

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

De la memoria al cuerpo y del cuerpo a la danza

**Notación del movimiento y descripción de las memorias presentes en la danza de
Kléver Viera y Carolina Váscones**

Ana Gabriela Vinueza Moscoso

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ana Gabriela Vinueza Moscoso, autora de la tesis intitulada “De la memoria al cuerpo y del cuerpo a la danza. Notación del movimiento y descripción de las memorias presentes en la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

22 de marzo de 2021

Firma: 
GABRIELA VINUEZA MOSCOSO

Resumen

Desde los planteamientos de la danza, el cuerpo y la memoria esta investigación responde a las interrogantes: ¿puede el cuerpo-en-movimiento de danza ser entendido como un archivo-corporal-vivo de la memoria? y ¿cuáles son las memorias que los archivos-corporales-vivos de Kléver Viera y Carolina Váscones –bailarines de danza moderna y contemporánea del Ecuador– han trasladado a su danza (cuerpo-en-movimiento)? La investigación profundiza en el movimiento de y desde el cuerpo y la danza. El primer capítulo, presenta un recorrido genealógico, teórico y metodológico de la danza, el cuerpo y la notación del movimiento desde la antropología, la etnografía, la etnocooreología y los estudios del cuerpo. El segundo capítulo se enfoca en el análisis de las propuestas de Kléver Viera y Carolina Váscones. En la primera parte de cada subcapítulo, se describen las historias desde la vida y procesos creativos de los bailarines; en la segunda parte, se realiza la notación y análisis de la estructura y sistemas de movimiento; y en la tercera parte, se resuelve la interrogante: ¿puede el cuerpo-en-movimiento de danza ser entendido como un archivo-corporal-vivo de la memoria?

La estructura de danza de Kléver Viera está atravesada por la constante pregunta de saber *quién es* y de cuál es su origen. Esta búsqueda de identidad lo hace transitar por varias muertes y le permite encontrarse con sus memorias: festiva, esperpéntica, urbana y cotidiana. A partir de la notación y análisis de su danza se pudo desarrollar el motivo *El Rabo de Vaca* y sus metodologías y técnicas *La Danza de la Cotidianidad*, *Las Acciones Vacías* y *La Danza Imperceptible*; además se pudo evidenciar su trabajo con la literatura, sus obras y traspasos corpo-orales. En el estudio de vida y danza de Carolina Váscones, se establece que su cuerpo y su danza se han comprometido con un profundo conocimiento de su *Ser*, estilo personal y auténtico que se plasma en seis etapas de cambio y crecimiento. La memoria, la improvisación, la relación con los objetos, el entendimiento de que ella misma es su danza, y el conocimiento de su cuerpo, le han permitido generar una danza de, desde y para su cuerpo. A partir de la notación y auto-notación se establecieron los siguientes motivos: *Soy un mar de cuerpos*, *El esqueleto*, *La memoria celular* y *El vacío*; y los morfokinemas: *Moverse desde el corazón* y *Los nudos*.

Palabras clave: antropología de la danza y del cuerpo, notación del movimiento, archivo corpo-oral, etnografía, etnocooreología, danza moderna y contemporánea del Ecuador, Kléver Viera, Carolina Váscones.

A les, las y los cuerpos en movimiento de danza, a quien baila y ve bailar.
A la diversidad en movimiento, que la danza sea un floreSer en comunidad.

Agradecimientos

A los que crearon e inspiran esta investigación: Kléver Viera y Carolina Váscones.

A mi familia: mi padre José Fausto Vinueza Galarraga, mi madre Ruth Mercedes Moscoso Guzmán, Vinicio, Alexandra, Alessandro, Gissela, Diego, José y Geovanna. A mi alma gemela: Cristina. Al amor, libertad y amistad: David Bone.

A mis tutores: Alex Schlenker y Gabriela López.

A la danza independiente que no cesa. Gracias por colaborar en este largo y profundo caminar: Maricela Rivera, Tamiana Naranjo, Xavier Delgado, Lidice Robles, Camila Enríquez, Christian Masabanda, Esteban Donoso, Jabiera Guerra, Josie Cáceres, Genoveva Mora, Andrea Angulo, Fernando Ortiz, a los TPIE, al Espacio Vazio, al Colectivo Zeta, a los Engendros, y a los bailarines que se fueron, y no queriendo estar, siguen en el BNE.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Referencias teórico-metodológicas para el abordaje de la danza, el cuerpo y la notación del movimiento	19
1. Perspectiva emic y etic para la notación del cuerpo-en-movimiento de y desde la danza: una experiencia sentida con Kléver Viera y Carolina Váscones.....	20
2. El primer acercamiento: investigación bibliográfica y observación-participante	23
3. Segundo acercamiento: entrevistas y participación-observante	27
3.1 Antropología y fenomenología de y desde el cuerpo: orígenes, diferentes perspectivas y proyecciones en América Latina.....	27
3.2 Hacia una etnografía encarnada: conocimiento de y desde el cuerpo	30
3.3 Perspectiva comparativa y complementariedad dialéctica: observación-participante, participación-observante, acercamiento y distanciamiento	32
4. Tercer acercamiento: notación y descripción del movimiento	35
4.1 Antropología de y desde la danza: orígenes, diferentes perspectivas y proyecciones en América Latina	35
4.2 Análisis estructural de la danza.....	38
Capítulo segundo Notación de los movimientos y descripción de las memorias presentes en la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones.....	47
1. El cuerpo festivo: Kléver Viera	47
1.1 Cartografía de vida y proceso creativo	48
1.2 Del movimiento al dibujo. Notación y análisis de la danza de Kléver Viera ..	53
1.3 El proyecto de las <i>Danzas Heredadas</i> y <i>El Tras-paso de Mano</i> para entender al cuerpo como archivo vivo de la memoria	69
2. Ser danza y “ser” en la danza: Carolina Váscones	73
2.1 Cartografía de vida y proceso creativo	74
2.2 Del dibujo al movimiento. Notación y análisis de la danza de Carolina Váscones	80
2.3 Yo soy mi danza. El cuerpo como archivo vivo de la memoria	99
Conclusiones.....	103

Obras citadas 109
Anexos 117

Figuras y tablas

Figura 1. Experiencia emic y etic en el análisis estructural de la danza.....	22
Figura 2. Primer acercamiento al análisis estructural de la danza.....	27
Figura 3. Segundo acercamiento al análisis estructural de la danza.....	34
Figura 4. Notación del movimiento desde su calidad y cualidad.....	40
Figura 5. Registro y/o notación de los sistemas de movimiento.....	42
Figura 6. Análisis Estructural de la Danza.....	45
Figura 7. “La Camisona”, 1990.....	51
Figura 8. “El niño del floripondio”, 2014.....	53
Figura 9. “La Anfisbena” y “El Rabo de Vaca”, s.f.....	57
Figura 10. Motivo El Péndulo en “El Rabo de Vaca”, 2016.....	60
Figura 11. Morfokinema El Péndulo en “El Rabo de Vaca”, 2016.....	60
Figura 12. Motivo Espirales infinitas con “El Rabo de Vaca”, 2016.....	62
Figura 13. Motivo Espirales infinitas con “El Rabo de Vaca”, 2016.....	63
Figura 14. Lilith, s.f.....	64
Figura 15. El centro (etic), 2016.....	65
Figura 16. El centro (emic), 2016.....	65
Figura 17. El rey de los tintines, s.f.....	66
Figura 18. Rodillas, piernas y pies, s.f.....	67
Figura 19. Deformación de manos (etic), 2016.....	68
Figura 20. Deformación de pies (emic), 2016.....	68
Figura 21. Me encierro en círculos, s.f.....	69
Figura 22. Primer afiche de NMLA, s.f.....	75
Figura 23. Obra “Vacío”, 2012.....	77
Figura 24. Obra “El olvido del ser”, 2015.....	78
Figura 25. Cuando bailo siento que estoy enamorada, 2016.....	83
Figura 26. El mar del cuerpo tiene mareas y miles de peces que lo habitan, 2016.....	85
Figura 27. Los huesos y las piedras suenan como canciones dentro del cuerpo, 2016.....	88
Figura 28. Te presento a Lucy, 2016.....	90
Figura 29. Bailar desde el corazón (etic), 2016.....	91
Figura 30. Bailar desde el corazón (emic), 2016.....	91
Figura 31. Con las manos se pueden sentir los mares del cuerpo, 2016.....	93

Figura 32. Sentir el vacío, 2016.....	95
Figura 33. Los nudos, 2016	97

Introducción

Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos. Piezas, tejidos, rotulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es. (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

En Ecuador existe una “historia oficial” de danza moderna y contemporánea que se narra en un limitado número de fuentes, generalmente relacionadas con las instituciones rectoras de la gestión cultural en el país. Dentro de este relato, se nombran a pocos protagonistas (la mayoría hombres), prácticas y escenarios que representan un concepto hegemónico y reiterativo del movimiento y del cuerpo.

Gran parte de los textos oficiales o académicos evidencian una influencia de carácter nacionalista que denota una búsqueda de “identidad ecuatoriana”. Ante la ausencia de un archivo que cuente una historia horizontal y diversa de la danza, surgió la necesidad de re-pensar la construcción histórica y teórica de esta disciplina desde el cuerpo de los ejecutantes del movimiento.

Imaginar al cuerpo en-movimiento-de-danza lo resignifica como un archivo de memorias, historias y testimonios. A partir de esta premisa, esta investigación considera a los cuerpos de Kléver Viera y Carolina Váscones como productores de saberes. Sus procesos de indagación, agenciamiento, resiliencia y reflexión corpo-oral, son el lugar, desde el cual han podido desarrollar un estilo de danza y metodologías de aprendizaje y enseñanza.

