

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales

Cuerpos, ecos y permanencias
Gestión cultural y política de hacer danza independiente en Quito

Viviana del Carmen Sánchez Arcos

Tutora: Paola de la Vega Velastegui

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Viviana del Carmen Sánchez Arcos, autor de la tesis intitulada “Cuerpos, ecos y permanencias. Gestión cultural y política de hacer danza independiente en Quito”, mediante el presente documento dejo 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 Estudios de la Cultura 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 Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 30 de octubre de 2019

Firma: _____

Resumen

El ámbito de la danza contemporánea independiente incluye más actividades que el entrenamiento físico y el proceso creativo. Actualmente, las reflexiones sobre el quehacer dancístico abren su campo y además de los cuerpos y las estéticas, incluye las maneras de hacer y sostener la práctica. Es decir, se habla de gestión cultural crítica y no solamente producción. Este camino incluye a los cuerpos y todas las relaciones, interpersonales y laborales, que a su alrededor se generan; busca valorar aquellas acciones necesarias para soportar un proceso creativo relacionadas con la vida misma. Esta investigación se enfoca en los procesos de danza independiente en Quito durante la década de los años 90; se sitúa finalmente, en el trabajo que las mujeres miembros del Frente de Danza Independiente, desarrollaron en esos años; sin embargo, se intenta incluir y reconocer el aporte de otros actores culturales. A través de diversas entrevistas se indaga en la memoria viva de la danza contemporánea con el fin de re-conocer, re-valorar y re-significar aportes realizados por diversas personas en esos años. Definitivamente, urge ampliar la memoria de la danza contemporánea en la ciudad de Quito, con el fin de no olvidar ni personas ni aportes, tanto estéticos como de gestión y no recaer en amnesias convenientes.

Palabras clave:

Danza contemporánea, Gestión Cultural.

A mi madre, quién siempre será mi luz;

A mi padre, ejemplo de amor y constancia.

A mis hermanos que son mi eco y mi permanencia, siempre gracias.

Agradecimientos

A mis amigas, presentes siempre, familia entrañable que la vida generosamente me ha brindado,

A mis compañeras bailarinas, con quienes comparto un sueño, quienes han abierto sus corazones para bailar conmigo, chicas *Brumis* a ustedes,

A todos los bailarines y bailarinas que con su constancia en la danza han abierto camino, gracias por compartir sus memorias; a quienes persisten aún, a quienes nos dejaron sus memorias y a los que han llegado con sueños nuevos.

A todos y todas ustedes infinito agradecimiento por su pasión y generosidad,

Simple y profundamente ¡Gracias!

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero Cuerpos	19
Qué es la Danza Moderna y Contemporánea. Conceptualización básica.....	20
Arribo y desarrollo de la práctica de la Danza a Quito	22
Del Ballet a la Danza Moderna en Quito; las intrigas sobre el cuerpo.....	26
Crecimiento de la danza moderna en Quito.....	33
La década de 1980. La madurez de bailarines a maestros.....	36
Danza contemporánea Quito-Ecuador	41
La consolidación del lenguaje de la danza contemporánea en Quito	41
Del bailar en medio del caos.....	43
Capítulo segundo	49
La Gestión Cultural una profesión nueva en los 90's. Breves indicios para una mirada crítica en su práctica.	52
La Gestión Cultural para la danza contemporánea independiente en Quito.....	54
El Frente de Danza Independiente: un espacio de referencia en la memoria dancística de la ciudad de Quito	59
El tiempo en Miravalle: “cama, dama y chocolate”.	66
Las mujeres del Frente de Danza Independiente y el Festival “No más Luna en el Agua”	68
Conclusiones.....	73
Las formas de Gestión Cultural desarrolladas en la Danza Independiente en Quito .	75
El rol de las economías invisibilizadas al interior de la gestión cultural de la danza independiente en Quito.....	79
El rol político del accionar de las “mujeres del Frente”	83
Otras tareas pendientes: entre ecos que se deben escuchar y permanencias resistentes.	87
Obras citadas.....	93

Introducción

La presente investigación realiza un análisis de las maneras y estrategias que bailarinas y bailarines independientes encontraron para sostener la práctica de la danza contemporánea en el ámbito independiente, durante la década de los años 90, en la ciudad de Quito. Este trabajo inició con una incógnita: “cómo hicieron para hacer danza” en una época donde la gestión cultural era una profesión naciente y cuando el accionar del Estado, en este ámbito, tampoco estaba definido a través de políticas culturales claras que amparen de manera directa la producción dancística independiente. Realidad que se desarrollaba en medio de un contexto social agravado por las políticas neoliberales implantadas por los gobiernos de turno y que devinieron en una profunda crisis económica en todo el país.

La mayor parte del tiempo, cuando se habla de danza, las reflexiones suelen recaer sobre los discursos estéticos, lenguajes o estilos utilizados en la forma de abarcar el movimiento, los procesos creativos, las concepciones elaboradas sobre los cuerpos y, desde una perspectiva “profesional”, se establecen conversaciones sobre el tema de la producción. Sin embargo, en el cotidiano de hacer danza, además de estos procesos creativos, existen otros esfuerzos paralelos que permiten el ejercicio de ésta práctica. Durante los años 90, bailarinas y bailarines denominados como independientes, encontraron maneras de sostener su práctica y establecieron un abanico de acciones, relaciones e intereses, que con el afán de desarrollar un trabajo artístico, se consolidaron y normalizaron en el quehacer dancístico de la ciudad. Estas maneras no llegaron a convertirse en un camino de gestión cultural que acompañe su trabajo de manera efectiva y garantice sus derechos laborales, culturales y humanos.

Al hablar de arte y en este caso de danza contemporánea, suele pensarse en los espacios artísticos desde una perspectiva romántica; existe un imaginario sobre las artes que configura a quienes se dedican a su ejercicio como “especiales”, el tiempo y esfuerzo que entregan a estas actividades se justifican por amor al arte o por ser almas libres. Sin embargo, este es un espacio que, además de reconocerse como un trabajo formal, no está libre de relaciones de poder, disputas y enfrentamientos, donde se involucran egos, prestigios y relaciones de pertenencia que fomentan un ámbito competitivo. La práctica de la danza contemporánea, al igual que otras artes, carga con estigmas y prejuicios sociales. Además de las relaciones de poder que se establecen entre coreógrafos o coreógrafas e intérpretes, es un trabajo que se realiza, hasta el día de hoy, en medio de

una alta inseguridad laboral, sobreexplotación y precarización de la vida de quienes le apuestan a su práctica de manera profesional.

Esta investigación brota desde una curiosidad personal, el interés de entender a profundidad cómo se ha desarrollado en mi entorno inmediato, la ciudad de Quito, el oficio al que le he dedicado mi vida, la danza contemporánea independiente. Estas líneas tienen un claro lugar de enunciación, parto desde mi ser mujer, bailarina intérprete, urbana y “sureña”; características que al empezar a bailar dieron lugar a una profunda necesidad de identificación con aquel espacio al que sabía pertenecía, pero no encajaba del todo. También planteo esta reflexión desde mi lugar de hija, estudiante académica y sobre todo cuidadora; estos roles cambiaron e influyeron en mi realidad de artista independiente de manera profunda. Por estas condiciones, pensar en la gestión cultural de la danza contemporánea independiente, es aportar en el derecho del aprendizaje, práctica y ejercicio de este arte para quienes vienen después; solo de esta manera se valorarán aquellas acciones insurgentes del pasado que cambiaron y configuraron este campo artístico desde espacios no públicos, acciones llenas de cariño y perseverancia, que han permitido al ámbito independiente que sobrevive, se convierta en lo que bailamos hoy en día.

Este trabajo tiene tres entradas claras: una sobre la construcción del concepto de cultura, otra sobre gestión cultural y finalmente, prácticas al interior de los grupos independientes de danza contemporánea independiente en Quito; así a modo de embudo, para ir entrando y desentrañando en las capas que conforman este mundo artístico cultural. También es justo señalar que la indagación realizada comprende el círculo más íntimo de la danza contemporánea independiente, coreógrafas, coreógrafos, maestros, maestras e intérpretes; por lo tanto, es limitado. Deja pendiente el seguir los hilos y caminos que unieron a bailarinas y bailarines independientes a varias personas que aportaron a este espacio su esfuerzo, trabajo y talento a través de diversas artes y experticias como la música, la fotografía, el trabajo de tramoya, la edición sonora, visual y otras más, que ahora, lamentablemente se me escapan. Tratar de comprender cómo se establecieron esas relaciones hubiese llevado la investigación a otro espacio y por el momento no es la intención, pues es un tiempo de trabajo “puertas adentro”.

Durante este proceso comprendí que en la memoria del quehacer dancístico existe: normalización de la desigualdad y poca valorización de los aportes denominados domésticos; por lo tanto, a través de entender la gestión cultural, que es el cómo se hace, es necesario reconocer nuestras propias maneras de concebir la danza, principalmente

alrededor de esas acciones femeninas y feminizadas, pues son borradas de espacios públicos y de la historia. Finalmente toma como estudio de caso a las prácticas colectivas desarrolladas por las mujeres miembros del Frente de Danza Independiente en los años 90, sobre todo el desarrollo del Festival *No más Luna en el agua*.

Comprender estas invisibilizaciones ha sido un ejercicio harto complejo, significó descubrir cuan naturalizadas, normalizadas y presentes están esas maneras de hacer en el cotidiano de este oficio que habita mi ser. Por esta razón, para lograr una relectura y una resignificación de los hechos y memorias, existe una mirada transversal que cruza estas líneas, curiosamente en un inicio de la investigación no estuvo pensada, pero el trabajo devino en este descubrimiento para mí y es la teoría feminista, sobre todo, en base a las propuestas de pensadoras latinoamericanas como Lorena Cabnal y Rita Segato. Además, acompañe este análisis sobre la práctica de la danza contemporánea con la propuesta de Hanna Arendt sobre la división entre labor y trabajo.

El primer capítulo, denominado Cuerpos, hace una rápida reseña de la danza moderna y la contemporánea, con el fin de comprender sus conceptos y acercamientos al desarrollo de un lenguaje escénico específico, después un breve resumen de la historia de la danza en el Ecuador desde su llegada en 1930. Es importante señalar, que este recorrido histórico se basa en la mirada de la danza como un arte escénico, bajo una concepción de arte configurado bajo el pensamiento occidental. En ningún momento quiere decir que en nuestro territorio, no haya existido danza como una expresión extra cotidiana antes del arribo de su práctica bajo este formato codificado; lo que sucede, es que danzas de pueblos y nacionalidades han sido analizadas desde miradas antropológicas, mientras que las realizadas por los pueblos mestizos calificaban como expresiones populares.

La forma cómo se fue desarrollando la concepción de cultura en la sociedad ecuatoriana, quiteña específicamente, muestra que ésta respondió y fue construida en base a las necesidades de los grupos dominantes de la sociedad, al igual que la “identidad nacional”. Podría parecer que estos contenidos son lejanos a la práctica de la danza, pero no es así. Estas concepciones fueron, y son, las bases para construir las legislaciones que debieron amparar el trabajo de artistas independientes a nivel nacional a través de políticas culturales. Toda esa construcción conceptual estuvo a cargo de intelectuales orgánicos, hombres por supuesto, por lo tanto el trabajo de Blanca Muratorio, Lourdes Endara, Martha Rodríguez y Erika Silva permiten confrontar esas construcciones excluyentes que han fomentado un Estado nación de tinte patriarcal.

El segundo capítulo, *Ecos*, concentra su reflexión sobre la gestión cultural misma. Con este fin, la conceptualización y comprensión se desarrolla en base a la propuesta de Elena Moreira y Paola de la Vega; bajo estas miradas se analiza las prácticas que los grupos de danza independiente, en la ciudad de Quito, desarrollaron con el fin de sostener su trabajo escénico. Análisis acompañado y sustentando en el trabajo teórico de Judith Butler con el fin de visibilizar la apuesta política de los cuerpos. Además, los años en los que indaga este trabajo, fueron un momento histórico de coyuntura; políticamente fue un tiempo convulsionado por las medidas neoliberales que polarizaron el tejido social del país, la cultura fue tema obligatorio que se incluyó en las agendas de los Estados Latinoamericanos bajo las recomendaciones de organismos internacionales como la UNESCO y se la configuró como un nuevo campo de trabajo delineado desde la institucionalidad, sea del Estado o de Organismos no Gubernamentales. Este fue el lapso en el que los nuevos especialistas del ámbito cultural entraron en acción, transformando a quienes trabajaban en estos espacios en beneficiarios del sector.

Finalmente el tercer capítulo, titulado *Permanencias*, analiza las memorias de las prácticas desarrolladas por algunos grupos de la década de los 90 y hace énfasis en las sostenidas por las compañeras del Frente de Danza Independiente. Con este fin, se propone una relectura de todos sus aportes en el desarrollo de la danza contemporánea independiente en la ciudad de Quito, aquellos que han sido anulados por ser considerados no productivos o domésticos.

En este trabajo fue necesario realizar una investigación de campo por medio de entrevistas, modo conversación, a diferentes bailarinas y bailarines, tanto del ámbito independiente e institucional, de diferentes trayectorias y formaciones. Sin embargo, es necesario aclarar que no se realizó entrevistas a Wilson Pico, Kléver Viera y Terry Araujo, quienes de manera general, siempre han sido figuras públicas de este ámbito; además, sobre su trabajo y trayectoria existen investigaciones, incluso publicaciones. En ningún momento se quiere desconocer el valor de sus aportes estéticos, importantes en el ámbito dancístico nacional y local. Sin embargo, para hacer una relectura de los hechos, es necesario escuchar otras voces, buscar otras perspectivas y confrontar una memoria establecida, es necesario reconocer el valor de otras acciones que sumaron y soportaron, no solo en sus cuerpos, la práctica de la danza contemporánea independiente en Quito.

Quedan varias tareas pendientes de analizar aún en la década de los 90. Es urgente analizar, estudiar y sistematizar el trabajo de PROPUDANZA, la memoria de Humanizarte, los aportes de Susana Reyes a través de la Casa de la Danza, tanto a nivel

de gestión cultural como en relación a la escena nacional. Profundizar en las prácticas establecidas en esa década nos daría un material valiosísimo para la elaboración de políticas culturales en relación a la práctica de la danza contemporánea, sobre todo, para quienes estamos en su ejercicio y práctica de manera crítica y reflexiva, como también al Ministerio de Cultura y Patrimonio, institución encargada de la ejecución de la política pública sobre este sector.

Capítulo primero

Cuerpos

Reflexionar alrededor de la danza irremediamente es pensar en torno al cuerpo, o, mejor dicho, de los cuerpos que se expresan a través de sus formas y movimientos. Estos, todos y cada uno, son –en realidad debo decir *somos*– el resultado de un proceso peculiar en el trabajo de formación artística. Por otra parte, no se puede bailar en el vacío: toda esta danza sucede en un territorio social y geográfico que define cómo se realizan estas prácticas artísticas, en este caso, Quito. En esta ciudad se ha desarrollado un proceso muy particular en relación a la práctica y ejercicio de la danza contemporánea independiente, a la que puntualizo como aquella que no se realiza en instituciones del Estado o con ayuda financiera directa del mismo. En este lugar, varias personas que habitan esos cuerpos danzantes hemos encontrado las maneras de hacer, de este arte, una profesión cueste lo que cueste.

Es sobre esas maneras de hacer que se reflexiona en esta tesis, con el fin de generar una relectura de ese proceso y visibilizar los diversos aportes que este espacio ha recibido; un ejercicio de memoria que, entre teoría y conceptos, baila y busca comprender cómo todas esas personas que estuvieron en escena dejaron, no sólo sus hábitos vitales en escena, sino también, sus esfuerzos y estrategias cotidianas para hacer danza, gracias a las que la escena independiente de la danza contemporánea local ha crecido en pensamiento y experiencia.

La danza contemporánea es una práctica artística, una expresión, difícil de definirla en palabras porque es inaprensible. Tal vez por eso es tan necesario recurrir a otro lenguaje más abstracto aún: el movimiento. Esta característica ha generado cierto desencuentro con el público cuando se busca entenderla, las personas casi siempre se preguntan qué quieren decir cuando esos cuerpos se retuercen y arrastran, saltan y se arrojan al piso. Por otro lado, los cuerpos de este tipo de danza, no siempre suelen corresponder al imaginario establecido sobre la misma, es decir, delgados y “esbeltos”. Sin embargo, es necesario acotar que, a nivel no solo de Quito sino del país, la concepción estética del cuerpo del bailarín cambia cuando se refiere a danza nacional¹; ahí poseer un cuerpo “criollo”, no alargado y más redondeado, es aceptado, y en relación a la misma, si

¹ En el Ecuador danza nacional se refiere a la práctica escénica de bailes y danzas tradicionales, de pueblos y nacionalidades indígenas, afros, montubios y mestizo populares del país, es decir, lleva a escena esas expresiones culturales fuera de su entorno cotidiano para recrearlas como una expresión artística en base a un trabajo coreográfico que se alimenta de las mismas.

seguimos una línea de temporalidad, este tipo de danza también es contemporánea ya que se realiza en el presente desde espacios urbanos, pero eso es tema de otra reflexión.

Estos detalles, el lenguaje corporal y los cuerpos, hacen de esta práctica un arte que necesita de un público conocedor de los mismos, que comprenda y decodifique ese lenguaje abstracto para generar mayor conexión. No obstante, esto no ha restringido nunca la capacidad de la danza contemporánea para “tocar” a las personas en cualquier contexto, porque la experiencia escénica inevitablemente “mueve” a quien la vive.

La danza contemporánea en sí, tiene una historia² y proceso en Quito, diferente y muy propia, tampoco ha tenido un transcurso lineal y cronológico de avance o desarrollo. Su ejercicio se corresponde con un entorno, tiempos y contextos sociales específicos, cada proceso es particular aunque mantiene una correlación con lo que sucede en otros espacios. Quienes hemos pasado procesos formativos de este arte en la ciudad, sin importar si fue en espacios independientes o no, sabemos que aquí, aprendemos a bailar en una mixtura de lenguajes modernos y contemporáneos, pero sobre todo, de interpretaciones y adaptaciones personales; característica que sin duda es un sello de “identidad” en la práctica de nuestra danza contemporánea. Además de los lenguajes de movimiento, en estos procesos de aprendizaje se transmiten formas de comprender la práctica de la danza contemporánea; en esta investigación nos centraremos en esas concepciones e imaginarios que se desarrollaron en el espacio independiente, mismas que sostienen una forma de “hacer danza” que va más allá del trabajo artístico, creativo y estético.

Qué es la Danza Moderna y Contemporánea. Conceptualización básica

La danza es un espacio dinámico con un ritmo propio, avanza, regresa, esquivo, salta, mira en otra dirección, incluso espera y hace silencios, es decir, baila adaptándose a su entorno. Esta característica le ha permitido tener un proceso propio en Latinoamérica, específicamente en nuestro país, en relación a cómo se desarrolló en Europa y Estados Unidos. Al igual que en esos espacios referentes, en Quito existen dos momentos claves en este camino: el apareamiento de la danza moderna y después el arribo de la danza contemporánea. Ninguna de estas danzas deviene del ballet, responden a concepciones distintas de la estética, el cuerpo y el movimiento, se relacionan con su entorno social directamente y, sin embargo, cada una de estas formas específicas se practica hasta hoy.

² Nuestra danza tiene una historia relativamente joven, esa es una fortaleza al momento de investigar, pues contamos con pioneros y pioneras aún vigentes en escena y reflexión.

Es decir, no se dejó de bailar ballet ni danza en el lenguaje moderno cuando la propuesta contemporánea entró en escena, coexisten y en su misma concepción se actualizan (Tambutti 2008).

Danza moderna es un término que John Martín propone en su libro, *The Modern Dance* (1933) para definir el trabajo dancístico que empezaba a desarrollarse en Estados Unidos durante esos años, se caracteriza por la emocionalidad y la expresión del mundo interior. Simultáneamente en Alemania, se desarrolló a principios del siglo XX la *Ausdruckstanz* o danza expresionista, ésta daba importancia a la emoción, a lo psicológico y filosófico, con mucho valor en la subjetivación de la experiencia (Ministerio de Cultura del Ecuador 2012)³. Cuando se habla de danza moderna se hace referencia a estas dos expresiones o corrientes que rompieron la estética del ballet clásico, dominante hasta entonces. Fue un cambio controversial, se renunció al mundo de príncipes y hadas, se buscó en el interior del ser humano. Pérez Soto (2008, 71) señala: “la subjetividad, será el horizonte político y existencial de la danza moderna”.

No hay una temporalidad que señale desde que año se trabajó sobre una forma de danza para luego ir a otra, este es un proceso en el que la concepción del cuerpo, de la estética y lo que se considera artístico cambia, al igual que la cultura y la sociedad, siempre en movimiento; sin embargo, se puede establecer entre 1900 hasta 1960 el desarrollo y consolidación del lenguaje de la danza moderna. Ésta es un quiebre ante la cultura industrial y mecanización de la sociedad, “son rebeliones de tipo romántico, que invocan la naturaleza, la libertad, la auto realización y el derecho al placer. Predican contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil” (Pérez Soto 2008, 83); sin embargo, no se rompe con la noción del cuerpo ideal que se impone con la estética del ballet clásico y la concepción intelectualista del movimiento (Ministerio de Cultura del Ecuador 2012).

En cambio, el término danza contemporánea comprende al trabajo que irrumpe desde las prácticas artísticas experimentales que tienen lugar en el *Judson Dance Theater* en Nueva York (1962) junto al apareamiento de los coreógrafos llamados postmodernos. Ese fue un espacio de investigación del movimiento fuera de una línea narrativa –historia o emoción–, cambiaron las formas de producción y recepción de las obras, enfatizaron

³ Documento de diagnóstico realizado por el Ministerio de Cultura a través de una consultoría para las artes escénicas del país al año 2012, elaborado por Esteban Donoso, Melissa Proaño, Natasha Montero y Ramiro Pico, todos relacionados directa o indirectamente con el medio.

sobre los procesos creativos en base a colaboraciones e improvisaciones entre disciplinas. Sus principios fueron plasmados en el Manifiesto NO, de Yvonne Rainer⁴ (1965):

NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y a la magia y al hacer creer NO al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella NO a lo heroico NO a lo anti-heroico NO al imaginario basura NO al involucrarse de intérprete o del espectador No al estilo No al camp NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido (Tambutti 2008, 24).

En la actualidad, danza contemporánea incluye todo tipo de exploraciones técnicas, estéticas, compositivas y sobre todo, formas de abordar el movimiento desde una conciencia corporal que van más allá de una comprensión funcional y mecánica del movimiento, a esto se le llama una mirada somática. Abarca también técnicas derivadas de la danza moderna e hibridaciones que se han ido desarrollando en el tiempo (Ministerio de Cultura del Ecuador 2012) (Tambutti 2008).

Arribo y desarrollo de la práctica de la Danza a Quito

Para tratar la danza moderna y contemporánea en nuestro país, es necesario revisar su historia. La danza como expresión escénica llega al país en 1929, a través del discurso estético del ballet, con el arribo a Quito del francés Raymond Maugé graduado en la Ópera de París. Su práctica estuvo mediada por el espacio cultural, económico e histórico en el que se desarrolló y coartó su crecimiento como actividad profesional, negando la práctica a los hombres y limitando su ejercicio a las mujeres.

Durante esos años no hubo en el país un proyecto de política cultural de Estado y menos aún legislación. Es así que el rol de las clases altas y aristócratas, que sostenían el poder económico desde la colonia y el de la burguesía agroexportadora mercantil naciente, fue fundamental. Su pensamiento conservador miró al ballet como una actividad complementaria a la educación y la consideró principalmente recreativa. Además, promovieron su concepción de cultura, siempre en comparación con Europa; por lo tanto, esta tomó una distancia enorme de la realidad del país, y en lugar de analizar su contexto fue calificándolo como un medio cultural deficiente y sin desarrollo, por lo tanto, la práctica del ballet clásico no fue de importancia.

⁴ Principios que no se han visto plasmados del todo en la práctica cotidiana de la danza contemporánea independiente de la ciudad de Quito.

De igual manera, aunque se pensaba en una raza indohispana, se concebía que existía un vacío cultural y filosófico, y las clases altas buscaban su identidad marcando la superioridad de la herencia española; muestra de eso son actividades y organizaciones como la “Academia de Historia”, “El Ateneo Ecuatoriano”, “La Sociedad Jurídica Literaria”, el “Grupo América”, y otras. En realidad, el ballet fue una práctica incomprendida para estas personas, lo conocían por sus viajes continuos a Europa, pero, las preocupaciones de los intelectuales se centraban y reflejaban en lo literario. El apoyo que recibió Maugé fue el de “sustentarse en familias aristócratas no necesariamente cultas”, así que promovió una visión romántica del ballet clásico, pues ese estilo (correspondiente a 1864) estaba más acorde a las orientaciones políticas y valorativas del grupo social del que dependía (Mariño y Aguirre 1994).

Maugé se unió a la alta sociedad quiteña por medio del matrimonio con Isabel Mosquera Yépez, hecho que le abrió las puertas en ese círculo social del Puerto Principal. Como maestro de ballet, en Quito y Guayaquil, consolidó desde ese espacio un público permanente para sus obras, donde bailaban las jóvenes de las familias. Sin embargo, también trabajó con importantes instituciones educativas de la ciudad como fueron: el “24 de Mayo”, “Manuela Cañizares”, “Juan Montalvo” y el Conservatorio Nacional de Música, siendo esta última institución donde se abrió la primera escuela de ballet. Este dato es importante porque fue la manera en que la práctica del ballet se filtró a la clase media.

Entre los años 1930 y 1950 presentó diversos programas artísticos en el Teatro Nacional Sucre, con su trabajo definió un formato de espectáculo a pesar de las limitaciones que enfrentó, él mismo se encargaba de diseñar luces, vestuario, escenografía, decorado y dirección de escena. Sus programas contenían suites de ballet clásico y piezas de ballet de divertimento, danzas populares europeas, bailes de salón, danzas de folclore español y ruso. Su trabajo no continuó debido a su temprano fallecimiento en agosto de 1950; sin embargo, gracias a su influencia se había constituido el Ballet de Guayaquil y varias academias particulares en la ciudad de Quito (Mariño y Aguirre 1994).

