

## eflexiones sobre el tejido pensamiento y movimiento en la escena contemporánea de la danza ecuatoriana.

Si hay un grupo de hacedores de la danza que despierta particularmente mi interés como espectadora y que alumbra el término 'contemporáneo' en tal ámbito del arte, es aquel que, más allá de experimentar a nivel formal las tendencias que están en auge, activa en su misma práctica una pregunta vital que hace eclosionar el modo en el que la coreografía (bloque de movimientossentidos) se muestra hoy en co-presencia del público. Me refiero a aquel reducto de la danza que revela en su hacer una pregunta ontológica, puesta en cuerpo, que despierta una inquietación en la denominación 'danza', en sus límites y en sus modos de erigirse actualmente.

En el 2011, en la sala quiteña Estudio de Actores del artista escénico León Sierra, Esteban Donoso, Sofía Calderón y Viviana Sánchez presentaron Comentarios del Director, en el marco de No más luna en el agua. Pocas veces desde el público he escuchado risas en un espectáculo de danza. Y, aunque pienso que la intención de Comentarios no era esa, la puesta en tensión que está en la génesis del espectáculo y que desvela nuevas posibilidades en el juego del movimiento, activó varias risas esa noche. Fueron risas como estremecimientos, como espasmos. Como planteaba Henri Bergson, la risa es un acto humano que tiene que ver con la vida en común, con el sentido social, con el código que se construye con el otro. En este caso, esa risa parecía activarse por un reconocimiento de los espectadores en esos gestos, en la propia historia de la danza ecuatoriana.

La obra va problematizando cuestiones como: presentación, representación, lenguaje, traducción, ordenamiento, cuerpo, interpretación, entre otras. Según la propia descripción hecha por los tres coreógrafos-bailarines sobre la pieza (llegada a mí a través de Esteban Donoso) "se trata de un trabajo que se pregunta por la naturaleza del movimiento y su posibilidad

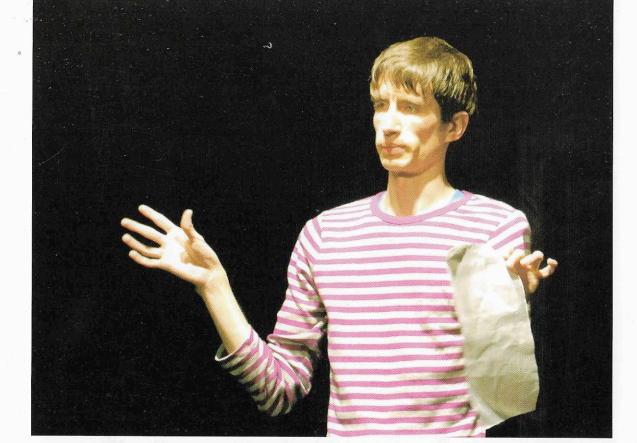
-o imposibilidad- de representar. A través de una serie de juegos que ponen de manifiesto la arbitrariedad tanto de las palabras como del movimiento, los tres intérpretes crean una lógica propia en la cual el sentido de su presencia en escena es al mismo tiempo significativo y totalmente absurdo".

La nominación intérprete, en el caso de esta pieza, no parece estar a primera vista acorde a la propuesta escénica, que apunta a una búsqueda más propia del performer que del bailarín (en su sentido más convencional) y que, evidentemente, expande los límites tradicionales de la danza y con ello, de sus elementos constitutivos. Pero si se piensa un poco más allá, la conservación del término resulta interesantísima, ya que a quienes vemos en escena intentando entender su propio oficio de intérpretes son a Esteban, a Sofía y a Viviana, quienes en el juego de la representación, aquel que se manifiesta en la imposibilidad de transferir el lenguaje verbal al lenguaje del cuerpo, presentan la tensión de haberse ellos mismos constituido y desplegado como intérpretes, en un contexto que ha puesto a mover sus cuerpos sin preguntarse sobre la naturaleza de ese movimiento. Sutil pero poderosamente, poco a poco van abriendo una crítica sobre la arbitrariedad y la verticalidad instalados en los modos de educación y producción danzaria.

