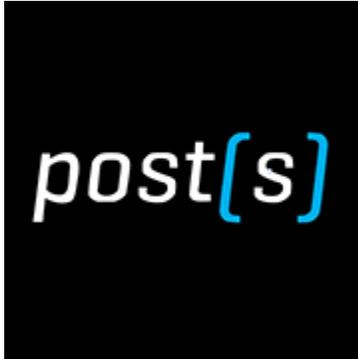


Ecós y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador



Esteban Donoso
York University, Canadá
estebandonosoc@gmail.com

post(s)
vol. 5, p. 56 - 69, 2019
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
ISSN: 1390-9797
ISSN-E: 2631-2670
Periodicidad: Anual
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 09 Junio 2019
Aprobación: 17 Agosto 2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1531](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1531)

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715021004/>

Resumen: En este artículo, vuelvo sobre un archivo de entrevistas hechas entre 2013 y 2014 a bailarines que trabajan en Quito. En ellas, pedíamos a los entrevistados que hablaran sobre su trayectoria y sobre las maneras en que clasificaban su trabajo. También les pedíamos que dieran una definición de danza contemporánea en sus palabras. Cuando surgía esta pregunta, un buen número de entrevistados, no se mostraba muy seguro y dudaba, llenando el espacio de la entrevista con vacíos y silencios. Aunque parecía que había dificultad por parte de los entrevistados para explicar sus propias prácticas, me di cuenta de que estas brechas y dudas eran síntomas. Las lagunas en las narraciones dan cuenta del modo en que se ha producido el encuentro entre una historia de la danza que circula más o menos a nivel global y la historia local. Por un lado, tenemos que esta relación es asimétrica en términos de visibilidad, y por el otro, que la asimilación de las prácticas locales a esos cánones occidentales parece encubrir otra memoria de prácticas dancísticas y otros modos de hablar de ellas.

Palabras clave: danza, memoria, prácticas locales, cánones occidentales.

Resumen: In this article, I revisit an archive of interviews to dance practitioners in Quito-Ecuador between 2013 and 2014. During the interviews, the dancers were asked to talk about their own trajectories, and about ways in which they would categorize their own work. They were also asked to give a definition of contemporary dance in their own words. When this question came up, a good number of the interviewees were unsure and doubtful, filling the live interview with gaps and silences. Though it seemed like there was a difficulty on the

side of the interviewees to account for their own practice, I realized that the doubtfulness and gaps were actually symptoms. The slits in the narrations came to account for the way in which the encounter between two histories has taken place: a dance history that circulates more or less globally and a local dance history. On the one hand, we have that this relationship is asymmetric in terms of visibility, and on the other, that the assimilation of local practices to those Western canons seems to conceal different memory paths around their dance practices as well as other ways of talking about them.

Palabras clave: danza, memoria, prácticas locales, cánones occidentales.

Las lagunas y las dudas como fantasmas

Según la teórica de teatro Alice Rayner, un fantasma es nada: “No es el tipo de objeto que se puede examinar, desenterrar, analizar: no hay nada que diseccionar, analizar en elementos constituyentes, revelar o criticar. Un fantasma, en cambio, aparece solo desde una perspectiva oblicua y emerge solo de una mirada de reojo al vacío de la muerte o a las lagunas en la memoria” (Rayner, 2006, p. xxii, traducción propia). Concordando con su naturaleza esquiva, el filósofo mexicano José Luis Barrios enfatiza la importancia de lo fragmentado y lo opaco cuando se trata de lo que él llama espectografías (Barrios, 2010, p. 15). Según Barrios, particularmente cuando se trata de temas de historia, memoria y archivos, los fantasmas funcionan como síntomas de lo que se ha excluido, o no se ha tenido en cuenta en las narraciones históricas. Habitan zonas de ilegibilidad y difícil localización, lo cual hace difíciles las funciones del archivo en tanto casa de la memoria.

Para poder elaborar sobre esas zonas de opacidad, voy a tomar como referencia dos entrevistas a bailarines independientes en Quito entre 2013 y 2014. En ellas me enfrenté a una especie de ilegibilidad de la situación al momento de pedirles que dieran una definición de danza contemporánea con sus propias palabras, por otro lado, si hacían una diferencia entre danza moderna y contemporánea. En un buen número de entrevistados, las respuestas se tornaban inseguras y llenas de dudas, llenando la entrevista de vacíos y silencios. A veces, sus definiciones se volvían difíciles de interpretar, especialmente cuando se les pedía dar definiciones categóricas, o al momento de localizar artistas canónicos o hablar sobre tendencias estéticas globales.