Durante esos veinte años, 1930-1950, el Ecuador tuvo 27 gobiernos entre liberales, conservadores, independientes y gobiernos por encargo, es decir, atravesaba una inestabilidad política. Se vivió un enfrentamiento armado contra el Perú que ocupó militarmente la provincia de El Oro y posteriormente, por medio de la firma del Protocolo de Rio de Janeiro (1941), perdió territorio, lo que acentuó más la sensación de “raza

vencida” que acertadamente analiza Lourdes Endara (1998). En el lapso de esos mismos años, a raíz de la crisis cacaotera, el Estado empezó a tomar un rol regulador de la vida económica nacional tratando de moderar la acumulación capitalista, lamentablemente sin olvidar vicios oligárquicos. El país afianzó su renta como primario exportador rentista, la exportación de banano impulsó la economía y con ello la burguesía agroexportadora no perdió hegemonía, el Estado inició un proceso de inversión en obra pública, especialmente en carreteras. Recién a finales de la década de 1940 intentó la sustitución de importaciones, aunque realmente este modelo se concretó en 1965 (Acosta 2012) (Mariño y Aguirre 1994).

En relación al ámbito cultural, el 9 de agosto de 1944 se creó la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” con el Decreto Ejecutivo N° 707, promulgado por el Presidente José María Velasco Ibarra. Esta “Institución orientada a fortalecer el devenir histórico de la patria y cuyo fundamental propósito busca dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional...” (Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión 2019), tiene como misión, se puede decir, fomentar ese “valor patrio” y “amor a la nación” que se había menoscabado después de la “violación” de su territorio. Su apareamiento es sumamente importante, era el espacio adecuado para cimentar la noción de nacionalismo identitario y sostener la moral de la población, convirtiendo a la “pequeña nación” en “potencia cultural”, como señaló Benjamín Carrión⁵. Para construir la ecuatorianidad se necesitaba difundir “la cultura” a los niveles populares y reconocer las prácticas propias como expresiones autóctonas, siempre con una mirada elitista, vertical y patriarcal. No en vano son los “padres de la patria” y sus concepciones las que modelan las prácticas culturales de ese momento y posteriormente.

Estos “padres de la patria”, en ningún caso madres, eran personas “letradas”. Pertenecían a una casta de intelectuales encargada de aportar como “ideólogos” y productores de la cultura “nacional” debido a su lugar y funciones en la sociedad (Rodríguez 2019). Estos “intelectuales orgánicos”⁶ sostenían y reproducían relaciones de poder a través de la difusión de valores hegemónicos de la clase dominante, masculina e

⁵ Benjamín Carrión, nació en Loja en 1897 y falleció en Quito en 1979. Fue una persona multifacética, se graduó como abogado y Doctor en la Universidad Central del Ecuador, también fue profesor y escritor. Fue uno de los principales ideólogos padres de la patria y la cultura nacional; en 1944, siendo presidente del Instituto Nacional de Previsión Social, prepara la Ley y los Estatutos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión 2019).

⁶ Un intelectual orgánico, según Gramsci, es aquel que está vinculado con un grupo social, en este caso el burgués. A través de sus actividades sostiene la hegemonía del grupo dominante y brinda homogeneidad y consciencia de clase (Gramsci 1967).

hispana claro, que ellos comprendían por “cultura”. El trabajo intelectual siempre ha estado inmerso en las relaciones sociales económicas, sociales políticas y sociales en lo ideológico, se percibe indivisible de la escritura limitando, tanto el acceso, como la producción del conocimiento (Rodríguez 2019) (Gramsci 1967). Este detalle atañe directamente al cuerpo y a los cuerpos, pues es desde ahí que se elaboran todos los procesos reflexivos y de discernimiento; por lo tanto, lo relaciono directamente a la danza, que reside en las individuales de quienes nos expresamos en este arte y que venía siendo considerada una expresión frívola. No obstante, en nuestro entorno al día de hoy, se reconoce al cuerpo, y a los cuerpos, como espacio-territorio político de registro y dispositivo de memoria desde donde se produce, reproduce y transforma el conocimiento, lo que ha ido cambiando el lugar de la danza y de bailarines y bailarinas en los medios artísticos e intelectuales (Díaz 2019).

En ese contexto social, donde la idea de cultura se forjó en relación a la figura de estos tipos de intelectuales, la danza en el lenguaje del ballet, fue encontrando espacios para crecer, tanto el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y posteriormente en la Casa de la Cultura en Quito. Sin embargo, ésta práctica artística no fue demasiado importante para las clases altas e intelectuales, que habían desarrollado su gusto por comedias y zarzuelas, tampoco fue una necesidad de los grupos populares. Esta situación le dio al ballet clásico cierto anonimato; un estar sin estar del todo, una característica que marcó su ejercicio, y se extiende hasta los 90. Incluso, su práctica recibida como una novedad, nunca tuvo la importancia que debía; podría decirse que su vida empezó con cierta anomia cultural en la sociedad ecuatoriana, un “ni de aquí ni de allá” (Mariño y Aguirre 1994).

Entre 1930 y 1960, las composiciones coreográficas desarrolladas buscaron acercarse o representar temas nacionales. “Cumandá”, por ejemplo, obra basada en la novela de Juan León Mera, fue un ballet completo de un solo acto, con la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Claudio Aízaga, quien además compuso la música. Esta obra incluía escenografía, decorados y efectos de sonido de agua. Además estuvieron obras como: “Flor de Pichaví”, “Yaguarshungo” realizadas por los grupos de ballet de los colegios “24 de Mayo” y “Juan Pío Montúfar”. El mismo Maugé, durante los años 40, al trabajar con colegios de la capital por eventos cívicos, trató temas y alegorías patrióticas como: “La tristeza del Sol” (poema), “Bajo los Tilos”, “Tendema Negro”, “Cumandá” como pieza más pequeña y otras llamadas “Escenas jíbaras”, “La Epopeya de América”; además creó danzas sobre el agua, las flores, piedras

preciosas, vírgenes del sol, y un guion poético sobre el “Tahuantinsuyo” (Mariño y Aguirre 1994). Estas obras describían el entorno paisajístico y las características indígenas de una manera costumbrista, claramente la danza estuvo en un tiempo diferente en relación con la literatura de realismo social y la pintura indigenista. Sin embargo, todas estas expresiones hablaron por el “otro”⁷ desde su perspectiva y espacio, son interpretaciones subjetivas, incluso valorativas.

Sin embargo, a pesar de la ligereza con la que se tomó la práctica del ballet, la escuela del Conservatorio Nacional de música se sostuvo y después, en 1955, nació la escuela de ballet de la Casa de la Cultura bajo la dirección de Francoise Alauze, bailarina de la Ópera de París y primera bailarina del naciente elenco de danza. En 1958, se denomina Escuela Experimental de la Casa de la Cultura y se nombra a Nelly Eljuri como maestra oficial de la escuela, quien contó con la colaboración de su hermana Amira (Mariño y Aguirre 1994). Estas escuelas estuvieron financiadas a través de una partida presupuestaria del Estado al pertenecer a instituciones del mismo. Importante sería conocer por qué éstas fuentes de financiamiento se perdieron, si existió alguna evaluación de las escuelas de danza, u otro análisis, en base a qué se decidió cerrar estos espacios formativos; tema que abre la necesidad de otra investigación.

Del Ballet a la Danza Moderna en Quito; las intrigas sobre el cuerpo.

Después del ballet, la danza moderna y la contemporánea suceden al igual que Europa y Estados Unidos, en un devenir de dos momentos. Sin embargo, en esta transición entre el lenguaje del ballet y el de la danza moderna, es necesario tomar en cuenta la influencia del trabajo de Patricia Aulestia⁸.

Patricia Aulestia estudió en Chile. A sus quince años formó parte del Ballet Nacional chileno donde fue solista. Posteriormente formó parte del Ballet de Arte Moderno. A su regreso, realizó reposiciones de piezas de ballets que fueron catalogadas de primer orden por su calidad interpretativa. En 1963 y 1966 coordinó para el gobierno militar⁹, eventos con grupos populares y étnicos de diferentes provincias del país, visibilizando por primera vez la diversidad cultural en escena. En 1966, con el auspicio de CETURIS, empresa dedicada al turismo, creó un ballet que llevó su nombre y con el

⁷ Así otro, no otros ni otra.

⁸ Bailarina de origen ecuatoriano, estudió en Chile y está radicada por más de cuarenta años en México.

⁹ El contexto sociopolítico se describe más adelante en este capítulo.

que montó diferentes obras, una de ellas fue el *ballet*¹⁰ “Daquilema”, misma que contó con el aporte investigativo de Piedad y Alfredo Costales, escenografía de Oswaldo Guayasamín y música de Claudio Aízaga, donde Patricia Aulestia interpretó a Manuela León y Carlos Arguello a Daquilema. El público fue conmovido por el sufrimiento que “estoicamente han vivido los indios desde la colonia”, (Mariño y Aguirre 1994).

Aulestia se relacionó con los intelectuales de izquierda, aquellos que lideraban la concepción estética de realismo social, lo que seguramente influyó en el dramatismo impregnado en su trabajo y el carácter reivindicativo de los temas en relación a pueblos originarios, realidad que sin duda “inquietó su sensibilidad”, aunque aquellas inequidades no eran para nada parte del pasado. Esta forma de “incluir” en el imaginario de identidad nacional al indio como un “objeto semiótico al servicio de” (Muratorio 2003); permitió a estos intelectuales reclamar un pasado “histórico”, una raíz en esta tierra, pero con una idea de nación obviamente en su herencia hispana, ya que “la presente miseria de los indios hacía impensable una identidad común” (Muratorio 2003).

En relación a la propuesta coreográfica de Aulestia, hay dos puntos importantes: primero, la necesidad de bautizar al conjunto de bailarines como “ballet” para demostrar profesionalismo, con todo lo que aquella estructura jerarquizada contiene; segundo, esa concepción singular de transformar a través de la “técnica” las danzas tradicionales, que son una expresión cultural, para convertirlas en producciones artísticas, pero imponiendo el lenguaje “de la danza” como verdad e ideal a seguir, convirtiendo la “técnica” en una herramienta de concepción colonizante sobre los cuerpos y subjetividades. Esta impronta es notoria en el trabajo de grupos como el Ballet Jacchigua¹¹ y otros ballets folclóricos, que hasta la actualidad, sostienen en su estética escénica la concepción elaborada en la propuesta de Aulestia, específicamente el maquillaje de las bailarinas que borra cualquier rasgo andino.

Esta particular forma de asimilar la técnica de la danza clásica, de cierta manera va de la mano con el contexto social y político de aquellos tiempos, donde se buscaba generar una identidad nacional y tomar el rumbo del progreso, por lo tanto, una estética homogenizante permitía sentar un imaginario de ciudadano. Durante los años 60’s el país

¹⁰ El énfasis es mío

¹¹ Ballet Folclórico Jacchigua, ahora Fundación Jacchigua, bajo la dirección de Rafael Camino, tiene sus orígenes a finales de 1970 y ha tenido como ejemplo siempre el trabajo de la bailarina Patricia Aulestia. Este grupo de danza nacional se ha convertido en un producto calificado como museo viviente y a su director como Patrimonio vivo, calificaciones que deberían prestarse para un análisis completo (Fundación Jacchigua 2019).

estaba, al igual que Latinoamérica, atravesado por las ideologías de izquierda, por un lado y por otro, por una fuerte política anticomunista impuesta desde la institucionalidad del Estado. La década inició con Velasco Ibarra, presidente constitucional, nombrándose dictador en 1961, fue depuesto y reemplazado por su vicepresidente, Carlos Julio Arosemena, quien estuvo al frente del gobierno entre 1961 y 1963; después asumió el poder una Junta Militar entre 1963 a 1966, curiosamente trajo de la mano la única reforma agraria de toda la vida republicana. También hubo en 1966: un Jefe de Estado, un presidente de facto y uno interino, este último hasta 1968, año en el que regresaría al poder Velasco Ibarra, esta vez con su quinta y última presidencia.

En medio de ese vertiginoso ritmo socio político, creció una sociedad quiteña híbrida de la modernidad, donde emergía una clase media, hija del *boom* petrolero y la naciente burocracia, diferente a la burguesía comercial que había detentado el poder. Esta hibridez, es una característica de no poca importancia, en una sociedad que aún no se comprendía (ni se comprende) como mestiza en relación a sus raíces ancestrales, recibe los discursos de los procesos de modernización y los adapta sobre lo “tradicional y propio”. Esta ciudad grabó en la cotidianidad esa “heterogeneidad multitemporal de las naciones latinoamericanas” que señala Canclini (1990, 15).

El trabajo escénico de Patricia Aulestia sin duda es importante por dos razones: empezó a posicionar el trabajo de la danza como una profesión y no a modo de una actividad recreativa como se tomó al ballet; la manera en que usó el lenguaje clásico y moderno en sus obras, incluso este último como un aporte nuevo localmente. En sus trabajos coreográficos buscó “una expresión genuina americana”, una con “irradiación universal” (Mariño y Aguirre 1994). Sin embargo, es el lugar propicio para comprender cómo se fueron instaurando en el imaginario de la sociedad los valores de modernización. Por medio de estos lenguajes dancísticos, reflejó en su estética a “indígenas mitologizados”, sublimados y romantizados, una imagen que no correspondía y que nada tenía que ver con la realidad socio política de pueblos y nacionalidades en esos años (Muratorio 2003).

De este modo se estableció una manera de comprender el arte: se separaron por un lado, las expresiones culturales como arte popular ligadas a una tradición y pasado indígena; y por otro lado, el arte culto ligado a concepciones estéticas occidentales, soportado desde los valores de la modernización y progreso, así como distinción social y buen gusto relacionada con la clase burguesa. El círculo de intelectuales que rodeó a Patricia, no importa que hayan sido de izquierda, tuvieron una concepción paternalista

sobre los indígenas, a los que vieron como un grupo sin voz propia, por el que se debía hablar. Su mirada e interpretación se confundieron con la concepción de “cultura”, su visión debía dar la base de la ecuatorianidad moderna, su pensamiento de arte y cultura no imaginó otras maneras ni formas diversas. Hasta hoy, comprender al arte como una expresión parte de la cultura de una sociedad, es difícil, más aún que no todas las actividades culturales son de carácter artístico o que deban serlo.

En 1962, Marcelo Ordoñez, quien había formado parte del elenco de la Escuela Experimental de Ballet de la Casa de la Cultura de Quito, conformó el “Ballet Nacional de Marcelo Ordóñez”; con este grupo buscó difundir las danzas autóctonas del país a nivel nacional e internacional. En 1968, la Escuela de la Casa de la Cultura estaba dirigida por Noralma Vera¹², bailarina Guayaquileña de gran nivel técnico. Su trabajo al frente de esta escuela dio por resultado la “Compañía Experimental de Danza y Ballet”, primera agrupación con un título diferente al de “Ballet de” y sobre todo, primera al interior de la estructura del Estado. Este detalle también fue su debilidad, contaron con el espacio físico, aunque no fue el adecuado, pero no existió presupuesto para reconocer el trabajo del elenco, solamente la dirección y máximo dos maestros o maestras tenían un rubro que cubra sus honorarios, y aunque trabajaban en la Casa de la Cultura, los distintos presidentes y autoridades nunca le dieron un seguimiento a ese proceso, tampoco se forjó planificación alguna en formación y profesionalización de quienes conformaban el elenco, es decir, perdió el ímpetu con el que había iniciado en 1955. Realizó sus últimas funciones en 1972 (Mariño y Aguirre 1994). Entender por qué al interior de la Casa de la Cultura perdió importancia esta agrupación, que pudo convertirse en una escuela de danza sólida, es una tarea pendiente a investigar.

La década de 1970 inició con el mismo Presidente que estuvo en el gobierno a principios de 1960, pero esta vez, Velasco Ibarra se había declarado dictador. Por esta razón en 1972, por medio de un golpe de Estado, subió al poder el militar Guillermo Rodríguez Lara y estableció un gobierno dictatorial “nacionalista y revolucionario”; le siguió una Junta Militar de 1976 a 1979. Finalmente ese último año, el país regresó a la democracia al ganar las elecciones Jaime Roldós Aguilera. En el transcurso de esos años Ecuador pasó por un cambio de matriz económica, de agrícola al *boom* de la explotación

¹² Vera inició su carrera en el Ballet de Guayaquil. Después por medio de una beca cursó estudios en Inglaterra, formó parte del elenco de “Les Ballets” de Jeanine Charral en Francia. En 1960 ingresó al Ballet Nacional Cubano y en 1967 regresó a Quito. Fue una de las fundadoras de la Compañía Nacional de Danza en 1976 (Mariño y Aguirre 1994) (Mora 2015)

petrolera; una larga implantación de un no tan exitoso modelo de sustitución de importaciones y vivió una gran ola de migración interna hacia Guayaquil y Quito (Acosta 2012) (Vázquez y Saltos 2013).

En esos diez años, los gobiernos militares pensaron la identidad como una forma de cohesionar al país, con el ideal de nación blanco mestizo, donde a palabras del General Guillermo Rodríguez Lara “todos pasamos a ser blancos cuando aceptamos las metas de la cultura nacional” (Silva 2004). Esta hipótesis de “nación mestiza” estuvo amparada en una concepción occidental de corte colonial y patriarcal. Son los padres de la Patria, los intelectuales letrados quienes edificaron imaginarios y mitos de la ecuatorianidad como “nación pequeña”, “raza vencida”, “potencia cultural”, “isla de paz”, en base a su concepción de Estado-nación, donde se perpetuaron formas de dominio instauradas desde la colonia, pues en la República estas se sostuvieron e incluso se legitimaron en su ideal hispánico de sociedad. Esta “nación mestiza” se basó en la negación del otro, ahí lo diverso y heterogéneo de la población no tuvo lugar, se trató de homogenizar bajo la idea de ciudadano al indio, campesino, mujer, niño, niña, afros, imposible pensar en las diversidades de género (Acosta 2012) (Rodríguez 2019).

Estas dos décadas estuvieron marcadas por la inestabilidad política interna y la aplicación de políticas de desarrollo impuestas desde el llamado “Primer Mundo” con el fin de alcanzar el progreso y el crecimiento económico. Fue el momento en que, en aras del progreso, desde el Estado se buscó esa identidad nacionalista a través de la política cultural. En 1972 se promulgó la primera Ley Nacional de Cultura y se propuso un Plan de Desarrollo e Integración Nacional. En 1977, se dictó la ley de Educación y Cultura para “preservar, fomentar y difundir la cultura”. En 1978, se creó el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y en 1979, se dictó la Ley de Patrimonio Cultural para “conservar la lengua, las costumbres y expresiones culturales indígenas, sin que ello implique aislarse de la cultura universal” (Mariño y Aguirre 1994).

Gracias al *boom* petrolero el país contaba con más ingresos económicos, así que con estos fondos y como un paso hacia la modernización, que incluía temas culturales en correlato a las concepciones de progreso, en el país se crearon: en 1974 el Instituto Nacional de Danza, hoy Colegio de Artes Frederick Ashton¹³ y en 1976, el Conjunto Nacional de Danza, hoy Compañía Nacional de Danza del Ecuador, siendo Marcelo Ordoñez su primer director. Esta institución tuvo por objetivos: alcanzar la

¹³ Frederik Ashton es un bailarín nacido en Guayaquil, hijo de diplomáticos ingleses en el Ecuador. Desarrolló su trabajo en Europa. No regresó al país, sin embargo, es considerado un bailarín ecuatoriano.

profesionalización¹⁴ del bailarín mediante la formación técnica adecuada integrada al contexto cultural, abriendo el encuentro con la tradición y riqueza de la cultura vernácula y popular para que sea el sustento para elaborar un lenguaje dancístico nacional y estimular el talento coreográfico nacional (Mariño y Aguirre 1994).

La influencia del trabajo de Patricia Aulestia es notoria. La naciente Compañía estatal, en su estructura contó con el Departamento de Investigación y el aporte de Piedad y Alfredo Costales en calidad de antropólogos investigadores, Julio César Vizúete como sociólogo, los periodistas José Félix Silva y Rodrigo Santillán. Entre los primeros coreógrafos estuvieron: Germán Silva, que había llegado al país con Aulestia, Serge Keuten, los ecuatorianos Marcelo Murriaguí¹⁵, Rubén Guarderas¹⁶, Isabel Bustos¹⁷ y el mismo Marcelo Ordoñez. Una obra fundamental de estos años es sin duda “El Danzante” con música de José Berghmans en base a la investigación realizada por los antropólogos de la institución (Mariño y Aguirre 1994) (Compañía Nacional de Danza s.f.)

A fines de los setenta se creó el “Centro de Investigaciones Culturales del Banco Central”, que en los años siguientes se transformó en el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. Este fue un espacio clave para el desarrollo de actividades artísticas y culturales a nivel nacional. Tenía tres líneas específicas de apoyo, talleres y jornadas culturales con diferentes expresiones artísticas a nivel nacional y local. En Quito, a través de sus Centros Culturales en diferentes barrios, el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, auspició directamente proyectos culturales, impulsando diferentes procesos artísticos. Fomentó investigaciones y procesos de formación de profesionales como promotores culturales.

Este departamento tuvo objetivos muy claros:

- “concientizar, difundir y promover nuestros valores culturales, lograr su reconocimiento y dimensionarlo frente a la necesidad de fortalecer las raíces de una identidad ecuatoriana como verdadero instrumento de desarrollo de nuestra patria” frente a la necesidad de rescatar el “acervo cultural y la “agresión cultural “extranjerizante”,

¹⁴ Esta profesionalización no se relaciona con la gestión cultural, sino con la práctica, entrenamiento y aprendizaje de lenguajes específicos, catalogados como base para hacer danza contemporánea.

¹⁵ Bailarín, coreógrafo y maestro de origen ecuatoriano radicado en Francia, nunca dejó de participar activamente en el proceso dancístico local, aportando de distintas maneras.

¹⁶ Ecuatoriano, empezó su trabajo dancístico con Patricia Aulestia. Estudió en Chile y desde 1981 está al frente del Ballet Ecuatoriano de Cámara, hoy Ballet Nacional (Mariño y Aguirre 1994)

¹⁷ Coreógrafa, bailarina, gestora, profesora. De origen ecuatoriano y radicada en Cuba, es la directora del grupo de danza contemporánea “Retazos”, vino invitada por Noralma Vera a la Compañía Nacional de Danza en 1976 (Mora 2015)

- “que se intensifique la actividad artística y cultural en estos centros”
- “El Departamento de Difusión Cultural del Banco Central ha abierto en forma decidida un nuevo camino para el reconocimiento de nuestros propios valores y ha emprendido una consciente actividad de búsqueda de una real cultura nacional” (Archivo Histórico Quito Museo Nacional del Ecuador 2019)

Con el Departamento de Difusión del Banco Central, la creación de la Compañía de Danza, el Instituto Nacional de Danza y el Instituto de Patrimonio Cultural, la institucionalidad relacionada al trabajo artístico y cultural creció, mientras que la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entidad que debía liderar los procesos culturales, iba perdiendo preponderancia.

En relación al trabajo dancístico que se iba produciendo en estos años, se generaron cuatro intrigas fundamentales alrededor del cuerpo y digo “el cuerpo”, porque simplemente en la concepción social no hay espacio para lo diverso, incluso ahora es difícil. Las dos primeras intrigas¹⁸ rondan sobre la idea de identidad nacional y la comprensión del otro, específicamente el indio. No se sabía qué hacer con su presencia, negarla no se podía y aceptarla tampoco. Integrarlo al imaginario, por medio de expresiones artísticas, permitió generar un capital simbólico que buscaba proyectarse al futuro y fomentar el patrimonio cultural necesario para arribar a la modernización y el progreso en base a una identidad nacional.

La mitificación fue una forma de fagocitación cultural¹⁹, para transformar la presencia del otro en una fuente de identidad cultural, específicamente, para que los grupos élites definan unas raíces culturales y puedan asociarse a una memoria histórica que subraye su herencia hispánica y culta, con el fin de generar autoconciencia y pertenencia. La idea del mestizo ecuatoriano y su nacionalidad se fundamenta en una gran contradicción: la inclusión que excluye al otro (Muratorio 2003). Esto generó una sociedad esquizofrénica que no se comprende, hasta hoy, heredera de procesos violentos de colonización y de construcción de Estado Nación. Por lo tanto, no es tan curioso que la pregunta sobre el cuerpo mestizo sea una constante presente aun en la práctica de la danza contemporánea.

¹⁸ Entiendo por intriga aquello difuso, más que misterioso, a una pregunta constante a la que no se sabe si se quiere o no conocer la respuesta, dejar en la no certeza. Claro todo desde una perspectiva más somática de comprensión corporal.

¹⁹ Término usado por Santiago Arboleda en clase de interculturalidad para explicar formas de asimilación cultural que homogenizan a pueblos y nacionalidades y que llegan a un etnoecogenocidio cultural (Arboleda 2017-18)

Las intrigas tercera y cuarta van ligadas y se relacionan con las formas para solventar los gastos para bailar, el cómo se hacía, cómo se comprendía. Patricia Aulestia consiguió un auspicio del CETURIS, pero no se especifica en qué consistía. Es una “suposición obvia” pensar que la familia es un baluarte fundamental. Maugé consolidó un espacio para ejercer y vivir de su trabajo por medio del matrimonio y así ingresó a la alta sociedad de Quito y de Guayaquil. Laura Alvear, bailarina ecuatoriana que se radicó en México por varios años señaló: “uno de los grandes aportes del Marcelo Ordoñez fue la profesionalización. Yo empecé con él, bailaba folclore en el ballet de Marcelo. Nos pagaba las funciones, eso aunque parezca pequeño, es importante, porque una entiende que puede ganarse la vida con lo que hace” (Alvear 2018, entrevista personal).

