófica de Kant se revela siendo el guardián de la imagen que tiene Europa de sí misma como superior y del resto del mundo como bárbaro”.⁴³

Así, aquellos valores corporales heredados de este relato acerca de la superioridad racial y cultural blanca, al ser asimilados por individuos e instituciones quiteñas dedicadas al ballet, derivó inevitablemente –como dijimos- en situaciones de contradicción y de exclusión. En efecto, sin las particularidades estéticas imaginadas del canon como “torso fino”, “líneas largas”, “lindo pies”, “gran elasticidad”, “piel blanca”, etc., el camino de un bailarín se vuelve doblemente difícil dentro de estas instituciones, aun cuando su desarrollo técnico sea óptimo. Wendy Palacios nos relata su experiencia:

⁴⁰ De quien sin embargo son más conocidas sus obras *Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica*.

⁴¹ “En la concepción y vocabulario de Kant, ‘geografía física’ y ‘antropología’ se combinan para estudiar al hombre en estos dos aspectos; la ‘geografía’ estudia el aspecto corporal, físico, externo del hombre y la ‘antropología’ estudia el aspecto psicológico, virtual, interno”. Emmanuel Chukwudi Eze, “El color de la razón: la idea de ‘raza’ en la antropología de Kant”, en Walter Mignolo comp., *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001), 205.

⁴² “Así, para Kant, la ‘geografía’ puede ser física o moral. En su aspecto físico, la geografía estudia a los humanos en sus variedades físicas corporales (por ejemplo ‘racialmente’, el color de la piel), mientras en su aspecto moral, la geografía estudia las costumbres humanas y los usos no reflexivos; a los que Kant llama ‘segunda naturaleza’”. *Ibíd.*, 208.

⁴³ *Ibíd.*, 250-251.

Para mí sí ha sido bien duro. Trabajé muchísimo, muchísimo y siempre tuve menos oportunidades por no tener un cuerpo aceptable dentro de la estética del ballet, esto me generó muchos conflictos internos, conflictos que sigo manteniendo hasta el momento. Creo que he superado mucho, pero todavía me cuesta aceptarme estéticamente por el hecho de que siempre estuvo presente en la escuela y en las compañías de ballet la idea de la bailarina princesa, la bailarina etérea y frágil; no se aceptaba a la bailarina fuerte, de potencia que yo era.⁴⁴

Estas reflexiones, además de evidenciar una discriminación en el campo de lo estético/racial, también nos remiten a una suerte de “naturaleza dada” acerca de lo femenino desde la mirada masculina.⁴⁵ Carlos Pérez Soto nos habla de “una imagen de lo femenino completamente construida por hombres”,⁴⁶ en la que tanto críticos como coreógrafos, en los siglos pasados, son en su gran mayoría hombres,⁴⁷ y desde este rol, dirigen, observan y valorizan artísticamente a las mujeres.⁴⁸ Esta imagen estereotipada de la mujer, sobre todo en la época romántica del ballet,⁴⁹ se encarna en criaturas intangibles, con una belleza sobrenatural, pálida, frágil, *ausente*, acompañada de características o “virtudes morales” como la inocencia, la bondad y la docilidad. Aunque es la época romántica del ballet la que en general construye la típica imagen que en Quito –y podría decirse que a nivel mundial- se tiene del rol femenino en esta disciplina, el ballet ha pasado por diferentes etapas, como la

⁴⁴ Wendy Palacios, bailarina de formación clásica y actual docente del IND, entrevista, Quito, enero 2014.

⁴⁵ Una mirada masculina propia de un romanticismo que se inscribe, según Carlos Pérez Soto, dentro de una tendencia conservadora: “(...) es necesario distinguir el romanticismo revolucionario, más o menos entre 1780 y 1820, del romanticismo conservador desde 1830 a 1860. (...) Cuando, tras las guerras napoleónicas, emerge una cultura completamente burguesa, las formas y signos creados por el romanticismo cambian absolutamente de carácter. Se transforman en las formas de una cultura conformista, adepta a la evasión y al sentimentalismo, abiertamente conservadora en lo político e incluso en el ámbito de las relaciones interpersonales” Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, (Santiago, LOM, 2008), 60.

⁴⁶ *Ibíd.*, 64.

⁴⁷ Refiriéndose a las mujeres coreógrafas de inicios del siglo XVIII, Catherine Turocy dice: “Hubo muchas más mujeres coreógrafas e innovadoras a principio de siglo de lo que conocemos. Pero esas mujeres tenían una clara desventaja porque muchas de ellas no podían escribir, y si no podías escribir, no podías publicar tu obra. No notaron sus ballets y no escribieron libros sobre el arte de la danza. La mayoría de las publicaciones sobre el arte de la danza fueron escritas por hombres”. Catherine Turocy, en Janet Lynn Roseman, *Dance Masters, Interviews with the Masters of Dance* (Nueva York: Routledge, 2001), 99.

⁴⁸ El filósofo Voltaire compuso una loa que describía las características de dos bailarinas famosas de la época pre-romántica del ballet (s. XVIII): Marie Sallé y María Camargo: “¡Ah, Camargo, que es usted brillante! / Pero, grandes dioses, ¡Sallé es extraordinaria! / ¡Que sus pasos son ligeros y que los suyos son dulces! / Ella es inimitable y usted es novedosa: / Las ninfas saltan como usted / Mas las Gracias danzan como ella”. Ivor Guest, *Le Ballet de L’Opéra de Paris*, (Paris, Flammarion, 1976), 32

⁴⁹ El primer gran ballet romántico fue *La Sylfide*, estrenado en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832, con coreografía de Filippo Taglioni, protagonizado por su hija Marie Taglioni. Sin embargo, se considera a *Giselle*, estrenado el 8 de junio 1841, con Coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot, protagonizado por Carlota Grissi, el ballet por excelencia de esta época.

posterior época del “ballet imperial”,⁵⁰ en la cual la presencia de la mujer es ciertamente más fuerte. Sin embargo, mujeres más presentes, desafiantes y potentes en el escenario y con más voz y voto en las decisiones artísticas, fueron vistas, desde una mirada conservadora, no solo como una amenaza a la libertad creativa de los coreógrafos de finales del siglo XIX, sino como transgresoras del ideal de “lo femenino”. Ana Abad Carlés dice al respecto:

No es de extrañar que Fokine idealizara la imagen de la bailarina romántica (...), en clara oposición a la bailarina todopoderosa de su época de estudiante (...) Así, el coreógrafo invocaba la subida a las puntas de Taglioni como un acto por el que la bailarina se convertía en un ser ‘... tan ligero que casi no parece tocar el suelo.’ (en Beaumont 1935, p. 135). De la bailarina de finales del siglo o, según sus palabras, del momento ‘cuando el ballet estaba en declive’ criticaba su uso de las puntas como un medio ‘para sorprender al público con su fuerza y resistencia. (id.)’⁵¹

Cabe anotar que los ballets de la época imperial, mostrarían además una naturaleza dual: por un lado lo luminoso encarnado en estas mujeres etéreas y leves, por otro, lo oscuro, encarnado en personajes como la bruja y la *libertina*.⁵²

¿Qué ocasionó y sigue ocasionando en una estudiante de danza el temor a no encajar en una imagen predeterminada de lo femenino según la estética del ballet y ser por ello excluida? En el caso de las chicas que han estudiado ballet en Quito, el rango de efectos de esta no aceptación de su corporalidad, va desde el pensar en modificaciones quirúrgicas, hasta la anorexia⁵³ y/o bulimia⁵⁴. El hecho de lidiar, tanto en la época de formación como en la etapa profesional, con comentarios negativos en relación, por ejemplo, a lo que en las escuelas y compañías quiteñas se

⁵⁰ La época imperial del ballet ruso dirigido por el francés Marius Petipá a finales del siglo XIX.

⁵¹ Ana Abad Carlés, “Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI” (tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Valencia, 2012), 78.

⁵² Ballets típicos de esta época son *El lago de los cisnes* (1877), donde la bailarina principal interpreta el doble rol de la sublime Odette y la perversa Odile; *La bella durmiente* (1890), en donde vemos la dualidad representada en el hada pérfida y fea, enfrentada a tres hadas buenas, jóvenes y bellas; Posteriormente, en la época moderna, el ballet *Carmen* (1967), donde la protagonista -a ojos de la sociedad conservadora- es una *libertina*, característica que *provoca* su asesinato a manos de su amante, Don José.

⁵³ “En su sentido etimológico, anorexia quiere decir ‘falta de apetito’, aunque la verdad es que, al menos en un principio, la anoréxicas sí sienten hambre; lo que les ocurre es que dejan de comer porque algo en su interior las empuja a querer adelgazar más y más, independientemente de cuál sea su peso real” Paloma Gómez, “Anorexia Nerviosa: Una Aproximación Feminista”, en *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos* (España: Icaria, 2001), 77 – 110.

⁵⁴ “(...) en la actualidad muchos de estos casos de trastornos de la ingesta son en realidad una bulimia, caracterizada por comer sin medida y en exceso para auto provocarse a continuación el vómito” *Ibid.*, 77 – 110.

considera *sobrepeso*, implicó e implica una severa auto-vigilancia hacia su apariencia física en relación al volumen corporal y el peso, que a su vez derivó en una mirada juzgadora no solo hacia su cuerpo, sino también hacia el de sus compañeras, tal como nos cuenta María del Sol Carbo:

En ese momento me encantaba ver a las bailarinas de pelo largo, largas todas ellas, después ya me fijaba en los huesos de la clavícula, que se vean... ¡y ese era mi ideal estético! Me acuerdo que me gustaba Sylvie Guillem,⁵⁵ flaca, flaca, flaca, yo quería ser flaca! Yo veía a las más gorditas -bueno... gorda, gorda, no era nadie- y no quería ser así. *Me dio anorexia - bulimia. Esta enfermedad viene de muchas causas psicológicas, pero también tiene que ver con un ideal estético.* No sé si me habría dado esto de no haber estado en la danza.⁵⁶

La anorexia y la bulimia, al ser condiciones patológicas que no son exclusivas ni al campo de la danza ni mucho menos a las mujeres quiteñas o latinas,⁵⁷ evidencian -dentro de nuestro análisis, y asumiendo como innegable que una de las razones por la cual una adolescente rechaza alimentarse obedece a un ideal estético-⁵⁸ que la ficción del cuerpo perfecto, que toma como modelo un cuerpo ideal blanco euro-norteamericano, al parecer se cae, como ya dijimos, incluso dentro de los mismos territorios que originan el discurso y forjan ese ideal. Andrea López, a través de su experiencia de entrenamiento fuera del país, en un lugar donde aparentemente hay cuerpos *más adecuados* para esta práctica, nos confirma esto: “En las grandes compañías, -y en todo el mundo- hay bailarines con muchos problemas. Yo he

⁵⁵ Sylvie Guillem, 1965, bailarina francesa. Primera bailarina la Ópera de París entre 1984-1989 y del Royal Ballet de Londres entre 1989-2003.

⁵⁶ María del Sol Carbo, bailarina independiente de Danza Contemporánea y Tango, actualmente estudiante del UNA, (Buenos Aires), entrevista, Quito, enero 2014. Énfasis añadido.

⁵⁷ “Las chicas tienen sus enfermedades: la melancolía, la anorexia (la palabra aparece en Inglaterra hacia 1880), que delata un malestar y una obsesión por la delgadez, pero también el rechazo a la única salida que se les presenta, el matrimonio”. Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina s.a., 2008), 32.

⁵⁸ Para Paloma Gómez, aunque no se puede negar que el “culto al cuerpo y las imágenes de extrema delgadez impuestas por la publicidad y la moda como ideal de belleza están en parte en el origen del alarmante incremento de los trastornos de la alimentación en nuestros días”, también es importante considerar otros factores que tienen que ver con sentimientos de “rebeldía e impotencia que sufre la joven al enfrentarse, en su propio proceso de socialización, con el papel (..) que se le sigue asignando a la mujer en nuestra sociedad (...)”. Relacionados a este rol tradicionalmente “nutricio” que se asigna a la mujer, la autora nos muestra como, muchas veces, en los conflictos alimenticios de las anoréxicas y bulímicas subyace “una lucha por la propia autonomía, una especie de autodefinición de la propia identidad” Gómez, *Anorexia Nerviosa*, 77 – 110.

conocido chicas del Colón⁵⁹ que salieron con anorexia, anemia, bulimia, depresión, baja auto estima...”⁶⁰

El caso de los hombres es diferente.⁶¹ Dentro de la lógica de la modernidad heteronormativa, que naturaliza y universaliza ciertas construcciones sociales acerca de lo que es la masculinidad o la femineidad, a los bailarines quiteños se les tolera más, por un lado, la ausencia de ciertas condiciones exigidas por el canon académico, como un cuerpo elástico y flexible; por otro lado, al ser una población escasa dentro de este disciplinamiento, se les deja pasar el hecho de haber empezado bastante más tarde que las mujeres su carrera en el ballet,⁶² convirtiéndose, en general, en una suerte de privilegiados dentro del campo de las prácticas de la danza quiteña. Sin embargo, en el equivalente a la extrema delgadez que se les exige a las chicas, se demanda de ellos una corporalidad lo suficientemente atlética y fuerte como para responder a las exigencias del baile de pareja en el ballet, es decir, se valora mucho, además de sus habilidades técnicas, su capacidad para hacer *lifts*,⁶³ es decir, cargar y/o sostener a la bailarina en los diversos momentos del baile. Esteban Donoso nos cuenta su experiencia al respecto:

En el BEC y en la Compañía había toda esta moda de cargar a las chicas, y mi cuerpo delgado no favorecía este tipo de trabajo, además de que yo no tenía una preparación técnica en partnering, nadie la tenía. Fue mucho stress sobre mi cuerpo. Se decía que yo podía bailar porque manejaba la energía y me movía bien, pero no podía cargar, y lo que se esperaba de mí en estas instituciones era que cargue...⁶⁴

En uno o en otro caso, la percepción del propio cuerpo se dio en estos niveles de comparación y validación con *cuanto cumple mi cuerpo con las exigencias estéticas y funcionales de la técnica del ballet*, dejando no pocas veces una sensación de imposibilidad con la que cada uno/una ha tenido que lidiar a lo largo de los años y de diferentes maneras, dependiendo de su género y del aspecto considerado *insuficiente* –de acuerdo a esta disciplina- en su propia corporalidad o desempeño.

⁵⁹ El Teatro Colón de Buenos Aires. La mayor parte de la población Buenos Aires, por sus cercanos antepasados italianos, alemanes y españoles, se considera a sí misma “blanca”.

⁶⁰ Andrea López, entrevista, Quito, diciembre 2013.

⁶¹ “En todo caso, el Renacimiento insistió particularmente en la división sexual entre la belleza femenina y la fuerza masculina”. Perrot, *Mi historia de las mujeres*, 40.

⁶² El rango de edad en el que iniciaron su formación los entrevistados va de los 13 a los 21 años.

⁶³ Destreza muy requerida en la estética de los montajes de ballet –en incluso dentro de la danza moderna- realizados en Quito.

⁶⁴ Esteban Donoso, bailarín de danza contemporánea, docente e investigador, entrevista, Quito, noviembre 2013.

Sin embargo, no olvidemos que aunque en las prácticas del ballet en Quito los roles de género tradicionales operan sin duda alguna, desde el punto de vista técnico y estético, tanto hombres como mujeres se ven abocados a cumplir con los más depurados ideales académicos.⁶⁵ Así, el ballet, al ser una de las encarnaciones más perfectas del pensamiento racional,⁶⁶ se empeña en crear un cuerpo que, en contra de los dictados de la gravedad, se debe mostrar ligero, ágil, fuerte y delicado al mismo tiempo; un cuerpo que debe disimular al máximo el cansancio, la respiración agitada o el dolor; un cuerpo que aparentemente no suda ni emite olores y que en todo momento demuestra maestría y dominio sobre los desafíos técnicos, y que por lo tanto, alberga un tipo de subjetividad que –al menos en los espacios de entrenamiento- debe reprimir la emoción.⁶⁷ Esta estricta normatividad en el mundo de la danza, pero sobre todo del ballet, nos recuerda a los ritos borramiento corporal de los que nos habla David Le Bretón al referirse al cuerpo en la modernidad:⁶⁸

Puede provocar vergüenza en el que toma conciencia de haber roto un marco establecido y molestia en el que se enfrenta a tal distanciamiento de la norma: un mal olor, un aliento demasiado fuerte, una actitud descuidada, una risa loca, etc., que llaman demasiado la atención sobre un cuerpo que debe permanecer discreto,

⁶⁵ Ibis Albizu, crítica de danza, va más allá de los roles de género, y hace una aguda reflexión con respecto a lo que ella considera el carácter masculino del ballet como género de danza, debido precisamente a que es una manifestación artística que representa el dominio de la razón en el cuerpo y el movimiento: “Pero, en todo caso, ¿qué invento de Occidente es femenino? El ballet clásico, además de representar a nivel argumental los roles de la masculinidad y la feminidad típicamente tradicionales, tiene una masculinidad intrínseca: se trata de una manera de relacionarse con el movimiento que define su ser mismo”. Ibis Albizu, “La masculinidad del ballet”, en *Teoría de la Danza*, BLOG, junio, 2013. En: <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2013/07/21/la-masculinidad-del-ballet/>

⁶⁶ “Se trata de una belleza ligada a lo etéreo, a lo extraterreno, pero a la vez una belleza altamente racionalizada, sometida a reglas y principios en la misma medida que lo son los movimientos del *ballet*: el cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón”. Georges Vigarello, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), 66.

⁶⁷ “Como conjunto esta es una corporalidad en que hay una clara diferencia entre el exterior visible y el interior, que debe hacerse invisible. Hay poco espacio para la expresividad, y ninguno para el exabrupto (‘vaya a llorar afuera’). Las emociones son actuadas (nunca vividas *in situ*), y en general lo son a través de mímica convencional, estereotipada. Hay, por cierto un régimen de violencia sobre la espontaneidad, de disciplinamiento objetivista y disciplina sin muchas contemplaciones.” Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, 67 – 68.

⁶⁸ Es interesante la suerte de radiografía que sobre la vida de una bailarina de la ópera de París hace el coreógrafo contemporáneo Jérôme Bel en su montaje “Veronique Doisneau” (2009), donde la bailarina protagonista del montaje aparece en un escenario vacío, con ropa de ensayo, agua y un micrófono incorporado, que además de servirle para narrar ante el público de la ópera de París los pormenores de su carrera de bailarina, también delata su respiración agitada y su cansancio al ejecutar algunas variaciones. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PInFs>

siempre presente pero en el sentimiento de su ausencia. (...) El cuerpo no debe dar cuenta de ninguna aspereza que pueda realzarlo.⁶⁹

Otro aspecto dentro del tema de cuán *adecuado* es un cuerpo para la práctica del ballet, es aquel de la selectividad en los centros de enseñanza de esta disciplina en la capital. Según el lugar de enunciación de algunas prácticas, para lograr hoy en día un grupo “óptimo” de bailarines profesionales, habría que reorientar a las escuelas de formación oficial de una política de bajos estándares selectivos que mantienen hoy en día, a una alta rigurosidad en la selección de los aspirantes a bailarines. Uno de los argumentos que se exponen cuando se defiende este punto de vista, es que las condiciones físicas mínimas se requieren para evitar riesgos de lesiones o agravamiento de patologías. Christian Masabanda, bailarín de danza contemporánea, dice: “En un proceso de selección no tomaría a todas las niñas porque hay condiciones mínimas, no por elitismo, sino por salud. Hay cosas que se pueden trabajar y otras que no, las patologías, la escoliosis, *el sobrepeso*. Hay que hacer un estudio incluso de cómo es la familia de la niña”.⁷⁰

Sin embargo, cuando se habla de “condiciones mínimas”, se piensa inevitablemente de las estéticas inherentes a esta disciplina. Una niña con “sobrepeso”, por ejemplo, aun cuando cumpla con ciertos requisitos dentro del canon del ballet -como elasticidad por ejemplo- tendrá menos posibilidades de ser seleccionada en una audición estricta, no solamente por el aparente riesgo que su peso implica, sino por estar fuera de la estética dominante. Desde otros lugares de enunciación, el argumento médico se convierte simplemente en una excusa para cubrir exclusiones de orden estético y por supuesto racial. Sofía Calderón opina sobre este tema: “Ese argumento médico que dice que la niña puede llegar a lesionarse porque no cumple con unas características corporales me parece que es un argumento perverso porque usa lo científico para excluir, claro, no se apela a lo racial/ estético, arguyen desde lo científico”.⁷¹ En efecto, es muy probable que en la mirada del maestro encargado de la selección, siempre pesen -aunque sea difícil de reconocer- las preferencias y las aversiones hacia cierto tipo de anatomías, pues los

⁶⁹ David Le Bretón, *Antropología del Cuerpo y Modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1995), 127.

⁷⁰ Christian Masabanda, bailarín de danza contemporánea formado en Quito y México, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

⁷¹ Sofía Calderón, bailarina de danza contemporánea, entrevista, Quito, noviembre 2013.

parámetros estéticos están instalados en su ser gracias a años de una continua reiteración a través de su disciplinamiento corporal.

Por otro lado, cuando el cuerpo no reúne las condiciones ideales para el ballet, según la opinión de algunos bailarines/maestros quiteños, es posible enfocarse más en los logros técnicos como calidad de movimiento, virtuosismo o la postura corporal. Cuando se trata de valorar las destrezas técnicas de un bailarín, para Edgar Jadán, bailarín de formación clásica y docente, el físico pasa a segundo plano: “Se dice que el ballet es solo para gente delgada, pero nosotros con nuestros cuerpos podemos sacar adelante un proceso. Todo se puede lograr. He conocido bailarines espectaculares que no dejan ver que están gruesos, sino que nos dejan ver el deleite de la técnica”.⁷²

Sin embargo, más allá de que algunos bailarines/maestros quiteños le den vital importancia a la estética del cuerpo -en sí mismos y en sus estudiantes- y otros se enfoquen más en los valores y logros técnicos de la disciplina, de todos modos, en uno y otro caso, tanto la estética como la exigencia técnica del ballet, -cualquier escuela de ballet- en algún momento del aprendizaje, implica exclusiones y deserciones. Aun así, en Quito esta disciplina sigue siendo vista como la puerta de entrada al mundo de la danza y es considerada obligatoria dentro de la formación profesional de un bailarín, incluso más allá de su especialidad. Por esto, cada año no son pocas las niñas que en esta ciudad entran a las instituciones educativas de la danza con el sueño de convertirse en bailarinas. A lo largo de los años, pocas permanecen y son menos aún las que se gradúan, cumpliendo -siempre insuficientemente según el canon- los sumamente exigentes parámetros estéticos y técnicos de esta disciplina.⁷³

⁷² Edgar Jadán, bailarín de formación clásica, actualmente docente del IND, entrevista, Quito, enero 2014.

⁷³ Datos obtenidos por la experiencia propia en los procesos de estudio, donde era común el bajo número de graduadas respecto de la cantidad de niñas que iniciaron la carrera. Estos datos han sido actualizados además en las entrevistas realizadas para esta tesis, además de la observación directa de los procesos actuales del IND, donde pudimos comprobar que la situación no ha cambiado.

1.2. La validación de bailarines profesionales quiteños de otras disciplinas a través de los parámetros de la danza clásica

Hombre o mujer, cuando un bailarín de danza contemporánea trata de insertarse en la danza profesional institucional en Quito, se encuentra con que se lo valora -aun cuando esta institución se mueva en la línea de la danza contemporánea- dentro de parámetros de selección estéticos y técnicos supeditados a la danza clásica. Para las instancias oficiales y para los maestros/coreógrafos que se mueven mayoritariamente en estos ámbitos, está enraizada la idea de que un entrenamiento en ballet de todos modos dará al bailarín una mejor calidad en la construcción del movimiento. Carolina Vásconez reflexiona:

La danza en Quito es excluyente, también donde se dice y piensa que es incluyente. Hay una tendencia de pensamiento muy incrustada en el pensar colectivo del bailarín, y no solamente en Ecuador, también en otros países. El movimiento también debe ser lo más parecido al ballet, a pesar de que se diga contemporáneo, siempre hay un anhelo intrínseco, una nostalgia oculta entre las venas, la musculatura y los sesos, por el movimiento estilizado de la danza clásica.⁷⁴

¿Pero hay necesidad de que el ballet intervenga en otras danzas? Desde el punto de vista de Freddy López sí lo es: “la danza clásica es la espina dorsal, como el río Amazonas y los otros son sus afluentes. La gente que ha hecho clásico tiene muchísimas más posibilidades de bailar todo”.⁷⁵ Parece inevitable que aquellos bailarines que tuvieron el ballet como técnica fundamental en su formación –aunque hayan incursionado en clases y montajes de danza moderna, contemporánea, o *folklore*⁷⁶ - miren el mundo a través de esta matriz. Desde estos lugares de enunciación, tal como lo mencionamos al inicio del capítulo, es natural la percepción

⁷⁴ Carolina Vásconez, bailarina de Danza Contemporánea, ex miembro del FDI, entrevista, Quito, noviembre 2013.

⁷⁵ Freddy López, entrevista, Quito, enero 2014.

⁷⁶ Etimológicamente la palabra "folklore" se deriva de "folk" (pueblo, gente, raza) y de "lore" (saber, ciencia) y designa el "saber popular". El término fue creado por el escritor inglés y estudioso de las antigüedades William John Thoms, en una carta fechada el 22 de Agosto de 1846 y dirigida a la revista *Athenaeum*. Sin embargo, Paco Salvador dice respecto de la utilización de este término: “(...) lo popular, a pesar de la insistencia institucional, no puede estar contenido en aquel nombre de folklore que lo sitúa como reserva socio cultural. Es decir, la cultura popular no puede ser empíricamente aislable y localizable con el término folklore”. Paco Salvador, “Ballet folklórico en Ecuador - Reinención de tradiciones. 1963 – 1993” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006), 23.

del ballet como *la técnica* en la cúspide de la pirámide jerárquica, técnica además capaz de intervenir otras técnicas para *enriquecerlas*. Ejemplo de esto son las danzas nacionales y populares en algunas de cuyas producciones escénicas parece filtrarse este mismo relato occidentalizado; danzas que, en efecto, los bailarines de formación básicamente clásica consideran potencialmente *mejorables* a través de la *técnica académica*: ¿Un bailarín de danzas populares y nacionales debe tomar ballet? Edgar Jadán nos responde:

Yo considero que sí porque te da mayor destreza para el movimiento. En nuestro folklore por ejemplo no solamente es el zapateo o el ritmo andante, sino grandes saltos, como en la caza del venado, o los Diablos Humas. Con el tiempo se han transformado estas danzas y ya interviene el virtuosismo: intervienen pasos de ballet. Estamos hablando de un bailarín que tiene una formación clásica, *que lo enfrenta todo*, todo tipo de baile y movimiento.⁷⁷

La noción de *virtuosismo*, nacida junto a la noción moderna que identifica danza con movimiento, un movimiento incesante, asombroso, que derrocha energía, y que condensa la idea de un poder *autosuficiente*,⁷⁸ siempre ascendente, dominante, y enmarcado en la extra cotidianeidad,⁷⁹ encarnado en el bailarín de ballet, visto como aquel que “lo enfrenta todo”, va muy a tono con el relato moderno del progreso que mira hacia valores occidentales que se deben alcanzar para *superar* estadios o manifestaciones culturales *anteriores e inferiores*. El bailarín de ballet, en este contexto y siguiendo la reflexión que André Lepecki hace respecto a la modernidad y la danza es el “sujeto privilegiado del discurso”⁸⁰ moderno, poseedor de un lenguaje

⁷⁷ Edgar Jadán, entrevista, Quito, enero 2014. Énfasis añadido.