En el juego de poner el cuerpo en el lenguaje, los tres artistas abren y problematizan lo que habita en la memoria de sus cuerpos. Es a través del juego que las preguntas van ampliando el radio de su complejidad. Y van resquebrajando, también, los modos de hacer, al tiempo que van poniendo al espectador frente a la naturaleza de la danza como materia pensante y la friccionan hasta demostrar que hace falta, sino un lenguaje distinto, una reinvención del lenguaje verbal como lugar de pasaje de fuerzas para hallar el lenguaje mismo de la danza, que es del efímero presente y del cuerpo deseante, cuyo ámbito de resonancia lo trasciende.

a pagina arriba: 18 del director de Esteban Donoso.

a página abajo: a del director de lviana Sánchez. ortesía NMLA







Ese mismo año, el consejo editorial de *El Sótano*, revista virtual iberoamericana de Artes Escénicas –del que formé parte– decidió publicar en su sección *Paisajes*¹, un repaso de imágenes bajo la denominación *Danza in extremis*. La intención era mostrar obras de diversos contextos que con gran contundencia derribasen la escisión arbitraria entre movimiento y pensamiento. La serie de fotografías de las obras mostraba una expansión de los límites de la danza en la forma misma. *Comentarios del director* fue parte de esa selección, con una foto captada por Johanna Sánchez. En la misma, las dos mujeres 'intérpretes' se muestran vestidas

con ropa cotidiana en una escena desnuda. El in extremis de esta danza era invisible a los ojos del lector, puesto que al estar la inquietación en la memoria de los cuerpos (no en su virtuosidad ni en los despliegues del artefacto escénico), esta cuestión esquivó las posibilidades de las que es capaz la lente de la cámara. Ello, entonces, aunque no generase seducción visual aparente, permitía un desplazamiento hacia algo clave: la agitación de la danza contemporánea vuelve a pensar en el cuerpo pero desde otras perspectivas más íntimas: lo toca, lo increpa... no solo en relación a su potencia, sino a lo que le ha sido negado, limitado. Así, la danza también azuzaba sus estrategias de emancipación.

En una entrevista que se hiciera a Esteban Donoso <sup>2</sup>, a propósito de la investigación que cobija este texto, él enuncia que la danza

<sup>1</sup> Díaz, Bertha. Danza in extremis. El Sótano Revista virtual de Artes escénicas. Disponible en línea en http://www.elsotanorevista.org/old/revistaelsotano/numero2/numero2/pais.html [última consulta: 15 de marzo de 2015].

contemporánea "tiene que ver con una ruptura con la danza moderna, pero también tiene que ver con una manera de aproximarse al cuerpo, al movimiento y a la danza a través de señalamientos y de preguntas", y —continúa— "Se trata de preguntas que surgen en la acción, mientras se trabaja la danza, y eso direcciona el trabajo de una manera no necesariamente reconocible o estable. No es algo que se marque de un modo estable y definitivo, sino que todo el tiempo hay la posibilidad de la sorpresa, de que asome algo que no se pensó". Esto implica una forma de relacionarse con la danza como un lenguaje que pone a mover el pensamiento.

Regresando a la cuestión del lenguaje que planteaba *Comentarios del director* y de la imposibilidad de la transferencia, otro ejemplo que me asalta a propósito de la concepción de este ensayo, es un texto dramatúrgico para danza escrito por Carolina Vásconez, que también fue publicado en la revista El Sótano, pero en su quinto número (abril de 2012). Con el título *Los seres grandes o los grandes seres*<sup>3</sup>, Carolina ofrece un texto en prosa poética que lejos de estar del lado de la acción, pone al lector (y también al potencial artista que pretende trabajar con él) frente a una suerte de paisaje mitológico. Aquí, un extracto:

Los vientos azotan al mundo, los árboles caen sin compasión, sobre todo aquello que encuentran. Es la primera vez que les temo a los árboles. Por las noches cantan, hacen un rumor poderoso, parecería que están furiosos. Tengo los pies demasiado grandes. No tengo familia, pues mi madre me abandonó en alguna parte cuando nací, nadie me quería por mi forma, mi tamaño: tal vez si hubieran conocido mi don...