Con la creación de la Compañía Nacional de Danza, donde el elenco empezó a recibir una remuneración mensual por su trabajo, se establece otra forma de hacer danza, una retribuida económicamente, esto es de vital importancia, porque la práctica de la danza toma un lugar de trabajo, de profesión.

Así que, existieron dos formas básicas de hacer danza que persisten hasta hoy y que han significado establecer las formas de producir y trabajar en la danza contemporánea en la ciudad: una basada en una subvención familiar o de auspicio directo como el que tuvo Aulestia con CETURIS, que se relaciona directamente con lo independiente; la segunda, una remunerada desde el Estado que recién fue posible a mediados de la década de 1970 y que no ha variado hasta hoy.

Estas intrigas están presentes y vigentes (que es peor) en todos nuestros cuerpos danzantes. Nos urge reflexionar en cómo nos habitan y en cómo hemos aceptado esas concepciones en nuestras corporalidades; pensar en las formas de hacer es un paso para entrar en esas intrigas, al menos para quiénes estamos en escena y nos asumimos como intérpretes.

Crecimiento de la danza moderna en Quito

La transición hacia los 80

El proceso de la danza moderna tiene alrededor de 20 años, se desarrolla durante los años 70 y 80, por mencionar una temporalidad; sin embargo, es necesario recalcar que los lenguajes de la danza conviven, su práctica va multiplicándose no eliminándose.

María Luisa González²⁰, Susana Reyes²¹, Wilson Pico²² y Kléver Viera²³, son importantes representantes de la danza moderna en la ciudad de Quito por la influencia de su trabajo artístico en la escena local, pero también se debe nombrar a Laura Alvear²⁴, Carlos Cornejo²⁵, Luana Choez²⁶, Arturo Garrido²⁷, Nelson Díaz²⁸, Pablo Cornejo²⁹ y Patricia Garrido³⁰, quienes han aportado con su trabajo a la configuración de la danza moderna y contemporánea en la ciudad y el país.

Esta investigación toma como una de sus referencias la Cartografía³¹ de la danza moderna y contemporánea del Ecuador, trabajo que reflexiona y dialoga con bailarines que están en escena, sin embargo, a pesar del esfuerzo de investigación por parte de quienes lo desarrollaron, hay agentes de la danza que han quedado fuera por ya no estar bailando, porque no les interesó constar en ese trabajo, o, porque simplemente prefieren trabajar desde la marginalidad, elecciones sobre lo que se reflexionará más adelante.

María Luisa González y Wilson Pico empezaron a bailar en los espacios de la Casa de la Cultura de Quito, con Marcelo Ordoñez y Noralma Vera respectivamente, mientras que Susana Reyes tuvo su encuentro inicial con la danza en las clases del colegio “24 de Mayo”, por otro lado, Kléver Viera en su natal Toacazo en la provincia de Cotopaxi, siempre tuvo en su espíritu una voz inquietante, voz que desarrolló cuando

²⁰ Bailarina, docente, coreógrafa y gestora cultural (Mora 2015). María Luisa González, desarrolló su carrera como solista. Ella es un ejemplo de la diversificación de actividades, ese trajinar limitó su tiempo para dedicarse a la creación coreográfica, pero como ella señala: “su aporte fue desde otro espacio” (González 2018, entrevista personal). Fue miembro fundador del Frente de Danza Independiente.

²¹ Coreógrafa, bailarina, profesora, gestora cultural. Sobre su trabajo y aporte se profundiza más adelante. Su investigación es calificada como “el cuerpo míticos” por Mora (2015a).

²² Coreógrafo, bailarín, maestro y director. Fue uno de los fundadores del Frente de Danza Independiente, donde desarrolló su carrera como maestro y director. Actualmente lleva el proyecto “Futuro Sí”, además continúa con su trabajo como solista (Mora 2015)

²³ Bailarín, maestro y coreógrafo (Mora 2015). Sin duda el gran pedagogo de la danza contemporánea en Quito.

²⁴ Bailarina, coreógrafa y maestra ecuatoriana. De su trabajo se profundizará más adelante.

²⁵ Coreógrafo y bailarín. Una de las figuras preponderantes de la danza ecuatoriana (Mora 2015).

²⁶ Bailarina independiente. Inicia su formación en el Instituto Nacional de Danza, es parte del elenco del Danza Experimental Contemporánea dirigido por Isabel Bustos, fue miembro fundadora del Frente de Danza Independiente. Posteriormente desarrolló su trabajo en Francia y actualmente, a su regreso al país, su búsqueda se basa en una danza para todos sin excepción (Mora 2015).

²⁷ Coreógrafo, bailarín y profesor ecuatoriano radicado en México donde ha desarrollado su trabajo artístico (Mora 2015).

²⁸ Bailarín, coreógrafo y maestro de amplia trayectoria. De su trabajo se profundizará más adelante.

²⁹ Coreógrafo y bailarín. Estudia en Cuba y México, a su regreso en 1994 se integra a la Fundación Cultura Humanizarte como bailarín y coreógrafo; entre sus trabajos se encuentra la obra *El amor desenterrado* (Mora 2015)

³⁰ Bailarina y maestra. Inició en sus estudios en Quito, posteriormente estudió y desarrolló su trabajo en Francia; actualmente radica de nuevo en el país.

³¹ Investigación que tiene como editora a Génoveva Mora, como colaboradores a: Esteban Donoso, Bertha Díaz, Ernesto Ortiz, Ana María Palys, Valeria Andrade, Alex Schlenker y que analiza a bailarines y bailarinas presentes en la escena nacional.

llegó a Quito y se “encontró” con este arte. Ambos fueron tocados de otras maneras y en otros espacios por la danza, empezaron su formación como bailarines en el Instituto Nacional de Danza. Todas las personas, durante esos años, se iniciaron estudiando ballet. Wilson Pico en 1972 consolidó el Ballet Experimental Moderno junto a otros bailarines que estuvieron bailando con Noralma Vera. Sin embargo, por falta de recursos económicos no pudo sostener el conjunto en escena. Esta fue una de las razones por las que Pico posteriormente desarrolló su trabajo como solista (Mora 2015) (Ignatova 2013).

Los bailarines independientes conjugaron su trabajo artístico con su activismo político, pues, “ser artista era ser revolucionario”, aunque, para militantes de los movimientos políticos de izquierda, los bailarines, hayan sido un rezago “pequeño burgués” (González 2018, entrevista personal). Su trabajo estuvo relacionado con espacios populares, plazas y calles, lugares que les dieron el material necesario para su creación. Sus propuestas estéticas estuvieron relacionadas con las personas no visibles que habitan el cotidiano, las que van a pie: la lavandera, la beata, el *coshco*, y aunque el tema indigenista no estuvo directamente presente, si tuvo un lugar la migración hacia la ciudad. Sus obras reflejaban las injusticias sociales, a “las clases desfavorecidas”, tal vez; porque todos pertenecieron a la clase media popular. Además, se percibe el impacto e influencia de vivir en un medio urbano que mostraba a Quito con sus desigualdades sociales, cambios arquitectónicos y modernización, la ciudad había crecido en población, pero también en marginalidad (Donoso y Mora 2015, 13) (Ortiz 2017) (Reyes 2019, entrevista personal).

En medio de este contexto, se suma una particularidad muy *sui generis*: ninguna de las personas que estuvieron en la práctica de la danza moderna tuvo un estudio “formal” en ese lenguaje cuando empezaron. Su acceso a información era limitada, “a veces nos llegaba una revista por medio de la gente de teatro en la Casa de la Cultura” (González 2018, entrevista personal). Este es un detalle de mucha importancia, pues lo que podría parecer una falencia, en realidad, permitió u obligó un trabajo investigativo, empujado por la curiosidad y la necesidad de bailar. Aceptaron el reto de “aprender haciendo” una danza diferente, con un discurso estético moderno en sus valores y ajeno al medio tradicionalista de la ciudad. Esto tampoco quiere decir que desarrollaron un trabajo escénico en un lenguaje abstracto por pura intuición; por lo tanto, viajar por tiempos cortos o largos fue la elección para conseguir información de primera mano y un aprendizaje directo. Después su trabajo en el hacer diario generó una apropiación e

interpretación de lo recibido, decantando en “estilos” muy propios y particulares (Ortiz 2017, 39,40).

En Quito no se estableció ninguna escuela de formación como en otras ciudades de América Latina, así que México fue el principal destino de la mayoría de artistas de la ciudad para formarse en las diferentes técnicas de danza moderna, en menor cantidad fueron a Francia³², lugar donde generalmente quiénes fueron radicaron por varios años. Sin embargo, en los otros espacios sus estancias fueron relativamente cortas, no suficientes para asimilar un aprendizaje que necesita de varios años. Este fenómeno dio lugar a “interpretaciones” muy particulares de acuerdo a las formas que lograron aprehender y aprender en sus cuerpos las clases recibidas y desarrollaron sus estilos, parte fundamental de su prestigio; excepto, Laura Alvear y Arturo Garrido quienes se quedaron en México, donde desarrollaron una carrera profesional reconocida.

Finalmente, así como la danza clásica nunca tuvo un espacio claro en la sociedad para desarrollarse, pues fue un capricho de la clase aristocrática y no fue una necesidad de la clase popular, tampoco fue fácil para la danza moderna lograr un espacio. A pesar de que bailarines como Wilson Pico, Kléver Viera, María Luisa González y Susana Reyes alternaron su trabajo artístico con su participación en movimientos políticos: encontró en la clase media un espacio donde poder desarrollarse como lenguaje (Mariño y Aguirre 1994).

La década de 1980. La madurez de bailarines a maestros

Ecuador regresó a la democracia en 1979. Durante la década de los años 80, el contexto nacional fue cambiando con gobiernos democráticos³³ de tinte neoliberal. El país vivió momentos difíciles: un conflicto armado con el Perú, la baja del precio del petróleo, incremento del problema de la deuda externa y varias imposiciones del Fondo Monetario Internacional. En los años 1984-1988, en el gobierno de León Febres Cordero, se atravesó un periodo de alta represión social bajo la cortina de la lucha contra el terrorismo con el respaldo del Presidente estadounidense Reagan (Vázquez y Saltos 2013, 74, 140-41).

³² Entre esas personas están: Marcelo Murriagui, Luana Choez, Patricia Garrido, y posteriormente bailarines como David Guasgua, Pedro Hurtado, Emilia Benítez.

³³ Jaime Roldós 1979-1981, Osvaldo Hurtado 1981-1984, León Febres Cordero 1984-1988, Rodrigo Borja 1988-1992 (Vázquez y Saltos 2013).

Sin embargo, es en agosto de 1984 cuando se expidió la Ley de Cultura que estructuró el Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana, al que pertenecían: el Ministerio de Educación y Cultura con la Subsecretaría de Cultura, el Consejo Nacional de Cultura, el Fondo Nacional de Cultura, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, el Instituto de Patrimonio Cultural y organismos públicos o privados que realizaban actividades culturales. Con esta Ley se buscó afirmar la identidad nacional, en base a la “pluralidad técnico-cultural del hombre ecuatoriano”, propiciar el acceso libre a bienes culturales que reflejaran valores humanos universales, latinoamericanos y propios; además, preservar las culturas vernáculas, reconocer el trabajo de quienes se dedicaban a estas actividades. Trató de organizar el trabajo de las instituciones de cultura del Estado en el mencionado Sistema con el fin de asegurar el financiamiento necesario (Registro oficial 1984).

Desde 1984, el Consejo Nacional de Cultura fue la institución ejecutora de la política y el desarrollo cultural³⁴, entre otras, sus atribuciones fueron: “Aprobar los planes y programas anuales de desarrollo cultural, establecer las prioridades del gasto público para los planes y programas nacionales de cultura, asegurando una equitativa distribución de los fondos entre las distintas provincias del país” (Registro oficial 1984). En esa misma Ley se establece la creación del Fondo Nacional de la Cultura, FONCULTURA. Dependencia encargada de otorgar créditos reembolsables y no reembolsables “para financiar la ejecución de proyectos culturales de interés nacional o regional, debidamente calificados por el Consejo Nacional de Cultura, a través de su Comité Ejecutivo” (Registro oficial 1984). Sus recursos estaban depositados en el Banco Ecuatoriano de Desarrollo (BEDE); institución que se encargaba de: administrar los fondos y también de su recuperación; señalar la política financiera del Fondo Nacional de la Cultura y establecer el porcentaje de las utilidades del Fondo Nacional de Cultura destinado a préstamos no reembolsables.

El FONCULTURA otorgaba los créditos con una tasa de interés baja señalada por la Junta Monetaria, y estuvo encargado de “coordinar las inversiones financieras nacionales o internacionales destinadas a impulsar programas de desarrollo cultural”. Sus

³⁴ En la Ley de Cultura de 1984 no se establece claramente qué se entiende por desarrollo cultural como política de Estado. Sin embargo, en las recomendaciones que la UNESCO realiza en sus normativas, en el año 1976 señala: “cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades sino que es a la vez adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida, necesidad de comunicación”, por lo tanto, son los Estados los encargados de dar efecto a los principios y normas de esa recomendación, con el fin de que toda persona pueda ejercer libremente su derecho a la cultura (UNESCO 1976)

recursos provenían de: “quince por ciento (15%) del Presupuesto anual que el Banco Central destine a los programas de cultura en general”, “cinco por ciento (5%) de las utilidades anuales del Banco Ecuatoriano de Desarrollo”, “asignaciones que consten en el Presupuesto del Estado” y “donaciones o legados hechos por personas naturales o jurídicas” (Registro oficial 1984) (Ruiz 2019, entrevista personal). El no depender directamente del presupuesto del Estado, le permitía una autonomía administrativa y financiera en relación al manejo de sus fondos, pues era el Consejo Nacional de Cultura quien señalaba su política financiera.

Los créditos reembolsables eran los que otorgaba mayoritariamente, mientras que los no reembolsables, eran de un valor pequeño y actualmente podrían ser calificados como auspicios. En palabras de Manuel Ruiz, ex secretario técnico del Consejo, hoy analista del Instituto de Fomento de las Artes Innovación y Creatividades IFAIC, “todos tenían acceso a esos fondos, pedían para vestuario, cosas así”, refiriéndose a los no reembolsables. Sin embargo, el acceso a los créditos reembolsables realmente era limitado, sobre todo para los artistas escénicos, pues uno de los requisitos era contar con garantías que cubrieran con el 140% del préstamo solicitado. Instituciones como la Compañía Nacional de Danza, el Conservatorio Nacional de Música y la Asociación de Trabajadores del Teatro son entes que recibieron préstamos reembolsables (Ruiz 2019, entrevista personal).

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, institución que fue “madre de procesos culturales en el país” (Reyes 2019, entrevista personal) en esos tiempos, y que fuera un espacio accesible, había ido perdiendo impulso y formando una “burocracia cultural” (González 2018, entrevista personal) “generando procesos burocráticos alrededor de las prácticas culturales” dice Reyes. A pesar de existir una legislación sobre cultura a nivel nacional y un sistema institucional, en el día a día nunca existieron esas políticas ya que el accionar estaba guiado por el “sentido común” de quien estaba a la cabeza, cada dependencia trabajaba de manera separada.

El Departamento de Difusión Cultural del Banco Central es en esta década el principal espacio de desarrollo de las artes y la cultura en el país, pues contaba con el capital financiero para hacerlo y la autonomía necesaria en relación a las otras instituciones culturales, “era el hermano con plata”, al contrario de la Subdirección de Cultura del Ministerio de Educación, que debía estar a la cabeza de estos procesos, pero que lamentablemente solo era una figura (Puente 2019, entrevista personal). Este Departamento hizo grandes aportes a proceso artísticos como el del Frente de Danza

Independiente, también Susana Reyes recibió apoyo desde ese espacio para realizar su primer viaje a Estados Unidos. Su trabajo fue muy cuestionado desde la Casa de la Cultura aduciendo “que se atribuía sus competencias” (Díaz 2019, entrevista personal) (Archivo Histórico Quito Museo Nacional del Ecuador 2019).

Por otra parte, en 1980 nace el Ballet Ecuatoriano de Cámara, hoy Ballet Nacional del Ecuador, con Rubén Guarderas al frente, hasta el día de hoy. El BEC se fundó al interior del Instituto Nacional de Danza, cuando Guarderas fue su director. Se ha desarrollado como una institución de estructura formal, es decir, la figura del Director General es la cabeza y los diferentes cuerpos de baile los que han variado en el tiempo. Esta institución tiene, hasta el día de hoy, un financiamiento desde el Ministerio de Finanzas, por medio de la Casa de la Cultura, es una institución privada con financiamiento de fondos públicos. Sin duda, este asunto amerita una investigación completa sobre su funcionamiento, pero lamentablemente no es el punto central en estas páginas. El BEC nunca se ha considerado un espacio de creación independiente, su misma estructura de dirección y cuerpos de baile remite a un espacio jerarquizado, donde los bailarines y bailarinas reciben una remuneración mensual. Su trabajo estético ha estado más cercano al ballet clásico aunque nunca ha logrado generar una tradición de ballet en la ciudad de Quito (Mariño y Aguirre 1994).

También es importante anotar que bailarines y bailarinas que estaban fuera de espacios como la Compañía Nacional de Danza y el BEC, que además coincidían en el lenguaje estético del moderno, buscaron organizarse. Nacieron grupos como CENDA con Carlos Cornejo y Kléver Viera a la cabeza, o el Yaradanza, con Kléver Viera y Marcela Correa³⁵, además de otros intentos de organizarse como independientes que no prosperaron. Finalmente, en 1984 se conformó el Frente de Danza Independiente como un lugar de reunión de los bailarines independientes³⁶. Gracias a un auspicio del departamento de Difusión Cultural del Banco Central, dirigido por Francisco Aguirre, financiaron un espacio gestionado por Marcela Correa –quien es fundamental en este proceso en palabras de Nelson Díaz–, ubicado en la calle Tarqui donde funcionó la sala “José Limón” como teatro y como sala para impartir clases de danza, –posteriormente

³⁵ Bailarina, profesora y coreógrafa de larga trayectoria. Inició su formación en danza con Wilson Pico y Kléver Viera, terminó su formación en Estados Unidos, donde conoció la danza de contacto y el movimiento auténtico en el que ha profundizado sus investigaciones. Actualmente es profesora de danza en la Universidad San Francisco (Mora 2015)

³⁶ Inicialmente conformado por: María Luisa González, Susana Reyes, Carlos Cornejo, Mai Scremin, Wilson Pico, Klever Viera, Lucho Mueckay, entre otros (Ministerio de Cultura del Ecuador 2012).

serían dos salas conjuntas– (Díaz 2019, entrevista personal) (Ministerio de Cultura del Ecuador 2012).

En estos años se consolidó el término “independientes” con el que se identificaron bailarines y bailarinas que estaban fuera de espacios institucionales como la Compañía Nacional de Danza y el BEC. Por lo tanto, es pertinente preguntarse qué significaba ser independiente o reconocerse de esa manera en el contexto de la ciudad de Quito, en ese momento histórico. En realidad, esta autodefinición iba más allá de recibir un financiamiento directo del Estado para realizar un trabajo artístico, ya que éste estuvo presente a través de auspicios como el del Departamento de Difusión del Banco Central; tampoco fue el uso del lenguaje dancístico, es decir, el moderno o el clásico, pues la Compañía Nacional de Danza trabajó con danza moderna y, por otro lado, los independientes, nunca renunciaron a los ideales corporales que tanto el ballet clásico y el moderno construyen alrededor del cuerpo; así que “independiente” tampoco hacía referencia a la libertad de elección estética (Ortiz 2017).

Ser bailarín o bailarina independiente respondió a búsquedas y necesidades de creación. Nunca fueron solamente intérpretes, su curiosidad e ímpetu por hacer coreografía no podían ser satisfechos al interior de esas instituciones –BEC y Compañía Nacional de Danza–, donde no siempre podían desarrollar sus propias obras como creadores, sino participar como parte de un elenco. Cada una de estas personas estaban sumergidas en procesos que incluyeron la comprensión muy particular de un lenguaje, la consolidación de su estilo, el uso de espacios no convencionales como plazas y calles, formas de relacionarse con otros artistas, no necesariamente de la danza.

La práctica de la danza era muy reducida en la ciudad de Quito, era una práctica poco conocida, por lo tanto concebirla como una profesión era una utopía. El apoyo de las familias o de su círculo familiar cercano, como el de las parejas, fue fundamental para continuar bailando. María Luisa González cuenta que su familia fue un gran soporte; sus hermanas, por ejemplo, le afiliaban al Seguro Social como parte del grupo de profesores del centro infantil que ellas tenían cuando no tenía trabajo: “gracias a eso ahora tengo jubilación, ese es un privilegio para mí” (González 2018, entrevista personal). Wilson Pico reconoce el apoyo incondicional de su esposa Natasha Salguero, quien como comunicadora social, desde el principio fue un aporte valioso en la construcción del prestigio de su carrera artística. Ella ha sistematizado su trabajo dancístico, hasta la actualidad.

El trabajar en colectivo no fue la forma que encontraron para fortalecer sus indagaciones personales, tenían sus propias intrigas sobre el cuerpo: nació la pregunta del cuerpo festivo de Viera, del mestizo de Pico, del mítico de Reyes y del expresivo de González (Mora 2015). Decidieron construir su camino siendo compañeros y compañeras del mismo andar, se enfocaron en sus trayectorias como solistas y con el tiempo fueron consolidando sus propios espacios. María Luisa González tuvo el Centro de Formación Dancística e Investigaciones, lamentablemente fue un espacio que no logró sostener. Susana Reyes se proyectó después con la Casa de la Danza; Nelson Díaz con Humanizarte –ambos fundamentales en los años 90–. Wilson Pico y Kléver Viera con el Frente de Danza Independiente consolidaron su imagen y prestigio como maestros.

Danza contemporánea Quito-Ecuador

La consolidación del lenguaje de la danza contemporánea en Quito

La década de los 90 fue complicada para el país y la región. Estados Unidos impuso los Tratados de Libre Comercio por medio de sus agendas de libre mercado a diferentes países de América Latina, al igual que los planes de control militar como el Plan Colombia y varias bases militares en nombre de la lucha contra el terrorismo se instauraron en la zona. En Ecuador, los gobiernos democráticos habían dejado una inequidad muy marcada en la sociedad (Vázquez y Saltos 2013).

En el país se vivieron momentos significativos. Quito vivía “en medio de una sociedad aburguesada, de un sistema neoliberal y varias crisis que marcan el final de siglo” (Donoso y Mora 2015). Rodrigo Borja afrontó el levantamiento indígena de 1990; con el gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996), se aplicaron políticas neoliberales y se multiplicaron las instituciones financieras, sucedieron catástrofes naturales de dura envergadura como el fenómeno del niño, el desastre de la Josefina en 1993, los estiajes en la Sierra, y finalmente en 1995 el conflicto armado del Cenepa. Con Abdalá Bucaram, en 1996, se inició a una época de inestabilidad política, propuso sin éxito la convertibilidad para enfrentar la inflación. Fabián Alarcón, en 1997, fue nombrado por el Congreso como “gobierno interino”³⁷, y nuevamente el país fue azotado por el fenómeno del Niño. Jamil Mahuad, presidente entre 1998-2000, le hizo frente a la baja del petróleo, dolarizó la economía y se vivió la mayor crisis del país con el feriado bancario, dando lugar a una gran ola migratoria que fragmentó la sociedad. Se instaló una base militar

³⁷ Se desconoció a Rosalía Arteaga quien debía haber asumido la presidencia

norteamericana en Manta, pero, sin duda, los hechos más significativos fueron: la firma de la paz definitiva entre Ecuador y Perú, y la pérdida del “Sucre” como moneda oficial (Acosta 2012) (Vázquez y Saltos 2013).

Durante esa década se desmoronaron varios mitos sobre los que se había ido construyendo la noción de identidad nacional. Frases como el “señorío sobre el suelo” en relación al territorio, el “enemigo del sur” y el de la “raza vencida”, cuya base es la etnicidad –más desde la diferencia que desde la diversidad (Silva 2004) –, se rompieron y perdieron sentido. Sin duda, el levantamiento indígena al principio de la década de 1990, fue un evento que cambió la autopercepción de la sociedad ecuatoriana. La entrada de pueblos y nacionalidades a Quito, mostró un sujeto colectivo con voz propia, su presencia mostró la existencia del otro, del diferente; su arribo rompió con la imagen que la historia oficial había difundido sobre los indígenas por medio de los libros escolares. Pueblos y nacionalidades llegaron al espacio público de la capital mostrando, a flor de piel, el conflicto étnico en el que vivía nuestra sociedad, hasta hoy (Endara 1998) (Muratorio 2003). El levantamiento indígena evidenció cómo el Ecuador había invisibilizado a pueblos y nacionalidades bajo esa frontera simbólica de sociedad mestiza, así como a todo grupo humano diverso. Su presencia obligó al Estado a reconocerlos como interlocutores políticos, a escuchar sus peticiones³⁸ y a entablar un diálogo que daría por resultado la sociedad pluricultural ecuatoriana, es decir, no se podía hablar de una identidad “nacional” única.

Las instituciones del Sistema Nacional de la Cultura desarrollaban su trabajo entre pugnas y fricciones. El Departamento de Difusión Cultural del Banco Central defendía su autonomía frente al Consejo Nacional de Cultura, y al mismo tiempo, la Casa de la Cultura Ecuatoriana acusaba a ese Departamento del BCE de arrogarse sus funciones, por sus actividades en diferentes provincias del país (Díaz 2019, entrevista personal). El Consejo Nacional de Cultura se respaldaba en la Ley de Cultura, mientras que Banco Central y sus dependencias, estaban regidos por la Ley de Régimen Monetario y la Constitución de la República, legislaciones vigentes durante esos años. La Ley de Cultura obligaba a las instituciones que recibían financiamiento del Estado a remitir sus planificaciones al Consejo Nacional de Cultura, pedido al que el Banco Central se rehusó, aunque, por “espíritu” de colaboración entregó su plan de 1990 y dejó en claro su autonomía e independencia del Consejo Nacional de Cultura. Este Departamento finalizó

³⁸ A su arribo a Quito, como capital política del país, trajeron peticiones claras como: demanda de tierras, autonomía cultural y el reconocimiento como ‘nacionalidades’, entre otras.

sus actividades en 1992; si estas disputas tuvieron alguna injerencia directa sobre su cierre no está determinado, lo que sí es claro, es que esa dependencia del Banco Central tuvo un rol muy importante al impulsar varios procesos artísticos del país (Archivo Histórico Quito Museo Nacional del Ecuador 2019).