⁷⁸ “Pero ¿cómo podría un cuerpo moverse de un lado a otro de manera tan espectacular, con tanta eficacia y autosuficiencia? ¿En qué suelo se mueve de un lado a otro este sujeto cinético, aparentemente sin esfuerzo, aparentemente siempre con energía y sin tropezar nunca? (...) el *suelo* de la modernidad es el terreno colonizado, aplanado y arrasado donde se produce la fantasía de la motilidad interminable y autosuficiente” André Lepecki, *Agotar la danza* (España: Universidad de Alcalá, 2008), 33-34.

⁷⁹ Johan Huizinga, al referirse a las características del juego, nos habla de una actividad que tiene mucho en común con lo ritual, que se desarrolla en un tiempo excepcional, con protocolos, reglas, un orden específico y un sentido estético, elementos que ciertamente tienen mucho que ver con la danza, su extracotidianeidad, su ritualidad, su orden, su tendencia a la estetización del movimiento. A su vez, actividades de carácter religioso o artístico, consideradas en su dimensión ritual, tienen mucho en común con el juego: “El carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime. ¿No podríamos seguir hasta la acción cultural y afirmar que también el sacerdote sacrificador, al practicar su rito, sigue siendo un jugador? Si se admite para una religión se admite para todas. Los conceptos de rito, magia, liturgia, sacramento y misterio entrarían, entonces, en el campo del concepto ‘juego’”. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 34.

⁸⁰ “La modernidad se entiende (...) como un proyecto de larga duración, que metafísica e históricamente produce y reproduce un “marco psicofilosófico” (Phelan, 1993:5) donde el sujeto privilegiado del discurso es siempre marcado como hombre heteronormativo, señalado como

universal al cual, como lo expresa la subjetividad moldeada por la estética del ballet, deberían ser traducidas todas las manifestaciones dancísticas, en su percepción subordinadas. Frente a este punto de vista se ubican por contraste aquellos bailarines que cuestionan los valores del canon académico extendido a toda manifestación dancística. Dice Ernesto Ortiz: “Sobre la gente que hace folklore y se entrena en ballet, creo que la danza folklórica no necesita que venga el ballet a blanquearlo y a validarlo. ¿Para qué entrenarse en una cosa cuando en el escenario se hace otra?”⁸¹

Bolívar Echeverría nos habla de un “racismo identitario-civilizatorio” o un “*racismo* que exige la presencia de una blanquitud de orden ético o civilizatorio”, al referirse a la actitud que caracteriza al prototipo actual de individuo “moderno – capitalista”, que tolera rasgos étnicos lejanos a la blancura de la piel, a condición de ver en las entidades o grupos humanos puestos a consideración una “interiorización del ethos histórico capitalista”.⁸² De este modo, aquellas poblaciones no blancas, pueden ser consideradas dentro de la blanquitud siempre y cuando muestren un comportamiento adscrito a una “funcionalidad ética o civilizatoria”, que no entre en pugna con el espíritu de producción y acumulación propio del capitalismo de la modernidad y que sea evidente no solamente en su productividad, sino en una apariencia diáfana, en un adecuado modo de hablar, en “la medida y compostura de sus gestos y movimientos”. En este orden de reflexiones, podríamos hablar de un afán de incluir en la *blanquitud* a aquellas manifestaciones culturales *otras*, en este caso, las danzas populares y nacionales ecuatorianas, cuando se intenta, desde lo académico, refinar sus manifestaciones -a pesar de aceptar e incluso ensalzar estas danzas- para adecuarlas a una suerte de *arte virtuoso* equiparable, a nuestro ver, a esta suerte de “comportamiento virtuoso”, afín a ideas de orden, limpieza y rectitud que, palpables en el aspecto técnico, sugieren las mismas virtudes en el orden ético,

perteneciente a la raza blanca y que experimenta su verdad como (y dentro de) un incesante impulso a favor de un movimiento autónomo, automotivado, interminable, espectacular”. Lepecki, *Agotar la danza*, 33.

⁸¹ Ernesto Ortiz, bailarín y coreógrafo de Danza Contemporánea, docente de la Universidad de Cuenca, entrevista, Quito, diciembre, 2013.

⁸² “El ‘espíritu del capitalismo’ consiste así en la demanda o petición que hace la vida práctica moderna, centrada en torno a la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano; de un tipo especial de humanidad, que sea capaz de adecuarse a las exigencias del mejor funcionamiento de esa vida capitalista. Según Weber, el ethos que solicita el capitalismo es un ethos ‘de entrega al trabajo, de ascesis en el mundo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva, de búsqueda de un beneficio estable y continuo.’” Bolívar Echeverría, “Imágenes de la blanquitud”, en *Diego Lizarazo et Al.: Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen* (México: Siglo XXI, 2007), s.n.

haciéndolas aceptables de este modo para el espíritu de la blanquitud, detrás de la cual subyace, ciertamente, un fuerte fundamento étnico/racial.⁸³

Una buena parte de los bailarines dentro de la línea de la danza contemporánea de Quito asumieron este disciplinamiento a regañadientes dentro de sus carreras, tal como nos cuenta Sofía Calderón: “Yo nunca he pensado que el ballet sea la madre de todas las cosas, yo pensé que el ballet era importante para poder insertarme en la danza aquí, era mi puerta de entrada para ser aceptada”.⁸⁴ La contradicción de este grupo de bailarines residía no en el hecho de querer encajar en la estética o en los virtuosismos técnicos del ballet, sino que, en que a pesar de no querer hacerlo, se vieron inmersos en procesos de selección cuyos parámetros estéticos y técnicos se fundamentaban en esta disciplina. Tratar de conciliar lo más posible su cuerpo y movimiento a las estéticas del ballet para algunos se volvió simplemente una cuestión de supervivencia.

2. Ética y práctica del ballet en Quito

La hexis corporal es la mitología política realizada, incorporada, vuelta disposición permanente, manera perdurable de estar, de hablar, de caminar, y, por ende, de sentir y de pensar.

Pierre Bourdieu⁸⁵

En las prácticas corporales extracotidianas como las disciplinas dancísticas, la educación, que opera de manera tácita a través de las consignas enunciadas en el disciplinamiento diario, en efecto instala en el individuo la cosmovisión propia de la cultura que da origen a determinada disciplina. El movimiento y su acento construyen entonces no solo los lineamientos estéticos y la autovaloración del individuo con respecto a los mismos, sino, en efecto, una ética, una “manera

⁸³ “El racismo étnico de la blancura, aparentemente superado por y en el racismo civilizatorio o ético de la blanquitud, se encuentra siempre listo a retomar su protagonismo tendencialmente discriminador y eliminador del otro, siempre dispuesto a reavivar su programa genocida. Los mass media no se cansan de recordar, de manera solapadamente amenazante, el hecho de que la blancura acecha por debajo de la blanquitud”. Echeverría, “Imágenes de la Blanquitud”, s.n.

⁸⁴ Sofía Calderón, bailarina de Danza Contemporánea, ex integrante de la CND, entrevista, Quito, noviembre 2013.

⁸⁵ Bourdieu, *El sentido práctico*, 113.

perdurable de estar”, validada a partir de la matriz ideológica imbricada en las prácticas cotidianas. En este subcapítulo nos vamos a enfocar entonces en tres aspectos éticos del disciplinamiento físico, en este caso del ballet, que nos parecen pertinentes en el desarrollo de este trabajo: las prácticas de enseñanza; las jerarquías y su relación con la competitividad y docilidad requerida; el manejo del dolor.

2.1. Las prácticas de enseñanza del ballet en Quito: El lugar del cuerpo y el acercamiento al mismo

En el texto “Vigilar y castigar”, Foucault analiza las disciplinas como tecnologías de control corporal -surgidas a partir de los siglos XVII y XVIII- cuyo fin último es la utilización y control del individuo; en esta lógica, el cuerpo visto como instrumento, es entrenado para el desarrollo de sus máximas potencialidades, siempre a favor de la eficacia del conjunto.⁸⁶ Precisamente, el disciplinamiento cotidiano del cuerpo y el movimiento utilizado en el entrenamiento de bailarines de ballet, dirigido a potenciar la eficiencia máxima del cuerpo para que cumpla un rol determinado dentro del entramado jerárquico de una compañía de ballet, tiene un paralelismo con esta idea del cuerpo cuyo fin último es ser un instrumento útil. En el citado libro, Foucault hace notar como la teoría del “cuerpo - máquina” de Julien Offray de La Mettrie⁸⁷ -donde se rechaza el dualismo cartesiano y se desarrolla la tesis de la correspondencia entre funciones psíquicas y estados corporales- es aplicable al funcionamiento de las disciplinas, pues en su dinámica de control, a más docilidad del cuerpo más docilidad de la voluntad. El disciplinamiento del cuerpo entonces, ya se mira en este análisis en directa relación con la construcción de subjetividad en el individuo.

¿Cómo me enseñaron? Fue la pregunta realizada a los bailarines con respecto a las disciplinas recibidas a lo largo de su carrera. En el caso del ballet, las respuestas se refieren a su experiencia con las prácticas de enseñanza tanto de la Escuela Cubana de Ballet, cuya presencia fue dominante en Quito, como de aquellas

⁸⁶ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, 149-150.

⁸⁷ Julien Offray de La Mettrie (1709 - 1751). Médico y filósofo francés, considerado uno de los primeros escritores materialistas de la Ilustración. En *El hombre máquina* desarrolla la tesis de correspondencia entre estados psíquicos y estados corporales, con lo cual se opone al dualismo cartesiano que divide alma y cuerpo. En su lugar, extiende al ser humano la teoría de Descartes que considera el cuerpo de los animales como una máquina.

escuelas europeas, que aunque fueron minoría y permanecieron por muy poco tiempo, también nos ayudan a construir una visión objetiva acerca de lo que fue –en general- el acercamiento al cuerpo en la enseñanza del ballet en nuestra ciudad. Wendy Palacios nos habla de lo que fueron sus procesos de aprendizaje: “Mi disciplina de aprendizaje fue de la antigua, de la disciplina recia, de la letra con sangre entra. Fui minada demasiado en la cuestión personal, muchísimas veces deseé dejar de ser bailarina, porque encontraba que no alcanzaba las destrezas, no era *bonita*,⁸⁸ no tenía las condiciones físicas para ser bailarina”.⁸⁹

El ballet, al ser validado por parte de la institucionalidad oficial educativa como disciplina obligatoria para todo aspirante a bailarín profesional, y por lo tanto estar al alcance de múltiples capas sociales con su inmensa heterogeneidad corporal, endureció y magnificó en Quito su legendaria fama de disciplina estricta que, en base al sacrificio del cuerpo aspira a conseguir una corporalidad “de acero elástico”.⁹⁰ En efecto, esta práctica que en los inicios de su implantación en el país estuvo relacionada a las altas clases sociales quiteñas y guayaquileñas, clases sociales implícitamente “blancas”, al ser impartido a sectores poblacionales más amplios de la capital, agudizó su característica severidad, pues a las altas exigencias técnicas se sumó una mirada teñida de racialidad.

Así, para un tipo de acercamiento pedagógico imbuido de los valores estéticos del ballet, relacionados a la forma como requisito previo, el primer gran obstáculo es precisamente aquel conjunto de cuerpos *fuera de las formas del canon* que aspiran –merced a aquella construcción del ballet como manifestación cultural superior que legitima la carrera de un bailarín- a formarse en esta disciplina. De este modo, el ballet, tal como fue implementado en Quito por varios representantes de la Escuela Cubana de Ballet, así como de la escuela Vaganova, y la escuela francesa de ballet,⁹¹

⁸⁸ “Primer mandamiento de las mujeres: la belleza. ‘Sé bella y cállate’, se les ordena, quizá desde la noche de los tiempos”. Perrot, *Mi historia de las mujeres*, 40.

⁸⁹ Wendy Palacios, entrevista, Quito, enero 2014. Énfasis añadido.

⁹⁰ Es famosa la descripción que Isadora Duncan hace en sus memorias de la rutina de trabajo de la famosa bailarina rusa Anna Pavlova: “Encontré a Pavlova de pie con su vestido de tul practicando en la barra, sometiéndose a la gimnasia más rigurosa, mientras que un viejo caballero con un violín marcaba el tiempo y la exhortaba a realizar mayores esfuerzos; era el legendario maestro Petipa. *Me senté y durante tres horas observé tensa y perpleja los sorprendentes ejercicios de Pavlova, que parecía ser de acero elástico*. Su hermoso rostro adoptó las líneas severas del mártir. No paró ni un solo instante. Todo su entrenamiento parecía estar destinado a separar por completo la mente de los movimientos gimnásticos del cuerpo”. Isadora Duncan, *Mi vida* (Buenos Aires: Lozada, 1944), s.n. Énfasis añadido.

⁹¹ Los maestros cubanos, rusos, franceses y un maestro chileno de ballet, Felipe González, traídos a la capital gracias a los convenios de asesoramiento técnico firmados a inicios de los años ochentas, por

favoreció el desarrollo de un tipo de subjetividad en la cual -además de estar presente una gran competitividad, aspecto que analizaremos más adelante-, prima la docilidad hacia formas de autoritarismo y maltrato justificadas y naturalizadas dentro de esta lógica, en la cual se asume la ilegitimidad del propio cuerpo, por estar alejado del canon- para practicar esta disciplina.

El relato estético de la modernidad⁹² se actualiza entonces constantemente a través de la mirada del maestro de ballet que aprueba, incluye, felicita... o excluye, desaprueba, ignora. Este tipo de vivencias se ejemplifican en las palabras de Valeria Andrade: “Yo salí del IND no solo en una completa ignorancia de mí misma, sino con un desprecio absoluto hacia mi cuerpo, hacia mi persona. En eso nos *educaron* y en eso les siguen educando en el IND, y la hegemonía, la danza oficial aquí sigue repitiendo estos patrones”.⁹³

La mirada a distancia por parte de los bailarines entrevistados entrenados principalmente dentro de la técnica clásica sobre el proceso de enseñanza/aprendizaje que vivieron, una perspectiva enriquecida, en algunos casos, por el contacto con otras técnicas de la danza y más allá de la danza, da como resultado una reflexión acerca del cómo “no deberían” ser las aproximaciones a la enseñanza dancística en general. ¿Qué errores no volvería a cometer? En general se habla de no repetir lo que ellos percibieron como falencias dentro de su proceso formativo. Sin embargo, hay que recordar que aun cuando un docente / bailarín haya hecho conciencia de los errores pedagógicos cometidos hacia él mismo, es probable que en su aula de clases, en algún momento, reproduzca la voz, el tono y las maneras del maestro o estilo de enseñanza que más lo marcó, pues están muy interiorizadas. Andrea López ejemplifica esto: “En la clase, todo el tiempo la palabra literal era *rómpete*. La profesora que nos decía eso es tremenda bailarina, y la amo, y con ella aprendí a subirme a las puntas, pero *así como aprendió ella, también fue cómo nos enseñó a nosotras*”⁹⁴

un lado, entre el INDT -dirigido en ese entonces por Rubén Guarderas- y la Escuela Cubana de Ballet, y por otro lado, entre la CND -dirigida en ese momento por Marcelo Ordoñez- y las escuelas rusa y francesa de ballet.

⁹² “(...) desde la cual se erige y elogia de manera privilegiada lo ‘humano’ eurocéntrico, blanco, patriarcal y heterosexual.” Edgar Vega Suriaga y otros, *Desenganche, visualidades y sonoridades otras* (Quito: La Tronkal, 2010), 61.

⁹³ Valeria Andrade, bailarina de formación clásica y contemporánea, artista interdisciplinaria, entrevista, Quito, agosto de 2012.

⁹⁴ Andrea López, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

2.2. Jerarquías, competitividad y docilidad requerida en el ballet

Calificar socialmente las propiedades y los movimientos del cuerpo, es al mismo tiempo naturalizar las opciones sociales fundamentales y constituir el cuerpo, con sus propiedades y sus desplazamientos, como un operador analógico que instaura todo tipo de equivalencias prácticas entre las diferentes divisiones del mundo social.

Pierre Bourdieu⁹⁵

Uno de los hechos que le da al bailarín una percepción muy clara relacionada al lugar que ocupa dentro de la jerarquía del mundo del ballet, es el lugar en el espacio que se le otorga en el salón de clases. El cuerpo, con sus características, a favor o en contra de la estética requerida en esta disciplina, y su movimiento, valorado de acuerdo a las habilidades técnicas, es en efecto, como dice Bourdieu, un operador analógico de equivalencias entre la clasificación de un individuo y el lugar que ocupa en el espacio. Wendy Palacios recuerda: “Dentro de las cosas que eran más terribles para mi era el proceso de ir avanzando, si progresabas mejoraba tu puesto en la barra y llegabas a la barra principal, pero si te equivocabas el ejercicio te ibas al último otra vez, porque no servías para nada, querías morirte”.⁹⁶

Esta jerarquización en base a la cual se le otorga al individuo su lugar en el mundo del ballet, reflejada –como acabamos de ver- en el lugar que ocupa en el salón de clases⁹⁷ y en base al cual se juega su propia valoración, produce inevitablemente una forma competitiva de estar en el espacio de trabajo. La competitividad en una compañía de ballet es una especie de carrera sin relevos que implica un alto nivel de auto exigencia a todo nivel: corporal, técnico, anímico, energético, so pena de comprometer el lugar que ocupa el bailarín dentro de la jerarquía –de haber alcanzado un alto lugar-, o de quedar encasillado en roles menores de cuerpo de baile por el resto de lo que dure su vida profesional dentro de esta compañía. Wendy Palacios continúa su reflexión:

⁹⁵ Bourdieu, *El sentido práctico*, 115.

⁹⁶ Wendy Palacios, entrevista, Quito, enero 2014.

⁹⁷ Jerarquización que se extiende también al nivel de sueldos.

Comienzas a tener aceptación de tu compañía si tienes una buena destreza técnica, de lo contrario te empiezan a encasillar en determinados parámetros, te pueden poner de primera bailarina o de cuerpo de baile toda la vida. Es tan jerárquico que te ves en la obligación de mantenerte al máximo aunque vayas avanzando en edad porque tienes que mantener un status, si aflojas, te viene todo el mundo encima.. y es duro, duro, duro...⁹⁸

La competitividad, sin embargo, convive también con la solidaridad en un permanente juego de ambivalencias. Entre el individualismo, la necesidad de demostrar, escalar sitios dentro de la compañía, el competir por un rol y la inevitable necesidad del apoyo grupal, tienen lugar las contradicciones con las que lidian los bailarines a diario. Sebastián Salvador nos comparte su experiencia al respecto dentro de la Compañía Nacional de Danza.⁹⁹

Hay toda una exigencia en la vida de la Compañía, y eso en relación al otro te hace más individualista, más receloso, más egoísta con tu trabajo. No hay tanto una onda de unidad hacia el objetivo, que es lograr que la obra salga bien, sino una onda de *yo hago lo que tengo que hacer, yo cumplo*. Pero es a veces, otras veces nos ayudamos entre nosotros.¹⁰⁰

Como contraparte a aquella ambivalente competitividad/solidaridad entre pares, está aquella implícita docilidad por parte del sujeto del disciplinamiento hacia quien está en la cúspide de este orden: el maestro/coreógrafo o director -y los procesos coreográficos, artísticos o institucionales que dirige- cuya figura tiene un peso y una autoridad incuestionable. El respeto a quien lleva años de trabajo dentro de la profesión y alcanza el lugar de coreógrafo o maestro/a en general es algo natural para los profesionales de la danza, ya sea que su trabajo se desarrolle dentro de la estructura de una compañía profesional o dentro un grupo. Sin embargo, este respeto, vivido como un disciplinamiento en el cual la figura de quien está delante no puede ser cuestionada, se puede convertir fácilmente en sumisión. Enriqueta Terán expone su postura al respecto: “Para mí tiene que ser muy lineal la disciplina, el no objetar al maestro/coreógrafo. El maestro es el maestro, lo asumo así, esa ha sido mi forma a lo largo de mi carrera, porque tiene todo un peso por detrás. Hay bailarines

⁹⁸ Wendy Palacios, entrevista, Quito, enero 2014.

⁹⁹ Aunque la orientación escénica de esta compañía no es precisamente de ballet, eso nos deja ver que hay estructuras en común que, tratándose de academización e institucionalización del movimiento, se comparten entre las prácticas quiteñas de la danza clásica, moderna y contemporánea, tema que trabajaremos en el capítulo siguiente.

¹⁰⁰ Sebastián Salvador, ex bailarín y coreógrafo de la CND, entrevista, Quito, diciembre 2013.

que se creen en la capacidad de poner sus puntos de vista durante los procesos”.¹⁰¹ En el otro extremo, esta sumisión requerida puede dar lugar a un rechazo velado de determinados procesos de trabajo, ya que, debido a la rigidez con la que se manejan ciertas diferencias jerárquicas en determinados espacios, no se puede pensar en un diálogo.

2.3. El disciplinamiento y el manejo del dolor en el ballet: dolor físico, dolor emocional

En la época en la que un bailarín se está formando, el mirar la disciplina practicada y los lugares donde se desarrolla -salón de clases y escenario- como *espacios sagrados* donde acontece un hecho extra cotidiano, equivalente a un ritual, por un lado ayuda a forjar una necesaria *mística de trabajo*, una actitud de respeto hacia los momentos, lugares y personajes implicados en la realización del oficio dancístico. María del Sol Carbo recuerda:

A mí me marcó Felipe González la forma de llevar la disciplina: aunque te estés muriendo de dolor, de cansancio, de enfermedad, si estás en el escenario, estás en el escenario. Él me inspiró la sensación de que el escenario es sagrado y de que lo que haces es casi como una religión. En ese sentido yo le agradezco, porque me encantaba y me encanta esa sensación de que es algo místico, el hecho de que llegas a una hora para una presentación, y tienes que maquillarte, tienes que hacer la clase, tienes que vestirte, tienes que entrar al escenario de una manera mística.¹⁰²

Sin embargo, esta postura *mística* hacia el oficio de la danza, con frecuencia hace que el individuo ignore en su propio cuerpo las señales de lesión y enfermedad. En esta situación en la que el cuidado del cuerpo es puesto en segundo plano, interviene no solo el bailarín influenciado por un ideal técnico inmediatista de evidentes resultados escénicos -inculcado en sus primeros años de formación-, sino también las grandes compañías profesionales de danza, frecuentemente maquinarias de producción de resultados cuantitativos. ¿Cuánto incide una instancia oficial y su necesidad productiva en la actitud de cuidado corporal del bailarín? Dice Esteban Donoso:

¹⁰¹ Enriqueta Terán, bailarina de formación clásica, docente de la Metrodanza, entrevista, Quito, septiembre 2013.

¹⁰² María del Sol Carbo, entrevista, Quito, enero 2014.

No hay nada de malo en que un bailarín siga una escuela determinada, o baile para un coreógrafo con una cierta estética establecida, siempre y cuando haya ese respeto por el cuerpo del bailarín, y no como sucede en las grandes compañías donde *no importa que estés lastimado mientras cumplas con determinado número de funciones, que ni siquiera tiene que ver con sacrificar el cuerpo a una estética sino sacrificar el cuerpo a una producción.*¹⁰³

Uno de los retos y aspiraciones de un bailarín profesional en Quito, es llegar en algún momento, sobre todo al inicio de su carrera, a formar parte de una compañía profesional de danza, donde sabe que adquirirá experiencia escénica, tendrá entrenamiento, sueldo asegurado, y con suerte, podrá participar de giras al exterior. El bailarín también sabe que alcanzar este *status* le demandará gran parte de su tiempo y energía, pues debe cumplir con el horario, el tipo de entrenamiento, las obras coreográficas, las funciones y giras que determine cada compañía profesional de acuerdo a su línea de trabajo. Por su lado, en Quito, las grandes compañías profesionales deben cumplir con un determinado número de funciones y giras dentro del país, pues las mismas son compromisos económicos o políticos adquiridos cada año con entidades estatales, privadas o semiprivadas que financian y hacen posible su subsistencia.¹⁰⁴ Debido a estas circunstancias determinantes, para los directores de estas grandes compañías, el número de funciones completadas al año y la cantidad de público alcanzado en las más remotas provincias del país, son indicadores de gran éxito de la institución que dirigen, pues de esta manera se cumple con las políticas estatales de masiva difusión artística, garantizando un presupuesto para el siguiente año.

En medio de esta dinámica se desarrolla el día a día del bailarín que es parte del elenco de estas compañías, quien en calidad de “cuerpo contratado”,¹⁰⁵

¹⁰³ Esteban Donoso, entrevista, Quito, noviembre 2013. Énfasis añadido.

¹⁰⁴ Una gran compañía de danza en Quito debe, en efecto, completar una determinada cantidad de funciones, sea dentro de la ciudad, para todo tipo de público, o en provincia, en general para sectores sociales poco favorecidos, donde es posible que estas presentaciones sean recibidas con gran curiosidad y agradecimiento, o con extrañamiento, dependiendo de la propuesta coreográfica que se ponga en escena y del bagaje cultural del público en cuestión.

¹⁰⁵ “Hired Body”, es una expresión utilizada por Susan Foster en el artículo “Dancing Bodies”, en referencia a los bailarines independientes y de formación ecléctica que literalmente están al servicio de varios discursos y coreógrafos sin comprometerse, desde este punto de vista, realmente con ninguna estética, en contraste con aquellos de formación más sólida dentro de un estilo o técnica determinada. Esta clasificación y etiqueta de Foster hacia estos bailarines eclécticos es refutada por Melanie Bales, en el artículo “Training as the medium through which”, donde deja ver que tanto lo bailarines adscritos a una estética específica, como aquellos que transitan por varios estilos, están sujetos a condiciones de contratación, sin que ello sea una condición de impedimento para que se comprometan desde el punto de vista estético o artístico, con el coreógrafo o compañía de turno. Revisar: Melanie Bales, “Training as the medium through which”, en Melanie Bales y Rebecca Nettle-Fiol, edit., *The Body eclectic*, (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008), 34-35.

simplemente debe atenerse a las reglas y condiciones de trabajo que le dictan las instituciones, pues no deja de ser una pieza más dentro del engranaje productivo, una pieza con fecha de caducidad¹⁰⁶ a la cual se le exigirá el máximo de su rendimiento, pero al que no siempre se le ofrecerán las mejores condiciones de trabajo. Unas condiciones de trabajo no muy favorables empiezan -a nuestro criterio- por un mal régimen de entrenamiento diario -que se arrastra desde la formación en la escuela- donde, sobre todo tratándose de la enseñanza de la danza clásica, gran parte de los bailarines quiteños han recibido un tipo de enseñanza que no incluye un buen conocimiento de su anatomía y donde predomina la idea de que a mayor esfuerzo muscular, mejor trabajo se está realizando. El tipo de entrenamiento que prima en las compañías de danza profesionales de Quito es precisamente la continuación de esta situación, enfocado en un concepto de rendimiento que equipara calidad de entrenamiento a horas de desgaste corporal. Camila Enríquez, bailarina de la CND nos dice: “Creo que sigue siendo muy agresivo pensar que tienes que hacer una clase de ballet de futbolista básicamente, o sea que es muy fuerte, para después pasar a una de contemporáneo que te saca la madre, y después ensaya todo bien al 100%. No creo que sea el mejor abordaje”.¹⁰⁷

Al mal entrenamiento se suman las pésimas condiciones que con frecuencia tiene que asumir el bailarín en las giras: el entrenar y dar funciones en pisos y espacios poco adecuados como pisos de cemento, linóleos en mal estado, condiciones climáticas adversas, etc. No es raro entonces que un bailarín que conoce poco o nada acerca de su anatomía básica, que fue programado en su educación para identificar el esfuerzo o la disciplina diaria con la sobrecarga muscular, y que además está expuesto a entrenamientos desgastantes además de pobres condiciones de trabajo en las giras, tienda a lesionarse. Cuando esto ocurre, el intérprete bailarín deja en segundo plano el proceso de rehabilitación corporal debido a varios factores que se resumen en no quedar fuera de una función o gira importante, además del temor a perder un empleo. De esto nos habla Sofía Calderón: “Hay muchos elementos que te obligan a continuar a pesar de una lesión grave, si no bailo otro tomará mi puesto, si no bailo perderé la oportunidad de bailar, y como el cuerpo resiste... toma tiempo

¹⁰⁶ “En una sociedad fascinada por la juventud, el bailarín queda reducido a un cuerpo – objeto, reemplazable apenas empieza a parecer ‘gastado’. Esta actitud depende también de factores eróticos, que surgen de otro análisis. Pero se trata indudablemente del corazón del problema: el cuerpo del bailarín se asimila a un cuerpo de deseo.” Geisha Fontaine, *Las danzas del tiempo* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 49.