También suelo hablar con los perros. El otro día me topé con uno destripado. Lo que sí me gusta mucho es bailar, poseo gran estabilidad, por lo de mis pies, porque son grandes, muy grandes. Puedo girar a grandes velocidades. También me gusta tejer, tejo porque mis manos nunca paran de moverse, al igual que mis pies

El sol es abrasador, hace muchos años que no llueve, pero yo sigo viajando. Yo soy Pie Grande y tengo el don de lenguas. El viento azota fuerte, y no me tiene compasión. Hoy está tan fuerte, que me eleva por los aires y no sé cómo va a ser mi descenso.

Como es evidente, el texto rehúye a la representación y entra en el código poético en donde predomina un sentido 'otro' al del ordenamiento del mundo. Al etiquetarse como un texto de/para danza, se provoca un extrañamiento. En esa aparente arbitrariedad se despiertan muchos cuestionamientos sobre cómo se enuncia desde el lenguaje verbal el movimiento, cómo se piensa el mismo, si el texto es algo que debe ser interpretado por el cuerpo o es una materia que dispara una sensación... He aquí el texto como eco del cuerpo: es el mismo cuerpo que se alza en la danza y que al encontrarse con este texto, es obligado a construir un modo de trabajar con él, por su negación a la imposición de un sentido único. Una vez más, la materialidad -en este caso la materia textual- es desde donde se piensa el estado de la danza, donde la artista revela su pensamiento en/con/a través de la danza.

El lenguaje de la danza y, sobre todo su sentido –que no es unívoco ni unidimensional–, es algo que emerge en el juego vivo. Como diría el francés Valère Novarina, el sentido es algo que le pertenece al espacio. Quizás *Sino*, que trajo a Guayaquil en el marco del Festival Internacional de Danza Fragmentos de Junio, en el 2012, el quiteño Ernesto Ortiz, y que puso en escena con la bailarina costarricense Milena Rodríguez, la actriz cuencana Karla León y el

<sup>3</sup> Vásconez, Carolina. Los seres grandes o los grandes seres. El Sótano, Revista virtual de Artes escénicas. Disponible en línea en: http://www.elsotanorevista.org/ resources/Numero-5/10.-Invitro.-Vasconez.pdf [última consulta: 15 de marzo de 2015].



Página opuesta: Mínimas residencias. Foto Fabián Patinho fotógrafo y arquitecto guayaquileño Vicente Gaibor —en un trabajo de filmación en vivo—, sea precisa para hablar de cómo el lenguaje se teje en el presente y muestra desde ese presente efímero su capacidad para reinventar el sentido de la escritura con y desde la danza. Y, con ello, la forma en que se enfrenta la composición coreográfica; y cómo esto genera pensamiento que rebota en la danza misma.

Sino tenía la capacidad de reinventarse cada vez que se cambiaba de sitio, pues se trataba de un trabajo para espacios no convencionales, más bien cercanos a lo doméstico o a lo cotidiano, lo cual provocaba una afectación y mutación permanentes. Ernesto, Milena y Karla intervenían diversos espacios, lo que provocaba una especie de configuración polifónica que el espectador debía tejer según lo que elegía mirar.

En Guayaquil, el espacio fue vital y abrió una nueva dimensión al trabajo. Los artistas utilizaron el edificio de dos pisos en el que se albergan las oficinas administrativas y un salón de pintura del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), que tiene como particularidad ser una infraestructura vertical con vidrios en sus paredes frontales y con un enrejado por encima, que permite ver lo que acontece dentro de las instalaciones. En la parte exterior del edificio se ubicó una pantalla en la que se proyectaban en tiempo real algunas de las tomas capturadas por Vicente, quien estaba filmando aleatoriamente. Así, una doble escritura estaba siendo percibida por los espectadores sentados en el piso, en los exteriores del sitio. La una, desplegada a su vez en tres capas, configurada por las acciones de los performers; y la otra, configurada por el 'relato' hecho por la cámara. El público, entonces, era convocado a afinar y poner alerta su mirada para asumir la escritura de Sino. Es en la dimensión visual donde cae el peso y se provoca la activación de un pensamiento coreográfico que sobrepasa lo que puede componer el coreógrafo oficial de la obra: Ernesto Ortiz.