Desde los planteamientos de la danza, el cuerpo y la memoria esta investigación se ha propuesto resolver las siguientes interrogantes: ¿puede el cuerpo-en-movimiento de danza ser entendido como un archivo-corporal-vivo de la memoria? y ¿cuáles son las memorias que los archivos-corporales-vivos de Viera y Váscones han trasladado a su danza (cuerpo-en-movimiento)? Para resolver estas cuestiones, se comenzó por la elaboración de las referencias teórico-metodológicas para el abordaje de la danza, el cuerpo como archivo, la memoria y la notación; en un segundo momento, se estructuró una guía teórico-metodológica para la notación en danza a partir de perspectivas *emic-etic*. Finalmente, se ilustraron y analizaron los *kinemas*, *morfokinemas* y *motivos* presentes en las danzas de los sujetos investigados. Estas acciones se desarrollaron para cumplir con el objetivo general de conocer la forma y contenido de su danza, sus historias desde la vida y sus procesos creativos, a partir de y desde sus cuerpos y sus danzas.

Los métodos y técnicas de investigación aplicados a esta tesis, cuestionan la división entre la práctica y la teoría, entre lo colectivo y lo individual. Por medio de las perspectivas emic y etic, se ha generado una forma de trabajo colaborativo en la investigación que facilitó la interacción entre la voz y el cuerpo de los sujetos de investigación (conocimiento) y los de la investigadora (escucha), respectivamente. Con base en ello, se han desarrollado exploraciones corpo-orales y auto-etnográficas en las que el cuerpo vivido y su experiencia encarnada son el punto de partida metodológico y de construcción teórica e histórica.

Por medio de este diseño metodológico, se pudieron integrar inter-acciones, inter-experiencias, inter-subjetividades y reflexividad corpo-oral. Estos procesos se complementaron con la revisión bibliográfica sobre la danza en Ecuador, de Kléver Viera y Carolina Váscones, entrevistas a bailarines y críticos, registro audiovisual y presencial de obras, entrevistas a profundidad con los sujetos investigados en sus espacios de creación y hogares, notaciones, auto-notaciones y laboratorios de análisis del movimiento mediante filmaciones, fotografías y dibujos, y trabajo etnográfico, donde se puso como herramienta de trabajo al propio cuerpo.

Esta propuesta de investigación permite profundizar en el movimiento de y desde el cuerpo y la danza. Dentro del primer capítulo, se presenta un recorrido genealógico, teórico y metodológico que se acerca a la danza, al cuerpo y a la notación del movimiento desde la antropología, la etnografía, la etnocooreología y los estudios del cuerpo. Para ello, se han utilizado las propuestas de Adrienne Kaeppler (1978, 1991, 2003a y 2003b), Michael Jackson (1983), Thomas Csordas (1993), Silvia Citro (et al. 2009, 2010a y 2012), Patricia Aschieri (2006 y 2013), Ana Sabrina Mora (2010^a, 2010b, 2011 y 2012), Esteban Donoso (2019) y Gabriela López (2015 y 2016), investigadores del cuerpo y el movimiento.

La propuesta metodológica-teórica del primer capítulo, plantea tres acercamientos a los sujetos investigados. El primero lo he nombrado *fuentes de inspiración y conocimiento*, que se trata del encuentro de mi locus de enunciación como investigadora y bailarina, por medio de la revisión de literatura académica y la observación-participante, experimentada por medio de la auto-narración y el auto-reconocimiento. El segundo se llama *conocimiento de y desde el cuerpo* y plantea desde un enfoque antropológico y fenomenológico, al cuerpo como punto de partida metodológico y sujeto de conocimiento. En esta fase se realizan entrevistas, diálogos a profundidad,

participaciones-observantes, auto-notaciones y auto-narraciones desde el punto de vista emic. Además, se aplican una etnografía encarnada y una notación del movimiento.

Finalmente, el tercer momento denominado *notación, análisis y descripción de los sistemas de movimiento*, se trabaja desde disciplinas como la Etnocoreología, Antropología de la danza y del movimiento a partir de lo siguiente: a) reconstrucción de procesos creativos y cartografías de vida, b) registro del movimiento mediante la notación y auto-notación, c) ilustración y análisis de los kinemas, morfokinemas, motivos y *coremas*, d) descripción de la forma y fondo del movimiento mediante la auto-narración, y, e) elaboración de conclusiones, teorías y comparaciones.

Con este antecedente, el segundo capítulo se enfoca en el análisis de las propuestas dancísticas de Viera y Váscones. Para ello, se trabaja en tres partes: en la primera, se describen las historias de vida y procesos creativos de los bailarines; en el segundo, se realiza la notación, análisis y descripción de la estructura y sistemas de movimiento, y en el tercero se resuelve la interrogante sobre si el cuerpo-en-movimiento de danza puede ser entendido como un archivo-corporal-vivo de la memoria.

Dentro de la primera parte del segundo capítulo, el estudio sobre la vida y danza de Viera plantea que la estructura de su danza está atravesada por la constante pregunta de saber *quién es* y de cuál es su origen. Esta búsqueda de identidad que se ve manifestada en movimiento lo hace transitar por varias muertes y le permite encontrarse con sus memorias: festiva, esperpéntica, urbana y cotidiana. A partir de la notación y análisis de la estructura y sistemas de movimiento se pudo desarrollar el motivo *El Rabo de Vaca* y sus metodologías y técnicas de trabajo *La Danza de la Cotidianidad*, *Las Acciones Vacías* y *La Danza Imperceptible*; además se pudo evidenciar su trabajo con la literatura, sus obras y traspasos corpo-orales.

Por otro lado, en la segunda parte del segundo capítulo, en el caso de Váscones, se establece que su cuerpo y su danza se han comprometido con un profundo conocimiento de su *Ser*, su cuerpo y su movimiento. Esta búsqueda de un estilo personal y auténtico se plasma en seis etapas de cambio y crecimiento. La memoria, la improvisación, la relación con los objetos escénicos, el entendimiento de que la danza no está fuera de ella, sino que ella misma es su danza, y el profundo conocimiento de la estructura orgánica de su cuerpo, le han permitido generar una danza de, desde y para su cuerpo. A partir de la notación y auto-notación de sus sistemas de movimiento y estructura de su danza, se establecieron los siguientes motivos: *Soy un mar de cuerpos*, *El esqueleto*,

La memoria celular y El vacío; y los morfokinemas: Moverse desde el corazón y Los nudos.

Los conocimientos obtenidos en este capítulo, se complementaron con la información obtenida de revisiones bibliográficas y entrevistas aplicadas a bailarines, investigadores y críticos de la escena ecuatoriana, como: Genoveva Mora (et al. 2015a y 2015b), Esteban Donoso (2019), Bertha Díaz (2015a y 2015b), Ernesto Ortiz (2014 y 2017), Valeria Andrade (2015 y 2019), Ana María Palys (2015a y 2015b), Gabriela López (2015 y 2016) y Viviana Sánchez (2019). Sus propuestas y recorridos históricos se basan en temáticas sociales, culturales, ideológicas, políticas, estéticas, de género y poscoloniales, lo que permite entender a la danza ecuatoriana más allá de su historia oficial.

Por medio de este proceso de investigación, este estudio consiguió un acercamiento a la danza desde otros horizontes, los que quizás, hasta este momento, han sido invisibilizados. En este aspecto, es importante mencionar que el trabajo colaborativo permitió que las voces y cuerpos de sus protagonistas, su experiencia y conocimiento den forma y contenido a este estudio. Todavía quedan abiertas varias interrogantes y premisas, que, con la práctica de la metodología aquí desarrollada, podrán paulatinamente ser respondidas.

Es necesario reflexionar sobre cómo se está pensando la danza en Ecuador y quienes lo hacen. Re-pensar como la posibilidad e imposibilidad de notación del movimiento ofrece un camino para reconstruir una historia horizontal de este campo artístico, dentro de la que el cuerpo-en-movimiento de danza pueda convertirse en un archivo corporal-vivo, y por ende, una reconstrucción de la narrativa dancística desde el cuerpo de los ejecutantes del movimiento. Este documento es una invitación a re-pensar la danza y a sus protagonistas como sujetos de conocimiento.

Capítulo primero

Referencias teórico-metodológicas para el abordaje de la danza, el cuerpo y la notación del movimiento

La danza es un tipo particular de experiencia corporizada en la que se construyen modos particulares de cuerpo y de movimiento, modos de estar y de ser en el cuerpo, de vivirlo, de experimentarlo, de sentirlo, de entenderlo, de representarlo.
(Mora, 2011)

Imaginando que el cuerpo en-movimiento-de-danza puede ser un contenedor de memorias, historias y testimonios –cuerpo-archivo–, en esta investigación me acerco a entender la danza de y desde el cuerpo, me introduzco en el campo de la investigación antropológica y la etnografía, me acerco a seres corpo-orales de diversas épocas y lugares; me acerco a la vida y danza de Kléver Viera y Carolina Váscones, bailarines de origen ecuatoriano y del mundo y el no-mundo, seres corpo-orales que han hecho de la danza – moderna y contemporánea– su fuente de conocimiento, enseñanza, encuentros, desencuentros, amor y desamor.

El recorrido genealógico, teórico y metodológico de este capítulo busca acercarse a la danza, al cuerpo y a la notación del movimiento, desde las propuestas de Adrienne Kaeppler (1978, 1991, 2003a y 2003b), Silvia Citro (et al. 2009, 2010a y 2012), Ana Sabrina Mora (2010a), Michael Jackson (1983), Thomas Csordas (1993) y Esteban Donoso (2019). Investigadores y teóricos que vincularon sus cuerpos al movimiento y a la danza; sus aprendizajes, experiencias y enseñanzas permiten que esta investigación genere propuestas desde perspectivas *emic* y *etic*, de y desde el cuerpo y la danza.

El primer acercamiento, fuente de inspiración y conocimiento propone realizar desde perspectivas *etic* una auto-narración y reconocimiento de la trayectoria que ha vivido la investigadora: recordar y reconocer las clases y talleres de danza que se han tomado, las obras que se han visto y los textos e investigaciones que se han revisado. Desde la propuesta de ser-en-el-mundo y en el campo de investigación, el segundo acercamiento se plantea desde la perspectiva *etic*, asistir a clases y realizar entrevistas a profundidad a los sujetos históricos de investigación, quienes ejecutaron los sistemas de movimiento (baile, filmación, fotografía y dibujo) y realizaron la auto-notación. Finalmente, en un tercer acercamiento, surge la notación y análisis de los sistemas de movimiento; con el objetivo de conocer la estructura y/o estilo de su danza e ilustrar y analizar *kinemas*, *morfokinemas* y *motivos*.