¹⁰⁷ Camila Enríquez, bailarina de danza contemporánea, entrevista, Quito, diciembre 2013.

despojarse de esa forma de pensar.”¹⁰⁸ Paradójicamente, el hecho que un bailarín casi ignore una lesión, o amortigüe el dolor para continuar trabajando, lejos de asegurarle una mejor posición en la compañía, lo va mermando.

Por otro lado, a lo largo de la carrera de un bailarín, sea dentro de un grupo o gran compañía, se presentan escollos y frustraciones que forman parte del día a día de su oficio y que no solo le producen *stress* sino que le llegan a causar dolor emocional. No poder cumplir con ciertos parámetros técnicos, perder un rol, abandonar espacios y personas a las cuales se van creando apegos son algunas de las causas por las que un bailarín puede sufrir emocionalmente, pues las circunstancias mencionadas implican un sentimiento de pérdida: Jorge García se refiere a este tema: “Siempre hay dolor físico en la técnica, ahora, el dolor físico puede pasar, pero los dolores emocionales siguen ahí. *La danza me causó dolores emocionales, y muy fuertes*. Uno de esos dolores venía del no poder alcanzar ciertos postulados técnicos”.¹⁰⁹

El hecho de no poder asumir un rol largamente trabajado o duramente ganado -en el caso de trabajar dentro del ritmo competitivo de una gran compañía- es una de las razones más recurrentes de stress para un bailarín profesional, tanto para aquellos que trabajan en una compañía como para los que trabajan en un grupo. Más allá de que el factor determinante sea una lesión o el criterio técnico y estético de quien dirige la compañía o un determinado montaje, perder un lugar ganado con mucho esfuerzo dentro de un montaje o producción específica -para aquellos que trabajan en grandes compañías- puede generar en el intérprete sentimientos de poca valía y de incapacidad para cumplir con los requerimientos físicos y emocionales necesarios para poder sobrevivir en esta profesión. Cuando se trata de una lesión, y dependiendo de la gravedad de la misma, abandonar el escenario implica también abandonar por un tiempo determinado la rutina de trabajo a la que el cuerpo está acostumbrado, y esto puede generar ansiedad extra. Evitar el stress causado por la inactividad física es también una de las causas por las cuales un bailarín posterga el tratamiento de una lesión.

Cuando las causas de pérdida de un rol dentro de un montaje está relacionada a criterios estéticos y técnicos, los cuestionamientos y sentimientos de inseguridad generados en el intérprete por el hecho de no poder cumplir los parámetros o ideales

¹⁰⁸ Sofía Calderón, entrevista, Quito, noviembre 2013.

¹⁰⁹ Jorge García, bailarín de danza contemporánea, entrevista, Quito, marzo 2014. Énfasis añadido.

de la técnica, compañía, grupo o coreógrafo de turno, suelen ser aún más profundos. Edgar Jadán nos dice: “Creo que el dolor más alto que existe es cuando te quitan un papel importante que vas a hacer”.¹¹⁰

La contrariedad que para el bailarín representa el hecho de perder la oportunidad de bailar y estar en el escenario -pues cuando pertenece a un grupo o compañía profesional ese es el objetivo principal de la danza en su vida, por lo menos en esa etapa de su vida-, es asumida de diferente manera por los individuos, sin embargo y en general, a menos que se cambie el lugar de trabajo, la opción para los bailarines que desarrollan su trabajo de manera grupal y bajo una dirección artística, es simplemente continuar con su trabajo de la mejor manera posible, lo que, como veremos en el subcapítulo que sigue, es una actitud que en algunos casos puede ser determinante en su vida más allá del escenario.

2.3.1. El manejo del dolor y la disciplina más allá del salón de clases y el escenario

Sí me gustaría pensar que nos enfrentamos a la vida de manera distinta.

Ernesto Ortíz.¹¹¹

El disciplinamiento dancístico, en tanto formación extra cotidiana, ya lo hemos dicho, no solo construye al individuo en su corporalidad, sino que pasa a ser constitutiva de su ética, de su forma integral de ser incluso más allá de las prácticas de la danza. Inevitablemente, aunque no de manera absoluta, este disciplinamiento aporta su carga ideológica, su capa constitutiva a la *forma de estar en el mundo* de cada persona.

En el caso del manejo del dolor físico relacionado a la práctica disciplinar, se puede decir que el hecho de desarrollar, gracias a la práctica física, un umbral alto de resistencia al mismo, parece ser que logra, en su lado bueno, que el individuo tenga un organismo más fuerte y en general que maneje mejor situaciones difíciles fuera del aula de clases o el escenario. En palabras de Patricio Andrade, “el dolor se vuelve un acompañante del bailarín. Uno se va preparando para vivir con el dolor.

¹¹⁰ Edgar Jadán, entrevista, Quito, enero 2014.

¹¹¹ Ernesto Ortiz, bailarín y docente de danza contemporánea, entrevista, Quito, abril 2014.

Mientras estás activo te vuelves más resistente al dolor físico, al emocional también, a las enfermedades, a todo. Estás más protegido porque estás con la energía fluyendo todo el tiempo.”¹¹²

Sin embargo, tratándose del dolor causado por una lesión, ya hemos visto que la forma de manejarlo es determinante no solamente en la duración de la vida profesional de un bailarín, sino que pone en evidencia la relación entre la costumbre de aceptar un cuerpo lesionado que sigue trabajando y el aceptar un régimen de maltrato -dentro de las instancias de estudio y trabajo de un bailarín- muchas veces naturalizado e invisibilizado. Así, en algunos casos, asumiendo -tal como lo plantea esta tesis- que el manejo de la corporalidad en la danza tiene incidencia en la construcción de la subjetividad del individuo incluso más allá de la actividad dancística, pudimos escuchar en el relato de diferentes lugares de enunciación, cómo el hecho de soportar e ignorar por largo tiempo el dolor de lesión¹¹³, relacionado este hecho a la negación del cuerpo, de alguna manera naturalizó el dolor y el maltrato más allá de las prácticas dancísticas.

Aunque no es algo que se pueda generalizar, parece ser que el hecho de haber resistido condiciones de trabajo físico sumamente exigentes, además de un trato “fuerte”, propio de algunos tipos de formación más cerrada y tradicional en Quito, de alguna manera acostumbró a ciertos individuos sometidos a este tipo de régimen, a situaciones de incomodidad en su vida personal. En escuelas y compañías de danza donde la palabra *disciplina* es confundida con maltrato, algunos bailarines, al haber desarrollado tolerancia a un tipo de enseñanza que incluye mecanismos poco adecuados de “incentivo” a los alumnos como la exclusión y/o palabras que minan la autoconfianza del estudiante, parece ser que desarrollan tolerancia a situaciones igualmente maltratantes más allá del mundo de la danza: “Uno no entiende hasta mucho después que la resistencia al dolor tendría que ser en la parte técnica, en la danza, no en toda la vida, porque a mí me pasó, que uno se vuelve resistente a todo. Comencé a pensar *esto viene de algún lugar... nada, viene de la danza*”.¹¹⁴

Sin embargo, desde otros lugares de enunciación se nos recuerda también que el dolor, en la danza y en la vida, es inevitable. Aprender a vivirlo, a aceptarlo y a

¹¹² Patricio Andrade, bailarín y coreógrafo independiente, entrevista, Quito, enero 2014.

¹¹³ La mayor parte de las personas, más aún las que trabajan con el cuerpo como herramienta de trabajo, pueden identificar claramente las señales de “dolor de trabajo” o “dolor de lesión”.

¹¹⁴ Andrea López, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

soltarlo también, forma parte de la madurez con la que se asume la decisión de ser bailarín.¹¹⁵ Andrea Jaramillo es clara en su postura:

Yo veo al dolor no como algo masoquista, sino como algo productivo. Quizás pasamos por un golpe en la vida y eso nos obliga a madurar... así mismo es en la danza, pasas por un dolor que aguantas, haces el esfuerzo, respiras, relajas, y es productivo. *Ese es el dolor que nos beneficia, tiene su valor. No hay que verlo con tanto drama, el dolor es parte de la vida.*¹¹⁶

Este es un tema que puede dar lugar a reflexiones más amplias, sin embargo, nos restringimos en este trabajo, al finalizar este primer capítulo, a exponerlo desde el punto de vista de la experiencia de múltiples lugares de enunciación en la danza quiteña y recordando, en palabras de Bourdieu, que “lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es.”¹¹⁷

¹¹⁵ Es interesante notar, además, como experiencias similares son vividas de manera diferente por cada individuo.

¹¹⁶ Andrea Jaramillo, ex primera bailarina del BEC; actualmente maestra de ballet de la CND. Entrevista, enero, 2014. Énfasis añadido.

¹¹⁷ Bourdieu, *El sentido práctico*, 118.

Capítulo segundo

Las estéticas de la danza moderna y contemporánea en Quito

1. La danza moderna y la estética de la expresión en Quito

La estética expresiva admite un arte “feísta”, con la condición de que resulte de algún modo conmovedor.

Carlos Pérez Soto¹¹⁸

La Danza Moderna -como técnica y como expresión escénica- es creada tanto en Estados Unidos como en Alemania a inicios del siglo XX. En sus inicios, es un movimiento de ruptura que, en palabras de Carlos Pérez Soto, “tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociada a la cultura industrial”,¹¹⁹ y que a través de sus representantes, se manifiesta en franca oposición hacia los estrictos cánones estéticos y temáticas cortesanas del ballet. La Danza Moderna Alemana cuenta con precursores como Emile J. Dalcroze (1865 – 1950), cuyo gran aporte al estudio de la música a través del trabajo corporal es denominado *Eurhythmics*; Rudolph Von Laban (1879 – 1958), con su *Método de Análisis del Movimiento* y su concepto de *Danza libre y expresiva*; Mary Wigman (1886 – 1973), representante por excelencia de la *danza expresionista* alemana, que fundamenta su trabajo en la improvisación, la gestualidad y la preponderancia de la expresión sobre la forma; Harald Kreutzberg (1902 – 1968), discípulo de Laban y Wigman, que combina la danza y la pantomima; y Kurt Jooss (1901 – 1979), ya en la línea de la *danza expresivista*,¹²⁰ cuya aspiración es hacer “una síntesis entre ballet académico y danza moderna”,¹²¹ y para quien el entrenamiento, en contraste con el método basado en la improvisación de Wigman, está dirigido fundamentalmente a potenciar las habilidades físicas del bailarín. Por otro lado, en Estados Unidos, precursoras como Lōie Fuller (1862 – 1928); Isadora Duncan (1878 – 1927); Ruth

¹¹⁸ Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, 27.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 81.

¹²⁰ “Los expresionistas tratan de expresar *emociones*, los expresivistas *ideas*. (...) En el primer caso se intenta que las emociones sean directamente el origen y el motor del movimiento. Las *emociones vividas*, incluso en la situación escénica misma. En el segundo caso lo que está en juego es la idea de una emoción y, por consiguiente, el asunto es cómo *representarla* en escena.” *Ibíd.*, 96.

¹²¹ *Ibíd.*, 98.

Saint Denis (1878 – 1968), dan paso a una posterior generación que, al igual que en Alemania lo hizo Jooss, estableció una tendencia más academizada o sistematizada¹²² de la Danza Moderna: Martha Graham (1894 – 1991); Doris Humphrey (1895 – 1958); Charles Weidman (1901 – 1975); y Katherine Dunham (1909).¹²³ En ambos casos, sin embargo, se comparten temáticas escénicas que reflejan la convulsionada realidad social de los años treinta en Estados Unidos y Europa.

Martha Graham creó en los años cuarentas la técnica que lleva su nombre, la técnica Graham. En esta técnica altamente sistematizada, el cuerpo y su movimiento se entrenan rigurosamente para ser vehículos de la expresión de múltiples temáticas basadas tanto en las problemáticas sociales como en temas mitológicos e introspectivos. El dolor, con todos sus matices, es uno de sus temas recurrentes. Bastante después, en la América Latina de los setentas, se hereda una danza moderna influenciada por el mexicano José Limón¹²⁴ y marcada en sus propuestas coreográficas por el sentimiento de rebeldía política de izquierda contra las dictaduras militares de la derecha¹²⁵ que caracterizaron el panorama de esta región en esos años.

La Danza Moderna quiteña no es la excepción. En los años sesentas y setentas, mientras irrumpe en Nueva York la primera de las vanguardias *postmodernas*¹²⁶ que marca el inicio de lo que hoy en día se conoce en general como *Danza Contemporánea*, a Quito -que ha tenido su propio ritmo en el desarrollo dancístico- recién llega la influencia de las técnicas Modernas de Graham y Limón,

¹²² “(...) la danza expresiva introdujo en el estilo moderno *la preocupación por la técnica (de enseñanza, de ejecución, de composición)* que es propio del estilo académico (...)” *Ibíd.*, 98.

¹²³ *Ibíd.*, 83.

¹²⁴ José Limón (1908 – 1972). Bailarín y coreógrafo mexicano. “Fue una figura crucial en el desarrollo de la danza moderna: su poderoso baile cambió la percepción del bailarín masculino, mientras que su coreografía sigue aportando una visión dramática de la danza al público de todo el mundo”, en José Limón Dance Foundation, <http://limon.org/about-us/founders/>

¹²⁵ Alfredo Stroessner en Paraguay, de 1954 a 1989; Augusto Pinochet en Chile, de 1973 a 1990; Juan M. Bordaberry en Uruguay de 1973 a 1976; Jorge R. Videla en Argentina, de 1976 a 1981; Hugo Banzer en Bolivia, de 1971 a 1979; Rodríguez Lara en Ecuador, de 1972 a 1976, sucedido por el “Consejo Supremo de Gobierno”, un triunvirato militar que gobernó entre 1976 y 1979.

¹²⁶ “La expresión ‘postmoderna’ solo fue aplicada a la danza a posteriori, por primera vez en 1975 (...) Se trata de un término que proviene de la arquitectura y la escultura, y que tiene un sentido preciso en danza: después (y en contra) de lo moderno. Incluso más acotado: contra el estilo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón. Es aplicable a la vanguardia centrada en el Judson Church Dance Theater, y a un período que no debería ir más allá de 1960 - 1978” Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, 105.

con temáticas escénicas de corte social, nacionalista y latinoamericanista.¹²⁷ En palabras de Josie Cáceres:

La danza moderna creó una diferencia con el ballet de ser tan rígido, de quitar las puntas, de elaborar esta narrativa de fantasía del ballet, permitió que el movimiento fuera más libre. Sin embargo la danza moderna estuvo atada a una realidad histórica del momento, salía de la primera y segunda guerra mundial, tenía una carga, una necesidad expresiva. Al Ecuador llegó esa información y la escuela de José Limón, y estaba atado a ese tipo de pensamiento.¹²⁸

Una de las primeras bailarinas ecuatorianas que estudió la técnica Graham es la bailarina y coreógrafa Patricia Aulestia¹²⁹, quien, además de realizar estudios de esta técnica en Nueva York, trajo en esos años a Germán Silva¹³⁰, de Chile, para hacer coreografías e impartir clases de Danza Moderna a los bailarines que formaban parte de sus ballets. Otros pioneros de la danza quiteña que estudiaron -entre otros estilos- la técnica Graham, son Wilson Pico -que viajó a México y Nueva York-; Fausto Villagómez -que realizó estudios de Graham en Cuba-; María Luisa González y Laura Alvear -que estudiaron en México-; Arturo Garrido, quien -con intervalos de residencia en Quito- desde 1978 se radica en México. Las primeras clases de técnica Limón vinieron a esta ciudad con los maestros mexicanos Rodolfo Reyes (mexicano radicado durante muchos años en Cuba) y Fernando Castillo, que llegaron a la Compañía Nacional de Danza a mediados de los setentas.¹³¹ Bailarines/maestros como Kléver Viera y Carlos Cornejo estudiaron en México esta técnica, además de la técnica de Javier Francis, a finales de la misma década.¹³²

¹²⁷ “En los años setenta, la Compañía Nacional de Danza del Ecuador, inicia en Quito “el posicionamiento social de la danza desde un concepto nacionalista y latinoamericanista, para lo cual contó con coreógrafos como Germán Silva, Sergio Kuten, Jaime Jorry y Rodolfo Reyes”. En: <http://www.danza.gob.ec/la-institucion/>

¹²⁸ Josie Cáceres, bailarina de danza contemporánea, docente, entrevista, Quito, septiembre 2013.

¹²⁹ Patricia Aulestia. Bailarina, maestra y coreógrafa ecuatoriana formada desde muy temprana edad en Chile. Estudió técnica de ballet clásico, danza moderna y coreografía en el Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música de Chile. En Nueva York estudia danza moderna en la escuela de Martha Graham y ballet en *The School of American Ballet* y *Ballet Russe School of Dance*. Fue bailarina principal del Ballet Nacional de Chile e integró el Ballet de Arte Moderno en el mismo país. Durante su estadía en Ecuador, en los años sesentas, formó y dirigió la Compañía de Danza *Patricia Aulestia* (1964), el Grupo Folklórico Ecuatoriano (1965-1967), el Ballet Nacional Ecuatoriano (1967-1970). Actualmente reside en México donde ha continuado su carrera y gestión en la danza. Diccionario Biográfico de la Danza Mexicana, César Martínez Delgado, coordinador, (México: Dirección general de publicaciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) 2009.

¹³⁰ Destacado bailarín y coreógrafo chileno. Se inició en la coreografía en 1964 con la obra *Germinal*, bailada por el Ballet Nacional de Santiago de Chile. A finales de 1969 Germán Silva estrena la coreografía “Canción Amor” con el Ballet Nacional de Patricia Aulestia.

¹³¹ Estos datos surgen de las entrevistas.

¹³² En su formación también está la influencia del maestro Luis Fandiño.

A nivel escénico, en general, tanto a nivel independiente como institucional, las propuestas escénicas de la danza moderna quiteña de finales de los sesentas, setentas y principios de los ochentas, siguiendo la tradición de la danza moderna norteamericana y europea, no son indiferentes al panorama político y social en el que están inmersas. En una Latinoamérica marcada por procesos internos como las dictaduras militares que caracterizaron la región en aquellos años, los pensadores y artistas latinoamericanos adoptan una agenda de revisión contestataria de lo que fue la historia colonial para los pueblos indígenas y las naciones latinoamericanas, especie de compromiso acentuado con un pensamiento de izquierda fortalecido por la cercana influencia de la revolución cubana y la utopía de una sociedad diferente.

Así, las propuestas escénicas de la danza ecuatoriana de este período, muestran por esto una tendencia al retrato histórico social,¹³³ a poner en escena aquellas identidades heterogéneas que también componían el entramado de nuestra nación ecuatoriana.¹³⁴ A finales de la década del setenta, una obra muy importante para la Compañía Nacional de Danza, *El Danzante*, muestra el afán de rescatar, desde el academicismo de la danza moderna y con el apoyo de investigaciones antropológicas y sociológicas¹³⁵ la historia del pueblo Quito-Cara. En el prólogo del libro que se editó a propósito de este montaje, Marcelo Ordoñez, entonces director de la CND, dice:

Los hombres de este tiempo nos hemos acostumbrado a la presencia del danzante, repetido aquí y allá, de acuerdo al calendario de festividades aborígenes, como una *simple manifestación folklórica*, debido ante todo a los procesos de aculturación forzada y dirigida, que lo han impactado en forma negativa, hasta convertirlo en un simple reflejo de su verdadero significado y de su profunda trascendencia en los hechos sociales que originaron el Ecuador de hoy.¹³⁶

¹³³ En palabras de Ernesto Ortiz, la danza moderna quiteña “ha buscado construir desde esa necesidad de justificar la práctica artística siempre, a partir de la historia y la verdad social”. Ernesto Ortiz, “De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística en nuestro país”, en Genoveva Mora, edit., *El Apuntador*, N. 59.

¹³⁴ Obras representativas de esta tendencia: *Daquilema*, de Patricia Aulestia; *El Danzante*, de Marcelo Ordoñez; *Ñaupamanta*, de Germán Silva; *Cañeriquito*, *Yahuarallpa*, *Ayayay*, de Marcelo Murriaguí, entre otros.

¹³⁵ El montaje se fundamenta en las investigaciones de los antropólogos Piedad Peñaherrera y Alfredo Costales y del sociólogo Julio César Vizuete. Los textos poéticos estuvieron a cargo de José Félix Silva.

¹³⁶ Marcelo Ordoñez, *El Danzante* (Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1979), 8. Énfasis añadido.

Así, esta obra se propuso lograr “en un esfuerzo de investigación exhaustiva, una síntesis del proceso histórico de la sociedad aborígen ecuatoriana en sus raíces quitu – cara.”¹³⁷. De este modo, lo académico/institucional asume como un deber el rescatar manifestaciones, simbolismos y rituales propios de las danzas populares nacionales, yendo más allá de la *simple* representación folklórica, contribuyendo así a la construcción de la memoria de la identidad nacional: “Con la entrega de EL DANZANTE al pueblo ecuatoriano, creemos que la Compañía Nacional de Danza cumple con su trascendental papel en los procesos de desarrollo de nuestra cultura”,¹³⁸ concluye Marcelo Ordoñez su prólogo.

Aunque, como acabamos de ver, la danza moderna quiteña marca una ruptura en relación a las temáticas cortesanas y románticas del ballet, sustituyéndolas por temáticas nacionalistas e indigenistas, las aborda desde un lenguaje academizado que nos remite una vez más a la *estética de lo bello*.¹³⁹ Otro ejemplo de esto son las obras creadas por Patricia Aulestia a finales de los años sesentas, en las que fusiona el ballet con la danza folklórica ecuatoriana y latinoamericana.¹⁴⁰

En su análisis acerca de las diferencias que se dan dentro del estilo moderno de la danza, Carlos Pérez Soto nos habla de aquella generación de bailarines modernos europeos y norteamericanos de línea *expresivista*, como Kurt Jooss, Sigurd Leeder, José Limón, entre otros, que desde el punto de vista técnico, del entrenamiento, no solo volvieron a hacer énfasis en el desarrollo de la “destreza kinética”¹⁴¹ y la sistematización de métodos de enseñanza, sino que además marcan un retorno hacia la “estetización”¹⁴² del movimiento. Mientras para la primera generación de bailarines modernos *expresionistas* el cuerpo es concebido como vehículo de expresión de las emociones, alejándose por lo tanto de los cánones estéticos y patrones académicos relacionados al ballet, aquella generación europea y norteamericana de bailarines que desarrolla la danza moderna *expresivista*, o *expresiva*, marca “un retorno al orden”¹⁴³, que abandona el *feísmo* de la danza

¹³⁷ Piedad y Alfredo Costales, *Síntesis del Tomo I de la “Historia Social del Ecuador”*, en *El Danzante* (Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1979), 13.

¹³⁸ Ordoñez, *El Danzante*, 8.

¹³⁹ “El estilo académico está comprometido con una estética de lo bello, en que lo bello es una cualidad formal y objetiva que tiene relación con el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia, la perfección formal”. Pérez Soto, *Proposiciones en Torno a la Historia de la Danza*, 66.

¹⁴⁰ Obras del ballet de Patricia Aulestia: *Escenas Indígenas*, *Bailes Folklóricos Latinoamericanos*, *Daquilema*, *Acuarela Cero*, *Navidad Montubia*, *Niño Agua*, entre otras.

¹⁴¹ Pérez Soto, *Proposiciones en Torno a la Historia de la Danza*, 98.

¹⁴² *Ibíd.*, 99.

¹⁴³ *Ibíd.*, 99.

expresionista, “en beneficio de una estética en la que impera lo bonito y tiende a triunfar lo agradable”.¹⁴⁴ Este *retorno al orden* relacionado además a la institucionalización de la danza en Estados Unidos, refleja, para Carlos Pérez Soto, “El paso de la revolución al reformismo que todos los procesos revolucionarios del siglo XX conocieron tan bien”¹⁴⁵.

Aquel retorno a *lo bonito y agradable* del movimiento, propio de la danza moderna expresivista, relacionado además con la institucionalización de la danza en Norteamérica, nos lleva nuevamente a aquella concepción de la belleza signada por el orden y la simetría propia del pensamiento moderno, racional, que dio lugar a una danza “‘ilustrada’ y dócil”¹⁴⁶, una danza de movimientos sistematizados, lógicos, secuenciales, geométricos, *universales*. A partir de la época de Luis XIV, esta sistematización permite poner bajo el dominio de la razón y la ciencia a aquel territorio instintivo, salvaje, oscuro, y por lo tanto sujeto de dominación, el cuerpo, y su manifestación más natural, la danza. De este modo, en palabras de Susana Tambutti, “Las tramas de las categorías estéticas, dogmas y valores herederos del pensamiento moderno se siguen manifestando de manera visible o subyacente en una danza donde la conciencia prevalece por sobre el instinto”. Una *conciencia* signada por un pensamiento cartesiano,¹⁴⁷ que divide cuerpo y mente y que, además de desacreditar las percepciones sensibles del cuerpo, considerándolo algo *externo* al ser,¹⁴⁸ trata de *elevarlo*, educarlo, contenerlo, limitarlo dentro de patrones y principios fijos e inmutables, venidos del mundo de la ideas.¹⁴⁹

Puede decirse entonces que la danza moderna quiteña, en su respeto hacia el academicismo, equipara su proceso a la tendencia *expresivista* europea y norteamericana que acabamos de describir. Sin embargo, los recorridos de nuestra

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 99.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 99.

¹⁴⁶ Susana Tambutti, “Danza y pensamiento moderno”, en *Teoría General de la Danza* (Buenos Aires: IUNA/UBA, 2009), 1.

¹⁴⁷ “La filosofía de Descartes inaugura una era de intelectualismo que, en el Siglo XVII, tiene un matiz racional analítico y, en el siglo XVIII, con el empirismo, tiene un matiz empírico analítico”. Susana Tambutti, *Danza y pensamiento moderno*, 4.

¹⁴⁸ “En la Edad Antigua lo exterior a una persona eran los otros cuerpos, ahí empezaba el mundo exterior. Descartes está diciendo que Mi cuerpo es algo exterior a Mí”. *Ibíd.*, 4.

