

UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR SEDE ECUADOR

AREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRIA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCION POLÍTICAS CULTURALES

**“CANON, CUERPO Y RESISTENCIA.
LA CORPOREIDAD EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO DESAFIO
A LA REPRESENTACIÓN CORPORAL”**

**PILAR ECHEVERRY ZAMBRANO
TUTOR: EDGAR VEGA SURIAGA**

**SANTIAGO DE CALI COLOMBIA
2007**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información y a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo con que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella por una sola vez dentro de los treinta meses siguientes a su aprobación

NOMBRE

FECHA

ABSTRACT

El presente es un estudio sobre las representaciones corporales dentro de las artes escénicas en la actualidad, en especial dentro de la danza contemporánea. Explora el panorama conceptual y teórico del cuerpo en el marco de los estudios sobre redefinición de las identidades y la crisis de los discursos culturales, epistémicos y estéticos. Así mismo, aborda la conceptualización corporal de la danza contemporánea en dos aspectos, el primero, como un producto artístico e histórico que da cuenta y emerge de las nuevas condiciones corporales dentro del panorama de la etnización de las artes y la ciudad como epicentro de las movilidades identitarias; y el segundo, explora su complejo carácter poético y estético que plantea la noción de *corporeidad* como interrogación e interpolación al universo de las representaciones corporales, y brinda nuevas posibilidades para comprender el problema del cuerpo en el marco de las resistencias a los poderes discursivos tradicionalmente establecidos.

Para lo que nunca se detiene

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	9
CAPÍTULO I. <i>Del cuerpo obra y del cuerpo texto</i>.....	18
1.1 Del cuerpo obra. Estereotipos, fetiches y corporalidades interrumpidas.....	20
1.2 Del cuerpo texto. O, para no definir el cuerpo.....	26
1.2.1. Sobre el cómo.....	26
1.2.2. Sobre el género.....	28
1.2.3. Sobre el signo.....	29
1.2.4. Sobre la filiación.....	32
1.2.5. Sobre la lectura.....	34
1.2.6. Sobre el placer.....	36
CAPÍTULO II. <i>La danza como discurso cultural dentro del panorama corporal contemporáneo</i>.	38
2. 1 AGOTAMIENTO Y DECONSTRUCCIÓN DEL CANON CORPORAL EN SUS NIVELES ESTÉTICOS Y CONCEPTUALES.	41
2.1.1 El tránsito del lenguaje estético narrativo hacia el abstracto: “The Event”, Merce Cunningham.....	42
2.1.2 El tránsito de una intensión estructural hacia una ecléctica: La danza “Mestiza” de Wilson Pico, Ecuador.....	48
2.1.3 El tránsito de un relato sincrónico hacia uno atemporal y fragmentario: Mitología y urbe en Danza Om Tri, Colombia.....	56
2.1.4 El reciclaje y de-construcción de simbologías canónicas:	

“Charco de gansos” Terry Araujo, Ecuador.....	63
 CAPÍTULO III. <i>Danza y poética. Corporeidad y textualidad en la danza contemporánea</i>	
3.1 DIÁLOGOS CON EL FRENTE Y CON DANZA OM TRI.....	71
3.2 COREOGRAFÍA PARA DOS.....	76
3.2.1 Del vacío.....	77
3.2.2 De la plenitud.. Corporalidad desterritorial....	82
3.3 CORPOREIDAD Y TEXTUALIDAD.....	84
3.4 DANZA CONTEMPORÁNEA Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ESTATUTO DEL ARTISTA.....	86
CONCLUSIONES.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	92
ANEXO.....	96
1. Entrevistas realizadas con El Frente de Danza Independiente y con Danza Om-tri, Colombia.	

INDICE DE FOTOGRAFIAS

1. Fotografía No 1: Merce Cunningham. Danza Posmoderna.....	45
2. Fotografía No 2: Wilson Pico. “Bocaira” Frente de Danza, Ecuador.....	49
3. Fotografía No 3: Carlos Latorre, Danza Om tri, Colombia.....	58
4. Fotografía No 4: Danza Omtri.....	63
5. Fotografía No 5: Terry Araujo. Frente de Danza, Ecuador.....	65
14. Fotografía No 6: Wilson Pico. “Iconos del Alma”. F.D.I.....	71

INTRODUCCION

Es quizá la evidencia de lo cambiante, perecedero e incierta de la existencia humana lo que anima el espíritu de la danza en nuestra época. Como Dominique Dupuy, maestro y bailarín francés lo contó alguna vez al referirse al acto de danzar: *"Lo que hacemos muere en cada instante, y a lo mejor sea en la libertad que nos estamos dando, gracias a la aceptación de esta muerte, es que recreamos la vida"*. Y es quizá la fascinación de encontrar un relato acerca del cuerpo que reinvente lo perecedero como principio estético corporal, lo que anima a este escrito a referirse al ejercicio contemporáneo de la danza.

Este breve estudio es una exploración acerca del cuerpo y las representaciones que de éste han concebido las artes escénicas contemporáneas, en especial la danza. Durante las últimas décadas han cobrado un inusitado fervor los estudios acerca de cómo se piensan, escriben y conciben los cuerpos en el marco del debate de las identidades y las relaciones de poder. Los cuestionamientos epistémicos de las disciplinas sociales así como las tendencias artísticas actuales y las preocupaciones de los movimientos de género o etnicidad, han contribuido a que esta coyuntura se extienda y alimente de variados aportes tanto metodológicos como teóricos, construyendo una larga genealogía de autores y obras preocupados por ahondar en los recovecos culturales y artísticos de la complejidad corporal.

De esta forma, el presente estudio también se enmarca en la exploración de las representaciones corporales, entendidas estas como las estrategias de significación y

codificación del cuerpo, que son construidas por el punto de vista de las identidades o las relaciones de poder en cada grupo o colectivo humano. Sin embargo, y como es bien sabido, la dimensión de las representaciones sobre el cuerpo tiene un variado y muy vasto universo temático, por lo que aquí únicamente nos referiremos a las que han sido propuestas por el fenómeno escénico denominado danza contemporánea, que se consolida como un producto artístico en las postrimerías del siglo XX, pero que inicia su compleja historia a partir de las décadas finales del siglo XIX, y, del cual, se ha escrito relativamente poco desde el aporte disciplinar de la antropología o los estudios de la cultura, a pesar del interesante desarrollo que ha propuesto sobre la trascendencia del cuerpo como punto focal de las estéticas contemporáneas. En este sentido, las páginas de este escrito se encargarán de indagar por el contexto epistémico, estético y político que atraviesa la corporalidad que propone la danza contemporánea, preguntando cómo esta construye o de-construye el universo de las representaciones corporales en la época actual.

La conceptualización de este estudio se ha desarrollado desde el aporte teórico de tres vertientes de estudio. En primer lugar, los estudios de la cultura, en sus referentes sobre la construcción y devenir de significados identitarios en disputa o re-simbolización, y la noción de representación; en segundo lugar, los planteamientos estéticos contemporáneos sobre el cuerpo y sus lecturas o contra-lecturas acerca del panorama histórico actual, teniendo en cuenta que estos no se limitan únicamente a conceptualizar sus productos artísticos sino además, a constituirse como relatos epistémicos que han logrado una profunda interpretación de los fenómenos culturales contemporáneos; y, finalmente, la temática de la corporalidad en el marco de las

teorías sobre relaciones de poder, donde se re significan los conceptos de subjetividad, identidad, cultura, género y sexualidad.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación ha tomado algunos referentes de la antropología crítica y la etnografía experimental que plantean una revisión acerca de las formas a partir de las cuales las ciencias sociales han observado y registrado las sociedades y problemáticas culturales, considerando la observación y registro de estas experiencias fuera de la lógica explicativa positivista del modelo antropológico clásico de cultura, y dando prelación a las herramientas hermenéuticas de interpretación y a las contingencias de vida y contexto de los investigadores y de las personas involucradas en los estudios sociales en el marco del enfoque teórico de la flexibilidad.

En este caso, mi investigación no estuvo realizada por una observación ajena y lejana al tema de la danza, sino que se organizó a partir de mi propia experiencia dentro de esta, en diálogo con los saberes de dos colectivos artísticos de Colombia y Ecuador que compartieron conmigo sus conocimientos y percepciones sobre el tema del cuerpo. Este diálogo que intentó rebasar el concepto tradicional de “recolección de información” que generalmente se ha realizado en forma oral a través de “entrevistas”, “observación participante”, o “cartografías mentales”, se estableció tanto en las tablas de un escenario como en la cotidianidad de un ensayo, en la observación de obras y temporadas de danza como en la discusión o contradicción de puntos de vista en un camerino o una biblioteca, encontrando que a mi trabajo escritural se sumó un extenso desarrollo performático que alimentó una experiencia

investigativa que al mismo tiempo fue pensada y vivida, escrita y danzada. Con performatividad me refiero a mi investigación dentro de la danza no como académica sino también como bailarina. Por lo cual, podría afirmar de la mano de la etnografía experimental y la reflexibilidad que este escrito fue labrado con mi cuerpo y dentro de mi cuerpo, y los abismos de las reflexiones que aquí se presentan también fueron abismos en él y en mi danza.

Los mencionados espacios de diálogo y performatividad fueron dos: El primero con el *Frente de Danza Independiente del Ecuador*¹, cuya propuesta de danza contemporánea viene forjándose desde hace más de dos décadas, a partir de una historia de trabajo colectivo en donde se encuentran contenidas de forma contundente las tendencias más contemporáneas de las artes escénicas, en especial de la danza, tanto para el Ecuador como para Latinoamérica en general. El Frente de Danza es un espacio que además de haber desarrollado una tendencia y un estilo escénico propios, se ha consolidado como escuela y como un lugar de reflexión e investigación sobre la danza, manteniendo una política cultural desde la conciencia de la autonomía, la creatividad y la inclusión de dimensiones culturales y sociales cercanas a la vida en Ecuador y América Latina. De esta forma, la razón por la cual la presente investigación elige este territorio creativo y no otro, se debe a que constituye una propuesta artística integral que involucra elementos estéticos, pedagógicos, sociales, técnicos y conceptuales. Paralela a esta fuente de conocimiento, el estudio también contó con los aportes de la propuesta *Danza Om Tri* de Colombia, otro espacio igualmente sólido y creativo de danza

¹ Trabajo de campo realizado entre los meses de marzo y junio de 2006. Quito, Ecuador.

contemporánea en Latinoamérica, bajo la dirección e investigación del maestro Carlos La Torre que ha intentado desde su creación ser una apuesta por la identidad corporal y cultural de Colombia y América Latina, investigando temas ancestrales y míticos narrados desde la diversa plasticidad de los contemporáneo.²

A pesar de los múltiples momentos en los cuales el texto se referirá a las experiencias de estas dos compañías, el estudio no las analiza directamente ni las convierte en sujetos de investigación, únicamente entra en diálogo con algunos de sus presupuestos y las retoma para *acompañar* el análisis e *inspirarlo* más no las utiliza como fuentes de información en el camino de comprobar algunos presupuestos conceptuales.

Además es necesario aclarar que sobre estas dos esferas de conocimiento el estudio no aborda la danza y sus apuestas corporales desde el espectáculo o la puesta en escena de obras, sino desde el punto de vista estético, conceptual y filosófico que precede el producto final que un espectador pudiera observar, por esta razón, no hacen parte de este estudio los análisis semiológicos centrados en signos o imágenes de escena, personajes, iconos u obras concretas, etc. sino la reflexión acerca de los rasgos fundamentales que anteceden la creación del movimiento y la corporalidad de la danza como tal, y que se encuentran en la vida cotidiana de los ensayos, las clases y las jornadas de aprendizaje de bailarines y maestros. La escogencia de este espacio-tiempo de orden pre escénico garantiza reflexionar sobre la danza desde un

² Trabajo de campo realizado en el mes de noviembre de 2006. Cali, Colombia.

territorio más íntimo y cotidiano a esta, y en donde se suscitan con mayor claridad la identificación de los elementos estéticos contemporáneos.

El reto más importante de este escrito es haber intentado ser una apuesta interdisciplinaria que conjugue el aporte teórico y práctico de la danza, en su universo poético y su profunda concepción estética sobre la corporalidad, con las herramientas de observación académica e intelectual de los estudios de la cultura y la antropología. Este territorio de comprensión del cuerpo, que como responsable de este estudio me ubica en una frontera de percepción en muchos casos inverosímil o compleja, ha demostrado que logra llevar a los límites las certezas de las dos disciplinas, complementándose en algunos casos, eclipsándose en otros, pero nunca siendo dos herramientas que en su conjunción pierdan el poder que tienen de dar cuenta del mundo, y la vida corporal de las sociedades que interpretan.

En cuanto al contenido el escrito se compone de tres capítulos. El primero se dedica a explorar el universo de las representaciones corporales en la época actual, desde el punto de vista teórico y conceptual. Este capítulo explorara la propuesta del semiólogo Roland Barthes quien plantea una diferenciación entre “obras” y “textos” en el campo de los estudios literarios, que en la presente investigación ha sido utilizada para comprender ciertos fenómenos culturales y artísticos relacionados con el cuerpo. En este sentido, el concepto de “obra” hace alusión a los productos instituidos por la tradición identitaria o de poder como espacios canónicos ejemplificantes y conclusivos, que ejercen un peso determinante y nominativo sobre la historia cultural; los segundos en cambio, son propuestas contingentes y

performáticas que emergen entre los cerrados territorios de las obras y que constituyen un lenguaje crítico y contrario a la institucionalidad del poder y las hegemonías. El desarrollo de este capítulo tratará de ubicar las representaciones de la corporalidad en estos dos espacios culturales de creación y disputa o conservación de poderes e identidades.

Durante el segundo capítulo, se relata el contexto corporal en el cual la danza contemporánea construye sus presupuestos conceptuales y estéticos, revisando su relación intrínseca con algunos de los fenómenos históricos y culturales que la han marcado y que pertenecen, en su mayoría a la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo, la crisis de las representaciones en los discursos académicos, artísticos y políticos, los fenómenos de etnización del universo contemporáneo en la emergencia de las periferias étnicas y la importancia de los centros urbanos como territorios que metaforizan las actuales condiciones de movilización del mundo contemporáneo y de la danza como tal.

Una vez el segundo capítulo presenta un panorama contextual y de carácter antropológico en el que se inscribe el ejercicio de la danza actual, el capítulo final aborda consideraciones sobre el cuerpo desde los relatos de vida y experiencia de los bailarines, coreógrafos y estudiantes de danza con quienes realicé este estudio en la perspectiva íntima y cotidiana de su trabajo corporal. Esta reflexión intenta dar cuenta de las poéticas de la danza contemporánea en relación a su percepción más sutil y profunda sobre el cuerpo, desarrollando el concepto de *corporeidad* que es central en este estudio y que se presenta como una problematización y desafío al

tema de las representaciones. A pesar de que este apartado cuenta con la compañía de los extensos relatos sobre el cuerpo hechos por las personas que compartieron conmigo durante el trabajo de campo, y además sintetiza de alguna manera los postulados previos, las reflexiones tienen un matiz bastante personal y algunos descubrimientos de carácter subjetivo que intentan ser un espacio de conjugación de mis experiencias vividas durante el desarrollo de la investigación.

Durante el capítulo de las conclusiones presento algunas reflexiones que intentan hilar el desarrollo conceptual del inicio sobre las representaciones, el poder y los discursos, con la perspectiva antropológica sobre el cuerpo en el contexto contemporáneo presentada en el intermedio, y con el carácter poético de danza y corporeidad relatado durante el capítulo tres. En el apartado del anexo se encuentra una transcripción completa de las entrevistas realizadas en mi trabajo de campo, que muestran un amplio panorama sobre los puntos de vista acerca del cuerpo y la danza en general de algunos de los integrantes del Frente de Danza de Ecuador y de Danza Om tri de Colombia.

Antes de iniciar expreso mis más afectuosos agradecimientos a la maestra Josie Cáceres gran sabedora de la danza, a Wilson Pico en su suave paciencia y amabilidad, a los profesores y estudiantes del Frente de danza que dialogaron o bailaron conmigo, al Taller de Experimentación Escénica del Frente de Danza (temporada abril-junio de 2006); a los profesores Edgar Vega y Alicia Ortega que inspiraron con su dedicación muchas palabras de este escrito, a Mauro Holguín, Lucy Santa Cruz y Juan Cortés por la danza de Yemanjá en el Pacífico azul; a Ana

Maria Castro, Marcelo Quishpe, David Guzmán y a Juan Miranda. En Colombia al maestro Carlos La Torre y a Danza Om-tri, y al maestro Edwin Quintero de “Danza y Artes Cali”.

Y gracias miles a la danza de todas las tardes.

CAPÍTULO I

DEL CUERPO OBRA Y DEL CUERPO TEXTO

“Pero, ¿cuál sería el elemento que, prescindiendo de las palabras, facilitaría el retorno, recuperaría el tiempo perdido, haría brillar lo que había permanecido a oscuras? Este elemento no sería otro que el cuerpo y sus pasiones”
Antonin Artaud

Son numerosas las obras que relatan la historia del cuerpo y de sus representaciones a lo largo de la vida humana de todos los tiempos y de una gran variedad de geografías, la sistematicidad con la cual han sido escritas así como su extensión y detalle son igualmente sorprendentes, por lo cual, cabe anotar que no es la tarea de este capítulo iniciar un recorrido arduo y enciclopédico por la historia de las ideas acerca de la corporalidad y sus expresiones múltiples, pues únicamente relatará, de forma general, algunas de las condiciones epistémicas y sociales que han dado lugar en las últimas décadas, a que las reflexiones sobre la dimensión corporal hagan parte de una coyuntura académica y social, que propicia la reevaluación de conceptos como el de subjetividad e identidad cultural.

Este primer relato no parte de las anotaciones sobre el cuerpo hechas por la disciplina histórica o antropológica, sino por algunas hechas en la literatura y más específicamente en la crítica literaria, por lo cual, partiré de una conceptualización que comprende el cuerpo por un lado como una *obra* y por otro como un *texto*. Esta concepción se encuentra inspirada en un artículo de Roland Barthes llamado *De la*

obra al texto, segundo capítulo de su libro *El susurro del lenguaje* publicado en 1984³. No tengo ninguna parentela conceptual con Barthes, únicamente que para iniciar este recorrido me pareció bastante propicio su texto, pues a través de los puntos claves que enuncia logra inspirar una recopilación precisa sobre la cuestión de las representaciones corporales contemporáneas. En este, a partir de las disposiciones específicas de la crítica literaria, el autor plantea el problema de “*la obra*” comprendida ésta como un producto estructuralmente conformado, concluido y mistificado, en el que no caben otros relatos mas que los que el mismo contiene y regula, en oposición a la concepción de *texto*, cuya especificidad radica en constituirse como un territorio liminal, amorfo y en descontexto que hace suceder la posibilidad de que a través de este, el sujeto dialogante, tanto lector como escritor, genere sentidos y transgresiones dentro de una dimensión de lo performativo y contingente.

Si bien Barthes orienta su explicación sobre las cualidades de textos y obras en función del campo literario, su aporte puede desplazarse (volverse texto) hacia otras latitudes de análisis; es así como para este caso sus apuntes se revierten en la consideración *del cuerpo como obra o como texto*, explorando las instancias en las cuales la corporalidad es una u otra cosa. El uso de estas dos categorías, que aquí podrían bien llamarse metáforas, ilustra de forma sencilla y general las consideraciones del pensamiento contemporáneo sobre la corporalidad, y, como ya lo mencioné, reúne los argumentos fundamentales de las posturas que lo ejemplifican. De igual forma, nos orienta a re conceptualizar la noción de identidad,

³ Roland Bartes. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984.

esbozando conceptos que van más allá de los planteamientos tradicionales sobre adherencia al grupo y sobre el consenso cultural que han sido planteados por la disciplina antropológica durante su devenir como disciplina estudiosa de la cultura, y, finalmente, nos introducirá en los principios filosóficos de la danza contemporánea cuyo origen y acontecer se encuentran claramente inscritos dentro de la metáfora del cuerpo como texto, en contraposición a la noción de una corporalidad como obra, sin embargo, dicha discusión solo verá su desarrollo en los capítulos siguientes.

1.1 DEL CUERPO “OBRA”. Estereotipos, fetiches y corporalidades interrumpidas.

Consideremos la categoría *obra* como una producción social, o una posibilidad de representación, que tiene entre sus características el hecho de constituirse en tanto entidad *concluida, instituida, mistificada*, y, cuya superación requeriría un cambio histórico de paradigmas y de nociones estéticas o culturales. Esta sobre carga de misticismo le da a la obra un carácter de arquetipo obligatorio dentro de la historia de los productos humanos de diverso género. “La obra” se encuentra en el campo de la genialidad, del virtuosismo, en el campo de “lo civilizado”, una cima social a la que es necesario atender. Los autores de *las obras* son generalmente considerados como seres de una agudeza incomparable, a quienes se atribuyen identidades célebres que los diferencian de los seres del común, cuyas producciones no se

equiparan a los legados expuestos dentro de las genealogías culturales tradicionalmente heredadas⁴.

Pero ese halo de divinidad que rodea la obra al mismo tiempo que la ensalza, también de alguna forma la confina a la quietud, a la soledad de su grandeza y a un “diacronismo” que la aleja de la vida preformativa e inestable de las sociedades humanas; pese a que los expertos círculos de académicos, intelectuales, críticos o conocedores especializados, permitan que la obra se desplace de una época a otra conservando su estatuto de genialidad, aun así, esta permanece dentro de un régimen de irrealidad, no por aquello que narre, pues sin duda las grandes obras artísticas y literarias lo son por relatar conflictos humanos cuya complejidad no se agota en el tiempo, sino por haberse inmortalizado dentro de una dualidad contradictoria: la divinidad construida y la soledad del estatismo que esta divinidad engendra, pues una obra no siempre es susceptible de transformación, solamente de interpretación, y este es el territorio donde generalmente habita y se naturaliza.

En este orden de ideas, podríamos argumentar que el cuerpo y su proceso de constitución de significados dentro de la sociedad contemporánea, se ha visto en diversos episodios culturales confinado a simbolizarse bajo la naturaleza conclusiva de una obra, es decir, ha sido codificado a través de conceptualizaciones identitarias

⁴ En la categoría *obra* reconocemos producciones tan diversas como las musicales, literarias, teatrales, cinematográficas; todos aquellos productos que tras su creación marcaron hitos en la historia y se inscribieron en ella como *clásicos*. A propósito de *las obras* las preguntas paralelas que cabría formularse son: ¿Cuáles son las razones por las cuales un producto cultural o artístico se convierte en obra? y ¿cómo son constituidas las estrategias identitarias que las culturas generan para que estas obras transiten en el tiempo y en el espacio?

instituidas por los mecanismos de construcción de la cultura, el poder y las tendencias epistémicas y sociales de época.

A partir de los análisis de Michel Foucault, acerca de los mecanismos de disciplinamiento operados por el poder de forma estructural, no es una novedad el hecho de que el cuerpo sea usado como estrategia de elaboración y asentamiento de los paradigmas de verdad, que culturalmente operan en sociedades no solo occidentales sino de todo tipo. El cuerpo es fabricado dentro de un enjambre de relaciones de poder, que condicionan su naturaleza y lo convierten en un vehículo muy sofisticado de transmisión de conocimientos y percepciones modeladas de acuerdo a los eventos culturales a los que pertenezca; pero pasemos a ejemplificar algunos casos donde el cuerpo se conciba dentro de la estrategia estatista y mistificadora de la obra.

A lo largo de la historia, *los estereotipos* han servido para legitimar sistemas hegemónicos de belleza o moral, éstos han sido agenciados por múltiples dimensiones culturales, entre estas, el arte, la mitología, la publicidad, los arquetipos de belleza, las nociones sobre territorialidad y la raza, entre otros. Con Gubern, encontramos explicitados los caracteres que forjan la conceptualización del estereotipo:

1. La rigidez o fijeza de sus elementos, 2. Su no verificación por la experiencia, 3. Su vigencia en áreas culturales y épocas precisas... Los estereotipos no son neutros, sino que están cargados emotivamente, y lo que es más, la emoción representa un papel regulador de lo cognitivo. [...] Además los estereotipos transmiten la visión que cada grupo social posee del

mundo. [...] tienen por ello un efecto estabilizador de la percepción, de afirmación de la identidad y de defensa del statu quo [...] cumplen así una función defensiva tanto para el individuo como para el grupo [...] Los estereotipos llegan a gobernar y alterar la percepción de la realidad, de tal forma, que sus contenidos se hacen inmunes a la misma”.⁵

A las anteriores categorías también se le suman las siguientes:

a) Sobre generalización, atribución de un rasgo a todos los miembros de un grupo; b) todos iguales entre sí, conocer a uno es conocerlos a todos; c) desindividualización, o incapacidad de individualizar (Ibídem: 143)

El estereotipo publicitario y de consumo, por ejemplo, es uno de los modos operativos a partir de los cuales el cuerpo es representado en las sociedades contemporáneas como una obra, y alrededor del cual existe todo un aparataje conceptual, disciplinario y pedagógico que lo respalda y legitima.⁶ La maquinaria del estereotipo busca, en última medida, cerrar la posibilidad productora de sentido que todo evento humano tiene implícito, o moverla en torno a los criterios que se determinan antes de que la experiencia tenga lugar como acto sobre el mundo. En este sentido, el estereotipo actúa como catalizador de las identidades y de los discursos sociales que estas determinan, logrando instituirse al interior de los eventos culturales más íntimos, y, al mismo tiempo, como uno de los lugares desde donde es posible construir las sedimentaciones identitarias de mayor envergadura.

Un segundo caso en el que el cuerpo dentro del mundo contemporáneo puede percibirse como una obra es “*el fetiche*”, que aquí comprenderemos como un

⁵ Juan Carlos Pérez Gauli, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 142-143.

⁶ Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en estudios de la cultura, curso “Estéticas Contemporáneas”, profesor Edgar Vega Suriana, Octubre- diciembre, 2005.

objeto, evento o símbolo al que se le construye culturalmente una carga de vedad que le permite generar una ilusión de *placer* y por tanto de *poder*. Si bien el fetiche logra crear la necesidad del deseo, el placer que promete nunca es empírico, nunca se prueba en la realidad de la experiencia, puesto que la función del fetiche es generar cadenas ininterrumpidas de deseos, que no son otra cosa que instrumentos elaborados por los cánones sociales para hacer suponer que quien cumple en apariencia el deseo, entra en un estado de placer y por consecuencia, obtiene algún tipo de poder socialmente reconocido.

Cientos de objetos, lugares, atuendos y gestualidades operan como fetiches dentro de la vida común del cuerpo contemporáneo, todos ellos dotados socialmente de cargas simbólicas de poder que operan sobre el universo de sensaciones y percepciones esencialmente arraigadas en el ser de las personas. El cuerpo es el territorio predilecto donde el fetiche y el estereotipo son sedimentados, pues hacen parte de una estrategia orgánica general a las condiciones económicas, sociales y políticas del mundo actual. A través de las siguientes páginas, cuando revisemos lo concerniente al tema del cuerpo como texto, podrá comprenderse que la estrategia del estereotipo que se materializa a través de la posibilidad de los fetiches, es retener el cuerpo en una instancia de “*obra*” haciéndolo creer que tiene la posibilidad de ser “*texto*”.

En síntesis, las formas como operan la construcción y herencia de los estereotipos y fetiches en las sociedades que actualmente habitamos, han logrado hacer de la corporalidad una herramienta de labraje de las subjetividades y de los

sistemas de identidad, bajo las características de una obra. Sin embargo, podemos encontrar ejemplos mucho más arraigados en la cotidianidad del mundo y aparentemente más complejos que los estereotipos y los fetiches. Estos son los que tienen que ver con el tema del género y la raza. *Chirs Barker* en su ensayo “*Sujetos sexuados y representaciones del género*”,⁷ recopila algunas de las posiciones al respecto, entre las que se encuentran las de Luce Irigaray acerca de la construcción del esencialismo femenino, contrarias a las posturas antiesencialistas del movimiento feminista, y a los análisis sobre la construcción de la subjetividad a partir de los estudios sobre sexualidad elaborados por Foucault. Julia Kristeva entre tanto, se presenta con la afirmación acerca de que la identidad sexual no es una esencia, sino una cuestión de representación, y, finalmente, Judith Butler con su argumentación sobre el sexo como “un constructo ideal forzosamente materializado a través del tiempo”. Todas las posturas desarrollan en síntesis la siguiente propuesta:

Se ha sugerido que la raza es una construcción social, lo mismo sugerimos también aquí acerca del sexo y el género, aun cuando los creamos profundamente insertados en nuestras psiques y perfectamente naturalizados en nuestro cosmos... las identidades basadas en el sexo y el género son descripciones socialmente producidas con las que nos identificamos y no categorías universales de la naturaleza o la metafísica (Ibídem: 151).