Paralelamente, al principio de la década de los 90, empezaron a realizarse varios procesos de formación de promotores culturales en espacios como el Departamento de Difusión del Banco Central y el Municipio de Quito. Esto es importante porque va estructurando el campo de la cultura como un espacio laboral donde se necesitan especialistas, es cuando hace su aparición el promotor cultural, un técnico profesional en el área que debía trabajar con los artistas y la comunidad (Archivo Histórico Quito Museo Nacional del Ecuador 2019) (Pullupaxi 2019, entrevista personal). Desde esta separación es necesario ir hilando qué actividades se consideran gestión cultural posteriormente, pues ese “profesionalismo” infravalorará actividades que han sostenido los procesos de creación dancística y derivará al trabajo de los artistas, posteriormente convertidos en “gestores autoprecarizados”.

Del bailar en medio del caos

En ese contexto institucional con una burocracia cultural creciente y en pugna, además de una sociedad con crisis “identitaria”, la danza contemporánea se consolida en su lenguaje. Desarrolla su camino de manera diferente que la danza clásica y sus obras de tinte nacionalista y que la moderna y sus obras de denuncia; no elabora su discurso estético en relación a los acontecimientos políticos y sociales como las anteriores. Arriba a procesos de experimentación como un discurso paralelo, “su correlato es más abstracto, habla de un modo distinto, traduce las crisis sociales en lenguajes y propuestas que hablan de un vacío del sistema en una multiplicidad de sentidos” (Mora 2015). Obras como el “Amor Desenterrado” de Pablo Cornejo con el Ballet contemporáneo Humanizarte, y “Sillón Rojo” de Terry Araujo del Frente de Danza Independiente, fueron propuestas estéticas importantes, trabajos que reflejaban toda la investigación en lenguaje contemporáneo que iban desarrollando. “Pactara, la Diosa Blanca”, co-creación entre Humanizarte y MUYACAN³⁹ sentó la bases del etnocontemporáneo, con un gran aporte de Paco Salvador y desde donde Nelson Díaz consolidó el ballet Andino Humanizarte.

³⁹ *Muyurmi Yahuar Canchi*, Círculo de sangre somos, grupo de danza etnocontemporánea cuyo director es Paco Salvador

Los años 90 estuvieron llenos de danza contemporánea en la ciudad de Quito. Se forjaron alianzas estratégicas entre instituciones culturales, como la que permitió las primeras jornadas *Mary Wigman*, en los años 1991, 1992 y, 1993 con el aporte del Departamento de Difusión del Banco Central, el Frente de Danza Independiente (con Wilson Pico y Kléver Viera a la cabeza) y la Asociación Humboldt (Stark 2019, entrevista personal). Desde 1992, el Municipio de Quito, con Rosángela Adoum⁴⁰ como Directora de Educación y Cultura, impulsó *Agosto mes de las Artes*, evento, que se extendió hasta 1999 aproximadamente y que tuvo espacio para la danza contemporánea independiente y estatal.

Estas alianzas no se realizaban entre personas sino entre instituciones, y es un punto a tomar en cuenta, pues significó que una persona asumiera un rol de representación en un espacio político y público: en el Frente de Danza Independiente claramente fueron Wilson Pico y Kléver Viera, quienes además se consolidaron como maestros y coreógrafos. Susana Reyes como Fundación Casa de la Danza logró el comodato de la casa ubicada en la García Moreno y Mejía; señala: “como Fundación el trato con el Municipio era diferente, era de igual a igual” (Reyes 2019, entrevista personal). Nelson Díaz, director de la Fundación Cultural Humanizarte, contaba con un financiamiento extranjero por medio de Isabel Beteta, directora del grupo *Nemian* de México con el que sostuvo dos espacios durante esa década, uno en la Av. Amazonas y Orellana, donde hacían clases y ensayos, y “Normandí” ubicada en la Leonidas Plaza y Lizardo García donde funcionaron las oficinas (Díaz 2019, entrevista personal).

El aporte de Susana Reyes al traer maestros y coreógrafos del *American Dance Festival*, “su generosidad” (Váscones 2018, entrevista personal), fue fundamental para alimentar el proceso local. De este modo se consolidó un circuito: el FDI, la Casa de la Danza y Humanizarte fueron espacios donde varias personas se convirtieron en bailarines, maestros, maestras, coreógrafos y coreógrafas que enfrentaron a sus predecesores y a la manera que les habían enseñado la práctica de la danza (Mora 2015); entre ellos y ellas

⁴⁰ Arribó al Municipio después de trabajar en el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central (Pullupaxi 2019)

encontramos: Carolina Váscones⁴¹, Irina Pontón⁴², Cecilia Andrade⁴³, Mónica Thiel⁴⁴, Josie Cáceres⁴⁵, Terry Araujo⁴⁶ y Ernesto Ortiz⁴⁷.

También hubo aportes de bailarines no “independientes” miembros del elenco de la Compañía Nacional de Danza, como Pablo Cornejo, Patricio Andrade⁴⁸ y Byron Paredes⁴⁹ que a través de “Propuestas para la Danza”, PROPUDANZA, entre 1992 y 1996 impulsaron los *Abriles*, espacio creado con el fin de mostrar su trabajo y el de otras personas del medio que empezaban hacer coreografía. Además de auto subvencionar su proyecto con la remuneración como miembros de la institución, también diversificaron el uso de los espacios de la Compañía de Danza, que les permitía usar sus instalaciones. Desde 1998, se transformaría en el Festival *Alas de la Danza*, esta vez con la colaboración directa del Departamento de Cultura de la Universidad Central y el importante aporte de Rafael Herrera. La constante presencia de Patricio Andrade sostuvo este proyecto hasta el 2002⁵⁰, pues sus compañeros, Paredes y Cornejo, habían dejado el país para continuar con su carrera en el exterior (Patricio Andrade 2019, entrevista personal). A la par en el año 1996, las mujeres del FDI, empezaron a construir el Festival *No más Luna en el Agua*, que fue estrenado en 1997 en el Patio de Comedias⁵¹, un espacio abierto por las mujeres para trabajar sus propuestas de danza, “nos dimos la oportunidad de crear y de decir lo que queríamos” (Corporación Cuarto Piso 2011).

⁴¹ Bailarina, coreógrafa, profesora. Inicia tomando clases en diversos espacios, fue miembro del FDI, Corporación Cuarto Piso, fundadora del festival *No más luna en el agua* actualmente impulsa la danza invisible (Mora 2015)

⁴² Bailarina y coreógrafa. Miembro del FDI durante 17 años, Corporación Cuarto Piso, fundadora del festival *No más luna en el agua* (Mora 2015)

⁴³ Bailarina, profesora y coreógrafa. Inició su formación en el Instituto Nacional de Danza, fue miembro del FDI, actualmente desarrolla su trabajo como independiente, fundadora del festival *No más luna en el agua* (Mora 2015).

⁴⁴ Bailarina, coreógrafa; miembro del FDI, fundadora del festival *No más luna en el agua* (Mora 2015).

⁴⁵ Bailarina, coreógrafa, profesora, gestora cultural. Miembro del FDI, Corporación Cuarto Piso, fundadora del festival *No más luna en el agua*, actualmente es directora de la Compañía Nacional de Danza (Mora 2015)

⁴⁶ Coreógrafo, bailarín, profesor. Inició en el FDI, lugar donde continúa desarrollando su trabajo (Mora 2015)

⁴⁷ Bailarín, coreógrafo, crítico, investigador y docente. Se desarrolló en el FDI (Mora 2015), durante los años 2000 creó prolíficamente convirtiéndose en un referente a nivel nacional. Actualmente es docente en la Facultad de Artes de Cuenca, donde además está al frente de un laboratorio coreográfico; desde este espacio ha elaborado indagaciones sobre el quehacer dancístico nacional y sobre cómo abordar pedagógicamente la formación en danza contemporánea.

⁴⁸ Bailarín, Director artístico y productor. Empezó en la Escuela de Arte Coreográfico en 1978, fue parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza. Actualmente es director artístico de Ocho y medio (Mora 2015)

⁴⁹ Bailarín y coreógrafo. Fue parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza. Actualmente trabaja en la línea de la danza teatro con su grupo “Cuervos” (Mora 2015).

⁵⁰ En su última edición el Festival Alas de la Danza se realizó con el apoyo del Ocho y Medio. Lamentablemente después no logró sostener ese esfuerzo.

⁵¹ Se realizó en el Patio de Comedias porque el FDI aún no tenía los espacios en la Casa de la Cultura

Estos jóvenes bailarines no solo necesitaban mostrar sus propuestas estéticas, principalmente fueron creando espacios donde bailar. Patricio Andrade (2019, entrevista personal) –ahora alejado de la danza contemporánea–, dice: “estábamos llenos de energía, podíamos pasar bailando 25 horas”, “éramos inquietos”. No se puede dejar de nombrar a otros bailarines y bailarinas que circularon por esos espacios, aunque no hayan “pertenecido” directamente a ninguno; entre esas personas encontramos: Diego Garrido⁵², Inerba Garrido⁵³, Valeria Aguirre⁵⁴, Valeria Andrade⁵⁵, Lorna Ortiz⁵⁶, Sofía Calderón⁵⁷, Jorge García⁵⁸, Thalía Falconí⁵⁹, Rosa Amelia Poveda⁶⁰, María Rosalba Pérez⁶¹, Carla Barragán⁶² entre otros.

En esa década, la escuela de ballet del Conservatorio Nacional de Música había ido perdiendo importancia, la escuela que dirigió María Luisa González había cerrado sus puertas, el Instituto Nacional de Danza era la única escuela formal de danza, pero se enfocaba más en el lenguaje del ballet clásico. Así, el circuito mencionado anteriormente fue el espacio donde se fue generando una escuela de danza contemporánea en Quito, una escuela no formal, muy propia y particular: quienes abrieron espacios enseñaron su estilo de movimiento y la forma en que comprendían el ejercicio de la danza. El lugar desde donde se empezó a conocer este arte definió la forma de aprenderla y comprenderla. Esa escuela no se limitó a la forma, sino que se extendió a la relación que establecía con su

⁵² Bailarín intérprete, profesor. Inició sus estudios en el Instituto Nacional de Danza, ha trabajado cercano a círculos independientes. Actualmente es profesor en el colegio de artes Frederick Ashton.

⁵³ Bailarina, fue parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza.

⁵⁴ Bailarina, coreógrafa, profesora. Empezó sus estudios en la escuela de la CND, fue miembro del grupo *Adtempore* junto a Laura Alvear y Lorena Pástor, fue co-directora de Danzensable con Lorena Pástor. Actualmente desarrolla su trabajo como independiente en colaboración con otras bailarinas.

⁵⁵ Bailarina, coreógrafa, profesora, investigadora, crítica, performer. Inició en el Instituto Nacional de Danza, La Casa de la Danza (Mora 2015). Trabaja de manera independiente con la plataforma multidisciplinar *Sujeto a cambio*, que ha devenido en *Sujeta a cambio*, por su trabajo ay accionar político en relación al género.

⁵⁶ Bailarina, perteneció al elenco de la CND, colaboró con el FDI, actualmente reside en Lima, donde ha desarrollado un trabajo como intérprete y profesora.

⁵⁷ Bailarina Independiente. Empezó su formación en el FDI, Casa de la Danza, Humanizarte, formó parte del elenco de la Compañía nacional de Danza, ha interpretado obras de Terry Araujo, Ernesto Ortiz, Kléver Viera, Esteban Donoso, entre otros (Mora 2015).

⁵⁸ Bailarín, profesor, coreógrafo. Actualmente dicta clases en la Escuela Exploradores de la Danza del FDI

⁵⁹ Bailarina, coreógrafa y artista escénica. Inició con Isabel Bustos, después estudió en Nueva York y París; desarrolló su trabajo en Venezuela y México (Mora 2015). Actualmente es profesora en la Universidad de las Artes en la carrera de danza en Guayaquil.

⁶⁰ Coreógrafa, bailarina, gestora, profesora. Estudió en el colegio de Bellas Artes en Quito y en el Instituto Nacional de Danza. Desarrolló su nivel de interpretación en Alemania, donde bailó con diferentes personalidades de la danza (Mora 2015). Actualmente dicta clases en el Sótano de Nijinsky en Quito.

⁶¹ Bailarina, profesora. Fue parte del elenco de la CND, bailó con el FDI, estudió en Nueva York técnica *Horton*. Actualmente es profesora en la Universidad Espíritu Santo en Guayaquil.

⁶² Bailarina, coreógrafa, profesora. Ha desarrollado su trabajo en Estados Unidos. Ha trabajado en los grupos Birlibirloque, BQdanza que es la compañía con la que trabaja actualmente (Mora 2015).

entorno, sobre todo las maneras que concebían esas relaciones, fueron más allá de abarcar el lenguaje abstracto.

A pesar de que en los años 90 se haya creado toda una red de trabajo independiente, la presencia del Frente de Danza Independiente se sostiene en la memoria colectiva, analizar por qué es tarea del segundo capítulo.

Capítulo segundo

Ecos

Discursos y Prácticas

Durante la década de los 90 existió un paraguas legal y un sistema institucional, estructurado desde los años 80, que tenía como objetivo fomentar el desarrollo cultural del país. Debido a pugnas internas entre instituciones, esa organización estatal no funcionó de manera articulada y con el tiempo fue generando una burocracia cultural. La Compañía Nacional de Danza⁶³ pasó a ser una institución pública muy poco conocida, su tamaño inicial había disminuido, ya no existía el Departamento de Investigaciones; por otra lado, como parte del aparato estatal desarrolló largos trámites y procesos burocráticos. El BEC, al contrario, era un espacio mucho más reconocido y quienes deseaban llegar a bailar en un elenco, aspiraban ingresar al Ballet Ecuatoriano de Cámara. Esta institución, amparada en su organización como Fundación de naturaleza privada, recibía asignaciones desde el Ministerio de Finanzas a través de partidas “ociosas”, a palabras de su director (Guarderas 2019, min 7:27), y de alguna manera, no enfrentaba los mismos procesos burocráticos que la Compañía.

En cambio, en el circuito creado entre la Casa de la Danza, Humanizarte y el Frente de Danza Independiente, circulaban varios bailarines y bailarinas sin necesariamente pertenecer a ninguno de estos espacios; como fue el caso de algunos integrantes del grupo *Adtempore*⁶⁴(1996) bajo la dirección de Laura Alvear⁶⁵ (Alvear 2018, entrevista personal). Debido a que no lograban gestionar formas de financiamiento continuo, no podían reconocer económicamente a sus integrantes, por lo tanto sostenían su trabajo de manera intermitentemente, por proyectos; entretanto, cada persona trataba

⁶³ A principios de los años 90, fue su directora la mexicana-guatemalteca, Laura Solórzano, quien en aquel entonces era esposa de César Verduga, Ministro de Gobierno del Presidente Rodrigo Borja. En 1992, asumió la dirección Arturo Garrido y en 1999 tomó la posta María Luisa González hasta el 2015 (Compañía Nacional de Danza s.f.)

⁶⁴ El grupo *Adtempore* se separó y entre quienes se quedaron crearon el grupo *Danzensamble* (1998), pero bajo la dirección de Lorena Pastor y la presencia constante de Valeria Aguirre (Aguirre 2018, entrevista personal); como trabajan por proyectos no consolidaron una actividad continua pues dependían de otros ingresos laborales y familiares para sostener su actividad artística, a lo que Lorena Pástor calificó una economía compartida (Pástor 2018, entrevista personal), así que para entrenamiento generalmente asistían a clases en diversos espacios, como el FDI, Humanizarte y la mismas clases de la CND, además de entrenamientos personales.

⁶⁵ Laura Alvear, es una bailarina ecuatoriana de larga trayectoria en México donde llegó a ser solista. A su regreso al país en 1995 fue parte del elenco de la CND, BEC y también directora del Instituto Nacional de Danza. Estableció un grupo con Lorena Pástor y Valeria Aguirre, entre las bailarinas de más trayectoria. (Aguirre 2018, entrevista personal).

de sostener su economía personal de distintas maneras, es decir, aunque existía una estructura institucional y legal alrededor del ámbito cultural, el trabajo de artistas independientes no estuvo amparado.

El espacio de danza contemporánea independiente siempre enfrentó el reto de cómo financiar sus actividades, y aunque crearon este circuito donde se impartían clases y hacían funciones, no trabajaban en una red colaborativa; y cómo se verá más adelante, las economías que generaron se sostuvieron prácticamente en relaciones personales. A falta de políticas culturales de Estado, establecieron formas de hacer, maneras de relacionarse y funcionar que permitieron gestionar sus actividades culturales de diversas maneras; entre esas estrategias estuvo el acceso a información, sobre formas de financiamiento, especialmente a través de los círculos de “amistad” que el mismo trabajo cultural iba desplegando. Esa información se compartía de manera informal “de boca a boca”⁶⁶. Era conocido por “todos” dónde se podían gestionar recursos. Estos círculos, no tan abiertos, no estaban basados solamente en la amistad o colaboración profesional, sino también en parentescos.

La danza contemporánea se instauró y consolidó su lenguaje como tal en los años 90 (Donoso y Mora 2015), entrando en sintonía con lo que sucedía a nivel global. Esa década fue una época muy difícil para el país, las políticas neoliberales dejaron una sociedad fragmentada. Entonces, es pertinente preguntar de qué manera, en un momento de crisis social, se estableció la danza contemporánea independiente como una práctica artística en medio de tanta desigualdad, cómo y dónde se recogió para elaborarse en un correlato paralelo a su contexto (Mora 2015). Ésta ha sido una incógnita que fue creciendo en mí, dado que yo vengo desde un espacio, que sin la coyuntura política de los años 90, no hubiese tenido acceso jamás a una práctica como esta. Cabe reflexionar en esta paradoja, si:

La autonomía relativa del arte, y de la danza en particular, requiere de la existencia de un cierto “excedente” tanto en el plano material como en el plano cultural. No puede hablarse, internamente, de arte en realidad en sociedades donde el ochenta por ciento de la población, o más, está dedicada de manera más o menos angustiosa, a producir alimentos (Pérez Soto 2008, 28-9).

⁶⁶ Todas las personas entrevistadas señalan que “todos sabían que había que ir a hablar con el Pancho Aguirre”. Él fue tío de Carolina Váscones, quien por esos años iniciaba su carrera como intérprete en el FDI.

La danza contemporánea independiente se había ido desarrollando en medio de economías precarias y compartidas, de subvenciones familiares, mecenazgos y autosubvenciones⁶⁷, además del aporte “indirecto” del Estado⁶⁸. Por lo tanto, así como se abstraigo de la realidad inmediata para generar su experimentación, el espacio independiente tuvo que recogerse en un espacio socioeconómico para existir: el burgués, aunque esto no limitó a la danza a filtrarse en la sociedad y tocar a personas de diversos estratos sociales. La danza contemporánea ha sido, a lo largo de su corta historia en nuestro país, lo suficientemente generosa, inteligente y subversiva para encontrar los intersticios por donde llegar a diversas personas y espacios, entre esas afortunadas personas me encuentro yo.

Estos espacios dedicados a la danza contemporánea independiente en Quito fueron desarrollando relaciones de trabajo cultural, que a su vez, configuraron dos espacios: uno público integrado por actores culturales públicos y privados; entre los que estuvieron: el Departamento de Difusión Cultural del BC, el Departamento de Cultura de la Universidad Central del Ecuador, la Dirección de Educación y Cultura del Municipio de Quito como públicos y la Asociación Humboldt/Centro Goethe, entidad ecuatoriana-alemana sin fines de lucro en el espacio no gubernamental (Humboldt/Goethe-Zentrum 2016); con los cuales forjaron alianzas estables donde la naciente gestión cultural se fue desarrollando y los nuevos profesionales del sector público en este ámbito, los promotores culturales, encontraron su campo de acción. Y otro espacio privado, de puertas para adentro de cada espacio, que en el caso del FDI, fue jerárquico y patriarcal debido a la forma de su organización interna, división de roles y aceptación de una estructura que contaba con dos cabezas masculinas.

Para analizar esas formas de producir danza contemporánea independiente, es necesario conceptualizar la gestión cultural y cómo se va a comprender a la misma en relación a la danza contemporánea independiente en Quito durante los años 90.

⁶⁷ Estas autosubvenciones fueron, las contribuciones más invisibilizadas y las que reflejaban la autoprecarización del trabajo en la danza que se había normalizado para sostenerse en la práctica artística.

⁶⁸ Como aportes indirectos del Estado se toman en cuenta los dineros que desde el Departamento de Difusión del Banco Central se destinaron para actividades culturales. A pesar de la autonomía que defendía ante el Concejo Nacional de Cultura, esos dineros no venían del presupuesto del Estado directamente, pero sí venían de las arcas del BCE. Como aporte indirecto también se incluye el acceso a uso de los espacios de la CCE a través de comodato, pues es infraestructura pública creada y financiada con dineros del Estado.

La Gestión Cultural una profesión nueva en los 90's. Breves indicios para una mirada crítica en su práctica.

El discurso de la gestión cultural se instaura en los noventa junto a la imagen del promotor cultural, “empezó a posicionarse en el imaginario de agentes artístico-culturales autónomos como un campo naciente de profesionalización para un oficio que aparentemente se había desarrollado de forma empírica y espontánea” (De la Vega 2016, 97). Venían de la mano con los cambios y parámetros que desde organismos internacionales, como la UNESCO, se establecían para la administración cultural en América Latina, donde las nociones de "desarrollo" "cultura", y de "estructura socio-cultural" fueron importantes para analizar los procesos de modernización del Tercer-Mundo, o, países subdesarrollados (Sánchez 1988).

La gestión cultural se fue incorporando a las políticas públicas y a la planificación del Estado con una función gerencial y administrativa. En nuestro país, la gestión y profesionalización cultural empezaron a posicionarse en la crisis identitaria ecuatoriana de esa década, cuando los imaginarios que habían construido la idea de nación, perdieron su razón de ser homogeneizante y surgieron nuevos paradigmas que además, estuvieron acorde al cambio de consumos culturales.

La gestión cultural es un concepto que se ha ido desarrollando en la práctica y a lo largo de los años. Tiene como uno de sus fines la participación de las personas en la dinámica cultural local; “es el camino de pensar, planificar y producir servicios culturales”. Sus objetivos son: dar presencia al sentido en la vida de la ciudad; ayudar a restablecer el delicado equilibrio del ciclo de la vida cultural, aportar a una mayor calidad de vida desde la cultura. Parte desde las necesidades, imaginarios e identidades de los ciudadanos, es importante que habla en plural, lo que marca su trabajo desde la diversidad y multiplicidad, con el fin de crear nuevos sentidos que enriquezcan la vida individual y colectiva (Moreira 2003, 13, 25-7).

La gestión cultural, en su ejercicio, está íntimamente ligada a lo que se comprenda por cultura, de ahí la importancia de vislumbrar bajo qué parámetros se plantea y conceptualiza la misma; el enfoque de su práctica dependerá del lugar de enunciación desde donde se la realice, sea este el Estado, bailarinas y bailarines independientes (en este caso), organismos privados de cultura que intervengan como aliados estratégicos, etc. Es decir, la gestión cultural sería la mediación que en un marco de condiciones establecidas por políticas culturales, de distinta tipología, permitiría un funcionamiento organizado de todos estos actores culturales; sin olvidar que estas políticas siempre están

definidas desde los entes reguladores de Estado, que en esos años fue el Sistema Nacional de la Cultura.

De este modo, la concepción de cultura que habían instaurado los intelectuales de la Patria, con una mirada patriarcal, elitista de base eurocéntrica y de “alta cultura”, sirvió de base para pensar la legislación sobre este ámbito. Los ideales blanco mestizos, homogenizantes eran totalmente excluyentes, configuraron el espacio artístico cultural como un producto que refleje los valores del progreso. Pero, lo cultural no solo es un campo polisémico de por sí, es un campo en disputa constante, donde unos valores dominantes tratan de mantenerse sobre otros emergentes, característica propia de un espacio dinámico y, por lo tanto, lleno de matices políticos.

Moreira (2003,10) además señala que: “Gestionar cultura implica, por lo tanto, la gestión de servicios culturales que se materializan en programas y actividades con el propósito de alcanzar las metas definidas en los planes de política cultural”. Entonces, se está hablando de una actividad que genera un campo amplio de acción, donde deben intervenir: el Estado, por un lado, y la diversidad de actores culturales, por el otro, con el fin de establecer un camino o ruta, desde la creación hasta la circulación, de diversas culturales; este proceso debería realizarse en constante diálogo.

En el Ecuador de los 90, no había políticas culturales a pesar de la legislación existente. De este modo, entre quienes se dedicaban al trabajo artístico, específicamente a la danza contemporánea independiente, las prácticas establecidas se asumieron como procesos, que en el caso del Estado, devinieron en papeleos burocráticos y en el de instituciones culturales con relaciones formalizadas de colaboración, las mismas que posteriormente fueron transformándose en relaciones de amistad y confianza más personales. Entonces, cabe señalar que no había una gestión cultural resultado de políticas de Estado, hubo procesos específicos como el del entonces Municipio de Quito con sus diversos programas⁶⁹, propuestos desde la institucionalidad en base a proyectos pensados por algunos funcionarios, y que gracias a la coyuntura política del momento, encontraron en la entonces Directora de Educación y Cultura, Rosángela Adoum, el apoyo para realizarlos (Pullupaxi 2019, entrevista personal).