¹⁴⁹ “Para Noverre, (...) Es la razón presente en la danza y en el cuerpo danzante que, manifestándose como conjunto de principios regulativos, controla las pasiones gobernando todas las partes del cuerpo presentes en cada movimiento, centralizando la búsqueda artística. *La geometría en la danza es la representante de la razón ordenadora, instituye un proceso de análisis y síntesis respecto de cada movimiento, de resolución de los mismos y de orden en la composición de la obra*”. *Ibíd.*, 8. Énfasis añadido.

danza moderna, en lo que respecta al entrenamiento y aproximación al cuerpo, dependiendo del ámbito independiente o institucional en los cuales se desarrollaron, son heterogéneos, tal como veremos a continuación.

1.1. Las prácticas de enseñanza de la danza moderna en Quito: El lugar del cuerpo y el acercamiento al mismo

Los años ochentas y noventas vieron el apogeo de las clases de Danza Moderna, en la línea de Graham y Limón, impartidas por algunos de los bailarines/maestros mencionados anteriormente -aquellos que regresaron a Quito- en lugares como la Compañía Nacional de danza, además de lugares claves para la danza independiente en esos años, como el *Centro de Formación Dancística e Investigaciones Teatrales*, *Yaradanza*, *Frente de Danza Independiente*, *Humanizarte* y *Casa de la Danza*.

Aunque la sistematización es parte de la academización en la danza, en Quito –contradictoriamente a lo que se pretendió, por lo menos desde lo institucional- la constante en el proceso de enseñanza de las técnicas modernas ha sido precisamente la carencia de una metodologización suficiente para formar a bailarines desde el punto de vista estrictamente técnico. Una de las causas es que la mayor parte de los bailarines/docentes ya mencionados no llegaron a tener una formación completa en las técnicas modernas enunciadas, en algunos casos porque su estancia en el extranjero fue relativamente corta, en otros, porque su larga carrera fuera del país no contempló una formación especializada para la enseñanza, por lo que sus clases desde siempre fueron adaptaciones de estas escuelas modernas, aproximaciones a la técnica que -en algunos casos- decantaron en estilos muy definidos y que siendo legítimas, tal vez habrían sido el comienzo de una escuela moderna quiteña. Así lo expresa Freddy López:

No hay una escuela de danza moderna en el país, hablemos de los más viejos: Wilson Pico no tiene una escuela, ni de moderno ni de contemporáneo, él enseña en base al tipo de movimiento que él tiene, pero no es una escuela. Pasa lo mismo con Kléver, él tiene una base de Limón, pero sus clases tampoco son formativas, dicta clases de la manera en la que él se mueve. En Quito se enseñan estilos.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Freddy López, entrevista, Quito, enero 2014.

En efecto, las clases de Wilson Pico, Kléver Viera, Carlos Cornejo, María Luisa González y en su momento Arturo Garrido, son una mezcla de las escuelas modernas que en algún momento fueron parte de su formación, su particular manera de hacer y enseñar en la realidad quiteña todo lo aprendido en México y Nueva York respectivamente. Por otro lado, la *Danza Moderna* que desde hace casi treinta años - hasta la actualidad- se imparte en el Instituto Nacional de Danza, ha sido desde siempre rígida y bastante carente de investigación. En cualquier caso, el contraste entre experiencias de clases más fundamentadas desde el punto de vista metodológico y aquellas que no lo son, siempre se hace evidente para los bailarines. Christian Masabanda está muy claro al respecto:

Acá recibí un contraste de Graham, por un lado con un maestro mexicano, Fabián Cruz, que tuvo su formación como maestro y estaba fresco con la técnica, y con Laura Alvear, que fue muy buena bailarina, pero que no se formó como docente. Para impartir Graham hay que tener un conocimiento muy profundo de la técnica, porque se juega mucho con tu anatomía, te puede lastimar seriamente.¹⁵¹

La maestra Laura Alvear, quien de todos modos lleva adelante un proceso bastante sostenido de entrenamiento en la técnica Graham a nuevas generaciones de bailarines, reconoce en una entrevista para la fundación *Mandrágora, Artes Escénicas*: "Todavía no hemos llegado a tener una escuela que se reconozca como ecuatoriana".¹⁵² Se argumentan varias razones para la falta de bases sólidas dentro de la enseñanza de la danza moderna en Quito, que van desde la falta de reconocimiento de los propios hacedores de la danza hacia estos maestros, pasando por el apoyo institucional, sin dejar de mirar la responsabilidad de cada uno de estos pioneros en la iniciativa de sistematizar su puesta en práctica de las técnicas estudiadas. Karina Cárdenas nos dice:

La historia de Kléver, de Wilson de Carlos, es la historia de una tradición que no existe. Creo que no depende solo de ellos, sino del apoyo, ni siquiera institucional, sino del apoyo de la gente que hace, de reconocer que esos personajes son válidos. La gente que se forma afuera y vuelve, ya quiere irse, pero porque aquí no hay un reconocimiento al oficio, no desde la institución, sino de los mismos hacedores. Es toda la estructura en la que estamos inmersos.¹⁵³

¹⁵¹ Christian Masabanda, entrevista, diciembre 2013.

¹⁵² "Laura Alvear" Quito, s.f., en *Fundación Mandrágora, Artes Escénicas*, http://www.mandragateatro.org/index.php?option=com_content&view=article&id=352

¹⁵³ Karina Cárdenas, bailarina de danza contemporánea, actualmente parte del Colectivo Z, entrevista, diciembre 2013.

Así, la aproximación al cuerpo de las técnicas modernas en nuestra ciudad se caracterizó por la heterogeneidad. La experiencia de los bailarines que en los ochentas y noventas tomaban clases de técnicas modernas con los maestros nacionales que mencionamos, además de eventuales maestros extranjeros, es diversa. Dependiendo de la técnica moderna, del docente y su bagaje, pero también de los antecedentes técnicos y de la edad del bailarín, estas clases de danza moderna fueron percibidas, en ciertos casos y en ciertos momentos, como una especie de *liberación* de la de la técnica clásica; en otros casos y otros momentos, como algo bastante difícil de asimilar.

Con respecto a la técnica Graham, las escasas y dispersas prácticas de enseñanza que en Quito, en los ochentas y noventas, se asocian a esta técnica, en general fueron desarrolladas incluso con muchas menos herramientas metodológicas que en el caso del ballet, y aplicadas en algunos casos a cuerpos más acostumbrados a las codificaciones de la danza clásica, lo cual la hizo, para algunos bailarines, doblemente difícil de comprender, incluso insufrible, pues hay una percepción en su abordaje corporal asociada a la tensión y el dolor, tanto en escena como en el entrenamiento. Jorge García nos cuenta:

Para mí fue un trauma el Graham. Sufrí, sufrí, sufrí. Para mí eso no era danza, era maltrato, por cómo lo enfocaban, era muy tenso.¹⁵⁴ *Era más interesante para mí hacer ballet que hacer Graham.* Quince años después encontré en Costa Rica otra visión del mundo *Grahamniano*, no había sido tan terrible el asunto, era otra cosa.¹⁵⁵

Desde el punto de vista pedagógico, se repitieron además en ocasiones y dependiendo del docente –a veces nacional o extranjero- miradas de alguna manera relacionadas con la idealización de ciertas corporalidades y cierto tipo de movimientos *virtuosos* dentro de los parámetros de esta técnica. Recordemos que la técnica Graham “es rigurosamente tramada y es tan delimitada y severa como la técnica clásica”,¹⁵⁶ pues está inevitablemente relacionada a la academización de la Danza Moderna que, por un lado, ya en la segunda generación de exponentes europeos y norteamericanos, como vimos, marcó un retorno del deseo por los cuerpos estilizados y los movimientos altamente tecnificados, y por otro, no deja de

¹⁵⁴ En general hemos omitido los nombres de maestros y maestras cuya práctica de enseñanza en Quito fue bastante mal evaluada por los bailarines que participaron en esta investigación.

¹⁵⁵ Jorge García. Bailarín de Danza Contemporánea, docente, actor, entrevista, marzo, 2014.

¹⁵⁶ Ana Itelman, *Archivo Itelman* (Buenos Aires, Eudeba, 2002), 86.

filtrar el concepto de danza propio de la modernidad: movimiento, movimiento virtuoso al servicio de la expresión.

En el caso quiteño, una expresión que giraba, como ya señalamos, en torno a temáticas de corte nacionalista, indigenista e incluso latinoamericanista,¹⁵⁷ interpretadas por cuerpos que de todos modos tenían que estar dentro del canon de la estética académica y que, en la institución profesional y educativa, contaban con un doble entrenamiento en danza clásica y moderna. Sin embargo, las experiencias de los bailarines son en general diversas dentro de la técnica moderna y dentro de la misma institucionalidad, pues depende del abordaje de cada docente. María del Sol Carbo nos comparte su experiencia de aprendizaje contrastante en ámbitos institucionales:

Mi primera relación con el moderno fue en la escuela de la CND con Fausto Villagómez. Lo de él era Graham pero tal vez le ponía su toque o lo mezclaba con algo porque no era duro, no era algo que uno padezca, más bien se disfrutaba. Yo adoraba la ideología del cuerpo más libre, de soltar el torso y la cabeza, para mí era más fluido, más natural, más intenso. Después en el Instituto Nacional de Danza recuerdo que con Fidel Pajares sí que sufrí el Graham.¹⁵⁸

Con respecto a las prácticas de enseñanza basadas en la técnica Limón en Quito, esta fue abordada en los ochentas y noventas por los maestros ecuatorianos formados en México con el entusiasmo de un conocimiento que estaba fresco. Era un lenguaje de ruptura en relación al ballet y nuevo para el medio. La aproximación al cuerpo en la enseñanza de maestros como Kléver Viera y Carlos Cornejo fue mucho más relajada y respetuosa, bastante alejada de aquellas particulares miradas, descalificaciones y jerarquizaciones propias de la clase de ballet. Continuamos con el relato de María del Sol Carbo, quien nos resume la multiplicidad de vivencias que un mismo bailarín pudo experimentar a lo largo de años de tomar clases de diversos maestros y en diferentes espacios, tanto de las aproximaciones de la técnica Graham como de la técnica Limón en Quito:

¹⁵⁷ Un ejemplo de esto lo tenemos en el Instituto Nacional de Danza, donde, a inicios de los noventas, se realizó con las egresadas del IND el montaje escénico de “La cantata de Santa María de Iquique”. Esta obra, compuesta por el músico chileno Luis Advis en 1969 e interpretada principalmente por el grupo Quilapayún, narra la Matanza de la Escuela Santa María, ocurrida el 21 de diciembre de 1907 en la ciudad de Iquique, en el norte de Chile, llevada a cabo por el general Roberto Silva Renard, en el gobierno del presidente Pedro Montt.

¹⁵⁸ María del Sol Carbo, entrevista, enero 2014.

En la CND, ya como profesional, tuve clases con Kléver Viera, y ya en esa época me pareció lo máximo. También vino un gringo de la compañía de Alvin Ailey: lo adoré. Un taller y montaje con Wilson Pico, me encantó. Un taller de danza teatro con el Mueckay, lo amé. Después vino Arturo Garrido y a él lo acepté a regañadientes, pero porque la técnica de él era dura, forzada, no me gustaba.

¿Fue la danza moderna y sus estéticas un norte, un ideal, hacia el cual miraban los bailarines quiteños que empezaban su formación en los ochentas y noventas? Al manejarse dentro de determinados parámetros, toda técnica construye, en efecto, un ideal. En el caso de la danza moderna quiteña, el ideal era la expresión lograda a través de un cuerpo rigurosamente entrenado, aunque, como hemos visto, dentro de circunstancias técnicas y pedagógicas insuficientes, aun menos informadas que en el caso del ballet. Junto a esto, no pocas veces el entrenamiento se ha mostrado disonante de los objetivos escénicos: “No hay coherencia en este país en ese sentido. ¿Cómo vas a llegar a cambiar la matriz creativa si tu cuerpo está siendo cada día entrenado en otra matriz creativa? Si como Compañía bailas *contemporáneo*¹⁵⁹ pero entrenas en ballet, es absurdo”, dice Ernesto Ortiz.

2. Las estéticas de la danza contemporánea en Quito: rupturas y retornos con la estética académica

Nos vamos a referir a dos momentos y lugares concretos en los que respecta a las prácticas de entrenamiento de la danza contemporánea de Quito. En primer lugar, el estilo del Release, la técnica Müller, y la técnica somática Alexander, que aterrizaron, aunque brevemente, en la Casa de la Danza a inicios de los noventas. Por otro lado, aquel Release que llegó en el año del 2003 con el bailarín y coreógrafo mexicano Gerardo Delgado al Ballet Ecuatoriano de Cámara, además del estilo Flying Low - Release impartido por Jorge Alcolea, desde el 2005, con el que se han entrenado los bailarines de la CND en los últimos años.

¹⁵⁹ En Quito, en el campo de la danza, y a pesar de sus diferencias, las palabras “contemporáneo” y “moderno” se utilizan como términos intercambiables.

2.1. La “movida” de la danza contemporánea independiente de los años noventas en Quito: La ruptura

Gran parte de los bailarines que empezaron su carrera tomando clases de danza moderna, tuvieron también la oportunidad de conocer otro tipo de disciplinas dancísticas que ya empezaban a filtrarse en Quito a inicios de los noventas a través de talleres que, a pesar de ser muy breves y esporádicos, dejaron huella en esta generación de bailarines quiteños. Una nueva tendencia en lo que respecta al tipo de abordaje corporal dentro de las clases de danza impartidas en Quito parece originarse en *La Casa de la Danza*, dirigida por Susana Reyes, que en los años noventas -a su regreso de Nueva York- empieza a impartir clases de técnica Müller,¹⁶⁰ técnica que se planteaba totalmente innovadora en comparación con las clases de danza moderna que se impartían entonces en la capital. Además de estas clases, a través de convenios entre *La Casa de la Danza* y el *American Dance Festival*, además del *Laban Center de Inglaterra*, algunos bailarines quiteños tuvieron también la oportunidad de conocer a maestros de primera línea en el estilo de danza llamado Release y la técnica somática de Alexander. Irina Pontón nos relata su percepción de las clases que recibió con estos maestros:

Eran unas perlas preciosas. Tenían una concepción del cuerpo totalmente diferente a lo que se vivía aquí en el Ecuador. Tenían una forma de moverse más humana, más conectada con su propia posibilidad, con su anatomía. *Eran la ruptura de los valores estéticos de la danza clásica y de la danza moderna también, porque la danza moderna seguía estando enfocada desde la tensión, desde el esfuerzo.* Los principios que recibimos de estos maestros eran una alineación y el moverse a partir de los huesos, no a partir de lo muscular, mucho enfoque en el Hara, en el centro, el uso adecuado de la energía del cuerpo. Esos principios se quedaron grabados en nuestro entrenamiento en algunos bailarines del Frente de Danza.¹⁶¹

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, en Quito la característica de la instalación de las diversas técnicas de danza ha sido en todos los casos incompleta, a medias. Lo sucedido en los noventas con estas nuevas tendencias de la danza

¹⁶⁰ Técnica Müller: Creada por Jennifer Müller, discípula de José Limón. En palabras de la propia Müller: “La técnica establece una polaridad entre una relajación profunda y una enorme energía que circula por el cuerpo. Así el cuerpo deja de ser estático, constreñido o rígido. Se consigue mucho control y una gran libertad al mismo tiempo. Reemplazamos el esfuerzo y el cansancio muscular por máxima energía”. Jennifer Müller, “Bailar es una experiencia y no debería ser un juicio”, entrevistada por Analía Melgar, *Página 12*, (diciembre 2004). <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-45186-2004-12-24.html>

¹⁶¹ Irina Pontón, ex bailarina del FDI, miembro del colectivo el Cuarto Piso, actualmente maestra de Yoga Anussara, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

contemporánea no es la excepción. El carácter transitorio de los talleres que acabamos de mencionar no alcanzó para ahondar en estos nuevos conocimientos. Sin embargo, los principios de movimiento detrás de estas disciplinas de todos modos marcaron otra manera de abordar el cuerpo para este grupo de intérpretes/coreógrafos, hecho que se refleja posteriormente en su docencia. Ejemplo de esto son las clases que fueron impartidas aproximadamente desde inicios de la década del dos mil en el Frente de Danza Independiente por bailarines/profesores como Cecilia Andrade, Irina Pontón, Carolina Vásconez, Terry Araujo, Marcela Correa, Ernesto Ortiz; algunos de ellos con estudios en danza y otras técnicas corporales -además de experiencia profesional- en el exterior. Nuevas formas de trabajar y entender el cuerpo en la danza, fueron integrados entonces a la danza quiteña desde los noventas, precisamente con los postulados estético/corporales/ideológicos de varias disciplinas que integran lo que hoy se llama danza contemporánea. Producto de estas clases fue una nueva generación de bailarines como Esteban Donoso, Sebastián Salvador, Fausto Espinoza, Camila Enríquez, Yolanda Endara, entre otros.

En efecto, el quehacer del grupo de bailarines/as que componían el panorama de la danza contemporánea quiteña en ámbitos como la Casa de la Danza, el FDI, Humanizarte, tanto a nivel escénico como docente, se caracteriza por no estar enfocado en lograr un determinado tipo de cuerpo desde el punto de vista del peso o la linealidad; se busca más bien una corporalidad consciente y relajada dentro de la dinámica del movimiento, evitando el esfuerzo muscular innecesario. Relacionado a esto, está el moverse más bien desde una alineación óseo - articular; el eficiente uso de la energía. Irina Pontón continúa su relato:

El contraste residía en que estas otras técnicas partían de la sensación, del contacto con tu ser, con tus huesos, *porque tus huesos son tu ser*, entonces si tomas conciencia de que tienes unos huesos y te mueves a partir de ellos, el movimiento es más auténtico, más orgánico, más espiritual, si quieres llamarle de alguna manera. Los músculos tienen que ver con la fuerza, con lo que es bruto, con lo no sutil, con lo más burdo digamos.¹⁶²

¹⁶² Irina Pontón, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

Las técnicas de danza contemporánea que hoy en día componen lo que se conoce como *Release*,¹⁶³ surgen en la década de los setentas, en el marco de la danza posmoderna norteamericana, trabajan y comparten algunos principios de alineación y movimiento con las llamadas *técnicas somáticas* sobre todo con la Ideokinesis,¹⁶⁴ - considerada el origen del Release- y con la técnica Alexander. En el Release, la liberación de las articulaciones, y la alineación ósea produce una liberación energética. Moverse *desde los huesos* implica un entendimiento de la anatomía corporal, la capacidad de movimiento y funcionalidad de las articulaciones; la interrelación de las diferentes zonas corporales y su efecto directo o indirecto en otros segmentos corporales. Carolina Vásconez nos habla precisamente de este enfoque fundamental en su trabajo:

Siempre estoy visualizando el esqueleto porque el esqueleto es una zona neutra que ya está construida. En las articulaciones expandes el espacio vacío a través de la respiración, de la soltura del peso, el cuerpo se va abriendo, liberando. También trabajo a partir de los motores de movimiento a través del esqueleto, los más grosos son las extremidades y la cabeza, pero cualquier zona puede ser un motor, y ese motor en una dirección. Siempre estoy consciente de qué voy a usar. Si mueves el esqueleto el músculo va con el esqueleto.”¹⁶⁵

Estas técnicas fueron integradas por gran parte de los bailarines independientes de la ciudad de Quito a partir de los noventas como una alternativa a los lenguajes del ballet y de la danza moderna. Este grupo de bailarines se caracterizaba además y en general, por no llevar un entrenamiento paralelo en danza clásica, lo que de por sí le da un sello propio a su aproximación a estas nuevas técnicas de danza moderna que vislumbraron, aunque muy brevemente, a inicios de los noventas.

¹⁶³ Joan Skinner, bailarina, coreógrafa y pedagoga norteamericana, a inicios de la década de 1960, utiliza sus conocimientos en Ideokinesis y Alexander para integrarlos a su aproximación a la técnica del movimiento. Fueron sus alumnos de la Universidad de Illinois de quienes utilizaron por primera vez el término “releasing” para describir cómo se sentían a lo largo del proceso de clases con Skinner.

¹⁶⁴ La Ideokinesis significa idear o visualizar el movimiento. Mabel Elsworth Todd, Barbara Clark y Lulu Sweigard son las pioneras de la Ideokinesis, un nuevo abordaje de la postura corporal y del movimiento basado en profundos conocimientos de anatomía y kinesiología desarrollado a inicios del siglo XX. A ellas le siguieron una generación de bailarines alumnos de estas investigadoras que estudiaron los principios de esta técnica y la incorporaron a sus respectivas aproximaciones a la danza: Erick Hawkins, Betty Jones, Pamela Matt, Nancy Topf, Joan Skinner, entre otros.

¹⁶⁵ Carolina Vásconez, bailarina de danza contemporánea, ex miembro del FDI, integrante del colectivo “El cuarto Piso”, entrevista, Quito, noviembre 2013.

2.2. Las prácticas de enseñanza de la danza contemporánea independiente en Quito a partir de los noventas: El lugar del cuerpo y el acercamiento al mismo

Las prácticas de enseñanza / aprendizaje de las diversas técnicas de danza contemporánea impartidas en Quito en el ámbito independiente desde los años noventas hasta la actualidad, desde el punto de vista pedagógico, tienen en común prácticas dentro del aula de clases que por un lado, en general, se muestran bastante alejadas de aquel abordaje duro en la enseñanza que ha sido característico de la enseñanza del ballet y en algunos casos, como vimos, de la enseñanza de la danza moderna. El cuerpo, en principio, ya se mira como un lugar de autoconocimiento más que como una herramienta puesta al servicio de objetivos puramente estéticos, expresivos o de productividad institucional, lo cual, para bailarines como Camila Enríquez, fue un factor decisivo:

Empecé en el Frente de Danza a los 16 años. Creo que fue el mejor lugar donde pude haber empezado. Era una escuela de contemporáneo. Mis maestros fueron Carolina Vásconez, Terry Araujo, Marcela Correa. Tuvimos la suerte de que nuestros profesores eran bailarines activos y maestros, pero también artistas; eran personas sensibles que al transmitir escuchaban el cuerpo de los estudiantes, *no fue un aprendizaje agresivo*.¹⁶⁶

Las clases de danza contemporánea -impartidas en lugares como el FDI, por ejemplo- pusieron énfasis en una conciencia corporal que partía de la estimulación sensorceptiva y la exploración creativa del movimiento, lo cual produjo un tipo de bailarín más seguro de sí mismo y más arriesgado en lo que respecta a la incursión creativa, tema que abordaremos más ampliamente en el siguiente capítulo. Sebastián Salvador lo confirma:

Algo que caracterizó el Frente de Danza fue el trabajo de las sensaciones. Más allá de tratar de alcanzar algo, era el tener conciencia de mi cuerpo. No había una pretensión de alcanzar algo, y eso estuvo bien porque si desde el inicio me hubiese metido en algo donde me dijeren “¡esto es así y tienes que hacerlo así!” tal vez no me hubiese quedado en la danza.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Camila Enríquez, bailarina de danza contemporánea, entrevista, Quito, diciembre 2013. Énfasis añadido.

¹⁶⁷ Sebastián Salvador, bailarín de danza contemporánea, entrevista, Quito, diciembre 2013.

En efecto, en estas prácticas que tuvieron lugar en los espacios independientes mencionados, el lugar del cuerpo, en consonancia con los principios de las técnicas somáticas, es el de un lugar de autoconocimiento, de desarrollo y exploración de la creatividad corporal. Debido a esto, la posterior generación de bailarines, en general y como ya dijimos, no busca una corporalidad específica desde el punto de vista de la forma, sino de la eficiencia del movimiento. Fausto Espinoza, nos habla de su forma de trabajar:

Yo no tengo parámetros para los otros en cuanto a que deban ser flacos, sino que cumplan con los parámetros físicos para el objetivo que se está buscando. *Pasa por lo funcional*. Busco la amplitud del movimiento, pero no necesariamente como una concepción estética, no como una forma que hay que cumplir, sino desde la búsqueda de motores de movimiento y los movimientos como contenedores de sensaciones.¹⁶⁸

En este tipo de clases, hoy en día impartidas por algunos bailarines quiteños,¹⁶⁹ o extranjeros, una palabra que se escucha a menudo es *soltar*. ¿A qué se refiere? Ciertamente no significa abandonar,¹⁷⁰ ni carece de intención. Significa comprender y aplicar principios efectivos de movimiento: explorar la continuidad de energía que se expande de una articulación a la otra; accionar desde motores de movimiento claros; saber que estamos conectados desde la coronilla hasta los pies a través de nuestro centro, el *Hara*;¹⁷¹ buscar una alineación ósea que pone en acción la musculatura más profunda del cuerpo; ser auto conscientes en todo momento de nuestro movimiento para modificarlo o simplemente mantenerlo; utilizar la automatización de manera selectiva y no como algo inexorable en nuestra manera de movernos; trabajar con la energía necesaria y no más; saber que siempre podemos cambiar, que nada es un patrón inexorable. Todo esto implica también dejar de imitar formas para centrarnos en la sensación corporal, ir hacia adentro de uno mismo a través de la propiocepción. Es una forma más *sabia* de moverse que implica sin duda una actitud similar de desenvolverse en el mundo. Camila Enríquez nos dice:

¹⁶⁸ Fausto Espinoza, bailarín de danza contemporánea, integrante del movimiento Centrífuga, entrevista, Quito, noviembre 2013.

¹⁶⁹ En general con formación en el exterior o autodidactas.

¹⁷⁰ Porque en el abandono total hay una suerte de colapso.

¹⁷¹ Peggy Hackney, discípula de Irmgard Bartenieff, a su vez discípula de Laban, nos habla de la “conexión núcleo distal”: *Core distal connectivity*. Revisar: Peggy Hackney, *Making Connections, Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals* (Nueva York: Routledge, 2002), 71.

En las clases de Jorge Alcolea, de Flying Low, los principios son la respiración y la soltura, la amplitud, el extender. Tiene que ver con un soltar mental también, porque cuando estás aferrado a algo como la forma por ejemplo, no te sale. Más bien cuando suelto mental y físicamente, se logra. La palabra que más se repite es *soltar*.¹⁷²

Creemos que esta forma de hacer en la danza irremediamente contagia ese mismo *soltar* en la vida. No aferrarse a nada. Dejar ser, dejar ir, liberar, fluir mentalmente. En contraste, en un tipo de enseñanza enfocada en lo muscular, se forman individuos cuya concepción del trabajo físico es analógica al esfuerzo muscular de su formación. El logro está asociado a un desgaste muchas veces extenuante del aparato muscular y articular. Lea Kaufman lo deja claro:

Cuando algo toma mucho esfuerzo, es porque no estamos haciéndolo de manera orgánica. *Sin embargo, la nuestra es una cultura del esfuerzo, y así hemos sido educados*. Tenemos que re-entrenarnos para diferenciar la fuerza justa del esfuerzo innecesario que solamente agota y desgasta.¹⁷³

Se trata de un cambio en el enfoque acerca del trabajo corporal: la eficiencia claramente no está relacionada a horas de desgaste inútil. Sin embargo, hay que tener presente que, en ciertos casos, estos nuevos abordajes de enseñanza no dejan de estar influenciados por una cultura dancística quiteña en la que las prácticas pedagógicas en general -tal como lo hemos visto- no han sido siempre las más adecuadas. De este modo, a nivel docente, en algunas ocasiones se filtran en estas prácticas -incluso aquellas independientes- miradas al cuerpo propias de dinámicas de enseñanza más férreas y tradicionales. Javier Delgado nos confirma esta realidad en su propia experiencia:

Procuró no repetir los vicios con los que fui formado, y de hecho, *lo que me ha pasado desde que salí del BCC es que yo mismo observo en mí actitudes que digo, no por ahí no va, pero ya lo hice. Es como si la educación me hubiera ido formando para repetir estas estructuras*. Es algo que está implícito en tantos años en un modo de hacer las cosas.¹⁷⁴

¹⁷² Camila Enríquez, entrevista, Quito, Diciembre 2013.