Es bastante amplia la discusión que se ha hecho al respecto. Las anteriores son solo algunas de las ideas centrales, que favorecen el establecimiento de las dimensiones de obra al interior de la corporalidad, a las que por el momento no referiremos con mayor amplitud, para darle paso a la discusión sobre la textualidad del cuerpo, reseñada por Barthes en algunos principios abordados a continuación.

⁷ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 1999.

1. 2. DEL CUERPO TEXTO, o para no definir el cuerpo

“El texto es ese espacio social que no deja bajo protección a ningún lenguaje exterior a él, ni deja a ningún sujeto de la enunciación en situación de poder ser juez, maestro, analista, confesor, descifrador...”
(Roland Barthes, 1984)

Textura Textualidad Texturización. Cuando este escrito se refiere a la comprensión del cuerpo como un texto pretende afirmar, en síntesis, que tiene el deseo de escapar a las rigurosas taxonomías conceptuales, que definen el cuerpo de forma determinante y conclusiva, y al contrario se tratará de referirlo en el carácter contingente, móvil, atemporal y de alguna forma “vacío” que, como veremos, propone la definición de texto. De esa forma, una breve descriptiva sobre algunos de los rasgos que identifican las condiciones más generales de esta metáfora, será suficiente.⁸

1.2.1. Sobre el cómo

Para empezar, y parafraseando a Barthes, “La obra es un fragmento de sustancia...el texto por su parte es un campo metodológico... la obra se ve, el texto se demuestra... Se sostiene en el lenguaje... el texto no puede inmovilizarse... su movimiento constitutivo es *la travesía*” (R. Barthes, 1984: 75). Mientras que los cánones sociales estabilizan la presencia de un cuerpo imaginado y determinado a partir del uso de instrumentos simbólicos hechos cosa e investidos con la función del prestigio y la aceptación social, tal es el caso de los fetiches o los estereotipos, el

⁸ Barthes llama “proposiciones” a las siete categorías que usa para describir al texto; estas son: el método, los géneros, el signo, la pluralidad, la filiación, la lectura y el placer.

cuerpo en tanto texto inicia su propuesta recurriendo a la idea, a lo ideológico si se quiere. Esta condición no es en sí un “algo” sino una instancia preformativa que transcurre y se moviliza en tiempo y espacio y al interior de cada ser y su corporalidad, a diferencia de las representaciones provenientes de discursos externos que se encuentran a merced de la impostura cultural de identidades. El cuerpo como texto es idea, se auto crea y hace, lo mantiene el discurso antes que la materialidad visible del fetiche.

Las diferencias corporales, entre unos sujetos y otros como una condición inherente a su realidad humana son indiscutibles, por ello, cualquier imaginario socialmente construido sobre el cuerpo circunda siempre las utopías de la sociedad que lo construye. El cuerpo que es mostrado culturalmente como el cuerpo ideal es un constructo, que como la obra, se procura cimentar a través de una serie de artilugios simbólicos o materiales que no en todos los casos son eficientes; ahora bien, si esta eficiencia no es alcanzada la utopía corporal se ve interrumpida y fracturada, y es en la evidencia de esa crisis donde las culturas se ven necesitadas de construir un aparataje disciplinario o pedagógico, para garantizar que la realidad diferencial del cuerpo no desplace o supere el anhelo de la utopía identitaria.

La certidumbre de que los cuerpos son singularmente distintos pese a los intentos de unificación de las identidades, ha dado pie, por ejemplo, al éxito en la sociedad contemporánea de los productos y ofertas para transformar y “mejorar” el cuerpo, desde lo mas simples como maquillajes y prendas de vestir, hasta los mas complejos como modificaciones genéticas, cirugías y tratamientos terapéuticos para cambiar de

apariencia. Lacan ilustra muy bien esta diferenciación diciendo: “la realidad se ve, lo real se demuestra” (Lacan, en R. Barthes: 1984, 75). “La realidad” sería la identidad corporal socialmente imaginada y “lo real” el cuerpo tal como es en el carácter singular de cada persona, por tanto y retomando la cita ya enunciada: “la obra [la realidad] se ve, el texto [lo real] se demuestra” (Ibídem).

1.2.2. Sobre el género

Pero aparte de que el carácter “real” de los cuerpos se diferencia de “la realidad” de las identidades construidas, podemos ampliar la noción de texto pensando en el ejercicio de clasificación de los cuerpos, para lo cual no hay más que recordar la ingeniosa y muy detallada categorización que se ha hecho de estos a través de campañas publicitarias, así como de las definiciones tradicionales de masculinidad y feminidad, belleza, fealdad, moderno y obsoleto, refinado y grotesco, aliado y enemigo, etc. No obstante, “El texto plantea problemas de clasificación (esa es una de sus funciones sociales, por otra parte), es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites... el texto es lo que llega hasta las fronteras de las reglas de la enunciación, la legibilidad... el texto intenta situarse exactamente detrás de los límites de la doxa... ¿no se define acaso por sus límites, por su energía de exclusión, por su censura?... El texto es siempre paradójico (Ibídem pp, 75,76).

Así como lo anota Chris Barker, una figura lograda de esa subversión del género que es el texto, se encuentra en su máxima plenitud representada por el travesti: “al hacer mímica de las normas de género, el travesti puede ser subversivo hasta el

punto de reflexionar sobre el carácter “performativo” del género. Es decir, sugiere todo género en forma de “performatividad”, y como tal desestabiliza la pretensión de la masculinidad heterosexual hegemónica como origen a imitar”. (C. Barker, 1999: 164)

En esta misma relación se encuentran las identidades de género, pues “existen múltiples modos de feminidad (y de masculinidad), encarnados no solo por diferentes mujeres, sino también, potencialmente, por las mismas mujeres en diferentes circunstancias” (Ibídem: 165) En una palabra, la identidad de género es a la vez múltiple y parcial, ambigua e incoherente, y en permanente proceso de ser articulada, desarticulada, rearticulada (Ang y Hermes en C. Barker, Ibídem).

1.2.3 Sobre el signo

Si bien, la categorización del cuerpo como obra, opera, como lo hemos visto anteriormente, en las esferas materiales, simbólicas y externamente visibles de la cotidianidad, también es necesidad remitirse a comprender las micro dimensiones a partir de las cuales se forjan las concepciones corporales de las culturas. De esta forma, entenderemos el signo como una entidad comunicacional que antes de remitir a significados genera significantes. “La obra se cierra en el significado”, dice Barthes, “es una dimensión civilizada del signo” dentro de la dimensión de lo dado, mientras que el significante es oculto e impredecible, (R. Barthes, 1984: 76). En este sentido, en la posibilidad de generación de “semiosis”, o tensiones entre el significado y significante, cuando dos sujetos comunicantes se enfrentan o

encuentran en diálogo, se establece una apertura al movimiento de las micro raíces en los discursos culturales dominantes. Es por tanto, el análisis y la reconstrucción de los signos imaginados como habituales y de cotidiana inconciencia, una de las estrategias que el cuerpo en tanto texto, logra establecer. En este sentido, Juan Antonio Ramírez, en su texto “*Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*”, nos presenta una serie de ejemplos, en los cuales el arte intenta re significar las esferas sociales de lo cotidiano que contienen signos determinantes, que han recaído de forma tradicional sobre los usos del cuerpo, y con ello, parodiarlos o usarlos en función de una crítica que parte precisamente de la medida micro:

Adriana Carvalho,... ha fabricado esculturas-trajes de metal. Se trata de verdaderas armaduras femeninas, de acero inoxidable generalmente, pero con las formas y adornos peculiares de la ropa considerada convencionalmente sexy. Los suaves materiales de las prendas íntimas, que “acarician la piel”, según proclama insistentemente la publicidad, invierten aquí paradójicamente su naturaleza y sus efectos. Lo que normalmente se considera factor importante para el acercamiento de los cuerpos es transmutado por Adriana Carvalho en agresiva coraza defensiva. Estas ropas resultarían hirientes, forzosamente, si alguien se decide vestirlas, de modo que cabe verlas como instrumentos sadomasoquistas de tortura. Es significativo que una de ellas, de 1997 se titule *fetiché*”.⁹

Esta puesta en escena de una semiósis, permite mostrar la posibilidad que posee el signo de llevarse a otros planos de realidad, de mostrarse diverso e incluso extremo, incluyendo críticas elaboradas sobre sí mismo. No obstante, este tipo de arte evoca la posibilidad de que esa trasgresión se lleve efectivamente al plano de la cotidianidad, de modo que los seres humanos del corriente propicien y asistan a la

⁹ Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Barcelona, Siruela, 1998, pp. 148.

recreación de signos y simbologías presentes en sus mundos, y con ello generen diálogos y comunicaciones al margen de los significados estatuidos.

Como el anterior ejemplo, Ramírez presenta algunos más, referentes a temáticas como los trajes de la novia, los atuendos cotidianos, y otros, entre los que se encuentra uno bastante interesante, que refleja de una forma especial la sentencia Barthiana que expresa “*EL TEXTO ES COMO LA VIDA*” “La condición del texto es su ahora, su performatividad, su movimiento” (R. Barthes, 1984: 66):

[...] La obra de Jana Sterbak Vanitas “*Flash Dress for an Albino Anoretic*” (1987)... era un traje confeccionado con treinta kilos de filetes de cava crudos, cosidos por un equipo de ayudantes, y que la artista llevo sobre su propio cuerpo desnudo sobre el espacio artístico de la galería. La piel de la portadora viva no se relaciona en este caso con un envoltorio inerte, como suelen ser los tejidos de la ropa ordinaria, sino con una autentica entidad orgánica... la piel humana se hallaba entonces revestida con algo que se descompone a un ritmo mucho mas acelerado que el del cuerpo vivo de la portadora... el traje que se descompone encierra a un cuerpo vivo que resucita intacto al despojarse de semejante vestidura temporal. La podredumbre de esa carne foránea es como la vieja piel que abandonan las serpientes, el símbolo de una existencia anterior al llegar al final de un ciclo vital. Desvestirse equivale a una resurrección, o más exactamente, a esa metamorfosis que se opera en los insectos con el paso de la crisálida a la mariposa. Con la carne muerta se deja una naturaleza caduca y la portadora puede renacer de si misma (J. Ramírez, 1998: 153-155).

El acto cotidiano de comunicarse, como McCannell¹⁰ lo afirma, es un generador potencial de cambio cultural, así como una fuente de resistencia cuando se ejerce desde una postura reflexiva y no mimética. De lo contrario, cuando la cultura se reproduce a sí misma como una serie de reflejos infinitos sin añadir nada a su

¹⁰ Dean y Juliet Mc Cannel, *La era del signo: Interpretación semiótica de la cultura moderna*, México, Trillas, 1990, p.p 42.

estado original ni a la imagen original de este, esta literalmente muere, es decir, se conserva como es.

1.2.4. Sobre la filiación

Pero dejando de lado el complejo tema de la comunicación simbólica, pasemos a ampliar la crítica de la noción de identidad como consenso. Con Noboa (2006)¹¹ comprendemos que la cultura antes que una larga cadena de herencias que se reciben y transmiten de generación en generación es una lucha viva y constante por posicionar significados, lo cual nos lleva a pensar que la identidad es así mismo un campo donde pugnan, por un lado, los poderes canónicos que intentan instaurar las corporalidades como obras, como “realidades” volviendo a Lacan, y por otro, los poderes alternos que se basan en la comprensión texturizada del cuerpo teniendo en cuenta que este hace parte de la dimensión de “lo real”.

En este sentido, las identidades hegemónicas parten de una característica determinante que es *la totalidad* que a su vez comprende tres grandes esferas: la de estabilidad, la de regularidad y la de continuidad, con las cuales la identidad corporal en tanto obra, sería un *universo* completo y complejo que se autoabastece de sí mismo, y se autorregula bajo sus propios condicionamientos; a estas características habrá que sumarles una última: la de “paternalismo”, una filiación hereditaria si se

¹¹ Universidad Andina Simón Bolívar, maestría en estudios de la cultura, curso: POLITICAS CULTURALES, DESARROLLO Y PODER LOCAL. Profesor Patricio Noboa Viñán, abril – Junio, 2006.

quiere, en la que la identidad del cuerpo pertenece y debe fidelidad a un entramado social. Barthes lo explica como una “apropiación de la obra por parte de su autor”, contrapuesta a una noción de texto en la que no hay adscripción al padre (R. Barthes, 1984:78-79).

Un fenómeno bastante peculiar acerca del cuerpo que logra digamos, transgredir la impostura de identidades es la proliferación cada vez mas acentuada de “sujetos migrantes”, para usar un término del crítico literario Antonio Cornejo Polar, personas que recorriendo el mundo a través no solo de viajes si no de conocimiento e información, lecturas, travesías virtuales, narraciones de otros, logran integrar en su cuerpo atavíos, maquillajes, prendas, maneras gestuales y sin duda identidades de varias culturas, sujetos o temporalidades a la vez.

Los grupos religiosos contemporáneos que han fusionado filosofías y prácticas de oriente, África o América Latina en ritos y discursos en donde el cuerpo danza, se cura o se inscribe en códigos gestuales de las más diversas ídoles, son un buen ejemplo de lo migrante y nómada que resulta el aspecto y la práctica de la corporalidad en el mundo actual. En la actualidad, han proliferado agrupaciones practicantes de yoga, combinada con medicina sufi e indígena al mismo tiempo, lectores de astrologías ancestrales de diversas latitudes, fervientes consumidores de productos Light, y hábidos lectores de libros de auto superación. A pesar de que estas iniciativas pueden verse como reproductoras del consumo posmoderno, también podríamos comprender en ellas que el cuerpo como texto en su categoría de anti filiación, no solo rompe con los cánones para generar sentido, sino que además

logra integrar elementos disímiles que van más allá de la interpretación, en lo que el autor recalca como “explosión” o “diseminación”, que se consigue cuando el discurso que ofrece el cuerpo no logra desde la razón encasillarse o asociarse con una matriz cultural, identitaria o ideológica, pues va y está mas allá de las limitaciones geográficas o temporales.

Lo anterior es explicado por Canclini como el proceso de quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la des territorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros¹². El cuerpo sin un padre, sin una madre cultural, que lo identifique y por tanto clasifique dentro de un grupo racial o étnico determinado, vagaría “huérfano” pero libre por múltiples territorios culturales.

1.2.5. Sobre la lectura

Ahora bien, ese cuerpo texto que como hemos visto se construye en lo performático e ideacional, en la minucia del signo, evitando las clasificaciones y las filiaciones, también permite la posibilidad de que se le haga una lectura distinta. El cuerpo texto admite que al leerlo se lo escriba, se lo re escriba, pues la escritura, hablando en términos literarios, solo es completa cuando la experiencia de quien lee se imprime dentro del texto y lo modifica, lo ejecuta, lo deshace, lo pone en marcha.

¹² Néstor García Canclinni, *Culturas Híbridas*, Alianza 1989, pp. 264.

Quien accede a la lectura del cuerpo contemporáneo re semantiza desde su saber subjetivo aquello que observa y percibe, en este sentido, ha sido de mucha importancia el aporte de las corrientes hermenéuticas de acercamiento a las realidades artísticas y culturales, pues sus procesos teóricos y metodológicos pusieron en cuestión el visor cientifista con el cual intentaron observarse durante décadas estos fenómenos humanos, que redujeron el flujo del diálogo entre quien observa y quien es observado a una relación lejana y purista en pos de la llamada objetividad.

El texto-cuerpo se inviste de contingencia no solo para sí mismo y para el universo que narra sino que además permite que la contingencia de quien lo lee pueda ser parte del diálogo que se establece, por tal, quien lo enfrenta puede hacer uso de la percepción y la sensación, del estado de ánimo y de la motivación momentánea que modifican el discurso que el texto contiene y que una vez en el mundo deja de regular. En este sentido, las lecturas posibles no únicamente logran interpretar, sino además recrear una nueva significación autónoma y propia, lejana incluso al referente emisor, con lo cual logran crear una nueva realidad.

Con lo anterior, Barthes propone un estado de lectura que rebasa incluso la licencia hermenéutica de la interpretación, cuando afirma que el texto “no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, de una diseminación” (Ibídem). Este panorama nos lleva a la pregunta sobre cuáles serán entonces las otras instancias de lectura que el cuerpo en tanto texto nos propone, y, si pueden estas ser fuentes de un conocimiento general o

académico sobre el cuerpo o únicamente espacios de disertación subjetiva y personal.

1.2.6. Sobre el placer

Finalmente llegamos a la última proposición Barthiana sobre el texto, “*el placer*” con la cual es factible reflexionar sobre la forma cómo a través del cuerpo en su instancia textual se disuelven los fetiches generadores de deseos en busca de un placer que empíricamente nunca se realiza. Cuando el cuerpo se significa y representa desde la interioridad de los sujetos bien sea a partir de ideologías, prácticas, marcas o discursos, que escapen del artilugio del estereotipo y la clasificación canónica de la identidad, es posible que surja el placer y el deseo como resultado de la convicción individual y de la elección:

El texto en cambio, está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el texto participa a su manera de una utopía social; antes que la historia... el texto consigue si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones del lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan” (R. Barthes, 1984:81)

En las instancias del cuerpo como territorio generador de placer podemos encontrar sugerido el movimiento artístico de la danza contemporánea y con él la construcción aparente de la utopía de libertad que esta estética ha tenido implícita desde sus orígenes. La posibilidad de permitir que el cuerpo dialogue con el ser que lo habita, en un profundo nivel de comprensión no solo escénico sino, y sobre todo,

vivencial ha sido uno de los pilares de la danza contemporánea y uno de los planteamientos generales al arte del siglo XX posterior a las vanguardias.

Con el reconocimiento del deseo por el placer que la textualidad engendra y cuya reflexión se ampliará durante el capítulo 3, nos acercamos al ideal de la libertad del ser que busca herramientas de expresión para solventar el tránsito de su historia por el mundo, que cada día plantea más retos para la permanencia de las identidades subjetivas, y abrimos el espacio para encontrar durante el segundo capítulo, una ampliación más cercana al contexto corporal contemporáneo, en el que la danza emerge como documento cultural de una época y como forma de resistencia a las construcciones sociales que se fundamentan en la metáfora de “la obra”.

CAPÍTULO II

LA DANZA COMO DISCURSO CULTURAL DENTRO DEL PANORAMA CORPORAL CONTEMPORÁNEO

Dentro de los tratados de historia del arte, y, más específicamente de la historia de las artes escénicas, la danza contemporánea suele ubicarse como un fenómeno estético que se funda a partir de las novedades de escuelas norteamericanas y europeas de los años sesenta del siglo XX, que revolucionaron a nivel técnico, expresivo e ideológico los presupuestos básicos del Ballet clásico, e innovaron una propuesta acorde con las emergencias sociales de esta época de ruptura. Sin embargo, para el presente estudio y siguiendo el análisis del crítico de la danza venezolano Carlos Paolillo¹³, la danza contemporánea a nivel histórico es un extenso pasaje inacabado que se genera y constituye a lo largo de las décadas que se enmarcan entre los años finales del siglo XIX y la actualidad. Por lo cual, este fenómeno atraviesa y es atravesado por la extensa intervención de hechos sociales y estéticos de disímil proveniencia y significación que constituyen un amplio catálogo de pensamientos y acciones acerca de lo corporal.¹⁴

¹³ Taller: “Crítica de la danza” 23 al 27 de abril de 2007. En el marco del I festival Internacional de Ballet. Cali, Colombia Abril de 2007.

¹⁴ Podría afirmarse siguiendo la corriente teórica de Paolillo que los momentos y experimentaciones corporales claves en el desarrollo y consolidación de la danza contemporánea son ocho. El primero e iniciático es el construido por la denominada “*danza libre*” en cabeza de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis y Loui Fuller. El segundo momento en el cual es depurada una técnica que expresamente se

Comprendiendo que la danza contemporánea, entendida como una elaboración cultural es un ejemplo de “*textualización*” del cuerpo, este capítulo explora el universo de las corporalidades y sus formas de significación únicamente dentro de la segunda mitad del siglo XX, en los niveles epistémicos, políticos y estéticos que lo caracterizan, acercándose a la comprensión de la existencia de una condición corporal determinada dentro de este periodo histórico y social, que marca una coyuntura muy propicia para las nuevas tendencias de expresión estética, y en el cual la historia que empezara a escribir Isadora Duncan a finales del siglo XIX, durante este lapso de tiempo se consolida y se da rienda suelta. Este panorama nos mostrará algunos rasgos de cómo las distintas manifestaciones provenientes de las artes, las ciencias, las humanidades y el devenir de las formas políticas y de vida en general, inician un profundo giro que intenta transformar los sistemas estéticos de representación, así como las epistemes y las prácticas simbólicas que hasta el

consolida con caracteres filosóficos, estéticos y físicos es “*la danza moderna*” con la célebre Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón. Entre los años treinta y cincuenta del siglo XX, mientras en Norteamérica se construye la danza moderna, en Europa, especialmente en Alemania, se consolida el movimiento danzario llamado *expresionismo* y *neoexpresionismo* cuyos representantes más destacados son Pina Baush, Mary Wigman y Kurt Joos, este movimiento constituiría una tercera entrada al mundo de la danza contemporánea, así como el aporte en la década del treinta de George Balanchine quien le da un nuevo aire al ballet clásico y construye un lenguaje neoclásico en el cual también se rompen ciertas estructuras canónicas de la danza. Un cuarto momento estaría constituido por el aporte de Merce Cunningham quien habita un lugar intermedio y crítico entre la danza moderna, la contemporánea y la posmoderna y a partir del cual el lenguaje contemporáneo se consolida como forma expresiva de la danza en general.

En las décadas cercanas a los años ochenta, es importante recalcar el aporte de las técnicas posmodernas del “*contac improvisation*” y de los aportes del “*Release*”. La danza *butoh* por su parte, una compleja expresión corporal nacida en Japón, junto a las danzas étnicas recreadas en África, Arabia y España podrían sugerir un quinto elemento que se suma al lenguaje expresivo de la danza contemporánea. De otro lado, las danzas urbanas como el break dance, el hip-hop y el rap y otros estilos fusionados como el jazz dance, o el tap, igualmente se suman a la extensa apertura corporal que la danza contemporánea incluye. Finalmente, se encuentran las teorías y prácticas corporales provenientes de oriente como el yoga, el tai-chi y algunas artes marciales que también han sido incluidas en los desarrollos contemporáneos de la danza.

momento habían tenido una función de paradigmas, y que habían sido consideradas como motores del pensamiento y la producción cultural.

En la danza contemporánea confluyen diversos elementos de orden estético, cultural y político que marcaron el devenir del siglo XX entre los cuales podemos mencionar: la influencia de las vanguardias plásticas y del teatro; la corporalidad atravesada por el contexto de dos guerras mundiales; el boom de la nueva era y resurgimiento de las espiritualidades y de las filosofías de corte oriental; los usos de la tecnología y las nuevas percepciones que los recursos digitales y cibernéticos proponen; los discursos de re etnización de las culturas de las periferias y la conformación de las ciudades como epicentros de los procesos globales de migración y de los encuentros culturales de todo tipo. Esta reflexión se concentrará en explorar algunos de estos hitos y su relación directa con el lenguaje escénico de la danza contemporánea.

Sin embargo, antes de iniciar este recorrido es necesario tener presente que si bien los territorios y temporalidades que la danza y su percepción sobre el cuerpo, se contienen de forma general dentro de los argumentos que expresa este capítulo, no todas sus obras y formas escénicas o de entrenamiento comparten el contexto a describir y sus características, pues precisamente su condición contemporánea hace de la danza un fenómeno social que intenta romper con los esquemas de explicación contextual y las definiciones generalizadoras sobre su devenir. La extensa y disímil genealogía mencionada, así nos lo hace saber.

2.1. AGOTAMIENTO Y DECONSTRUCCIÓN DEL CANON CORPORAL DE LA DANZA EN SUS NIVELES ESTÉTICOS Y CONCEPTUALES.

“La representación es aquello que simultáneamente habla y se erige en nombre de otra cosa”
Iain Chambers.

El presente estudio encuentra que el agotamiento de las representaciones estéticas se describe, para el caso específico del relato corporal en la danza, en cuatro variables, que abordan los niveles del lenguaje, la forma, el tiempo y los símbolos. El primero relatará *el tránsito estético del lenguaje narrativo hacia el abstracto o conceptual*; en seguida se plantea *el tránsito de una intensidad estética estructural hacia una ecléctica*; como tercera variable tenemos, *el tránsito de un relato estético diacrónico hacia uno atemporal y fragmentario*; y, finalmente, *el reciclaje y deconstrucción de las simbologías canónicas en beneficio de la apuesta contemporánea*.

Las cuatro variables se describen en términos de tránsito, porque considero que la dimensión contemporánea del cuerpo en la danza obedece precisamente a la concepción de un tiempo de coyuntura y traslado de un paradigma a otro, más que a una noción de época histórica como tal, lo contemporáneo pareciera esquivar la sedimentación de su lógica intentando moverse entre el paso de lo anterior y el advenimiento de aquello que se espera, siempre en episodios temporales disímiles o fragmentarios. Lo contemporáneo es una lógica de frontera y como tal su naturaleza

es el movimiento y la agilidad en la renovación de propuestas, nunca generalizadoras ni conclusivas.

2.1.1. El tránsito del lenguaje estético narrativo hacia el abstracto: “The Event”, Merce Cunningham

Comprendemos como narratividad aquella forma de construir un relato o discurso en términos lineales, alegóricos y progresivos con etapas determinadas y cerradas así como iniciadas. El rompimiento de la narratividad en la estética contemporánea es una cuestión de profundo estudio e importancia dentro de lo que caracteriza la danza y una de las formas de representación más importantes al interior del contexto de agotamiento de los paradigmas estéticos del llamado “mundo-verdad”. En contraposición, el lenguaje de lo abstracto genera, no únicamente en el espectador sino también en el actor o bailarín, una gama muy amplia de significados, que expanden la producción de sentidos e interpretaciones a territorios bastante heterogéneos y a representaciones difíciles de precisar. El tipo de comunicación que se ha generado a partir de los usos abstractos, teñido con el matiz del *texto*, a la manera como Barthes lo plantea, se desliza entre diversos territorios, no se identifica con géneros precisos o con discursos pertenecientes a tiempos o espacios definidos, así como tampoco puede ser expresado por filiaciones, o simbologías plenas de contexto y determinación.

El hecho artístico de la danza contemporánea propicia una ruptura con la narratividad de procesos y contenidos, por lo tanto, es capaz de establecer un

carácter no lingüístico en los discursos corporales que propone, puesto que “presenta un mundo más a la manera de un decir que de un hablar”.¹⁵ O expresado de otro modo:

El lenguaje abstracto logra transgredir cualquier representación y llevarla hacia territorios de difícil codificación, donde no es preciso identificar las esencias causales ni los intentos predeterminados de la experiencia estética. Lo que se quiere representar, dentro del lenguaje de las artes contemporáneas se auto referencia y no emite un signo exterior, por lo tanto, no nos encontramos ante la representación de la cosa, sino ante la cosa representada.¹⁶

Las representaciones estéticas que precedieron las propuestas contemporáneas, se basaron en lenguajes cuyas esencias se esmeraron por nominar el mundo e identificarlo, requiriendo de un orden lingüístico, estructural y narrativo cuya función era volver aprehensible el universo, ubicándolo de esta forma en la esfera de la razón y el entendimiento de carácter positivista. Con el advenimiento de las propuestas escénicas de la danza y el teatro contemporáneos, tanto lo concerniente al cuerpo, así como a la mayoría de elementos, han carecido en muchos casos, aunque no en todos, de la necesidad lingüística de la representación alegórica y narrativa como tal, y sus búsquedas se han orientado hacia otro tipo de matrices comunicativas o perceptivas. Este es el caso, y solo nombrando algunos ejemplos, de *la música aleatoria* de Jhon Cage, el “*action painting*” de Jackson Polloc y “*los Events*” de Merce Cunningham, el coreógrafo americano a partir del cual es posible

¹⁵ Natalia Orozco, “El estilo y el evento compositivo en la danza contemporánea”, *Pensar la danza*, Bogotá, Instituto distrital de cultura y turismo, 2004, pp. 76.