Además, la poca formación en gestión cultural que estuvo enfocada en los profesionales de instituciones públicas, generalmente no incluyó a artistas

⁶⁹ Entre los que están: Agosto mes de las Artes, Encuentro Arte y Cultura, Encuentros Interparroquiales de Cultura (Pullupaxi 2019, entrevista personal)

independientes, solo se promovieron talleres ocasionales como los que alguna vez impulsó la Fullbright, en el que se enseñó a armar propuestas para solicitar auspicios: “nos enseñaron a hacer la carpetita” (Díaz 2019, entrevista personal). Así se construyó la idea del profesional en gestión cultural y el artista que desarrollaba estas acciones de manera empírica.

La Gestión Cultural para la danza contemporánea independiente en Quito

La Gestión Cultural “es el camino de pensar, planificar y producir servicios culturales” (Moreira 2003, 13), en el que además queda claro que “la relación entre gestión y cultura es tan antigua como el arte, aunque es cierto, que lo que sobrevive en las artes es su testimonio estético y moral, y *no las fatigas que acompañan su parto*⁷⁰. Detrás de cada obra hubo un proceso administrativo que la posibilitó” (Moreira 2003, 13). Por lo tanto, entenderé como gestión cultural, en relación a la danza contemporánea independiente en la ciudad de Quito, a todas las actividades realizadas para que una obra de danza alcance a ser puesta en escena⁷¹, en las que, además de las horas de entrenamiento físico, ensayo, desarrollo de la creatividad, etc., incluiré a todas las actividades de organización, administración, contención, cuidado y otras “labores” que no han sido valoradas, menos aún, visibilizadas. Esta distinción entre actividades, calificadas las unas de labores y las otras de trabajo, es fundamental porque las primeras se ligan a lo privado, feminizado más que femenino, y no productivo, “actividades necesarias para la vida”, mientras que las segundas se relacionan con lo público y productivo, entendido como masculino (Arendt 1997).

La danza ha enfrentado varios retos a lo largo de su historia en el país. En la década de los 90, empezaba a ganarse un lugar “serio” entre las artes por su experimentación estética, lo que la colocaba a la par de lo que sucedía en el mundo de las artes contemporáneas. Ese “no lugar” claro y definido en la sociedad, lo relaciono con la división entre labor y trabajo⁷², porque aún es una práctica artística que ha sido mirada más como una actividad recreativa, por lo tanto no una actividad “productiva”. Esta forma

⁷⁰ El énfasis es mío

⁷¹ Es decir trasciende a la producción y la circulación de una obra, porque la gestión así planteada, incluye todas las labores no remuneradas que sostienen las acciones productivas, diferencia que se explica inmediatamente después.

⁷² Esta separación entre labor y trabajo se sustenta en el análisis de Hanna Arendt, quien diferencia una labor como una actividad que se dedica a la elaboración de algo inmediato, de consumo, algo que se hace para la continuidad de la vida misma, mientras el trabajo es una actividad de ámbito productivo, no de consumo personal (Arendt 1997).

de comprender la práctica de la danza contemporánea independiente, es el resultado de una abierta feminización de su práctica que sobre todo abarcó el espacio de la interpretación. Este lugar se rodeó de prejuicios y división del trabajo por roles de género, se volvió público al “coreógrafo maestro” versus la posición de la interpretación, donde varios cuerpos femeninos y feminizados, se subsumieron a la “autoridad”. Este tipo de trabajo cultural cumplió un rol específico en medio de ese proceso de creación que fue de ámbito privado, es decir puertas adentro de cada grupo. Comprender esta “feminización” del trabajo cultural permitirá profundizar en las relaciones de poder que se mantuvieron en el interior de la práctica de la danza contemporánea, marcada por la jerarquía y un dominio de lo masculino. Este contexto naturalizado y normalizado, que solamente después de mucho estudio y análisis ha sido posible mirarlo, incluso materializarlo, porque de cierta manera reside en mi cuerpo⁷³, es el que debe cambiar dentro de lo que considero gestión cultural.

Esta feminización, por ejemplo, puede percibirse en la diferencia entre el teatro y la danza, artes que trabajan con el cuerpo en escena. El primero incluye el uso de la voz, el texto y la dramaturgia; esto crea una relación directa a las letras, y esa, ya representaría una jerarquía superior. En medio de las concepciones occidentales y patriarcales, todo lo relacionado al intelecto y racionalización es más cultivado, responde a una idea de alta cultura, se conecta con la conceptualización que fue definida desde los intelectuales. La danza pone el cuerpo y las emociones sin desligarlas del intérprete y su ser, sin crear otro/a que habita y vive ese momento; basa su expresión en el movimiento; de cierta forma, remite a lo instintivo y primario. Por lo tanto, bajo una concepción “racional” occidental, el cuerpo se convierte, obviamente, en algo a dominar, en un espacio indómito que disciplinar, incluso a través de las mismas técnicas formativas de danza⁷⁴.

El teatro domina y justifica cada acción, la danza libera y conduce cada impulso dejando fluir. Bajo esta idea se creó un mito sobre la danza, y sobre quienes la practican: su mínimo interés por crear un conocimiento o por cultivar su intelecto⁷⁵; a esto se sumó, que quienes ocuparon espacios públicos como representantes de la danza contemporánea, nunca dedicaron un tiempo para sistematizar sus procesos o reflexionar sobre los mismos,

⁷³ Análisis que realizó siguiendo las reflexiones de Arendt en relación a labor/trabajo y a Butler, a través de la acción política de los cuerpos que plantea en *Cuerpos aliados y luchas políticas*.

⁷⁴ Lo que no sucede con las técnicas somáticas de movimiento que buscan liberar el cuerpo y su expresión corporal propia

⁷⁵ Jorge Matheus, reconocido actor de la ciudad de Quito, en un ensayo conjunto entre la Sinfónica Nacional, Compañía Nacional de Danza y alguna gente de teatro por un montaje navideño, señaló con molestia: “los bailarines no saben contar más de ocho y varias veces ocho”.

y cuando se ha hecho, ha estado a cargo de mujeres. Se ha validado siempre una forma de crear conocimiento, ligado a lo público, a las letras (Rodríguez 2019), lo que es definitivamente un espacio masculino; mientras otras formas se han infravalorado lo digo en pasado pues, actualmente existen mujeres valiosas como Valeria Andrade, Josie Cáceres, Tamia Guayasamín, Bertha Díaz, entre muchas otras, que generan un trabajo de investigación académica desde el cuerpo y desde los cuerpos, rompiendo afirmaciones llenas de estigmas como “solo soy bailarín”⁷⁶.

Entonces, si la gestión cultural busca: “dar presencia al sentido en la vida de la ciudad; ayudar a restablecer el delicado equilibrio del ciclo de la vida cultural, aportar a una mayor calidad de vida desde la cultura” (Moreira 2003, 25), es necesario incluir el equilibrio de la vida desde donde se crean y producen estas prácticas culturales. Por lo tanto, el quehacer de la danza independiente debería transformarse en un espacio de creación e improvisación auténtico de los cuerpos en su diversidad y diferencia, en una vía de posesión del territorio cuerpo y el territorio ciudad donde se danza, es decir, convertirse en base de la acción política. El movimiento mismo es acción, reconociendo al cuerpo y su territorio como primer lugar de enunciación, porque al ser la gestión un campo polisémico, redefine, reconstituye, resignifica (Arendt 1997) (Segato 2017) (De la Vega 2016) (Cabnal 2012).

La gestión cultural, en relación con el quehacer de la danza contemporánea, no debe reducirse a un lineamiento de procesos y pasos de realización de un producto “consumible”, pues limita la creación a una cadena cíclica que da por resultado un “trabajo complejo”, dejando fuera, por sus características “no productivas”, a las labores que sostienen el trabajar con esos cuerpos maleables, por su objeto y sentido poético, en toda su diversidad y por todo lo que histórica, social, económica, cultural, emotiva y subjetivamente integran.

La gestión cultural debe incluir “las fatigas que acompañan el parto” de una obra en toda su dimensión. Con este enfoque, se debe subrayar que esta profesión se instauró en medio de un campo donde discursos e intereses de agentes públicos y privados crearon una silente tensión político- económica que se ignora en el mundo de las artes, donde el reconocimiento y el prestigio son base de capital simbólico y permiten un acceso a reconocimiento económico (Rowan 2010, 64), recayendo una vez más en este ámbito

⁷⁶Esta frase fue dicha por el bailarín, coreógrafo y maestro Carlos Cornejo, frase además que a Valeria Andrade hasta el día hoy le interpela y a la que siempre se refiere con rebeldía (Andrade P 2018, entrevista personal).

público productivo y un privado que no lo es, y que naturaliza e invisibiliza ciertas actividades. En pocas palabras, se quitan los dolores del parto.

Para este fin, se entenderá por gestión cultural a todas las actividades necesarias que las personas involucradas en los procesos de aprendizaje, creación, producción, interpretación y difusión en relación a obras de danza contemporánea independiente realizaron, pero también, a todas aquellas acciones que se establecen en relación al trabajo necesario para sostener los espacios creados y esencialmente la producción artística, más allá del financiamiento económico que siempre deja fuera aspectos como los afectos y actividades de cuidado⁷⁷. También se incluyen las alianzas entre personas e instituciones y las relaciones de poder que se establecen en este “hacer”, en las negociaciones que se generan en el trabajo.

Con lo anteriormente expuesto, cobran mucho sentido reflexiones sobre la danza contemporánea y cómo “crece con una fuerte pregunta sobre el cuerpo mestizo y lo femenino con una línea patriarcal” (Donoso y Mora 2015, 13); esto incluye: el concepto asumido de lo cultural reflejado en esa pregunta sobre el cuerpo mestizo; la invisibilización de la práctica de la danza contemporánea, a través del “no lugar” de ésta en la sociedad; y finalmente, lo patriarcal en las jerarquías y dominio en lo que fue naturalizando sus formas de desarrollarse. Además, “el símbolo del danzante en el país es un hombre, los hombres dirigen los procesos en danza en el Ecuador” recuerda Nelson Díaz sobre una conversación que mantuvo con Germán Silva⁷⁸ (Díaz 2019, entrevista personal). Por lo tanto, la afirmación de que esta práctica es “un espacio predominantemente femenino, pero de cortado orden masculino” (Donoso y Mora 2015) solo permite comprender cómo se había configurado el medio dancístico en lo independiente en la ciudad de Quito, en un momento histórico específico y un contexto social muy peculiar, pero que definitivamente influyó en las “formas de hacer” danza. Por lo tanto, preguntarse quienes accedieron a un espacio público y, por ende, de representación, es fundamental.

Debido a esta configuración, es preciso plantear esta interrogante: ¿por qué en la memoria colectiva de la danza independiente de la ciudad de Quito, el FDI se mantiene como un actor principal de esa década si no fueron los únicos en escena? Los aportes de

⁷⁷ Entendiendo por afectos y actividades de cuidado a las relaciones de amistad, compañerismo y de pareja que van más allá de relaciones de trabajo, por el simple hecho de trabajar con el cuerpo son relaciones que conllevan un acercamiento diferente, un cuidado distinto.

⁷⁸ Coreógrafo de origen chileno que llegó al Ecuador con Patricia Aulestia

la Casa de la Danza con Susana Reyes y Humanizarte con Nelson Díaz fueron de suma importancia y generaron formas de autofinanciamiento; de igual manera, el trabajo de Patricio Andrade en conjunto con Byron Paredes por medio de PROPUDANZA, con los *Abriles* y *Alas de la Danza*, procesos a los que necesariamente hay que dedicarles un estudio más profundo y no solo menciones debido a su articulación con instituciones con el fin de lograr financiamientos y apoyos. Finalmente, el festival *No más luna en el agua* impulsado por las mujeres del FDI en el interior de esa estructura cerrada que configuró el Frente durante varios años, fue el espacio que estas bailarinas generaron para empezar a bailar sus creaciones y con él empezaron a comprender su forma de crear.

Desde este campo de relaciones en tensión, propongo analizar las formas de gestión cultural que en el interior del Frente de Danza Independiente se fueron desarrollando, entendiéndola más allá del proceso de producción de una obra como objeto de consumo. Marcela Correa, Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Cecilia Andrade y Ernesto Ortiz, como profesores de la Escuela Exploradores de la Danza y de la Escuela Futuro Sí (proyectos del FDI y Wilson Pico respectivamente) –en un inicio influyeron en las personas con las que trabajaron; tanto, que la mayoría de bailarines y bailarinas que, desde el 2005 en adelante, desarrollaron propuestas diversas en relación al cuerpo, a la estética y a las formas de hacer danza a nivel local, se formaron en esos espacios. Es por eso que esta investigación se centra en ese proceso específico; busca analizar las formas y estrategias que encontraron los actores del FDI para realizar su trabajo y también su incidencia en la danza independiente de la ciudad.

Marcela Correa es actualmente la encargada del Área de danza contemporánea en la Universidad San Francisco de Quito (Correa 2018, entrevista personal); Carolina Váscones e Irina Pontón trabajan aún en sus investigaciones corporales desde la marginalidad, prefieren su pequeño espacio porque no les interesan estas relaciones de poder, conflicto ni reconocimientos (Váscones 2018, entrevista personal) (Pontón 2019, entrevista personal); Josie Cáceres es la Directora de la Compañía Nacional de Danza del Ecuador desde el 2015 (Compañía Nacional de Danza s.f.); Cecilia Andrade también trabaja en la marginalidad y sostiene su danza persistentemente; Ernesto Ortiz es profesor de danza contemporánea y composición en la Universidad de Cuenca, en la carrera de Danza Teatro, donde además ha desarrollado un trabajo académico e investigativo.

En ningún momento, esta investigación busca minimizar el trabajo de los otros espacios de danza contemporánea independiente existentes en esta época. El FDI es la punta del hilo útil para ir armando la madeja de la memoria con una relectura de los

hechos. Hacer danza contemporánea fuera de una institución como la Compañía Nacional de Danza o el Ballet Nacional, siempre será un reto y siempre lo ha sido, como escribe Patricio Andrade en el programa de mano del Festival Alas de la Danza 2000; palabras de consuelo y optimismo:

La producción dancística baila al ritmo de la crisis nacional: *aparece y desaparece*. Algunos presentan sus trabajos en los teatros existentes, otros lo hacen fuera del país. *Algunos se mantienen optimistas, otros simplemente se desentienden*.

Estos movimientos y estados de ánimo, altos y bajos, son la tónica generalizada del momento.

Sin embargo, presentamos “Alas de la Danza 2000” con el mensaje de crecer y reunir a creadores, intérpretes y bailarines para que proyecten sensaciones interiores que hagan saber al público que todavía estamos en el escenario (Andrade 2000; el énfasis me pertenece)

El Frente de Danza Independiente: un espacio de referencia en la memoria dancística de la ciudad de Quito

Empiezo este análisis, con el fin de no herir sensibilidades, señalando que esta tesis no busca negar, minimizar o peor aún desconocer el aporte al lenguaje escénico que Wilson Pico, Kléver Viera y Terry Araujo han realizado con su trabajo coreográfico en la ciudad, sería absurdo e injusto y hacerlo. Por otra parte, estas reflexiones buscan reconocer y revalorizar el aporte y trabajo silenciados que las demás personas⁷⁹, ex-miembros del FDI o invitados, realizaron en ese proceso durante esos años. Hago referencia a aquellas que fueron parte fundamental en la construcción de un sueño. Esta perspectiva propone una relectura de los hechos, con el fin de mostrar la contribución política de esos aportes que permitieron forjar el prestigio del FDI.

El FDI se creó en 1984, pero este análisis se centra en la década de los 90, por lo que solo se tomarán referencias imprescindibles de los años 80. Nació como lugar de encuentro de artistas independientes para “emprender acciones de carácter colectivo” (Ignatova 2013, 52), pero, a través del tiempo se ha institucionalizado⁸⁰ ya que se ha llegado a practicar una danza igual de normada, en sentido jerárquico, que la que se practica en espacios formales (Ortiz 2017).

⁷⁹ Seguramente se quedan muchos nombres fuera. Esta es una mirada y, como señala Genoveva Mora (2015), siempre será incompleta.

⁸⁰ En el año 2010, reciben apoyo de la Cooperación Belga, readecuan los espacios de la Escuela Exploradores de la Danza y han mantenido una actividad de formación constante.

Durante los tres primeros años de la década de los 90, aún contaban con la sala “José Limón”⁸¹ en la Avenida Tarqui. El FDI, en alianza con la Asociación Humboldt y el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central, impulsó las Jornadas “*Mary Wigman*”, Andrea Stark⁸² recuerda:

Empecé por abrir el espacio. Wilson Pico, Cecilia Andrade se acercaron. Antes de hacer las Jornadas Mary Wigman se hizo otra actividad, se empezó a trabajar en conjunto. En el Frente ya había un Terry, una Caro, una Irina, Josie también, pero estaba saliendo a Colombia, las francesas. Un aliado fundamental fue Pancho Aguirre desde el Departamento de Difusión del Banco Central. El festival nació de la necesidad de los artistas. El Frente se acercó a la institución para hacer las Jornadas porque querían un espacio para mostrar el trabajo. Además trajimos maestros, mandamos gente de acá, para generar intercambio (Stark 2019, entrevista personal).

La sala José Limón se cerró alrededor de 1994, en parte porque el FDI dejó de recibir el apoyo del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central, fue un suceso repentino. Sin un espacio para ensayar, el FDI no desapareció, pero trabajó en desarticulación. En 1998, el FDI firmó un comodato⁸³ con Stalin Alvear, entonces Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: recibieron los espacios de lo que hoy es la Sala Mariana de Jesús (1998) y posteriormente los de la Escuela Exploradores de la Danza (2001), en el tercer piso del Edificio de los Espejos de la CCE. El uso de estos espacios se ratificó con los posteriores Presidentes de esta institución: Raúl Pérez Torres y Marco Antonio Rodríguez (Ignatova 2013, 68). El auspicio financiero de HIVOS⁸⁴ se logró gracias al trabajo en conjunto entre el antropólogo Óscar Bonilla y Kléver Viera (Pontón 2019, entrevista personal). Con este financiamiento adecuaron los espacios físicos y consolidaron su trabajo; la presencia de mujeres en el grupo les aportó en el tema de género: “nos llamaron en realidad porque nos necesitaban, nosotras éramos la mayoría, por eso les dieron el apoyo también, además del tema cultural claro” (Pontón 2019, entrevista personal).

El FDI se caracterizó por ser un espacio de aprendizaje y exploración, en palabras de Valeria Andrade (2015, 91): “Es importante resaltar las sinergias entre artistas que se

⁸¹ Este espacio fue arrendado, como se señala en el primer capítulo

⁸² Andrea Stark fue quien estuvo al frente de las actividades culturales de la Asociación Humboldt durante los años 90. En el año 2017, el FDI retoma la realización de estas jornadas.

⁸³ Comodato es un contrato, a través del cual, se recibe en préstamo de un objeto, bien o inmueble, que puede ser utilizado sin ser dañado y que luego debe ser sustituido y sin que por el mismo se deba pagar un alquiler.

⁸⁴ Organización no gubernamental holandesa que financia proyectos sociales y culturales.

crean para enfrentar la falta de recursos, la precariedad de las condiciones físicas y la escasa institucionalidad de la danza en el país; de allí nacen estos espacios de colaboración colectiva para la producción, difusión y también formación”. Mientras que para Ekaterina Ignatova⁸⁵ (2013, 57), el Frente se ha caracterizado por su manejo bajo relaciones horizontales sólidas. Estas opiniones, una externa y otra interna, son el reflejo de la imagen construida alrededor de ese espacio; y es en esa imagen en donde se necesita indagar.

El FDI, como grupo independiente, aprendió a autogestionar recursos, a buscar alianzas estratégicas y financiamiento internacional, también se caracterizó por su institucionalización, la cual se reflejó en la estructura vertical y patriarcal de sus relaciones puertas adentro. (Cómo se relaciona lo institucional con lo patriarcal y vertical, que proceso). El FDI es un espacio lleno de memorias, más no libre de disputas y enfrentamientos internos. Las relaciones que se fueron tejiendo entre trabajo profesional, amistad, confianza y lazos emocionales configuraron su día a día. Su prestigio creció por el trabajo de todos sus miembros: Marcela Correa, Cecilia Andrade, Carolina Váscones, Irina Pontón, Josie Cáceres, Mónica Thiel⁸⁶, Lorna Ortiz, Ernesto Ortiz⁸⁷, las hermanas Screaming, entre otras personas; pero quienes asumieron roles de dirección y representación fueron Wilson Pico y Kléver Viera, bailarines que, además desarrollaban su trabajo como solistas, es decir, seguían construyendo su camino individual, mientras que, “cuando nosotras bailábamos siempre era como Frente de Danza, ellos lo hacían como Wilson, como Kléver, hacían sus cosas aparte” (Pontón 2019, entrevista personal).

Es necesario señalar una peculiaridad del FDI en su estructura interna; existían grupos que se desprendían del FDI y trabajaban en otros procesos creativos de modo independiente: Mónica Thiel y Josie Cáceres eran *Flor de higo*, también estuvo *B612* de Carolina Váscones, Terry Araujo e Irina Pontón; Cecilia Andrade trabajaba sus coreografías. Estos grupos se presentaban siempre como Frente de Danza Independiente, por lo que en realidad son prácticamente desconocidos, mientras siempre se sostuvo la individualidad de Kléver Viera y Wilson Pico.

⁸⁵ Actual Directora del Frente de Danza Independiente. Estudió danza contemporánea en la Escuela Exploradores de la Danza.

⁸⁶ Todos ellos fueron miembros el FDI. Sin embargo, hay muchas más personas que han colaborado con ese espacio como bailarines intérpretes, a quienes se les debe una investigación de manera más profunda.

⁸⁷ Ernesto Ortiz empieza a coreografiar en 1997, en esos años también ingresa al FDI; por lo tanto no está presente en los primeros años de la década de los 90 (Ortiz, Ernesto 2014, 60)

El aporte de los miembros del Frente de Danza, además de bailarines intérpretes, fue de administración, organización, comunicación, acompañamiento y contención, estas últimas definitivamente son una característica profundamente femenina (Pontón 2019, entrevista personal). Estas acciones se convirtieron en un capital no financiero y se sustentaron en motivaciones no económicas relacionadas a los trabajos artísticos, porque “no todo lo que nos moviliza o convoca es económico” (Rowan 2010). Estas actividades están relacionadas con labores invisibilizadas al interior de los procesos creativos: “las labores de parto”. Estas acciones/labores, al ser un trabajo no trabajo, un trabajo desvalorizado y menos aún remunerado económicamente, al igual que los aportes de trabajo doméstico en un hogar, eran invisibilizadas al ser tomadas como “naturales y obvias”, actividades que “debían” realizar, sin tomar en cuenta que esas mismas eran las que fueron construyendo el colectivo, sin idealizar la comunidad que conformaron (Correa 2018, entrevista personal) (Váscones 2018, entrevista personal).

Para quienes contribuyeron en la creación de ese espacio, el FDI fue el sentido utópico del espacio en sí, no solo en lo creativo, pues prometía mucho más que la danza: “Era un sueño, algo en que creíamos” (Váscones 2018, entrevista personal), “era un espacio que no solo nos pertenecía a nosotros, venían personas, tomaban clase, se iban, a veces bailaban (...)” (Correa 2018, entrevista personal). Ese trabajo fortaleció el prestigio de quienes asumieron los roles de representación y dirección: Wilson Pico y Kléver Viera, porque: “si hay un cuerpo en la esfera pública es masculino y sin apoyo alguno, presumiblemente libre para crear, pero no creado por sí mismo. En cambio, el cuerpo de la esfera privada es femenino; un cuerpo que envejece, extraño, ingenuo y siempre prepolítico” (Butler 2017, 80).

Los agentes culturales, bailarinas y bailarines que trabajaron en el FDI durante esos años tuvieron siempre como referentes de dirección a Wilson Pico y Kléver Viera, quienes tenían una imagen en la esfera pública: el primero, calificado incluso como “*el patrón*” por Carolina Váscones e Irina Pontón, refleja cómo su persona constituyó, para ellas, una imagen paterna y referente de autoridad. Por lo tanto, “se detecta una división de roles según el género de los/las trabajadoras culturales. Esta división se traduce en formas muy desiguales de distribución de la visibilidad y presencia pública de los miembros de las empresas⁸⁸, un techo de cristal” (Rowan 2010, 63). Esta configuración del espacio de trabajo interno genera una precarización, la que claramente se “distribuye

⁸⁸ A pesar de que el FDI no es una empresa cultural, por su manera de accionar y de la estructura que generó se puede aplicar las divisiones que el autor propone.

de manera desigual en la población, o sea tiene personas específicas y cuerpos específicos a los que se les destina esta realidad” (Butler 2017, 72). Una “Precariedad provocada” en los cuerpos de los y las intérpretes.

Si bien en el FDI, lograron financiamientos de diverso tipo, estos fondos no siempre alcanzaban para reconocer económicamente el trabajo de todos quienes conformaban el Frente. No existían relaciones laborales de manera formal al interior del FDI, ni siquiera pensaban sus actividades como un trabajo, lo profesional se ligaba a la manera de desenvolverse en escena, es decir, a lo artístico; por lo tanto, fueron espacios separados. No existieron contratos laborales, pues en su mayoría llegaron como estudiantes: fue el espacio donde aprendían. De este modo, cuando empezaron a bailar estaban agradecidas por la oportunidad. Cuando recibían un reconocimiento económico por su trabajo, era un dinero insuficiente que no permitía a todos quienes estuvieron en el FDI vivir del mismo.

La idea de trabajo colectivo que se fue desarrollando al interior era inequitativo: “El Wilson tenía un método de puntos para pagarnos, por bailar, por dar clase, por crear, a veces no siempre bailábamos, ni dábamos clases, ellos se llevaban más puntos” (Váscones 2018, entrevista personal). De este modo, los convertía en cuerpos subalternizados, en mano de obra precarizada por su gran capacidad de diversificar su trabajo, personas que más que con su talento, aportaron en la construcción de aquella utopía, con ese “entusiasmo” de sentirse parte de la misma. El hecho de que eran jóvenes y estaban “empezando” hizo que extendieran sus esfuerzos por sostenerse en la danza contemporánea y que estuvieran muy agradecidas por la oportunidad que tenían de aprender y bailar (Zafra 2017) (Rowan 2010).