1. **Perspectiva emic y etic para la notación del cuerpo-en-movimiento de y desde la danza: una experiencia sentida con Kléver Viera y Carolina Váscones**

El par conceptual etic/emic es una categoría lingüística. Define primero dos ramas de actividad específica de esta disciplina: la fonética (de ahí el aféresis “etic”) y la fonología o fonémica (de ahí la abreviatura “emic”); la primera consiste en el estudio de los sonidos humanos articulados independientemente del valor cultural y simbólico que pueda cobrar dentro de una cultura determinada y la segunda tiene que ver con la articulación, esto es, la estructuración, entre sí de dichos sonidos que conforman modos de descripción del mundo y representaciones del mismo de acuerdo a una forma de vida cultural dada. Tal distinción de enfoque se debe al lingüista Kenneth L. Pike (Ducrot y Todorov 1983, 5 citada en González, 2010, 259).

Como resultado de esta intermediación entre mis sujetos de investigación¹, Kléver Viera y Carolina Váscones, y mi propuesta metodológica de notación del movimiento y análisis de la estructura y estilo² en danza esta investigación muestra el trabajo conjunto entre bailarines, investigadores y teóricos, seres corpo-orales³ que he podido leer, escuchar, mirar y sentir. Basada en una perspectiva emic y etic, esta propuesta metodológica permite profundizar en el movimiento de y desde el cuerpo y de y desde la danza (Citro et al. 2010b-2012).

Esta investigación plantea una actividad de construcción de historias desde la vida (Guerrero, 2010), que busca producir memoria y conocimiento mediante construcciones teóricas y una propuesta metodológica etnográfica. Teóricos como Marvin Harris y Kenneth L. Pike, dentro de sus procesos científicos plantearon la necesidad metodológica de integrar a todo proceso investigativo, el conocimiento, la subjetividad y la experiencia corpo-oral⁴ del investigador y el investigado (González, 2010, 206). Dentro de esta investigación, la notación del movimiento y la descripción de memorias presentes en las

¹ Llamaré sujetos de investigación a Kléver Viera y Carolina Váscones. Considero que son ellos los portadores de las historias y memorias de sus cuerpos y danzas; porque dentro de esta investigación desarrollan un carácter activo y participativo.

² Si bien el concepto de estilo suele ser ambiguo, siguiendo a Meyer Shapiro, planteo que se trataría de “la forma constante –y en ocasiones los elementos, cualidades y expresión constantes– en el arte de un individuo o grupo” (Kaeppler, 2003a, 95).

³ “Para las sociedades nativas, esta necesidad de narrar expresa construcciones capaces de explicar y sobre todo hacer comprender el mundo, por esto, encuentro viable plantear al cuerpo como la experiencia convergente que da sentido entre los lenguajes corpóreos y los lenguajes orales, propios de las culturas de la memoria, aquellas que carecen de documentación escrita y que metaforizan el mundo por medio del movimiento del cuerpo, movimiento continuo y fluido que también habla de la existencia del grupo humano que danza” (Lara, 2012, 29).

⁴ En esta investigación se añade la experiencia corporal, a las propuestas iniciales de Harris y Pike (1979), aportes que surgen de Silvia Citro (et al. 2009, 2010a y 2012), Merleau Ponty, Michael Jackson (1983) y Thomas Csordas (1993).

danzas de Kléver Viera y Carolina Váscones cuentan con su punto de vista emic, y mi punto de vista etic.

La perspectiva emic, permite la reconstrucción de un estilo de danza, su historia y memoria, desde la voz y cuerpo de los ejecutantes del movimiento, desarrollando respuestas a la pregunta: ¿cómo estos se mueven, sienten y significan el movimiento? (Islas, 1995 y Citro et al. 2012). El punto de vista emic permite concebir la percepción de los investigados desde lo objetivo y subjetivo sobre un tema. Para Harris esta perspectiva de investigación se refiere a “sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o ‘cosas’ están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún modo apropiadas” (1968, 403).

Por otro lado, la perspectiva etic es la voz y cuerpo del investigador que media y acompaña a los sujetos de investigación. Esta es considerada como la parte objetiva de la investigación, y será la que de forma a todo el aporte corpo-oral de los investigados, además de ser quien proponga las propuestas teóricas y metodológicas para la notación del movimiento y análisis estructural de la danza. Mediante una propuesta metodológica dialéctica (Citro et al. 2009), los investigadores del movimiento buscamos un acercamiento al sujeto de investigación, teniendo en cuenta que nunca podremos aproximarnos a la realidad total de su danza, ya sea esta individual o colectiva. Pero desde mi escucha corpo-oral etic, logré acercarme, sentir, conocer y entender su ser. De esta manera logré identificar el contenido de la estructura de su danza y sus sistemas de movimiento (Kaeppler, 2003b).

Las perspectivas emic y etic, estarán presentes en la notación, análisis de los movimientos y descripción de las memorias presentes en la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones. Siendo la voz corpo-oral emic la que determine el rumbo y los resultados de esta investigación, porque serán ellos con sus cuerpos, los que ejecuten el movimiento, relaten sus historias de vida y procesos creativos; y serán, quienes describan y determinen la forma y contenido de su danza y/o estilo. Asistir a clases y observar obras de danza determinaron mis primeros acercamientos a esta expresión artística (Citro et al. 2009). En ese sentido, a partir de una necesidad de escucha fenomenológica (Ricoeur, 1982), desarrollé varias herramientas para la notación y análisis del movimiento, que desde la perspectiva etic y las propuestas de distanciamiento me permitieron realizar lo siguiente: investigación bibliográfica de la danza en Ecuador, de Kléver Viera y Carolina Váscones, entrevistas a bailarines y críticos de danza, visualización audiovisual y

presencial de sus obras, laboratorio de análisis del movimiento, que me permitió discernir la estructura y estilo de su danza, mediante la filmación, fotografía y dibujo. Desde las propuestas del acercamiento, se asistió como participante-observadora a sus clases y montajes y se hicieron entrevistas a profundidad en sus espacios de creación y hogares.

Dentro de la perspectiva emic y también desde una necesidad de escucha, se solicitó a los sujetos investigados, Kléver Viera y Carolina Váscones, escoger y ejecutar un sistema de movimientos que definiera su estilo de danza y describa su forma y contenido. Desde la auto-notación y auto-narración⁵ los sujetos investigados pudieron desarrollar sus dibujos y detallar sus historias desde la vida, sus memorias y las conceptualizaciones que han generado sobre su danza, en cuanto a su estilo y metodologías de aprendizaje y enseñanza. Trabajar mediante los puntos de vista emic y etic dentro de la notación del movimiento, reactiva la facultad de escucha de y desde el cuerpo y la danza. Además, permite que la voz de los investigados y seres corpo-orales sean los que construyan su historia y su estilo de danza. Por tanto, he llegado a la conclusión de que dentro de la danza moderna y contemporánea que aquí se analiza, es prácticamente imposible ser la danza del otro, cada corporalidad dentro de su existencia es diversa y cambiante, ya sea desde su construcción social, emocional y física. Es importante desde una perspectiva emic y etic construir historias, memorias y archivos de manera colaborativa, partiendo siempre de que la voz principal sea la de los sujetos investigados.

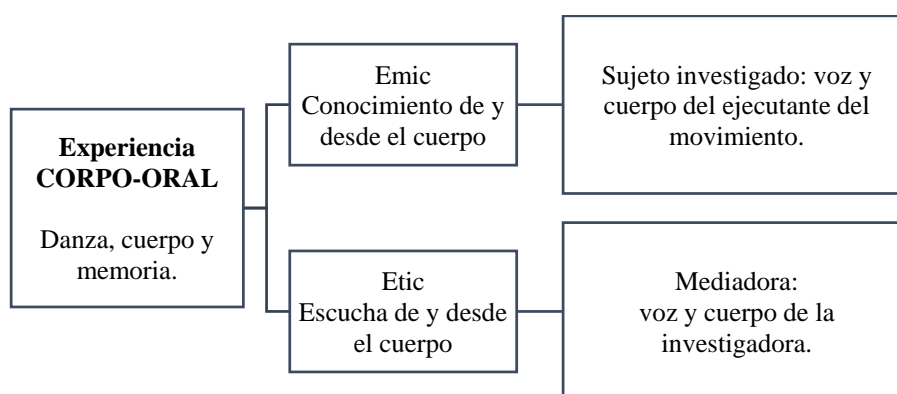


Figura 1. Experiencia emic y etic en el análisis estructural de la danza.
Fuente y elaboración propia.

⁵ “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” (Donoso, 2019, 67).

2. El primer acercamiento: investigación bibliográfica y observación-participante

En esta investigación pude visualizar que muchas de las personas que leí como: Genoveva Mora (et al. 2015a y 2015b)⁶, Esteban Donoso (2019), Fabián Barba (2019), Ernesto Ortiz (2015 y 2017), Viviana Sánchez (2019), Gabriela López (2013 y 2015), Adrienne Kaeppler (1978 y 2003b), Silvia Citro (et al. 2009, 2010a y 2012), Ana Sabrina Mora (2010a), Michael Jackson (1983) y Thomas Csordas (1993); siendo o no bailarines vincularon para sus investigaciones sus cuerpos a la danza o el movimiento; actividad importante para poder escribir sobre el movimiento de y desde el cuerpo. Dentro de mi historia de vida, la danza ha sido una de mis grandes aliadas, pero también ha sido fuente de frustración e inconstancia. Me encontré con ella a la edad de los siete años en un grupo de danzas andinas ecuatorianas; ya en el colegio integre el equipo de *cheerleading*; y a partir del 2009 me inicié en la danza contemporánea, estudiando con: Wilson Pico, Kléver Viera⁷, Gabriela López⁸, Anna Jácome⁹, Camila Enríquez¹⁰, Fausto Espinoza¹¹, Oscar

⁶ Y su producción en la revista virtual *El Apuntador*: <https://www.elapuntador.net/>

⁷ Dentro de esta investigación se podrá leer sobre la historia de vida, estructura y estilo de danza de Kléver Viera.