¹⁶ Guillaume Zchaire, “La experiencia del cuerpo: el papel del lenguaje contemporáneo en la cultura dancística colombiana”, *Pensar la danza*, Bogotá, Instituto distrital de cultura y turismo, 2004, pp. 28.

localizar una acentuación del lenguaje de la contemporaneidad dentro del universo de la danza. Este autor es relevante para el estudio pues su propuesta ha atravesado las expresiones corporales de la danza en todo el mundo y ha sido uno de los coreógrafos que más aceptación ha tenido en el trabajo de la danza Latinoamericana, siendo uno de los inspiradores de ciertas experiencias del Frente de Danza y de Danza Om-tri.

Durante la década de 1960, Cunningham conceptualiza la danza a partir del movimiento por sí mismo, en condiciones puras y elementales, procurando que la intención de sus obras no sean registros o reflejos codificados a partir de los cuales se entreguen conceptos, ideas o relaciones significativas de ningún tipo. El artista plantea que el fundamento de su creación radica en alejar de la danza el impulso coreográfico, entendido este, como la necesidad concreta del artista de comunicar algo o de usar cualquier elemento formal pensado de antemano o producido por un impulso interior. Su objetivo era componer movimientos humanos en el espacio y en el tiempo, movimientos naturales sin un fin específico y tan poco estilizados como fuese posible, por lo cual, los elementos que caracterizaron su producción siempre fueron el azar, lo casual y la indeterminación. En este sentido, el EVENT es una secuencia de números de danza en el espacio y el tiempo sin interrupción cuya organización teatral y contenido no fue nunca estable, pues no recrearon sentidos de encadenamiento lógico o construcción, sino episodios de fragmentación y multiplicidad, procurando, en todo caso, no reproducir nunca dos events similares.



Merce Cunningham. Tomado de: www.mercecunninghamcompany.org

Esta propuesta se esmera por no intentar fijar, sino por reflejar la flexibilidad de la vida y su tránsito permanente, puesto que en esta, las cosas y los acontecimientos no se producen en línea recta, y los procesos artísticos que encarna la danza, no debían asumir obligatoriamente un comienzo, un medio y un final. En estas producciones se desconoce de manera categórica el papel del autor, la autoridad y la secuencialidad, así como la condición alegórica y figurativa de la producción artística a nivel corporal.¹⁷

Como se anotó, la propuesta de Cunningham ha influenciado la producción de la danza contemporánea en todo el mundo incluyendo a Colombia y Ecuador, puesto

¹⁷ Guillermo Márquez, *Danza moderna y contemporánea*. Ciudad de la Habana, Pueblo y Educación, 1998, pp. 83.

que este giro en el uso del lenguaje corporal logra romper los esencialismos de la danza en sus niveles de entrenamiento y representación escénica, desbordando el campo de sus temáticas y la antigua y muy limitada área de interés en los temas románticos, nacionalistas o naturalistas, que exacerbaron hasta el cansancio el realismo de las situaciones escénicas.

En este sentido, es importante recordar que con la ausencia de alegorías y narratividades, el cuerpo que para el Ballet Clásico y la danza moderna había sido el centro y horizonte del trabajo filosófico y artístico de bailarines y coreógrafos, pasa con Cunningham y toda la onda de creadores contemporáneos a ser un elemento más, o a ser incluso algo distinto al cuerpo mismo. El cuerpo puede en la danza contemporánea configurarse en múltiples facetas de significación, nunca determinadas y nunca epicéntricas. La incorporación de elementos abstractos logra así atomizar en lo más profundo el significado del cuerpo, semánticamente lo descomponen para rehacerlo una y otra vez, no pasando a un segundo plano o convirtiéndose en un elemento prescindible, sino logrando que su significación muera y reaparezca con cada nueva inspiración de la escena, por lo cual, el cuerpo es ahora silla, esfera, manzana o pelota, pero no representa una silla, una manzana o una pelota, sino que se transfigura y reencarna en esos objetos, pasa a ser ellos mismos y muchos otros a la vez. El maestro Carlos Latorre, de Danza Om tri Colombia, explica de la siguiente manera el fenómeno contemporáneo de ampliación de la noción del cuerpo y de las implicaciones que esta reconstrucción tuvo para el lenguaje abstracto de la danza contemporánea:

La danza tiene un lenguaje abstracto, el teatro tiene un lenguaje alegórico entonces la danza se mueve en lo abstracto, el cuerpo es el símbolo de símbolos, la significación de todos los lenguajes, entonces del cuerpo salen y a él regresan todos los lenguajes, lo mismo que la naturaleza; entonces el cuerpo en la danza contemporánea narra la abstracción y precisa el detalle a través de la alegoría, la alegoría es el cuento, contar, describir realmente una realidad o un personaje, ese lenguaje alegórico lo utiliza mucho el teatro, la danza es más tendiente a la abstracción porque habla de otras dimensiones, de otras perspectivas de lo mismo{...}

{...}El cuerpo pasa a un segundo plano, a pesar que la danza es cuerpo y movimiento, se empiezan a tomar también otras cosas del universo que danzan como la escenografía, la luz, el vestuario, el concepto, el texto, empiezan las fusiones, cuando se agota una interpretación estética de la danza se empiezan entonces a buscar otras fuentes a sumarlas para ver qué pasa, ¿y qué ha pasado?, que se han generado nuevas escuelas y tendencias, en la actualidad hay un desarrollo muy amplio de la danza contemporánea pero ella se mantiene todavía en su rebeldía de ser una puerta nueva constantemente para las cosas, una puerta nueva de resignificación de la historia, de la filosofía, del arte, por eso ha logrado sobrevivir, porque ha permanecido y permanece como reinterpretación de un mundo estético nuevo y de unas nuevas estéticas. (Entrevista con Carlos Latorre, Danza Om tri)

Mientras el Body-art y el performance, movimientos paralelos al surgimiento de la danza contemporánea, realizan toda una apuesta apologética del cuerpo, convirtiéndolo en principio o fin de su pensar y existir, la danza contemporánea logra, y aún lo hace, rebasar esta sublimación que en términos políticos fue realmente de mucho interés, pero que desde el punto de vista de las estéticas escénicas ya había tenido su plenilunio hasta llegar a la decrepitud. El lenguaje contemporáneo de la danza, plantea una economía en el movimiento y rechaza los usos corporales estrepitosos o en exceso virtuosistas, logrando escenas minimalistas pero con contenidos conceptuales bastante significativos, aunque, para la opinión del público, acostumbrado a las alegorías racionales, no siempre comprensibles.

2.1.2 El tránsito de una intensión estructural hacia una ecléctica: La danza “Mestiza” de Wilson Pico, Ecuador.

Por otra parte, y dejando a un lado la discusión sobre lo abstracto, la representación y la codificación simbólica, el panorama de agotamiento que sufrió el modelo estético occidental permitió además que la claridad con la cual las disciplinas científicas, artísticas y humanísticas se habían determinado y fragmentado entre sí gracias a su indiscutible genealogía positivista, abriera una brecha y permitiera la posibilidad de fusiones, incertidumbres, dudas, transdisciplinarietàes e indisciplinas conceptuales y metodológicas. Estos territorios de frontera, barrocos y matizados fueron también una de las aperturas en las cuales la danza contemporánea se consolidó, en palabras de Zachaire:

En la danza contemporánea nos encontramos con un eclecticismo que sintetiza el espíritu plástico de nuestra época, un espíritu marcado especialmente por lo fragmentario, por la ruptura de la unidad, por la mezcla de lenguajes, por la actitud reaccionaria y crítica, por un poder conceptual muy fuerte, por la reconstrucción de las formas clásicas y la evocación de motivos antiguos bajo matices y temas actuales. El término vanguardia que ya incluso ha sido encasillado en el tiempo para definir los movimientos artísticos de la primera parte del siglo XX, en la danza contemporánea, en cambio, pareciera recobrar su sentido original, que es innovación y trasgresión de todo lo hecho anteriormente bajo nuevos formatos expresivos (G. Zachaire, 2004: 26)



Wilson Pico. Bocaira. (Tomado de www.imagesdance.com)

De esta forma, el aprendizaje y escuelas de la danza abandonaron la ideas de utilizar como única propuesta de educación la labor técnica y académica de la danza moderna y el ballet clásico, fieles representaciones del espíritu nacionalista, y pasaron a vislumbrarse desde una variedad de inspiraciones y motivos en los cuales se fundieron las artes plásticas, la tecnología, las ciencias humanas, la poesía, la literatura, las historias urbanas y antiguas, etc. Indisciplinando de esta forma las caducas fronteras entre las disciplinas de estudio más ortodoxas, e incorporando conceptos y nuevas relaciones sobre la vida del ser humano de latitudes diversas y en diversos estados culturales y sociales.

La obra del maestro Wilson Pico, del Frente de Danza de Ecuador, es un ejemplo muy propicio para explicar esta condición trascendental de la danza y el cuerpo contemporáneos, pues ha sintetizado gran variedad de aportes técnicos y culturales en su trabajo, logrando un fundido armónico en la dualidad de lo propio y lo externo, y, como él mismo lo expresaría alguna vez: “con lo que nos está pasando y en relación siempre, con aquello de nuestra personal historia de los hechos, en ese

marco inconmensurable del cuerpo colectivo”¹⁸. En una entrevista concedida para la revista ecuatoriana “Hoja de teatro”, Wilson comenta:

[...] Tengo un método muy personal que es un mestizaje de técnicas [...] Yo retomé el clásico, en un momento determinado yo me pelié con la técnica clásica, la cuestioné, ahora la he retomado y he tomado de ella lo que a mi me convenía, para mis propósitos coreográficos, además está Grotowsky, la técnica Graham, el método Limón, el método de Luís Falcó, está Merce Cunningham, que es uno de los creadores vivos que ha cuestionado a Graham... Todas estas técnicas reconocidas más las que no están reconocidas como las de los bailes y danzas tradicionales y populares, sean indígenas o mestizas son parte de mi entrenamiento.¹⁹

La obra de Wilson Pico, no únicamente logra incorporar elementos técnicos disímiles, sino que además contiene múltiples relatos culturales, de un Ecuador tan citadino como rural y tan de vanguardia como antiguo y ancestral, su danza sobre hombres y mujeres de todas las esferas sociales de la vida ecuatoriana y de incontables cronologías y territorios, terminan por mostrarnos el aliento híbrido de lo que somos, que lo contemporáneo lo adopta muy bien a sus esferas. Si al estilo narrativo del movimiento precontemporáneo lo acompañó un deseo estructural y compacto de mostrar episodios puristas, al hálito contemporáneo de lo abstracto lo acompaña sin duda un mundo mestizo y barroco, exuberante y sin nombres exactos o personajes acabados.

En este sentido la danza contemporánea ha cambiado al “personaje” del relato narrativo determinado y protagonista por el “arquetipo”, que es un ser no

¹⁸ Programa de mano. Obra: “Iconos del alma”. En la temporada de Noviembre de 1993. Frente de danza y Patio de comedias. Quito, Ecuador 1993.

¹⁹“Diálogo con Wilson Pico”, en revista *hoja de teatro*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004, pp. 21.

determinado pero general a la vida social con el cual las personas del común encontramos similitudes o lejanías, los arquetipos son figuras escénicas que permiten las hibridaciones más características y generales de un tema en particular, y de esta forma logran concentrar grandes relatos o conceptos en las creaciones coreográficas. La danza de Wilson Pico nos ha mostrado una gama ilimitada de arquetipos que podemos vislumbrar en algunas de sus obras como: “la Novia”, “El boxeador”, “El obispo”, “Torero”, entre otras. El arquetipo consigue no situar el lenguaje de la danza contemporánea en personajes determinados y cerrados sino en seres con características textuales que se complementan y reinventan con la experiencia propia de los públicos, el arquetipo es un ser abierto que permite una diseminación infinita de interpretaciones.

El mestizaje escénico tiene un contexto interesante, pues se establece gracias a la relación indiscutible que muchos creadores han construido con el carácter étnico de las regiones desde donde enuncian sus propuestas. Este vistazo no es novedoso en el arte contemporáneo, sin embargo, en la danza ha tenido una acogida muy grande durante las épocas recientes, pues ésta rompió rápidamente las fronteras de los países europeos y de las escuelas norteamericanas, llegando a descubrir un hábitat favorable en países del mundo bastante diversos y heterogéneos; en cada cultura encontró una nueva reinterpretación de su propuesta y variados elementos que, siendo disímiles o contradictorios, encajaron escénicamente sin mayor dificultad.

Las escasas posibilidades de hacer danza en los países de la periferia, limitadas a las elites y personas con capacidad económica, y la carencia de academias con

tradiciones técnicas históricamente constituidas, favorecieron de igual forma el sincretismo de estilos pues tanto bailarines como escuelas recibieron enseñanzas de quien pudiera entregarlas. Estas condiciones, que sin duda marcaron el surgimiento de la danza contemporánea en países como Colombia y Ecuador, y careciendo de mayores elementos academicistas, favorecieron el hecho de que las propuestas se encaminaran a darle un vistazo a la diversidad cultural de la cual hacían parte y que había permanecido oculta y relegada hasta bien entradas las décadas del setenta e incluso del ochenta.

Estas condiciones se sumaron al repentino giro que experimentaron los círculos académicos y artísticos por encontrar en *la cultura* una inspiración para sus creaciones, contando con que aquello proveniente de occidente sonaba caduco y fuera de lugar, y haciendo conciencia de que los símbolos rituales, carnavalescos y ancestrales de las comunidades negras o indígenas, y de las experiencias religiosas orientales constituían una materia prima muy poco usada por las estéticas pasadas, pues había sido observada como un fenómeno aislado y exótico, incapaz, por una supuesta “barbarie”, de constituirse como una fuente de conocimiento o un punto de partida de los ideales de belleza que el arte durante siglos profesó. Los medios de comunicación y los procesos económicos de la globalización sumados a las migraciones, sirvieron también para que ese vuelco hacia lo cultural fuera posible dentro de la danza, así, las décadas entre los años 70 y 90 del siglo XX recibieron cada vez más noticias de los antes lejanos reinos latinoamericanos y africanos, así como de la India, el Caribe o el Oriente Medio.

Esta “geografijación” de las propuestas escénicas requirió una conciencia bastante grande sobre los caracteres corporales locales, identificando de forma contundente los biotipos y las capacidades orgánicas propias de cada lugar. Cada país usó y recreó los temas y entrenamientos más adecuados para su entorno corporal, y, así mismo, las grandes escuelas y tradiciones coreográficas insertaron en sus saberes conocimientos corporales de culturas distintas. Cuando Wilson Pico relata los procesos de creación de las obras sobre los personajes femeninos que interpreta, y que hoy por hoy son bastante reconocidos en el mundo contemporáneo de la danza Latinoamericana, rememora la influencia de las danzas folclóricas ecuatorianas y las inversiones de los roles femeninos y masculinos que estas han logrado recrear a lo largo de la historia, y que él particularmente ha tenido en cuenta en sus creaciones:

Había dos personajes una era “La beata” y otra era una mujer del pueblo representando un día de sus tareas domésticas, y no fue fácil bailar, lo que me ayudó es enterarme y comprender que dentro del folclor ecuatoriano el hombre vestido de mujer venía de muy atrás en las manifestaciones lúdicas populares, y basándome en esa tradición yo tomé fuerza para romper mi miedo y prejuicio y poder presentar esos dos espectáculos. Yo en ese tiempo no sabía de Pina Baush que fue la que hizo bailar a hombres vestidos de mujer, y fue muy difícil para mí por que era como una necesidad muy fuerte de sacar esos personajes y encontré que la gente entendía eso que yo presentaba...(Entrevista trabajo de campo para la presente investigación)

La conciencia de que en los remotos lugares del mundo existían relatos inagotables, fenómenos de movimiento y de entrenamiento nunca explicados por la tradición científica y estados corporales inexplorados, ha hecho que la etnización del mundo escénico siga teniendo éxito, incluso hoy en día, como posteriormente observaremos el caso de Danza Om Tri de Colombia, cuyos elementos fundantes

parten de un matiz antropológico, y como en algunos casos se ha hecho en el Frente de Danza de Ecuador.

La noción de una danza mestiza y ecléctica tiene relevancia en la reflexión sobre el cuerpo pues durante las décadas anteriores a la aparición de la danza contemporánea, el ballet, e incluso los progresistas géneros modernos, habían considerado las nociones de “cuerpos aptos” para el ejercicio de la danza, llegando a excesos de clasificación sobre los más mínimos detalles corporales como la estatura, las formas de cuellos y empeines, y un sin fin de detalles de alineación total de las estructuras óseas y musculares, moldeadas hasta el cansancio en beneficio del virtuosismo etéreo y de los sueños antigravitacionales de las obras de este tipo. Con el vistazo que el género contemporáneo le da a la cultura el riguroso canon técnico debe ampliar su lenguaje y uso corporal hasta transfigurarse de versión en versión y de pueblo en pueblo, allá donde la danza contemporánea logra arribar, con lo cual no se extingue, pero sí logra modificarse y cuestionarse.

Sobre la conciencia de los cuerpos localizados de acuerdo a su tipo cultural y geográfico combinados con los caracteres técnicos y estéticos de diversas escuelas norteamericanas, europeas o folclóricas, los maestros Josie Cáceres y Terry Araujo del Frente de danza comentan:

[Hay] un comportamiento andino, cerrado eso lo he visto en Quito, Bolivia, la forma de hablar, todo para adentro, chiquito, los pasitos chiquitos, la forma de hablar es chiquito, bajito, en otras partes son abiertos, los pasos seguros, tiene que ser el frío. El hecho de que estés contraído marca tensión y la parte andina si te marca las articulaciones, los mestizos andinos tenemos articulaciones y

ligamentos más cortos, piernas, músculos, contextura distinta a la clásica. Mujeres caderas, no mucha cintura, más busto, brazos cortos, eso puede influir tenemos más tensión, y la alimentación también, los andinos son más inseguros, son tímidos, más respetuosos. Pero nunca se ha marginado la diversidad de los cuerpos y ha habido un respeto, aquí no hay profesores que te digan gorda que no esté dentro del canon, El Frente ha brindado y ha dado apertura a la diversidad y darle la oportunidad a toda persona que quiera bailar que baile y cree en eso totalmente, en la escuela hay gente de todo, ya depende de tu entrega que bailes o no (Entrevista con Josie Cáceres, Frente de Danza Ecuador)

Hay un biotipo corporal que es andino y que es bien chévere, lindo, no somos altos ni de ojos azules pero si somos, el andino por naturaleza, la gente de aquí de Quito tiene una corporalidad bien cerrada, ensimismada, le cuesta soltarse, abrirse y expresarse corporalmente, cosa que no pasa con la gente de la costa, ellos son más abiertos, más cancheros, es por el espacio geográfico que ocupan, nosotros andamos aquí tapados, somos mojigatos y eso son actitudes corporales. Esa es una manera de ser y cuando tú te liberas y aprendes a manejar el cuerpo, tienes que cambiarla para que tu cuerpo esté a punto para que esté vertical, para que sus músculos se agranden, para que su capacidad expresiva sea más grande, anatómicamente se cambia pero mentalmente no se olvida (Entrevista con Terry Araujo, Frente de Danza)

Y sobre el mismo tema, el maestro Carlos Latorre de Danza Om-tri Colombia

comenta:

Empezamos a darnos cuenta que necesitábamos identidad en el arte de la danza, que estábamos todo el tiempo copiando la danza europea, y eso es muy delicado porque uno baila con su cuerpo y su cuerpo se mueve de acuerdo a la geografía, los cuerpos están determinados por la geografía y por la cultura de cada zona del planeta y si esos cuerpos que danzan se ponen a copiar cosas que se danzan en otras geografías hay una falsedad, hay un falseamiento en la interpretación porque estamos imitando cosas que no somos. A nivel de geografía si hay que ser específicos, en ese sentido se interpreta el movimiento, entonces se requiere ser autóctonos, en el buen sentido de la palabra, ser originales, no tenerle miedo a la identidad, no estamos permitiendo a ese paisaje corporal al cual pertenecemos expresarse[...]Es muy importante en la danza tener una apropiación de su entorno local, es una de las artes más exigentes en eso, en lo que es tu cuerpo con el que estás danzando, y tu cuerpo nacido en un paisaje determinado y ese cuerpo te da un espíritu de interpretación y de movimiento y eso es supremamente importante. [...]

[...]Entonces podemos en síntesis decir, desde mi punto de vista, que la danza contemporánea es el resultado de fusiones de conocimiento del arte y de conocimiento académico y del conocimiento de las culturas, empieza muy de la mano con la nueva era, empieza a definirse mas étnica, empieza una nueva

preocupación por la parte indígena y por las tribus ancestrales, empieza como lo plantea Nietzsche “volver al antiguo retorno”, volver a la fuente antigua, para descifrar el futuro y el presente”(Entrevista con Calos La Torre, Danza Om tri, Colombia).

2.1.3. El tránsito de un relato sincrónico hacia uno atemporal y fragmentario:

Mitología y urbe en Danza Om Tri, Colombia.

“*Danza om-tri*” es una propuesta contemporánea de Colombia, que ha construido su trabajo a partir de los mitos precolombinos y las antiguas mitologías fusionadas con la contemporaneidad de las ciudades latinoamericanas y del mundo. La obra de Danza Om Tri ha realizado un largo trabajo investigativo y poético que funde diversos conceptos filosóficos y sagrados de múltiples culturas como la indígena, la Hindú y las comunidades orientales en tiempos o geografías diversas. En su repertorio encontramos obras como “Shaman” acerca del chamanismo en nuestro continente; “*el Ojin*” un mito hebreo sobre la creación de la humanidad; “*Jaguar*” relato mitológico que atraviesa las comunidades indígenas de Latinoamérica; “*Ciudad jaguar*” sobre el pueblo Maya que desaparece antes de la llegada de los españoles; “*Cruz animal*” sobre la simbología de la cruz cristiana y la simbología indígena; “*Asecho*” basado en las obras de Carlos Castaneda; “*Cuerpo espíritu Nukak Maku*” basado en la experiencia de vida de esta comunidad nómada Colombiana; “*Crisol*” sobre la mitología de Atlántida y Lemuria del mundo antiguo; y “*Ramta*” sobre el primer héroe de la antigüedad Lemúr.²⁰

²⁰ Entrevista con el maestro Carlos Latorre de Danza Om-Tri. Cali, noviembre de de 2006. Trabajo de campo para la presente monografía.

Las obras de Danza Om-tri nos brindan la posibilidad de pensar sobre la cuestión del tiempo y la ciudad dentro del lenguaje contemporáneo que es un episodio bastante interesante. Las propuestas artísticas que preceden este momento histórico siendo consecuentes con sus aspiraciones figurativas o narrativas de continuidad y estructura, hicieron uso de simbologías que describieron el momento histórico al cual pertenecían, fueron representaciones que hablaron directamente del proceso que vivían en el momento en que fueron concebidas, siendo presas de dicha contingencia. Lo contemporáneo, en cambio, se caracteriza por fundir de múltiples formas dentro del cuerpo las épocas pasadas, futuras y presentes, consiguiendo ubicarse en temporalidades que se conciben como un collage en tránsito profusamente voluble. Esta des-temporalización de las obras escénicas en la danza, penetra muy fuertemente sus contenidos corporales volviéndolos elásticos y de naturaleza incesante, siempre en una actitud expansiva que es muy dicente del momento de transición que vivimos en la actualidad. Lo primitivo, las vanguardias, lo romántico, lo local, lo ultra futurista o lo caduco son fuentes de inspiración, no únicamente de una obra a otra, sino, y lo que es realmente contemporáneo, en un solo instante o acto escénico. En danza Om tri:

La fusión de lo urbano y lo mitológico se narran con los dos paralelos. En algunas coreografías, por ejemplo, va muy marcada la parte indígena al principio y terminan con la ciudad que es muy obvio, y hay otras que tienen las mezclas al tiempo, y no se da uno cuenta en qué momento se está en el mito y en qué momento se está en la ciudad, pero se está hablando de las dos cosas. Por ejemplo, en el mito de Shaman, yo sumé chamanismo urbano, entonces es un personaje que está encerrado en su cuarto, tiene una depresión absoluta, citadina, bogotana, podría ser yo o cualquier otra persona, y empieza a soñar y en ese sueño empieza una voz de un chaman a

contarle historias mágicas, entonces el va a ese sitio donde ese chaman le cuenta y allá empieza a conectarse con el mito de Guatavita, pero es un hombre ciudadano que a través del ensueño recibe una narración. (Ibídem)



(Carlos Latorre, Danza Om tri. Arriba: Shaman. Abajo: Cruz Animal.
Tomado de: www.danzaomtri.com)

Esta tendencia que desvirtúa la noción progresiva del tiempo, ha propiciado que la danza y sus esquemas corporales se multipliquen y desmitifiquen, pues para ejecutarse no está en la obligación de pertenecer a un discurso unitario y académicamente determinado, sino a impulsos de creación continua y bastante autónoma. Por esta razón, son actualmente muy comunes los espectáculos que reúnen opera con hip-hop, ballet con danza africana, actos rituales con herramientas tecnológicas, puesto que la temática de la vigencia o conveniencia del tema y las

herramientas con que la danza se construye en términos de temporalidad, dejaron
hace rato de ser una preocupación para los coreógrafos y bailarines:

{El futuro de la danza contemporánea} Es impredecible, tan impredecible como que La Opera de París haya entrado a ser dirigida por un coreógrafo y bailarín Hip hopero, llevando una manifestación que él vio cuando se acercó al balcón de donde vivía, y de pronto observó las danzas que se estaban realizando en la plaza y empezó a codificarlas, todo eso salió de ese grupo que él vio en las plazas. Por eso los rusos son tan buenos, porque muchos de los pasos del ballet vienen de las danzas folclóricas europeas. Un hip hopero es una persona íntegra que se la juega por hacer un muro en la calle, es una lección de vida de alguien que optó por eso, esas métricas de las canciones que en los 70 se decía “la danza protesta”, los hip hop son los nuevos cantores. Seguiremos siendo testigos de cosas que nos sorprendan. (Entrevista con Wilson Pico, Frente de Danza)

A parte de encarnar en su propuesta estética la evidencia de un tiempo combinado y heterogéneo que enmarca el lenguaje contemporáneo, Danza Om-tri pone en evidencia la importancia de la ciudad como uno de los territorios en los cuales la danza contemporánea se ha reconocido y a partir de la que ha hecho una lectura de los sujetos, percepciones y realidades actuales.

En este sentido, vale la pena preguntarse, ¿Cuáles han sido las corporalidades que el fenómeno de la ciudad ha permitido vislumbrar para la danza, y que incitaron a los artistas escénicos a fundamentar su obra contemporánea, pensando en el sujeto ciudadano y su móvil permanencia en los grandes centros urbanos? Dos principios podríamos plantear en este sentido, el primero, el cuerpo que relata la condición migrante y nómada de la ciudad; el segundo, el cuerpo en un escenario de frontera y des localización cultural que es evidente en la forma de vida de las urbes.

Para la construcción conceptual y coreográfica de la danza contemporánea ha sido crucial la observación del carácter corporal del sujeto migrante, transitivo y anónimo de la urbe, caracterizado por constantes movi­lidades de su territorio espacio-temporal, y por un espíritu social forjado de significados múltiples adoptados o propios. Como Iain Chambers lo plantea, la corporalidad en la ciudad se determina por una recomposición del yo que es constituido a través de la circulación incesante de significantes: “Nuestro sentido del ser, de la identidad y el lenguaje, es experimentado y extrapolado a partir del movimiento: el “yo” no preexiste a este movimiento para salir luego al mundo. El “yo” se forma y se reforma constantemente en ese movimiento, en el mundo”.²¹ La contemporaneidad relata las travesías cotidianas de obreros, empleados, ejecutivos, mujeres, seres que atraviesan las calles y los lugares de paso que abundan en las urbes. El sujeto de la ciudad que constantemente interactúa con extraños para quienes él también es un extraño, recrea la idea de un cuerpo que se figura y desdibuja una y otra vez sin encontrar una sola forma de nombrarse e identificarse. El territorio del cuerpo contemporáneo es, como Foucault lo llamaría, una heterotopía que podemos comprender como:

[...] Construcciones de diversa índole hechas por una cultura, funcionan de una manera que a lo largo de la historia pueden cambiar, tienen el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles; están ligadas a períodos de tiempo y funcionan plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura con su tiempo tradicional, suponen un sistema que las aísla y las vuelve penetrable al mismo tiempo y, finalmente, cumplen una función frente al resto del espacio: crear un espacio de ilusión que denuncia como ilusorio al espacio real, o de compensación cuyo orden y perfección compensa al espacio real. Las heterotopías se dan en el intersticio de las relaciones, por ello el navío es la heterotopía por excelencia: un pedazo flotante de espacio, un lugar

²¹ Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, pp. 45.

sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y entregado al infinito mar.²²

El cuerpo escénico de lo contemporáneo es portador de este síntoma de ciudad y lo manifiesta en las múltiples facetas de su obra artística, encontrando que el lenguaje de la ciudad relata las historias de seres “navío” que habitan sus pasiones en medio de la adversidad o posibilidad de lo heterogéneo. Lo contemporáneo no se dedica a presentar la vida ideal o las facetas bellas y sencillas de las personas, sino las situaciones complejas de desencuentro con las identidades establecidas, y de supervivencia en los límites. Lo urbano implanta el tema del desarraigo en los cuerpos contemporáneos, que por un lado buscan permanecer dentro de espacios de anonimato y por otro, desafían con sus carencias o inadaptaciones los sistemas y normas establecidas. El cuerpo de la urbe es un cuerpo que se fractura y rehace a un ritmo veloz, anónimo e imperfecto busca una intensa identificación y un nomadismo semántico al mismo tiempo.