Aunque inicialmente esto parecía un *impasse* del lado de los entrevistados para explicar sus propias prácticas, me di cuenta de que las dudas y las lagunas que se atenuaron en el proceso de edición del libro en realidad funcionaban como síntomas, como presencias fantasmales en la sala. Se resistían a las categorías propuestas de moderno y contemporáneo, y por lo tanto se resistían a historizaciones de la danza que corresponden sobre todo a fenómenos de danza centrados en Occidente. Esta especie de lagunas en las narraciones de los bailarines da cuenta del encuentro entre una historia de la danza escénica que circula a nivel global y la historia local de la danza. Por un lado, esta relación es asimétrica; hay un desequilibrio en torno a cuáles prácticas se hacen visibles y audibles a una escala global, y por otro lado, la asimilación de las prácticas locales a definiciones occidentales parece ocultar otros valores estéticos y otros linajes y tradiciones de danza. A pesar de que hay extensas

elaboraciones teóricas y debates sobre las diferencias entre la danza moderna y la contemporánea (Ramsay Burt, Susan Manning, Sally Banes, Susana Tambutti); sin embargo, la discusión permanece centrada en fenómenos de danza en Europa y Estados Unidos. Aunque se han unido pensadores latinoamericanos a la discusión (como Tambutti), tanto la terminología como la teorización podrían no ser necesariamente aplicables al caso particular de la danza ecuatoriana.

Esta elaboración me permitirá empezar a rastrear las formas en las que ideales occidentales de danza han operado en el contexto del Ecuador, y cómo esos ideales interactúan con la memoria local de la danza. El contexto de las entrevistas fue el libro *Diálogos que rastrean la historia de la danza moderna y contemporánea en Ecuador*, publicado en 2015 (Mora, 2015). Dicho libro es una compilación de artículos y entrevistas a bailarines y coreógrafos cuyo trabajo podría considerarse moderno o contemporáneo. Estuve a cargo de hacer un buen número de esas entrevistas y de escribir un texto introductorio para contextualizarlas. El objetivo de las entrevistas era el de localizar posibles influencias en el trabajo de estos artistas y ver cómo ellos conectaban sus estéticas con estéticas de danza que tienen mayor visibilidad a escala global. En términos generales, las preguntas les pedían hablar sobre sus entrenamientos y formas de trabajar, cómo lo comprendían y definían y por último, qué obras de danza hechas en Ecuador habían quedado en su memoria. El libro tenía un alcance panorámico e intentaba incluir la mayor cantidad de artistas posible.

En noviembre de 2013, tuve una entrevista con la bailarina y coreógrafa Cecilia Andrade, exintegrante del colectivo Frente de Danza Independiente (FDI)¹ en Quito. Había conocido a Cecilia por más de una década, desde mis primeros entrenamientos como bailarín en la escuela que este colectivo comenzó en 1999. Durante el tiempo que pasamos juntos, parecía contenta de recordar y contar su propia historia en la danza. Al mismo tiempo, había una marcada diferencia entre la narración de su trayectoria y experiencias y el trabajo quizá más intelectualizado de hacer referencias de danza y localizar figuras importantes. Para usar una metáfora visual, sus reminiscencias personales parecían bastante nítidas incluso al narrar escenas de violencia y las vicisitudes en su entrenamiento: mientras que sus definiciones eran más bien opacas y parecía más bien tímida ante sus propias afirmaciones. Después de atravesar su entrenamiento inicial en *ballet*, lleno de mecanismos de exclusión y violencia contra diferentes tipos de cuerpos, se encontró con la danza contemporánea (sus palabras), la improvisación y la experimentación. Desde la creación del FDI en 1984, este se convirtió rápidamente en un punto de encuentro para artistas internacionales y para la experimentación. Cecilia se unió al colectivo desde su creación. Cuando le pedí que

desarrollara sus propias definiciones de danza moderna y contemporánea², después de un momento de reflexión, Cecilia respondió:

“ED: ¿Cómo definirías la danza contemporánea? ¿Haces una diferencia entre esta última y la danza moderna?”