⁸ “Soy una investigadora de artes escénicas y artista ecuatoriana. He trabajado por doce años en la investigación teórica y puesta en escena de música y bailes afroecuatorianos. Soy co-fundadora del Grupo Itinerante de Artes “Guandul” (Acuerdo Ministerial N057-2011), con el que he liderado proyectos de investigación y comunitario-artísticos desde el 2007. Tengo un Doctorado en Teatro y Artes Escénicas por Goldsmiths-University of London y una Maestría en Artes Escénicas con mención en etnecoreología por University of Malaya. He presentado mi trabajo en Malasia, Reino Unido, Turquía, Uruguay, China, Francia, Irlanda, Austria, Ecuador, Kazhakstán y Portugal” (López, s.f.). Gabriela López, además de ser una de mis primeras maestras en danza, dirigió esta tesis durante algunos meses, sus aportes teóricos y metodológicos le dieron bases importantes y vitales a esta tesis.

⁹ “Bailarina, Coreógrafa instructora independiente de danza contemporánea desde el año 2006. Ha participado en obras del taller de Experimentación Escénica, Hilo de Plata y el FDI. Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad Central del Ecuador. Graduada en la Escuela del Frente de Danza Independiente (FDI). Ex miembro de la escuela Futuro Sí y FDI. Actualmente imparte clases y desarrolla investigaciones coreográficas y pedagógicas en Artemisadanza” (El Apuntador, s.f.).

¹⁰ “Maestra de Danza Contemporánea por el Frente de Danza Independiente (2002). En el 2020 estudia Danza India *Odissi* en *The Temple of Fine Arts*. Estudios en el Instituto Nacional de Artes (IUNA). Perteneció a la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Mazatlán DELFOS de México, donde se le concede dos becas para el estudio de interpretación. Baila en esa compañía por dos temporadas: 2005 y 2007. Maestra de composición coreográfica y danza contemporánea en la Universidad de Cuenca (2009). Actualmente se desempeña como bailarina de la Compañía Nacional de Danza” (El Apuntador, s.f.).

¹¹ “Bailarín, docente, coreógrafo, gestor y director. Inicia en la Escuela Exploradores de la Danza (FDI). Cofundador del grupo El Arrebato. Licenciado en Danza de la Universidad de las Artes de Venezuela, país donde participa como bailarín en las compañías Caracas Roja Laboratorio, Mudanza y Danzahoy. Cofundador de Movimiento Centrifuga en 2011. Como artista independiente se presenta como 4D. Como parte de IDOU-4D apoya la línea Danza Diversa, aplicación metodológica que permite el disfrute y acceso a la danza para todos” (El Apuntador, s.f.).

Santana¹², Xavier Delgado¹³ y Cristian Masabanda¹⁴, maestras y maestros¹⁵ que han sido luz y conocimiento. En el 2015, ingrese a la Maestría de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, lo que permitió interesarme por la danza desde la investigación y la comunicación. A todo esto, lo llamo el primer acercamiento: fuente de inspiración y conocimiento.

Con este recorrido por la danza asistir a clases y ver obras, era un participar desde los sentidos y los sentires. Pero a partir de mi interés investigativo acercarme a la danza y sus representantes, empezó a tener un carácter objetivo, una perspectiva analítica y por lo tanto un distanciamiento. Empecé a observar más detenidamente las figuras, trazos o movimientos que los bailarines ejecutaban en sus clases y funciones. Me interesé por la diversidad y diferencia que tiene cada cuerpo, su entonación, su fuerza, su flexibilidad y su historia. Surgió así la pregunta: ¿quizás los movimientos que ejecutaban los bailarines con su cuerpo tienen algún tipo de memoria?, ¿pueden ser estos movimientos y cuerpos contenedores de historia, memoria y testimonios?, por lo tanto, si nadie puede compartir la realidad que cada uno vive, seguramente sus movimientos son resultados personales de sentires, saberes y seres; y, responderán a un estilo particular de danza.

¹² Realiza sus estudios en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago en Chile. Bailarín invitado en el Ballet de Santiago y Ballet de Cámara de Santiago. En Ecuador formó parte del elenco Ballet Nacional y de la Compañía Nacional de Danza; Co-dirige IN VITRO Danza Contemporánea; Co-creador de los proyectos: I Festival Internacional de Danza Contemporánea In Vitro (2010); Residencia de Creación Coreográfica en La Cantera, México (2016); y Scores in Motion – Partituras en Movimiento fase Quito. En la actualidad es docente de la Universidad de la Artes en Ecuador, y trabaja en el desarrollo de su propio sistema de movimiento CUATRO PIES (Santana, s.f.).

¹³ Coordinador, maestro y fundador del Proyecto Espacio Vazio. Director, coreógrafo y bailarín de Colectivo Zeta Danza. Presidente de la Red de Artistas del movimiento. Subgerente del Festival Quito Tiene Teatro (2019). Acreedor de varios fondos, como: Iberescena con el Proyecto De-paso, Ministerio de Cultura del Ecuador con su obra Estados Del Cuerpo Ecuatoriano, ganador de la Convocatoria Arte en el trole con su obra AMBROSIA BEACH (2014). Tiene a su haber veinte trabajos coreográficos, obras que se han presentado en el país y diferentes festivales en Colombia, Perú, México y Cuba. Como intérprete fue bailarín en: Ballet Nacional del Ecuador, Grupo TALVEZ de la USFQ, El Arrebato, Ballet Contemporáneo Humanizarte, Compañía Escena VI de la Universidad Central del Ecuador.

¹⁴ “Fue parte de las compañías: Ballet Andino Humanizarte, Ballet Metropolitano y Ballet Contemporáneo (Ecuador), Ballet Folklórico Mexicano Xochiquetzal, Ballet Independiente, Lagú Danza, México en Movimiento, A Poc A Poc Danza Contemporánea, Utopía Danza Teatro, en México. Tiene propuestas coreográficas con: Compañía Nacional de Danza del Ecuador, Colectivo Callejón Vacío, Metrodanza y Compañía de Danza Contemporánea-Comcordanse. Ha participado en festivales y residencias en Perú, Colombia, Chile, México, España y Bélgica. Actualmente, forma parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza del Ecuador. Es director del Colectivo Callejón Vacío y Coordinador General del Encuentro *Vivamos la Danza*. Imparte clases y talleres enfocados: espacio-cuerpo-movimiento y principios de la anatomía para el movimiento” (El Apuntador, s.f.).

¹⁵ En los textos de Genoveva Mora (et al. 2015a y 2015b), se puede encontrar biografías y trabajos de los bailarines aquí mencionados, como: Wilson Pico, Kléver Viera, Susana Reyes, María Luisa Gonzáles, Carolina Váscones, Josie Cáceres, Ernesto Ortiz, Ana Jácome, Esteban Donoso, Fabián Barba, Christian Masabanda, Sofía Barriga y Xavier Delgado.

Inicié una etapa de observadora, donde visité clases, talleres, montajes y presentaciones. Los registros filmicos y fotográficos se convirtieron en la “manera de poder captar detalles que pueden escapar a la observación directa, y luego mostrar su significación en observaciones diferidas” (Pinski, 2010, 6). Aunque distante y plateándome como observadora, capturar digitalmente el movimiento reiterativo en bailarines, me acerco a Kléver Viera, Anna Jácome, Oscar Santana, Fausto Espinoza y Sofía Barriga¹⁶. Pero al no encontrar aún, una metodología para que estos movimientos y cuerpos me compartan y cuenten su historia, empecé una etapa de investigación bibliográfica; ahí me pude introducir, y conocer la historia y a los representantes de la danza en Ecuador. Aquí empezó mi interés por otras corpo-oralidades que no había visto, pero que en ese momento las podía leer, y de cierta manera sentir. Así surgieron los cuerpos y danzas de Susana Reyes¹⁷, Josie Cáceres¹⁸ y Carolina Váscones¹⁹.

Al escribir sobre danza y sus representantes, me encontré con textos, videos, fotografías y perfiles en redes sociales que narran la historia de danza en Ecuador. Después de hacer un recorrido por bibliotecas, archivos de bailarines y la web, encontré una reducida producción de material bibliográfico y archivos incompletos y dispersos. Los textos que cuentan una historia cronológica de danza en el Ecuador, son: *Danzahistoria. Notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*, escrito por Susana Mariño y Mayra Aguirre (1994), *Nace una Danza. Una mirada a la danza en los años setenta en el Ecuador*, escrito por Natasha Salguero (2002), *Inventariando la Danza*

¹⁶ “Bailarina, performer, coreógrafa, gestora cultural, profesora de danza contemporánea y *contact* improvisación. Intérprete de danza contemporánea independiente en Ecuador, Colombia, Cuba, Suecia, Israel, España, Holanda, Francia, Brasil, Venezuela, Argentina, Perú y Japón. Co-fundadora del colectivo Movimiento Centrifuga y Festival Quito Concreto. A pertenecido a grupos de danza contemporánea como: El Pez Dorado, Grupo Verticálica, Compañía Nacional de Danza de Ecuador. Hace 14 años imparte clases de *contact* improvisación. Fundadora y creadora del Festival de *Contact* Improvisación Ecuador (2017). Tiene creaciones propias y de creación colectiva en danza contemporánea y danza aérea” (Galería, s.f.).

¹⁷ “Susana Reyes inicio en danza desde 1974 en el Colegio 24 de Mayo, la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura, el Instituto Nacional de Danza y en la Compañía Nacional de Danza de Ecuador. A inicios de 1980 integró los grupos: Estudio y Cenda. Luego, con Juan del Hierro, fundaría el Grupo Experimental de Danza Contemporánea Quebradanza. En 1984 actuó en el OFF Festival-New York con obras de Quebradanza. Años después, regresó a Ecuador para poner en escena la fusión de códigos de la Danza Butoh con la Cosmovisión Andina. Dirige el festival Mujeres en la Danza” (El Apuntador, s.f.).