En el apartado sobre mestizaje de los productos artísticos contemporáneos se hizo evidente la necesidad que los lenguajes escénicos han tenido de reciclar conceptos y temas culturales en sus obras y de plantear la exploración de las identidades locales para el trabajo corporal, sin embargo, en la comprensión del escenario de ciudad como el epicentro de la danza contemporánea también nos encontramos con la resignificación del concepto de cultura e identidad que la misma

²² Michel Foucault, “Heterotopías”, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, citado por: María Helena De Alejandro Bello, “Ciudad y Fronteras en El exilio del tiempo, Vagas desapariciones y Los últimos espectadores del acorazado de Potemkin de Ana Teresa Torres”. http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_DAlessandro.htm

danza ha propuesto. Como es natural de esta época histórica la convivencia de conceptos contradictorios es un rasgo esencial de vida, así que si por un lado la danza trajo a colación las localidades geográficas y temáticas, por otro también debate desde su escenario urbano una noción de cultura centrada en los tradicionalismos, o una identidad desde el punto de vista del estatismo o las genealogías puristas. Lo contemporáneo no se instaura en la cultura que se vislumbra en el folclor que es una recopilación cultural fundada en la idea de pasado y llena de contradicciones temporales, sino, como James Clifford lo explica para el caso de la antropología, comprender el mundo “en términos de viaje cuestiona la idea de cultura como cuerpo enraizado... pues lo que se ponen de relieve son las historicidades construidas y disputadas, los sitios de desplazamiento, interferencia e interacción.”²³ La cultura que percibe el universo contemporáneo es una ruta o devenir incesante que se asemeja al cronotopo de “un viaje” como Clifford lo relata, más que a la aspiración de viejas herencias localizadas en un territorio definido y perfectamente delimitado.

Las identidades y culturas que los cuerpos de la danza contemporánea encarnan son “memorias transitorias”, usando la terminología de Chambers (1994, 12), lo que significa que la cultura adquiere una noción de flujo constante, que no se comprende a partir del pasado sino del continuo presente y el por venir. Esta situación cultural, en la época de iniciación de la danza contemporánea fue propia de los territorios urbanos, sin embargo, hoy en día es la temporalidad que puede encontrarse descrita en casi todos los pueblos del mundo por pequeños o lejanos que se encuentren.

²³ James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.p. 38.

Para el caso de la temática urbana la danza contemporánea no solo relata este inminente contexto de ciudad sino que representa la nostalgia, el desasosiego, el cansancio, la incertidumbre del sujeto de la ciudad, y las condiciones más pasionales y controvertidas de este hábitat social.



(Carlos Latorre, Danza Omtri. Ritual y urbe. Tomado de www.danzaomtri.com)

2.1.4. El reciclaje y deconstrucción de simbologías canónicas: “Charco de gansos” Terry Araujo, Ecuador

La originalidad de lo contemporáneo no radica en realidad en la creación de nuevos iconos del arte o de inéditos símbolos desconocidos para las épocas inmediatamente anteriores. Los conceptos de creación de este momento artístico se erigen bajo la premisa de resignificación de lo tradicionalmente establecido, es más importante para las propuestas actuales de-construir los lenguajes pasados a la

manera como Jacques Derrida lo expresaría, es decir, romper lo establecido desde dentro leyéndolo a partir de un nuevo concepto de los significados y los significantes, que generar lecturas que vaticinen el futuro o desdeñen el presente, como soñaron las vanguardias de principio de siglo. La reinterpretación del mundo ha sido una tarea de las artes actuales, volviendo al revés los puntos más álgidos de la construcción lingüística de vida occidental. Por esta razón, una serie de obras y elementos escénicos han sido reutilizados y reciclados a través de las posturas conceptuales de la actualidad y los procesos técnicos de última hora. Sobre este tema el maestro Wilson Pico comenta lo siguiente:

Yo pienso que en un momento dado no importa usar los términos tradicionales del lenguaje del ballet, de hecho se incorporan otros en la danza contemporánea en los diferentes estilos, por citar José Limón, Cuningham, Luís Falcó, se siguen utilizando los antiguos pero se incorporaron otros: el concepto del cepillado, cepillar, fletar. Yo creo que está bien cuestionar y pensar si utilizar los términos del ballet clásico, y si constituyen en un momento una cuestión ideológica, vale la pena pensar eso, pero el hecho de tener una actitud correcta políticamente de visión no está en el hecho de usar los términos, podemos seguir usando una cantidad de términos pero lo que importa es lo que vas a hacer en definitiva, y en eso hay que poner la atención en qué es lo que estoy haciendo, con qué calidad lo voy a entregar. (Entrevista con Wilson Pico, Frente de Danza)

Una pieza de danza contemporánea que de acuerdo a mi opinión narra de forma muy hermosa esta desacralización de una de las grandes obras del ballet Clásico es “*Charco de gansos*” (1994) del maestro ecuatoriano Terry Araujo, con la cual uno se atrevería a pensar que se construye una contra lectura del “*Lago de los cisnes*” que aún hoy en día es una importante obra del repertorio clásico. Realmente no sabría si esta contra lectura fue la intención del coreógrafo, seguramente no, pero no podría dejar de citarla aquí pues el contexto en el cual se llevó a cabo es un ejemplo de

cómo la danza contemporánea mueve los iconos establecidos del arte, en este caso, la ampliación y descentramiento de los espacios escénicos, pasando de esa forma a ser la sala de teatro un lugar más de posible realización de la danza, más no el único. Con esta des-territorialización del mundo escénico coinciden también el performance y la instalación, corrientes plásticas muy cercanas en tiempo a la danza.



Terry Araujo. (Tomado de: www.danzadance.com; www.altavista.com)

Un sin fin de obras del Frente de Danza se han creado para ser representadas en espacios no convencionales, “Charco de Gansos” se llevó a cabo en la Pila de la Circaciana (10 de agosto y Colón) en la ciudad de Quito entre el 8 y 11 de diciembre de 1994. El abstract de la invitación dice lo siguiente:

“Tres bailarines se acercan lentamente en el escenario del Parque de la Circaciana, hacia la pila. Dos de ellos se sientan en las blancas bancas, mientras que la tercera se ha quedado parada frente a la pila. Pequeños movimientos de ahogo, vuelo y respiración. Ella se mete en el agua y empieza a desarrollar su danza gansa.

Mientras, los otros dos, ejecutan dúo frenético donde hay vuelos y caídas, no hay respiros, no hay pausas, solo rapidez y precisión, caídas y vuelos. Gorras roja, rosada y verde, sedas, tules, zapatos de surf y lentes de buceo. Todo y todos se introducen en el agua, fraseo rápido, divertido, carreras, carcajadas y más vuelos, cargadas cómicas que terminan convirtiéndose en chapuzones dentro del agua helada de la pila.

Son las seis de la tarde y el crepúsculo ha pintado de rojos el cielo, fuera en la calle están los buses que pasan repletos y mucha gente pegada a las rejas del parque para poder ver “charco de gansos”. La música de René Aubry irrumpe fuertísima entre pitos y las risas del público. Expresar ideas, emociones y sensaciones a partir del movimiento, jugar con el agua, el ahogo, el vuelo y la caída, la respiración libre, las risas y los gritos, eso es charco de gansos algo para bailar bailando”.²⁴

La reutilización de herramientas de corte clásico en los trabajos tanto técnicos como escénicos de la danza contemporánea, ha sido una de las herramientas más usadas y extendidas de su propuesta; como puede notarse, este reciclaje se ha operado en una doble vía, o bien para enunciar un lenguaje crítico y satírico en los usos canónicos del cuerpo y en las esencias mismas de ciertos espectáculos, este sería el caso de “Charco de Gansos” , o bien , constituyendo una lectura actual de las antiguas estrategias danzarias y corporales adaptadas a las necesidades y contingencias contemporáneas. Sobre este último aspecto Wilson Pico nos entrega dos ejemplos:

En la danza contemporánea no puede confundirse, que por el hecho de estar con zapatillas de punta no es danza contemporánea pues hay excelentes ejemplos de la bailarina con puntas y el bailarín descalzo. En Chile en los setentas hay coreografías de Germán Silva, que si bien utilizan la técnica del ballet en toda su magnitud, el estilo los giros y el uso de la técnica las convierte en contemporáneas. Se puede transformar la técnica académica en contemporánea.

[...]Katherine Dunham es una mujer negra, yo la conocí cuando ella tenía 75 años en Caracas y daba uno de sus últimos talleres, yo no sabía quien era, luego viendo libros en Estados Unidos ella ocupa un puesto destacadísimo porque es una de las creadoras del método “Dunham[...], ella es antropóloga además de bailarina y coreógrafa y logra crear un método técnico corporal que toma ciertos pasos de la barra clásica y estructura una nueva barra contemporánea, partiendo de las técnicas clásicas.

²⁴ Invitación a la obra “Charco de gansos”. Coreografía: Terry Araujo. Intérpretes: Kléber Viera, Cecilia Andrade, Carolina Vascones. Quito, diciembre de 1994.

[...] Dunham es un buen ejemplo porque los cuerpos de hombres y mujeres preparados por esa técnica ya no son los cuerpos del ballet clásico. En Estados Unidos ya hay un replanteamiento de otra técnica que puede mirar y dar oportunidad a otros cuerpos para que se formen, es verdad lo que tu dices, cuando la técnica de danza contemporánea para Latinoamérica en la mente del profesor y del coreógrafo no tiene una revisión y cuestionamiento, esa técnica se limita a repetir y a exigir, y esa sería una actitud colonizada de que esa bailarina peruana, cubana, venezolana tienen que llegar a esa imagen europea y norteamericana. Entonces allí estamos desperdiciando nuestras propias herencias corporales, que es lo que hizo Dunham, con los cuerpos de muchos de los bailarines que no tenían las figuras espigadas, o sea eran gente gruesa, gordita que había alcanzado excelencia técnica e interpretativa. (Entrevista con Wilson Pico)

Como puede notarse, los usos de las simbologías canónicas no solo se re construyen en los espacios escénicos, pues es en los territorios de entrenamiento y en las jornadas cotidianas de la danza donde también se resuelven las combinaciones de lenguajes y técnicas antiguas y clásicas con las experimentaciones contemporáneas, de este fenómeno dan cuenta los siguientes testimonios de los integrantes del Frente de danza y de Danza Om-tri, quienes relatan las inspiraciones múltiples de sus creaciones propias:

{...}Lo que hace la danza contemporánea es fusionar, llamando, trayendo precisamente por el agotamiento estético y la gente está cansada, la iconografía de la danza está agotada; “el arabesc”, por ejemplo, (clásico movimiento de danza clásica) pero existe en el arte una resignificación entonces puedes hacer ese mismo arabesc bajo otra perspectiva y se convierte en algo nuevo, porque la creación se agota, lo nuevo es la nueva perspectiva de interpretación, no hay movimiento nuevo en la danza, lo nuevo es la perspectiva con el cual se narra lo mismo. (Carlos Latorre, Danza Om-tri).

La formación aquí no solo en el Frente sino en el Ecuador ha sido bien ecléctica, técnicas de otros lados, asimilando Graham, Limon, y relacionándolas como a nuestro cuerpo, a nuestro biotipo, a nuestra realidad, a los conocimientos con tu realidad y con tu cuerpo te inventas la manera de hacer danza, la manera de decir con tu cuerpo la danza contemporánea... Personalmente lo que me ha marcado mucho es el movimiento americano de los sesentas como Taylor, Limon, Muller

esos son los que han influenciado en mi a nivel técnico pero de allí a nivel creativo ha sido todo en nuestro medio, con Wilson Pico, Kléber Viera, las chicas del frente de danza. (Terry Araujo, Frente de danza)

Eso depende de los bailarines (Uso de técnicas y lenguajes escénicos), Wilson tiene muchas cosas de Grotowsky porque está metido dentro del teatro, yo te puedo hablar de Barba, pero eso soy yo, Josie, y todo el aporte del teatro colombiano, y me ha marcado la danza teatro alemana, ese juego de la mezcla de las dos partes, en donde la danza se vuelve teatral se vuelve súper corporal, entonces esa fusión para mi ha sido importante; creo que hay otros bailarines que tienen otros acercamientos, cada uno se ha acercado al Frente de diferente ángulo de acuerdo a lo que ha estudiado, dependiendo de adonde haya tomado talleres o cursos, todo eso ha enriquecido el movimiento, y yo creo que si tenemos como una base corporal similar en nuestro tono, porque partimos del piso y de la relación con el piso y el centro obviamente, y allí un poco de José Limon mexicanizado y poquitas cosas sobre el release. (Josie Cáceres, Frente de Danza)

CAPÍTULO III

DANZA Y POÉTICA. CORPOREIDAD Y TEXTUALIDAD EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Durante el capítulo anterior nos detuvimos a observar los contextos sociales en los cuales la corporalidad de la danza contemporánea ha transitado, por esta razón, la ubicación de aquellas páginas circunda la historia y la antropología de la danza como fenómeno cultural y como producto artístico, que puede ser leído desde las obras en escena, las propuestas coreográficas y las iniciativas conceptuales. Todo ese panorama es una visión del cuerpo y la danza desde un punto de vista que podríamos denominar como *externo*, pues es el producto de una búsqueda y construcción cultural que involucra la temática en su devenir antropológico. Sin embargo, la danza contemporánea no es únicamente un territorio exterior donde se relatan contextos o premisas de carácter histórico, pues aparte de la evidente inmersión dentro del espacio social que esta estética implica como documento de una época y su imaginario, se constituye además en un ejercicio *poético*.

Este apartado no desea reflexionar acerca del trabajo de puesta en escena ni del producto final de la danza o la corporalidad en términos culturales o lingüísticos, sino sobre el acercamiento al cuerpo que realiza un artista escénico en la intimidad de su trabajo cotidiano a partir del deseo, el placer y la subjetividad. Esta perspectiva es un campo de conocimiento sobre la corporalidad muy poco explorado por los estudios sociales en general a pesar de lo trascendental que resulta en la comprensión

y acercamiento al saber sobre el universo escénico contemporáneo y su devenir más intrínseco.

Sin embargo, antes de embarcar la reflexión hacia esta temática, en las páginas preliminares se registran apartes completos de las entrevistas hechas en mi trabajo de campo con los integrantes del FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE del Ecuador y con DANZA OM TRI de Colombia, en las que pude encontrar múltiples relatos acerca del cuerpo desde el punto de vista de bailarines, coreógrafos, estudiantes y maestros, estas palabras se encuentran presentadas tal y como fueron narradas por ellos, por tanto, es evidente notar el contraste de acepciones que encontraremos sobre la danza en sí misma y, más aún, sobre lo que respecta a la percepción del cuerpo, por lo cual las diferencias nos acercan nuevamente a la consideración ecléctica que se hace evidente en el universo estético contemporáneo, ya bastante descrita en páginas anteriores.²⁵ Aparte de mostrar la evidente diferencia en las conceptualizaciones del cuerpo las siguientes cinco páginas, se integran al cuerpo del estudio con la licencia de la etnografía experimental que plantea, entre otras, la posibilidad de presentar los diálogos obtenidos durante el trabajo de campo sin mayores modificaciones, y como un símbolo del diálogo, en lo posible no intervenido, entre el saber de quien escribe y la experiencia de vida de quienes han sido acompañantes del proceso de investigación. La transcripción completa de las entrevistas se encuentra en el anexo.

²⁵ Mil gracias a los maestros y estudiantes del Frente de Danza que dialogaron conmigo durante el trabajo de campo de esta investigación, muy especialmente a las palabras de los maestros: Wilson Pico, Josie Cáceres, Cecilia Andrade, Carolina Vascones, Terry Araujo y Marcela Correa. Y a los estudiantes del proyecto Futuro Sí: Fredy Taipe, Natalia Buñag y Paul Rey. Así como también a Manuel Pico y a Juan Carlos Miranda. De igual forma gracias al maestro Carlos Latorre de Danza Om tri, Colombia.

3.1. DIÁLOGOS CON EL FRENTE Y CON DANZA OM TRI



Wilson Pico. Iconos del Alma. (Tomado de: www.hoy.com.ec)

*... En los años 80 había una visión limitada de la gente que ha hecho ballet toda su vida, tanto es así que se creía que hacer danza moderna era simplemente sacarse las zapatillas, y era desconocer que la danza moderna y la danza contemporánea proponen un nuevo cuerpo, una nueva estética... Yo creo que para mí sigue siendo un misterio el cuerpo de los hombres, de las mujeres... **WILSON PICO, Marzo de 2007***

...El cuerpo [en la danza contemporánea] pasa a un segundo plano, a pesar que la danza es cuerpo y movimiento, se empiezan a tomar también otras cosas del universo que danzan también: la escenografía, la luz, el vestuario, el concepto, el

*texto, empiezan fusiones, cuando se agota una interpretación estética de la danza empiezan entonces a buscar otras fuentes a sumarlas para ver qué pasa... Sin embargo, empezamos a darnos cuenta que necesitábamos identidad en el arte de la danza, que estábamos todo el tiempo copiando la danza europea y eso es muy delicado porque uno baila con su cuerpo y su cuerpo se mueve de acuerdo a la geografía; los cuerpos están determinados por la geografía y por la cultura de cada zona del planeta y si esos cuerpos que danzan se ponen a copiar cosas que se danzan en otras geografías hay una falsedad, hay un falseamiento en la interpretación porque estamos imitando cosas que no somos. A nivel de geografía si hay que ser específicos, en ese sentido se interpreta el movimiento, entonces se requiere ser autóctonos, en el buen sentido de la palabra, ser originales, no tenerle miedo a la identidad, no estamos permitiendo a ese paisaje corporal del cual somos, expresarse. Es muy importante en la danza tener una apropiación de su entorno local, es una de las artes más exigentes en eso, en lo que es tu cuerpo con el que estás danzando, y tu cuerpo nacido en un paisaje determinado y ese cuerpo te da un espíritu de interpretación y movimiento, eso es supremamente importante. **CARLOS LA TORRE, Danza Om tri, Colombia. Noviembre de 2006***

*El cuerpo es un templo, es lo más sagrado, es el primer medio que tienes para expresarte, es un regalo, es todo para mí. Lo que a mí me ha gustado primero es poder relacionarme con mi cuerpo, el no ser ajena en el cuerpo, antes tenía un cuerpo pero no era conciente de mi cuerpo, el poder relacionarme con él y respetarlo, quererlo, dejar a un lado vergüenzas, que me vean. **NATALIA BUÑAG, Proyecto Futuro Si. FDI. Marzo de 2006.***

El cuerpo para el break es un instrumento para guerrear, son batallas, full batallas, entonces hay que tener disciplina y estilo diferente, te dejas fluir, porque lo acrobático al fin de cuentas lo sacan todos, pero cuando tú empiezas a combinar y creas tu propio estilo creas algo nuevo. El cuerpo es una de las manifestaciones más bellas de la existencia, sea como sea, perfecto siempre, ¿calas? En el break hay agresión visual, a veces se dan golpes pero en los extremos cuando tu cuerpo no puede responder al otro cuerpo y te gana tu instinto corporal de perdedor”
MANUEL PICO. Bailarín de Break Dance. Quito, abril de 2006.

El cuerpo es... púchicas... es mi instrumento de trabajo, con el que puedes comunicar y hacer que se comuniquen otras personas.... **TERRY ARAUJO. FDI, Abril de 2006.**

El cuerpo es un enigma, es un enigma maravilloso, cada día lo conozco, lo quiero conocer más, es un misterio, el hecho de que me acerque a tratar de conocer este enigma, más me maravillo por todo lo que guarda es como un gran diario, todo lo que nosotros somos el cuerpo lo sabe, pero la cabeza que puede ser más inmediata, a veces domina pero cuando uno deja que el cuerpo perciba, realmente es el diario de nuestra vida, de nuestro pasado desde que nos hicimos, desde que estábamos en el vientre de la mamá, allí está toda la información, simplemente nosotros lo bloqueamos, entonces percibir ese cuerpo lograr tener una conciencia mayor de eso, para mí es un regalo que me hizo la vida.

... En la danza hay muchos conceptos de cuerpo, y en cada sitio donde uno va a tomar una clase el cuerpo se rige por ciertas normas, se estructura una clase siguiendo unos parámetros eso es bien amplio según la técnica, pero un cuerpo tiene que ser manejado con armonía, es tu herramienta y como tal tienes que ir descubriendo y como tal implica constancia, para trabajar un cuerpo se necesita consentirle, significa aplicar y perseverar en los conceptos que uno da para que el cuerpo que es lo más celoso que existe, no olvide porque así como el cuerpo olvida el dolor, también olvida las otras cosas, por eso es difícil mantenerlo. No te podría yo decir que en la danza contemporánea hay una sola forma de cuidar y percibir el cuerpo, sino diversas formas, lo importante es hacerlo orgánicamente, buscar la plasticidad, que esa armonía corporal se llegue a plasmar dentro del entorno.

...Cada estudiante que entra aquí es distinto, unos vienen con temor otros más relajados, pero eso es de cómo vienen en su vida, el cuerpo no es lejano a lo que es cada individuo, sino que lo refleja, desde como te paras, tu forma de caminar, de los hombros, de cómo tienes tu cadera, de cómo tienes las ingles eso habla de cómo ha sido tu vida, cómo tienes las corbas, siempre estás jugando con delante y atrás, con los talones, con como pisas; todo te habla de cómo eres tú y de cómo has llevado tu vida; y los estudiantes llegan con eso, entonces, ¿qué es lo que yo intento hacer? primero que desbloqueen su cuerpo, que con ese cuerpo ellos pueden hacer cosas, y que crean en su cuerpo, porque el alumno desconoce, no habita su cuerpo y así es difícil que llegue a bailar porque no lo está habitando. Y cuando empieza a descubrir pequeñas cosas, así se equivoque, a mí no me importa que se equivoque, a mí lo que me importa es que entienda, y que ese entendimiento sea saber qué está

haciendo y que haga como si estuviera en otro tipo de clase de literatura o matemáticas, es desglosar el movimiento. Entonces que el estudiante entienda, cómo pisa, cómo esta su cadera, sus hombros y después de eso que desbloquee el cuerpo.

La técnica puede entrar después, si un cuerpo está pensando en que solo tiene que trabajar la técnica lo que hace es bloquearse más; en los tendones y en las articulaciones rígidas y en las articulaciones está la memoria y es la parte que nos mantiene blandos, entre más duros, entre más temores hemos tenido en la vida somos más rígidos, entre más dejamos ir el dolor y las tensiones somos más blandos.

JOSIE CACERES. FDI, Abril de 2006.

El cuerpo es como el cosmos, es como el todo y el uno, lo más mínimo y el todo, inabarcable inasible pero deseable y gozoso. CECILIA ANDRADE FDI, Abril de 2006.

El cuerpo es como lo único que tienes para moverte, para caminar, para existir tienes que cuidarle, amarle, odiarle, lastimarlo, tienes que sentir todo con él, es como algo ritual pero también tiene que abandonarse, tiene que ser como sucio, pecaminoso, limpio y bello o sea tiene que dividirse mucho pero ser muy cuidado
PAUL REY. Estudiante proyecto Futuro Si, FDI, Junio de 2006.

El cuerpo es en el sentido presente un instrumento, yo me formé como un artesano a labrar la madera, a tallar la madera, entonces yo me fui dando cuenta

que esa misma manera de trabajo yo puedo transmitirla a la danza, por ejemplo, cuando buscas una madera dices hay que hacerla secar, entonces en el proceso de la escultura hay destronque, forjado, pulido, estucado, encarnado, yo le aplico esas cosas a los personajes, a la danza pues cuando uno afila la herramienta uno afila los pies es como que la piedra de afilar es el piso es la lija, no va a cortar madera sino que va a cortar el aire, entonces tiene que tener esa sutileza y a la vez esa fuerza.

*La talla me ayudó a mí a encontrar corporalmente un trabajo de movimiento, entonces al hacer el personaje yo busco el tema como buscar una madera, porque como todavía tallo yo busco la madera, le dejo secándose, afilo las herramientas, tan filas como bisturís, les afilo y les envuelvo y así mismo voy como representando mi cuerpo en una herramienta, una herramienta de trabajo manual, artesanal. El cuerpo para mí es como una herramienta del artesano, un zapatero, un tallador, depende del trabajo que se haga... **FREDY TAYPE. Proyecto Futuro Si. FDI, Junio de 2006.***

3.2. COREOGRAFIA PARA DOS

Con el fin de vislumbrar la pertinencia de los anteriores diálogos este apartado propone reconocer los supuestos básicos que implica la conciencia del cuerpo dentro de la danza contemporánea de los anteriores colectivos dialogantes. Para este propósito se presenta el desarrollo de la dualidad *vacío-plenitud* que es característica del trabajo personal e íntimo dentro del cual los seres que danzan construyen sus

propios discursos de cuerpo, seguidamente un relato sobre la conciencia *transitiva e inestable* del cuerpo que la danza propone, y, finalmente, sobre *la transformación del estatuto del artista* que esta conciencia corporal ha generado.

3.2.1. DEL VACIO

En las palabras anteriores, encontramos que dentro de la experiencia de un bailarín no existe una definición reduccionista a la pregunta *¿Qué es el cuerpo?*, en este sentido, las definiciones, o, para llamarlas en un lenguaje más propio, *los conceptos*, son categorías del lenguaje cotidiano no poético que logran reducir la realidad a una enunciación creada, y, como en el primer capítulo lo vimos, circunda el universo de “la obra”, es decir de una dimensión que concluye la realidad y previamente la establece. El concepto está ubicado antes de la experiencia misma, de hecho en el juego de relaciones comunicativas la reemplaza y finalmente también la transforma. Particularmente considero que la poética de la danza, su composición estética más elemental nos muestra una ausencia de definición sobre los cuerpos, habita lo que podríamos denominar *un universo conceptual vacío* como evasión a las re-presentaciones corporales, que únicamente pueden existir en productos y obras concluidos y observados desde el punto de vista de la historia, más no en el trabajo previo de entrenamiento para un danzante contemporáneo, quien intenta eludir la connotación cotidiana de lo corporal que, sin duda, contiene el peso canónico de las convenciones sociales. La contemporaneidad de la danza desea reevaluar, en función del encuentro de un lenguaje corporal propio, estos cánones corporales

impuestos y sedimentados en los comportamientos de las personas, en sus identidades e incluso en su condición fisiológica.

De esta forma, la corporalidad es un evento tan extraordinario y único dentro de la individualidad de cada ser que danza, que conceptualizarlo, teniendo en cuenta que hacerlo es ubicar un objeto o evento humano en el plano de la representación, significa confinarlo a ser el reflejo de algo que culturalmente pre-existe, y que entraría a determinarlo y a darle un estatus y función social sin tener en cuenta su carácter poético.