CA: La danza contemporánea es siempre lo que vibra en el tiempo, en el ahora. O sea, cuando se intentó la danza posmoderna, pienso que no hubo tal. La posmoderna es tomar todo lo que se ha hecho en experimentaciones con el movimiento, con la materia, con el cuerpo. Yo puedo decir en esos años, del ochenta al noventa, se sentía cómo el arte iba por etapas. Brillaban figuras como Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham, se hablaba de Paul Taylor, que hacía una variación del clásico, entre algunos otros”. (Mora, 2015, p. 104)

Con el tiempo, he llegado a una comprensión más clara de la naturaleza problemática de la pregunta, ya que en ella se efectúa una imposición de las propias categorías que quiere dilucidar —danza moderna y contemporánea— como si fueran un hecho del cuál no hay un afuera. Por lo tanto, el planteamiento no reconoce su propio sesgo centrado en historias occidentales. Aquí se puede hablar de un proceso de *interpelación* que opera a través de la pregunta, en el sentido althusseriano, la interpelación hace un llamado al sujeto a dar cuenta de su adherencia a una ideología (estatal, religiosa, estética, etc.). Autores como Mark Franco o André Lepecki han enfatizado la pertinencia de este concepto cuando se trata de subjetivaciones creadas por la danza y la coreografía (Lepecki, 2006, p. 26). La interpelación implicada en la pregunta, insta a Cecilia a identificarse como parte de una ideología y una historicidad dominante de la danza.

Se diría que al ser tan condensada, la respuesta de Cecilia se escapa al tiempo cronológico, a separaciones geográficas y, sin embargo, parece sentirse de todos modos obligada a aliarse con las categorías implicadas en la pregunta. Esta respuesta, de acuerdo con el tono de la entrevista que describí anteriormente, nos pone en relación con otra lógica al momento de localizar estos grandes nombres y tendencias. Aquí, los coreógrafos Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham y Paul Taylor están juntos, incluso en el mismo marco de tiempo (1980 y 1990). Aunque Jooss y Bausch tienen un linaje en común, es inusual verlos en el mismo marco de tiempo. Cunningham y Taylor tienen una estética muy diferente. Cunningham suele identificarse con una estética posmoderna/contemporánea, mientras que Taylor es generalmente considerado un bailarín moderno. A pesar de estas distinciones, todos comparten el escenario de la respuesta y lo hacen de un modo bastante uniforme. Todos aparecen como figuras

distantes, y esa distancia no permite ver diferencias entre ellos, sino más bien el hecho de que todos brillaban en el mismo firmamento.

Es interesante que a pesar del proceso de edición, la respuesta aparezca como un fragmento un tanto misterioso, que no puede ser enteramente capturado por la lógica del libro. Después de todo, entrevistar a un grupo de bailarines, editar las entrevistas, hacer un libro que las recopile e intente categorizar las prácticas de danza en Ecuador participa de una lógica de archivística, e intenta producir una estructura estable e inteligible, un esquema, un *esqueleto* que localice prácticas y estéticas, para usar la metáfora que utiliza Rebecca Schneider. En *Performing Remains*, Schneider (2011) define la lógica de archivo occidental con una voluntad de crear estructuras fijas en el tiempo. La voluntad de archivo opera a través de una desecación de la carne de la experiencia y la produce sacrificando su vitalidad, su conexión con la materia viva. Siguiendo la elaboración de Derrida, esta es la manera en la que el archivo llega a convertirse en sí mismo:

Es una lógica del rastro que enfatiza la pérdida, una pérdida que el archivo va a poder regular, mantener, institucionalizar, mientras se olvida de que es una pérdida producida por el mismo archivo. En el archivo, los huesos están ahí no solo para hablar de la desaparición de la carne, sino también para dictaminar la desaparición de la carne al negar su reaparición o al marcar el cuerpo siempre como un “escándalo”. (Schneider, 2011, p. 103, traducción propia)

El *escándalo* en la entrevista escrita es la naturaleza inquietante de la respuesta, la cual nos hace salir de la temporalidad de lo escrito y rebotar hacia la atmósfera de la entrevista en vivo; la comunicación enrarecida, la repentina comprensión de que la pregunta no era la correcta. Como mencioné al inicio, experimenté un estado general de indefinición y una dilatación del tiempo durante la respuesta de Cecilia, que sin duda se pueden explicar si pensamos en un cuerpo tratando de explicarse al verse enfrentado a una pregunta “complicada”. Este *escándalo* me ha llevado a salir de mi propio encuadre y a preguntarme cuáles son las relaciones que se han construido entre las dos historias de danza (una global y una local), y de manera no menos importante, cuáles son las relaciones que están por construirse.