¹⁸ “Bailarina independiente y coreógrafa. Con una trayectoria de más de 30 años en escena local, incursionó profesionalmente en la danza como parte del Frente de Danza Independiente. Varios años después, junto a las bailarinas Irina Pontón y Carolina Váscones, formó la Corporación de Arte Contemporáneo El Cuarto Piso, con la que creó varias obras de danza contemporánea. Magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina del Ecuador, se ha desempeñado profesionalmente como profesora en varias universidades públicas y privadas del país. Dirigió la Compañía Nacional de Danza del Ecuador hasta inicios del año 2021” (Compañía Nacional de Danza, s.f.).

¹⁹ Dentro de esta investigación se podrá leer sobre la historia de vida, estructura y estilo de danza de Carolina Váscones.

Contemporánea en el Ecuador, escrito por Genoveva Mora (2008); *Diagnóstico situacional participativo de las artes escénicas en el Ecuador*, elaborado por el Ministerio de Cultura del Ecuador (2012) y *Camino Danzado memorias de un arte resistente en Quito*, escrito por Ekaterina Ignatova (2013), y otros. Todos ellos de cierta manera dejan de lado las voces de los ejecutantes del movimiento, y al volverse textos narrativos-cronológicos de una “historia oficial”, me hacen pensar y sentir que son textos parcializados sin cuerpos ni memoria.²⁰

Críticos e investigadores como Genoveva Mora, Esteban Donoso, Bertha Díaz (2015a y 2015b), Ernesto Ortiz, Valeria Andrade (2015 y 2019), Ana María Palys (2015a y 2015b), Gabriela López y Viviana Sánchez (2019), han producido estudios críticos sobre la danza en Ecuador. Los autores plantean temáticas que abordan aspectos sociales, culturales, identitarios, políticos, estéticos, de género y poscoloniales, que, además, permiten escuchar las voces de los ejecutantes del movimiento, siendo la entrevista y el relato la principal fuente de información. Agenciando como resultado un archivo de datos históricos, testimonios, reflexiones, fotografías y videos. Quedando aún latente el compromiso de una historia de danza moderna y contemporánea que profundice en las temáticas de obras, su producción y gestión cultural (Sánchez, 2019), la notación del movimiento (Kaeppler, 2003b y López, 2016), la definición de la estructura y estilo de sus danzas y la teorización de sus aportes conceptuales y metodológicos (López y Morocho, 2015).²¹

Finalmente, dentro de todo este proceso de primer acercamiento, entrevisté a varios bailarines e investigadores de la danza ecuatoriana. Después de analizar sus valoraciones e historias desde la vida, seleccioné como sujetos de investigación, para una previa investigación a: Kléver Viera, Josie Cáceres, Carolina Váscones, Fausto Espinoza y Anna Jácome. A partir de este punto, con el trabajo realizado busqué respuestas para la pregunta de investigación que propuse: ¿puede el cuerpo-en-movimiento de danza ser entendido como un archivo-corporal-vivo de la memoria?, en ese sentido decidí trabajar conjuntamente con Kléver Viera y Carolina Váscones, quienes tuvieron el deseo, el tiempo y la apertura necesaria para participar de este proceso de investigación conjunta,

²⁰ En la mayoría de estos textos prima el abordaje y construcción de una historia, desde los sujetos de investigación masculinos. De ahí que actualmente muchos bailarines, críticos e investigadores, notemos la ausencia de producción bibliográfica donde se hable de las mujeres en y desde la danza.

²¹ “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 les da movimiento a esas representaciones. Narrar es también una manera de hacer frente a las discordancias y tensiones inherentes a los hechos que enfrentamos” (Donoso, 2019, 68).

y que además se sintieron interesados a responder mi segunda interrogante: ¿cuáles son las memorias que sus archivos-corporales-vivos han trasladado a su danza (cuerpo-en-movimiento)?

Para llevar a cabo el primer acercamiento a un sujeto de investigación es importante buscar acercarse corporalmente a la práctica o pertenecer a la comunidad investigada; realizar una auto-narración (Donoso, 2019) del proceso de acercamiento o del proceso histórico de vida que se ha desarrollado dentro de dicha comunidad, lugar donde se permite profundizar en una auto-observación y un examen de la propia trayectoria corporal, lo que permite aclarar el locus de enunciación²² y los intereses personales dentro de la investigación (Aschieri, 2013, 3); profundizar en una búsqueda de archivos bibliográficos, audiovisuales y de testimonio; y finalmente, entrevistar a investigadores, teóricos, críticos y ejecutantes de la propuesta artística que se está trabajando.

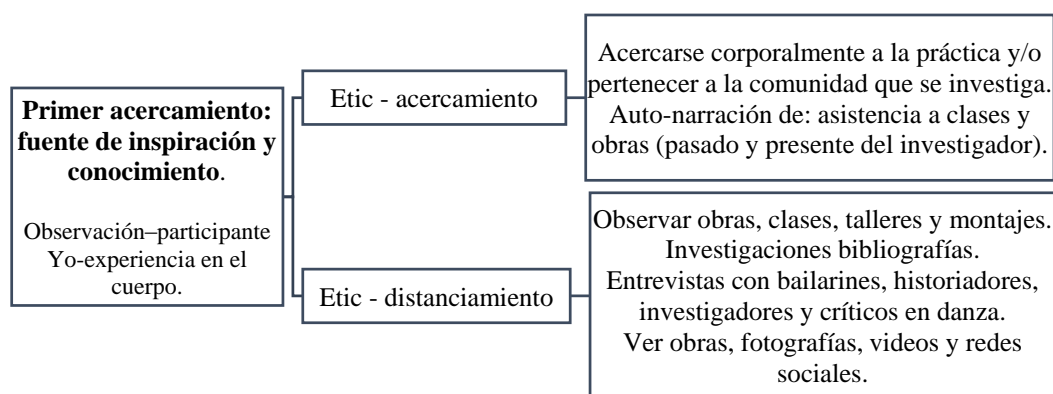


Figura 2. Primer acercamiento al análisis estructural de la danza.
Fuente y elaboración propia.

3. Segundo acercamiento: entrevistas y participación-observante

3.1 Antropología y fenomenología de y desde el cuerpo: orígenes, diferentes perspectivas y proyecciones en América Latina

El cuerpo a lo largo de la modernidad ha sido categorizado como una máquina-herramienta sin vínculo posible a su sentir, saber y ser. Se podría además sostener que la

²² “Uno de los elementos constituyentes de las formaciones discursivas foucaultianas es el *locus* de enunciación, es decir, el lugar desde el cual se habla. Mientras que Foucault puso el acento en la base institucional de los discursos, Mignolo lo pone en la historia personal del sujeto hablante” (Fraga, 2015).

corporalidad –ya sea desde el pensamiento griego, cristiano, en las filosofías racionalistas, en las prácticas científicas y en la expansión y consolidación del capitalismo– (Citro et al. 2010b, 32) ha sido sujeto de ausencia y omisión. Esta supuesta construcción ideológica sobre el cuerpo, es la que ha prevalecido a lo largo de la modernidad occidental. De aquí que el cuerpo y su indagación científica, social, cultural y corporal sea tema menor y de olvido.

El cuerpo ha tomado interés para la Sociología a partir de la crítica al proyecto racional de la modernidad, que en parte situó en el cuerpo una fuente de oposición a la razón instrumental. Podemos ubicar aquí la teoría social que retoma a Frederick Nietzsche (en cuya filosofía el cuerpo y su control es crucial para entender los dilemas de la modernidad), la obra de Norbert Elias (para quien el avance de la civilización tuvo mucho que ver con la “civilización del cuerpo”), la escuela de Frankfurt y los teóricos críticos (como Walter Benjamin y Theodor Adorno), y posteriormente las investigaciones de Pierre Bourdieu y Michel Foucault, entre otros. David Le Breton, autor del libro sobre antropología del cuerpo que más difusión ha tenido en Argentina (2000 [1990]), se remonta más atrás en la historia para explicar la concepción actual sobre el cuerpo, remontándose a los primeros tiempos de la modernidad (refiriéndose en particular a procesos gestados desde el siglo XV y afianzados desde el XVI) (Mora, 2010a, 55).

Los trabajos pioneros de Robert Hertz (1990), Marcel Mauss (1936)²³ y Maurice Leenhardt (1947) dentro de la antropología, manifestaron explícitamente las diversas dimensiones del cuerpo –entendiéndolo como objeto independiente de estudio antropológico²⁴–, haciendo visible su interrelación con su carácter social, histórico y cultural. Desde una visión antropológica, Mary Douglas define al cuerpo como un conjunto de sistemas simbólicos, de experiencia fisiológica y comunitaria (1978).²⁵ Definitivamente fue en esta década, que se colocó más específicamente al cuerpo como

²³ Mora menciona que: “El concepto de técnicas corporales de Marcel Mauss es a la vez interesante y problemático. Por un lado, las concibe como actos que son a la vez físicos, técnicos y socialmente aprendidos y determinados, instancias que sólo pueden separarse analíticamente. Pero las distingue de los actos rituales, mágico-religiosos o simbólicos, dando a entender que las técnicas corporales son esencialmente técnicas físicas, en las que lo simbólico se expresa solamente en el hecho de que son aprendidas y compartidas socialmente. De este modo, en ellas el cuerpo no es más que una herramienta y un medio técnico, y los sujetos las experimentan como movimientos físico-mecánicos, sin impacto en su subjetividad. Aunque la dimensión social y simbólica de las técnicas del cuerpo no es totalmente negada, el cuerpo es visto como un objeto en el que se imprimen cuestiones sociales, y que no es en sí mismo productor de experiencias y de subjetividad” (2010a, 49).

²⁴ Cuerpo igual a objeto para ser investigado.

²⁵ “Por ejemplo, Mary Douglas [1970] habló de ‘los dos cuerpos’, refiriéndose a los aspectos sociales y físicos del cuerpo, es decir, al uso que hacemos de nuestros cuerpos y al modo en que nuestros cuerpos funcionan, respectivamente, y enfatizando los modos en que elementos de la anatomía y la fisiología pueden ser captados por el dominio de lo simbólico; con esto se reitera la distinción entre mente y cuerpo, y entre cultura y biología” (Mora, 2010a, 60).

sujeto-objeto de investigación dentro del campo de la antropología, reconociéndolo como constructo social, corporal y simbólico.