Al respecto, el célebre pensador del teatro Peter Brook construye su disertación teórica sobre el cuerpo en las artes escénicas contemporáneas, cuestionando todo aquello que conduzca la corporalidad hacia la certeza, la seguridad y el control, que son por antonomasia las funciones de la representación para el mundo de la significación, “pues si existe una “técnica” para hacer aparecer la vida sobre el escenario esa es la creación previa del vacío, es decir, del peligro, la indefensión, la desprotección. Todo el trabajo del actor debe conducirse hacia allá, hacia la creación del vacío en su ser corporal”.²⁶

El vacío entonces revela, en primera instancia, la posibilidad de no limitar el cuerpo a una sola intención conceptual o a un significado previo a la experiencia misma de la danza, contrario a lo anterior, incita a la conversión del cuerpo en un

²⁶ Ramiro Aulestia, “El cuerpo vacío. A propósito de “la puerta abierta” de Peter Brook”, en *revista hoja de teatro*, Quito, CCE, 2004, pp. 39-41.

territorio vulnerable, y a una representacionalidad confusa. Podemos comprender el vacío como la experiencia de “[...] desaprender todos aquellos hábitos que impiden sentir lo que se siente, ver lo que se ve, oír lo que se oye, es decir, todas aquellas costumbres corporales y mentales que impiden vivir cada instante con toda la intensidad que cada momento, por su unicidad, merece (R. Aulestia, 2004: 41).

Como lo argumenta Roberto Sánchez Cazar, el cuerpo previo al encuentro con el aprendizaje dancístico, es un cuerpo ficticio en la medida en que este ha sido construido en la externalidad de la cultura, las identidades, los poderes sociales y las molduras subjetivas de cada época histórica:

El cuerpo ficticio de actor es aquel con el que empieza el entrenamiento actoral, un cuerpo tenso, limitado, acostumbrado: cotidiano. El entrenamiento empieza con el olvido, el camino es el des aprendizaje que permite una nueva relación con el cuerpo, una nueva posibilidad de habitarlo [...] se trata sobre todo de reconocer al ser atrapado dentro del cuerpo, el primer paso del entrenamiento del actor parece ser entonces una especie de camino de regreso a la esencia, un abandono de la personalidad.²⁷

Sin embargo, la noción de vacío que ha sido capaz de proponer todo un orden teórico de trabajo escénico, no es una corriente técnica o filosófica creada para la danza contemporánea, ni la suma de todas las danzas contemporáneas hacen uso de ella, aunque si es posible vislumbrar algunos aportes generales. Las teorizaciones al respecto ya habían sido ampliamente desarrolladas por las disciplinas corporales que durante miles de años prosperaron en Oriente, entre estas el Yoga, el Tantra, el Tai chi, entre muchos otros, y que hoy por hoy han sido acuñadas por las corrientes

²⁷ Roberto Sánchez Cazar. “Apuntes para una semiótica del cuerpo”, en *revista hoja de teatro*, Quito, CCE, 2004, pp. 7-13.

posmodernas de la danza involucradas con lo que suele llamarse como Nueva Era. En occidente y para el caso específico del mundo escénico, además pueden ser encontradas en los trabajos de personajes como Antonin Artaud y la generación de las vanguardias del teatro, por el mencionado Peter Brook, así como por Jerzy Grotowsky, célebre director y teórico de teatro experimental polaco, que influencia en gran medida la producción escénica contemporánea; y dentro del campo específico de la danza por el trabajo de Merce Cunningham de quien ya hablamos. Aunque hablar de una genealogía precisa para esta temática es también demasiado arriesgado, Grotowsky por ejemplo, inspirado en Artaud, propone la conciencia del cuerpo como un espacio asequible que no requiere la intervención de mediadores conceptuales provenientes de las identificaciones culturales arraigadas en el ser de todo hombre o mujer. Al decir de Grotowsky:

La única posibilidad representacional, es el acto de trasgresión del yo del actor, una ruptura definitiva con las máscaras de lo cotidiano y un encuentro de él mismo con su “yo verdadero”. Deberá sacrificar lo más íntimo de su ser, exhibir ante los ojos del mundo aquello que no debe ser exhibido. El actor no actúa, no finge, ni imita. Debe ser él mismo en un acto público de confesión. La representación escénica debe servir a la manifestación de lo que cada actor es en su interior. El arte de la actuación consiste en desnudarse, liberarse de máscaras, exteriorizarse. No con la finalidad de exhibirse, sino para auto-penetrarse y de este modo auto-revelarse. La actuación no es sólo un acto de amor, sino también un acto de conocimiento.²⁸

La genealogía de reflexiones sobre el cuerpo, el vacío conceptual y la búsqueda de experiencias escénicas que ubiquen al sujeto actor o bailarín en un territorio

²⁸ Raúl Kreig, *El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo. Los tesoros de la pobreza*, www.andamio.freeservers.com/dida/num-uno/barba.htm.

representacional vulnerable, incluyen además el profundo trabajo de la corriente del teatro antropológico liderada por Eugenio Barba, los aportes de la danza Butoh y del teatro noh, así como del contact improvisation, entre otros.

Ahora bien, el tema del sujeto actor desarraigado de todo contexto racional y explorando su inconciente desde un fundamento ritual y esencial del teatro o la danza, pareciera constituirse como el epicentro del trabajo corporal de este tipo de corrientes; sin embargo, aunque Artaud, Grotowsky y todos los inspiradores de las teorías de lo que aquí hemos dado a llamar el cuerpo vacío, estaban sin duda atravesados por las reflexiones del psicoanálisis, y de una sobrevaloración de los procesos subjetivos e inconcientes, en la danza contemporánea pareciera necesario desbordar el tema de la subjetividad también.

No creo que deba entenderse la reflexión sobre cuerpo vacío como la búsqueda de una subjetividad purista e incontaminada. La aseveración profusamente usada en el universo cotidiano de que la danza contemporánea hace hincapié en lo subjetivo o en los recursos de vida más íntimos de quien baila, no es para esta investigación del todo cierta. La instancia del vacío es un cuerpo previo y mucho más profundo que el que pueda reconocer la subjetividad. El sujeto no es el centro de este cuerpo, de hecho ningún acto o dimensión del ser constituyen un centro o un motor de la vaciedad, esa es la calidad específica del cuerpo cuando es texto, ser una entidad más allá de todo antecedente bien sea conceptual o experimental, un cuerpo, incluso, antes del cuerpo. Un cuerpo, si se quiere, en una utópica búsqueda por encontrarse a sí mismo más allá de los relativismos históricos o culturales.

En este orden de ideas, el vacío tampoco existe a la manera de un cántaro que en la medida como se reconozca y comprenda pueda ser colmado de un saber corporal que consiga sedimentarse y en algún momento ser identificado por la calidad conclusiva del concepto, su naturaleza pertenece al movimiento constante, cuyo ritmo no es el perfeccionamiento a modo de acumulación de conocimientos sino la performatividad. En otras palabras, la vaciedad del cuerpo es una travesía que toma forma en instantes mínimos, realiza su cometido y vuelve a salir dando paso a que una nueva inspiración tome forma y salga nuevamente. Lo vacío es un ciclo ininterrumpido de nuevos acontecimientos sobre el cuerpo que no tienen un momento de ruptura o de final, y cuya única certeza es el devenir inacabable de nuevas experiencias y percepciones.

3.2.2. DE LA PLENITUD. Corporalidad des territorial.

En la aproximación corporal al mundo que establece la danza contemporánea no existe una entidad de ser, del “sí mismo”, que prime sobre otra, como lo anotamos previamente. El cuerpo es *un todo infraccionable* donde se tejen cada uno de los detalles que propician la vida, en un continuum armónico. Este cuerpo es por tanto, una entidad que atraviesa y es atravesada por todas las esferas de la vida sin distinción. “[...] la danza contemporánea se hace conciente de un “alma atómica” un alma que habita en las superficies y en los objetos, un alma cuerpo, en la que ya no están separados cuerpo, psique y espíritu” (G. Zachaire, 2004: 40)

La ausencia de conceptos a la que me refería en páginas anteriores que crea un “vacío” una “nada” sobre el cuerpo y que le permite a este la transformación constante e inacabada, relacionada con los instantes previos a los actos de la creación escénica como tal, contrasta con esta categoría de des localización donde el cuerpo se convierte en un *todo* indisoluble. En estas dos categorías, que en otro tipo de conocimiento sonarían antagónicas, el cuerpo de la danza contemporánea se constituye a sí mismo. El vacío móvil y permanente desde donde es posible generar un cuerpo para danzar, inmediatamente remite a la totalidad de su constitución y viceversa, de esta forma, son dos fuerzas complementarias cuyo juego de oposición las mantiene en equilibrio. Este antagonismo no es una paradoja y no produce en el ser que danza la sensación de contradicción sobre la realidad, al contrario, es una dialéctica que le da un sentido distinto al cuerpo, un destino propio pero impredecible.

Si bien la danza contemporánea en sus aspectos técnicos le dio prioridad a ciertos lugares del cuerpo como el torso y la zona abdominal, que son los ejes que direccionan la producción del movimiento, así como importancia a los pies descalzos, o al contacto corporal con lo telúrico, estas distinciones técnicas que son generales a varios estilos contemporáneos, no logran constituirse como fundamentos que representen la propuesta contemporánea de la danza, pues más allá del uso de ciertos lugares corporales comunes, se encuentra la certeza de ahondar en la búsqueda trascendental del ser, y esta búsqueda no contiene esquemas identificables, pues por naturaleza es distinta en cada persona y en cada grupo cultural. El maestro y coreógrafo ecuatoriano Arturo Garrido expresa con las siguientes palabras el

tratamiento complejo que la danza contemporánea le da al cuerpo y a la vida del actor o bailarín:

¿Que es la danza? podría decirse que es el cuerpo humano entendido como el campo de batalla de una naturaleza expresiva, o el reflejo del sujeto-ser infragmentable [...] la experimentación de una acción integral. Es decir, un tipo de movimiento que en su especificidad comprometa de manera manifiesta todas las partes y cualidades del cuerpo [...] es una acción en la que el sujeto se encuentra completamente comprometido. La socorrida frase “el cuerpo es el instrumento del bailarín” es equívoca. Esto supone la división del individuo entre un ser que piensa y otro que se expresa y ejecuta. El bailarín contemporáneo siente, piensa y expresa con todo su cuerpo. Aquella fragmentación cuyo objeto no sea una acción temporal con fines pedagógicos es errónea [...] La función específica de la danza es transformar en objeto de comunicación estética el complejo emocional del sujeto manifiesto en una conducta corporal; o dicho de otra manera, en la danza contemporánea todos los aspectos sean estos formales, intelectuales o emocionales, se conjugan para dar expresión corporal al complejo interno que la relación con el mundo nos produce.²⁹

3.3. CORPOREIDAD Y TEXTUALIDAD. EL CUERPO EN TRÁNSITO.

Durante el capítulo inicial asumimos el tema del texto para referirnos al cuerpo como un lenguaje que habita en el universo de la performatividad, pero además en los territorios de frontera donde las definiciones determinantes le seden el paso a la pluralidad de interpretaciones y al estado de contingencia que hace posible la transitabilidad natural de la vida humana, siempre procesual e inacabada. Sin embargo, ¿dónde es posible comprender el hecho de que la danza contemporánea construya efectivamente una relación con el cuerpo desde el punto de vista de la performatividad en su trasfondo poético, y no únicamente en las analogías históricas y conceptuales que presentamos en el capítulo II?

²⁹ Arturo Garrido, *Hacia una danza de incesantes contrarios*, Quito, Casa de la cultura Benjamín Carrión, 2001.

Me parece que el lugar donde encontramos la presencia poética de la textualidad en la danza contemporánea es en el arduo ejercicio que propone esta estética por comprender *el cuerpo como corporeidad*. Parafraseando al maestro francés Dominique Dupuy que a su vez recordaba a Michel Bernard, gran estudioso del cuerpo y sabedor de la danza:

El cuerpo no existe sino en el acto que ejecuta, como si no existiera. El cuerpo existe en el momento de la producción del movimiento, así que es un cuerpo activo, *no es un cuerpo anatómico*, no es un cuerpo que se disecciona, es un cuerpo que se ve en acción, cuyo movimiento se analiza. Entonces es un cuerpo activo, un cuerpo siempre cambiante, *no existe de manera definitiva*, el cuerpo se transforma a cada instante, a cada instante se envejece.³⁰

En la poética de la danza, la *inexistencia definitiva del cuerpo* es decir, la corporeidad, es la presencia de la textualidad que no es otra cosa que el tránsito ineluctable del tiempo sobre lo corporal. La corporeidad es un estado del cuerpo en donde éste *no es* sino que *está siendo*, y no únicamente por el hecho de que la danza contemporánea, y en sí toda la danza, sea efímera y desaparezca una vez el bailarín se detenga, sino porque el punto de partida de la poética contemporánea es la certeza del tránsito como principio estético generador. Danzar es el acto de hacer en el cuerpo, no de hacer con él, y hacer en el cuerpo significa permitir que la vida transcurra dentro de él sin detenerse.

³⁰ Martín Eduardo Ocampo y Francois Duboc. "Danzar: la libertad posible. Conversación con Dominique Dupuy", en *Viceversa revista cultural colombo francesa*. Cali, junio-agosto de 1997, pp. 4-9.

De este modo, y nuevamente con Dupuy “la danza contemporánea no es la danza de una época, es la danza que evoluciona a medida que avanzan las épocas” (Dupuy en Ocampo y Duboy, 1997: 6) *así como la corporeidad no pertenece al tiempo sino que es el tiempo mismo*. En síntesis, podría afirmarse que quien danza en el universo contemporáneo “carece de cuerpo” comprendiendo que éste es un conjunto anatómico construido culturalmente, y posee a cambio de esto una corporeidad, que es la conciencia de la danza como una instancia que hace del cuerpo una metamorfosis inacabable. Danza y corporeidad son lo mismo, por tanto, danza y danzante son lo mismo.

En este sentido, es importante recordar que la forma de producción contemporánea de la danza, que emerge del principio de transitabilidad, ha sido sin duda alguna *lo experimental*, de esta forma, teoría y práctica se correlacionan consecuentemente y han dado como resultado una generación abundante de bailarines que son también investigadores y pensadores del mundo y sus dinámicas no únicamente estéticas sino además históricas, sociológicas e incluso políticas. Por esta razón, encontramos obras de danza contemporánea cargadas de cotidianidad y de temas de la vida próximos a todo tipo de eventos humanos, siempre irradiando una profunda novedad.

3.4. LA DANZA CONTEMPORÁNEA Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ESTATUTO DEL ARTISTA

Puesto que el cuerpo como tal pasa a un segundo plano en la poética de la danza contemporánea ya que ésta se fundamenta en la conciencia del tránsito que es la corporeidad, el estatuto del artista se rompe para fundar un nuevo tipo de creador y experimentador de la danza, y éste particularmente, me parece es uno de los aportes más importantes de esta estética a las experiencias actuales del arte en general. En décadas anteriores a la profusión de la danza contemporánea e incluso en las tradiciones más ortodoxas aún presentes en la actualidad, la constitución y forma del cuerpo delinearón la poética de la danza, el cuerpo determinado por una serie de parámetros casi todos estos morfológicos, se establecía como un requisito para tener acceso al ejercicio dancístico. Con la conciencia contemporánea de la corporeidad, la danza se populariza y el bailarín, que no en todos los casos es un consumado intérprete de academia, puede danzar desde sus más particulares formas corporales. Si bien la práctica profesional de la danza continúa requiriendo de los atléticos profesionales que espectacularizan el ejercicio de la danza en los escenarios, es cada vez más frecuente el trabajo de la búsqueda de una estética corporal contemporánea en espacios no institucionales, donde el danzar se ejerce por placer o pasatiempo, no por profesión. En estos lugares, me parece, y sin olvidar también los grandes colectivos de profesionales, se ha comprendido de forma muy natural el más importante fundamento poético de la danza contemporánea que es el trabajo de conciencia corporal de vacío y plenitud y el de la corporeidad como mutación inacabable. ¿Podría no llamárseles artistas a esta generación de danzantes

espontáneos, que sin duda son uno de los productos e intensiones más importantes de la danza como poética en este momento de la historia?

CONCLUSIONES

La corporeidad es la metamorfosis del cuerpo en tiempo

“El trabajo corporal nunca se acaba, en la danza no hay nada terminado, esa búsqueda constante que tiene la danza para mí se refleja en la vida entonces siempre estás en una búsqueda de algo y el cuerpo siempre está en la búsqueda de algo y siempre tiene la opción de cambiar”

(Josie Cáceres, Frente de danza Independiente, Ecuador)

“La danza contemporánea es como la vibración del tiempo, es el ahora”

(Cecilia Andrade, Frente de danza, Ecuador)

Una vez concluido el anterior recorrido de orden conceptual, antropológico y poético, me gustaría recordar la pregunta que motivó el desarrollo de la investigación y conformar a partir de ella algún desenlace que permita hilar los conceptos manejados al interior de cada uno de los capítulos. Dicha pregunta se interrogó por las formas de *representación* que la danza contemporánea ha usado dentro de sus postulados estéticos y filosóficos más importantes en relación específica con el cuerpo. Con el fin de darle un desarrollo a dicho cuestionamiento la reflexión del estudio recayó básicamente sobre tres conceptos: en primer lugar el concepto de *texto*, seguidamente el de *danza como discurso cultural* y finalmente la noción de *corporeidad*.

Para abordar el concepto de texto en relación al de representación que se elaboró durante el primer capítulo, es propicio recordar el postulado de Iain Chambers, que estuvo presente en el horizonte de este estudio: *La representación es aquello que simultáneamente habla y se erige en nombre de otra cosa*³¹. En este sentido, tenemos que la representación es una forma de discurso que circunda el universo de la obra, por tal razón antecede la dimensión de “lo real” en el sentido Lacaniano del término, ya explicado durante el primer capítulo, y, por tanto, cierra la posibilidad de construir discursividades opuestas, des-clasificar los arquetipos socialmente constituidos y las dimensiones fronterizas de la realidad, así como inhibe la producción de las semiosis que generen cambios culturales.

De esta forma, y recordando el segundo capítulo, podemos plantear que la danza contemporánea como discurso artístico, pero también cultural, se ubica dentro de la noción de texto y por tanto problematiza el de representación. Su historia se desarrolla en la búsqueda de un desafío a las construcciones socialmente instituidas, que es evidente en su participación dentro del cambio de lenguajes narrativos y estructurales hacia la dimensión de lo abstracto, lo mestizo, las fusiones y la deconstrucción de los grandes discursos de orden artístico. Su desarrollo, sobre todo a partir de los años sesenta década en la cual se consolida como propuesta estética, nos muestra una relación evidente con el tema cultural e identitario, siendo una de

³¹ Iain Chambers “Paisajes migrantes” *En: Migración, cultura identidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores. Buenos Aires 1994.

las artes que mayor uso ha hecho en su discurso de los principios culturales de territorios periféricos y ausentes de la geopolítica convencional.

Así mismo, los usos corporales de la danza contemporánea han puesto en escena los pormenores de la vida urbana, de los migrantes, de los seres des-territorializados o trans-territorializados y han cuestionado la ciudad como la gran utopía del progreso occidental desde el panorama de la subjetividad que la habita o la padece.. Y, en síntesis, describe con un lenguaje descarnado, pasional y muy conceptual la travesía del cuerpo de los seres humanos del siglo XX por la guerra, la incertidumbre, la reedición culturalista, la multiplicación de las espiritualidades y, sin duda, la utopía de una subjetividad que escape a los discursos de la representación.

Pero es en la noción de *corporeidad*, que solo se descubre durante el capítulo tres sobre el ejercicio poético que encarna el acto de danzar el lenguaje contemporáneo, donde es posible comprender la mayor problematización a la pregunta por la representación, y donde en realidad este concepto no solo entra en crisis sino que carece de importancia alguna, de hecho carece incluso de existencia. Esta pequeña evidencia, por la cual valió la pena hacer todo este arduo recorrido, no se vislumbra en el complejo desarrollo filosófico de la danza contemporánea ni en su presencia histórica dentro del desarrollo cultural del siglo XX, que si bien han propiciado rupturas, han sido susceptibles también a institucionalizaciones, sino en el silencio y en la intimidad de las jornadas cotidianas de las personas que danzan sean estas fervientes profesionales o novatos “amateurs”.

El orden poético y cotidiano nos mostró básicamente tres principios. Inicialmente, la inexistencia unificada de conceptos sobre el cuerpo, primera razón por la cual ya sería difícil que la danza contemporánea desarrollara uno o varios discursos que lo representen puesto que uno de los principios de la representación es su tendencia a construir códigos homogeneizantes y estereotipados; el primer rasgo conlleva a una segunda instancia que es el entrenamiento en los vacíos y las totalidades corporales donde se intenta, a través de un complejo acercamiento técnico, depurar el lenguaje socialmente establecido sobre el cuerpo e instalar espacios dentro de éste para que puedan circular otros lenguajes sean subjetivos, artísticos, o de otro tipo; y, finalmente, todo este proceso, mucho más complejo en la práctica que en la teoría, se revierte en el aprendizaje y experimentación de la noción de corporeidad como una visión del cuerpo en la que el ser no *es* sino que incontrolablemente *está siendo*, no tiene posibilidad de sedimentarse, es constantemente perecedero, y, por ende, es absolutamente irrepresentable. Como ya lo anotamos *la corporeidad es la transfiguración del cuerpo en tiempo*, que es el misterio efímero, de la metamorfosis en la danza en el cual radica su mayor desafío y su verdadera belleza.

Finalmente podemos concluir que frente a la noción de representación corporal la danza contemporánea propone la noción de corporeidad, por tanto, encontramos que el cuerpo como tal carecería de importancia para el ejercicio sincero y cotidiano de danzar, pues siendo este materia de la historia y la cultura es efectivamente sujeto de la representación. En cambio, la corporeidad en su naturaleza temporal, resbaladiza, oblicua, innombrable, textual es la dimensión que nos permite una evasión de la representación y un posicionamiento real y propio del sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Aulestia, Ramiro, “El cuerpo vacío. A propósito de “la puerta abierta” de Peter Brook”,
en revista *hoja de teatro*, Quito, CCE, 2004, p.p. 39-41.

Barker, Chris, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 1999.

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1984.

Bernard, Michel, *El cuerpo*, Barcelona, Paidós, 1985.

Chambers, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.

Cilleruelo Gutiérrez, Lourdes, et al. “Video-culturas y caber-culturas: profanando la pantalla, nuestra mente y nuestros cuerpos”, *Lo tecnológico en el arte de la cultura video a la cultura ciborg*, Barcelona, Virus, 1997, pp. 25-40.

Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Dean Mc Canell y Juliet Mc Canell, *La era del signo: Interpretación semiótica de la cultura moderna*, México, Trillas, 1990.

Diálogo con Wilson Pico”, en revista *hoja de teatro*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

Foucault, Michel, *Heterotopías*. En: *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

Citado por María Helena De Alejandro Bello, “Ciudad y Fronteras en El exilio del tiempo, Vagas desapariciones y Los últimos espectadores del acorazado de Potemkin de Ana Teresa Torres”
http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_DAlessandro.htm

Tecnologías del Yo, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.

Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Madrid, Siglo Veintiuno,

1976.

Microfísica del poder, Madrid, La Piqueta, 1992.

Foster, Susan, *Reading dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley University of California press, USA, 1994.

Garrido, Arturo, *Hacia una danza de incesantes contrarios*, Quito, Casa de la cultura Benjamín Carrión, 2001.

Goody, Jack, *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes,*

el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad, Barcelona, Paidós,

1997.

Hamilton, Anita, *Doble Ilusión Óptica. Merce Cunningham une la danza y la tecnología en una novedosa obra.*

<http://www.openendedgroup.com/artworks>

Islas, Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA CONALCUTA, 2001.

Kreig, Paul, *El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo. Los tesoros de la pobreza*. En:

www.andamio.freeservers.com/dida/num-uno/barba.htm

Le Breton, David. *Sociología del cuerpo*. Barcelona, Nueva visión, 2002.

MacLuhan, Marshal, *Playboy Interview*, Gedisa, Madrid, 1969, citado por Mark Dery.

“Velocidad de escape la cibercultura en el final del siglo”. Madrid, Siruela, 1998.

Marcus, George y Cushman Dick, *El surgimiento de la antropología posmoderna*,

Barcelona, Gedisa, 1994.

Márquez, Guillermo, *Danza moderna y contemporánea*, Ciudad de la Habana, Pueblo y Educación, 1998.

Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación*,
Madrid, Ediciones Akal, 2004.

Moreno Sardía, Amparo, *Pensar la historia a ras de piel*, Barcelona, Tempestad,
1991.

Ocampo, Martín Eduardo y Duboc, Francois, “Danzar: la libertad posible. Conversación
con Dominique Dupuy”, en *Viceversa, revista cultural colombo francesa*.
Cali
junio-agosto de 1997, p.p 4-9.

Ocampo, Carlos. “La danza en los tiempos de la hiperglobalifilia o soy totalmente
Pepsicore; perdón, quise decir Terpsícore”, en revista *Movimiento*.
Venezuela,
año 1 No 1, abril de 2002.

Orozco, Natalia, “El estilo y el evento compositivo en la danza contemporánea”,
Pensar la danza, Bogota, Instituto distrital de cultura y turismo, 2004,
pp. 75-99.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona,
Paidós, 1996.

Pérez Gauli, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*,
Madrid,
Cátedra, 2000.

Pedraza Gomez, Zandra, *En cuerpo y alma: visiones sobre el progreso y la felicidad*.
Bogotá, Departamento de antropología Universidad de los Andes, 1999.

Cultura, política y modernidad, et al, Bogotá, Universidad nacional de
Colombia, CES, 1998.

Pico, Wilson, “Esquema para danzar”, en revista *hoja de teatro*, Quito, CCE,
septiembre,
2004.

Ramírez, José Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Barcelona, Siruela, 1998.

Rekalde Izaguirre, Jozu, et al. "Anotaciones en los márgenes de un Arte cibernético", *Lo tecnológico en el arte. De la cultura video a la cultura ciborg*. Barcelona, Virus, 1997, p.p. 7-23.

Sánchez Cazar, Roberto, "Apuntes para una semiótica del cuerpo", en *revista hoja de teatro*. Quito, CCE, 2004, p.p. 7-13.

Sanoja, Sonia, *Danza vertigo consciente. Notas para una filosofía de la danza contemporánea*. Conferencias magistrales Apertura del Instituto Universitario de Danza de Venezuela, Caracas, 1998.

Yourcenar, Margarite. *Cómo se salvo Wuang-fo*, en: *Cuentos Orientales*, Madrid, Alfaguara, 1985.

Weigel, Sigridanza contemporáneauerpo, *imagen y espacio en Walter Benjamín. Una relectura*, Barcelona, Paidós, 1999.

Xibille Muntaner, Jaime. *La situación posmoderna del arte urbano*, Medellín, Fondo Editorial, 1995.

Zachaire, Guillaume, et al., "La experiencia del cuerpo: el papel del lenguaje contemporáneo en la cultura dancística colombiana", *Pensar la danza*, Bogota Colombia, Instituto distrital de cultura y turismo, 2004, pp. 17-43

ANEXO

**ENTREVISTAS REALIZADAS DURANTE EL TRABAJO DE CAMPO
PARA LA PRESENTE INVESTIGACIÓN. Frente de danza independiente del
Ecuador y Danza Om-tri, Colombia
Marzo a junio de 2006. Noviembre de 2006.**

**ENTREVISTA CON WILSON PICO
FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE, Ecuador***

EXPERIENCIA PERSONAL EN EL MUNDO DE LA DANZA:

“Pienso que es una de las manifestaciones del ser humano más espontáneas, más primigenias, siempre que pienso como se habrá generado la vida en el planeta pienso en la danza necesariamente porque pienso en el movimiento, y a nivel ya mas personal tengo que hablar necesariamente de lo que fue para mí como ser humano. Yo empecé entre los 16 o 17 años con mucho miedo, sin saber lo que era la danza, yo pienso que aunque no sabía racionalmente lo que era la danza, intuía esto que acabo de decirte, porque era una intuición que venía de hechos concretos, por ejemplo, con mi padre y mis hermanos hacíamos adobes para refaccionar las vivienda que teníamos, yo soy el numero 11 de 12 hermanos 8 hombres cuatro mujeres, además mamá, tías, entonces fácilmente vivíamos en la casa entre 20 o 25 gentes, en ese contexto, teníamos que hacer los adobes porque cuando venían las épocas de las aguas y las tempestades, siempre se estaban cayendo las paredes y por eso es que siempre hacíamos adobes, y al hacer adobes uno mueve los pies para preparar el barro.

* La sigla FUTURO SI reemplazará las palabras “Futuro si”.