Para expandir sobre el tema de la relación posible de los bailarines ecuatorianos con grandes figuras de la danza occidental, en enero de 2017, Klever Viera, uno de los pioneros en la danza ecuatoriana y también uno de los fundadores del FDI, publicó una foto de la fallecida coreógrafa alemana Pina Bausch en su perfil de Facebook. El texto que acompaña a la imagen dice: “Mi gran maestra, todavía baila conmigo aunque nunca la conocí. Me influencia y me inspira. Siempre viva...” (Viera, 2017). Parece que a pesar de que hay una

distancia geográfica, y de que nunca hubo un encuentro personal entre ella y Viera, aun así, él la considera su maestra. Hay entonces maestros que aunque ausentes, de todos modos hablan —o quizá susurran— a los artistas ecuatorianos. Tanto en las palabras de Cecilia Andrade como de Klever Viera, a pesar de la distancia de esos maestros, ellos parecen sentir cierta lealtad y admiración hacia ellos. Aquí quisiera agregar que es posible que los fantasmas aparezcan también a través de la fascinación, en el brillo de personajes que fulguran y, en ese brillo, dan cuenta de los modos en que esos maestros se han mantenido —o se les ha mantenido— en esa posición de autoridad. La posición del maestro lejano o ausente está sostenida en una serie de mandatos que se pueden pensar en términos de un llamado a hacerlos presentes, a admirarlos y a seguirlos.

Voces de maestros lejanos

La importancia de los maestros, sus voces y mandatos en el establecimiento de la danza como forma artística dentro de la modernidad ha sido analizada en profundidad por el teórico del performance André Lepecki en su libro *Agotar la danza* (2015):

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, de género, raciales), todo eso para la perfecta realización de un conjunto de pasos, posturas y gestos que, sin embargo, deben parecer “espontáneos”. (Lepecki, 2015, p. 26).

Los maestros son entonces constitutivos de la práctica dancística y pueden venir de cerca o de lejos, desde practicantes locales hasta ecos lejanos. Sin embargo, el campo de resonancia en el que se escuchan y se obedecen estas voces está lejos de ser homogéneo, y la forma en que estas voces operan da cuenta de relaciones de poder en ese campo de resonancia. Dado que la danza escénica se ha conformado como tal a través de la universalización de las figuras centradas en occidente, es importante para mí interrogar cómo se escuchan y se obedecen estas voces en lugares donde esas figuras no tienen un campo de acción inmediato o ni siquiera saben que son escuchadas. ¿Qué tipo de genealogías se pueden establecer a partir de ecos distantes y linajes imaginados? Parecería que ninguno de estos maestros están cerca para hacer cumplir esos mandatos y para hacer que parezcan espontáneos; por consiguiente, a los procesos de transmisión de estas prácticas se vuelven al mismo tiempo obedientes y desobedientes. Otra pregunta —quizá más importante— es: ¿Podemos considerar estas relaciones con grandes maestros una manera de olvidar referentes más cercanos que han funcionado como transmisores cuerpo a cuerpo, o incluso a tradiciones de danza distintas de la danza moderna o contemporánea,

convirtiéndose, de este modo, en formas indirectas de recordar la danza?

Subrogación

Para hacer algunos apuntes sobre el arribo de la danza escénica al contexto ecuatoriano, el ballet clásico llega al Ecuador en la década de 1930, a través del emisario francés de la Unesco Raymond Maugé Thoniel. Sin embargo, pasan algunas décadas antes de que la danza se convierta en una profesión; inicialmente, su práctica se limitaba principalmente a ser un entretenimiento para las clases altas en Guayaquil. Durante la década de 1970, Noralma Vera, exalumna de Maugé, comienza una escuela de ballet en la recientemente creada Casa de la Cultura Ecuatoriana (Mariño, 1994). Posteriormente, Wilson Pico, estudiante de Noralma Vera, comienza a experimentar su propia estética. Su trabajo se aleja de los modos de presentación de ballet y responde a su deseo de conectarse con públicos más grandes a través de la creación de personajes danzados, tomados de la vida cotidiana de la ciudad. Sus obras se mostraban a menudo en calles y lugares públicos, siguiendo su idea de acercarse a la gente. Inicialmente acuñó su trabajo como danza, o cuando viajaba, crónicas danzadas³ (Salguero y Pico, 2007, p. 99) y, más tarde, después de una de sus giras, comenzó a llamarlo danza contemporánea. Pico es posteriormente uno de los fundadores del FDI en 1984.