¹⁷³ Lea Kaufman, *Estrategias de educación somática aplicadas a la educación dancística*. Basado en el Método Feldenkrais, Movimiento Inteligente®, en: www.movimientointeligente.com.

¹⁷⁴ Javier Delgado, entrevista, Quito, marzo 2014. Énfasis añadido.

2.3. Las prácticas de danza contemporánea en el ámbito institucional del BEC y la CND: El Release

En el año 2003, la llegada de Gerardo Delgado al BEC marcó un hito que revolucionó la aproximación corporal al movimiento que hasta entonces habían conocido los bailarines de esta institución. Gracias a este trabajo, en palabras de Esteban Donoso, “aparece una expresividad menos constreñida por las normas del ballet y sus condicionamientos musculares”.¹⁷⁵ Otro tanto ocurre en la CND con la llegada en el año 2005 del coreógrafo y maestro cubano Jorge Alcolea. Sin embargo, aunque los principios de movimiento de las técnicas del Release constituyen desde el punto de vista de algunos lugares de enunciación, una puerta de *liberación* del ballet, al imbricarse con lo institucional y las producciones a gran escala, el Release en Quito, toma de las estéticas corporales y, en algunos casos, del movimiento de la danza clásica, además de entrar en el tono de las grandes producciones institucionales.¹⁷⁶

En efecto, la práctica del Release, al estar relacionado al BEC y a la CND-, se desarrolló precisamente bajo postulados estéticos en los cuales, por un lado, se priorizan cuerpos con misma linealidad de aquellos de la danza clásica y por otro, en lo que respecta al movimiento, a pesar de exigir a los ejecutantes una ruptura con la verticalidad de los movimientos del ballet, e incluso un tipo de acrobacia particularmente desafiante para cuerpos entrenados solamente en esta disciplina, sigue deseando “acabados” de movimiento con una estética que remite a la linealidad de la danza académica. Freddy López, hablando en términos de *danza contemporánea* reafirma este punto de vista: “Lo que yo quiero es tener bailarinas que tengan una formación clásica como estructura de base y que se disparen al contemporáneo”.¹⁷⁷

Las prácticas institucionales del Release en Quito siguen emparentadas con una estética académica corporal relacionada al pensamiento ilustrado que en la danza se traduce por la búsqueda de un cuerpo academizado signado por la simetría y la linealidad, y en el movimiento, siguiendo los dictámenes de la modernidad en la danza, a una eficiencia y virtuosismo asociado no pocas veces a lo acrobático. No

¹⁷⁵ Esteban Donoso, “Paraíso Terrenal”, en Genoveva Mora, edit., *Cartografía crítica de la DANZA moderna y contemporánea del Ecuador* (Quito: El Apuntador, 2015), 176.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 179.

¹⁷⁷ Freddy López, entrevista, Quito, enero 2014.

olvidemos que, a decir de Carlos Pérez Soto, hay academicismo no solamente cuando “se tiende a una estética de lo bello, con gran énfasis en la visualidad y con un cuidado particular por la simetría y el equilibrio”,¹⁷⁸ sino que hablamos de academicismo “cada vez que se privilegia (...) una corporalidad particular, caracterizada por la fuerza, la destreza, las convenciones de la levedad, y un ejercicio articulado del movimiento”.¹⁷⁹

En la danza de la modernidad, más allá de que las prácticas corporales tengan que ver con el ballet, con la danza moderna, o con las técnicas contemporáneas, en general, se sigue buscando un ideal que al ser tal y al estar enmarcado en estos parámetros occidentales, es de por sí ansiosamente inalcanzable por los cuerpos que antes ya intentaron anclar su corporalidad a la del ballet y que ahora, además de desear ser estéticamente aptos según estos parámetros, tienen que probarse en el ámbito de la casi acrobacia del estilo del Release implantado en la institucionalidad de la danza en la ciudad de Quito. En palabras de Susana Tambutti: “El pensamiento moderno en la danza se expresa en la concepción de un cuerpo creado a partir de un yo que lo organiza como una idea según un modelo matemático de perfección que jamás será alcanzado”.¹⁸⁰

3. Lo competitivo y lo gregario en los grupos independientes de danza moderna y contemporánea de Quito

En Quito, la danza moderna, danza contemporánea y danza/teatro -a excepción de la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Contemporáneo de Cámara, donde las jerarquías son muy similares a las de una compañía de ballet como el BEC- se organiza en pequeños grupos o colectivos independientes, donde por el hecho de contar con pocos integrantes y en general obedecer a un tipo de propuesta estética, artística e ideológica diferente de aquella planteada en la institución, el posicionamiento de los miembros del grupo es más horizontal.

Así como la estricta jerarquización implica una inevitable competitividad en las grandes compañías, en los grupos, es precisamente esta forma de organización más horizontal, la que promueve que la *competitividad* se transforme en un espíritu de colaboración mucho más acentuado de lo que normalmente se ve en los espacios

¹⁷⁸ Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, 126.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 126.

¹⁸⁰ Tambutti, *Danza y pensamiento moderno*, 19.

institucionales. De esta colaboración depende gran parte del éxito del grupo o de la propuesta que en ese momento se esté desarrollando. A diferencia de lo que sucede en las compañías de ballet -o incluso la danza contemporánea institucional- donde el sentimiento que predomina en el cuerpo de baile es el de ser prescindible, en un grupo independiente de danza contemporánea, en general, todos se saben parte importante de una estructura, por lo tanto, es menos frecuente que alguien quede encasillado un solo rol y sobre todo en un rol de “poca importancia”. Dice Andrea López: “El contemporáneo y las otras técnicas que no son del clásico te dan la posibilidad de la igualdad entre todos, y eso creo que es bueno para reforzar la autoestima”.¹⁸¹

Así, el trabajo dentro de un grupo de danza contemporánea necesita y propicia un tipo de bailarín más propositivo, pues se trabaja dentro de parámetros más igualitarios en los que, aunque sí hay un director, la responsabilidad en los procesos de producción, creación, e interpretación de determinada puesta en escena es compartida por todos, lo que lleva a los integrantes a una mayor reflexión -en comparación a aquellos bailarines que trabajan en grandes compañías- acerca de la orientación estética y los resultados artísticos de sus producciones. Esta forma de trabajo más horizontal fomenta la autoconfianza del bailarín intérprete, que en estos espacios, tiene más posibilidades de desarrollarse no solo como intérprete, sino como creador. Precisamente, acerca del trabajo creativo Sofía Barriga, quien lleva una práctica sostenida en Contact Improvisation¹⁸² a nivel independiente, nos dice:

Cuando encontré la improvisación me di cuenta que no había nada mejor que eso, el crear a partir del estímulo que me da el presente, con los participantes que están a mi alrededor, con el espacio que tengo, con cómo me siento ese día, con qué es lo que necesitan mis músculos, mis huesos, mi alma.¹⁸³

Aunque el trabajo grupal independiente por supuesto tiene las limitaciones de su condición económica inestable,¹⁸⁴ lo cual constituye un obstáculo al momento de desarrollar un trabajo constante, de todos modos, creemos que al estar ligado a

¹⁸¹ Andrea López, entrevista, Quito, Diciembre 2013.

¹⁸² Forma de danza contemporánea creada por Steve Paxton (1939), uno de los miembros de la Judson Church Company de Nueva York. “Una de las fuentes principales que nutre al Contact Improvisation es el Aikido, así como el Yoga, la acrobacia, y el Chi Kung”. Sofía Barriga, entrevista, Quito, octubre 2013.

¹⁸³ Sofía Barriga, bailarina de danza contemporánea especializada en Contact Improvisation, entrevista, Quito, Octubre 2013.

¹⁸⁴ Factor determinante en la sobrevivencia de este tipo de agrupaciones.

prácticas de entrenamiento mucho menos codificadas y, como hemos visto, orientadas a la investigación del propio movimiento, genera un tipo de bailarín intérprete más conectado con su potencialidad creativa, potencialidad que justamente analizamos en el siguiente capítulo.

Capítulo tercero

Creatividad y libertad al interior de las técnicas de danza

No es a un lado de la técnica que el individuo se vuelve o no expresivo, sino dentro de ella, dependiendo de si interviene o no en la producción del movimiento y la acción.

Hilda Islas¹⁸⁵

Uno de los enfoques planteados en esta investigación tiene que ver con el hecho de que la creatividad,¹⁸⁶ todo lo contrario de ser un “don”, y en tanto visto como tal, naturalizado como algo propio solo de ciertos individuos, es producto de ciertas circunstancias pedagógicas. En este sentido, nos hacemos la pregunta, ¿Cuánta libertad de expresión o incentivo al hecho de explorar los *propios* lenguajes corporales les ha dado a los bailarines su técnica de disciplinamiento físico? ¿Hasta dónde un lenguaje técnico limita o permite la libertad creativa?

Empecemos diciendo que cualquier técnica corporal en la danza está orientada hacia el *control* de los movimientos del cuerpo,¹⁸⁷ lo que significa para el practicante de determinada disciplina, una suerte de liberación y una sensación de poder sobre los procesos de su propio cuerpo en movimiento. Sin embargo, junto a la libertad también viene la restricción, pues cada técnica es también la reafirmación – como hemos visto a lo largo de este trabajo- de paradigmas estéticos y culturales determinados, a los que el individuo debe sujetarse. Así, todo aprendizaje técnico en la danza, implica códigos que están instalados en el cuerpo y que se evidencian en el momento de una improvisación, dándole al bailarín una manera característica de “moverse”. De esto nos habla Christian Masabanda:

¹⁸⁵ Islas, *Tecnologías corporales*, 229.

¹⁸⁶ “Retomaremos aquí el concepto de creatividad como la capacidad de recombinar criterios o sobrepasarlos para crear algo nuevo, pero aceptable en cierta cultura”. *Ibíd.* 231.

¹⁸⁷ En el libro II de las leyes, Platón dice: “el bailarín virtuoso, lejos de ser aquel que atravesado por el fulgor del vino tomado para la celebración en honor al dios Dionisos danza libremente, es el que controla sus movimientos para contar una historia”. Albizu, *La masculinidad del ballet*, s.n.

Hablar de técnica es hablar de un arma de doble filo porque te puede ayudar mucho, pero así mismo te puede limitar porque puede manifestarse como códigos que ya tienes en tu cuerpo. Te limita los procesos creativos porque te casaste con un estilo que es una forma cómoda a la que recurres siempre.¹⁸⁸

Más allá del hecho de que alguien se convierta en coreógrafo y llegue a realizar montajes formales a nivel escénico, planteamos aquí la creatividad que empieza por el simple hecho de atreverse a indagar en posibilidades de movimiento propias. En este sentido, la guía, los recursos y herramientas para la creación o improvisación corporal que cada bailarín ha recibido en su formación, se vuelven vitales al momento de definir tendencias que en un bailarín se hacen luego constantes: La creación como parte inseparable de su carrera, sea como coreógrafo/a o dentro del rol de intérprete -en el sentido de aportar al coreógrafo un material propio-, o la creación vista como algo que le corresponde a los otros. Orientando nuestras investigaciones a una praxis pedagógica, indagamos también acerca de las posibilidades de una educación ecléctica en Quito y de los procesos que parecen estar comenzando en este sentido.

Al respecto nos preguntamos, ¿Hasta dónde y en qué circunstancias se puede hablar de una educación ecléctica en Quito? Planteamos también un interrogante: ¿Existe un individuo más allá de los disciplinamientos que lo condicionan? En esta línea, damos un vistazo a aquellas pedagogías que se perfilan tal vez como caminos de *escape*, justamente en oposición a la coerción que, como hemos visto, muchas veces significa el aprendizaje desde pedagogías tradicionales. Terminamos el capítulo hablando de las prácticas de la danza quiteña que actualmente se inscriben dentro de lo divergente, que precisamente se alejan de los cánones más tradicionales tanto en lo que se refiere al entrenamiento como a sus propuestas escénicas.

¹⁸⁸ Christian Masabanda, entrevista, Quito, diciembre 2013.

1. La creación como posibilidad no explorada

Cada elección extracotidiana del movimiento, cada técnica, cada tipo de entrenamiento, suscita, por un lado, la posibilidad o imposibilidad de que el individuo intervenga en la acción y por otro, el grado de esa intervención.

Hilda Islas.¹⁸⁹

A la técnica del ballet, conocida como la “técnica académica” por excelencia, y a la técnica Graham, a pesar de sus grandes diferencias formales, estéticas e ideológicas, se les reconoce un punto en común: el tener un nivel de codificación corporal mucho más alto que el de cualquier otra disciplina en la danza. Por un lado, la estructura lineal y vertical¹⁹⁰ del movimiento en el ballet, de alguna manera tiende a encerrar en ciertos esquemas de movimiento a quienes se entrenan en esta disciplina. La técnica Graham, por otro lado, aunque significó una ruptura sustancial con los valores propios del ballet, es de todos modos una técnica altamente codificada. Ana Itelman dice: “Es una técnica que ofrece tantas respuestas que clausura todas las otras posibilidades no elegidas por ella misma. (...) El bailarín no encuentra ninguna posibilidad de expansión propia dentro de su escuela.”¹⁹¹

En efecto, en ninguna de las dos técnicas hay una intervención del individuo en el sentido de poder transgredir o crear fuera de los códigos establecidos, lo cual además conlleva el riesgo de que en determinado punto de la interiorización de la técnica, esta se exprese en el cuerpo del individuo de manera mecánica, es decir, sin que la consciencia plena de lo que se está haciendo intervenga. Hilda Islas lo explica de la siguiente manera: “Toda técnica del cuerpo constituye un hábito por aprender. Es justamente en este aprendizaje - entrenamiento en el que se definen los niveles de intervención del sujeto y en donde se dan la mecanización o falta de incidencia individual o la ausencia de un movimiento en pleno contacto con el sujeto”. De allí

¹⁸⁹ Islas, *Tecnologías Corporales*, 228.

¹⁹⁰ “Platón sostiene además que, al igual que los egipcios, los bailarines virtuosos deben ejercitarse en los *buenos* movimientos es decir, en los rectos. ¿Por qué los movimientos rectos están asociados al Bien? Porque la rectitud del cuerpo expresa la rectitud del alma” Albizu, *La masculinidad del ballet*, s.n.

¹⁹¹ Ana Itelman, *Archivo Itelman* (Buenos Aires, Eudeba, 2002), 86.

que un bailarín cuyo entrenamiento estuvo y está restringido a estas técnicas, será poco dado a explorar fuera de sus esquemas habituales de movimiento y recurrirá inevitablemente a los códigos instalados en su cuerpo a lo largo de muchos años, incluso cuando por algún requerimiento artístico, la consigna sea *improvisar*, dentro de otros patrones de movimiento. Continuando con la reflexión de Hilda Islas, “Cuando en una técnica extracotidiana el código contiene formas de movimiento que marcan hábitos precisos, objetivos y observables, (...) lo que el alumno está aprendiendo es una forma de moverse que inhibe su propia identificación con el movimiento”.¹⁹² Es decir, que una alta codificación corporal constituirá la manera característica de moverse del individuo, dejándole un margen casi nulo de exploración del movimiento en relación a sí mismo. Y esto ciertamente es un factor del cual los bailarines quiteños están conscientes. Enriqueta Terán es consciente de esto: “No nos inculcaron mucho la creatividad en nuestra formación, justamente por la falta de otras herramientas, de otras imágenes, nuestra formación fue cuadrada”.¹⁹³

Sin embargo, a pesar de la alta codificación del cuerpo y el movimiento que supone un entrenamiento en ballet y/o Graham, algunos lugares de enunciación de la danza quiteña coinciden en que el conocer estas técnicas es importante para contar con una formación completa en la danza profesional. Los inconvenientes vienen, al parecer, cuando la educación se limita a estas dos disciplinas tradicionales de formación, sin ofrecer al bailarín otras herramientas que le lleven a desarrollar un vocabulario corporal propio y tampoco a conocer otros abordajes del cuerpo y el movimiento proveniente de otras escuelas o estilos en la danza y más allá de la danza. En efecto, la intención a nivel de institutos, escuelas y compañías profesionales de danza en Quito, es la de entrenar a un tipo de bailarín idealmente con mucha capacidad física y técnica -en general dentro del ballet-¹⁹⁴ pero descuidando el aspecto de la exploración creativa en la formación.

De este modo, los bailarines quiteños que tuvieron un tipo de formación limitada al ballet y a lo poco que se desarrolló de la técnica Graham, cuyo énfasis, en ambos casos, no es el de ofrecer herramientas para el desarrollo de la auto-expresión

¹⁹² *Ibíd.*, 229.

¹⁹³ Enriqueta Terán, entrevista, Quito, septiembre 2013.

¹⁹⁴ Técnica que paradójicamente, como ya hemos visto, no ha llegado a establecerse como una buena escuela de formación en nuestra ciudad

sino el de preparar cuerpos para que sean efectivos instrumentos¹⁹⁵ al servicio de la coreografía, encontrarán la expresión creativa -sea en la exploración de una secuencia de movimientos propia o la propuesta de un montaje coreográfico-, un poco más difícil de incorporar dentro de su proyección dancística. Andrea López relaciona en efecto esta alta codificación corporal a la restricción de la libertad creativa: “Con respecto a eso de la libertad de creación, me doy cuenta que la gente que no tiene mucha información técnica sí pueden hacer cosas que yo no hago. Mi improvisación ya surge de esta cosa inconsciente que tiene mi cuerpo, de mi cuerpo codificado”.¹⁹⁶

Aunque la tendencia y la curiosidad hacia la búsqueda de un lenguaje corporal propio que eventualmente desemboque en propuestas coreográficas, depende también de cada individuo -tomar el camino de la coreografía o elegir ser ante todo un intérprete, son opciones legítimas de cada profesional de la danza-, está claro que la formación es decisiva al momento de incentivar o no esta capacidad creadora en cada persona. Sin embargo, incluso cuando un bailarín elige desarrollarse exclusivamente como intérprete, si en su formación no ha recibido herramientas para la improvisación y desarrollo de su propio lenguaje corporal, se verá en problemas al enfrentar las demandas de los coreógrafos contemporáneos, que con frecuencia requieren no solo ductilidad corporal, sino el aporte creativo del bailarín profesional en ciertos momentos de la propuesta escénica, situación a la que es bastante posible que se enfrente en las compañías profesionales de la ciudad de Quito, que frecuentemente contratan coreógrafos pertenecientes a diferentes escuelas y estilos.

2. La creación como parte intrínseca de la carrera dancística

En Quito, como hemos visto, aproximadamente desde mediados de los noventas, un lugar contrastante en el planteamiento tanto escénico como formativo en relación a la institucionalidad tradicional fue el Frente de Danza Independiente, que se caracteriza desde sus inicios por ofrecer a los aspirantes a bailarines un tipo de entrenamiento en *danza moderna y contemporánea* -según el estilo y búsquedas

¹⁹⁵ Al referirse a la técnica Graham Ana Itelman dice: “Esta técnica tan rigurosamente tramada que desarrolló contiene una magnífica disciplina para el cuerpo en términos de severos ejercicios que desarrollan un instrumento sólidamente entrenado” Itelman, *Archivo Itelman*, 87.

¹⁹⁶ Andrea López, entrevista, Quito, diciembre 2013.

estilísticas y creativas de cada uno de los maestros de este espacio- que dedica un tiempo dentro de la estructura de las clases a la exploración del movimiento creativo a través de varios recursos que parten de una mayor conciencia corporal y anatómica, lo que más adelante da como resultado experimentaciones coreográficas que, desde los primeros años de estudios, son puestas a consideración del público como parte del proceso de aprendizaje. La creación era entonces una responsabilidad puesta en manos del alumno del FDI desde las primeras etapas de formación. Carolina Vásconez nos cuenta: “Todos éramos creadores en el FDI, todos hacíamos, esa era la naturaleza del lugar, te llevaban a crear, siempre había muestra de coreógrafos, eso era lo más lindo. Es mucho más fácil acceder a la danza a través de la creación”.¹⁹⁷

En efecto, la exploración del movimiento creativo, incluida en la enseñanza de la mayoría de maestros del Frente de Danza Independiente -sino de todos- reafirmó la autoconfianza de los pupilos de este espacio y marcó una diferencia notable frente a aquellos bailarines formados dentro de un abordaje corporal diferente. Los bailarines que fueron producto del Frente de Danza se familiarizan con formas de trabajo corporal poco dadas a la estricta codificación¹⁹⁸, que precisamente dejan un margen de libertad para que el individuo aborde creativamente el movimiento, haciendo natural el desarrollo -desde el inicio de su carrera- de sus propias búsquedas coreográficas.¹⁹⁹ Sebastián Salvador, bailarín producto de estos procesos dice: “Yo pude encontrar en el FDI la libertad para expresar mis cosas, nunca me dijeron que algo estaba mal. Yo estoy agradecido de que mi formación haya tenido ese énfasis en la conciencia y también en el trabajo de improvisación, dentro de lo cual puedes descubrir todo lo que puedes hacer con tu cuerpo.”²⁰⁰

¹⁹⁷ Carolina Vásconez, entrevista, Quito, noviembre 2013.

¹⁹⁸ “Una técnica no codificada no tiene pasos o secuencias hechas, pero tiene principios clarísimos de cómo aproximarse al cuerpo, de qué se está buscando, de cuáles son los objetivos.” Esteban Donoso, entrevista, Quito, Noviembre 2013.

¹⁹⁹ Desde el punto de vista de algunos bailarines, el gran pero de este tipo de educación impartida en el FDI reside, tal vez, en que al no haber estado sustentada en un proceso más metódico desde el punto de vista técnico e incluso creativo, careció de la retroalimentación necesaria para los alumnos en lo que se refiere a la puesta en práctica de la creatividad en escena o incluso del lenguaje técnico empleado. Al otro extremo de una educación coercitiva y extremadamente crítica de las habilidades y creatividad del estudiante, que era el caso de la educación unidireccional en danza clásica y moderna dada en las otras instituciones, esta educación, muchísimo más libre y alentadora de la creatividad del alumno, careció en cambio de un proceso crítico bien orientado que señale puntos a considerar en la evolución del trabajo de cada estudiante, lo cual sería tema de otra discusión.

²⁰⁰ Sebastián Salvador, entrevista, Quito, diciembre 2013.

En contraste, los bailarines/as formados/as en lugares institucionales -como el INDT- donde el abordaje técnico - corporal es diametralmente opuesto, mucho más coercitivo, con énfasis en una técnica estrictamente codificada como el ballet, con prácticas dentro del aula de clases que frecuentemente minan la autoestima del estudiante, y que no se enfocan ni de lejos en el desarrollo de la propia expresión, encuentran el paso a la exploración coreográfica mucho más difícil, o a veces, ni siquiera está dentro de los planes de su carrera.

La inquietud que surge al analizar estas dos formas contrastantes de abordar la educación de un bailarín, más allá de si elige ser coreógrafo, intérprete o ambas opciones, tiene que ver no solo con la necesidad de una formación más completa para el profesional de la danza que actualmente se forma en Quito -por razones de eficiencia en el desarrollo de su trabajo dentro de las compañías profesionales-, sino con la puesta en práctica de un tipo de educación que construya un bailarín que no olvide la capacidad creativa de todo ser humano. Muchos de los bailarines quiteños educados de formas tradicionales, dicotómicas, miran la posibilidad creativa como un territorio extraño en el que sus cuerpos están ahí sobre todo para ser instrumentos del accionar de los pocos que se atrevieron a no poner en duda su capacidad de creación.

Ciertamente aquella concepción de la creatividad como el don de unos pocos no está lejos de las prácticas y las creencias de algunos lugares de enunciación de la danza quiteña, creencia reafirmada por la actitud meramente receptiva por parte de un gran número de intérpretes -sobre todo aquellos pertenecientes a la danza institucional-, actitud alimentada en un círculo vicioso por una mirada que además no otorga la credibilidad necesaria al bailarín en este aspecto. Freddy López lo plantea en los siguientes términos:

El ser creador ya es algo que viene contigo, *es un Don dado por Dios*. La creación no es cuestión de estudiar, mis armas han sido el yo interior y el disco duro alimentado. Tampoco tengo bailarines que propongan, que cuestionen, están esperando como pajaritos que les des todo. No investigan, no cuestionan, son solo esponjas. Pero también yo quiero tomar la batuta de todo, *no se si es falta de confianza en lo que te pueden dar los bailarines...*²⁰¹

²⁰¹ Freddy López, entrevista, Quito, febrero 2014. Énfasis añadido.

Es precisamente para desvirtuar esta mirada limitante -principalmente auto limitante- hacia las capacidades creativas de todo ser humano, que se hace imprescindible para el bailarín profesional quiteño el poder contar con una serie de opciones formativas que lo liberen del estricto rigor de las técnicas tradicionales codificadas y lo lleven a integrar otras posibilidades de exploración del movimiento y por ende del pensamiento. La autoafirmación a través de un acto creativo –a todo nivel- parecer ser entonces, una suerte de subversión ante aquella mirada que a veces condescendentemente o a veces abiertamente violenta, mira al *otro*, como alguien incapaz de poseer aquella característica concebida como un *don dado por Dios* a ciertos elegidos, la creatividad.

3. El eclecticismo en la formación del bailarín quiteño: varias formaciones, varias corporalidades, varias formas de pensamiento

El estudio de la danza puede ser entendido como más que solo entrenamiento para la fuerza, flexibilidad y coordinación. Cualquier técnica dada también llevará un subtexto, una ideología, una filosofía, un paradigma somático.

Joshua Montem.²⁰²

Al hablar de una formación que provea al bailarín de múltiples herramientas técnicas de las que pueda hacer uso a lo largo de su carrera, no solo hablamos de una formación que construye al individuo en su corporalidad, sino también, ya lo hemos dicho, de una educación que pasa a ser constitutiva de su forma de pensar, de su forma integral de ser. Así, además de claras diferencias estilísticas y corporales, cada entrenamiento dancístico construye o acentúa en el bailarín una particular *forma de estar en el mundo*. El hecho de estar construido por una o varias técnicas corporales en la danza es decisivo entonces no sólo al hablar de los diferentes *backgrounds* técnico - corporales que le pueden dar o no versatilidad a un bailarín, sino también al

²⁰² “Dance study can be understood as more than just training for strength, flexibility, and coordination. Any given technique will also carry with it a subtext, an ideology, a philosophy, a somatic paradigm.” Joshua Montem, “Something old, something new, something borrowed...,” in *The Body Eclectic. Evolving practices in dance training* (Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2008), 64.

referirnos a todo un sistema de pensamiento y valores propios de la o las disciplinas en las que un bailarín ha sido formado y que se refuerzan, se complementan o se neutralizan, evidenciándose en el accionar diario del individuo en la danza y más allá de ella.