La sigla DANZA CONTEMPORÁNEA reemplazara el término Danza contemporánea

Por eso era tan agradable porque era una cuestión lúdica no una obligación, nos encantaba arremangarnos los pantalones y meternos a pisar el barro, ese era un hecho concreto personal y real de acercarme a la danza pero en ese momento no sabía. Luego en mi memoria me di cuenta que yo empecé a bailar pisando el lodo, y cuando ya empiezo una experiencia de movimiento de danza entre los 16 y 17 hice una práctica de danza que considero una práctica porque coincide con la apertura del primer canal de TV en Quito y allí pedían hombres y mujeres para hacer un grupo pero sin preparación técnica, directamente nos lanzaban a movernos como sombras atrás de un cantante o a hacer danzas folclóricas pésimas sin rigor técnico y estético. Pero de todas maneras ese acercamiento era empezar a descubrir otra manera de hacer la danza; y a los 18 cuando hago mi primera clase ballet empezó mi gusto por la danza elaborada, la que requiere preparación.

Me olvidaba otra experiencia personal así como la del lodo, y es el hecho de ver que en la familia se bailaba por cualquier pretexto y mi recuerdo de la infancia es enormemente dancístico porque se bailaba las guarachas, los boleros, los pasodobles, San Juanitos y teníamos la cultura de bailar, mis hermanas mayores, los niños, las tías, las abuelas, esa práctica de la familia que por todo cantábamos y bailábamos es un material enorme que luego se revierte cuando empiezo a hacer coreografías. Te puedo decir que la danza comienza desde niño cuando empecé pisando lodo y cuando mis ojos miraban el bailar de mi familia y yo mismo bailando. Desde los 18 años no abandono ya, y sentí que ese lenguaje de la danza me permitía a mí expresar lo que tenía adentro como ser humano.

ACERCAMIENTOS Y DIFERENCIAS CON EL BALLETO CLÁSICO

Hay dos disciplinas que me separaron momentáneamente, dos o tres años, del ballet que hasta ese momento era mi único conocimiento técnico: el haber conocido el entrenamiento Grotowskiano pues ésta fue la influencia positiva y fuerte que me separó del ballet, pero también el haber conocido y el haber empezado a practicar la danza moderna con el estilo de Martha Graham. Estas dos disciplinas me fueron

haciendo cuestionar el ballet y la técnica. Cuando hacemos el grupo del Ballet Moderno en 1970, nosotros cuando nos lanzamos a bailar a las calles hacemos una especie de taller, mi compañero Diego Pérez que era mas visionario le puso “*El taller coreográfico del hambre*” en ese tiempo es increíble porque nosotros abrimos los ojos a nuestra realidad social, ya no nos interesaba el sueño de llegar a bailar como príncipes, sino que entendimos que nuestros personajes estaban en nuestro entorno social y allá fuimos, por eso le llamamos “del hambre” porque pertenecíamos a familias de escasos recursos y porque nuestros personajes vivían en la miseria, como los cargadores, los limosneros... Miraba la gente común y corriente que siempre está en la calle, bailábamos mucho en sanatorios, cabarets, bailábamos en galleras y fue una experiencia importantísima para nosotros.

Este alejarme del ballet yo lo retomo en Nueva York y gracias a que logro trabajar con Betty García de Puerto Rico, ella había tomado clases con una profesora rusa muy viejita que ahora no recuerdo el nombre que fue alumna directa de Enrico Chikety, uno de los maestros del ballet ruso de Diaghilev, ella sabía un ballet clásico del más barroco y curiosamente sentí que mi cuerpo que se había peleado con ballet lo volvió a recuperar. Cuando retomo el ballet no lo retomo como antes, sino que escojo lo que creo que tiene como técnica que es valioso, porque estaba haciendo un reciclaje de cosas que muchas veces he dicho que mi conocimiento es un mestizaje de todo lo que he podido aprender, y como nunca he olvidado una actitud y una práctica autodidacta, yo he mantenido un taller permanente de lo que he podido aprender en Venezuela, México, Nueva York sobre todo en esos tres sitios.

ACERCA DEL LENGUAJE DEL BALLETO COMO PARADIGMA DE LA DANZA EN GENERAL:

Yo pienso que en un momento dado no importa usar los términos tradicionales del lenguaje del ballet, de hecho se incorporan otros en la danza contemporánea en los diferentes estilos, por citar José Limón, Cunningham, Luís Falcó, se siguen utilizando los antiguos pero se incorporaron otros: el concepto del cepillado, cepillar,

fletar. Yo creo que está bien cuestionar y pensar si utilizar los términos del ballet contemporáneo, y si constituyen en un momento una cuestión ideológica, vale la pena pensar eso, pero el hecho de tener una actitud correcta políticamente de visión no está en el hecho de usar los términos, podemos seguir usando una cantidad de términos pero lo que importa es lo que vas a hacer en definitiva, y en eso hay que poner la atención en qué es lo que estoy haciendo, con qué calidad lo voy a entregar.

SOBRE LAS TECNICAS CORPORALES ADQUIRIDAS EN EL EJERCICIO DE LA DANZA, FRENTE A LAS CORPORALIDADES PROPIAS

Depende de los maestros y de los coreógrafos, me estaba acordando de Katherine Dunham que es una mujer negra, yo la conocí cuando ella tenía 75 años en Caracas y daba uno de sus últimos talleres, yo no sabía quien era, luego viendo libros en Estados Unidos ella ocupa un puesto destacadísimo porque es una de las creadoras del método “Dunham”, y yo tuve la ocasión de ver tres generaciones de bailarines a comienzos de los 80 y casi todos son negros y también mestizos, porque ella es antropóloga además de bailarina y coreógrafa logra crear un método técnico corporal que toma ciertos pasos de la barra clásica y estructura una nueva barra.

Obviamente para que una escuela perdure necesita de seguidores de esa técnica, cuando hablamos de una escuela hablamos de muchos años de alguien que teóricamente formalizó esa técnica y luego pudo prender la llama de la pasión, que luego seguirían adelante tres generaciones que uno podía ver. Dunham es un buen ejemplo porque los cuerpos de hombres y mujeres preparados por esa técnica ya no son los cuerpos del ballet clásico. En Estados Unidos ya hay un replanteamiento de otra técnica que puede mirar y dar oportunidad a otros cuerpos para que se formen, es verdad lo que tu dices, cuando la técnica de danza contemporánea para Latinoamérica en la mente del profesor y del coreógrafo no tiene una revisión y cuestionamiento, esa técnica se limita a repetir y a exigir, y esa sería una actitud colonizada de que esa bailarina peruana, cubana, venezolana tienen que llegar a esa imagen europea y norteamericana. Entonces allí estamos desperdiciando nuestras

propias herencias corporales, que es lo que hizo Dunham, con los cuerpos de muchos de los bailarines que no tenían las figuras espigadas, o sea eran gente gruesa, gordita que había alcanzado excelencia técnica e interpretativa

SOBRE EL CUERPO Y LA DANZA CONTEMPORANEA

[...] Entonces yo creo que sobre todo en los años 80 había un visión limitada de la gente que ha hecho ballet toda su vida, tanto es así que hacer danza moderna era simplemente sacarse las zapatillas, y era desconocer que la danza moderna y la danza contemporánea proponen un nuevo cuerpo, una nueva estética y sacan un resultado diferente incluso muscularmente, obviamente óseo, la posición de los huesos, de los músculos, los tonos musculares son diferentes, en la actualidad se ha avanzado mucho en este tema.

Hay maestros y coreógrafos que tienen una actitud muy clara ya no se vive lo que en los años 80 como una dominación de lo que era el ballet, la danza contemporánea ha avanzado muchísimo, y también hemos podido tener ejemplos formidables como el de Pina Baush, el expresionismo alemán ha ayudado a Latino América a abrirnos los ojos, al ver que ella misma hacía bailar hombres que no tenían lo que antes se pedía, se añoraba y se idealizaba, como el bailarín noble, que es como la imagen del príncipe, allí hay como una diferenciación porque ya no se busca solamente al héroe, sino que los protagonistas son antihéroes tanto los masculinos como los femeninos; y hay una revolución en la música, en la codificación de los pasos, entonces lo que ha hecho la danza contemporánea y la danza teatro en Alemania es formidable, lo que hacen los posmodernos en Holanda, lo que hace el norteamericano, el venezolano, es valiosísimo ya no vivimos esa limitación mental de los ochenta.

CONCEPTO DE CUERPO DESDE LA EXPERIENCIA PERSONAL

Yo creo que para mí sigue siendo un misterio el cuerpo de los hombres de las mujeres, y pienso que muchas veces hemos confundido las concepciones o los propósitos del arte en general, a veces lo relacionamos demasiado con lo social sobretodo en Latinoamérica, y el arte es casi para mí una concepción, si bien en el fondo siempre está el ser humano es una situación yo diría a ratos fría, que tiene un paralelo con las investigaciones científicas, el arte en todas sus manifestaciones no solamente en la danza, porque puede parecer desubicado e insensible que ante una situación social los artistas de los años 70 nos veíamos como obligados a salir a participar, y si no lo hacíamos nos sentíamos muy mal, sentíamos que no estábamos participando de los cambios sociales. Pero el arte tiene sus propias exigencias y si un poeta no sale a la manifestación digamos por hacer un poema bueno, esa es su función hacer el poema muy bueno aunque no esté en la manifestación y lo mismo un bailarín, músico o pintor.

El poder del arte está en que es ante todo una actitud de conmoción, como decía un gran amigo colombiano músico, Jorge López en los años setenta, “el arte debe subvertir al espectador, subvertir su cotidianidad”, en la medida en que una danza, una obra de teatro logre eso está cumpliendo con la razón de ser del arte que es mover el interior del espectador, moverlo y toda verdadera obra de arte tiene eso, y a veces es muy fácil confundir los roles, pero yo creo que hay buenos ejemplos en Latinoamérica que trabajan con compromiso, no diría social sino con compromiso con el arte.

DESENCUENTROS CON LA DANZA CONTEMPORÁNEA

No, {he tenido desencuentros} desde el momento en que sentí que llegué a un espacio llamado “danza contemporánea”... porque yo empecé con el nombre solo de “ballet”, luego de “ballet Contemporáneo” y luego cambie “el ballet del oprimido” y luego por sugerencia de Jorge López dijo que lo que yo hacía era “crónicas

danzadas”, y me gustó ese nombre y con eso me moví por muchos años, bailé mis recitales que eran crónicas danzadas o “solos de Wilson Pico”. Cuando llegué a México Alberto Galán, uno de los críticos y gran estudioso de la danza, él me vio y dijo “lo que tú haces es danza contemporánea”; ahí yo vi que era una matriz en la cual podía entrar, sigo pensando que el género abarca la danza, el teatro y tantos estilos que hay dentro de este campo.

Y en la danza contemporánea no puede confundirse, que por el hecho de estar con zapatillas de punta no es danza contemporánea pues hay excelentes ejemplos de la bailarina con puntas y el bailarín descalzo. En Chile en los setentas hay coreografías de Germán Silva, que si bien utilizan la técnica del ballet en toda su magnitud, el estilo los giros y el uso de la técnica las convierte en contemporáneas. Se puede transformar la técnica académica en contemporánea. Además está el posmoderno que son los experimentos del cuerpo revelándose con la técnica académica y la contemporánea que buscan otras cosas; por esto todavía considero que lo que yo hago aunque mantengo un taller constante de investigación como solista y dirigiendo un grupo, lo mío sigue siendo danza contemporánea.

QUÉ VIENE DESPUÉS DE LA DANZA CONTEMPORANEA

Es impredecible, tan impredecible como que La Opera de París haya entrado a ser dirigida por un coreógrafo y bailarín Hip hopero, llevando una manifestación que él vio cuando se acercó al balcón de donde vivía, y de pronto observó las danzas que se estaban realizando en la plaza y empezó a codificarlas, todo eso salió de ese grupo que él vio en las plazas. Por eso los rusos son tan buenos, porque muchos de los pasos del ballet vienen de las danzas folclóricas europeas. Un hip hopero es una persona íntegra que se la juega por hacer un muro en la calle, es una lección de vida de alguien que optó por eso, esas métricas de las canciones que en los 70 se decía “la danza protesta”, los hip hop son los nuevos cantores. Seguiremos siendo testigos de cosas que nos sorprendan.

SOBRE LAS INTERPRETACIONES DE PERSONAJES FEMENINOS

Los papeles de mujer me acompañaron desde que debuté en 1975. Había dos personajes una era “La beata” y otra era una mujer del pueblo representando un día de sus tareas domesticas, y no fue fácil bailar, lo que me ayudó es enterarme y comprender que dentro del folclor ecuatoriano el hombre vestido de mujer venía de muy atrás en las manifestaciones lúdicas populares, y basándome en esa tradición yo tomé fuerza para romper mi miedo y prejuicio y poder presentar esos dos espectáculos. Yo en ese tiempo no sabía de Pina Baush que fue la que hizo bailar a hombres vestidos de mujer, y fue muy difícil para mí por que era como una necesidad muy fuerte de sacar esos personajes y encontré que la gente entendía eso que yo presentaba, por eso es que luego de “La beata” y la mujer retomé otros personajes femeninos como “La Bocaira” una mujer con un plato y una cuchara y luego también “La novia”, y también he dirigido a bailarines en personajes femeninos, en eso tengo una larga tradición. La última cosa que hice en un recital “Sigamos pecando” donde hay una buena cantidad de personales masculinos y femeninos; esta capacidad de interpretar también tuvo que ver cuando yo fui entendiendo porque al comienzo solo intuía, que el ser humano es una mezcla de masculino y femenino y en esa medida comprender eso me ayudo a que mis personajes tengan mas solidez y ha sido rico bailarlos.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE DEL ECUADOR

En 1984 a los bailarines que andábamos desperdigados se nos preguntó, ¿Por qué no hacen un frente de danza?, que vendría a ser como una asociación de bailarines independientes, hoy no están todos los que fundamos, hasta el año anterior Klever y yo, Terry Araujo, Carolina Vascones, Irina Ponton, Josie Cáceres, Cecilia Andrade que fue integrándose. Hace cinco años nos cedieron los locales y una organización de Holanda nos apoya para refaccionar los sitios abandonados, hacer la sala de teatro “Mariana de Jesús”, la escuela y dentro de este marco se crea “Futuro Si”, que es un proyecto que nunca habíamos hecho. Es un piloto experimental de 3 años, concluye

en julio del año 2006, es una escuela donde la columna es la danza contemporánea, los estudiantes han recibido clases de arte sonoro, teatro, dramaturgia, breik dance, capoeira y ahora están en el taller “aprender a enseñar”. El proyecto ha avanzado y el proyecto está entre los diez proyectos exitosos de la organización Hivos.

En un comienzo el proyecto estaba dirigido a gente proveniente de familias pobres curiosamente no fue fácil acercarse a la gente más pobre, fue difícil ir a buscar a esa gente, lo hicimos pero era un lujo invertir el tiempo en hacer danza, sin embargo la mayoría de estos alumnos pertenecen a una clase empobrecida. El proyecto es la danza como herramienta de recuperación social hay dos chicas que quieren abrir una escuela en Guano que es un pueblito a 30 minutos de Riobamba, otro en Charapoto a la playa, otro al oriente, otro a los barrios del sur, vamos a ver cómo asesoramos estos proyectos.

CONCEJOS PARA ABRIR UNA ESCUELA DE DANZA

Además de tener un lugar apropiado, cómodo, tranquilo, para que los alumnos puedan aprender de una forma tranquila es importante el lugar, un piso de madera, cortinas, que se pueda aislar del mundo. Empezar con horarios que no exijan a la gente de lunes a viernes, se puede iniciar con tres clases a la semana y luego ir sumando; nosotros no hemos trabajado con niños, nuestra enseñanza es con jóvenes, con los niños se usan otras estrategias, afortunadamente ya se ha superado la creencia de que si no empiezas con ballet clásico no puedes bailar. Los jóvenes tienen su propia inquietud no vienen porque el papá o la mamá los traen, y con esa decisión tenemos ganado bastante, cuando uno trabaja con una persona que tomó su decisión eso es una gran ayuda para superar el rigor que exige el trabajo con la danza. Empezar con la pasión y el amor eso es importantísimo, lo que va a superar los momentos difíciles, y luego hallar las condiciones y prepararse mentalmente, y si no las hay aprender a trabajar en condiciones adversas en todos los lugares”.

TERRY ARAUJO. MESTRO DEL FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE DE ECUADOR

EXPERIENCIA PERSONAL EN EL MUNDO DE LA DANZA

“Yo empecé en el Frente en el 86, llegué por unos anuncios en la prensa sobre unos cursos de danza gratuitos que daban en el Frente que no quedaba aquí; en ese tiempo yo trabajaba en un frigorífico, en una carnicería de lunes a lunes, de 8 de la mañana a 8 de la noche, tenía dos horas para almorzar y entonces en esas dos horas en vez de almorzar yo venía a tomar clases de danza, y como me fue gustando decidí quedarme en la danza, aumentar mis cursos, pero para eso tenía que dejar de trabajar, entonces dejé de trabajar, dejé la casa porque sino era un aporte tampoco tenía que ser una carga, entonces dejé todo y me metí en la danza.

Y creo que ya van a ser 20 años, entonces me quedé en el Frente de danza independiente hasta ahora y toda la historia que ha pasado ha sido una historia muy rica, porque aprender a bailar me ha dado el chance de conocer mucha gente, de conocerme a mí, de liberarme de muchas taras que tenía, de muchas cargas que tenía conmigo, con mi personalidad, yo era muy tímido, yo jamás hablar con alguien de frente, dar una entrevista como ahora nunca, no hubiera pensado que lo pudiera hacer si es que hubiera estudiado cualquier otra cosa, en eso la danza me ayudó a conocer muchos lugares, me ha dado a mi hija, a mi esposa, todo.

SOBRE LA DANZA

La danza para mí es una forma de vida a la cual hay que serle fiel, con la cual hay que tener constancia, mucha perseverancia, hay que estar siempre enterado de todo, porque si trabajas con el cuerpo trabajas con la cabeza, necesitas unarte de muchas

cosas para hacer lo que estas haciendo, porque no puedes estar practicando este negocio sin enterarte de nada.

SOBRE LA DANZA CONTEMPORANEA

La danza contemporánea es lo que se hace ahora, es una corriente nueva. Lo contemporáneo inicia cuando se rompen las estructuras del ballet clásico con Isadora Duncan que empieza a bailar descalza hace mas de 106 años, en ese devenir de los tiempos se ha dado una danza no clásica, la danza moderna y la danza contemporánea, y ésta se da como de los sesenta hasta acá, y en esos años ha habido un montón de cambios, no se tiene una concepción ahorita, es solamente lo que puedes alcanzar a hacer ahora con tu cuerpo para expresarte libremente.

La del Frente es danza contemporánea hecha aquí en el Ecuador y de la buena. La formación aquí no solo en el Frente sino en el Ecuador ha sido bien ecléctica, técnicas de otros lados, asimilando Graham, Limon, y relacionándolas como a nuestro cuerpo, a nuestro biotipo, a nuestra realidad, a los conocimientos con tu realidad y con tu cuerpo te inventas la manera de hacer danza, la manera de decir con tu cuerpo la danza contemporánea.

Personalmente lo que me ha marcado mucho es el movimiento americano de los sesentas como Taylor, Limon, Muller esos son los que han influenciado en mi a nivel técnico pero de allí a nivel creativo ha sido todo en nuestro medio, con Wilson Pico, Kléber Viera y las chicas del frente de danza.

SOBRE LA DANZA Y SU DESARROLLO EN EL AMBITO SOCIAL Y POLÍTICO

Antes en los ochentas cuando estaba de moda el socialismo y la revolución cubana, toda Latinoamérica se movía al rededor de eso, las artes también hacían actos enfocados a esa realidad que vivía en Latinoamérica en ese momento donde si se

hacía la danza social. Cuando se cae el muro de Berlín también se hace danza social pero enfocada a otras realidades de Latinoamérica y el mundo. Pero no es la especialidad del Frente, de hecho es una danza social pero no como en ese tiempo se la hacía más contestataria, más revolucionaria, las estrategias han cambiado, hacemos lo que nosotros queremos hacer enfocados a nuestra realidad social, estamos en ella que es dura y con ella trabajamos.

SOBRE EL CUERPO Y LA DANZA

El cuerpo es puchicas... es mi instrumento de trabajo, con el que puedes comunicar y hacer que se comuniquen otras personas. En la escuela se dan clases de anatomía, de estructura, músculos, el cuerpo es un vehículo de expresión, de comunicación, y tienes que saber bastante de anatomía, qué genera el movimiento, cómo te trasladas, qué músculos influyen para tus saltos, qué fuerzas confluyen para que tu contraigas tu abdomen y luego lo expandas. Pero va enfocado al estudio del cuerpo y su aprendizaje.

Hay un biotipo corporal que es andino y que es bien chévere, lindo, no somos altos ni de ojos azules pero si somos, el andino por naturaleza, la gente de aquí de Quito tiene una corporalidad bien cerrada, ensimismada, le cuesta soltarse, abrirse y expresarse corporalmente, cosa que no pasa con la gente de la costa, ellos son más abiertos, más cancheros, es por el espacio geográfico que ocupan, nosotros andamos aquí tapados, somos mojigatos y eso son actitudes corporales. Esa es una manera de ser y cuando tú te liberas y aprendes a manejar el cuerpo, tienes que cambiarla para que tu cuerpo esté a punto para que esté vertical, para que sus músculos se agranden, para que su capacidad expresiva sea más grande, anatómicamente se cambia pero mentalmente no se olvida.

SOBRE LAS INSPIRACIONES PARA TUS OBRAS

Hay varias cosas, el universo para crear es infinito, no hay temáticas específicas. Generalmente no elijo temas, la danza es la que me elige temas cuando hago coreografías, el proceso de trabajo conmigo no es pre montado, más bien nace de las improvisaciones, nace de los cuentos que hacen los bailarines que trabajan conmigo, y la danza me va diciendo qué tema escoger con los materiales que tengo.

SOBRE EL TEMA DE LA SUBJETIVIDAD EN LA DANZA CONTEMPORANEA

Sobre la subjetividad... No me gusta tratar mucho de eso a mí en realidad no me importa mucho, eso está dentro del proceso de creación, está en el momento en que bailas, en clase, entonces no le paro mucho a eso, dejo que esté y que los bailarines cada uno vaya descubriendo ese lado. No es “el intimismo” del que habla un periodista que escribe sobre danza. Esperar que la subjetividad te haga mover... pueden pasar años y no pasa nada si el bailarín quiere trabajarlo solo dentro de su proceso bien, pero conmigo no.

SOBRE LA OBRA “SANTOS, SOLEDADES Y RECOVECOS” (Abril de 2006)

La obra la preparamos en muy poco tiempo, quince días, el camino de la danza es muy importante que ella misma me lo vaya mostrando, no tengo un tema, voy haciendo material con los bailarines mediante las improvisaciones y por medio de las motivaciones y les cuento un cuento y les digo que lo tengan presente cuando hagan las escenas coreográficas y así se va haciendo material; y luego cuando ya tienes mucho material allí la danza es mágica, vas haciendo el trabajo de edición con el ojo del coreógrafo, la danza te va diciendo por donde vas y qué puedes representar con ese material. De allí la danza te da para muchas cosas programas de mano y demás.

SOBRE EL PODER DE LA DANZA

Poder... Es enorme con la danza te acercas a los dioses, y los dioses están dentro de ti mismo y con eso te enfrentas a la vida y la ves más linda y puedes encontrar a otras personas”.

CAROLINA VASCONES. MAESTRA DEL FRENDE DE DANZA INDEPENDIENTE DE ECUADOR (Fragmento de la entrevista)

SOBRE LA EXPERIENCIA PERSONAL EN LA DANZA

“Yo empecé a estudiar en el Frente hace 20 años y empecé a bailar y he bailado toda mi vida, primero bailaba obras de Wilson Pico, Kléber Viera, Terry Araujo, luego vino el festival para que las mujeres empezáramos a crear y básicamente allí empecé a crear, y he bailado sola mis obras.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA

Lo que me gusta del Frente es que es un espacio donde la creación es muy personal y tiene características individuales porque lo que pasa con la danza contemporánea es que ves una obra igualita a la de otra compañía, después ves otra igual, es como que significó mucho la tendencia entonces hay cosas muy parecidas sin especificidad y son obras muy externas, la típica música, los típicos movimientos, el típico vestuario, son aburridas e impersonales, ves excelentes bailarines pero no ves una búsqueda interior mas interesante, en cambio en el Frente la gente si busca, y yo les digo a mis alumnos que tienen que heredar la pasión que se tiene por bailar y por la creación.

SOBRE LA CREACION DE TUS OBRAS

Siempre he hecho mis obras como un impulso, de pronto un día, un momento difícil en mi vida, cuando hay una necesidad, pero rara vez ha sido que yo diga voy a hacer una obra, sino que algo sucede para hacerla. Las temáticas siempre fueron con mi estado de ánimo, por ejemplo, yo tenía una obra que se llamaba “Amar helada” que es sobre unos hielos grandes y esa obra me nació en un momento en el que yo estaba terriblemente triste por amor, justamente por una pareja difícil y es muy inconsciente el proceso para hacer la obra. Después “La huesudita” y es una obra con huesos de caballo grandes, cuando me sentía un poco encerrada hice una que se llamaba “Ráfagas” que es de una sirena que está encerrada, o “La voladora”... siempre hay temáticas que tienen que ver con mi estado de ánimo.

SOBRE LA DANZA

Para mí la danza es un arte muy completo porque nace de ti sobre lo más elemental de lo más elemental de tu ser, de lo que eres realmente y es tan efímera y tan elemental, porque presentas y ya no existe, solo en tu cabeza en la creación y en la ejecución es un arte muy espiritual, existe en la medida en que tú existes en unos momentos, por eso es para mí tan completa, no es como pegar un cuadro en la pared o una escultura y la pones ahí sino que tu material está adentro tuyo y el momento de plasmar es por momentitos, es casi como una oración, cuando es grupal también, es íntimo, es de esta parte elemental que tienes.

SOBRE LA DANZA CONTEMPORANEA

La contemporánea es una danza muy libre, eso es muy bonito porque tú puedes hacer una danza de cualquier cosa, del movimiento más pequeño puedes hacer una danza, tiene esquemas y conceptos del movimiento pero tú puedes crear eso es lo maravilloso, y puedes experimentar muchísimo, con otras artes, con materiales, con

lo que sea, con el mismo movimiento entonces es la danza de hoy, es la danza de ahora”.

JOSIE CACERES. MAESTRA DEL FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE DE ECUADOR

SOBRE LA EXPERIENCIA PERSONAL EN LA DANZA

“Yo empecé en el Frente de danza a bailar, siempre he estado desde que se inició hace 20 años, yo estoy como hace 18, empecé a estudiar danza con Wilson Pico y con Klever Viera siempre en la danza contemporánea, luego me alejé cuando me fui a vivir a Colombia no había en Bogotá en esa época y estuve trabajando en teatro allá durante siete años, y volví al Frente y trabajé con el Terry, mi formación ha sido en contemporánea un poco en clásico para tener los conceptos pero yo siempre partí del contemporáneo y eso siempre se va mezclando no puedo hablarte de que haya una técnica pura pero empecé con José limón mexicanizado del que me daba Kléver Viera.

La danza contemporánea es una experimentación, es jugar con el cuerpo, con las posibilidades de una técnica de movimiento que rompe las barreras y estructuras de la danza clásica, sin desmerecer el aporte que ha hecho, pero el contemporáneo es mucho más agresivo en ese sentido, mucho más experimental siempre está probando, no tiene unos esquemas que se repiten sino que siempre está en una constante búsqueda y más allá de una búsqueda de técnicas o movimiento hay una búsqueda en el manejo de la energía en cuanto a los movimientos; hay una experimentación y una búsqueda en cuanto a la calidad de este movimiento en las cosas que se manejan como es la vida, cosas duras, cosas suaves, entonces es mas rica su propuesta de movimiento, es mas orgánica y utiliza todo lo que somos, el aire, el piso, los

laterales, rompe esos esquemas rígidos que tenía el clásico en cuanto a técnica pero más allá de eso mi encuentro con la danza contemporánea es el encuentro conmigo misma, a partir del movimiento que me aportó la danza, yo he logrado un encuentro conmigo misma, yo creo que antes vivía un poco alejada de todo, entonces la danza contemporánea me hizo el aporte a mi centro.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA

Una de las más grandes virtudes del Frente de danza es que trabaja con seres humanos y cada ser humano tiene un cuerpo distinto que no se repite, no es que elegimos a los bailarines sino que somos los bailarines los que elegimos esto, parte de otro sentido que más allá de un virtuosismo técnico sino del manejo de la energía en escena y de que tú seas tú, y de que tú solo te puedes mover como tú, entonces parte de ese entrelazamiento humano que hay entre el ser y cada individuo con la danza y la cercanía que hay en la parte teatral. Yo no hablo del Frente como una escuela de danza pura sino que siempre está abierta a nuevas formas de expresión que lleguen y nos alimentamos de todo eso, no podemos hablar de que hacemos danza contemporánea y que hacemos una técnica en danza contemporánea, hay un millón de técnicas sino que somos como un híbrido una esponja que va tomando de las cosas que experimenta el cuerpo, y se va apropiando tanto de las partes de la danza como de las partes del teatro, entonces eso hace que se enriquezca el lenguaje, los bailarines somos individuos en ese sentido.