Siguiendo al teórico del performance Joseph Roach, parece haber un proceso de subrogación en la adquisición del nombre de danza contemporánea, que viene a nombrar una práctica que al inicio llevaba otro nombre. Ese proceso de cambiar el nombre o subrogarlo ha permitido que el trabajo de Pico se haga visible y se conecte a la danza que circula más globalmente, al mismo tiempo que él mantiene la especificidad de su propio enfoque. En adelante, él mantiene la etiqueta de danza contemporánea para hablar sobre su trabajo. Roach trabaja sobre los procesos de subrogación (o sustitución) siempre presentes en procesos de memoria y transmisión de las tradiciones performáticas a través del tiempo⁴. Al dar cuenta de las sustituciones de maestros por otros maestros, o de tradiciones de danza que reemplazan a otras, las subrogaciones funcionan como catalizadores de la memoria de grupo y contribuyen a que un grupo humano cree un sentido de sí mismo, distinto e aquello que no es el grupo:

La clave para entender cómo funcionan las performances dentro de una cultura, una vez que hemos reconocido que una cultura fija y unificada existe solo como una ficción conveniente pero peligrosa, es echar luces sobre cómo el proceso de subrogación opera entre las culturas participantes. La clave es, en otras palabras, entender cómo las sociedades [...] se inventaron a sí mismas a través de performar sus pasados en presencia de otros. No podían

performarse a sí mismas; sin embargo, a menos que también performaran lo que les parecía distinto de sí mismas. (Roach, 1996, p. 5, traducción propia)

Para Pico, por ejemplo, la subrogación de su trabajo bajo el nombre de danza contemporánea le permitió hacerse parte de un fenómeno de danza global, al mismo tiempo que mantenía su propia identidad como creador. Sin embargo, parece importante mencionar que las subrogaciones son el resultado de contingencias en el marco de un encuentro entre culturas participantes. En los ejemplos que he dado, una cultura —los bailarines ecuatorianos— reconoce, e incluso reverencia a la otra —grandes exponentes escénicos occidentales— mientras que no necesariamente escuchamos una respuesta de su contraparte. Esta relación asimétrica determina que la forma en que los bailarines ecuatorianos recuerdan sus propias prácticas es contingente a la asimilación de las formas occidentales —al menos así lo demuestran las entrevistas que revisito en este artículo—. No obstante, la opacidad de Cecilia durante esa sección de la entrevista funciona como un síntoma, un signo de un “recordar incompleto” de una historia que no es del todo suya y, en ese sentido, se convierte en una forma de resistir esa asimilación que plantea la entrevista y de redirigir la atención a otros caminos de la memoria de la danza. Hay algo que ella “olvida” al recordar estas grandes figuras que la entrevista le pide recordar.

La importancia de olvidar como un signo de resistencia es también elaborada por José Luis Barrios (2010, p. 15): “El olvido supone una operación geopolítica de la memoria y la historia que busca producir los espacios de posibilidad del presente en función de desarticular las formas de violencia sobre las que se funda”. Sin embargo, olvidar no necesariamente se opone a recordar, sino que recordar implica también olvidar. Para Roach, las manifestaciones performáticas permiten transportar en el tiempo elementos de la memoria en los que recordar y olvidar se vuelven parte de una misma interacción entre lo visible y lo invisible: “Las performances a menudo llevan en ellas la memoria de subrogaciones olvidadas, aquellas que fueron rechazadas y, de modo aún más invisible, aquellas que se lograron con éxito” (Roach, 1996, p. 5, traducción propia).

En la narración de Cecilia de su propia historia de la danza, ella recuerda que había oído hablar de estas grandes figuras en los años ochenta y noventa: “Yo puedo decir en esos años, del ochenta al noventa, se sentía cómo el arte iba por etapas. Brillaban figuras como Kurt Jooss, Pina Bausch, Cunningham, se hablaba de Paul Taylor, que hacía una variación del clásico, entre algunos otros”. Parece que, a través de mi pregunta, le hubiera pedido que recordara su propia historia a través de la historia y las categorías de danza escénica dominantes. Se puede ver el elemento sustitutivo en el proceso de

subrogación: las grandes figuras de la danza occidental viene a reemplazar un proceso de memoria. Sin embargo, este proceso de memoria aparece como incompleto, interrumpido por la propia demanda implícita de subrogar, y produce un borrón que no permite ver ni la historia que se debe asimilar como propia, ni la historia personal. En contraste, su definición personal de danza contemporánea opera en el orden de lo poético y no responde a una necesidad de “rendir cuentas” o de responder a una interpelación de participar en una genealogía dominante. Esta sucinta definición —“La danza contemporánea es siempre lo que vibra en el tiempo, en el ahora”— nos acerca a una vivencia singular de bailar, a través de la resonancia, la vibración y la forma en que se conecta con el momento presente. Me parece ahora que esta es la vía de entrada para comprender mejor de donde viene esta danza y dentro de qué tejidos continúa efectuándose; estas nociones ciertamente demandan ser más trabajadas e investigadas. Dado que los procesos de subrogación funcionan a través de una continuidad, este “no comienza ni termina sino que continúa a medida que ocurren vacantes reales o percibidas en la red de relaciones que constituyen el tejido social” (Roach, 1996, p. 4).