Esto es particularmente evidente en un tipo de formación tradicional unidireccional: un bailarín entrenado sobre todo en ballet, por ejemplo, al enfrentarse al riesgo de una clase de Contact Improvisation o Flying Low, no solo no contará con las herramientas técnicas, sino anímicas que se requieren para asumir las salidas de eje, la entrega del peso, el vértigo de volar, etc.; esto se puede ver no sólo en el entrenamiento, sino en el hecho de evitar -más allá del aula de clases- actividades físicas que impliquen salir del eje vertical asumido por el ballet. De la misma manera, un bailarín formado solamente en técnicas o estilos de danza contemporánea, no solo tendrá dificultades para asumir la sujeción de su cuerpo a un régimen mucho más vertical, sino también al momento de adaptarse a un orden social estrictamente jerárquico. Aquel bailarín con entrenamiento exclusivo en Graham encontrará difícil abandonar el tono muscular propio de la técnica Graham, tono relacionado, además, a un concepto del cuerpo entrenado rigurosamente para la expresión. De esta forma, quienes se han mantenido en una sola línea de entrenamiento a lo largo de su carrera dancística, no solo restringen su cuerpo y su movimiento, sino también su pensamiento y su actitud de vida, a los valores estéticos, éticos y culturales de su técnica dancística. Patricio Andrade lo corrobora: “Un bailarín que se forma solo en ballet, por ejemplo, va a estructurar no solo su cuerpo a esa técnica, sino su mente, su forma de ser, su forma de comportarse, todo”.²⁰³

Por lo expuesto, parece ser que durante el proceso de formación, el hecho de proveer al bailarín de un abanico de técnicas corporales que se enriquezcan, se refuercen o incluso se contrapongan, es tan importante como elegir una experticia; tan importante como profundizar en aquella técnica corporal en cuya línea el bailarín elija especializarse, es contar con un repertorio corporal e ideológico más amplio que incluso servirá para nutrir la especialidad elegida. En palabras de Esteban Donoso: “Hoy en día se reconoce cada vez más el deseo de cada bailarín de nutrirse de varias

²⁰³ Patricio Andrade. Ex bailarín de la CND, coreógrafo independiente, entrevista, Quito, enero 2014.

técnicas en danza o hacer cosas que beneficien su cuerpo. Es una cuestión de cuánto se pueda elegir y de cuánto asesoramiento se tenga”.²⁰⁴

En efecto, hoy en día parece ser cada vez más indispensable que el bailarín profesional -tanto aquellos que trabajan dentro de una compañía de danza contemporánea, de ballet, o incluso en la independencia de un grupo- pueda transitar por diferentes lenguajes dancísticos y extra dancísticos desde muy temprano en su carrera. Sin embargo, no hay que olvidar que estos factores dependen de la variedad de opciones formativas o de training con las que pueda contar un bailarín -en formación o profesional- dentro del medio en el cual se desarrolla su carrera, tanto en el ámbito independiente como en el institucional. Aunque a nivel independiente se están abriendo más opciones, la realidad de una formación ecléctica en Quito es escasa, sobre todo para aquellos bailarines que desarrollan su formación y su carrera solamente dentro de la instancia institucional. Paradójicamente, a pesar de las circunstancias formativas desfavorables ofrecidas por la institucionalidad en Quito a nivel de danza, las cualidades buscadas en un bailarín por las compañías profesionales quiteñas -además del mejor nivel de ballet posible- son la ductilidad y la versatilidad, encontrando poco satisfactorio el “producto” salido de lugares como el INDT y la Metrodanza,²⁰⁵ por lo que, en general, tienen que recurrir a personal extranjero.

Aquellos bailarines -en nuestra opinión la mayoría de bailarines en la ciudad de Quito- que se formaron de manera unidireccional -sea en lo clásico o mixtura de aproximaciones a la danza moderna y contemporánea en nuestra ciudad- muestran una mayor dificultad para ser competitivos dentro de las exigencias de una compañía profesional quiteña. De este modo, para suplir las falencias de su formación institucional y ampliar sus horizontes, con frecuencia, en algún momento de su etapa profesional, el bailarín quiteño se ve obligado a buscar dentro del ámbito independiente o en el exterior, los conocimientos necesarios. No obstante, esta no es una opción que está al alcance de todos los bailarines quiteños: tener una mejor formación implica contar con los recursos económicos necesarios tanto para acceder a las opciones de formación alternativa que se ofrecen dentro de la ciudad de

²⁰⁴ Esteban Donoso, entrevista, Quito, noviembre 2013.

²⁰⁵ Escuela Metropolitana de Danza, fundada el 27 de enero del 2004. Dirigida por Rubén Guarderas, esta escuela está adscrita al Ballet Nacional del Ecuador y funciona en las instalaciones de la CCE.

Quito²⁰⁶ a nivel independiente, así como para tener la oportunidad de viajar al exterior. Esteban Donoso habla de su experiencia sobre lo que puede ofrecer un circuito artístico más dinámico, en contraste con las opciones reales con las que cuenta el bailarín independiente en la ciudad de Quito:

Estoy pensando en un sistema que es más amplio y más independiente. En otros lugares, Nueva York por ejemplo, la gente se entrena según sus necesidades. Lo que pasa aquí es que no hay opciones, ni en lo que respecta a propuestas coreográficas ni a entrenamientos, entonces si uno no está dentro de una institucionalidad -que aquí está totalmente anquilosada y que no permite ninguna variación-, afuera lo mejor es dedicarse a otra cosa.

Aquellos bailarines -una minoría- que lograron acceder a una educación más completa -generalmente fuera del país- no solamente en lo que respecta a un rango más amplio de clases sino también a clases de mucha más calidad en comparación con aquellas impartidas en Quito en las técnicas tradicionales (Graham y ballet), desarrollaron -como ya hemos visto- una forma diferente de ver el cuerpo en relación al entrenamiento, una mayor propensión a desarrollar su propio trabajo creativo, además de una mayor ductilidad para transitar por diversos discursos técnico -dancísticos, con sus respectivos universos culturales. Esta formación amplia, que expuso a los bailarines desde estudiantes a un amplio espectro de técnicas corporales, así como otras disciplinas del arte, da como resultado bailarines que a lo largo de su vida profesional exploran y alternan entrenamientos acorde a las necesidades profesionales del momento, bailarines pro activos, con frecuencia creadores y productores, que difícilmente calzan en el esquema tradicional de coreógrafo -creador y bailarín – instrumento.

Elizabeth Dempster, hablando del cuerpo del bailarín posmoderno como una entidad que tiene la capacidad de adaptarse a diferentes lenguajes técnicos y coreográficos, lo plantea así: “El cuerpo posmoderno no es una entidad inmutable fija, sino una estructura viva, que se adapta y se transforma continuamente. Es un cuerpo a disposición de la obra de muchos discursos”.²⁰⁷ En este contexto -y para contrarrestar los efectos disciplinarios al estilo foucaultiano-, cualquier obstáculo para

²⁰⁶ Aunque algunas opciones de talleres gestionados por la danza independiente que se ofrecen en la ciudad de Quito no son costosos, de todos modos hay bailarines que no pueden acceder a los mismos.

²⁰⁷ “The postmodern body is not a fixed, immutable entity, but a living structure, which continually adapts and transforms itself. It is a body available to the play of many discourses”. Elizabeth Dempster, citada por Joshua Montem, en *The body eclectic. Evolving practices in dance training*, 62 - 63.

que una técnica estrictamente codificada se instale de manera absoluta en la mente y el cuerpo de un individuo, es altamente deseable.

Precisamente, una formación ecléctica en la danza, al exponer al cuerpo a varias técnicas de disciplinamiento corporal, tal vez puede evitar los efectos disciplinadores unidireccionales en la formación no solo del cuerpo y el movimiento, sino en lo que respecta a esquemas de pensamiento y de valores estéticos, políticos y culturales del individuo disciplinado. Cada técnica, en efecto, no solamente enriquece, sino que también neutraliza a la otra en lo que respecta a la construcción de corporalidades, patrones de movimiento y cosmovisiones político / culturales. Nos resulta pertinente la reflexión de Joshua Montem en este sentido:

La implicación de Foucault es tal que, no importa lo aparentemente benigno del contexto, la disciplina debe ser entendida como íntimamente relacionada con los proyectos más grandes de fomento a la docilidad política y utilidad económica. Comprometerse en un régimen de entrenamiento de baile, sin embargo, es para la mayoría de la gente una opción relativamente voluntaria, que a menudo lo coloca a uno a contrapelo de muchos imperativos sociales y económicos. (...) La pregunta que nos queda (...) es si experimentar el desafío y la confusión de la formación ecléctica nos puede proporcionar herramientas reciclables adecuadas para resistir la disciplina Foucaultiana en otros ámbitos de nuestras vidas.²⁰⁸

²⁰⁸ “Foucault’s implication is that, no matter how apparently benign the context, discipline should be understood as being intimately connected with larger projects of fostering political docility and economic utility. Engaging in a regimen of dance training, however, is for most people a relatively voluntary choice, which often places one against the grain of many social and economic imperatives. (...) The question we are left with (...) is whether experiencing the challenge and confusion of eclectic training may provide us with any recyclable tools suitable for resisting Foucauldian discipline in other realms of our lives”. Joshua Montem, *Something old, something new, something borrowed...*, en *The Body Eclectic. Evolving practices in dance training*, 65.

4. El individuo más allá de los condicionamientos técnicos y sociales

“(…) en una teoría heterárquica del poder no es posible hablar de estructuras que actúan con independencia de la acción de los sujetos, como si tuvieran vida propia, sino que es necesario considerar en primer lugar las prácticas de subjetivación, ya que como bien lo dice Foucault, *el poder pasa siempre por el cuerpo*.”

Santiago Castro Gómez.²⁰⁹

Las disciplinas, desde el punto de vista de Foucault en su análisis sobre las cadenas de poder, son tecnologías -del poder- que operan a nivel micro, a nivel de la corpo política, donde también operan las “tecnologías del yo”, las prácticas de subjetivación del individuo que actúan más allá de los condicionamientos externos. En la última parte de este trabajo investigativo y -tal como lo dijimos al principio- un poco a contrapunto de la pregunta central de esta tesis sobre cómo el disciplinamiento construye la subjetividad del sujeto, nos preguntamos precisamente sobre aquellas grietas a través de las cuales el individuo puede escapar a lo predecible de su construcción social o disciplinar particular. Parece ser que a pesar de que el discurso disciplinar construye la corporalidad, el movimiento y la subjetividad, el individuo también puede escapar de las normativas impuestas. Actuando en el cuerpo a través de las disciplinas, es desde el mismo cuerpo de donde vendrán los correlatos contestatarios a la normatividad.²¹⁰

Lo *performativo*, en tanto la *reiteración* de un discurso,²¹¹ produce la corporalidad, pero entre lo performativo, entre las construcciones corporales y subjetivas que los discursos elaboran y las respuestas que se pueden observar en los cuerpos disciplinados, está el margen de resistencia de cada individuo que parece poder salirse de la norma y responder de maneras inesperadas. Judith Butler lo dice:

²⁰⁹ Santiago Castro Gómez, “*Michael Foucault y la Colonialidad del poder*”, en *Tabula Rasa*, 6: 153-172. (Bogotá: Tabula Rasa, 2007).

²¹⁰ “Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder (...) Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo...” Michel Foucault, *Microfísica del poder*, (Madrid, La Piqueta, 1992), 104.

²¹¹ “La performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante el cual el discurso produce los efectos que nombra”. Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Buenos Aires, Paidós, 2002), 18.

“Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización”.²¹² ¿Qué pasa en relación a este tema con los bailarines quiteños? ¿Realmente logramos *escabullirnos*? María del Sol Carbo dice:

Sí hay un individuo que se *escabulle* más allá de la disciplina física, siempre, en la danza y en todo. Creo que el ser humano -a menos que de alguna forma te hayan matado el alma, pero ya mal- se escapa. *Creo que es parte de estar sano mentalmente el lograr transgredir.*²¹³

¿Pero cómo lograr esa transgresión? En un mundo en el cual ya se habla del ser humano como el producto de programas tipo *matrix* activos a todo nivel y en todo momento de la vida de un individuo, programas que aparentemente trascienden el tiempo y actúan incluso transgeneracionalmente,²¹⁴ haciendo que nuestro supuesto *libre albedrío* no sea más que una ilusión, tomar *conciencia* parece ser el primer paso de un camino transgresor. ¿Pero de que tipo de conciencia hablamos? Concretamente en el ámbito corporal extra cotidiano que hemos trabajado en esta investigación, nos queremos referir a la *conciencia somática*, que implica una manera redimensionada de concebir la corporalidad del ser. Esta es la definición de Thomas Hanna de la palabra “Soma”:

“Soma” no significa “cuerpo”; significa *yo el ser corporal*. Para mí, ‘cuerpo’ tiene la connotación de un pedazo de carne, una loncha tendida en la plancha del carnicero o en la mesa de trabajo del fisiólogo, desprovista de vida y lista para ser utilizada. El soma vive, se expande y se contrae, se acomoda y asimila, absorbe energía y expulsa energía. El soma late, fluye, se tensa y se relaja, fluyendo y alternando con miedo y con ira, con hambre y con sensualidad”²¹⁵

Para Hanna, aquel acontecimiento que pensadores como Nietzsche y Heidegger -a los que define como “pensadores somáticos”- vaticinaron como culminante en el rumbo evolutivo de la historia de la Humanidad, es precisamente el advenimiento de “una nueva conciencia de nuestro ser corporal y de nuestro mundo circundante”²¹⁶, señalando que este momento de “trascendental mutación de la

²¹² *Ibíd.*, 18.

²¹³ María del Sol Carbo, entrevista, Quito, enero 2014. Énfasis añadido.

²¹⁴ *Lo Transgeneracional* es un concepto creado por la psicóloga y psicoanalista francesa Anne Annelin Schutzenberger (Moscú, 1919). Ella es mejor conocida por el público en general por sus contribuciones en el campo de la psicogenalogía con su libro *¡Ay, mis ancestros!* Publicado en 1993.

²¹⁵ Thomas Hanna, *La Rebelión de los Cuerpos* (Barcelona: Plaza & Janes editores, 1972), 44.

²¹⁶ *Ibíd.*, 44.

conciencia humana”²¹⁷ ya es una realidad. Este salto gigante en la ampliación de la conciencia humana implica entonces el reconocimiento de nuestra palpable corporalidad como inseparable y constitutiva de nuestro ser, como la raíz y el fruto de nuestra más elevada humanidad, que además no es ajena al mundo que nos rodea. Dice Hanna, “*Nosotros*, parece cierto, somos mucho más que ‘mente’ o ‘autoconciencia’²¹⁸; y no sólo eso, sino que nosotros, *somas*, somos mucho más potentes y eficaces, así como más inteligentes y perceptivos, que esos aspectos fraccionarios de nuestro ser funcional total”.²¹⁹ Estamos por lo tanto ante una concepción de la conciencia no como una prerrogativa de la mente, sino del soma humano, del ser total, cuya conciencia está en el cuerpo entero.²²⁰ Esta nueva conciencia integrada del ser se aleja por lo tanto de aquella visión dicotómica de la vida, que coloca al cuerpo como un sirviente domesticable al servicio de la razón. David Le Bretón, citando a Merleau-Ponty, aclara esta reflexión:

Existe una conceptualidad del cuerpo, así como un arraigo carnal del pensamiento. Todo dualismo se borra ante esa comprobación basada en la experiencia corriente. El cuerpo es “proyecto sobre el mundo”, escribe M. Merleau-Ponty, quien señala que el movimiento ya es conocimiento, sentido práctico. (...) “Mi cuerpo –escribe– es la textura común de todos los objetos y es, por lo menos con respecto al mundo percibido, el instrumento general de mi comprensión” (Merleau-Ponty, 1945, 272). El cuerpo no es una materia pasiva sometida al control de la voluntad, por sus mecanismos propios; es de entrada una inteligencia del mundo, una teoría viva aplicada a su entorno.²²¹

Thomas Hanna define lo *somático* como “el campo que estudia el *soma*: es decir, el cuerpo percibido desde adentro por la percepción de la primera persona”.²²² Se refiere de este modo a la conciencia somática, diferente de aquella conciencia que asociamos con el *estado de vigilia* y también diferente de aquel tipo de *conciencia*

²¹⁷ *Ibíd.*, 44.

²¹⁸ Autoconciencia en el sentido racional cartesiano.

²¹⁹ *Ibíd.*, 52.

²²⁰ Las afirmaciones de Hanna encuentran su correlato en los descubrimientos de la ciencia actual, concretamente en el campo de la neurociencia: La neurocientífica Candace Pert, dice: “La mente no domina al cuerpo, sino que se convierte en cuerpo. Cuerpo y mente son una sola cosa”. Entrevista a Candace Pert. “Las moléculas de la emoción”, por Odile Rodríguez de la Fuente, junio 2008, <http://relaxycalma.blogspot.com.es/2008/06/psiconeuroinmunologia-entrevista.html>

²²¹ David Le Bretón, *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2009), 23.

²²² “Somatics is the field which studies the soma: namely, the body as perceived from within by first-person perception”. Thomas Hanna, “What is Somatics”, *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, No. 4, Volume V (Spring-Summer 1986).

corporal psicológica basada en “el cuerpo de la simbolización”:²²³ la imagen que tenemos de nuestro cuerpo en relación a determinados paradigmas y estándares sociales. La conciencia somática tiene que ver con el autoconocimiento corporal en el terreno de la propiocepción²²⁴ y de la interocepción. Propioceptivamente hablando, la atención puesta en nuestros procesos corporales psicomotores conlleva su modificación y control, resultando en un estado de “autonomía y libertad somática”, estado que para Hanna es “en muchos sentidos, el estado humano óptimo”.²²⁵

Castro y Uribe describen la *conciencia somática* como aquella constituida por el conjunto de conocimientos a nivel sensoriomotor que adquirimos “a partir de las acciones y reacciones” a lo largo de nuestra experiencia vital,²²⁶ conocimientos que sin embargo tienden a transformarse en hábitos, en caminos neuronales harto conocidos que resultan a la postre en una disminución del potencial individual.²²⁷ Es por esto que la ampliación de la conciencia somática a través de la continua renovación del repertorio sensoriomotor del individuo es determinante si se trata de contrarrestar los efectos de un tipo de educación en danza unidireccional, que además de automatizar, no incentiva la exploración nuevos patrones de movimiento, limitando por tanto la potencialidad humana de cambio y transformación, hecho que por supuesto tiene largos alcances en la subjetividad del individuo.

La conciencia somática ampliada es, en nuestra opinión, el vehículo mediante el cual opera aquel segmento inasible del ser humano que permanentemente *escapa* de los condicionamientos. Hablamos de un ser *despierto*, *consciente*, que en virtud de esta conciencia, permanentemente modifica y reinventa su forma de moverse, de actuar, de pensar. En palabras de Thomas Hanna (citado por Castro y Uribe) “A mayor rango de consciencia,²²⁸ mayor será el rango de autonomía y auto-regulación, por lo que puede decirse que la *consciencia somática*

²²³ Castro y Uribe, *La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano*, 34.

²²⁴ “Las sensaciones propioceptivas: dan las señales sobre la situación del cuerpo en el espacio y, ante todo, las posturas en el espacio del aparato motriz-sustentador”. Marcela Cena, *Movimiento Expresivo*, (Córdoba, IPEF), 3.

²²⁵ Thomas Hanna, “What is Somatics”, *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, No. 4, Volume V (Spring-Summer 1986).

²²⁶ Julia Castro y Martha Uribe, “La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano”, en *Educación física y deporte, volumen 20. N.1*, 34.

²²⁷ Dice Feldenkrais: “En realidad, nuestra imagen nunca es estática. Cambia de una acción a otra, pero tales cambios poco a poco se transforman en hábitos; o sea, las acciones asumen un carácter fijo, invariable.” Moshe Feldenkrais, *Autoconciencia por el movimiento*, (Barcelona, Paidós, 2014), 20.

²²⁸ Citamos la palabra *consciencia* tal como Hanna la escribe en su texto.

es el instrumento de la libertad humana, la cual puede expandirse mediante el aprendizaje consciente de sí mismo"²²⁹ En este sentido, creemos que sí es posible hablar de un ser que *se escabulle por las grietas, que escapa*.

¿Qué rol juega en este planteamiento la pedagogía? Si este trabajo ha girado en definitiva en torno a los condicionamientos producidos en el individuo por parte de los disciplinamientos dancísticos, los mismos que, como hemos visto, se administran a través de enfoques estéticos y pedagógicos respaldados por todo un sistema cultural y de pensamiento, nuestra mirada se vuelve entonces hacia aquellas propuestas educativas que en lo que respecta a la educación corporal, apelan precisamente esta noción somática, es decir, integrada del ser.

Existen hoy en día variadas propuestas de educación que trabajan precisamente desde este enfoque de la conciencia somática, cuyo fin es integrar el cuerpo, la mente y el espíritu para desarrollar el potencial personal y, en palabras de Moshe Feldenkrais, "restaurar en cada persona su dignidad humana".²³⁰ Estas aproximaciones corporales diferentes -que vienen también del campo de la danza, pero van más allá- nacieron en el contexto la convulsionada época de entre guerras, en Europa y Estados Unidos,²³¹ época de crisis en la que los pioneros, investigadores, pedagogos, terapeutas y bailarines que dan vida a estas nuevas aproximaciones al cuerpo, se dan cuenta de su propio potencial de cambio y transformación²³² a través de la *conciencia* de sí; una conciencia propioceptiva e interoceptiva de su cuerpo, y/o una expansión de la percepción de su entorno a través de la atención a la información proporcionada por los sentidos exteroceptivos. Charles Brooks describe muy bien esta integración de la conciencia:

La atención puesta en la sensación tranquiliza lo que es compulsivo en nuestro pensamiento y así, la mente queda libre y lista para realizar su función normal que es la percepción. Cuando la radio mental está apagada todo lo demás puede despertar a

²²⁹ Castro y Uribe, *La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano*, 34.

²³⁰ Moshe Feldenkrais, *Autoconciencia por el movimiento*, (Barcelona, Paidós, 2014), 30.

²³¹ Algunos pioneros de este enfoque somático: Matthias Alexander, Australia, 1869 – 1955, creador de la técnica Alexander; Mabel Todd, New York, 1880 -1956, creadora de la Ideokinesis; Elsa Gindler, Alemania, 1885 – 1961, iniciadora de los fundamentos de lo que mas tarde se llamó *conciencia sensorial*; Moshe Feldenkrais, Ucrania, 1904 – 1984, creador del método de aprendizaje a través del movimiento que lleva su nombre; Irmgard Bartenieff, Berlín, 1900 – 1981, estudiante de Laban, quien desarrolló su propio acercamiento al movimiento: *Bartenieff Fundamentals*; Gerda Alexander, Barmen, 1908 – 1994, creadora de la Eutonía.

²³² Algunos de ellos desarrollan su trabajo corporal autoconsciente a partir de una gran crisis de salud.

la vida. El acampador apaga su linterna y la oscuridad se llena de estrellas mientras los bosques se hacen más amplios y profundos para él.²³³

Desde los mismos territorios europeos y norteamericanos, estos pensadores somáticos cuestionan la dicotomía cuerpo - mente propia de la tradición educativa de la que provienen, proponiendo pedagogías corporales diferentes, que implican por supuesto una manera radicalmente diferente de existir. Las diferentes técnicas y aproximaciones al cuerpo y al movimiento a las que nos referimos, comparten éticas, filosofías y acercamientos al cuerpo afines, cuya constante es la “expansión de la consciencia”,²³⁴ la integración del individuo, la ruptura con la concepción cartesiana de la existencia.²³⁵ Comparten una visión que se podría resumir a lo que Elsa Gindler a inicios del siglo pasado denominó simplemente “trabajo con el ser humano”²³⁶. No podemos dejar de mencionar que el lugar que ocupa el cuerpo en estas aproximaciones corporales, a su vez, coincide con las reflexiones que sobre el mismo hacen algunos filósofos desde el campo de la fenomenología. Sabrina Castillo Galluser dice:

Edmund Husserl abrió con la fenomenología el camino para la reivindicación del Cuerpo. La fenomenología del Cuerpo ha sido entonces, un rescate de éste que había sido relegado al campo de los objetos. (...) Husserl en Ideas II habla de los sentidos, privilegia, a diferencia de otros filósofos, el sentido del tacto y el propioceptivo, dos sentidos casi desconocidos en su época. Y, aunque en la danza se conocían prácticamente ambos, ha sido hasta en los últimos cuarenta años, y gracias a la somática, que se les ha proporcionado la atención necesaria.²³⁷

A su vez, esos enfoques somáticos del trabajo corporal han tenido influencia, o muestran coincidencias de abordaje, tanto con pedagogos del movimiento en el campo de la danza, como con terapeutas latinoamericanos²³⁸ que, con sus respectivas diferencias, coinciden en fundamentar sus propuestas pedagógicas y de sanación en la erradicación de la dicotomía cuerpo – mente, en el autoconocimiento corporal y la

²³³ Charles V. W. Brooks, *Consciencia Sensorial*, (Barcelona: Obelisco, 1992), 25 – 26.

²³⁴ Brooks, *Consciencia Sensorial*, 265.

²³⁵ “La expresión ‘consciencia sensorial’ desafía la venerable y tradicional división de la persona humana en aspecto psíquico y aspecto somático. En esta expresión la característica psíquica primaria que es la consciencia se propone en términos somáticos, o sea sensoriales. Esto es posible, creo yo, debido a que la división es de origen puramente cultural, sin ninguna validez biológica”. Brooks, *Consciencia Sensorial*, 15.

²³⁶ “*Arbeit am Menschen* (trabajo con el ser humano) o *Nachentfaltung* (despliegue tardío)” Brooks, *Consciencia Sensorial*, 293.

²³⁷ Castillo Galluser, *El cuerpo presente de la danza*, 47.

²³⁸ Fedora Aberastury, Esther Guibert, Ana Itelman, Miriam Winslow, Susana Milderman, Patricia Stokoe, Rolando Toro, entre otros.

transformación de patrones de movimiento. Estos pilares de acción desembocan, de un modo u otro, en el desarrollo de la creatividad como camino de autoafirmación del ser. Patricia Stokoe, al referirse a la Expresión Corporal, una de las propuestas creativas corporales que están en esta línea y que ella misma conceptualizó y sistematizó desde Argentina, dice:

Al rescatar el lenguaje corporal como un lenguaje de primera instancia intentamos romper con la dicotomía mente – cuerpo justamente en nuestra cultura que ha tendido a subvalorar lo sensible y artístico del lenguaje corporal en aras de la actividad intelectual y del lenguaje verbal, de donde parece que para todo lo que sirve el cuerpo es para trabajar y para procrear, papel justamente asignado al hombre en nuestra sociedad occidental.²³⁹

Creemos que el acercamiento al ser humano de estas varias propuestas educativas y terapéuticas desarrolladas tanto en Europa como en Latinoamérica,²⁴⁰ que integran a sus prácticas una mirada al ser que reconoce su dimensión integral, pertenecen sin duda, tomando las palabras de Débora Kalmar cuando habla de la Expresión Corporal, “al movimiento de las ‘Pedagogías de la ternura’ (parafraseando a Carlos Restrepo), o lo que Paulo Freire llamara al final de su vida ‘Pedagogía de la esperanza’ ”²⁴¹.

5. Pedagogías y estéticas

En el área del trabajo corporal que nos convoca, integrar un enfoque somático en nuestra educación implica mirar dentro del sistema social y educativo ecuatoriano en general, dentro del cual acontecen las prácticas corporales cotidianas de formación en la danza, en nuestro caso, la danza quiteña, y con ello, mirar la responsabilidad del educador; implica despedirnos de prácticas deshumanizantes que operan no solo en la relación maestro - alumno, sino en la vida cotidiana, donde parece ser que la violencia a gran escala se replica a pequeña escala en nuestras

²³⁹ Patricia Stokoe, “La expresión corporal”, en *Revista Argentina de Psicología*, No.17-18 (Año V, 1974/1975), 322.

²⁴⁰ Que dan cuenta de su coincidencia de abordaje corporal con tradiciones orientales como el Budismo Zen y el Yoga.