INFLUENCIAS TECNICAS Y ARTISTICAS EN LOS BAILARINES DEL FRENTE DE DANZA

Eso depende de los bailarines. Wilson tiene muchas cosas de Grotowsky porque está metido dentro del teatro, yo te puedo hablar de Barba, pero eso soy yo, Josie, y todo el aporte del teatro colombiano, y me ha marcado la danza teatro alemana, ese juego de la mezcla de las dos partes, en donde la danza se vuelve teatral se vuelve súper corporal, entonces esa fusión para mi ha sido importante; creo que hay otros

bailarines que tienen otros acercamientos, cada uno se ha acercado al Frente de diferente ángulo de acuerdo a lo que ha estudiado, dependiendo de adonde haya tomado talleres o cursos, todo eso ha enriquecido el movimiento, y yo creo que si tenemos como una base corporal similar en nuestro tono, porque partimos del piso y de la relación con el piso y el centro obviamente, y allí un poco de José Limon mexicanizado y poquitas cosas sobre el release.

POSTURA POLITICA DEL FRENTE DE DANZA

Postura política, yo creo que si, se ha mantenido siempre en una línea independiente que eso marca muchas cosas a nivel de lo social y lo político, no creo que en este momento el Frente tenga una danza política o una visión partidista dentro de la política pero si tenemos una cuestión social, cuando empieza tenía una cuestión política más fuerte, desde el nombre era porque había una postura muy fuerte con los movimientos de izquierda, no digo que ahora ha cambiado totalmente sus lineamientos pero no hay una acción política fuerte, que se ha llevado al campo social.

El Frente tiene una apertura de la danza en los diferentes ámbitos, están las escuelas alternativas para muchachos de escasos recursos, estamos en este momento gestionando otros recursos para trabajar con refugiados, gente colombiana que vive en Ibarra, con una organización canadiense para trabajar con la memoria corporal de ellos, de lo que es ser refugiado, de lo que es salir del país, estamos en una búsqueda de canales de expresión que son distintas a las de una escuela, que te presentas y pare de contar, sino que tratamos de tener una apertura con la ciudad, con el país, con los pueblos, o sea bailar en otros sitios, bailar en la calle, fuimos el primer grupo de danza del país que salió a las calles a bailar, porque queríamos que la gente viera esas cosas, ahorita no lo hacemos mucho porque nos cuesta mucho sacar equipos, y con nuestro teatro que nos maravillamos, pero siempre hemos tenido una postura de ser alternativos en las propuestas.

SOBRE EL PODER DE LA DANZA CONTEMPORANEA

El poder yo creo que está en el manejo de los sentidos, es un despertar, totalmente sensorial de las percepciones, uno primero se centra en uno y el hecho de que tú habites tu cuerpo, logras una comprensión mejor con tu entorno, a mí me ayudo mucho para centrarme porque uno siempre está afuera, ahora mas bien partes de ti del hecho de que te conozcas corporalmente, conoces como trabajas, empiezas a percibir al otro más allá de la palabra, de la misma forma en que te percibes a ti, se vuelve un lenguaje, una simbología silenciosa, no necesitas decir sino que percibes y sientes y eso es un aporte de la danza no solo a los bailarines sino en general, el hecho de que tú habites tu cuerpo en ese momento te hace encontrar el entorno también.

SOBRE EL CUERPO

Es un enigma, es un enigma maravilloso, cada día lo conozco, lo quiero conocer más es un misterio, el hecho de que me acerque a tratar de conocer este enigma más me maravilla por todo lo que guarda, es como un gran diario, todo lo que nosotros somos el cuerpo lo sabe, pero la cabeza que puede ser mas inmediata a veces domina pero cuando uno deja que el cuerpo perciba realmente es el diario de nuestra vida, de nuestro pasado desde que nos hicimos, desde que estábamos en el vientre de la mamá; allí está toda la información simplemente nosotros lo bloqueamos, entonces percibir ese cuerpo, lograr tener una conciencia mayor de eso, para mí es un regalo que me hizo la vida desde la planta de los pies, de cosas que no hubiera podido descubrir antes.

CUERPO Y DANZA CONTEMPORANEA

En la danza hay muchos conceptos, y en cada sitio donde uno va a tomar una clase el cuerpo se rige por ciertas normas, se estructura una clase siguiendo unos parámetros eso es bien amplio según la técnica, pero un cuerpo tiene que ser

manejado con armonía, es tu herramienta y como tal tienes que ir descubriendo, y como tal implica constancia; para trabajar un cuerpo se necesita consentirle, se necesita constancia, significa aplicar y perseverar en los conceptos que uno da para que el cuerpo que es lo más celoso que existe no olvide, porque así como el cuerpo olvida el dolor también olvida las otras cosas, por eso es difícil mantenerlo, pero la información está allí simplemente que la cabeza empieza a manejar al cuerpo. Pero no te podría yo decir que en la danza contemporánea hay una sola forma de cuidar al cuerpo sino diversas formas, lo importante es hacerlo orgánicamente, buscar la plasticidad, que esa armonía corporal se llegue a plasmar dentro del entorno.

CORPORALIDAD

Cada estudiante que entra aquí es distinto, unos vienen con temor otros más relajados, pero eso es de cómo vienen en su vida, el cuerpo no es lejano a lo que es cada individuo, sino que lo refleja, desde cómo te paras, tu forma de caminar, de los hombros, de cómo tienes tu cadera, de cómo tienes las ingles eso habla de cómo ha sido tu vida, como tienes las corvas, siempre estás jugando con delante-atrás, los talones, o cómo pisas ... todo te habla de cómo eres tú y de cómo has llevado tu vida y los estudiantes llegan con eso. Entonces ¿qué es lo que yo intento hacer? primero, que desbloqueen su cuerpo que con ese cuerpo ellos pueden hacer cosas, y que crean en su cuerpo, porque el alumno desconoce, no habita su cuerpo y así es difícil que llegues a bailar porque no lo estás habitando, y cuando tu empiezas a descubrir pequeñas cosas, así te equivoques a mí no me importa que te equivoques, a mí lo que me importa es que entiendas, y que ese entendimiento es que digas haber ¿qué estoy haciendo?, y que hagas como si estuvieras en otro tipo de clase de literatura o matemáticas es desglosar el movimiento, que el estudiante entienda, cómo piso, cómo está mi cadera, mis hombros y después de eso que desbloquee el cuerpo.

La técnica puede entrar, si un cuerpo está pensando en que solo tiene que trabajar la técnica lo que hace es bloquearse más, en los tendones y en las articulaciones rígidas y en las articulaciones está la memoria y es la parte que nos mantiene blandos, entre

más duros, entre más temores hemos tenido en la vida somos más rígidos, entre más dejamos ir el dolor y las tensiones somos más blandos, entonces cuando llega un alumno que sea muy rígido ha sido muy tenso muy nervioso no me interesa qué, pero sé que algo ha pasado en su cuerpo donde ha habido un poco de violencia, no corporal sino un tipo de tensión que lo ha llevado o nos ha llevado a eso. Por eso a mí no me gusta trabajar con niveles avanzados, sino con principiantes, es de lo que más me gusta.

LA CORPORALIDAD QUITEÑA

Es un comportamiento andino, cerrado eso lo he visto en Quito, Bolivia, la forma de hablar, todo para adentro, chiquito, los pasitos chiquitos, la forma de hablar es chiquito, bajito, en otras partes son abiertos, los pasos seguros, tiene que ser el frío. El hecho de que estés contraído marca tensión y la parte andina si te marca las articulaciones, los mestizos andinos tenemos articulaciones y ligamentos más cortos, piernas, músculos, contextura distinta a la clásica. Mujeres caderonas, no mucha cintura, más busto, brazos cortos, eso puede influir, tenemos más tensión, y la alimentación también, los andinos son más inseguros, son tímidos, más respetuosos. Pero nunca se ha marginado la diversidad de los cuerpos y ha habido un respeto, aquí no hay profesores que te digan gorda que no esté dentro del canon, El Frente ha brindado y ha dado apertura a la diversidad y darle la oportunidad a toda persona que quiera bailar que baile y cree en eso totalmente, en la escuela hay gente de todo, ya depende de tu entrega que bailes o no.

SOBRE ESCRIBIR ACERCA DE LA DANZA

Laban escribió sobre eso. El teatro tiene la palabra la danza es subjetiva, efímera ¿cómo guardas el movimiento? no hay manera, Laban hizo un vocabulario y es complicadísimo porque no puedes guardar, escribir una clase es bien complicado; pero yo creo que si se puede partiendo de otro principio que es el principio de la

emotividad; el cuerpo recuerda las emociones entonces si tú haces la danza con movimientos que tengan recuerdos puedes capturarla más que en un desglose, y enmarcar en un esquema es difícil pero el gesto sale de emociones porque hay gestos distintos de una carga emocional, yo creo en eso, en el recuerdo, en la piel, cuando uno se toca, el olfato te refiere a los recuerdos, siempre hay imágenes y la parte intelectual siempre recurre y puede recurrir a la parte emotiva.

El trabajo corporal nunca se acaba, en la danza no hay nada terminado, esa búsqueda constante que tiene la danza para mí se refleja en la vida entonces siempre estás en una búsqueda de algo y el cuerpo siempre está en la búsqueda de algo y siempre tiene la opción de cambiar; a veces dices “no yo ya tengo 40 años yo soy así”, yo no creo en esas cosas yo siempre creo que un cuerpo puede seguir aprendiendo. Mira a Dalila [una de las estudiantes de su clase] ahora tiene otro rostro, el cuerpo tiene esa posibilidad de constante mutación es como una gran esponja, el gesto va a cambiar, tú también vas a ser otra, en esencia la misma pero con cosas que te van cambiando.

Para mí el cuerpo es ese deleite y es celoso es increíble cuando uno aprende a vivir con él, es el primero que recibe los impactos y para mí ha sido... mi papá se murió el domingo y yo ayer necesitaba venir a trabajar porque sentía que estaba agarrada, porque el cuerpo es el primero que siente el impacto y se me cierra, ayer tuve que trabajar todo el día y hoy ya estoy mejor, porque como percibo el mundo es a través de mi cuerpo y cuando uno aprende a hacer eso el cuerpo te comanda y es más inteligente que la cabeza, entonces es dejar que el cuerpo te comande y la gente dice estos bailarines que piensan somos muy emotivos más que racionales, las reuniones de los bailarines son súper emotivas, porque siempre estamos reaccionando con el cuerpo que deja salir impulsos de vida y uno dice qué raro pero uno aprende a que el cuerpo sea el que comanda y eso es bien rico. En el Frente todos somos distintos y todo se congrega en un encuentro corporal, cada uno parte de una cosa distinta y ha llegado a la necesidad corporal por otro lado. Cada cuerpo necesita cosas distintas para bailar, el cuerpo necesita particularidades. Porque se va apropiando y lo va conociendo. Todas las clases son distintas”.

CECILIA ANDRADE. MAESTRA DEL FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE, ECUADOR

EXPERIENCIA DE TRABAJO EN EL FRENTE

“Yo entré al frente en 1984 había comenzado haciendo clásico en el Instituto Nacional de danza, me gustaba el clásico porque era... y me gustaba la música clásica, me gustaban un poco de cosas y había hecho un poquito de actuación, algunas otras artes, música y me fascinó la danza contemporánea cuando vi bailar en la calle a Wilson Pico y me pareció una danza más cercana a lo que se vivía en ese momento, ero fue interesante haber hecho clásico antes para entender lo que es el contemporáneo.

SOBRE LA DANZA

Danza es un rito, es un encuentro con la divinidad, no sé si te encuentras pero haces ese rito hacia eso creo que es una gracia divina que tiene todo ser humano, pero creo que somos privilegiados los que nos hemos decidido por esto.

SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Es como la vibración del tiempo, es el ahora.

SOBRE EL CUERPO

Es como el cosmos, es el todo y el uno, lo más mínimo y el todo, inabarcable, inasible pero deseable y gozoso.

TRABAJO CORPORAL EN LA DANZA CONTEMPORANEA

Cuando llegué al trabajo de la danza contemporánea en el 84, entonces desarrollé qué es peso, qué es respirar qué es suspensión, qué es alargar, contraer, otras cosas que no había vivido en el clásico precario, entonces lo aprendí en el contemporáneo. Aprendes un montón de sutilezas es como el pentagrama en donde todo es una armonía, es una fuerza mayor, es una explosión, una cosa etérea, un hálito... Es una parte física, los músculos, huesos, arterias, tendones, ligamentos, extensores, ósea toda esta composición que hay del cuerpo anatómica y fisiológica y todo esto lo movilizas como si fueras niño, un niño coge un carrito y lo abre, lo desarma y lo quiebra hasta descubrir cada uno de sus componentes, entonces en la danza se investiga, ve las mayores posibilidades que cada partecita tiene y la trae a la vida que está adormecida en la mayoría de gente, ¿qué hace la danza? despertar minuciosamente cada partecita del cuerpo.

SOBRE LA SUBJETIVIDAD EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Esas palabras pertenecen al pasado para mí, partiste de subjetividad, objetividad pero después sensaciones creo que hasta eso se quiebra porque es más allá de eso, yo siento que emociones, subjetividad fueron palabras creadas por los hombres para sostenerse en el mundo y en la vida pero que en este momento no lo sostienen porque es más allá de eso y a la vez es eso también. Yo difiero, por ejemplo en el teatro en donde lloro, dramatizo, río pero hasta qué punto eso es verdadero, se jugó en el neo expresionismo, la danza teatro entonces ya se agotó el tema con Pina Baush ella trabajó tanto las emociones... que ahorita ya no queda más sino reconocerse, abrir tu cuerpo y despertar, entonces no es como a partir de emociones, sino más bien a partir de un lienzo en blanco, o sea de la nada es que tu comienzas esto, más bien mayor conciencia hacia cada parte de tu cuerpo.

TÉCNICAS CONTEMPORÁNEAS

Llegamos cuando intentaron el postmodernismo que ya no funcionó el titulito entonces eso sería más bien una fusión de todo a conocer varias técnicas, pero más

que eso es una sola como el hombre de Vitrubio de Da Vinci, primero tienes que expandir y sentir ese cuadrado después el pentágono, después abrir el círculo y luego la espiral.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE

No se puede hablar del Frente, el grupo, la tribu, o sea eso ya fue, sino de una individualidad ya no puedes hacerte con el otro, bailas con otras personas pero ya es una tarea personal, no se puede decir una tendencia del Frente, lo que es un espacio como este cada uno desarrolla su mente, su cuerpo, su espíritu, su integridad, hay una libertad de eso, hay espacios pero no hay posiciones, hay ciertos estilos de acuerdo a los coreógrafos que montan y a las personas que dan clases, pero no se trata de imponer sino que la gente aprenda los principios elementales para soltar su cuerpo.

EL PODER DE LA DANZA

Es mayor. Primero es una revitalización, energéticamente te potencias, asumir tu cuerpo tú, no el médico, ni el psicólogo, ni la madre, ni el padre es una soledad mayor, te confrontas contigo mismo, es un terror ya la vez un...

SOBRE ESCRIBIR ACERCA DE LA DANZA

Puedes escribir sobre todo lo que quieras, no se trata de escribir el movimiento lo que hace visible sino lo que te trae esa forma, eso que te hace ser, tener una sensación a ti te da una imagen te lleva a la conciencia personal tuya, ese vivir una realidad o te deja indiferente porque la energía de ese bailarín, de ese cuerpo no llega a ti a tu ser, entonces más de lo que te toca como una red, una conexión y si no tienes nada que escribir escribe de lo que te conmueve. Mejor escribir una palabra, un principio en el teorizar hay miles de libros ahí guardados el ser humano no los necesita. Es de la acción del acto una actitud que te da la palabra.

SOBRE LOS ESTUDIANTES DE DANZA

Expandir la conciencia y entender que somos una diversidad de seres que nos conectamos pero no una unidad de seres. Ese sería el rito, el grupo que tiene diferentes energías y se condensa en una propuesta concreta, pero ya no puede mantenerse por siempre, tiene que salirse y buscar otras cosas, y sobre todo seguir el mundo. El maestro, que sería demasiado, es solo el que comparte, el que vivió algo en su cuerpo....

Para mí el tiempo ahora es una velocidad mayor, años atrás en el pasado uno trabajaba diez, doce, catorce horas, ahora quien puede dar doce horas y ahora salen corriendo y se dedican a todo, y el cuerpo no es como la razón que se aprende de memoria, la razón está más entrenada pero para que baje al cuerpo es un limpiar, en el cuerpo está toda tu vida, el pasado, cosas que te obstaculizan por eso hacen los orientales dejar que los canales fluyan, eso es limpiar cada parte del cuerpo para que fluya hacia el infinito.

El trabajo con la espina que es lo que se forma primero en el cuerpo es para volver a nacer. Los centros claves, los puntos que cuando tú has trabajado con el cuerpo lo abren directamente, puntos en el cerebro, los centros nerviosos mayores que maneja el cerebro, entonces tú abres esos puntos y el cuerpo se abre y todo es vaciarte, exhalar o inhalar, ya no puedes decir oxígeno, pero inhalar los componentes que hacen del mundo, ahorita del caos, pero ese inhalar y exhalar es como ir limpiando adentro tu cuerpo, tu casa, ir expandiendo.

TRANSMISION DEL CONOCIMIENTO EN LA DANZA

Lo que más importa transmitirles es el placer, el rito, el verse y verse cuesta mucho es como abrir los sentidos, las percepciones o sea ver, perder los miedos, primero hay un miedo terrible, por ejemplo la parte central del cuerpo, la pelvis, somos esto y

a partir de eso se suelta pero moviliza la pelvis... entonces es “sexo”, es “abominable”, eso es algo heredado de la cristiandad, y entonces uno dice “pelvis” y lo asocia a la espalda todo el mundo.

Lo primero es partir el cuerpo, soltar, escucharlo, a mí me gustaría que uhhhhh saque, se explote, gemir, limpiarse adentro, puede ser una terapia pero no está llevada a nada no es hacerse cargo y descubrir por qué el problema, no importa eso sino abrir el cuerpo para que se encienda una llama que es la alegría que hace parte del mundo y que el hombre ha perdido; la risa en medio del pavor del terror, la risa, la alegría entonces cuando el cuerpo pierde ese pavor está la armonía, está ese poder que tú hablas poder sobre uno mismo, pero eso es ir construyendo día a día, si dejas de hacer pierdes o sea es como no tienes en qué guardar y como acaparar, sino que es efímero es algo que está allí pero cómo lo sostienes, cómo lo mantienes si no es en tu mismo cuerpo, que puede ser nada y todo”.

**NATALIA BUÑAG. ESTUDIANTE DEL PROYECTO “FUTURO SI”,
FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE**

EXPERIENCIA PERSONAL EN EL MUNDO DE LA DANZA

“Yo tengo ahora veintiséis años recién cumplidos y empecé la danza a los veintitrés, ha sido un proceso muy enriquecedor para mí, porque yo tenía muchos temores por mi edad porque siempre pensé que la danza tenía que ser desde muy niño. La vida me ha dado oportunidades, incluso yo trabajo aquí y apoyo al proyecto en el que yo participo, entonces es experiencia también porque estoy más conectada con lo que estoy haciendo. Yo entré a Futuro si cuando vi un anuncio en El Comercio que decía que había la posibilidad de becar a chicos que deseaban tener enseñanza en danza contemporánea, entonces yo llamé y me explicaron, me inscribí y luego nos llamaron para las clases. En el primer año no hubo audiciones, la selección se dio en el proceso de los primeros tres meses.

En mi casa fue muy difícil porque yo justo en ese momento acabé la universidad, yo tengo una ingeniería, entonces mis papás siempre tuvieron ese esquema de que yo trabajara en una oficina y en lo que yo seguí como carrera; para mí fue un shock porque cuando acabé la universidad dije “el siguiente paso es buscar trabajo”, y lo conseguí pero al estar allí, sentí que no, que yo me sentía mal para mi misma, fue muy difícil asumir que en algo muy importante yo me equivoqué que era la profesión, a mí siempre me gustó la danza, pero yo nunca tuve el valor para seguirla y cuando apareció esto para mi familia era muy duro porque no se lo esperaban. Al principio me insistían que deje, pero después ya accedieron incluso ellos me apoyan, cuando hay funciones vienen a verme. No ejercería la ingeniería porque es todo lo contrario a todo lo que yo vivo aquí, estoy conectada conmigo misma en cambio en esa carrera estaría muy alejada, es como los polos.

LOS CAMBIOS DE VIDA A PARTIR DE LA EXPERIENCIA DE LA DANZA.

Muchos cambios, esto de la danza es muy tenaz porque trabajar con el cuerpo hace que tú estés trabajando mucho contigo, entonces cuando yo entré se puede decir que yo era una persona muy débil y el proceso de la danza me ha enseñado que hay que unir lo otro también, y a mí me ha costado, entonces yo agradezco a la danza porque me ha enseñando a estar más abierta, porque trabajas con otros cuerpos, con otras vidas, y a veces uno está muy ensimismado y no está abierto al resto, entonces la danza es muy exigente es muy fuerte y te obliga a ser integro, a ser total como persona.

Es ese proceso el que se da. Yo era débil con mis papás, porque yo realizaba sus sueños, yo sentía un compromiso con ellos porque ellos eran mis papás, entonces de alguna manera mi debilidad radicaba en que yo asumía las cosas que ellos aspiraban de mí, y aquí aprendí a ser fuerte en el sentido de defender conmigo misma lo que yo quería, y así demostrarme a mí más que a nadie que tengo que hacer lo que yo

quiero y lo que yo siento, entonces para mí eso fue tenaz porque yo antes sentía un falso compromiso, y estaba equivocada porque estaba haciendo lo que ellos querían.

SOBRE LA DANZA Y LOS TEMORES

Mis temores son que a veces se quiere expresar algo y tu medio es el cuerpo, pero a veces sientes que tu cuerpo no logra alcanzar lo que quieres, la limpieza en la técnica que es lo básico. Es como un temor, a veces yo me pregunto si vale la pena, porque digo ¿mi cuerpo da o no da?, entonces tengo que trabajar pero por encima de eso a veces si están los temores. A veces las limitaciones si son técnicas, por ejemplo, el tener conciencia de cómo lograr una mejor abertura, pero otras veces siento que es que pasan cosas adentro que se reflejan en nuestro cuerpo, creo que son las dos; a veces pueden ser técnicas y otras veces puede ser que sean más de adentro, yo conozco compañeras que son muy abiertas, que es lo que a mí me falta, muy flexibles, pero en eso les ves dificultad, porque están temerosas, porque tienen miedo de ir más allá, yo utilizo eso para verme a mí misma, y digo “a mí también me pasa”, eso es miedo de ir mas allá y a veces el temor también es físico.

SOBRE LA DANZA EN GENERAL

Para mí la danza es magia, es una bella manera de expresarte, de vivir, es poder trabajar con tu cuerpo, con tu esencia, con lo que eres y también poder compartir, llega un momento en que tú has trabajado tanto que puedes compartir con la gente lo que tú eres a través de tu cuerpo que es algo muy hermoso que tienes, lo primero que tienes, la danza es magia para mí. Es lo esencial, es mi esencia, una comunión de mi mente, de mi corazón, eso es bien central, saber bien qué quiero porque a veces divago mucho, no estoy despierta entonces para mí la danza es una herramienta para eso, para llegar a una comunión conmigo, también con lo que pasa afuera. Por eso yo admiro mucho a Wilson Pico, él es una persona que está muy con él pero en sus danzas manifiesta temas de la sociedad, puede hacer temas de mujeres, “El Papa”, “El soldado”, entonces también está conectado con la sociedad.

SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

La danza contemporánea es un mundo muy amplio es muy difícil definir, es lo que es afín a nuestro tiempo, pero pasan tantas cosas, hay tantas raíces, tantas manifestaciones que es un mundo, es muy rica, esa diversidad la hace rica. Aquí la enseñanza se apoya en teatro, música, dramaturgia, abarca muchas otras cosas, es muy amplia. La danza genera muchas sensaciones fuertes, pero generalizando es como entender que eso es solo un momento de un gran proceso, es como estar muy vivo, sentirse vivo, saber que estás caminando, saber que estás recorriendo el camino que quieres para tu vida.

SOBRE EL CUERPO Y LA DANZA

El cuerpo es un templo, es lo más sagrado, es el primer medio que tienes para expresarte, es un regalo, es todo para mí. Lo que a mí me ha gustado de la danza primero es poder relacionarme con mi cuerpo, el no ser ajena en el cuerpo, antes tenía un cuerpo pero no era conciente, el poder relacionarme con él y respetarlo, quererlo, dejar a un lado vergüenzas, que me vean, ser mas entregada en eso. Las limitantes, para mí es un gran trabajo abrirme, el lograr flexibilidad, disociar, la memoria corporal me ha costado mucho.

Tu cuerpo hace que tú busques otras cosas también, la alimentación, cualquier cosa me hace daño, la danza es muy dura y es triste porque no tienes sino una hora y no puedes almorzar. Cuando yo entre aquí era gordita y ese también era un prejuicio, pero no es por que tengo que ser flaca porque así es el estereotipo de una bailarina, no, es por un proceso conciente en la danza, ese cambio ha sido fuerte.

DESEOS PARA TU FUTURO EN EL MUNDO DE LA DANZA

Que lo que yo baile sea más mío”

**MANUEL PICO. BAILARIN DE BREAK DANCE. FESTIVAL DE JOVENES
COREOGRAFOS, MAYO DE 2006 FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE
DE ECUADOR.**

SOBRE LA DANZA Y LA DANZA CONTEMPORANEA

“A mí siempre me han gustado los bailes de pura expresión, tribales, la capoeira, súper del putas, el break dance, son bailes que son súper rituales, son ceremoniales, en círculo, se bailan en círculo, me gusta el break ¿calas?, un poco de danza contemporánea. Estuve en el taller de experimentación escénica, hemos ido a Colombia de gira, con “Transfer”, y no sé que más decir.

La danza creo que todo el universo se basa en una danza, todo lo que nos rodea, en nosotros es una manifestación natural de la vida bailar, la danza contemporánea como forma de vida, mi intento tampoco es ser bailarín pero para mantener un constante equilibrio en tus actos y en tu vida, a mí me ha llevado a eso, cuando hago danza me siento súper bien, me relajo, no tengo estrés, es como una forma de vida, como complemento de mi vida, es el espacio que te das a ti mismo para encontrarte con tu cuerpo, vivimos muy autómatas y de vez en cuando nos olvidamos del cuerpo, y de que está allí, y de que tiene tanta vida como nuestro espíritu, nuestra mente. Mi trabajo es una mezcla de todo eso ¿calas?.

SOBRE EL FRENDE DE DANZA INDEPENDIENTE

El Wilson ha creado todo un estilo a partir de lo que él hizo, mucha gente le ha copiado, mucha gente también tiene sus influencias y en general si tiene como sus tendencias especiales, la gente del Frente se diferencia de otras escuelas. Yo creo que los movimientos se parecen, algunas frases, es diferente a mi propuesta, yo trabajo el golpe, el tensionar, y los de la compañía nacional, tienen otras posturas. Yo creo que hay de todo un poco, no sé puede generalizar en sí el frente; el Wilson es

independiente y las influencias, yo creo que se ha hecho de todo, lo que si creo es que se trabaja mucho la verdad yo no es que esté del interés de todo lo que sea la danza, a mi me gusta el break, a mi me gusta bailar, no quiero ser bailarín.

El cuerpo para el break es un instrumento para guerrear, son batallas, full batallas, entonces hay que tener disciplina y estilo diferente, te dejas fluir, porque lo acrobático al fin de cuentas la sacan todos, pero cuando tu empiezas a combinar y creas tu propio estilo creas algo nuevo. El cuerpo es una de las manifestaciones más bellas de la existencia, sea como sea, perfecto siempre, ¿calas? En el break hay agresión visual, a veces se dan golpes, pero en los extremos cuando tu cuerpo no puede responder al otro cuerpo, y te gana tu instinto corporal de perdedor.