En la entrevista a otra exintegrante del FDI, Carolina Váscones, ella responde la misma pregunta sobre la distinción entre la danza moderna y la contemporánea de la siguiente manera:

CV: Siempre he pensado que un creador no puede elegir su estilo. Lo que predomina son los conceptos que se tiene en mente, a veces sin saber, sin ser conscientes de lo que se cree en profundidad: esas creencias enterradas en cada célula, en la sangre, en los huesos, en los músculos, en la piel. (Mora, 2015, p. 87)

Esta definición también se escapa deliberadamente de los confinamientos y categorizaciones propuestas y redirige la cuestión de las categorías hacia una cuestión de deseos y creencias inscritos en el cuerpo. Es posible que el conjunto de las entrevistas que realicé, precisamente por su sesgo occidentalizante, funcionaran como bisagras entre una mirada que comprende las transmisiones de danza, basándose en nombres propios, tendencias aglutinantes, fechas y categorías —todas estas lógicas de archivo— y otras formas de dar cuenta del hecho de bailar, como el afecto, la vibración, saberes inscritos en los cuerpos y formas idiosincrásicas para nombrar y definir prácticas. Para volver a la idea de las culturas participantes, la danza en Ecuador ha sido sin duda un lugar de encuentro intercultural, entre tradiciones escénicas occidentales y formas ancestrales. Dado que en este encuentro se han favorecido las narrativas occidentales, resulta útil observar cuáles son los puntos de encuentro, pero también cuáles son los síntomas de esa asimilación.

Ahora, ¿cuál es la naturaleza del encuentro si tomamos la danza en Ecuador como lugar de encuentro? Durante la misma entrevista, Carolina habla sobre una oscilación entre la necesidad de adscribirse a lo que percibe como un mandato de la danza contemporánea; y al mismo tiempo, la necesidad de escuchar sus propias intuiciones y conceptos:

CV: Ahora yo encuentro que la danza contemporánea es muy muy conceptual, y en ese sentido ha expandido mucho más sus posibilidades. Hay que preguntarse: ¿Qué es el cuerpo? ¿Qué es el movimiento? ¿Qué es la danza? Todo viene con preguntas y preguntas y creo que la danza contemporánea es el acercamiento a responder esas que cada uno se hace y esos cuestionamientos. Es una danza hecha de cuestionamientos y de preguntas que requieren mucha investigación. Entonces es difícil el acercamiento a esta danza porque hay un punto en el que no se sabe cómo incluir esa parte intuitiva que uno tiene cuando crea. Cuando uno está en un proceso de creación hay una parte muy intuitiva en donde sale el ser de uno, dejas de pensar y la nace la creación, nace desde una parte muy interna, que no es racional sino que es un flujo de sucesos que se dan durante la creación. En cambio, la danza contemporánea, que se inscribe en la contemporaneidad, es mucho más conceptual, entra en la mente, las preguntas, las respuestas... por eso, yo misma me confundo y digo... ¿Qué es la creación ahora? No sé ¿Es esto de hacer preguntarse y hacer preguntarse y tratar de responder? ¿O es esto de dejar que una parte de mi ser responda sin tanto concepto? Yo me choco mucho ahí, y soy honesta, a veces no sé, me dan ganas de salir corriendo y simplemente no tratar de ser contemporánea o tratar de ser moderna o de ser algo. Al final pienso: ¿Qué es para mí la danza contemporánea, cuando yo creo mis obras, tiene que ver con ser coherente con ese instante, con eso que estoy viviendo, sin tratar de irme al pasado sino de quedarme con ese tema y con ese momento en el que vivo?”. (Mora, 2015, Video Tomo II, minuto 1:33.)