A finales de los años 80 y principios de los 90, surgieron los postulados teóricos de Peter Csordas y Michael Jackson, quienes son herederos de la perspectiva fenomenológica de *ser-en-el-mundo* de Merleau-Ponty²⁶ y de la corriente de Bourdieu y su estudio de las prácticas o *habitus*²⁷. Dentro de sus investigaciones teórico-metodológicas Jackson (1983) advierte que los estudios antropológicos sobre el cuerpo han reducido la praxis corporal únicamente al campo de lo semántico, definiendo y determinando al cuerpo como un sujeto pasivo -objeto sobre el cual se inscriben los patrones simbólicos, sociales y culturales- e inerte, descuidando su carácter activo, participativo y transformador. A partir de la vinculación teórica-práctica de los conceptos del ser-en-el-mundo y *habitus*, Csordas (1993) señala que hasta finales de la década del 80 en la antropología del cuerpo y en los estudios del cuerpo el abordaje teórico aún partía de las “representaciones del cuerpo”. Tanto Jackson como Csordas enfatizan en la idea de recuperar la perspectiva del *embodiment*²⁸, término que Csordas lo define como “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico, antes que un objeto de estudio [...] un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y por los modos de presencia y compromiso en el mundo” (Citro et al. 2010a, 32).

Edificando otro modo de agrupar los punto de vista teórico-metodológicos de la antropología y los estudios del cuerpo, Michael Jackson (1983), Tomas Csordas (1993), Silvia Citro (2004), Patricia Aschieri (2006) y Sabrina Mora (2010a), proponen trabajar siempre desde una perspectiva dialéctica, pensando al cuerpo como un sujeto capaz de

²⁶ Desde esta perspectiva teórica la memoria nace de la experiencia sensible del cuerpo hecho carne y de su relación con el mundo. Desde este punto, la experiencia de la percepción corporal de un sujeto con su mundo genera conocimiento y también memoria. Así pues, no es posible la existencia de memoria sin un sujeto y tampoco es posible la existencia de un sujeto sin su relación con el mundo; en esta rigurosa bilateralidad para Merleau-Ponty “el mundo no puede constituirse como mundo, ni el yo como yo, sino es en su relación” (Citro 2006, 9).

²⁷ Pensando al cuerpo, no únicamente como símbolo o medio de comunicación, sino como cuerpo socialmente investido de práctica. Bourdieu plantea el *habitus* y lo definen como un conjunto de “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (1991).

²⁸ “En las dos últimas décadas, el concepto de *embodiment* ha tenido una creciente importancia en la antropología del cuerpo. Ha sido definido por Csordas (1993) como la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto. A esta perspectiva le sigue un enfoque metodológico, la fenomenología del cuerpo, que se basa en el reconocimiento del *embodiment* como sustrato existencial de la cultura y el sujeto (‘necesario para ser’), y en el cuerpo (en el sentido de cuerpo viviente, es decir, en su dimensión biológica y material) como punto de partida metodológico más que como objeto de estudio” (Mora, 2010a, 82).

agencia. Por otra parte, desde la metodología dialéctica, Citro (et al. 2009) plantea la idea de *acercamiento-distanciamiento*²⁹ en el campo de investigación, aquí se procura poner en el centro del análisis la relación entre el etnógrafo y la gente que estudia, es decir, se intenta dar voz a los sujetos investigados y, finalmente, dentro de la perspectiva de *distanciamiento* se ejerce la facultad de sospecha en la que el investigador promueve la flexibilidad sobre la realidad estudiada.

Construyendo otro modo de agrupar los enfoques teórico-metodológicos socioantropológicos sobre el cuerpo, Silvia Citro (2004) ha afirmado que a partir de los `80 y los `90 pueden diferenciarse dos grandes grupos de perspectivas: por un lado, los abordajes estructuralistas y post-estructuralistas que consideran al cuerpo como objeto de representaciones simbólicas, formaciones discursivas y prácticas disciplinares, con Lévi Strauss, Lacan y Foucault como sus principales influencias. Por otro lado, tres vías de aproximación que enfatizan la capacidad constituyente de la corporalidad en la vida social, como aquellos que retoman la fenomenología de Merleau-Ponty (como Csordas y Jackson); aquellos que desde un enfoque dialéctico intentan superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo, como la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu; y aquellos que destacan el papel de la corporalidad en las prácticas de oposición, resistencia y creatividad cultural (Mora, 2010a, 61).

En oposición a siglos de enajenación del cuerpo, surge un cuerpo como representación del cuerpo, un espacio destinado a la historia, memoria e identidad; un cuerpo: “[...] encarnación del sujeto [...] cuerpo entendido como aquel sustrato común que compartimos [...] aquello que nos hace semejantes. Porque para todos nosotros el cuerpo es nuestro anclaje en el mundo, es el medio por el cual habitamos el espacio y el tiempo [...]” (Citro, 2006, 1). Pensar los estudios de la danza desde una visión de y desde el cuerpo, permite realizar reflexiones e investigaciones profundas donde el cuerpo es visto como un hacedor de conocimiento. Si pensamos este trabajo como el resultado de varias corpo-oralidades, sabremos que en ella han participado cuerpos que han engendrado: observaciones, investigaciones, entrevistas y participaciones con sus sujetos-históricos de estudio, ya sea en rituales, clases, obras, en sus hogares, etc.

3.2 Hacia una etnografía encarnada: conocimiento de y desde el cuerpo

He trazado mi investigación desde una etnografía encarnada y una notación del movimiento de y desde el cuerpo. Las teorías y lineamientos metodológicos planteados por Jackson (2010) y Csordas (1993) permitieron acercarme a los sujetos históricos, de y

²⁹ Propuesta que será desarrollada en los subtemas de este acápite.

desde mi cuerpo, de y desde su cuerpo. Desde la propuesta teórica de *ser-en-el-mundo* realizada por Merleau-Ponty y desarrollada posteriormente por Jackson (2010), se plantean que el cuerpo debe ser entendido como sujeto de conocimiento y como punto de partida metodológico. Por lo tanto, dentro de esta investigación se sostiene que los cuerpos de Kléver Viera y Carolina Váscones son hacedores y productores de conocimiento. Su investigación, agenciamiento, resiliencia y reflexión corpo-oral, son el lugar, desde el cual han podido desarrollar un estilo de danza y metodologías de aprendizaje y enseñanza. De aquí que sus cuerpos y danzas pueden generar conocimiento prerreflexivo y reflexivo, con un potencial de construir y reconstruir historias, memorias, teorías y metodologías.

En el desarrollo de esta propuesta metodológica de *acercamiento*, y desde los postulados de la escucha fenomenológica (Ricoeur, 1982) y la perspectiva emic, se propuso a los sujetos de investigación escoger y ejecutar un sistema de movimientos, que yo les planteaba como específicos o reiterativos; que ellos consideren representativos de su danza.³⁰ A partir de esta consigna, Kléver Viera escogió el *motivo* “Rabo de Vaca”,³¹ mientras que Carolina Váscones mencionó que en su danza no existen movimientos específicos o reiterativos. Con esta experiencia, se desarrollaron dos metodologías de notación del movimiento: la primera parte corresponde a la representación del movimiento por medio de videos, fotografías y dibujos.³² La segunda fue desarrollada mediante una propuesta conjunta en la que Carolina Váscones hizo una auto-notación y auto-narración de su danza.³³ La practicidad de estos dos métodos permite llevar a cabo un análisis y construcción de sentido de la estructura y estilo de sus danzas, haciendo énfasis en la idea de rescatar para la antropología la perspectiva fenomenológica del *embodiment*. Así, se pueden generar investigaciones donde el cuerpo vivido y su

³⁰ “La trayectoria corporal como categoría analítica, no refiere meramente el conocimiento de la sucesión de técnicas corporales por las que atravesó una persona, sino que abarca fundamentalmente el análisis de la relación entre los ‘habitus’ y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento específicos” (Aschieri, 2013, 3).

³¹ La descripción de estas metodologías será resuelta en el siguiente acápite.

³² Planteando mi investigación desde una propuesta colectiva, cabe mencionar que los videos fueron realizados por mi persona, las fotografías fueron realizadas por Maricela Rivera (bailarina y fotógrafa, compañera de danza desde hace diez años) y los dibujos fueron realizados por Fernando Ortiz (docente de artes plásticas y compañero de la maestría Estudios de la Cultura de la UASB).

³³ Producto de *desacuerdos* y *acuerdos* (propuesta metodológica planteada por Alex Schlenker en las clases de Régimen Colonial de la Visión impartido en la maestría Estudios de la Cultura de la UASB). Por lo que, este método de auto-notación y auto-narración es un aporte conjunto entre Carolina Váscones y mi persona. A partir de esta idea también solicite a Kléver Viera realizar el mismo método de notación del movimiento.

experiencia encarnada, sean el punto de partida metodológico y de construcción teórica e histórica.

3.3 Perspectiva comparativa y complementariedad dialéctica: observación-participante, participación-observante, acercamiento y distanciamiento

Csordas y sus planteamientos del *embodiment* y modos somáticos de atención (1993) permiten repensar la idea de *ser-en-el-mundo* desde la corporalidad del etnógrafo. De aquí que dentro de esta propuesta se plantee la premisa de *ser-en-el-campo de investigación*,³⁴ donde más allá de un *yo pienso*, surjan propuestas desde un *yo puedo* o *yo me muevo* (Jackson, 2010, 60). Para realizar investigación de y desde la danza, la antropología y la etnografía deben partir de perspectivas comparativas y complementariedades dialécticas. Silvia Citro plantea que en toda producción tanto teórica como metodológica debe existir la confrontación entre las categorías: observación-participación y acercamiento-distanciamiento (et al. 2009, 2010a y 2012).

Mi propuesta analítica de una etnografía dialéctica de los cuerpos involucra la confrontación de dos grandes perspectivas. En primer lugar, a partir del movimiento de acercamiento-participación, se intenta describir la experiencia práctica del cuerpo en la vida social, su materialidad y su modo preobjetivo de vincularse con el mundo a través de percepciones, sensaciones, gestos y movimientos que, en términos de Merleau-Ponty, permiten “habitarlo” y “comprenderlo” de una manera peculiar (Citro et al. 2009, 100).