En este ejercicio interdisciplinario no solo se expande el sentido de la danza, sino que se alumbra desde la activación de la mirada unos nuevos alcances sobre lo que implica escribir con el cuerpo en el espacio. A través de esta pieza, el público –con cuerpos escribientes– despierta en las nuevas posibilidades de engranaje de la danza.

Es Ortiz quien se atreve con algo totalmente inusual: publicar sus ensayos reflexivos sobre su propio trabajo, su estar en la danza, sus confrontaciones con las imposiciones de la contemporaneidad. En el libro titulado *Ernesto Ortiz 2014*, editado en la colección Objetos Singulares, de la Universidad de Cuenca, Ecuador –donde ejerce la docencia– este artista despliega sus preguntas y sus propuestas estéticas y éticas, hasta configurar una suerte de gran manifiesto en el que no hay certezas ni cuestiones acabadas, sino un compromiso con la propia práctica, que provoca un pensamiento potente sobre su oficio.

En una entrevista para la macro investigación en la que habita este ensayo, Ernesto comentaba lo siguiente: "La creación debería significar un flujo de conexiones entre el movimiento y el pensamiento, porque no estamos realmente escindidos, ni uno es independiente del otro. Y en ese flujo los procesos son intuitivos, racionales, físicos, emocionales. Todo junto". La danza entonces, lejos está de ser una práctica logocéntrica.

Estos ejemplos sin duda, no son los únicos para alumbrar el entretejido que configuran el pensamiento y el movimiento en la práctica de alguna gente de danza en el país hoy, pero son utilizados como muestras de lo que ha resultado contundente. Cabe decir que curiosamente estos artistas forman parte de un movimiento off de la danza en Quito, y que han provocado su accionar en una suerte de juego de descentramiento, en este centro del país. Ese quiebre con la institucionalidad de la danza, ha provocado que inventen

unos modos de producción alternos. Desde la precariedad han logrado una potencia que cuestiona el *hacer danza*, su propio estar en la danza. La fuerza del pensamiento proviene de un deseo férreo del cuerpo; no de estar en contra corriente, sino de ir inventando unos caminos *otros*—aunque a ratos pequeños y efímeros— que activan y renuevan permanentemente el oficio y le dan un carácter totalmente maleable, abierto, a la vez que vulnerable en el mejor de los sentidos.

Esa escena off de la danza ha provocado, también, festivales y encuentros fundamentales como No más luna en el agua (mencionado al inicio de este texto), Mínimas residencias y Diálogos con la danza. El primero, creado por Mónica Thiel, Irina Pontón, Josie Cáceres, Cecilia Andrade y Carolina Váscones—y desaparecido por falta de recursos económicos—generó remezones en la escena danzaria por su interés en lo "interdisciplinario, lo extraño, lo inacabado y lo inexperimental", en palabras de Josie Cáceres.

Mínimas Residencias, ideado por Gatos en la Barriga y Ombligo del mundo (con Esteban Donoso y Melissa Proaño a la cabeza), por su lado, aunque tiene la etiqueta de multidisciplinar, ha sido erigido por gente de danza, por ello, es notorio que es la danza y el trajinar desde ahí, lo que empuja hacia la construcción de relaciones con otras artes. Con la integración de artistas que no solo provienen del ámbito oficial de la danza, expande la noción de pensamiento coreográfico.

Finalmente, *Diálogos con la danza*, concebido y desarrollado por Tamia Guayasamín (Fundación Arig), Josie Cáceres y Genoveva Mora (Fundación El Apuntador) ha sido el espacio para detenerse a pensar con los artistas de la danza, tanto nacionales como extranjeros, en qué se entiende por danza hoy, qué la mueve, hacia dónde se mueve, con qué dialoga y qué instaura, rompe o despierta desde sí misma.

Bertha Díaz.

## Obra consultada

Bergson, Henri. *La risa*. Ediciones Godot. Buenos Aires, Argentina: 2011.

Novarina Valère. *Lumières du corps*. P.O.L éditeur. París: 2006

Ortiz, Ernesto. *Ernesto Ortiz 2014*. Editorial Objetos Singulares. Cuenca: 2014.

El Sótano, revista virtual de artes escénicas. Disponible en línea en: http://www.revistaelsotano.com/