Aunque no hay una copresencia constante con grandes figuras de la danza, la tensión en relación con un mandato imaginado y del cual quisiera alejarse sigue operando: “A veces no sé, me dan ganas de [salir] corriendo y simplemente no tratar de ser contemporánea o tratar de ser moderna o de ser algo”. Esto toma la forma de un llamado a “tratar de ser”, se trata entonces verdaderamente de un imperativo. Lo que podemos escuchar en las palabras de Carolina es a una bailarina escindida entre dos voces distintas: por un lado, estos deber ser —o aspirar a ser— y por el otro, el llamado de la intuición y el placer de su propio cuerpo. ¿A qué se debe que estas dos voces, que eventualmente podrían entrar en diálogo, produzcan tanta fricción? Parecería que los aspectos afectivos y experienciales de la creación de su danza pulsan para hacerse visibles y audibles —como los fantasmas— en un esfuerzo de que su práctica se convierta en la suya propia y no en un acto de obediencia forzada. Los procesos de subrogación dentro de las categorías de moderno y contemporáneo toman la forma de una dificultad para explicar el trabajo de parte de estos

bailarines dentro de un marco de referencia que se pretende que les pertenece, pero al mismo tiempo no da cuenta de esta historia. Aquí también se pone en juego la ambigüedad de admirar figuras canónicas y al mismo tiempo no tener interacciones reales con ellas. En las entrevistas, tanto de Cecilia como de Carolina, podemos ver el mismo impasse en el cual se entrecruzan un imperativo (ser moderno o contemporáneo, dar una prueba de pertenencia a esta historia, etc.) y una apertura hacia una percepción más corpórea, localizada y vivida de sí mismas (vibraciones, intuiciones, conexión con el momento presente). Lo que yo percibo como fantasmas en las entrevista, las dudas y la sensación de confusión, señalan la necesidad de reevaluar las preguntas propuestas y al mismo tiempo, los medios a través de los cuales los entrevistados se permiten narrar su danza y sus prácticas.

Renarrar las propias prácticas

Estas entrevistas representaron una vía de entrada para escuchar las narrativas a través de las cuales los bailarines ecuatorianos dan sentido a su trabajo y sus conexiones con otras prácticas. La importancia de narrarse a uno mismo parece ser crucial para este grupo de personas para poder elaborar su propia memoria de la danza. A pesar de que ya ha habido algunas publicaciones específicamente sobre estos temas, el trabajo de historizar y teorizar la danza en el país es bastante reciente. Eso no significa, por supuesto, que no haya una memoria en acción; sin embargo, un trabajo de construcción de esta memoria, conlleva reexaminar las formas en las que este grupo de personas recuerda y narra sus propias tradiciones y sus cruces con otras. El narrar como un acto de tejer y rehacer la historia de uno mismo permite a la persona no solo representarse a sí misma en formas narrativas, sino que también le da movimiento a esas representaciones. Narrar es también una manera de hacer frente a las discordancias y tensiones inherentes a los hechos que enfrentamos. Los antropólogos Paul Antze y Michael Lambek señalan, siguiendo a Paul Ricoeur:

De hecho, si Paul Ricoeur tiene razón, nuestra propia experiencia de identidad, de ser alguien en particular, tiene una estructura narrativa tácita [...] Ricoeur sostiene que nos reconocemos como distintos de los demás y como continuos en el tiempo solo a través de un proceso que él llama *emplotment*, un tejer y retejer permanente eventos pasados y presentes en personajes, motivos, situaciones, acciones. En efecto, somos personajes de una historia que seguimos revisando en la medida en la que nuestras vidas se desenvuelven. Como señala Ricoeur, este trabajo narrativo tiene su propia dinámica, impulsada por una tensión perpetua “entre la demanda de concordancia y la admisión de discordancias”, por la necesidad, en otras palabras, de encontrar hilos de continuidad frente a la

“diversidad, variabilidad, discontinuidad e inestabilidad”. (Antze y Lambek, 1996, p. 6, traducción propia)

Si bien al momento la discontinuidad, la duda y la tensión se hacen presentes en estas narraciones, todas estas inestabilidades implican también modos de apertura y la posibilidad de producir otros tejidos tanto en la narración como en la escucha que la acompaña. Las dudas, el no saber, el no recordar y los enlaces desordenados funcionan como una aparición repentina que reconfigura nuestra atención. Hay una *inquietación* que me pide recontextualizar y repensar mis preguntas frente a una tensión entre historias y figuras más visibles e historias menores y desatendidas. Pero, ¿cuál es entonces la inquietación? Y ¿qué es lo que estos fantasmas me piden? La socióloga Avery Gordon, en su elaboración sobre la naturaleza específica de *lo inquietante*, nos advierte que este tipo de fenómenos requiere un tipo particular de atención:

Toda la esencia, si se puede usar esa palabra, de un fantasma es que este tiene una presencia real y que exige algo, tu atención. Sugiero que lo inquietante y la aparición de espectros o fantasmas es una forma en la que se nos notifica de que lo que ha permanecido oculto, está al mismo tiempo muy vivo y presente, interrumpiendo precisamente con esas formas siempre incompletas de contención y de represión dirigidas incesantemente hacia nosotros. (Gordon, 2008, p. 19, traducción propia).