Como se ha señalado anteriormente, la práctica de la danza contemporánea ha estado marcada, en su práctica, por una economía precaria de subsistencia basada en la diversificación de actividades; aunque en realidad, en algunos casos, se trataba de autoexplotación y en otros de subsistencia gracias a la subvención familiar. Esta realidad, de hecho, no ha cambiado. La danza contemporánea independiente, al día de hoy, está en una crisis mayor, pues ahora es más difícil que las familias subsidien el trabajo de bailarines y bailarinas; sin embargo, ese es tema de otra investigación ya que genera otras formas y prácticas de gestión que incluyen otras líneas de comprensión de lo

independiente⁸⁹. Esos aportes económicos indirectos, tanto los subsidios familiares, la diversificación de actividades, la autoexplotación, la precariedad y los dineros que desde espacios del Estado se destinaron para actividades culturales fueron, en realidad, los que permitieron que la mayoría de estas personas pudieran continuar su trabajo en el FDI⁹⁰.

En definitiva, al interior del FDI existió una división de actividades: unas consideradas como trabajo, que comprenden las actividades creativas y dancísticas específicamente de coreógrafos maestros, y otras como labor en las que se incluyeron actividades “no profesionales”. La labor tiene relación directa a la ejecución de algo de consumo inmediato para saciar una necesidad, como tener siempre alimentos o café, por ejemplo; mientras el trabajo tiene un fin productivo, como se había señalado anteriormente. Queda claro que, en ese espacio durante ese tiempo, sí existieron tipos de trabajadores de la cultura: las mujeres bailarinas intérpretes ligadas a la labor doméstica interna de organización y soporte que alimentó el prestigio de los hombres al frente de la institución. Este “modelo de gestión” para la danza contemporánea independiente reprodujo prácticas jerárquicas, basadas en patrones explotadores y de falta de respeto a los aportes cotidianos por considerarlos domésticos, actividades no visibles y desvalorizadas en el proceso de creación de una obra de danza, o, en la cotidianidad misma de un colectivo que se dedica a actividades culturales.

Además de ser intérpretes, estas mujeres bailarinas aportaron económicamente de manera indirecta. Mónica Thiel (2019), señaló: “yo no sabía que pagaban sueldo, a mí nunca me pagaron, yo era feliz bailando. Como siempre tuve mi trabajo en traducciones; en realidad, nunca me puse a pensar en eso”. “Yo siempre pude bailar porque era una mantenida y soy hasta ahora, yo no sé cómo hacen ustedes ahora” (Pontón 2019, entrevista personal). “Al principio mis padres me pagaban las clases, después yo trabajaba, incluso le ayudé al Terry a pagar el pasaje cuando se fue al *American Dance Festival*. Siempre trabajé, estuve de *host* en una peluquería los fines de semana, daba clases de danza a niñas, después me salieron clases en la San Francisco, después de eso

⁸⁹ Al día de hoy, hay un movimiento autosubvencionado de danza contemporánea. Muchos de quienes bailan en la Compañía Nacional de Danza, del Ballet Nacional y el Teatro Ensayo de la CCE trabajan iniciativas propias, con personas de diferentes lugares. No todos en realidad son independientes, pero tener una remuneración mensual, les permite dedicar un tiempo aparte de su trabajo para la indagación coreográfica. Sin embargo, siguiendo el planteamiento sobre el término independiente realizado en el capítulo uno, no podrían considerarse de esa manera, este proceso debe ser analizado a la luz de su contexto específico.

⁹⁰ Cecilia Andrade es la única que en realidad no contó con un soporte económico familiar, hecho que en el futuro, al dejar el Frente de Danza Independiente, la ha colocado en un espacio precario; sin embargo, ella sigue bailando.

iba al Frente” (Váscones 2018, entrevista personal). Su compromiso y entrega al FDI conduce a esta idea sobre el trabajo cultural: “se asume la necesidad de andar a la búsqueda de otros trabajos precarios, menos creativos, con el fin de financiar la producción cultural propia” (Lorey 2016)

A parte de eso, “siempre había comida en el Frente, siempre nos reuníamos y había comida, eso cambia el espacio, da una sensación de bienestar, todas esas acciones, como te digo, son profundamente femeninas”. “Cada estreno, por ejemplo, yo conseguía el vino, siempre había vino. Era un auspicio del Salinerito” (Pontón 2019, entrevista personal). Su apoyo además se extendía en el uso de sus vehículos personales para emergencias o necesidades. Es importante señalar, que todas ellas, excepto Cecilia Andrade, tenían familias de una clase social económica acomodada, por lo que tuvieron acceso a elementos como vehículos propios.

Finalmente, la valorización del trabajo profesional no estuvo fuera de las relaciones cotidianas establecidas: “Sí, vivimos problemas de género; por ejemplo; cuando yo regresé al país, regresé con una maestría, una en danza terapia. Aquí no había personas con una Maestría en relación a la danza. Sin embargo, el Wilson me dijo que no podía trabajar con los estudiantes, solamente que no estaba lista para trabajar. Pero, Wilson sí, él sí tenía la experiencia” (Correa 2018, entrevista personal). Esto minimizó su capacidad, razón por la que, con el tiempo enfocó su trabajo en la docencia la Universidad San Francisco, donde también trabaja con el grupo de danza de la Universidad.

Las relaciones de poder se reproducían incluso cuando tenían cargos de “importancia” al interior de la estructura del Frente: “Cuando fui co-directora, era un tema conveniente, porque finalmente la que firmaba las cosas legales era yo, no el Wilson. Cuando me di cuenta de la responsabilidad ahí les dejé”, “igual le pasó a la Josie”, “nosotras poníamos las firmas de responsabilidad, nunca ellos” (Váscones 2018, entrevista personal). En 1999, Carolina Váscones fue nombrada directora de la Escuela Exploradores de la danza, cargo que ocupó hasta el 2005. Empezó a proponer algunas formas de trabajar el movimiento: “Esas cosas que te inventas, me decía el Kléver. No, si ya hay, respondía yo”. Cuando Váscones tomaba clases con Susana Reyes tuvo oportunidad de encontrar formas diferentes de estudiar el movimiento a las que se manejaban en el Frente y que, además, venía indagando en su trabajo corporal. Al estar a la cabeza de la Escuela, Váscones propuso una filosofía de cómo abarcar el movimiento y cómo comprender el cuerpo, trabajo “que está ahí votado” (Váscones 2018, entrevista personal).

Se puede pensar que reflexionar sobre estos temas es inapropiado porque “la ropa sucia se lava en casa”. Sin embargo, es fundamental “sacudir” esos problemas fuera, sobre todo para quienes trabajamos con el cuerpo, para que no se hagan parte del mismo. Resulta cuestionable naturalizar relaciones de poder detrás de actitudes que se han aceptado como un “debe ser”. Estas formas comprendidas durante esos años como “normales”, han ido cambiando y muchos de esos cambios se deben a la forma de responder ante esas situaciones de estas mujeres.

Posteriormente, casi todos y todas salieron del FDI, incluso Kléver Viera⁹¹, quien ahora desarrolla su trabajo con un colectivo diferente. Sin embargo, el trabajo realizado durante la década de los 90, fue parte fundamental, tanto en el espacio creativo estético y escénico, como en la comprensión la danza contemporánea como una profesión que conlleva esfuerzos y reconocimientos económicos, reflexiones profundas alrededor del cuerpo y sobre todo formas de realizar un trabajo artístico cultural que tensiona formas de comprender políticas culturales versus prácticas establecidas en el quehacer de la danza contemporánea independiente.

El tiempo en Miravalle: “cama, dama y chocolate”.

Aún sin espacio físico para trabajar, algunos miembros del FDI aprendieron a trabajar en desarticulación: “Fue un tiempo interesante también”, “algunos de nosotros trabajábamos en la casa barrial de Miravalle⁹², cuando el Kléver y el Wilson nos llamaron ya no queríamos volver, fue un tiempo bien bonito”, “nos dejaban estar ahí tranquilas” (Váscones 2018, entrevista personal). Este tiempo generó un valioso trabajo. Se llevó a cabo entre 1995 y 1998, año en el que regresaron todos a los espacios que en comodato recibieron de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Mientras con Wilson Pico y Kléver Viera siempre existió esa relación jerárquica, este no fue el caso con Terry Araujo, quien en esos años desarrolló una propuesta coreográfica interesante y prolífica. El trabajar en Miravalle fue una oportunidad: tuvo un lugar donde pudo recibir todo el apoyo necesario para explotar su talento, contó con intérpretes, espacio para trabajar, pago por el mismo, todas esas son condiciones que le permitieron realizar su trabajo de manera óptima. Además, las “chicas” del Frente tenían

⁹¹ La salida de Kléver Viera fue, sin duda, un hito fundamental, además que debe ser analizado con profundidad. De quienes iniciaron el FDI, se mantiene Wilson Pico con el espacio de la Sala Mariana de Jesús y Terry Araujo en la Escuela Exploradores de la Danza.

⁹² Carolina Váscones solicitó el uso de la casa barrial de Miravalle a la directiva del barrio como moradora del mismo (Váscones 2018, entrevista personal)

una relación más horizontal con él y tenían aproximadamente la misma edad. Terry Araujo fue sobre todo un compañero, incluso por la relación de pareja que durante ese tiempo sostenía con Carolina Váscones, eran iguales; a pesar de ser de diferentes estratos socioeconómicos, la danza era el espacio donde se rompían esas diferencias (Váscones 2018, entrevista personal). Sin embargo, en esta relación horizontal también escondían su temor a no poder trabajar solas, un tipo de dependencia a la figura masculina, la presencia de Terry Araujo les daba confianza: “creíamos que no íbamos a poder” (Pontón 2019, entrevista personal). Esto se debió a que el espacio de creación coreográfica fue un espacio al que no habían tenido acceso, pues había sido de dominio masculino.

Terry Araujo estrenó obras muy importantes durante ese tiempo, entre las que están: en 1995, “Charco de Gansos”, realizada en la pileta de la Circasiana; “Sillón Rojo”, incluida como una de las obras del canon de la memoria de la danza moderna contemporánea del Ecuador (Mora 2015, 160); 1996, “Llorando a Mares”; 1997, “Fotos de Fantasma”⁹³ (Frente de Danza Independiente 2018). Fue un momento fructífero de su creación, con propuestas innovadoras y atrevidas en esos años, reflejaban un lenguaje propio muy valioso: “Nosotras pagábamos las clases del Terry, comprábamos nuestros vestuarios, bailábamos, ensayábamos” (Pontón 2019, entrevista personal) (Váscones 2018, entrevista personal).

Durante esos años, enfrentaron dos grandes retos: trabajar en desarticulación y sobre todo, entrenar sin los maestros. Ante esta realidad, buscaron una forma de trabajar juntas, pues si querían bailar debían asumir la creación. Por lo tanto, empezaron a definir una manera de hacer las cosas: “sí, nos reíamos, conversábamos, nos movíamos, conversábamos; pero también trabajábamos”, “salíamos a coger el sol, volvíamos”, “empezábamos a darnos clases” (Thiel 2019). Y eran esas formas cómplices las que permitieron a estas mujeres crear con sus lenguajes. Ese fue el impulso que les llevó a desarrollar su naturaleza creativa. Entre risas, pausas, conversaciones y maneras poco “disciplinadas e irreverentes”⁹⁴, generaron su metodología de trabajo, empezaron a preguntarse por el cuerpo de la mujer en la danza, algo que bajo la tutela de los maestros no podrían haber hecho; se redescubrieron, con sus formas y sensibilidades (Pontón 2019, entrevista personal) (Váscones 2018, entrevista personal). Estas alianzas y complicidades “son maneras propias muy femeninas, algo que los hombres no tienen” (Segato 2017, min

⁹³ En 1996, también estrenó una obra Cecilia Andrade, “María Antonia de Jesús Bernarda de los Milagros”

⁹⁴ Indisciplinadas e irreverentes en relación a la manera convencional que las clases de danza se desarrollaban.

14). Fue por medio de estas pequeñas alianzas y maneras, que encontraron formas para acompañarse y sostenerse en la danza contemporánea.

Este trabajo fue más allá del movimiento, fue otro sueño, otra utopía en construcción por la que estar fuera del ámbito oficial fue una decisión. Este trabajar desde el margen y la marginalidad, generó esa introspección y reflexión, una indagación personal constante (Váscones 2018, entrevista personal). Esta posibilidad de elección incluye la concepción del cuerpo y modos de entrenamiento –lo que ya es una postura política–; así también se inició un camino experimental en lenguajes creativos y compositivos (Thiel 2019). Cada una de estas acciones alimentaba su trabajo, porque “la acción humana depende de toda clase de apoyos, ya que siempre es una acción apoyada” (Butler 2017, 77); es decir, cada una fue apoyo de la otra, cada acción, cada propuesta, cada clase y conversación se convirtió en la base de su metodología, porque su creación era reflejo de su caminar juntas, era una acción apoyada.

Las mujeres del Frente de Danza Independiente y el Festival “No más Luna en el Agua”

Este Festival fue un espacio creado por las mujeres del FDI para bailar sus danzas, para poner en escena sus composiciones coreográficas, sus aciertos y riesgos escénicos; sus diferentes ediciones constan incluso como parte de la trayectoria del FDI (Frente de Danza Independiente 2018), hasta que las bailarinas salieron del mismo. Nace en los espacios de Miravalle, en ese aprender a darse clase y compartir, entre juegos y experimentaciones. Si seguimos la propuesta de Lorena Cabnal (2012, 22) Miravalle fue el espacio que les permitió “acuerparse”, “recuperar el cuerpo para defenderlo del embate histórico estructural que atenta contra él” para “desmontar los pactos masculinos con los que convivimos, implica cuestionar y provocar el desmontaje de nuestros cuerpos femeninos para su libertad” y, finalmente, “reconocer en su resistencia histórica y su dimensionalidad de potencia transgresora, transformadora, y creadora”. Ese tiempo en el que trabajaron al margen, desplegaron sus capacidades creativas además de interpretativas.

Al tener que trabajar en Miravalle, sin darse cuenta, tal vez, accedieron a un derecho, al que se ejerce cuando se actúa de manera conjunta, en alianza (Butler 2017, 84). Su trabajo no estuvo exento de críticas, sobre todo por su manera de hacer las cosas, por “charlonas”, “indisciplinadas”, “cómodas”, entre otras, pero estos actos solo pueden ser “tachados de irreales por aquellos que quieren monopolizar las condiciones de

realidad” (Butler 2017, 84-85). Este proceso puede ser leído de manera contundente por los cuerpos, unos cuerpos femeninos que se aliaron para expresarse porque “cuando el cuerpo habla políticamente no lo hace solo de manera oral y escrita” (Butler 2017, 87), perfecto para la danza y la persistencia del cuerpo. “Tanto los actos corporales como la gestualidad significan y hablan, y lo hacen por cuanto adoptan la forma de actuaciones y exigencias, dos elementos que, a la postre, están inextricablemente unidos” (Butler 2017, 85).

La red de contención que ellas desarrollaron en el lugar, es definitivamente, fundamental. En el interior de ese espacio utópico y bello con el que contribuyeron, debieron generar otra lucha interna por lograr un espacio propio en relación “a las figuras masculinas que han predominado en la escena nacional, y a las que, en distintos grados e intensidades, deben su formación” (Ortiz 2017, 49). Este Festival fue una forma de ejercer derechos y juntas hicieron surgir un espacio de visibilización no solo de sus trabajos, sino también de diversas estéticas. En años siguientes, en el marco del Festival, se invitó⁹⁵ a otras personas como Ernesto Ortiz, y artistas no solo escénicos, mostrando diferentes “dimensiones corporales de la acción”, lo que el cuerpo necesita y puede hacer (Butler 2017, 78)

Carolina Váscones, Josie Cáceres, Irina Pontón, Cecilia Andrade, Marcela Correa, Mónica Thiel, quienes a parte de conjugar sus vidas personales con la creación e interpretación, definitivamente enriquecieron el espacio del Frente de Danza. Sin duda, durante ese tiempo de producción, comprendido entre los años 90 hasta cuando se vieron de cierta manera expulsadas de ese espacio que ayudaron a construir, ejercieron el poder performativo para reclamar un espacio público. No es igual entrar al espacio público para los hombres que para las mujeres, o para cuerpos feminizados. Por lo tanto, a la visibilidad en el espacio público se accede, y va más allá de estar en escena, que de cierta manera es una especie de visibilidad; a la que me refiero, comprende el espacio que abrieron para mostrar sus creaciones, sus propuestas y experimentaciones, cruzando la interpretación, actividad que además dividía sus cuerpos en dos: el que se presenta en la escena pública para hablar o actuar, y el que es sexual y trabajador, femenino [...], que está relegado al silencio y generalmente confinado en la esfera privada y prepolítica (Butler 2017, 90); en este caso, el cuerpo que accede a escena “haciéndose público” pero subalternizado y otro

⁹⁵ Wilson Pico y Kléver viera siempre fueron invitados, aunque fueron a ver las presentaciones nunca participaron (Thiel 2019).

privado que asumía los roles de administración, organización y contención, incluso doméstico; esto en referencia solo a la danza contemporánea, porque si a esto se suma sus roles como esposas y madres es otro cantar.

Esto nos muestra claramente que lo que llamamos “esfera pública” se construye a partir de exclusiones constitutivas y de formas obligatorias de renegación de lo propio, y en este caso específico, de precarizar a las mujeres, quienes, sostuvieron su derecho a la persistencia y resistencia. A pesar de ser subalternizadas y sus aportes invisibilizados, encarnaron un cuerpo pasivo-activo, público-privado, que fue el “fruto de una regulación determinada sobre la aparición de los cuerpos (Butler 2017, 86-87, 91), que venía desde maestros coreógrafos. Fueron cuerpos, mujeres, que acudieron a comportamientos resistentes para sostener su producción cultural (Lorey 2016, 59) y hasta cierto punto esa rebeldía residía en su “indisciplina e irreverencia”. A falta de políticas culturales desde el Estado que garantizaran su trabajo de manera equitativa, que permitieran enfrentar un espacio donde las formas establecidas entraron en un juego de relaciones basado en una explotación del trabajo feminizado, crearon sus estrategias para seguir bailando. La precariedad fue normalizada como forma de vida de los artistas por “comprender la vida de manera diferente”, realidad asumida por las mujeres y bailarines invisibilizados en la historia del FDI como ha sido el caso de Ernesto Ortiz. Esfuerzos no reconocidos versus los espacios visibles y dirección de quienes fungían como: maestros y coreógrafos, amigos, y en algunos casos compañeros sentimentales.

Estas relaciones y formas de trabajar incidieron no solamente en lo que corresponde al ámbito de la danza, también influyeron en sus vidas personales. Las diferentes relaciones emocionales implicadas en los procesos laborales y creativos, permitieron o facilitaron sostener el control del trabajo colectivo a las figuras masculinas, a pesar de ser minoría. Todas esas maneras forjaron el posterior resquebrajamiento del espacio, además “su suelo creativo estaba sufriendo: la institución a la que pertenecían – el FDI – había dejado de ser un espacio de vanguardia, investigación y disensión en la danza” (Ortiz 2017, 53).

El Festival *No más Luna en el agua* fue un espacio que les permitió enfrentarse ante esa institucionalidad que caracterizó al FDI, porque a pesar de ser una “institución periférica a las estructuras oficiales del arte”, “se sustentó en la idea del autor, del director y del maestro” al igual que cualquier otro organismo “formal” de la danza como la CND o el Ballet Nacional. Esa estructura jerárquica estableció un modo de gestión que reflejó esa construcción “patriarcal del proveedor de los recursos que detenta el poder de decisión

y de ejecución, articulando desde su perspectiva todos los esfuerzos y aportes creativos del resto” (Ortiz 2017).

En el interior de cada grupo de danza independiente, se fueron desarrollando prácticas de gestión según las particularidades de sus procesos culturales y artísticos. No fueron totalmente diferentes entre sí y se pueden encontrar similitudes. Eso tiene una lógica, porque finalmente enfrentaban los mismos retos, sostenerse en la escena y abrir espacios propios donde desarrollar su práctica y mostrar sus trabajos. La Casa de la Danza, Humanizarte, FDI y quienes conformaron PROPUDANZA y *Adtempore* y Danzensamble tuvieron:

- Personas que se convirtieron en la imagen pública de cada espacio, aunque, en el caso de PROPUDANZA, fue más horizontal hasta que Patricio Andrade asumió la propuesta porque sus compañeros salieron del país. En la Casa de la Danza siempre ha sido Susana Reyes; en Humanizarte, es Nelson Díaz, y en el FDI, Wilson Pico y Kléver Viera (hasta el 2004); Terry Araujo, en la actualidad, aunque no es director del FDI sino de la Escuela Exploradores de la Danza, tiene un lugar más público que la directora Ekaterina Ignatova. En *Adtempore* fue Laura Alvera y en Danzensamble, Lorena Pastor.
- Alianzas estratégicas con instituciones públicas y organizaciones culturales a nivel local.
- Por medio de las relaciones que se fueron estableciendo en medio del trabajo cultural, forjaron círculos de amistad donde tenían acceso a información que les permitió conocer fuentes de financiamiento locales, específicamente con el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador.
- Institucionalizaron sus espacios. Esto les permitió crear dos espacios de funcionamiento: uno horizontal con instituciones públicas y organizaciones culturales de carácter privado para establecer alianzas estratégicas, y otro privado al interior, con una estructura vertical donde existía: el o la maestro/a, coreógrafo/a, director/a como figura pública a cargo de la representación; estructura respaldó ese carácter de institución. Esta configuración no aplica para PROPUDANZA, quienes no buscaron en realidad ser un grupo, sino generar un espacio de encuentro dancístico.
- Su financiamiento se sostuvo con una fuerte carga de subvenciones familiares de no todos quienes integraron estos espacios. En el caso del FDI, las mujeres, mecenazgos, diversificación laboral o autoexplotación, y gran cantidad de

entusiasmo, aparte de los dineros que recibieron de instituciones del Estado, aunque no hayan sido destinados a través de una política cultural de fomento.

- Específicamente en el caso del FDI, existió trabajo invisibilizado en el ámbito organizacional, administrativo, creativo, emocional, de contención y acompañamiento que permitió ir consolidando el prestigio del mismo y de sus directores.

Estas son brevemente las características de un modelo de gestión que se fue desarrollando en el ámbito artístico cultural durante esos años en los grupos de danza contemporánea independiente en Quito. Mientras estéticamente se arribó a un trabajo contemporáneo con lenguajes explorativos que iban a la par con lo que sucedía en el mundo, en el ámbito de la gestión cultural, se trabajó en base a la precarización e informalidad, que en el caso del FDI se encarnó específicamente en el cuerpo las mujeres, quienes fueron subalternizadas y afrontaron una división laboral basada en roles de género que se ejercieron en un espacio privado.

Este modelo de gestión, incluyó, al menos al interior del FDI, relaciones jerárquicas que estuvieron respaldadas en las figuras masculinas de poder y autoridad de los maestro coreógrafos. También existieron algunas relaciones afectivas de pareja que en la cotidianidad generaron tensiones que finalmente se convirtieron en una estrategia que permitió sostener y apuntalar el lugar de autoridad que mantenían Wilson Pico y Kléver Viera. Sin embargo, aunque las “mujeres del Frente” en realidad nunca hayan buscado la dirección o un rol protagónico en ese espacio público, sí buscaron y generaron un espacio propio para desarrollar su lenguaje creativo como coreógrafas, dando vida al Festival *No más luna en el agua*, que fue generado por ellas y para ellas, con sus aportes personales; esto incluye una extensión de la subvención familiar. *No más luna en el agua* fue un espacio que les permitió crecer tanto artística como personalmente. Posteriormente, su trabajo y experiencias aportaron en los procesos dancísticos de otras personas, en la visión de la danza contemporánea y de la gestión misma al empezar a reconocer y revalorizar sus aportes no solamente creativos.

Conclusiones

Permanencias

Hablar de danza no solo es hablar de movimiento, cuerpos y lenguajes expresivos; hablar de danza, en cualquiera de sus estilos⁹⁶, es hablar de personas inmiscuidas con todo su ser: “hay que poner el cuerpo”. Es un trabajo complejo que abarca la corporalidad y todas las relaciones interpersonales que van surgiendo y se van tejiendo en los procesos de creación entre quienes se involucran en el quehacer dancístico. Es importante señalar que, hace unos diez años aproximadamente, también se pone a la corporalidad como reflexión alrededor de los cuerpos y sus diversidades, de las formas disidentes de mantenerse en la danza. Estos modos de practicar y pensar la danza influyen, sobremanera, en la concepción de realizar gestión cultural de la danza contemporánea, tanto independiente como institucional: las preguntas generadoras de acción no incluyen solamente los procesos desde los espacios creativos y de montaje, sino cómo sostenerlos, alimentarlos y fortalecerlos desde las realidades precarias de subsistencia de quienes bailan.

Las maneras de hacer establecidas en el trabajo del quehacer dancístico independiente, se basaron en divisiones o formas de organización de actividades que fueron generando dos espacios: uno público visible, instaurado hacia afuera de las agrupaciones y otro, interno o privado. En ese espacio puertas adentro o familiar⁹⁷, las formas de relacionarse fueron verticales y jerárquicas, devinieron en marcadas relaciones de poder que se sustentaron sobretodo en afectos personales hacia el maestro/coreógrafo más que en un disciplinamiento, así se concibieron las relaciones maestro-estudiantes. A su vez, los roles a desempeñar se dividieron también en dos: quienes asumieron el rol protagónico-público de dirección y el de intérpretes. Generalmente los hombres maestros coreógrafos en el FDI, accedieron a estos espacios públicos; su presencia se naturalizó y normalizó en la cotidianidad, además en esos años, era más común que un hombre acceda a esos espacios públicos de participación, claro reflejo de la línea patriarcal de la danza, la ciudad y la sociedad misma⁹⁸.

⁹⁶ Sea danza nacional, clásica o contemporánea en su diversidad de propuestas explorativas.