²⁴¹ En su introducción al libro, Deborah Kalmar dice: “*la corriente de trabajo artístico-educativa, que Patricia Stokoe llamara Expresión Corporal (...) Se identificó con la concepción educativa de las llamadas Pedagogía Crítica, Pedagogía abierta y el Movimiento de Educación por el Arte...*” Deborah Kalmar, *Qué es la Expresión Corporal* (Buenos Aires, Lumen, 2005), s.n. Énfasis añadido.

relaciones más cercanas.²⁴² Luis Carlos Restrepo, al reflexionar de manera tan lúcida acerca del “derecho a la ternura”, aquella forma de concebir las relaciones interpersonales y con el entorno, opuesta a esta forma de acercarse al mundo propia de la dinámica occidental moderna nos dice:

Desde hace varios siglos la ternura y la afectividad has sido desterradas del palacio del conocimiento. Los profesores, (...) actúan como auténticos mariscales de campo, sea al momento de enunciar su verdad o cuando se aprestan a calificar el aprendizaje. *Desde las tempranas experiencias de las escuela se adiestra al niño en un saber de guerra que pretende una neutralidad sin emociones para que adquiera sobre el objeto de conocimiento un dominio absoluto, igual al que pretenden obtener los generales que ser toman las poblaciones enemigas bajo la divisa de tierra arrasada.*²⁴³

Hablando de las prácticas tradicionales de enseñanza -más allá de la danza- dentro del sistema educativo local –heredero de sistemas educativos conservadores occidentales- sabemos que los conocimientos se administran exclusivamente desde los sentidos jerarquizados como superiores por la razón occidental: la visión y la audición, descalificando como inferiores los aprendizajes en los que intervienen la totalidad de los sentidos perceptivos humanos. Refiriéndose precisamente a esta forma de llevar la educación en el mundo moderno, Charles Brooks dice:

Una de las consecuencias más tristes de esta enajenación general de nuestras propias necesidades, es la forma en que obligamos a nuestros niños a pasar largas horas frente a sus pupitres sentados en asientos que no están diseñados para su funcionamiento orgánico. (...) lo cual les afecta su visión, su respiración, su circulación, sus procesos intelectuales y, lo peor de todo, su sentido de libertad para existir como personas.²⁴⁴

Con respecto a la educación dancística tradicional - institucional local, paradójicamente, aunque se trata de un proceso de enseñanza – aprendizaje centrado en el cuerpo, creemos que está distanciado del mismo, pues en este enfoque, el cuerpo es un territorio al que hay que amoldar desde la mirada externa de las estéticas disciplinares. En general no se desarrolla en el estudiante una percepción verdaderamente consciente de su anatomía y de su movimiento; tampoco se atiende a las diferencias de cada individuo. Se trata entonces de prácticas corporales llevadas a

²⁴² A decir de Luis Carlos Restrepo: “Lo privado, constituido por esas pequeñeces rutinarias de la vida diaria signadas por la dinámica afectiva, es precisamente el espacio donde, entre telones, se produce lo público” Luis Carlos Restrepo, *El derecho a la ternura*, (Santiago: LOM, 1999), 4.

²⁴³ *Ibíd.*, 8. Énfasis añadido.

²⁴⁴ Brooks, *Consciencia Sensorial*, 108.

cabo desde un lugar de desconocimiento y frecuente descalificación.²⁴⁵ Salirse de estos esquemas es el reto de los educadores en general, más aún de aquellos que trabajan con la danza.

Pero ¿cómo logramos este quiebre en nuestras prácticas educativas? En el contexto de la educación disciplinar dancística local, creemos que debemos empezar por integrar las aproximaciones al cuerpo de las técnicas que potencian el desarrollo de nuestra consciencia propioceptiva, uno de cuyos aspectos, en palabras de Restrepo “no es otra cosa que el llamado tacto profundo”,²⁴⁶ estímulo sensorial inevitablemente relacionado a lo afectivo. Refiriéndose precisamente a la relación entre la estimulación táctil – afectiva y el desarrollo de aquella facultad de abstracción y raciocinio que por cierto occidente privilegia tanto, Restrepo dice: “Sin lugar a duda, el cerebro necesita del abrazo para su desarrollo y las más importantes estructuras cognitivas dependen de éste alimento afectivo para alcanzar un adecuado nivel de competencia. (...) Sin matriz afectiva, el cerebro no puede alcanzar su más altas cimas en la aventura del conocimiento”.²⁴⁷

Así, las prácticas que reconocen esta dimensión somática – afectiva del ser, desde nuestro punto de vista, como ya lo dijimos, se inscriben dentro de las pedagogías de la ternura y de las pedagogías de la esperanza. ¿Por qué? Porque empoderan al individuo, haciendo posible procesos de desautomatización corporal y mental, abriendo por consecuencia los caminos creativos. Porque estos abordajes corporales hacen un quiebre con aquella forma distante del conocimiento, y se acercan al individuo apreciándolo en su diferencia y no queriendo pasar por alto su individualidad a favor de estéticas universalistas. Porque no congelan al ser en una definición externa, cualquiera que esta sea, negándole toda posibilidad, sino que lo miran siempre en devenir, siempre susceptible de consciente auto-transformación.

¿Pero podemos hablar de prácticas corporales *otras* en el mundo de los bailarines profesionales de la ciudad de Quito? Creemos que sí. En nuestra ciudad, sobre todo en el campo de la danza independiente, desde hace algunas décadas, aunque de manera dispersa e intermitente, existen prácticas que desde sus propuestas

²⁴⁵ Refiriéndose a las prácticas de enseñanza de una maestra de ballet en Quito, en una conversación informal, una bailarina del Ballet Metropolitano nos dice: “A la maestra le hace falta actualizarse, pues no se enseña desde el error. Ella imita despectivamente lo que está mal y corrige desde allí” (Hemos omitido el nombre de la bailarina -puesto que no fue entrevistada formalmente- y el de la maestra).

²⁴⁶ Restrepo, *El derecho a la ternura*, 49-50.

²⁴⁷ *Ibíd.*, 50.

de entrenamiento y puestas en escena, nos hablan de otra manera de acercarse a la educación corporal extracotidiana de la danza. *Prácticas que indisciplinan la disciplina*, que evidencian que algo se gesta en el anonimato que reúne a ciertos individuos cada mañana, o tarde, o noche, en una jornada de exploración corporal y los llevan a poner en práctica una manera diferente de existir.

6. Prácticas dancísticas que *indisciplinan la disciplina* en Quito

Todo cuerpo danzante idealizado es un cuerpo en manos del poder, sometido a una imagen impuesta. *Todo cuerpo danzante que reivindica su real es un cuerpo que escapa al poder*, explora sus potencialidades en todas sus funciones”

Geisha Fontaine²⁴⁸

Las prácticas tanto individuales como colectivas que hoy en día en Quito se posicionan desde otro lugar con respecto a las aproximaciones tradicionales al cuerpo y al movimiento,²⁴⁹ adquieren cada vez más peso en el campo en la danza quiteña. Estas prácticas dancísticas proponen un trabajo con el cuerpo relacionado a una ética que implica una reflexión divergente acerca de *cómo se está en el mundo*, lo que constituye, en efecto, un pronunciamiento político corporal. Dice Esteban Donoso: “La danza, en distintas modalidades, es una manera de examinar la presencia, una manera de examinar cómo se está en el mundo, y eso tiene que ver con algo político, siempre se van a poner en juego el contexto, los posicionamientos y las legislaciones en el cuerpo”.²⁵⁰

Así, con informaciones de técnicas posmodernas de la danza como el Release, el Contact Improvisation, además de técnicas somáticas como Alexander, Feldenkrais, entre otras, estas prácticas independientes, en efecto, de alguna manera, *indisciplinan la disciplina*. Podemos mencionar a Esteban Donoso y su propuesta escénica que se convierte en pedagógica, en solitario o en lo que en su momento fue la propuesta “Gatos en la barriga”; bailarinas independientes como Josie Cáceres,

²⁴⁸ Fontaine, *Las danzas del tiempo*, 103.

²⁴⁹ Que tienen su antecedente en las prácticas de Danza Contemporánea que llegaron en los noventas al campo de la danza independiente quiteña revisadas en el capítulo anterior.

²⁵⁰ Esteban Donoso, entrevista, Quito, noviembre 2013.

Irina Pontón, Carolina Vásconez, que hace más de veinte años confluyeron en lo que fue el FDI y que recientemente integraron el colectivo “El cuarto piso”; Marcela Correa, desde su práctica en la USFQ y su proceso de aproximar sus conocimientos en Danza Movimiento Terapia a una propuesta escénica; Sofía Barriga y su práctica en la línea del Contact Improvisation; otros bailarines/maestros como Sofía Calderón, Cecilia Andrade, Ernesto Ortiz; espacios como “Colectivo Z”, “Cedex”, “Espacio Vacío”, que agrupan itinerantemente bailarines independientes e incluso aquellos pertenecientes a espacios institucionales. Estos colectivos e individualidades, ciertamente mantienen una disciplina fuera de la disciplina tradicional institucional. A nivel de entrenamiento físico, estas prácticas se caracterizan por no estar enfocadas en lograr una corporalidad adecuada a las estéticas tradicionales de las que ya hemos hablado. Josie Cáceres plantea: “Busco la diversidad, busco cuerpos distintos, no quiero nada homogéneo; sí estoy planteando un trabajo estético, pero no una sola estética, no la que podemos reconocer como la *estética de danza*. Prefiero encontrar en la diversidad una manera más interesante de expresión”.²⁵¹

En cuanto a la producción del movimiento, donde la reiteración del mismo durante las prácticas inevitablemente produce automatizaciones, estas prácticas miran justamente hacia la *conciencia*, entendida desde el punto de vista somático del que hemos hablado. Tanto si hablamos del momento en el cual reiteramos un movimiento para que el cuerpo lo aprenda -pues la automatización de todos modos es muy necesaria en el desempeño del trabajo del bailarín-, como si observamos un movimiento ya automatizado, sea para cambiarlo o no; también cuando nos enfocamos en nuevas maneras de movernos para romper con los patrones de movimiento usuales ya establecidos, la conciencia es muy importante. Enfocarse en las mecánicas y dinámicas implícitas en cada conjunto de movimientos -dependiendo de la disciplina y propuesta de exploración- hace que el bailarín finalmente olvide la forma. Curiosamente, es cuando -al parecer- la forma se logra de manera más efectiva. Esteban Donoso ve así este aspecto dentro de su práctica:

A mí me interesa un cuerpo tranquilo al mismo tiempo que atento y en eso la conciencia es muy importante, es decir, *saber qué hago, cuándo y cómo*. En la danza se llegan a establecer patrones de movimiento a través de la reiteración, se llega a “involuntarizar” el movimiento, y a mí me gusta volver a hacerlo voluntario, aun

²⁵¹ Josie Cáceres, entrevista, Quito, septiembre 2013. Énfasis añadido.

cuando sea el mismo movimiento, saber lo que está en juego. La conciencia es muy importante, la elección.²⁵²

Los conocimientos de las técnicas somáticas se suman entonces a una tendencia de crecimiento en autoconciencia corporal de un sector cada vez más amplio de bailarines quiteños, haciendo posible la integración de estos conocimientos, por ejemplo, dentro de prácticas disciplinares más tradicionales como el ballet. Decimos que estas prácticas dancísticas quiteñas *indisciplinan la disciplina* porque buscan ahondar en sus propios lenguajes creativos, al servicio, en general, de ninguna *obligación* expresiva ni política, constituyendo sin embargo, esta postura corporal, su manifiesto político. *Indisciplinan la disciplina* porque sus prácticas escénicas y de entrenamiento alientan la propia exploración, rescatando la individualidad creativa en el marco de un trabajo grupal.

Desde este lugar además, ya no se preguntan si se puede o no, si es para “nuestros cuerpos”, si culturalmente “nos corresponde”, pues la legitimidad para practicar cualquier técnica de danza o más allá de la danza reside en el conocimiento de que las mismas son ante todo tecnologías corporales, y en tanto tales, si son practicadas desde un lugar de conciencia y no de ciego automatismo, pueden ser alegres herramientas de crecimiento y humanización. En palabras de Aimé Césaire: “Si he convertido en míos elementos extraños, si han penetrado mi ser, es porque puedo disponer de ellos, porque puedo organizarlos en mi universo, porque puedo acomodarlos a mis necesidades. Porque ellos están a mi disposición y no yo a la suya.”²⁵³

²⁵² Esteban Donoso, entrevista, Quito, noviembre 2013.

²⁵³ Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo* (Madrid: Akal, 2006), 58.

Conclusiones

El cuerpo es un don sagrado. Es tu prenda primera y última; con él llegamos a la vida y con él nos vamos de ella; hay que tratarlo honrosamente y con alegría, pero también con temor reverente. Y siempre, no obstante, con agradecimiento.

Martha Graham²⁵⁴

Los procesos de enseñanza del ballet, la danza moderna y la danza contemporánea vividos en Quito, en tanto opciones de disciplinamiento orientadas a la formación y entrenamiento diario de bailarines profesionales, como hemos visto, tienen recorridos diferentes. Cada una de estas disciplinas, con sus respectivas estéticas, éticas y márgenes de libertad o sujeción del individuo respecto a determinados códigos de movimiento y por lo tanto códigos culturales e ideológicos, se ha desarrollado además, junto a las políticas, dificultades y contradicciones propias del campo institucional o independiente en el que se insertaron. Cada una de estas disciplinas, además, se entreteje con las particulares realidades de una sociedad heterogénea.

Cada una de estas disciplinas ha implicado diversas formas de auto percepción corporal, tanto desde el punto de vista somático como desde el punto de vista de la imagen. ¿Cuánto ha cumplido mi cuerpo con ciertos ideales estéticos? Con esa pregunta abrimos el recorrido a lo largo del universo de lugares de enunciación diversos, en cuyos cuerpos se ven incorporados los regímenes de disciplinamiento corporal, sus respectivas ideologías y trasfondos culturales. Esta pregunta terminó remitiéndonos a implicaciones de largo alcance con respecto a las pedagogías que entran en juego en los procesos de enseñanza/aprendizaje de las disciplinas abordadas en esta investigación.

En lo que respecta al Ballet, disciplina que encarna las cualidades de la razón en el cuerpo y el movimiento, a lo largo de la investigación pudimos constatar cómo la cualidad más reiterativa con la que se asentó su práctica en Quito es la contradicción; contradicción que se da al equiparar un ideal estético lejano con una corporalidad que en la ciudad de Quito, aun con la gran heterogeneidad corporal que

²⁵⁴ Martha Graham, *La Memoria Ancestral* (Barcelona: Circe, 1995), 15.

la constituye, no termina de calzar con los estrictos cánones estéticos de esta disciplina. A pesar de esta realidad, gran parte de los bailarines quiteños entrenados básicamente en esta técnica, tienen instalado en su imaginario ideales de belleza acordes a los parámetros estéticos universalizados de esta disciplina, a la que se refieren como “la técnica”. Por otro lado, las prácticas de enseñanza del ballet en Quito, en general, se han caracterizado por acercamientos en los que el cuerpo, más que un medio de autoconocimiento, es un instrumento efectivo al servicio de la coreografía, una pieza dentro de los engranajes institucionales, para lo cual es entrenado, potenciado y -si el entrenamiento es malo-, desgastado, en pos de estos objetivos.

Pasando a las estéticas de la danza Moderna, en Quito se construyeron con los postulados estéticos eminentemente expresivos propios de las técnicas Graham y Limón, técnicas que estuvieron identificadas –a nivel escénico- con una clara postura política relacionada a los movimientos sociales de izquierda, ligados a la reivindicación del universo y valores del mundo andino, lo que significó de alguna manera, la visibilización y el reconocimiento de la heterogeneidad cultural que nos constituye, y por lo tanto el alejamiento de temáticas abstractas o cortesanas y de las formas expresivas del ballet. Sin embargo, cabe señalar por un lado, que este disciplinamiento en algunos casos significó un gran reto para aquellos bailarines acostumbrados a la forma del trabajo del ballet. Por otro lado, podemos decir que la danza moderna quiteña de todos modos no dejó de apuntar hacia la academización y estetización del movimiento y la preferencia por corporalidades dentro de los cánones de la danza clásica.

En lo que se refiere a la Danza Contemporánea, aunque la información técnica de las disciplinas que la constituyen²⁵⁵ ha sido escasa y apenas empieza a despuntar en nuestro medio, de todos modos sus postulados estéticos tienen que ver con una construcción subjetiva distinta. Alimentada por informaciones venidas de las técnicas somáticas, la danza contemporánea quiteña en general y sobre todo a nivel de las prácticas independientes, se aleja del afán de alcanzar formas y se identifica más bien con un proceso de autoconocimiento basado en la conciencia corporal y el respeto a la anatomía. La propiocepción en la cual hacen énfasis las técnicas de danza contemporánea implican otra manera de acercarse al cuerpo. Estas

²⁵⁵ Tal como ocurre en el ballet y la danza moderna.

técnicas, sin embargo se desarrollan de manera diferente en el ámbito independiente e institucional de la danza quiteña, adoptando las preferencias estéticas predominantes de estos respectivos espacios. En lo que se refiere a las prácticas de enseñanza de la danza moderna y contemporánea, aunque los enfoques corporales de una y otra son diferentes, podemos decir que en general tuvieron en común, en lo que se refiere a las aproximaciones ético/pedagógicas, una enseñanza alejada de la dureza y caracterizada por el incentivo a la creatividad del alumno. Los acercamientos corporales, al ser más respetuosos, como hemos visto, produjeron individuos con mucha más confianza en sus procesos creativos.

Acerca de la creatividad, tema del tercer capítulo, creemos que este aspecto se constituye en la principal forma de libertad y escape de los condicionamientos disciplinares, acción que creemos posible a través de la conciencia corporal que el trabajo en técnicas de danza atravesadas por el conocimiento de las técnicas somáticas, permite al bailarín. Nos referimos a la “nueva consciencia de nuestro ser corporal”²⁵⁶ de la que nos habla Tomas Hanna, como un camino de autoafirmación, como la rebelión del soma ante la mirada racional y dicotómica cartesiana de la existencia. Reconocer nuestra dimensión somática integral, es dar cuenta, de modo más preciso, de nuestra condición humana.

Dice Luis Carlos Restrepo: “Lo que queda, al final de un período de formación académica, no sólo es un conjunto de conocimientos, sino también, y de manera muy especial, un conjunto de hábitos, de escrúpulos morales y rutinas conductuales que terminan ejerciendo un gran poder de reglamentación cognitiva sobre el educando”.²⁵⁷ Precisamente, tomando consciencia de los alcances que tiene cualquier proceso de enseñanza – aprendizaje, más aún aquellos que directamente involucran el trabajo corporal, creemos que no se trata de abandonar determinadas disciplinas corporales en la danza, ni siquiera las más tradicionales, sino de dejar a un lado prácticas de enseñanza y transmisión de estas disciplinas que, en su inserción local, han demostrado ser coercitivas y descalificadoras.

²⁵⁶ Hanna, *La Rebelión de los cuerpos*, 44.

²⁵⁷ Restrepo, *El derecho a la ternura*, 10.

Creemos que así como en el campo de la danza conviven –y frecuentemente entran en disputa- varios lugares de enunciación, en el cuerpo, visto también como un espacio, conviven cosmovisiones diversas que obedecen a la exposición a varias estéticas, éticas y culturas, no solo inherentes a la formación corporal extracotidiana que hemos tratado en esta investigación, sino pertenecientes al entorno cultural en el cual un individuo nace y está inmerso a lo largo de su vida. Algunas formaciones, son parte del discurso oficial del individuo, es el discurso reconocido e integrado venido del disciplinamiento corporal -cotidiano y extra cotidiano- y los valores que se aceptan abiertamente. Otros condicionamientos son difíciles de admitir, son las censuras, aprobaciones y aversiones que, a pesar de haber sido rechazadas en el fuero interno del individuo, de todos modos actúan a través de actos inconscientes y viscerales. No estamos constituidos unidireccionalmente. En el mismo cuerpo se dan y se manifiestan formaciones heterogéneas que nos hacen ser quienes somos. Todo forma parte de nuestra historia corporal. No hay que negar nada, sino integrar.

Creemos que es posible, si queremos, transformar aquellos condicionamientos que muchas veces reproducimos inconscientemente. En nuestro caso, podemos recrear y enriquecer prácticas de disciplinamiento corporal tradicionales con conocimientos corporales venidos de otras formas de aproximación al cuerpo, en la danza y más allá de ella, acorde a nuestras necesidades como comunidad dancística y como individualidades. En este sentido, no habría *mímesis*, sino apropiaciones por parte de individuos que libremente toman las técnicas, los disciplinamientos, que entrecruzan conocimientos, y que elaboran libre y conscientemente su forma de entrenamiento corporal, su particular forma de estar en el mundo.

Nos reafirmamos en la interpretación de la realidad partiendo de la experiencia vital individual, aquella de la que nos habla Hilda Islas evocando a Nietzsche, punto de vista con el que abrimos esta investigación y que huye de las universalizaciones, optando por un camino de respeto de la heterogeneidad. Queremos percibir la danza quiteña y el propio cuerpo no como “campos de disputa”, sino como territorios donde cada uno, consciente y libremente, en un proceso de integración, opta por el camino o los caminos que encuentre favorables a su auto-determinada elección del bailarín, del artista, del ser humano que desea ser.

Bibliografía

- Agudelo López, Alexandra. “Pluriversos, contra el peligro de una historia única”. *Pluriverso*. No. 2. Medellín: Unaula, 2014.
- Albizu, Ibis “La masculinidad del ballet”. En *Teoría de la Danza*, BLOG, junio, 2013. <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2013/07/21/la-masculinidad-del-ballet/>
- Abad Carlés, Ana. “Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI”. Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Valencia, 2012.
- Bales, Melanie y Rebecca Nettle-Fioll, edit. *The Body Eclectic. Evolving practices in dance training*. Illinois: The University of Illinois Press, 2008.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montresor, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Brooks, Charles V. W. *Consciencia Sensorial*. Barcelona: Obelisco, 1992.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Castillo Galluser, Sabrina. *El cuerpo presente de la danza*. Ponencia Presentada en el VIII Congreso Internacional de Filosofía. Universidad Rafael Landívar, agosto de 2009.
- Castro-Gómez, Santiago. “Michel Foucault y la colonialidad del poder”. *Tabula Rasa* n.6. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 153-172, 2007.
- Castro, Julia y Martha Uribe. “La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano”. En *Educación física y deporte, volumen 20. N.1.* s.l.
- Cena, Marcela. *Movimiento Expresivo*. Córdoba: IPEF.
- Césaire, Aimé. *Discurso Sobre el Colonialismo*. Madrid: Akal, 2006.
- Cifuentes, María José. *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM, 2007.

- Chukwudi Eze, Emmanuel. “El color de la razón: la idea de ‘raza’ en la antropología de Kant”. En Walter Mignolo, comp. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.
- Deutsch, Ana. “Mary Wigman, el Expresionismo en la Danza”. En *Luciérnaga, cuerpo y arte*.
http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm
- Donoso, Esteban. “Paraíso Terrenal”. En Genoveva Mora, edit. *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Tomo I. Quito: El Apuntador, 2015.
- Duncan, Isadora. *Mi vida*. Buenos Aires: Lozada, 1944.
- Echeverría, Bolívar. “Imágenes de la blanquitud”. En *Diego Lizarazo et Al.: Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México: Siglo XXI, 2007.
- Escudero, María Carolina. “Consideraciones epistemológico - conceptuales para el estudio del cuerpo en la danza”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, vol. 2 No. 1. (2012): 108-31.
- Estévez Trujillo, Mayra. *UIO-BOG. Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito/Bogotá. Centro Experimental Oído Salvaje, 2008.
- Fontaine, Geisha. *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Foster, Susan Leigh. “Dancing Bodies”, en Jane C. Desmond, edit. *Meaning in Motion, New cultural studies of dance*. Londres: New University Press, 1997.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Madrid: siglo XXI, 1994.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- “George Balanchine: 1904-1983”. Nueva York. s.f. *New York City Ballet*.
<http://www.balanchine.org/balanchine/01/index.html>
- Gómez, Paloma. “Anorexia Nerviosa: Una Aproximación Feminista”. En *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. España: Icaria, 2001.
- Graham, Martha, *La Memoria Ancestral*. Barcelona: Circe, 1995.
- Guest Ivor. *Le Ballet de L’Opéra de Paris*. Paris: Flammarion, 1976.
- Hackney, Peggy. *Making Connections, Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Hanna, Thomas. *La Rebelión de los Cuerpos*. Barcelona: Plaza & Janes editores, 1972.

- Hanna, Thomas. "What is Somatics": *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, Volumen V, No. 4 (Spring-Summer 1986).
- "Historia". En Conjunto Nacional de Danza del Ecuador.
<http://www.danza.gob.ec/la-institucion/historia/>
- Islas, Hilda. *Tecnologías corporales, danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Itelman, Ana. *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.
- "José Limón". Nueva York: s.f. *José Limón Dance Foundation*.
<http://limon.org/about-us/founders/>
- Kalmar, Deborah. *Qué es la Expresión Corporal*. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- Laban, Rudolf. *Danza educativa Moderna*. Barcelona: Paidós, 1993.
- "Laura Alvear". Quito, s.f. *Fundación Mandrágora, Artes Escénicas*.
- Le Bretón, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Le Bretón, David. *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Lepecki, André. *Agotar la danza*. España: Universidad de Alcalá, 2008.
- Mariño Susana y Mayra Aguirre. *Danzahistoria, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Subsecretaría de cultura del Ministerio de Educación, 1994.
- Martínez Delgado, César, comp. 2009. *Diccionario Biográfico de la Danza Mexicana*. México: Dirección general de publicaciones/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Montem, Joshua. "Something old, something new, something borrowed..." En Melanie Bales y Rebecca Nettle-Fioll, edit., *The Body Eclectic. Evolving practices in dance training*. Illinois: The University of Illinois Press, 2008.
- Müller Jennifer. "Bailar es una experiencia y no debería ser un juicio". Entrevistada por Analía Melgar. En *Página 12*. Diciembre 2004.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-45186-2004-12-24.html>
- Muñoz, Fuensanta. "Historia de la danza 4: El ballet imperial ruso".
<http://arteescenicas.wordpress.com/2010/11/08/historia-de-la-danza-iii-el-ballet-imperial-ruso/>
- Ordoñez, Marcelo. *El Danzante*. Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1979.

- Ortiz, Ernesto. “De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística en nuestro país”. En Genoveva Mora, edit., *El Apuntador*. N.59. <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-59/ojoenlaescena/de-como-se-hace-lo-que-se-hace-en-la-danza-ecuatoriana-una-mirada-a-la-configuracion-de-la-escena-dancistica-en-nuestro-pais-eo/>
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Raymond Mauge Thoniel”. *Diccionario Biográfico Ecuador*, Tomo 11. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/m2.htm>
- Pérez Soto, Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM, 2008.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las Mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina s.a., 2008.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina”. En Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera, Carmen Millán, edit. *Pensar en los intersticios, teoría y prácticas de la crítica poscolonial*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1999.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Edgardo Lander, comp. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
- Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.
- Restrepo, Luis Carlos. *El derecho a la ternura*. Santiago: LOM, 1999.
- Rodríguez de la Fuente, Odile. “Entrevista a la doctora Candace Pert”. *Relax y Calma - Todo para solucionar tu ansiedad y estrés*. (Junio 2000). <http://relaxycalma.blogspot.com.es/2008/06/psiconeuroinmunologia-entrevista.html>
- Stokoe, Patricia. “La Expresión Corporal”. En *Revista Argentina de Psicología*, No.17-18 (Año V, 1974/1975): 319-25.
- Saá Bello, Ramona de. *Consideraciones metodológicas sobre la Clase de Ballet. Impresión ligera*. La Habana: Dirección de Enseñanza Artística / Ministerio de Cultura, 1981.