Mi propia inquietud acerca de la dificultad de abordar estas historias de danza es al mismo tiempo una apertura hacia la necesidad de formular un encuentro con esas historias que incorpore esas dificultades. Me gustaría, por el momento, señalar el camino que se debe seguir considerando estas elaboraciones como apuntes iniciales hacia una metodología más localizada. Afinar la atención y la escucha implica también seguir formulando preguntas sobre las prácticas de los miembros del FDI sin la necesidad inmediata de asimilarlas a las categorías moderna y contemporánea, aunque no se dejen de lado su posible influencia y sus funciones de subrogación. De modo más importante, significa escuchar más atentamente a formas particulares en las que este grupo de personas recuerdan y reaniman sus propios tejidos y relaciones, sus prácticas y experimentaciones. Para esto, se me hace necesario desviar mi preocupación inicial por historizar y escribir una historia hacia una preocupación por cuáles son los procesos de memoria que ya se encuentran allí, vivos y presentes. Dada la importancia de narrar, el construir un recuerdo colectivo y las permanentes reconstrucciones que van conectando el presente, el pasado y el futuro, estas preocupaciones prevalecen más allá de una necesidad de producir líneas temporales y genealógicas. Un trabajo posterior sobre esta memoria colectiva se centraría en renarrar estas historias no solo con palabras sino también al rehacer y recrear las

prácticas en cuestión. De modo importante, propongo, en adelante, considerar las lagunas, los errores, las tensiones irremediables y las inestabilidades como formas de recordar y como actos de memoria. Esto ayudaría a modificar la calidad de la escucha y a mantener una apertura hacia un campo que aparece como constante interrogación, y que se abre lentamente, a través de ecos y susurros.

Referencias bibliográficas

- Antze, P. y Lambek, M. (ed.). (1996). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge.
- Barrios, JL. (2010). Historia y Memoria. Notas Sobre el Olvido Como Condición Crítica del Pasado. *En Espectografías. Memorias e Historia*. p. 13-25. Ciudad de México: MUAC y UNAM.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Twin Cities: Minnesota University Press.
- Lepecki, A. (2015). *Agotar la danza: Performance y Política del Movimiento*. Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares.
- Mariño, S. (1994). *Danzahistoria: Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador.
- Mora, G. (ed.). (2015). *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, dos tomos. Quito: El Apuntador.
- Roach, J. (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rayner, A. (2006). *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Salguero, N. y Pico, W. (2007). *40 Años en Escena*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Nueva York: Routledge.
- Viera, K. (2017). "Mi gran maestra...", 22 de enero 2017, 6.35 pm, publicación en Facebook.

Notas

- 1 Frente de Danza Independiente es un colectivo de danza fundado en 1984 por Klever Viera, Wilson Pico, Susana Reyes, María Luisa Gonzales, entre otros.
- 2 En la historiografía tradicional de la danza escénica, la danza moderna aparece como una rebelión al ballet a principios del siglo XX con coreógrafos como Isadora Duncan, Loï Fuller. Más tarde, se consolida con el trabajo de coreógrafos como Martha Graham en los Estados Unidos y Rudolph. Von Laban y Mary Wigman en Alemania. La danza contemporánea tiene un amplio espectro de prácticas, pero se piensa que comienza con las experimentaciones de danza posmoderna

en los años 60 en Nueva York y sus importes y apropiaciones en Europa y otros países.

- 3 Sus trabajos se llamaban crónicas danzadas porque su presentación se alternaba con una narración sobre la vida en Ecuador, generalmente a cargo de su esposa, Natasha Salguero.
- 4 En la elaboración de Roach, la noción de performance se extiende desde fenómenos estrictamente teatrales a desfiles, funerales y otras manifestaciones culturales.

Información adicional

Cómo citar: Donoso, E. (2019). Ecos y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador. En post(s), volumen 5 (pp. 56-69). Quito: USFQ PRESS.



Disponible en:

[/articulo.oa?id=27150212715021004](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Esteban Donoso

**Ecós y susurros: re-narrar la memoria de la danza en
Quito, Ecuador**

post(s)

vol. 5, p. 56 - 69, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797 / **ISSN-E:** 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1531](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1531)