SOBRE TU OBRA “ZERO” (Festival del Jóvenes coreógrafos. Frente de Danza, 2006)

Es la primera coreografía que hago, yo no quería que la gente me entienda, cada movimiento tiene validez y atrás de eso hay toda una teoría grande sobre lo que yo pienso y he vivido pero no quiero que la gente entienda, solo quería plantearlo como un bombazo, como una expresión de fuerza llegar, hacer eso, hacerlo e irnos. Para mi tiene un propósito, de allí cada quien tendrá su propia interpretación de lo que vio, pero si quieres que te hable de lo que yo creo de mí obra te puedo decir que es un ritual iniciativo en el cual hace parte el público, el que guía la ceremonia que es el DJ con su símbolo que son los platos está mostrando el universo, porque todo está hecho en círculo y el sonido de los platos es el sonido del universo, entonces el está liberando a estos otros dos personajes que son los opresores que están siendo oprimidos con su propia opresión, ¿calas?, ellos son opresores y mártires a la vez, son una especie de reclutas, guardias, que están siendo liberados un día cualquiera; nace de eso, hay rituales iniciáticos en África o en otros países, cuando dejan de ser jóvenes y empiezan a crecer este es un ritual fuerte de poder.

También es político, el signo de las tijeras es un símbolo de cómo que te vienen a cortar ¿calas?, y a la vez son como cadetes militares, son eso. Yo creo que es un error que muchos tienen de tratar de analizar demasiado, tal vez para ti fue un gesto, pero nosotros simplemente nos estábamos entregando, cuando yo bailo es ese momento, es un torbellino de cosas, estás allí es una guerra, en el escenario que es sagrado lo pisas y dudas y estás cagado no para el público, sino para ti mismo. Pero esas cosas fluyen no están marcadas. Saca lo que sientes adentro, es una limpieza, terminas así limpiado. Las imágenes hay mil formas de interpretarlas, les dejo para ellos, pero yo esto.

SOBRE EL PODER DE LA DANZA

El poder de la danza... La danza es poder en sí, fluir, conectarte, conectar tus sentimientos con tus movimientos, moverte es que como te dije el universo es una danza, desde los planetas, todos se mueven a un ritmo, creo que si te conectas con eso, es el poder de estar vivo, ¿cachas? Y de sentir que estás aquí pisando y expresando música”

PAUL REYES. ESTUDIANTE DEL PROYECTO FUTURO SI, FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE DE ECUADOR.

TU EXPERIENCIA EN LA DANZA

“Yo realmente soy como muy nuevito en esto porque yo entré por medio de un proyecto que se llama Futuro Si, donde si hay buenas intenciones de los miembros que son la Carolina, el Wilson la Irina... todos ellos, que han sido muy buenos porque son muy abiertos, muy trabajadores y dan mucho de sí para que tú puedas aprender y básicamente no te piden casi nada, sino más bien que te esfuerces y nada más, es un lugar en el que tienes una libertad, no se si le puedas llamar así bastante amplia como para que puedas hacer cosas, dejarlas de hacer, retomarlas en el tiempo

en que tú quieras o seguir en una constante siempre, haces lo que quieras. Los muchachos que entraron eran bastantes ahora están no tantos, y bueno los que están ahora están contentos igual la escuela.

SOBRE LA DANZA

Es muy extenso, danza es un concepto y yo sé algo muy pequeñito, es una forma de vida en sí porque en el poco tiempo que llevo he logrado despertar una porción de mi cuerpo apenas pues es como bastante necesario seguir allí cada día, cada momento, así tengas problemas con tu familia o cualquier cosa que te suceda, a veces piensas en no venir, estás cansado o lastimado y dices hoy no, pero luego de que estás pensando tanto te das cuenta de que estás aquí y de que te estás entrenando, es como respirar no puedes dejar, eso te alimenta, te da alegría, te da muchas cosas y te mantiene una porción de equilibrio.

DANZA CONTEMPORÁNEA

Dar una definición es complicado, es como muy interesante a partir de que puedes mostrar y buscar ciertas cosas que no necesariamente te identifican contigo mismo o tu interior sino con lo social de fuera, y está bastante alerta como para encasillar cualquier tema que estás trabajando, puedes partir de cualquier cosa pero en sí es abierto.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA

Lo veo lúdico, pero no sale completamente de un contexto, es interesante me gusta mucho porque tienen obras no las remontan, sí tienen repertorios pero cada una es nueva, y no tienen por qué repetir la anterior porque rápidamente están sacando otra. Es abierto, con bastantes canales y puedes entrar en cualquier opción y ellos te dan la opción.

SOBRE EL CUERPO

El cuerpo es como lo único que tienes para moverte, para caminar, para existir tienes que cuidarlo, amarlo, odiarlo, lastimarlo, tienes que sentir todo con él, es como algo ritual pero también tiene que abandonarse, tiene que ser como sucio, pecaminoso, limpio y bello o sea tiene que dividirse mucho y ser muy cuidado porque es tu instrumento de trabajo.

TRABAJO CORPORAL EN EL FRENTA DE DANZA

Hay diferentes clases, diferentes profesores, hay diversidad de técnicas, se maneja más lo que es la respiración con el cuerpo, la disociación de huesos es como lograr una fuerza no muscular sino netamente con el aire que entra en tu cuerpo levantar la espalda pero la columna sale hacia arriba por el oxígeno que entre, es un trabajo de respiración. Pero la mayoría te hablan de hurgar en la anatomía de tu cuerpo, el hueso, los espirales que tiene cada hueso, dejar que respire la musculatura interna que es la que cubre el hueso.

SOBRE TU EXPERIENCIA COMO COREOGRAFO EN LA OBRA “UN BESO UN CUENTO” (2006)

Chuta... triste un poco porque hablé del dolor, el sufrimiento, la desesperanza y la quietud, me llama mucho la atención pero no quisiera encasillarme en algo de aspectos no se si sociales o si personales, no sé qué es lo que tenga en ese momento pero sí quisiera lograr ser muy variable. La intención es que sea violento porque hay un dicho que dice que cuando las parejas se están gritando es porque sus corazones no se escuchan y de esta forma era usar movimientos violentos entre las dos muchachas para que el público vea que hay algo que está pasando que es como un grito, o sea algo está pasando, ellas también piden ayuda algo pasa nos extienden una mano, y el público ya decide.

Sobre la última escena que es un poco fuerte, pero sin ir a entrar en una especie de sensacionalismo, es difícil porque no quisiera que pase esta parte sino que quede en algo tranquilo a pesar de que sea fuerte, por ejemplo, Gabriela que entra en esa especie de jaula ella se golpea obviamente pero lo obvio no es eso sino que simplemente está caminando por cualquier acera de cualquier calle y cada objeto que está colgado, que en este caso son tijeras, son cada persona que tú le dices ¿me ayudas a cruzar? y ella te dice no o cualquier negativa, o cuando vas a buscar un trabajo y te dicen no por tu aspecto, o está una señora parada y no la dejan sentar y cosas mas fuertes entre personas de géneros.

También hay un pequeño hilo que es difícil de percibir, cuando tú ves a alguien que está siendo golpeado tú no sabes si es el afectado o es el que afectó siempre tienes dos opciones y es difícil ser ecuánime. A mí me hubiera gustado que alguien del público se levante y diga “oye ya deja de hacer eso”, me hubiera gustado que alguien lo haga pero nadie lo hizo, no hay la opción de decir basta yo te ayudo, pero como estamos separados de escena y espectador uno no quiere interferir más que visualmente como que no existiera el uno y el otro, pero me hubiera gustado que pase eso para que no sea tan directo y tanto tiempo.

Básicamente quería causar una impresión pero no llegar a una sensación extensa como para que sea algo grotesco, sino grotesco pero bello encontrar ese punto intermedio, y no encasillar en que sea tan directo pueden ser tijeras no es ella la que se golpea solo está caminando y no se está lastimando. Esa coreografía es un cuento sobre brujas y tijeras con restos de sangre, y afirmaban que era una bruja, pero no puedes capturarla entonces podían mutilar su cuerpo tal vez, pero ellas eran tan libres que podían seguir existiendo de otra forma. Ningún humano puede ser encasillado en un lugar, así tu cuerpo sea lastimado, así tu cuerpo sea abandonado puedes seguir existiendo.

Lo de las tijeras no era ensayado, la bailarina probó una sola vez antes de la función, entonces interesante no tener algo marcado y poder lastimarse de veras si es que no

lo hace concientemente el llevar a tu cuerpo a un extremo te va a mantener más despierto, te lleva a otra conciencia y otras situaciones.

SOBRE EL PODER DE LA DANZA

A veces les veo al Kléber, al Terry y son una especie de guerreros, sé que mueven algo así no estén empujándolo, yo no sé con qué sentido pero entiendo que es por algo que quieren y sé que su conciencia está abierta a buscar otras cosas que no son tan perceptibles, es como empujar, caminar, imagínate si todas las personas tuvieran conciencia de que están caminando, de que están respirando simplemente de que es lo que están respirando, a que llegarían, a qué situación y ellos son concientes, más que un poder, es una conciencia”.

FREDY TAIPE. ESTUDIANTE DEL PROYECTO FUTURO SI, FRENTE DE DANZA INDEPENDIENTE DE ECUADOR

EXPERIENCIA DE TRABAJO EN EL FRENTE

“Mi experiencia no viene más que del año 2003 en la beca de Futuro Si, que era para personas de bajos recursos económicos que daba la posibilidad de aplicar una beca para poder estudiar danza contemporánea durante tres años y ahora estamos por concluir. Físicamente ha sido esa mi experiencia en el Frente, pero yo he venido persiguiendo así con mis medios, con mis posiciones he venido persiguiendo la danza por diez años y yo ya iba a dibujar los ensayos a distintos lugares, y escuchaba de Wilson, escuchaba de Klever Viera, de Terry, Ernesto, pero nunca me imaginé que ellos iban a ser maestros, yo le tengo al Frente de vista hace diez años y de trabajo hace tres.

La experiencia es buena porque la oportunidad que te da es un aspecto muy contemporáneo donde tú puedes trabajar sin digamos tener una predisposición física

exigente, eso me gusta del Frente que es bastante asequible porque también tiene su rigor, su escuela, su estilo pero no hay digamos mayor problema para trabajar lo que en otras academias que te exigen, te miden, te ven tu contextura, te ponen límites de edad, aquí no. En el Frente tampoco hay ese límite tu puedes trabajar cuando estés abierto, yo ahora tengo 34 o sea que empecé a los 31, pero si es muy tarde, yo les llevo a mis compañeros 10 años y veo que ellos tienen despertares corporales mucho más interesantes, lo que en cierta forma uno ya le acomoda, le adapta pero cuando el maestro te enseña se despierta el cuerpo y uno se aprovecha más, pero cuando ya de pronto el mismo cuerpo se fue adaptando a tu forma de ser, no es tan oportuno exigirle tanto porque te puedes lesionar.

SOBRE LA DANZA

Es la experiencia de transmitir vida, es como ser un instrumento comunicador de vida en todos los aspectos dramáticos, alegres, abstractos pero en sí me encajo en lo contemporáneo porque en lo contemporáneo no existe un planteamiento claro en la propuesta, existe una vivencia clara del coreógrafo y del bailarín mutuamente hacia el público y el público es como un pescador que retoma ciertas cosas que no va a poder olvidar rápido, y otras cosas que va a desechar. Entre tanto trabajo escénico y corporal se va encontrando códigos humanos, movimientos de cuerpo, gestos, que a todos nos tocan la alegría o algo social, la danza va descubriendo esos lenguajes universales.

SOBRE EL FRENTE DE DANZA

Se hablaría de que el Frente está atravesando una etapa de decadencia porque sus mismos miembros y productos, sus alumnos van creando otras expectativas, van formando sus propias escuelas, pero en sí el Frente tiene su postulado y su inicio y nadie va a negar el aporte que ha dado incluso a la gente que pasa en planos más competitivos. El Frente de danza abrió la puerta, prácticamente fue una apertura hacia las generaciones de bailarines y todos se mantienen bajo lineamientos

aportados por el Frente de danza. Esto desembocó en un estilo para los que salen de aquí, no hay indicios a parte del Frente en el aspecto contemporáneo, si por acá hay una persona del contemporáneo tuvo una especie de influencia. Ahora hay varias propuestas pero bien o mal tuvieron que ver con el Frente.

TECNICAS DE TRABAJO CORPORAL EN EL FRENTE

No sabría definir técnicas, Wilson maneja Graham, Limon, pero cuando ve videos que si ese movimiento es del Wilson o Mary Wigman, que es expresionismo o una danza nacional, o una danza copiada, de afuera, pero asimilada muy de acá hablamos que es de acá. La gente como Terry, Ernesto Ortiz, Wilson, Klever, es como que cocinaron con los ingredientes de aquí, distintos a México, Colombia, entonces uno ve a Colombia con su cultura, y aquí también tratamos de aportar la cultura a la danza contemporánea, aun así la influencia es tremenda porque el occidente, Europa marca totalmente todos los esquemas posibles, pero si has visto las danzas de Wilson y Klever que son de la vieja guardia, ellos se dieron cuenta y dijeron bueno, “aquí la cuestión es con la técnica depurada pero con la cultura de acá”; “El torero”, “El prioste”, “El cristo que ríe” de klever, son emblemas de la danza contemporánea ecuatoriana y allí ve uno la influencia, el aporte y el desarrollo.

SOBRE EL CUERPO EN LA DANZA

En el presente es como un instrumento, yo me formé como un artesano a labrar la madera, a tallar la madera, entonces yo me fui dando cuenta que esa misma manera de trabajo yo personalmente puedo transmitirla a la danza, por ejemplo, cuando buscas una madera dices hay que hacerla secar, entonces en el proceso de la escultura hay destronque, forjado, pulido, estucado, encarnado, yo le aplico esas cosas a los personajes, a la danza pues cuando uno afila la herramienta uno afila los pies es como que la piedra de afilar es el piso es la lija, hacer es como un formol que

no va a cortar madera sino que va a cortar el aire, entonces tiene que tener esa sutileza y a la vez esa fuerza.

La talla me ayudó a mí a encontrar corporalmente un trabajo de movimiento, entonces al hacer el personaje yo busco el tema como buscar una madera, porque como todavía tallo yo busco la madera, le dejo secándose, afilo las herramientas, tan filas como bisturís, les afilo y les envuelvo y así mismo voy como representando mi cuerpo en una herramienta, una herramienta de trabajo, manual, artesanal; el cuerpo para mí es como una herramienta del artesano, un zapatero, un tallador, depende del trabajo que se haga.

SOBRE LA EDAD PARA DANZAR

Es, no sé como ubicarlo porque son vivencias muy confusas y a la vez claras, la danza como dijo una vez el Wilson, y es verdad, “te ha presentado una puerta nada más”, estos años han sido una puerta nada más han sido un umbral, pero adentro ya viene el resto de la casa, entonces yo veo que si hay misterios, hay unos misterios donde ya uno puede fantasear y crear leyendas y cuentos, pero en el umbral de estos tres años yo siento que uno pude llegar a la capacidad de actuar los genes que todo mundo tiene en el aspecto cuerpo-movimiento, porque cuando uno hace danza se coge del bus y ya uno mira y dice “eso me sirve para la coreografía”, ve que alguien está por caer y dice “esto a mi me sirve”, entonces las percepciones se vuelven ya de movimiento de todo, todo lo que te rodea se vuelve movimiento como una película; entonces yo veo que ahora eso se ha despertado, lo que para mí es un umbral, es una puerta, ¿hacia donde? no sé no sabría decir, pero veo una abuelita caminando y digo “esa es la abuelita que yo quiero para mí danza”, la corporeidad es un trabajo de codificación universal, todo movimiento tiene su trasfondo psicológico, cultural, es eso lo que ahora estoy atento.

SOBRE TU OBRA “ANDAMIAJE” (2006)

Se ha ido descubriendo sola, Andamiaje partió de una cuestión laboral pero luego de esta intención me di cuenta que los andamos son estructuras físicas pero lo que trataba de narrar eran estructuras sentimentales, si yo me voy a meter a la danza tengo que poner bases firmes, entonces no es un andamiaje físico es un andamiaje interno porque yo trabajo en las iglesias, limpiando los retablos de las iglesias de Quito entonces yo pienso que si uno fuera una iglesia tendría que restaurar ese tipo de creencias propias que uno tiene entonces netamente el tema es eso, basar un pregunta, una manera de hacer algo con una danza.

No hablo de la historia de esta obra porque me parece que la historia es solo un adorno, es lo exagerado lo que está ahí, para el despiste porque yo veo que hay cosas interesantes muy adentro de allá, porque la historia es para el aplauso y la taquilla pero cuando uno quiere coger algo bueno hay que irse más allacito, por ejemplo, el hecho de trabajar con cosas muy filas como un bisturí, o el hecho de despellejar el cuerpo de un overol, entonces, son verdades que se me escapan en mis palabras y son un poco más allá, a la vez hay algo camuflado con mucha intención porque entonces para bailar de adorno no bailo, no lo hiciera, yo estoy no por la apariencia sino por el mensaje, eso es lo que me interesa en la danza.

INFLUENCIAS E INSPIRACIONES EN TU TRABAJO

Yo creo que no me considero un bailarín, quizás ese es un poco el dilema que atravieso estos días pero la cuestión que me lleva es que los maestros no se eligen sino que están en cualquier tipo, entonces yo pienso y no puedo dormir pensando en un niño de tres años, que tiene toda la capacidad del mundo entonces yo paso a ser un plano muy mediático e instrumental, porque a mí me atravesó Wilson Pico cuando lo vi bailando “Bocaira” yo dije “que bestia en cinco minutos vi una película”, yo tengo mucha influencia de Wilson y reconozco y no me da pena decirlo pero yo dije que bien después de haber dejado el licor, porque en nuestro trabajo

bebemos mucho, somos tirados a la mediocridad, yo después de haber dejado eso y entrado en este mundo donde cada día encuentras algo tan maravilloso, te vas, aunque sea solo tú te vas disfrutando de los hallazgos que haces, aunque seas solo y en silencio.

ACERCA DE LOS TEMORES

La incertidumbre quisiera tenerla siempre pero el desánimo no, quisiera tener el coraje de asumir ser un bailarín, entonces ese es el dilema ahora, porque cuando uno no está seguro los desánimos son continuos y más fuertes cada vez, eso quiere decir que si tengo desánimos, si tengo desánimos muy fuertes y tener voluntad ha sido un trabajo en esto, necesidad, a veces tanto hacer algo me voy convenciendo de eso, ha sido una búsqueda de años porque siempre he elegido el camino del arte. La incertidumbre si quisiera que siempre esté, porque eso es lo que va a permitir no perder un interés en seguir o en retirarse. No es derecho quedarse, tampoco es una exigencia irse pero saber que cada uno tuvo su proceso es importante.

CARLOS LATORRE (DANZA OM TRI, COLOMBIA)

Fragmento de entrevista.

Cali, Colombia Noviembre de 2006

LA DANZA CONTEMPORÁNEA DESDE EL PUNTO DE VISTA CONCEPTUAL

Es un poco problemático entrar a definir el concepto de danza contemporánea porque es un concepto muy nuevo en la disciplina de la danza, antes se hablaba de la danza moderna y lo que contraponía al ballet clásico que es lo moderno, la libertad del bailarín y la naturaleza del movimiento, a partir de los años 60 con Merce Cunningham se puede hablar de danza contemporánea, es como un icono de la danza, es el primero que empieza a hacer instalaciones en el escenario, es el primero

que empieza a trabajar con música aleatoria; entonces desde ahí comienza el swing de la danza contemporánea. Merce es un buen referente es como uno de los iniciadores que viene del modernismo, la danza contemporánea es una reinterpretación de la danza moderna, si ésta habló de lo natural, la danza contemporánea empieza a hablar de la ciudad, del ser en la ciudad, de sus hábitos de movimiento, de su estrés, de su falta de libertad para expresarse de su problemática urbana, citadina.

A nivel de vivencia cotidiana la danza contemporánea empieza a retomar la cotidianidad, el modernismo no quería hablar de lo cotidiano, habla de lo sublime de la danza desde lo natural, la danza contemporánea empieza a hablar de la cotidianidad de la danza o del ser humano en la ciudad, eso es clave, entonces empiezan a ser involucrados todos los lenguajes mass-mediáticos en la danza, antes solo incluía al escenario y ciertas experimentaciones estéticas, a partir de la danza contemporánea empieza la investigación del video, de música aleatoria, del arte plástico, de la instalación, del performance, y del teatro, la danza contemporánea empieza a fusionar, como hay un agotamiento estético en la década de los 60, entonces empiezan los artistas investigadores de la danza a buscar en otras disciplinas no necesariamente artísticas sino que tengan conocimiento para enriquecer la nueva danza como la antropología, la filosofía, desde el arte plástico el teatro, la música, desde otras culturas, desde oriente, India, Latinoamérica, y todo eso empieza a formarse como lo que sabemos hoy que es danza contemporánea.

Entonces podemos en síntesis decir, desde mi punto de vista, que la danza contemporánea es el resultado de fusiones de conocimiento del arte y de conocimiento académico y del conocimiento de las culturas, empieza muy de la mano con la nueva era, empieza a definirse más étnica, empieza una nueva preocupación por la parte indígena y por las tribus ancestrales, empieza como lo plantea Nietzsche “volver al antiguo retorno”, volver a la fuente antigua, para descifrar el futuro y el presente. Esas son como las líneas de investigación de la danza contemporánea básicamente, en las cuales el cuerpo ya no es el cuerpo, sino

un elemento más de la danza, a partir del cual la danza ya no es el cuerpo, la danza es todo, un objeto, un video, una instalación escenográfica, una luz que danza, en la danza contemporánea todo danza, en el modernismo y clásico son el cuerpo y además son aditamentos para realzar el cuerpo, en la danza contemporánea todo empieza a bailar, entonces en el universo de la contemporaneidad, todo es posible, todo es danza ese es a nivel conceptual el aporte que esta realizando la danza contemporánea.

También cualquier persona puede bailar no solamente el bailarín y el especialista, pueden bailar gordos, ancianos, niños, los bailarines, los actores, los artistas entonces recupera la percepción natural del cuerpo y la traspasa al escenario ese es también un aporte de la danza contemporánea, retoma la naturaleza ancestral de la danza y la coloca en la contemporaneidad, en el ya, en el hoy. Entonces definirla en una sola frase es como complicado, te estoy tratando de hablar como genéricamente de los aportes de la danza contemporánea para la danza y para el arte.

LA DANZA Y LAS VANGUARDIAS

En la danza contemporánea ocurre de otra forma, en el arte plástico se puede percibir que definitivamente a comienzos de siglo ya comenzó la vanguardia, el expresionismo alemán y la Bauhaus reportan un mundo estético nuevo eso está en el arte plástico, pero en la danza solo hasta los 60 empezaron a plantearse las vanguardias. Antes que política eso es Nueva York, Norteamérica y ellos no estaban en la guerra sino que la hacían. Igualmente en USA surge la danza contemporánea se prolonga a Europa allá si es política en Berlín, Ámsterdam, Hamburgo, Holanda que son los puntos donde surge la danza contemporánea y es un regreso a la identidad. Se crea para expresar su identidad y soledad, son sociedades enfermas, en el sentido de que ya no se comunican naturalmente, sino todo es la electrónica personalmente y cara a cara no se hablan, la danza empieza a rescatar y a cuestionar por qué tanta soledad y tanta angustia existencialista.

El cuerpo pasa a un segundo plano, a pesar que la danza es cuerpo y movimiento, se empiezan a tomar también otras cosas del universo también que danzan como la escenografía, la luz, el vestuario, el concepto, el texto, empiezan las fusiones, cuando se agota una interpretación estética de la danza se empiezan entonces a buscar otras fuentes a sumarlas para ver qué pasa, ¿y qué ha pasado?, que se han generado nuevas escuelas y tendencias, en la actualidad hay un desarrollo muy amplio de la danza contemporánea pero ella se mantiene todavía en su rebeldía de ser una puerta nueva constantemente para las cosas, una puerta nueva de resignificación de la historia, de la filosofía, del arte, por eso ha logrado sobrevivir, porque ha permanecido y permanece como reinterpretación de un mundo estético nuevo y de unas nuevas estéticas.

Hay muchos estilos y formas de apropiación de la danza contemporánea no como en el modernismo que eran las escuelas europeas y el ballet clásico, ahora hay toda una suma de movimientos e investigación que ha favorecido que la gente común y corriente se acerque a la danza, a través del modernismo eso era muy elitista, estaba muy reducido el mundillo de la danza, para especialistas, coreógrafos y bailarines y un público especializado, con la danza contemporánea y sobre todo en Latinoamérica se ha logrado una popularización de este arte en términos de que hay mayor gente viendo espectáculos, tomando clases, hay medios de comunicación interesados en divulgar la danza, porque lo interesante es que tiene una poética y un esfuerzo por el trabajo con el cuerpo, no es el deporte o el aeróbic, que va hacia una técnica para adelgazar que se me hace totalmente frustrante para el ser humano, el deporte también no ha pasado y ha evolucionado de ser un esfuerzo físico y ya. La danza contemporánea reúne todo eso, el esfuerzo físico, el desarrollo físico, el desarrollo espiritual y mental y la poética, eso es un ser humano, un ser humano no está hecho solo de esfuerzo para adelgazar, el arte debe ser total, un ser humano está hecho de totalidades, allí la danza contemporánea ha influido muchísimo en esa visión contemporánea del cuerpo.

CUERPO Y LOCALIDAD

Empezamos a darnos cuenta que necesitábamos identidad en el arte de la danza, que estábamos todo el tiempo copiando la danza europea, y eso es muy delicado porque uno baila con su cuerpo y su cuerpo se mueve de acuerdo a la geografía los cuerpos están determinados por la geografía y por la cultura de cada zona del planeta y si esos cuerpos que danzan se ponen a copiar cosas que se danzan en otras geografías hay una falsedad, hay un falseamiento en la interpretación porque estamos imitando cosas que no somos. A nivel de geografía si hay que ser específicos, en ese sentido se interpreta el movimiento, entonces se requiere ser autóctonos, en el buen sentido de la palabra, ser originales, no tenerle miedo a la identidad, no estamos permitiendo a ese paisaje corporal al cual pertenecemos expresarse.

Es muy importante en la danza tener una apropiación de su entorno local, es una de las artes más exigentes en eso, en lo que es tu cuerpo con el que estás danzando, y tu cuerpo nacido en un paisaje determinado y ese cuerpo te da un espíritu de interpretación y de movimiento y eso es supremamente importante.

Mi danza es empezar una creación que hable de nuestro entorno, OM TRI es un mantra el primero en sánscrito y el segundo un mantra de la cordillera de los andes unimos esa parte mágico religiosa con Latinoamérica y desde el comienzo nos propusimos dos conceptos básico, *mito* y *contemporaneidad*, el mito desde la mitología precolombina y contemporaneidad con las ciudades latinoamericanas o la ciudad del mundo, que pasa con el ser de las ciudades.

ACERCA DEL “CUERPO VACIO” Y DANZA

Es peligroso lanzar esa teoría porque del vacío no va a ser un inicio nunca, siempre va a partir de otras influencias, y de otras corrientes de pensamiento, de otros coreógrafos, partir del vacío es acabar todo y volver a empezar, y lo que hace la

danza contemporánea es fusionar, llamando, trayendo precisamente por el agotamiento estético y la gente está cansada, la iconografía de la danza está agotada, “el arabesc”, pero existe en le arte una resignificación entonces puedes hacer ese mismo arabesc bajo otra perspectiva y se convierte en algo nuevo, porque la creación se agota, lo nuevo es la nueva perspectiva de interpretación, no hay movimiento nuevo en la danza, lo nuevo es la perspectiva con el cual se narra lo mismo.

ESCRITURA DE LA DANZA

La danza tiene un lenguaje abstracto, el teatro tiene un lenguaje alegórico entonces la danza se mueve en lo abstracto, el cuerpo es el símbolo de símbolos, la significación de todos los lenguajes, entonces del cuerpo salen y a él regresan todos los lenguajes, lo mismo que la naturaleza, entonces el cuerpo en la danza contemporánea narra la abstracción y precisa el detalle a través de la alegoría, la alegoría es el cuento, contar, describir realmente una realidad o un personaje, ese lenguaje alegórico lo utiliza mucho el teatro, la danza es mas tendiente a la abstracción porque habla de otras dimensiones, de otras perspectivas de lo mismo.