⁹⁷ De las agrupaciones analizadas en esta investigación

⁹⁸ Esos espacios públicos y de representación tienen características de poder y control, por lo tanto cabe preguntar ¿Qué tipo de masculinización debieron asumir las mujeres bailarinas coreógrafas que institucionalizaron su nombre en el espacio de la danza nacional durante esos años?

Estas formas muy particulares de los procesos creativos no separaron las relaciones personales de las laborales. Primero, hay que señalar, que ni siquiera se consideraban como relaciones laborales, no se pensaba al quehacer dancístico como un “trabajo”: era arte, y como señalé anteriormente, el profesionalismo estaba ligado a la escena y al entrenamiento, al compromiso con la danza. Por lo tanto, tener que hacer algo más para ganarse la vida, buscarse un “trabajo” o mantener una dependencia económica fueron formas de comprender la economía de la danza contemporánea independiente. De este modo se fueron desarrollando economías compartidas y dependientes, las que fueron claves para sostener los procesos de producción dancística. Por medio de esas relaciones “no laborales”, se construyeron relaciones afectivas que instrumentalizaron a quienes fungieron de intérpretes, al menos en el proceso del FDI en esos años; se concretó una cadena, por así decirlo, un engranaje que normalizó esa forma de funcionamiento interno.

Fueron principalmente las mujeres quienes sostuvieron esos procesos no solo en sus cuerpos de intérpretes, más que femeninos, feminizados, por medio de un trabajo basado en lo emocional, tanto en relaciones interpersonales, como con el espacio, el sueño, la utopía. También fueron importantes las sensaciones de lealtad y pertenencia que se generaron alrededor del Frente, se subordinaron en nombre del amor (no solo romántico) y el arte. Esas relaciones convirtieron sus aportes en un trabajo instrumentalizado, amparado en una red de contención, entrega y compromiso, que ayudó a consolidar el prestigio de sus compañeros (a veces sentimentales), maestros coreógrafos, y alimentó sus propuestas individuales, pues: “El trabajo emocional es necesario para promover, movilizar o sostener el trabajo creativo, aunque no se contemple su remuneración ni tenga visibilidad pública” (De la Vega 2018).

Esto se debió esencialmente a que en los procesos alrededor de la producción necesaria para una obra de danza contemporánea, no se valoró el camino logístico paralelo de gestión y producción, o sea, horas de ensayo, puestas de luces, pruebas de vestuario, entre otras actividades “complementarias” al proceso creativo, en el que no se incluyó el cuidado al cuerpo y donde las bailarinas intérpretes debían aprovechar los espacios y “oportunidades” que se les daba para bailar, por eso estaban “siempre felices”. Es así que no se valoraron las diversas habilidades desarrolladas para gestionar recursos, también “complementarios” a los financiamientos logrados desde instituciones, generalmente estatales⁹⁹ y otros privados, donde los personajes públicos ejercían su rol

⁹⁹ Nacionales en relación al Banco Central del Ecuador, o locales como el Municipio de Quito.

en plenitud; aunque esos financiamientos se hayan logrado en base a relaciones de amistad y confianza, muchas veces heredadas.

Es necesario repensar esos “gajes del oficio”, que hasta el día de hoy, normalizan la precarización del trabajo feminizado, es decir, no ligado al ámbito productivo directamente, donde además del trabajo interpretativo se encuentran: las tareas de administración, relaciones públicas de apoyo (por ejemplo el conseguir los vinos de auspicio, organizar los cocteles para después de estrenos) (Pontón 2019, entrevista personal) (Correa 2018, entrevista personal), la comunicación, la generación de redes (De la Vega 2018). Todas esas acciones, en lo que se refiere a generar vínculos y relaciones sociales alimentaron el prestigio del espacio, en este caso el FDI. Es de suma importancia erradicar la idea del sacrificio en nombre del amor al arte, pues genera autoexplotación a pretexto del compromiso, el entusiasmo, la creatividad, emprendimiento y más aún, sobre la mística del arte; y ese, precisamente, es el rol fundamental de la gestión cultural en la danza independiente, pues debe aportar al cambio en la comprensión sobre el trabajo cultural en la actualidad, con el fin de que se respeten los cuerpos, el tiempo, los afectos, es decir, se cuide la vida misma (Zafra 2017) (Lorey 2016) (Rowan 2010) (Moreira 2003).

Las formas de Gestión Cultural desarrolladas en la Danza Independiente en Quito

La actividad relacionada a la gestión cultural en torno a la danza contemporánea independiente en Quito se desarrolló desde una doble institucionalidad: la primera, basada en la experticia y profesionalismo sobre ese ámbito, desde los entes del Estado. Ésta, no incluyó nunca a quienes realizaban actividades artístico-culturales de manera directa, los convirtió en beneficiarios. Es decir, los actores culturales no fueron coprotagonistas de un proceso vivo. Las acciones desarrolladas desde las instituciones dieron lugar a prácticas políticas, más no a políticas culturales. Las califico como prácticas políticas porque su objetivo no fue que bailarines y bailarinas puedan amparar y defender su actividad como un trabajo. Al contrario, se elaboraron planes y programas siguiendo los lineamientos de cultura recomendados desde organismos, como la UNESCO, que impulsaron ideas de progreso y desarrollo elaboradas para los países “subdesarrollados” desde “primer mundo”. La cultura fue utilizada de manera instrumental, nunca respondió a las necesidades locales.

Además de que el Estado ecuatoriano incluyó a la cultura en sus planificaciones por recomendaciones externas, la idea en sí, sobre la concepción de cultura en el marco de las políticas culturales nunca fue abordada. Se asumió aquella elaborada desde los

intelectuales locales, la cual se había instaurado en el imaginario social, dejando de lado a actores culturales que estaban pensando o haciendo actividad cultural; mucho menos se consideró la diferencia o la diversidad, es decir, se implantó esa mirada culta occidental que siempre consideró la danza como una actividad recreativa, incluso, como un “rezago pequeño burgués” (González 2018, entrevista personal) para los intelectuales de izquierda. La noción de pluriculturalidad se instauró a raíz de la fuerza del movimiento indígena que ejerció su derecho al reconocimiento como actor político y social durante la década de 1990.

La segunda forma de institucionalidad se desarrolló en la práctica misma de la danza independiente en la ciudad de Quito y se respaldó en el prestigio de nombres institucionalizados que marcaron el medio dancístico local, un medio que aunque estaba creciendo aún era pequeño. La manera vertical en que se estructuraron los grupos les permitió crear y sostener una relación horizontal o “de igual a igual” con instituciones públicas o privadas, como señaló Susana Reyes (2019, entrevista personal). Trabajar como persona natural limitaba el acceso a cualquier tipo de apoyo. Es una tarea pendiente y harto importante conocer las formas que esas relaciones se establecieron, sus parámetros para acceder a convenios de trabajo en colaboración. Aunque ahora para esta investigación la pregunta fue alrededor de la permanencia en la memoria del trabajo del FDI, quedan por investigar las prácticas concretas de gestión establecidas por los otros actores de los años 90, porque a pesar de las similitudes, son las particularidades específicas donde realmente se comprenderá la gestión cultural sobre el trabajo dancístico, o, si fueron procesos e impulsos de producción individual que corrieron de forma paralela.

Lo que sí queda muy claro es que entre, la Casa de la Danza, Humanizarte y el FDI, fue clave generar un vínculo o alianza estratégica con una institución específica después de que el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central desapareciera; es decir, cada uno buscó un nicho donde desarrollarse. Además, durante esos años, el punto más importante fue sostener un espacio físico donde funcionar; que el FDI se haya sostenido en la memoria colectiva de quienes practican danza contemporánea con la constancia que lo ha logrado, mucho tiene que ver con el mantener el comodato con la CCE, ya que los otros dos espacios perdieron fuerza cuando desapareció el local donde funcionaron –como si hubiesen dejado de tener una corporalidad–. Frente a este hecho, el trabajo de estos dos espacios debió adaptarse a otra realidad y otros gastos que limitaron su accionar.

Susana Reyes, al frente de la Casa de la Danza, estableció con el Municipio de Quito, por medio de la Dirección de Educación y Cultura (que en 2009 se transformaría en Secretaría), convenios que le permitieron promover su trabajo, e incluso años después, sostener el Festival *Mujeres en la danza*¹⁰⁰ que fue emblemático en su proceso. Conocer cuáles fueron las condiciones y parámetros que enmarcaron esa alianza permitiría establecer si hubo un camino de gestión cultural desde el gobierno local en base a la construcción de una política cultural en proceso. Aunque, su aliado principal en esos años haya sido el Municipio de Quito, también acudió al Concejo Provincial de Pichincha para subvencionar su trabajo y creación artística, generalmente a través de talleres vivenciales para mujeres (Reyes 2019, entrevista personal).

Nelson Díaz, representante de la Fundación Cultural Humanizarte, hasta el día de hoy, es el que menor relación directa sostuvo con el Estado durante esa década. No es que los elencos de ese entonces, el contemporáneo y el andino, no se hayan presentado nunca en un evento del Municipio u otra institución del Estado, sino que Humanizarte durante los años 90 recibió un financiamiento tipo mecenazgo directo desde México. Lamentablemente de este proceso es del que menos registro e investigación se ha realizado. Su trabajo estético se centró en el elenco de danza andina y el contemporáneo se fue disolviendo en el tiempo; sin embargo, en los años 90, generó movimiento y producción de danza contemporánea y etnocontemporánea, trabajó en alianzas con otras artistas y promovió la producción nacional: “se bailaba mucho” (Díaz 2018, entrevista personal). Esto se debe a que su investigación y propuesta escénica se fue consolidando en base a la cosmovisión andina, lo que le dio un lugar de enunciación diferente.

El FDI, además de todo el trabajo invisibilizado aportado por las mujeres, se ha sostenido en el tiempo por los espacios físicos con los que cuenta en la CCE. Esto le ha permitido existir sin problemas, le brinda cierta corporalidad, existe un lugar a dónde ir, donde crear y trabajar. Ese es un factor determinante, porque tanto La Casa de la Danza como Humanizarte, cuando perdieron los espacios¹⁰¹, su presencia y el reconocimiento de sus aportes en la danza independiente se fueron disipando. Y aunque en la CCE el FDI consolidó un espacio donde desarrollar su trabajo y materializar un nombre, esto no

¹⁰⁰ Festival de danza impulsado por Susana Reyes y la Fundación Casa de la Danza, empezó en el año 2000.

¹⁰¹ Tanto la Casa de la Danza como Humanizarte intentaron establecerse en otros espacios posteriormente. Han acudido a formas de comodato pero sin el éxito que el FDI tiene con la CCE, por lo que los lugares que han encontrado no han sido permanentes o simplemente no se ha logrado cubrir los costos de arrendamiento para sostenerlos.

significó en ningún momento una garantía de estabilidad para quienes fueron miembros del FDI.

Esa inestabilidad se escudó bajo la premisa de “sentir” que ya no se tenía nada que aportar como bailarina o bailarín en un espacio, o, ganar del mismo; por lo tanto, era mejor “cambiar de aires”. Es decir, se tenía la “libertad” de cambiar de espacio¹⁰². En ningún momento se pensó en despidos o separaciones, más bien, esta situación se debería traducir como una precariedad absoluta en relación al ámbito laboral, pues nunca en el espacio artístico en esos años (y aún ahora) se calificó como “trabajo” a estas actividades, y menos aún, designarlas como productivas: podía ser casi un pecado, mezclar la economía con la idea tan sublime del trabajo artístico. Esa constante contradicción con la práctica de la danza contemporánea, tan rezago pequeño burgués y tan sublime a la vez, configuró una práctica donde no era posible pensar en una jubilación, seguro de salud y otros derechos laborales.

Finalmente, al interior de los espacios, donde hasta hoy funciona el FDI, hay dos escuelas que les generan réditos económicos a quienes las dirigen: Wilson Pico con el proyecto “Futuro sí” y Terry Araujo con “Exploradores de la danza”¹⁰³. Se trata de emprendimientos de carácter privado al interior de espacios del Estado, por lo que se hace necesario en otras investigaciones, saber cuáles son los parámetros contenidos en el comodato firmado con la CCE y bajo qué figura legal se permiten estos funcionamientos.

El caso de PROPUDANZA es diferente: buscaban configurar un espacio de circulación de obras y no un grupo en sí. Por lo tanto, es una tarea pendiente el investigar sus estrategias de gestión de financiamientos con empresas privadas y públicas, cómo generaron alianzas estratégicas con instituciones sin asumir esa estructura vertical y jerárquica como los otros espacios, así como también de qué manera consolidaron contactos al interior y exterior del país, pues este proyecto promovió un encuentro dancístico de relevancia. Su aporte al generar espacios de encuentro e intercambio de formas diversas de hacer danza debería ser sistematizado con el fin de reflexionar sobre el quehacer dancístico más allá de la escena. Conocer cómo se realizó esa gestión cultural alrededor del *Alas de la danza*, podría dar una base real de las necesidades de la danza independiente para instituciones como el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Finalmente,

¹⁰² Cambio que en realidad nunca iba a suceder por el sentido de pertenencia que se generaba en relación al grupo, un sentido que se basó en supuestas lealtades.

¹⁰³ Los tomamos como referencia, pues son los directores o representantes de los mismos. Además, existen otras personas que trabajan como profesores, profesoras en las diferentes clases y actividades que se realizan en esos espacios.

PROPUDANZA es un ejemplo de gestión cultural porque articuló instituciones públicas y privadas, se apoyó en la legislación tributaria para lograr aportes privados, trabajó con diferentes agentes culturales de la danza independiente en Quito y a nivel nacional, es decir, su trabajo fue plural, no se basó en parámetros estéticos solamente sino también en representación territorial (Andrade P. 2019, entrevista personal)

Por lo tanto, la cultura y las actividades artístico-culturales de la danza independiente, lejos de ser impulsadas en base a una política de Estado, se desarrollaron entre necesidades personales y profesionales de hacer danza y de subsistir de la misma, lo que generó prácticas políticas entre instituciones. Además, fue la puerta para trabajar en un vacío legal alrededor de derechos laborales de los artistas y gestores. Se basó en la explotación de unos recursos “ilimitados” (los creativos y el compromiso) a ser explotados y puestos en función al prestigio de los espacios y sus representantes (Zafra 2017) (Rowan 2010) (Lorey 2016).

El rol de las economías invisibilizadas al interior de la gestión cultural de la danza independiente en Quito.

En lo relativo a las formas de sostenimiento económico de quienes se dedicaron a la danza independiente en Quito, se encuentran tres maneras bien definidas que son historias de los esfuerzos de mujeres. El hacer danza independiente construyó un proceso claro, generó toda una cadena de actividades que se fue separando en dos ámbitos, como se había señalado anteriormente: uno público productivo con alta carga política de representación, y uno privado, hacia el interior de cada grupo, que se subdividía en trabajo de dirección y otro de interpretación, siendo el segundo recargado de “labores” no productivas e incluso domésticas que sostenían las actividades públicas.

La primera forma de economía para sostener sus actividades se encuentra en este espacio público. Sin duda, el aporte monetario más fuerte provino siempre desde el Estado Central por medio de sus instituciones, como el Municipio de Quito y el Banco Central. A pesar de sus diferentes tipos de autonomía en relación al Concejo Nacional de Cultura y a la Dirección de Cultura¹⁰⁴ del Ministerio de Educación en aquel tiempo, fue desde allí desde donde se lograron gestionar los fondos que permitieron pagar arriendos, realizar encuentros, o, incluso hacer trabajos escénicos; sin duda fueron los mayores aportantes,

¹⁰⁴ Dirección que lamentablemente tuvo un accionar muy limitado, tanto en planificación como en aportes financieros, porque existían presupuestos y partidas ya destinadas con anterioridad, lo que no permitió que este departamento cumpla con los objetivos de su existencia (Puente 2019, entrevista personal).

en especial el Banco Central, calificado como el “hijo rico de la familia” (Puente 2019, entrevista personal). El financiamiento desde el exterior también fue importante. Humanizarte a través de Nelson Díaz recibía el apoyo de Isabel Beteta, directora del grupo mexicano *Nemian* y mecenas de la Fundación Cultural Humanizarte¹⁰⁵. El FDI contó con el apoyo de HIVOS, mientras que, el apoyo de Isabel Beteta a Humanizarte se basó más en una relación de confianza y afecto personal (Díaz 2019, entrevista personal).

El caso de Susana Reyes fue diferente. Ella subvencionó su trabajo en la Casa de la Danza, al menos al principio de los años 90, con el dinero que recibió por participar en el *American Dance Festival*. Así logró establecer el primer espacio de su Fundación en la García Moreno y Mejía. Posteriormente tuvo otros espacios gestionados mediante comodatos con el Municipio de Quito, pero no logró sostenerlos. Sin embargo, en la entrevista realizada para esta investigación no entró en detalles de cómo se ha sostenido en la práctica, solamente respondía “con mi trabajo”. Por esta razón, se podría pensar que la economía familiar ha sido fundamental para su persistencia y claramente entra en la segunda forma de economía.

Tanto Humanizarte como la Casa de la Danza ofertaban diversas clases y talleres; sin embargo, se puede apreciar que esas actividades no sustentaron económicamente lo suficiente para sostener los espacios cuando ya no contaron con los otros fondos. Por otra parte el FDI contó (cuenta hasta el día de hoy) con los espacios de la CCE, además de los dineros de HIVOS. Conocemos también, que esos fondos extranjeros permitieron adecuar las salas y espacios, pero no remunerar mensualmente en el trabajo escénico a los miembros del grupo, al menos no de manera equitativa¹⁰⁶.

Por lo tanto, para sostener sus actividades artísticas, bailarinas y bailarines independientes encontraron otros trabajos que subvencionaran su práctica artística, ésta será la segunda forma de economía en su gestión interna. Mientras que la Casa de la Danza con Susana Reyes y Humanizarte con Nelson Díaz establecieron “sus” espacios, el FDI que había nacido como un lugar de encuentro, propuesto como un espacio de trabajo más horizontal (Ignatova 2013) –aunque en la realidad fue igual de vertical y

¹⁰⁵ Como se señaló anteriormente, Humanizarte tuvo dos espacios uno en la Av. Amazonas y Av. Orellana donde funcionó el teatro y sala de ensayo, y el segundo en la Lizardo García y Plaza, donde funcionaban las oficinas de la Fundación y otras salas (Díaz 2019, entrevista personal).

¹⁰⁶ Es necesario recordar el “modelo de puntos”, descrito por Carolina Váscones en el capítulo dos de esta tesis; modelo diseñado por Wilson Pico para “reconocer” económicamente a los miembros del FDI, donde la palabra equidad simplemente no puede ser usada.

jerárquico que cualquier institución “formal” de danza– se había planteado un trabajo más grupal, razón por la cual es necesario centrarse en sus formas de sostenerse.

En el FDI, además que no existían relaciones laborales definidas tampoco existieron “obligaciones” patronales, aunque sí se ejerció poder. Bailarinas y bailarines son personas que no trabajan de manera cotidiana, el cuerpo se involucra en todo, en los procesos de entrenamiento, los creativos y en el accionar cotidiano donde se involucran las emocionalidades de manera distinta, donde la pasión vive en la piel y gotea en cada transpiración que no necesariamente nace del esfuerzo del bailar. Esta actividad se transformó en una forma de trabajo-vida, “porque hacer danza es una forma de vida” (Váscones 2018, entrevista personal) que permitía incluir el placer de la actividad dancística en la cotidianidad, “porque nunca se abandona el cuerpo” (ídem).

Sin embargo, ésta se transformó en un régimen regulador de sus vidas. Entre la utopía y el compromiso de “bailar”, y como la danza contemporánea no era trabajo, menos uno “normal”, no podía estar mediado bajo los mismos lineamientos; entonces esta actividad no podía estar reglamentada por la disciplina del trabajo sino del arte (Lorey 2016), lo que abre las puertas a cualquier tipo de autoexplotación y sometimiento a intereses superiores, en este caso estéticos con el objetivo de hacer danza, de aprender de los maestros.

Estas formas de trabajo-vida feminizaron y subvaloraron el aporte de las mujeres del FDI en relación al sostenimiento del colectivo, es decir, colocaron esas actividades en un ámbito no productivo, doméstico y privado, lo que Butler señala incluso como pre político (Butler 2017). Las economías compartidas o dependientes alimentaron y sostuvieron la cotidianidad del trabajo, en realidad fueron la base sobre la que se erigió la institucionalidad y el prestigio del FDI. Esas labores domésticas invisibilizadas sostuvieron de manera silenciosa el proceso creativo del FDI; ni la Casa de la danza ni Humanizarte, a pesar de contar con recursos y formas de financiamiento establecieron un proceso igual de sostenido, mismo que fue logrado por el aporte colectivo, pero sobre todo, de un colectivo femenino que constituyó un cuerpo y que su accionar estuvo ligado al cuidado y a la contención, es decir, a la vida (Cabnal 2012) (Segato 2017).

Para sostener todos esos procesos creativos han sido más que importantes, sino primordiales, todas las relaciones basadas en la confianza y los afectos que se generaron al interior de FDI. Esa instrumentalización que puede verse en las “mujeres del Frente” con toda su red de contención, al pagar por sus clases, el vestuario, no percibir sueldo por su trabajo o como intérpretes, al ser compañeras, administradoras y en sus relaciones

sentimentales como “novias”, sostuvieron la producción de los coreógrafos maestros. No todas las bailarinas del Frente fueron en algún momento, novias o parejas de alguien al interior, pero esto no quiere decir que todas las personas del grupo no se hayan visto inmersas en las relaciones de tensión, resultado de esas relaciones románticas, creadas al interior de la cotidianidad, lo que ahora se definiría como un ambiente laboral tóxico.

Si estas mujeres no hubiesen contado con el aporte de sus familias o con sus trabajos auxiliares, no hubiesen podido estar presentes, ni tampoco apoyar en tareas como: transporte, elaboración de escenografías, hacer café, generar contactos, producir vínculos sociales, las risas; es decir, un sinfín de “cualquier cosa” o “pendejaditas” indispensables para la cotidianidad y la subsistencia. El minimizar estos aportes, el no reconocer su importancia, es una operación de poder masculino sobre un accionar muy rico y obviamente femenino, uno donde se enfrenta lo productivo versus el sostenimiento de la vida, lo público versus lo privado. La precarización total de las actividades tuvieron un cuerpo, el de las mujeres, que por suerte fue uno colectivo, y sí, uno con sus altos y bajos (Butler 2017) (Cabnal 2012)

Finalmente la tercera forma de economía es una totalmente compartida o dependiente; ésta, estuvo presente en el trabajo de *Danzaensamble*. Lorena Pastor y Valeria Aguirre son las bailarinas que más tiempo estuvieron en esa agrupación independiente, y como no contaban con fondos permanentes siempre trabajaron por proyectos e invitaban a bailarinas y bailarines según la propuesta que iban a desarrollar. Su trabajo se mantuvo principalmente porque sus economías familiares no dependían de sus ingresos para el sostenimiento diario. Por lo tanto, es otra forma de subvención familiar. Cada una de estas bailarinas tenían una escuela de danza que les generaba ciertos réditos monetarios para sus gastos personales, por lo que, Lorena Pastor (2018, entrevista personal) la calificó como una economía “compartida” que le permitía hacer danza, pues el ingreso fuerte en casa siempre fue el de su esposo. Valeria Aguirre (2018, entrevista personal) comentó algo similar.

Su grupo de danza contemporánea siempre tuvo un lugar para ensayo, al contrario que los otros espacios referentes; generalmente se trabajaba en la escuela de danza clásica “Escena” de Lorena Pastor. Aunque lograron funciones cada año, su trabajo alrededor de la danza contemporánea se basó en montajes específicos. Su producción se vio limitada al no lograr reconocer económicamente de manera sostenida a quienes invitaban a bailar. Esto significó no desarrollar una investigación propia en relación a sus procesos de creación.

El rol político del accionar de las “mujeres del Frente”

Hablar de danza es hablar de vivir en el presente y asimilando lo efímero, es apreciar las memorias que habitan en el cuerpo, porque cada vez los momentos se diluyen y se sobreviene el futuro; hablar de danza es reconocer que lo vivido se transforma en conocimiento diverso sin separarlo de la emotividad y el cuerpo. Hablar de danza es contar con la presencia de las personas, hombres y mujeres que han ido construyendo un camino. Más allá de llamarlo “bueno o malo”, es un camino que siempre debe mejorar. Hablar de danza entonces, es hablar de quienes ya abrieron ese camino, ahora específicamente de las mujeres que fueron parte del FDI en la década de los 90 y que su trabajo ha tenido incidencia directa en quienes hoy hacen y practican danza contemporánea en la ciudad de Quito, tanto a nivel independiente como no.

Más que un acto de justicia, reconocer y valorar sus acciones nos permiten entender hasta dónde realmente aportaron en la consolidación de la danza contemporánea como un lenguaje escénico y global. Una década donde la sociedad en sí pasó por varios cambios de estructura sociocultural, enfrentó: gobiernos neoliberales, polarización social por diferencias económicas, rompimiento de imaginarios sobre los que se había fundado la identidad ecuatoriana; y sin embargo, la danza contemporánea independiente se fue consolidado. Marcela Correa, Carolina Váscones, Josie Cáceres, Mónica Thiel, Irina Pontón, Cecilia Andrade, fueron las mujeres más constantes durante ese tiempo. Existieron otras personas y dedicarnos a estudiar cómo la danza contemporánea se ha ido enriqueciendo y creciendo gracias a las personas que ya no están, es también un deber de memoria pendiente.

Todas estas valiosas mujeres¹⁰⁷, provienen de una clase socioeconómica con recursos financieros. Esta característica de cierta manera permitió que su subyugación no sea del todo dócil, que en medio de su indisciplina y disidencia desarrollaran su accionar. Lejos de romantizar esos años, se debe señalar que sus relaciones no estuvieron libres de disputas y enfrentamientos de diversos tipos; sin embargo, se acuerparon (Cabnal 2012). El nacimiento del Festival *No más luna en el agua* es un ejemplo de ese hermoso concepto. Uno de sus principales aportes es el de sostenerse en su ser de mujeres y en un

¹⁰⁷ Excepto Cecilia Andrade, quien proviene de una clase económica más popular; sin embargo, también ha contado con la subvención familiar, pues relata que llevaba a almorzar a Terry y otra gente en el restaurante de su hermana. Incluso ahora, ha regresado a la casa paterna; esa la manera en que ella sigue bailando (Andrade C. 2019, entrevista personal)

ser colectivo, lo que confronta el concepto del individuo exitoso versus un ser colectivo que busca una utopía.