Para que el investigador pueda entender la *corpo-oralidad* del sujeto o comunidad de estudio, debe participar corporalmente de todos aquellos procesos que involucran su investigación,³⁵ desde la categoría de *acercamiento*. En la praxis de esta indagación, asistí a varias clases de Kléver Viera y Carolina Váscones desde los planteamientos de la *participación-observante* (como acercamiento) y una perspectiva *etic*. A partir de mi cuerpo y la ejecución de su movimiento me involucré y comprendí sus sistemas de movimiento y metodología de enseñanza. A más de ello, seguí sus actividades desde otros

³⁴ Esta reflexión surge de mi devenir dentro de la investigación, partiendo de que en todo proceso investigativo debe incorporarse el sentir, saber y ser del investigador.

³⁵ De aquí que para Csordas (1993) las palabras y conceptos dividen, mientras que el ejercicio corporal une y forma el terreno para un entendimiento compartido.

espacios y dinámicas como montajes³⁶ y co-producciones³⁷. Como complemento, hice entrevistas a profundidad en sus clases, lugares de entrenamiento y hogares, lo cual me permitió conocer todos los aspectos de sus historias desde la vida. Esta aproximación a los sujetos de investigación permitió involucrar: “inter-acciones, inter-actividad, inter-experiencia, inter-subjetividad y reflexividad” (Mora, 2012). La propuesta metodológica del acercamiento viabiliza no cosificar su existencia a su práctica en danza, sino comprender y sentir varios aspectos de su vida, donde más allá de su profesión de ser bailarines, se los entienda como seres humanos.

Desde las perspectivas metodológicas de la dialéctica, Citro (et al. 2009) plantea la idea de *acercamiento-distanciamiento* en el campo de investigación. Aquí se procura poner en el centro del análisis la relación del etnógrafo con los sujetos que estudia. Se intenta darles voz a los sujetos investigados y finalmente dentro de la posición de *distanciamiento* se ejerce la facultad de sospecha, lugar donde el investigador promueve la reflexibilidad sobre la realidad estudiada. Planteando el *distanciamiento* como aquella facultad de alejarse del sujeto que se investiga, con el objetivo de poder reflexionar sobre su *ser-en-el-mundo* y mi *ser-en-el campo de investigación*. Citro plantea que el investigador debe ejercer su facultad de sospecha (et al. 2009), poniendo en contraste los aportes teóricos de otros con toda aquella información que ha sido resultado de la investigación de campo. En mi trabajo llevé a cabo este contraste mediante la observación de sus obras de danza, clases, talleres y montajes; investigación bibliográfica de la historia de la danza en Ecuador de Kléver Viera y Carolina Váscones; entrevistas con bailarines, historiadores, investigadores y críticos de danza; y finalmente a través del laboratorio de análisis de sus sistemas de movimiento, y estructura de su danza y estilo.

El último tema a discutir en este apartado es la cuestión del distanciamiento reflexivo en el mismo trabajo de campo. Si bien tradicionalmente la interpretación del etnógrafo acerca de las interpretaciones de los actores se asocia a las etapas posteriores al trabajo de campo –al momento de escritura o al intercambio con los pares académicos–, considero que no necesariamente debería limitarse a esos espacios. Además, cuando esto

³⁶ A más de desarrollar la notación del movimiento y análisis de la estructura de las danzas de Kléver Viera y Carolina Váscones, se diseñó una propuesta metodológica para estudiar a los bailarines y lo antes mencionado. Debido a ciertos objetivos, no puede montar obras con mis sujetos de investigación, sin embargo, considero que, si se desea profundizar aún más en la propuesta dancística de un bailarín/a, es de suma importancia participar del montaje de una obra.

³⁷ Con Kléver Viera y su *Taller Permanente de Investigación Escénica* he tenido la oportunidad de participar como co-productora en sus obras desde el 2018 hasta el presente año. Esto me ha permitido comprender su danza desde otras aristas y también me ha permitido visualizar el traspaso (término usado por Viera) de sus sistemas de movimiento, metodologías de enseñanza y sus obras a sus alumnos.

sucede, se tiende a reforzar la asimetría de los saberes considerados legítimos, pues nuestros interlocutores son colocados en una posición pasiva de meros objetos de análisis. Una estrategia posible para descentrarse de tal monopolio reflexivo es que nuestras reflexiones entren en juego con las de los actores, a través del diálogo en el mismo trabajo de campo o incluso del intercambio de materiales escritos. Es decir, si es inevitable la objetivación del otro en el distanciamiento analítico, radicalizarlo implicaría que esta objetivación sea mutua, que el etnógrafo y sus análisis también sean objeto de las reflexiones de los actores (Citro et al. 2009, 98-99).³⁸

Cabe recalcar que este trabajo de etnografías encarnadas, parte de premisas emic y etic, que tienen como objetivo generar un trabajo dialógico, donde las voces de los investigados y la investigadora se encuentran en constante diálogo y participación de y desde los cuerpos. En el segundo acercamiento a un sujeto de investigación es importante partir de las premisas etic y de la participación-observante con el objetivo de asistir a clases de nuestros sujetos investigados, y realizar entrevistas a profundidad en sus lugares de trabajo, espacios de ensayo, espacios de clases y hogares. Desde la propuesta fenomenológica de la escucha y las perspectivas emic, se deberá solicitar a los ejecutantes del movimiento: escoger y ejecutar sistemas de movimiento y describir la forma y contenido de su danza mediante procesos de auto-notación y auto-narración. Finalmente, desde la propuesta del distanciamiento y la perspectiva etic, el investigador mediante: laboratorios de análisis de notación de los sistemas de movimiento, análisis de la estructura o estilo de danza; podrá fotografiar, filmar, dibujar, discernir y organizar los aportes de sus sujetos investigados.

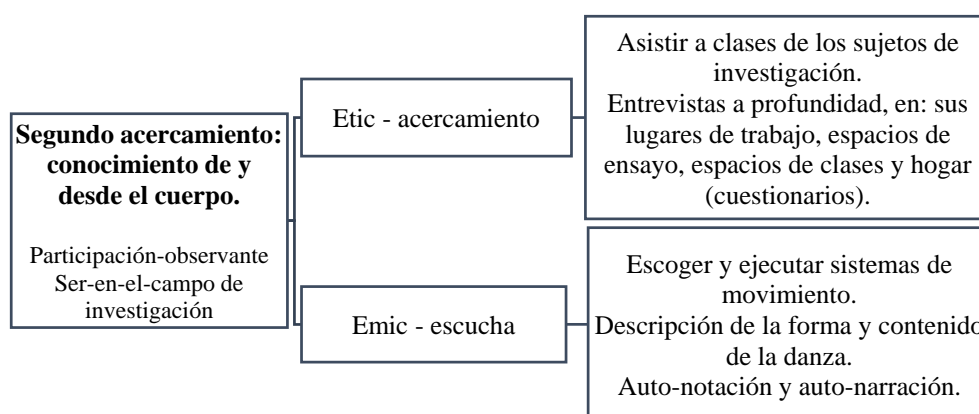


Figura 3. Segundo acercamiento al análisis estructural de la danza.
Fuente y elaboración propia.

³⁸ Dentro de este proceso de investigación se intercambiaron escritos entre la investigadora y los investigados. A través de los procesos de auto-narración Carolina Váscones pudo recrear y conceptualizar su danza en un texto, el cual me compartió para ser usado dentro de la presente investigación. Posteriormente, envié a Kléver Viera y Carolina Váscones los textos que produjo (es decir esta tesis), con el objetivo de que existieran correcciones, contrastes y opiniones de su parte.

4. Tercer acercamiento: notación y descripción del movimiento

4.1 Antropología de y desde la danza: orígenes, diferentes perspectivas y proyecciones en América Latina

De acuerdo con antropólogos como Tylor (1832-1917), Boas (1858-1942), Radcliffe-Brown (1881-1955), Malinowski (1884-1942) y Evans-Pritchard (1902-1973)³⁹ en sus investigaciones etnográficas describieron las danzas de las comunidades que habían observado.⁴⁰ Tomaron en cuenta sus funciones sociales y sentaron las bases teóricas para analizarla en términos de cultura. “Este tipo de explicaciones funcionalistas de la danza como institución social” y como parte de la cultura –no como productora y reproductora de sentido– predominaron hasta la década de 1960 (Mora, 2010a, 103).

El apareamiento de la antropología de la danza como un subcampo específico dentro de la antropología socio-cultural, puede identificarse hasta dentro de las décadas de 1960 y 1970. Rudolf von Laban (1879-1958)⁴¹, Kurt Sachs (1881-1959) y Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992) son considerados, respectivamente, los padres y la madre de la antropología de la danza (Citro et al. 2012, 25-26). Con el artículo que Kurath publicó en 1960 junto con William Fenton y Frank Speck, los trabajos e investigaciones sobre danza con enfoque antropológico, marcaron el inicio de la etnología de la danza⁴². En ese artículo, Kurath (1960) describió, analizó y construyó un sentido sobre las coreografías y movimientos corporales de las danzas indígenas norteamericanas, mediante la teorización de su simbolismo cultural y el planteamiento de la importancia de registrar las danzas en su propio contexto de ejecución. Sin embargo, desde estas

³⁹ “Radcliffe-Brown (1922) abogó por el reconocimiento de la importancia central de la danza en el estudio de los isleños Andaman como medio de reforzar los sentimientos comunitarios y Evans-Pritchard (1928) escribió un artículo sobre la danza de los Azande viendo a la danza como una ocasión de liberar los conflictos y tensiones sociales” (Mora, 2010a, 101).

⁴⁰ Las primeras investigaciones en danza, a nivel mundial e incluso dentro de Ecuador, se limitaban únicamente a una re-producción histórica. De este modo, otorgaron centralidad a historias universales y/u oficiales, donde las instituciones, las obras de gran formato y muy pocos nombres de personas aparecían dentro de esta narración. Como ejemplo podemos citar al libro *Historia Universal de la Danza* de Curt Sachs, escrito en 1933, y que actualmente tiene un costo de 700 euros.