- Salvador, Paco. "Ballet folklórico en Ecuador - Reinención de tradiciones. 1963 – 1993". Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006.
- Solórzano, Laura y Santiago Rivadeneira. "Ficción y realidad de la danza en el Ecuador". *Signos del Futuro, la cultura ecuatoriana en los 80*. Cayambe: Abya Yala/Agencia española de cooperación cultural, 1991.
- Tambutti, Susana. "El cuerpo como medida de todas las cosas", en: *Jorós*, año 1, n° 2. Buenos Aires: Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, 2004.
- Tambutti, Susana. *Teoría General de la Danza, el cumplimiento de la modernidad estética*. Buenos Aires: IUNA/UBA, 2009.
- Todd, Mabel. *The Thinking Body*. London: Dance Books, 1997.
- Turocy, Catherine. Entrevistada por Janet Lynn Roseman. En *Dance Masters, Interviews with the Masters of Dance*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Vega Suriaga, Edgar y otros. *Desenganche, visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 2010.
- Vigarello Georges. *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Entrevistas

Serie de veinticinco entrevistas realizadas a bailarines/coreógrafos profesionales de la danza quiteña entre agosto del 2012 – abril 2015.

Andrade, Patricio. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.

Andrade, Valeria. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, agosto 2012.

Barba, Fabián. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, abril 2015.

Barriga, Sofía. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, octubre 2013.

Cáceres, Josie. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, septiembre 2013.

Calderón, Sofía. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, noviembre 2013.

- Carbo, María del Sol. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.
- Cárdenas, Karina. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.
- Delgado, Javier. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, marzo 2014.
- Donoso, Esteban. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, noviembre 2013.
- Enríquez, Camila. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013,
- Espinoza, Fausto. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, noviembre 2013.
- García, Jorge. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, marzo 2014.
- Jadán, Edgar. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.

- Jaramillo, Andrea. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.
- López, Freddy. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.
- López, Andrea. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.
- Masabanda, Christian. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.
- Ortiz, Ernesto. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.
- Palacios, Wendy. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, enero 2014.
- Pontón, Irina. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.
- Salvador, Sebastián. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, diciembre 2013.

Terán, Enriqueta. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, septiembre 2013.

Vallejo, Rubén. Entrevistado por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, septiembre 2013.

Vásconez, Carolina. Entrevistada por Ana María Palys para la tesis: “El Disciplinamiento del Cuerpo y el Movimiento y la Producción de Subjetividad en la Danza Profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014”. Quito, noviembre 2013.

Anexos

En sus propias palabras: Breve reseña de los bailarines/coreógrafos/docentes entrevistados

Andrea Jaramillo

Mi formación es a partir de los seis años. Empecé en el Instituto Nacional de Danza. Mis maestros fueron ecuatorianos: Jaime Orbe, César Orbe, Mauricio Revelo, que supongo aprendían de los cubanos que venían al ballet de Cámara, pues había una asesoría directa. En cuanto a mi manera de enseñar, yo no estoy delante de nadie cuando enseño. Yo no creo en la jerarquía maestro – alumno. *Trato de que la gente ame al ballet, que se den cuenta de que se puede hacer ballet sin que sea una tortura.*

Andrea López

Estuve en el IND desde los ocho hasta los diecisiete años. De esos nueve años, fueron dos los que realmente entrené, porque la burocracia en el Instituto era un desastre. Cuando llegué a Buenos Aires descubrí el moderno y el contemporáneo, Desde el Graham más puro, pasando por el Müller, Cunningham, hasta el Flying Low, que es vértigo, riesgo, ahí no se trata de la forma, sino de la sensación. *Cuando descubrí la sensación en el Flying, también descubrí la sensación en el ballet.*

Camila Enríquez

Empecé en el Frente de Danza a los 16 años. Era una escuela de contemporáneo. Mis maestros fueron Carolina Vásquez, Wilson Pico, Terry Araujo, Marcela Correa. Actualmente Trabajo bastante el Yoga. El yoga me enraíza, me da mucho contacto con la tierra, me da enfoque mental, fuerza, elasticidad, es un sistema muy completo. *La danza siempre está atravesada por una línea estética, lo que sirve o no, lo bonito, lo feo... el Yoga me da un espacio en el que no tengo que pensar en eso, solo fluyen los ejercicios, no hay nada más.*

Carolina Vásquez

Empecé en la danza cuando ya estudiaba Filosofía en la universidad, en el Centro de formación Dancística e Investigaciones Teatrales, de María Luisa González. Me encantaba tanto que empecé a tomar todas las clases, las de principiantes e intermedios. Luego llegó a ese sitio Guillermo Forero, un bailarín colombiano, y entonces me di cuenta de que yo tenía una veta creativa muy fuerte: él me enseñó a improvisar. Acabé la Universidad y no me gradué porque me metí de cabeza en la danza, quería ser bailarina, no filósofa. Tenía muy claro que quería ser bailarina de danza contemporánea, sin embargo tomé también clases de clásico. *El rol del intérprete es muy respetable, pero creo que el intérprete tiene derecho de acceder a la creación, incluso dentro de la coreografía de otro, porque es muy colonial y cruel solamente pedir que otros aprendan tus formas.* Pasé por ese proceso en la CND, el aprender coreografías, entrar en cuentas. Sí es un entrenamiento, un logro, es parte del ser bailarín, pero no es para mí.

Christian O. Masabanda

Soy bailarín - intérprete de Danza Contemporánea. Mi proceso de formación empezó aproximadamente hace 10 años. Empecé de una forma amateur, bailando danza folklórica ecuatoriana, para posteriormente iniciar mis estudios en la Escuela Metropolitana de danza, teniendo como técnicas formativas bases al Ballet y Graham. Posteriormente experimenté a estilos de danza contemporánea como el Release, con Gerardo Delgado. En 2009 viajé a México para iniciar estudios en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Centro Nacional de Bellas Artes en México; ahí mis técnicas formativas básicas son Graham y Fandiño. Mi clase es un entrenamiento que tiene herramientas de muchos estilos, pero sí tiene un principio básico que es el Release: hago mucho énfasis en los motores y mecánicas del movimiento. *El movimiento tiene que tener su conciencia, su fundamento. Yo valoro más un cuerpo habitado, consciente, que un cuerpo dando vueltas e imitando formas.*

Edgar Jadán

Mi primer encuentro con la danza fue la técnica académica basada en la escuela cubana. Se dice que la técnica cubana es la más adecuada para nosotros los latinos, pero al haberme acercado a la metodología europea –por mi experiencia bailando en Europa– puedo decir que no necesariamente tenemos que tomar la técnica cubana. La técnica europea te permite encontrar en tu propio cuerpo espacios donde puedes tener mayor seguridad. *Definitivamente la experiencia que nos deja la escuela cubana de ballet dentro del país en treinta años es muy poco por no decir nada. La técnica cubana no ha formado, pero más que por una falencia metodológica, porque no ha habido una asesoría continua.*

Enriqueta Terán

Soy una bailarina de danza contemporánea. Me formé en ballet, pero hago danza para ser, danza para la conciencia, danza para lo que vivimos ahora. No creo que el ballet sea una técnica agresiva, es cómo se ha abordado acá, sin embargo, de ningún maestro digo “ojala este no se hubiera cruzado en mi camino”, porque ahora entiendo que todos han sido parte de un proceso, una fase que tenía que vivir. Creo que el momento que vivimos ahora es de mucha evolución: desde el enfoque de la técnica clásica, mis niñas no reciben las clases que yo recibí, reciben una danza cargada de otras cosas, con una visión mucho más amplia, con una conciencia que incorporé primero en mi cuerpo. Creo que ser maestro es una vocación, y yo decidí asumir una responsabilidad con ese proceso. *Estoy en una fase de agradecimiento con la vida porque confío en que cada cosa que sucede es para aprender.*

Ernesto Ortiz

Empecé con el ballet clásico en la Compañía Nacional de Danza en el año 86, fue un año entero de ballet, con Pepe Molina. Luego de ese año no volví. Cuatro años después me encontré con la maestra Mai Scremin en un taller de danza contemporánea en el Humanizarte. Entré al mismo tiempo a la Casa de la Danza con Susana Reyes, que hacía técnica Müller. Tomé clases de ballet y clases de moderno con Carlos Cornejo, que daba una mezcla de Limón, Falco, y Francis. Luego de eso me conecté con el Frente y empecé a tomar clases con Kléver, que tiene un estilo que se alimenta del Release, de la técnica Limón, además de la técnica de Javier Francis y Luis Fandiño. Además tomé clases con Terry, que en estricto sentido es un Flying Low. Me alimento también del Yoga. Al principio de mi carrera, el cuerpo que quería construir para mí era un cuerpo que estaba referido a un ideal moderno de bailarín, es decir un bailarín con piernas altas, que puede saltar, que puede hacer los tres *splits*. Ahora me interesa un cuerpo que se mueva de manera orgánica. *Disfruto de un bailarín que pueda atravesar los tres niveles espaciales con toda la facilidad, redondez, circularidad y organicidad del mundo, y con un uso adecuado de la respiración.*

Esteban Donoso

Empecé a los 21 años en el FDI. Tomaba clases con Terry Araujo, Irina Pontón, Carolina Vásquez, y Kléver Viera. En el FDI yo iba a expresar mi individualidad, luego al entrar en el BEC al régimen de ballet con Gloria Marín fue difícil. Empecé a ver cómo funcionaba mi cuerpo con el ballet y la impresión que tengo es que me endureció. Pasé por eso a través de muchas lesiones, de querer lograr una forma externa y de endurecer muscularmente, de apretar. Después me fui a estudiar un postgrado en Estados Unidos. Allá recibía tres veces a la semana moderno y ballet para bailarines contemporáneos. Era una escuela gringa. Eran clases súper respiradas, con un uso de la musicalidad, con el uso del peso. Miraba a las bailarinas de esa clase, y me parecía que no tenían mucha rotación ni se veían como bailarines de ballet, pero eran juicios que ponía a las otras personas y que tenían que ver con las formas. Ellas en el centro eran maravillosas, porque hacían lo que tenían que hacer, usaban el peso, usaban el ritmo y bailaban en lugar de pensar en sostener formas. *Esos juicios acerca de la forma que yo tenía con las otras personas los tenía para mí mismo y era básicamente lo que me impedía bailar. Cuando para bailar lo que necesitas es comprender la dinámica.*

Fabián Barba

A los siete años le pedí a mi mamá que me lleve a una escuela de danza. Me llevó al APCH, pero no aceptaban niños. Después empecé a tomar clases de patinaje artístico, allí teníamos una profesora, Cora Steinsleger, que nos daba ballet y expresión Corporal. Me gustaba mucho la expresión Corporal, pero no la competitividad del patinaje artístico, así que lo dejé. Luego entré a la Casa de la Danza a los doce años, con Carlos Cornejo y Claudia Capriles. Después empecé a hacer teatro con Pilar Aranda y Santiago Roldós y también estudié en el *Malayerva* desde los 15 años. Cuando tenía 18 años fui a ver el trabajo de Xavier Le Roy -que lo trajo la casa Humbolt- *Self Unfinished*, también vi *Vista de Ojos, de Kléver Viera*, y supe que quería ser parte de eso, que quería volver a bailar. Me involucré con el FDI. Años después logré entrar a P.A.R.T.S, la escuela de Anne Therese de Keersmaecker en Bruselas Bélgica. Fue un cambio radical y también un conflicto, porque –al menos yo lo asumí así- el trabajo de esta escuela tenía mucho que ver con la danza posmoderna, mientras que el trabajo que yo había hecho aquí con Kléver venía de la danza moderna expresionista. *Recientemente hice una reconstrucción de las danzas de Mary Wigman. Creo que la danza ecuatoriana de Wilson y Kléver tiene mucho que ver con esta herencia.*

Fausto Espinoza

Me influencia mucho el tiempo de trabajo con Kléver Viera en el FDI, antes de ir a Venezuela. El trabajo con Kléver me relacionó mucho con la sensación de mi propio centro, como un eje estático y como un eje que se mueve, pero desde un enfoque súper muscular. En Venezuela -donde siempre hablan de la educación ecléctica- me topé con algunos universos, por ejemplo el trabajo con Rafael González, que significó una ruptura para mí, pues parte de la sensación de la línea, pero no desde la tortura muscular, como me tocó sentirlo por ejemplo con el ballet, sino desde la colocación de los huesos. Yo trabajo no solo desde mi necesidad artística de expresar, trabajo desde mi necesidad personal y moral de contribuir con determinado sector de la sociedad. Me gusta que los espacios de formación sean espacios de compartir, pero también la práctica me ha enseñado la funcionalidad de ciertas estructuras verticales de enseñanza. *Sí hago uso de las estructuras jerárquicas porque creo que son eficientes y ordenan el trabajo. Eso no quiere decir que el trato con las personas sea deshumanizado.*

Freddy López

Tuve la suerte de ser sobrino de Kléver Viera y de que me guiara no tan pronto, pero tampoco tan tarde; empecé a los 13 años en la escuela anexa a la Compañía Nacional de Danza. En clásico tuve varias escuelas, con Jaime Llori, e Isabel Herrera, chilenos, trabajé la escuela europea. Con las maestras María Rosa Ortega y María López, trabajé la técnica cubana. También trabajé con Marissa Del Chenco la escuela francesa. Fui alumno de Felipe González, de la escuela Vagánova. En moderno empecé con la escuela Limón, con los maestros mexicanos Rodolfo Reyes y Fernando Castillo. Estudié dos años de Graham con una maestra cubana y luego con Fausto Villagómez. Después tuve una maestra, Helen Douglas, de Nueva York, que vino con una técnica Release que definitivamente me marcó. Como creador he hecho cosas de corte clásico, neo clásico, y contemporáneo. *En mis inicios bailé folklore, y estudié en un colegio indigenista, bailé con compañeros indígenas 100%, y soy de Toacazo, en donde me crié con costumbres ancestrales, el folklore está en mí desde que nací, me viene de toda mi vida.*

Irina Pontón

Yo vivía en Santo Domingo. Empecé haciendo clásico con Guillermo Luje, un bailarín quiteño de la CND. Luego me vine a Quito y entré al Centro de Formación Dancística e Investigaciones Teatrales de María Luisa González, donde daban clases ella, Carlos Cornejo y Mai Scremin. Eran clases de un moderno que para la época era lo más contestatario y de vanguardia de Quito. Luego, lo más contemporáneo que recibí y que sí me marcó un cambio en la percepción de mi cuerpo fueron las clases de Susana Reyes, que venía de Nueva York con la Técnica Müller, con un enfoque súper diferente del cuerpo, de las sensaciones, lo que para mí fue una gran revelación. Yo siempre sentí una frustración muy grande con la formación de la danza, fue como insuficiente, de cualquier lado. Cuando comencé con el Yoga mi entrenamiento se centró en esta técnica. *¿Por qué hago Yoga? Porque fue un camino súper generoso que se me abrió, donde puedo profundizar, puedo ir más allá, puedo estudiar, conseguir información, el maestro está acá, por eso me fui por ese lado.*

Javier Delgado

Mi formación inicial desde los 14 años fue el teatro físico de Grotowski: La utilización del cuerpo como herramienta principal de la expresividad. Me llamó mucho la atención descubrir esos caminos del cuerpo, porque hasta ese entonces en mi vida, mi corporalidad en cuanto a la educación formal estaba muy bloqueada. Mi segundo acercamiento corporal fue a la danza Butoh con Susana Reyes, en Cuenca. Luego vine a estudiar teatro a la Universidad Central de Quito. Paralelamente entré en la escuela de la CND. Mis maestras en clásico fueron Fernanda García, Fátima Hudson, Alejandra Doré. En Contemporáneo Julia Endara, Terry Araujo. *Considero que cada cuerpo puede desarrollar el máximo de sus potencialidades, pero depende de la escuela. Cada cuerpo puede llegar a construir un poema bellissimo, pero si tiene la información adecuada.*

Jorge García

Yo llegué a la danza en 1990. Tenía una compañera que estudiaba en el INDT y un día me dijo *anda al Instituto, de pronto te gusta*. Resulta que llegué a la Mercadillo y 10 de agosto, y me senté en la glorieta a esperarla. Me encontré con Paco Salvador -en ese momento no sabía quién era-, quien me llevó a conocer las aulas. Fue algo mágico... porque desde ese momento mi atención se centró en el estudio de la danza. Lo dejé todo. En danza clásica empecé con el maestro chileno Felipe González. También entrené con Paquito Salvador en danzas nacionales populares. Quería conocerlo todo, no solamente centrarme en el ballet. En Costa Rica la danza - teatro para mí fue otro descubrimiento, la danza alemana influenciada por Pina Bausch. *Me identifico con la técnica que procura que el cuerpo sea lo más natural posible dentro de la escena, que tenga vida adentro, que logre un cuerpo dilatado, vivo.*

Josie Cáceres

Empecé a los 18 años en el grupo *Yaradanza*, con Kléver Viera y Carlos Cornejo, que llegaban de México. Obviamente yo nunca iba a ser aceptada como bailarina clásica, porque ya era grande y el cuerpo mío no tenía las condiciones específicas para el ballet. No he tomado clásico más que muy eventualmente, mi cuerpo nunca pasó por el clásico como formación sino después, como información. Me entrené solamente en moderno y en teatro. En moderno todo lo que salió de José Limón, los legados que llegaron a México y de México lo que llegó acá, y acá la apropiación que cada maestro hizo de la técnica, es una cosa híbrida. No te puedo decir que me construí con ninguna técnica pura. *Yo soy bailarina contemporánea aquí en el Ecuador, porque hablo de mi contemporaneidad, de mi estado aquí y ahora, yo no puedo ser contemporánea de alguien que está ahorita en Bélgica, porque ellos tienen otra educación, otra historia.*

Karina Cárdenas

Empecé a los 14 años. *Mi primer acercamiento fue con el contemporáneo en un taller abierto con Jesús Pérez. En realidad era un Graham cubano. Recuerdo la sensación de dolor que sentía, pero lo negaba. Me enamoré de una disciplina física dolorosa, pero al mismo tiempo bella y plena en el espíritu. Después estuve en el Humanizarte tres años, con Carlos y Pablo Cornejo, era técnica Limón, eran maestros muy rigurosos, te exigían cosas que para la formación que yo tenía a la época era muy tenaz. Hay muchos estigmas que tiene el ballet, pero ¿Por qué se sigue haciendo ballet? ¿Por qué hay tanta gente apasionada por el ballet? ¿Y por qué querer eliminarlo? Dime una sola compañía de alto nivel -incluso Pina Bausch- que no tenga bailarines de clásico. Para mi el clásico es ese paso necesario, como cuando aprendes a escribir. Sin embargo, las comprensiones corporales básicas sí pueden ser dadas a partir de otra técnica, pero una técnica que te cree una conciencia. La técnica no es la forma, la técnica es la base para comprender de dónde nace el movimiento.*

María del Sol Carbo

Lo primero que hice fue gimnasia rítmica, después mi maestra dejó de dar clases y yo me desesperaba sin hacer algo físico. Vivía cerca de la Compañía Nacional de Danza cuando estaba en la Orellana, un día pasaba por ahí, vi los bailarines y entré, ni sabía bien a qué... pregunté y justo me dijeron que había audición para entrar a la escuela. Di la audición -que era más que nada de elasticidad- y entré. Antes de eso también había hecho un curso vacacional de danza moderna que lo dio Guillermina Alvarado. Mi primer maestro en la CND fue Fausto Villagómez. *Ese año con Fausto marcó para mí el amor a la danza. Ya no me importaba si tenía que hacer clásico o moderno, ya no me importaba porque yo ya sentía ese amor, y al ver a los bailarines profesionales yo decía eso es lo que quiero hacer. Yo sabía ya desde esa época que lo que quería y lo que más se iba a adaptar a mi cuerpo era el contemporáneo, y que el clásico era una técnica de entrenamiento válida, que me iba a servir, pero yo quería el contemporáneo.*

Patricio Andrade

Empecé con el ballet clásico, cuando se inauguraba la escuela anexa a la CND en el 77. La danza clásica fue mi formación fundamental. Tuve muy buenos maestros del Ballet Nacional de Cuba y del Ballet Bolshói de Rusia, fue a la par y vinieron a la CND por convenios entre las embajadas. En la danza moderna tuve maestros cubanos muy buenos como Lorna Bossart, también trabajamos con maestros de México como Rodolfo Reyes, Germán Silva, y los maestros nacionales que vinieron especializándose de México como Kléver Viera y Carlos Cornejo. Trabajé también con Wilson Pico. En mi proceso de aprendizaje no rechace a ningún maestro, por el hecho de querer aprender, he tomado todo lo que he podido. *Lo dejé todo por la danza. La sala de clase fue como un remedio para mi existir. Hacer una clase con música y trabajar con tu cuerpo y tu mente, es una medicina para vivir.*

Rubén Vallejo

Viaje a Europa en Mayo de 1994, por invitación de una compañía de teatro que se llama *Studio d'action theatrale*, en Ginebra Suiza, allá me pusieron en contacto con la compañía *Vertical Danse*, dirigida por la coreógrafa Nohemi Lapezon, donde me entrene en técnica contemporánea por unos meses. Me entrené en técnica clásica con la Maestra Annette Banucchi. También tome clases con un coreógrafo que utiliza el seudónimo de *Foofwa d'immobilite*, bailarín de Merce Cunningham. Trabaje por diez años en la escuela "Youra Tcheremisinoff", escuela de Ballet Ruso Fundada por el bailarín Ruso del mismo nombre. El clásico me ha ayudado a conocerme a mí mismo, a estar más seguro de mí, también saber hasta donde llegan mis capacidades. *En francés hay una expresión que dice "être bien dans sa peau" "Estar bien en la propia piel". El ballet sí te permite estar bien en tu piel, porque si tienes una posición defectuosa, solo el gesto de cambiar tu posición hace que te sientas diferente.*

Sebastián Salvador

A mi me atrajo la danza a los 16 años. Me llamó la atención esto del Break Dance, pero no sabía dónde había esto, así que empecé a experimentar con unos vídeos, buscando algo acrobático. Queriendo profundizar en esto, me fui a la danza y terminé en el FDI. Mi primera profesora fue Josie Cáceres. Mis compañeros fueron Fausto Espinoza, Yolanda Endara, Camila Enríquez, de los que ahora siguen. Yo podría decirte que tengo algo propio mío que no tiene una técnica, puedo pensar en transformar mi cuerpo, sentirlo, vivirlo más allá de las técnicas, esto es algo que de alguna forma siempre he tenido. Desde el principio he podido expresar a través del cuerpo, es mi propio sello. *A la larga tu puedes liberarte a través de las técnicas, todas te llevan a liberarte. Yo lo he sentido con el Ballet, con la Danza, con el Tango, todas las técnicas exigen conciencia.*

Sofía Barriga

Mi danza ha sido la danza contemporánea desde siempre. Empecé a los cuatro años haciendo ballet. A los cinco empecé a hacer gimnasia, después quise hacer danza contemporánea porque no era el ballet lo que me gustaba sino algo más abierto, entendía que la danza contemporánea me permitía ser más libre. Yo era estricta y me podía haber gustado el ballet porque era estricto, pero me aburría. Defino Danza Contemporánea como una danza en la que lo más importante es lo que quieres decir. El Contact Improvisation no es arte, no está valorado por un público, no necesita ser visto, es una práctica personal, como el Yoga, es para los participantes, entonces no importa si eres gordo o flaco porque llega a ser una terapia en la que tu aprendes por ejemplo qué peso le das al otro, hasta donde llegar y a aceptarte como tu eres. Importa la confianza en ti mismo y saber observarte y sentirte. *Si no tienes miedo y empiezas a dejar la cabeza a un lado, dejas de ser cuerpo y te vuelves energía Yo creo que el miedo, no solo en el Contact, en todas las prácticas, es paralizante.*

Sofía Calderón

Yo empecé *tarde*, a los 19. Estaba en la escuela de Susana Reyes, en las clases de danza Moderna de Carlos Cornejo. También tomé clases con Mai Scremin. Había en el Carlos y en la Mai una sabrosura que a mi me conquistó el corazón. Siempre fue una gente muy respetuosa, no me acuerdo que nos hayan gritando, ni dicho gordas. Después me fui a Costa Rica, y ahí por alguna razón empecé a apreciar el ballet. No tenía mucha técnica, lo que se consideraba técnica. Pensaba que lo que me hacía falta era el ballet para poder tener esta técnica, porque la idea era que si uno aprende ballet puede bailar lo que sea, aunque me rebelaba mucho a la idea de tomar ballet. Me gusta una estética que nos hable de libertad, de posibilidades, de movilidad, de relajación; son valores estéticos que tienen que ver con la funcionalidad. *Esta mezcla de técnicas, Feldenkrais - anti gimnasia, los principios de Alexander, la exploración del cuerpo desde el esqueleto y no tanto desde los músculos, la liberación de las articulaciones y el Yoga, lo he practicado por relativamente poco tiempo y no tan a profundidad, pero se me metió en el cuerpo. Mi cuerpo se organizó, adquirí una conciencia de cuerpo, mente, espíritu como un todo.*

Valeria Andrade

Me defino como una artista interdisciplinaria. No me bastaba la danza ni el hecho escénico para plasmar las ideas que quería construir, desde ahí hubo una intención de búsqueda en otros lenguajes para lograr dar forma a esas ideas. Empecé a construir una suerte de metodología propia para la producción de arte que puede ser coreografía para escenario, intervención urbana con danza, performance o vídeo. Todo depende de lo que esté pensando. Con respecto al ballet, no creo que sea el cuco; el ballet es una tecnología del cuerpo tanto como es el Yoga. La pregunta no es si hago o no ballet, sino cómo lo estoy haciendo y dentro de esto cuestionar prácticas que vienen con esta disciplina. *Uno puede hacer uso de la tecnología corporal, -conociendo por supuesto su ciencia y filosofía- pero asumiendo esta responsabilidad de apropiación, sabiendo que es lo que tomas y que es lo que no tomas y por qué.*

Wendy Palacios

Provengo de una familia de artistas que siempre me apoyaron totalmente en la danza. Empiezo mis estudios con gimnasia olímpica, luego, mis padres -sabiendo que la gimnasia tiene muy corto esplendor- deciden cambiarme a danza a los ocho años. Vengo de la técnica cubana de ballet. Mis maestros fueron los alumnos practicantes del asesoramiento cubano. En la introducción a la danza académica tengo a Yolanda Rebelo, luego Atala Freire, pero sobre todo Jaime Orbe, César Orbe, Mauricio Rebelo. Nosotros sí pudimos tener un desarrollo gradual en lo que era la técnica clásica: de nivel a nivel tuve que cumplir con destrezas muy claras y coherentes, y creo que eso me llevó a tener un desarrollo técnico bastante claro en mi cuerpo, que se complementó luego con Felipe González en la parte más expresiva. *El hecho de haberme sentido tan mal durante mis estudios hace que yo no reproduzca el maltrato con mis alumnos y que pueda por ejemplo hablar de manera siempre positiva. Hablo de correcto o incorrecto, pero no ridiculizo, siempre tengo cuidado de no mermar la auto estima, porque trabajamos todo el tiempo con el cuerpo y con un sentimiento interno.*