Esa decisión de mantenerse juntas y afrontar el reto de entrenarse y bailar bajo sus propias maneras de concebir la danza, es un acto político y de amor. Hicieron escuchar su voz y mostraron sus cuerpos en escena, libres de la mirada patriarcal que las había configurado anteriormente: la de sus maestros coreógrafos, o novios coreógrafos. Su trabajo creativo abarcó la reflexión, se trazaron una meta colectiva, la de bailar sus danzas. Como maestras de danza, tocaron a las personas de otras maneras, abrieron grietas frente a lo establecido. Cuando Carolina Váscones (2019, entrevista personal) afirma: “yo soy danza, yo soy la danza”, cuando cada una por su camino se entrega por completo a visiones somáticas del movimiento, cuando se fueron del FDI y siguieron bailando desde otros espacios, cuando bailan en el páramo, cuando dan clase renunciando a estéticas excluyentes de cuerpos, cuando trabajan en colaboración con otras artes, en cada una de sus acciones estas mujeres hicieron revolución.

Al pertenecer estas mujeres a un estrato social diferente al popular o proletario, tuvieron ciertas ventajas económicas, sociales y culturales, porque contaron con el apoyo de sus familias para bailar. Los espacios donde se habían desarrollado las formaron en un comportamiento que hizo que no bajasen su cabeza fácilmente. Ellas aprendieron a relacionarse de otras maneras. A pesar de eso, enfrentaron violencia. Fueron violentadas cuando no se valoró su formación profesional y se dudó de su capacidad, fueron violentadas cuando no se reconoció económicamente su trabajo y fuerza, fueron violentadas cuando se enfrentaron a la instrumentalización de sus cuerpos para el prestigio de una institución como el FDI, fueron violentadas cuando sus parejas les eran infieles, fueron violentadas cuando sus comportamientos fueron descalificados al ser señaladas como indisciplinadas, fueron violentadas por el hecho de ser mujeres en un mundo de hombres y, sin embargo, siguieron bailando.

Las mujeres en el ámbito cultural, no importa nuestra autodefinición étnica o de género, o la clase económica, entramos directamente en un espacio de subalternización. Es urgente repensar y reflexionar el rol del intérprete en danza. El espacio artístico está lleno de discursos a través de los cuales se justifica la explotación, un lugar donde supuestamente todos somos iguales, donde la creatividad y el talento son partes esenciales de las personas; nada más lejos de la realidad. Las mujeres de todos los colores y de toda condición socio económica hemos enfrentado violencia; sí, me incluyo. Por eso es necesario regresar a ver atrás, percibir la historia presente en nuestros cuerpos e

identificarla, para cambiar, para curar, para sostener una utopía desde otros lugares que interpelen relaciones de poder y explotación, para trabajar desde lo colectivo y la colaboración, desde la escucha.

Estas compañeras no enfrentaron una normalización de la violencia solamente al interior del grupo al que pertenecieron. En realidad se enfrentaron, tal vez sin estar conscientes de eso, a una estructura mucho más grande, al mismo Estado y su configuración masculina y masculinizante¹⁰⁸ de la realidad y las personas. Se enfrentaron “a una Estado ficcional, un Estado que no escucha a la mujer, un Estado de ADN patriarcal, un Estado que es el espacio político de los hombres, que se transforma en una esfera pública pero con reglas y protocolos de la vida masculina, una forma de parlamentar que no viene de la historia de los rituales de las mujeres” (Segato 2017, min 9).

Por lo tanto, se enfrentaron a los conceptos instalados en los imaginarios de las personas que fungían puestos de poder en relación a la cultura. Sin importar si eran sus amigos o no, si eran familiares o no, estaban formateados por una manera de comprender los procesos culturales, una masculinidad que obviamente nunca tomó en cuenta los aportes ligados a la vida misma, a las labores, esas que fueron calificadas como domésticas o incluso como necesarias pero no productivas, “propias de mujeres”, les restaron importancia. También se enfrentaron a los prejuicios sociales de hacer danza, que ya de por sí, cuando la realizaba una mujer era una actividad de dudosa moral (González 2018, entrevista personal), pero cuando lo hacía un hombre era un artista. Esa característica de constante confrontación le ha dado a la danza contemporánea una esquizofrenia. Esto definitivamente la volvió una práctica artística feminizada, valorada solo por nombres masculinos y masculinizados, porque Susana Reyes al construir el prestigio y nombre en base a una institución se adaptó a las normas masculinas de los espacios públicos y de representación.

El espacio escénico es un espacio público y el espacio público es un espacio construido bajo los imaginarios masculinos, bajo su regla y concepción (Butler 2017) (Segato 2017, min 9:38). El espacio escénico como lo conocemos es una herencia de pensamiento occidental, al que se le han filtrado prácticas comunitarias propias, indígenas, mestizas y también femeninas. Gracias a los actos “disidentes” de estas

¹⁰⁸ Es decir, va transformando bajo sus parámetros a lo diverso y diferente Segato “(2017) califica como un travestismo de las mujeres en espacios públicos, pues son espacios masculinos donde se debe actuar bajo sus configuraciones.

bailarinas la forma de organización para hacer danza contemporánea independiente ha ido mutando. Su presencia aportó un cambio en la configuración de un espacio masculinizado desde la estructura del Estado nación, de la concepción escénica como espacio público masculino, con una subjetividad de varios estigmas sociales sobre el cuerpo. Frente a todo eso ellas siguieron bailando y sostuvieron muchos procesos, es valiosísimo la fuerza de los actos “pequeños” y de cuidado que generaron la base de su trabajo.

Estas compañeras abrieron otro camino para quienes vinieron detrás, mostraron en la práctica cotidiana una manera distinta de hacer danza y sostenerla; gracias a la indisciplina y disidencia de su persistencia, muchas personas que pensaron que no podían bailar hoy bailan. Qué más político que sostenerse con prácticas femeninas y comunitarias en un mundo masculino, qué más político que el humor y los cuidados en su actuar, qué más político que su compartir generoso y amoroso cuando se convirtieron en maestras. Se sostuvieron con prácticas inmersas en su memoria femenina que afloro a través de su práctica artística, eso enriqueció su danza.

Porque nosotras tenemos otras formas de contentamiento, porque aún en las situaciones más hostiles, en las situaciones más difíciles, nosotras las mujeres tenemos formas de vinculación, formas de acompañamiento entre nosotras, formas de solidaridad que son parte de nuestra práctica histórica como mujeres, que nos permiten encontrar contentamiento, gozo y ludicidad mucho más fácilmente que a los hombres [...], nosotras tenemos más acceso a la risa, a la broma (Segato 2017, min 14:46)

En relación al proceso del FDI, es una tarea pendiente analizar el trabajo de Kléver Viera, su relación con Wilson Pico cuando fueron los dos las figuras públicas de ese espacio, conocer cómo trabajó un cuerpo con dos cabezas masculinas. Más que indagar en un ámbito personal, es el organizativo y de dirección el que se debería analizar; finalmente su proceso artístico y pedagógico debe ser sistematizado, pues su forma de enseñar danza, su danza y estilo, son parte de lo que deberíamos reconocer como una escuela de movimiento ecuatoriano. También es muy importante analizar el proceso colectivo de PROPUDANZA, cuál fue la diferencia entre ese colectivo masculino y el de las mujeres del FDI, es una tarea pendiente.

Otras tareas pendientes: entre ecos que se deben escuchar y permanencias resistentes.

El Ministerio de Cultura y Patrimonio en el año 2012 realizó un Diagnóstico sobre las artes escénicas en el país. En este documento señala que el trabajo de los creadores ecuatorianos –no solo de la ciudad de Quito–, se ha desarrollado de manera aislada, incluso atomizada, dando como resultado una producción “insular”. Sin duda esto es un reflejo de la manera en que creció la danza independiente en la ciudad de Quito; en base a grupos, relaciones de pertenencia y lealtades que fueron funcionales para quienes establecieron los espacios de creación como sus lugares de poder y prestigio.

En medio de todo ese ritmo beligerante la danza contemporánea independiente sigue bailando y creando en la ciudad. Encontró formas y caminos para tocar a diferentes personas, se filtró y cruzó los espacios socioeconómicos. Muchas personas que nunca habían visto danza llegaron hacer de esta su profesión y forma de vida. El punto neurálgico fue el espacio en el que llegaron a aprender y a bailar: conocer cómo se filtró y la diferencia entre los lugares, independientes o formales, es otra tarea pendiente. Actualmente, como resultado de ese camino transitado por bailarinas y bailarines independientes en la ciudad de Quito, se die pie para pensar la danza, el cuerpo, los encuentros y las relaciones entre los artistas de una manera distinta. Esa curiosidad encontró en personas de gran calidad reflexiva, un espacio que le ha brindado a la escena nacional otro contexto, desde adentro, con una mirada autoreflexiva. Entre quienes van preguntando y analizando tenemos:

Ernesto Ortiz, bailarín, coreógrafo y maestro de danza contemporánea, fue miembro del FDI (a finales de la década de los 90), donde empezó a desarrollar su estilo y lenguaje. Ahora, radicado en Cuenca, ejerce su práctica docente y creativa en la Universidad Estatal como profesor en la Carrera de Danza Teatro. Ernesto Ortiz es un eslabón entre los procesos de esos años y el desarrollo de la nueva conformación de la danza contemporánea independiente, no solo generacionalmente sino a nivel nacional. Su trabajo y aporte han sido de mucha relevancia a nivel estético y teórico, sus reflexiones acerca de la pedagogía en danza y la creación en danza enriquecen el proceso artístico nacional por su mirada crítica.

Valeria Andrade, bailarina, performer, investigadora, docente universitaria, activista feminista, madre. Inició sus estudios en el Instituto Nacional de Danza, fue parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza. Mantiene su trabajo como artista multidisciplinaria con el proyecto *Sujeto a cambio*, plataforma de arte y contenidos. Su

incursión en la antropología visual le ha brindado más herramientas, sin embargo, siempre ha tenido una curiosidad permanente: es una investigadora nata. Valeria Andrade ha desarrollado su trabajo con mucha influencia de lo audiovisual, del uso de espacios alternos, trabajos interdisciplinarios. Sus reflexiones sobre la danza son valiosas por su lugar de enunciación e investigación que giran alrededor a la construcción del género, en cuanto a lo femenino; le “perturba fuertemente la violencia machista del contexto, el performance normalizado de mujer tanto en el ámbito público y privado” (Mora 2015), lo que es una postura política.

Esteban Donoso, bailarín, coreógrafo y maestro de danza contemporánea. Estudió en la escuela Exploradores de la Danza cuando ésta estaba bajo la dirección de Carolina Váscones. Realizó su maestría en danza contemporánea en Estados Unidos y actualmente hace un doctorado en Bélgica. Su trabajo se ha centrado en el cuerpo, la somática y las reflexiones políticas de los discursos que habitan los cuerpos en su diversidad. Su trabajo estético rompe con los imaginarios establecidos alrededor de la relación bailarín-bailarina calificados por Donoso como “artificiales”, sobre los “ideales arbitrarios que me habían sido impuestos en relación con la masculinidad en la danza aquí en Ecuador” (Mora 2015). Actualmente aborda su trabajo sin un horizonte fijo, pero siempre desde la reflexión del cuerpo, su lugar en relación al espectador y la práctica artística, la expectativa y los cuestionamientos que vienen desde el cine, el cual ha sido un lugar de investigación (ídem). Su aporte a la escena nacional, sin duda, representa un cambio de paradigmas sobre la comprensión misma del hacer danza contemporánea.

Tamia Guayasamín, bailarina, coreógrafa, y aunque ella se presenta como productora, personalmente creo que es una gestora cultural por la manera integral con la que ha desarrollado su trabajo en el ámbito independiente y público. Guayasamín califica su llegada a la danza contemporánea como un azar. Cuando arribó al FDI Kléver Viera la recibió con un abrazo; entró en un curso, luego pasó a la escuela y después formó parte del Taller Experimental a través de una invitación de Wilson Pico. Esa vivencia le generó una relación consigo misma y decidió ir a estudiar en Buenos Aires en busca “de algo más amplio, pensar más, más teoría” (Mora 2015). Su principal indagación se centra en cómo el cuerpo está en escena, su concepción.

Fabián Barba, coreógrafo, bailarín, investigador y docente. Empezó a tomar clases en la Casa de la Danza cuando era niño, sin embargo, ha sido Kléver Viera un maestro fundamental en su proceso. Después viajó a estudiar danza en Bruselas. Su investigación se ha centrado sobre cómo establecer la historia de la danza y sobre todo cuál historia,

recayendo en quiénes se toman en cuenta, o historias así en plural. Incluso por la ubicación geopolítica, le llama fuertemente la relación entre historia y geografía por su peso político. Fabián Barba es un ejemplo de escuela nacional. Siempre existe un contexto particular, sin embargo, su trabajo escénico y reflexivo alimenta los nuevos rumbos de la escena nacional (Mora 2015).

Todos y todas, bailarines y bailarinas, además de acercarse a la creatividad del movimiento, desarrollan una producción académica sistematizada sobre sus procesos creativos y los abordajes teóricos de sus indagaciones, mostrando que a nivel local, en la danza contemporánea independiente se confrontan estructuras, se genera un pensamiento propio y un conocimiento que viene del cuerpo; un cuerpo situado que crea y se re-crea desde un “gran mestizaje de disciplinas, teorías y aproximaciones estéticas que suponen un posicionamiento subjetivo y que nos obligan a cuestionar nuestra propia mirada cultural, para poder hacer una lectura provechosa y satisfactoria” (Ortiz 2014).

La reflexión abarca un enorme potencial creativo, aunque también gran cantidad de egos; y aunque parecería que se van superando falsas lealtades y pertenencias, además de la “heredada práctica de la queja” (Ortiz 2015), característica de los años 2000, esto no ha sucedido del todo, todavía bailamos en medio de murmullos y descalificaciones. En este proceso de búsqueda, se arriba al cuerpo mestizo de una u otra forma, una constante relacionada con la pertenencia al entorno social, con ese no saber si la danza contemporánea puede entrar en una identidad nacional, porque todo lo “nacional” se liga a folclorismos. Esa es otra tarea en referencia a la interculturalidad, separarla de esencialismos étnicos y aterrizarla a la cotidianidad de nuestra diversidad. Solo así podremos construir verdaderas políticas culturales que amparen nuestros derechos a ejercer una práctica artística en un entorno de derechos culturales y labores, es decir humanos.

Sin duda el espacio de la danza contemporánea independiente en la ciudad refleja la particularidad de nuestras formas, es un medio diverso como su gente, hay discursos que no han cambiado mucho y otros que sí. Ahora, otras formas de comprensión del quehacer dancístico se han puesto en práctica física y corporalmente, a nivel de reflexión y análisis; se propone más allá del cuerpo y la técnica, se aborda un trabajo investigativo a nivel intelectual. Entre las personas que ahora aportan a la escena nacional, no es desconocido que su práctica artística es un trabajo y no una oportunidad o una suerte, como anteriormente se percibió. Como generadores de reflexión, convierten a este espacio dinámico por naturaleza, en dúctil; posicionan a los cuerpos de bailarinas y

bailarines como un generador de conocimiento, más allá de un objeto estético artístico construido desde fuera.

Algo que no ha cambiado hasta el día de hoy para bailarinas y bailarines independientes es la dificultad de sostener una práctica artística sin un acceso a un espacio físico que brinde una estabilidad en el trabajo cotidiano de hacer danza contemporánea. Además de no tener una relación laboral estable, ahora se enfrentan a términos que los categorizan de otra manera: además de bailarines independientes son “emprendedores culturales”, o, “gestores culturales”. Ahora ya no solo se enfrentan a la lucha utópica de construcción de espacios creativos o crecer en un medio fundado en prestigios y nombres institucionalizados; ahora se enfrentan a una estructura estatal que lejos de crear políticas culturales que amparen su trabajo artístico, promueven desde su concepción de cultura la idea de explotación de la creatividad como un recurso inagotable, donde los derechos laborales están en riesgo permanentemente (Zafra 2017) (Lorey 2016).

Algo que definitivamente ha cambiado es la concepción misma de la palabra independiente alrededor de la práctica de la danza contemporánea en Quito y el ingreso de la gestión cultural en el imaginario de todo el espacio socio cultural del país entero. Mientras en los 90 estuvo claro que el uso del término independiente permitió generar espacios propios, con el fin de desarrollar su práctica a su manera, más allá del trabajo estético artístico. No reflexionaron prácticas de gestión cultural y más bien se establecieron prácticas políticas en base a círculos de amistad y confianza, elaborados alrededor del mundo artístico cultural. Al interior de cada espacio existió todo un trabajo colectivo que sostuvo la producción dancística, mismo que ha sido invisibilizado; se desarrolló un engranaje de acciones no públicas que contuvieron física y emocionalmente a quienes hacían danza contemporánea; lamentablemente toda esa actividad no se ha valorado de igual manera que el espacio estético. Llama la atención que todo ese trabajo colectivo no haya generado redes de colaboración entre espacios con el fin de alimentar los proyectos impulsados desde cada uno de esos lugares. Conocer cómo influyeron los egos y los prestigios en no alimentar una red de cooperación es necesaria, con el fin de aprender de nuestros errores y fortalecer nuestra práctica artística en el ahora.

Hoy, ser artista independiente es sinónimo de ser un artista etcétera¹⁰⁹, es decir, desplegar sus capacidades artístico-creativas e intelectuales en los diferentes espacios necesarios en los procesos de montaje y producción dancística. Es desarrollar una práctica

¹⁰⁹ Esta categoría es investigada por Tamia Guayasamín en su práctica cotidiana

artística y un hacer cotidiano desde un lugar de enunciación que re-significa su producción. Esta forma de comprender el quehacer de la danza contemporánea es totalmente diferente al asumir tareas por obligación, porque incluye el tema de la gestión cultural como un camino, es un trabajo mucho más complejo que no se enfoca solamente en la creación de una obra de danza en un legado estético. Implica qué estrategias se van desarrollando para hacer danza, de avanzar esa reflexión en momentos de forma individual y en otras colectiva, de sostener su trabajo en el tiempo, eso los convierte en un grupo de artistas etcétera.

Trabajar en una gestión cultural que integre todos los ámbitos del quehacer dancístico es necesario con el fin de elaborar políticas reales que respalden la producción artística cultural, que es un capital inmaterial y simbólico de toda una sociedad. La práctica de la danza contemporánea a nivel independiente enfrenta una fuerte crisis ahora, las subvenciones familiares siempre han sido el aporte económico más fuerte en su práctica cotidiana, los ajustes desde el Estado central con su política financiera ponen en peligro este recurso; si esto sucede, se replegaría su existencia, otra vez, a espacios socioeconómicos que puedan sostener su práctica, pues las familias de clases populares no podrán extender su economía a actividades “no productivas”; se marcará así la polarización social y se convertirá en un privilegio de élites. Si en la década de los 90 fueron las mujeres quienes sostuvieron esos procesos, seguro se encontrará otras formas, como la *Economía doméstica de la creación* que se propone con el colectivo *Bruma*¹¹⁰. La existencia de un Ministerio de Cultura y Patrimonio, además de una legislación de Cultura, debería establecer una estructura que ampare el trabajo de artistas independientes y no el espacio que los exponga a más incertidumbre y competencia por recursos siempre insuficientes.

La práctica de la danza contemporánea al día de hoy, exige una postura política. Sostener una postura política en la creación no es atiborrar de cargas panfletarias una obra; significa conocer y tener claro el lugar desde donde se ejerce y resiste ese trabajo cotidianamente, tiene que ver claramente con la forma en que se asume el oficio, pues constituye una manera de acercarse al trabajo, eso es lo que lo vuelve definitivamente político.

¹¹⁰ *Bruma acción reflexión en movimiento*, colectivo integrado por Denise Neira, Natalia Buñay, Nadyezhda Loza y Viviana Sánchez.

Obras citadas

- Acosta, Alberto. 2012. *Breve Historia Económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Andrade, Patricio. 2000. «Alas de la Danza 2000.» *Programa de Mano*. Quito.
- Andrade, Valeria. 2015. «Tres propuestas de danza para la construcción de un lenguaje.» En *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, de Genoveva Mora, 91. Quito: Casa de la cultura.
- Arboleda, Santiago. 2017-2018. «Clases de Interculturalidad.» *Clases de Interculturalidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Archivo Histórico Quito Museo Nacional del Ecuador. 2019. «Fondo Difusión Cultural Banco Central.» Quito.
- Arendt, Hannah. 1997. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U.
- Cabnal, Lorena. 2012. «ACSUR.» *Feminismos diversos: feminismo comunitario*. <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf> (último acceso: 2018).
- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 2019. *Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión*. https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar_id=10&ge_id=18&title=Historia&palabrasclaves=Historia (último acceso: junio de 2019).
- Compañía Nacional de Danza. 2019. *danza.gob.ec*. s.f. <http://www.danza.gob.ec/> (último acceso: 7 de agosto de 2019).
- Corporación Cuarto Piso. 2011. «No más Luna en el Agua.» *Programa de Mano*. Quito: Dirección Provincial de Pichincha, 28 - 3 de marzo - abril.
- De la Vega, Paola. 2016. «Cuando nos llamaron Gestores.» *INDEX*, 2016: 96-102.
- . 2018. «El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales.» En *Memorias del encuentro de arte, trabajo y economía DOMÉSTIKA*, de Arte Actual. Quito.

- Díaz, Bertha. 2019. «Cuerpo: dispositivo de registro, activador de escrituras .» *Taller*. Quito: Centro Cultural BENjamín Carrión, 31 de julio / 2 de agosto de agosto.
- Donoso, Esteban, y Genoveva Mora. 2015. «Una mirada a la construcción de la danza moderna y contemporánea.» En *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, de Genoveva Mora, 12. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ecuavisa.2019. «Vision 360.» *La danza de los millones*. n° 22. Quito, 9 de septiembre.
- Endara, Lourdes. 1998. *El Marciano de la esquina. Imagen del indio en la prensa ecuatoriana durante el levantamiento de 1990*. Quito: Abya Yala.
- Escobar, Arturo. 2007. *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: El perro y la rana.
- Frente de Danza Independiente. «Trayectoria Artística.» 2018. <https://www.frentededanzaindependiente.com/wp-content/uploads/2018/12/TRAYECTORIA-ARTÍSTICA-DEL-FRENTE-DE-DANZA-INDEPENDIENTE.pdf> (último acceso: 2019).
- Fundación Jacchigua. 2019. *Jacchigua es Ecuador*. 6 de Septiembre de 2019. <https://www.jacchigua.org/2017/01/31/historia-2/>.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Guarderas, Rubén. 2019. «Vision 360.» *La danza de los millones*. n° 22. Quito, 9 de septiembre.
- Gramsci, Antonio. 1967. *La Formación de los Intelectuales*. México: Grijalbo.
- Humboldt/Goethe-Zentrum. 2020. *asociacion-humboldt.org.ec*. 2016. <https://www.asociacion-humboldt.org.ec/> (último acceso: 17 de enero de 2020).
- Ignatova, Ekaterina. 2013. *Camino Danzado memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Lorey, Isabell. 2016. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Mariño, Susana, y Mayra Aguirre. *Danza Historia, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura , 1994.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. *DIAGNOSTICO SITUACIONAL PARTAICIPATIVO DE LAS ARTES ESCENICAS EN EL ECUADOR*. Diagnóstico, Quito: Ministerio de Cultura, 2012.
- Mora, Genoveva. 2015a. *Cartografía de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Editado por Genoveva Mora. Quito, Pichincha: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2015b. *Diálogos que trazan la historia de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo II*. Quito: Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreira, Elena. 2013. *La Gestión cultural. Herramienta para la demorcratización de los consumos culturales*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
- Muratorio, Blanca. 2003. «Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional.» Introducción (reed). Quito: FLACSO.
- Ortiz, Ernesto. 2015a. « De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística de nuestro país.» *El apuntador*.
- . 2015b. «El Canon Interpelado.» En *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, de Genoveva Mora, 68-71. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2017. *La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- . 2014. *Ernesto Ortiz*. Cuenca: Objetos Singulares.
- Pérez Soto, Carlos. 2008. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM.
- Registro oficial. 1984. *Ley de Cultura*. Quito: Legislativo.
- Rodríguez, Martha. 2019. «Poder, memoria y trabajo intelectual: de la ciudad letrada a los intelectuales nativos.» *Textos y contextos*: 63-77.

- Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en Cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: traficantes de sueños.
- Sánchez, Juan. 1988. *La Cultura y las Estrategias de Desarrollo*. documento de programa o reunión, UNESCO.
- Segato, Rita, entrevista de Roxana Hidalgo. 2017. *Cuerpo. Territorio y Soberanía: Violencia contra las mujeres*. 14 de Junio.
- Silva, Erika. 2004. «Los mitos de la ecuatorianidad. Ensayo sobre la identidad nacional.» En *Identidad nacional y poder*, de Silva Erika, 95 - 130. Quito: Abya Yala.
- Tambutti, Susana. 2008. «Itinerarios Teóricos de la Danza.» *Aisthesis*, 11-26.
- Thiel, Mónica. 2019. «Dara cuerpo a la memoria, recordar desde los cuerpos.» *Jornadas de Pensamiento/acción*. Quito: Universidad San Francisco, 24-26 de abril.
- UNESCO. 1976. «Recomendación relativa a la participación y la contribución de las masas populares en la vida cultural.» *Actas de la Conferencia General 19.º reunión*. Naerobi: UNESCO. 146.
- Vázquez, Lola, y Napoleón Saltos. 2013. *Ecuador su realidad*. Quito: artes gráficas silva.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.