⁴¹ “Otra de las contribuciones en esta labor de recopilación en Europa y Estados Unidos, fue la creación de un sistema de notación del movimiento ideada por Rudolf von Laban denominado *Labanotation or Kinetography*” (Kurath 1960, citada en Pinski 2010, 23).

⁴² “Definiéndola como ‘el estudio de las formas de expresión culturales y sociales a través del medio de la danza’ o el estudio de cómo la danza funciona al interior de un contexto cultural” (Mora, 2010b, 4).

propuestas estructuralistas, se trabajó primordialmente desde la concepción de los expertos y se obvió el aporte del ejecutante del movimiento (Pinski, 2010, 27).

Inspirando sus análisis de danza, en teorías y metodologías que parten de la lingüística, durante la década del 70 un grupo de investigadoras, entre ellas Drid Williams (1928), Joann Kealiinohomoku (1930-2015)⁴³, Adrienne Kaeppler (1978 y 2003a)⁴⁴, Judith Hanna (1936) y Anya Royce (1977) colocaron las raíces definitivas para la edificación de una antropología que analizara la forma, función y estructuras profundas de la danza (Mora, 2010b, 5). Estos estudios implicaron un cambio de perspectiva en la antropología de la danza, ya que, hasta ese momento, las investigaciones habían sido fundamentalmente observacionales y empíricas.⁴⁵ De aquí que antropólogas como Kurath desde la etnología de la danza, Kealiinohomoku desde la coreología y Kaeppler desde la antropología del movimiento, propusieron en sus agendas metodológicas: entender a la danza –su sociedad y cultura- desde el análisis y la descripción de sus formas y contenidos.

Kurath propone que la danza, como forma cultural, tiene un contenido social y estético que al ser escrito por el investigador debe ser comprendido por todos sus lectores. Su propuesta metodológica parte de experiencias como la etnología y la coreología, ciencias que analizan y describen la danza desde sus formas y contenidos. Dentro de los objetivos de su propuesta, plantea que para toda investigación antropológica es necesario: a) una observación esencial de las danzas con descripciones y grabaciones adjuntas, b) un estudio de laboratorio para discernir la estructura y el estilo de los movimientos, c) una explicación y presentación de los estilos y las variedades de los movimientos, d) una

⁴³ “Kealiinohomoku profundizó los análisis sobre las funciones sociales de las danzas, los vínculos entre estas y cada contexto cultural (la danza es entendida como un ‘microcosmos’ o ‘reflejo’ de la cultura) y efectuó también análisis comparativos (Kealiinohomoku, 1967). Cabe destacar también su estudio sobre el ballet clásico como una forma de ‘danza étnica’ (Kealiinohomoku, 1983), pues fue un buen trabajo pionero que señaló los aportes que una perspectiva antropológica podía tener para los estudios sobre la danza occidental, en especial al revelar muchos de los prejuicios en relación con las danzas de los pueblos no occidentales, que aún subsistían en estos estudios” (Citro et al. 2012, 30).

⁴⁴ Para Kaeppler la danza es y esta: “Basada en los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas, pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano. La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal, unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente, la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente” (1991, 17).

⁴⁵ Las propuestas de investigación enfatizaron la relación de la danza con sus contextos sociales y culturales, dejaron a un lado el aporte significativo que presentaban las descripciones de los movimientos corporales, y omitieron los conocimientos que podían otorgar los ejecutantes del movimiento.

síntesis de las formaciones, pasos, música y palabras convertidas en baile y e) la elaboración de conclusiones, teorías y comparaciones (Kaepler 1978, 36). Kealiinohomoku sumó a la propuesta de Kurath, que el análisis y la clasificación de los sistemas de movimiento deben partir del conocimiento de sus propios ejecutantes: “[...] fueron los trabajos de Gertrude Kurath (1960), considerada por muchos la fundadora de la ‘etnología de la danza’, continuamos luego por Joann Kealiinohomoku (1965-1967), los que permitieron el estudio sistemático de estas expresiones, al desarrollar métodos específicos para su documentación y establecer variables para analizar su estructura, estilos de movimiento y vínculos como organización social” (Citro et al. 2009, 30).

En la década del 70, el campo de la antropología del movimiento propuesto por Kaepler⁴⁶, comenzó a verse influenciado por las propuestas teóricas de la lingüística. En 1972, la autora propone dentro de su marco metodológico centrarse en conocer los movimientos que son significantes para cada cultura y cómo estos pueden ser entendidos siempre desde el punto de vista de sus ejecutantes (Pinski 2010, 39). Para ello construye un modelo de análisis que propone centrarse en la elaboración de un inventario de unidades mínimas de movimiento, donde es posible identificar los siguientes aspectos:

Los ‘kinemas’ o unidades pequeñas de movimiento, su combinación en ‘morfokinemas’ (portadores de significación dentro de cada sistema dancístico), el modo en que estos últimos forman ‘motivos o frases’ y cómo éstos, ordenados cronológicamente, constituyen la ‘estructura’ de cada danza” (Citro et al. 2012, 35).

Dentro de la propuesta metodológica de Kaepler se menciona que el potencial de la danza desde una perspectiva antropológica, se encuentra en lo que la danza nos puede decir sobre el comportamiento humano y la sociedad en que esta se ejecuta. “En suma, tal vez uno de los principales aportes del método estructural de Kaepler fue el de destacar la importancia de reconstruir las ‘teorías nativas’ a partir de las cuales cada grupo sociocultural construye sus ‘sistemas de movimiento’ y los significados y valores culturales que expresan, evitando el traslado de teorías occidentales propias del etnógrafo para comprender otras danzas” (Citro et al. 2012, 35).

⁴⁶ “Desde 1960 en Estados Unidos y subsiguientemente en América Latina, la antropología de la danza fue modificando sus propuestas investigativas, dejando de entender a la danza como la única representante del movimiento humano. Kaepler define a la danza, como aquellas: ‘formas culturales que son resultado del uso creativo de cuerpos humanos en el tiempo y en el espacio’. Y en ese intento por ampliar y profundizar la temática de la danza desde el movimiento, propone ‘desarrollar una antropología del movimiento humano que incluya no sólo a lo reconocido como danza [...]; es de este modo, que la danza es vista como un sistema estructurado de movimiento que coexiste con otros dentro de una cultura” (Mora, 2010b, 12-13).

Citro (2012), se plantea dos formas de entender la danza: en un primer momento, menciona la importancia de describir y explicar cómo los bailarines han llegado a moverse, sentir y significar su movimiento. En un segundo momento, señala cómo entender las causas y consecuencias que ha generado el movimiento en nuestro cuerpo, identidad y subjetividad. Citro plantea la importancia de entender el movimiento desde sus aspectos externos, entendidos estos como formas, cualidades y partes del cuerpo en movimiento en y dentro del espacio y el tiempo. Y para la parte de cómo sentimos y significamos el movimiento, se plantea la importancia de la descripción del estilo de los ejecutantes del movimiento, logrando entender las subjetividades y posiciones identitarias que tienen los bailarines en relación con su contexto.

De aquí, que es de suma importancia analizar todo tipo de movimiento o toda danza dentro de su contexto, y cómo este mismo contexto ha logrado dar forma y significado a esos movimientos, es decir, ha generado un estilo. Además, todos estos movimientos son el resultado de una vida que ha sido *encarnada* a través del movimiento, lo que indica que, tanto el bailarín como su proceso creativo, están enmarcados dentro de una historia desde la vida, la cual debe ser investigada, profundizada y enunciada. Partiendo siempre de la concepción de los ejecutantes del movimiento.

4.2 Análisis estructural de la danza

“La danza, expresión de la vida y arte efímero, existe en el presente al mismo tiempo que se desvanece en él, demandando tanto a los amantes de su práctica como a los espectadores de la misma, una conciencia del movimiento de lo que el cuerpo dibuja en tiempo real en el espacio [...] el cual es la síntesis de la constante dedicación de años, llenos de entrega, pasión y conciencia”.

(Quijano 2014, 109)

Esta investigación está concebida como un trabajo colaborativo entre diversos seres corpo-orales, por eso he denominado como *laboratorio de análisis* a un tercer acercamiento con los sujetos investigados; que consiste en la descripción de los métodos y herramientas que se utilizaron para el análisis estructural de danza y la notación de los sistemas de movimiento de Kléver Viera y Carolina Váscones. Estos instrumentos permitieron la construcción del *ser-en-el-campo de investigación*, a la luz de los puntos de vista emic y etic.⁴⁷ Además, en este apartado analizaré la información obtenida de los

⁴⁷ En otras investigaciones estos métodos y herramientas, pueden variar dependiendo de los acuerdos que se establezcan entre investigados e investigadores.

primeros dos acercamientos. El análisis de las danzas y sus sistemas de movimiento se desarrollará mediante los siguientes pasos: a) reconstrucción de procesos creativos y cartografías de vida b) registro de las danzas desde los ejecutantes del movimiento: notación y auto-notación, c) ilustrar y analizar los kinemas, morfokinemas, motivos y coremas, d) descripción de la forma y fondo del movimiento: auto-narración, y d) elaboración de conclusiones, teorías y comparaciones. Este esquema se ha planteado partiendo de la posibilidad e imposibilidad de notación.

a) **Reconstrucción de cartografías de vida y procesos creativos**

En vista de que la historia de la danza en Ecuador es fragmentada y sus archivos se encuentran dispersos e incompletos, consideré necesario juntar las investigaciones bibliográficas, las entrevistas realizadas a bailarines, investigadores e historiadores y la auto-narración, como proceso de reconstrucción de procesos creativos e historias desde la vida. Este proceso permitió la comprensión de la estructura de la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones. A partir de perspectivas étic y desde la escucha fenomenológica se realizaron varias entrevistas a profundidad, con el objetivo de ahondar en lo que se había dicho y lo que estaba pendiente de decir -narración genealógica que se relaciona con su danza y que, conjuntamente, sería contrastado con la información obtenida en el primer y segundo acercamiento-.

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 les da movimiento a esas representaciones (Donoso, 2019, 68).

La herramienta metodológica de *narración* propuesta por Esteban Donoso; en esta investigación se apoya en las teorías: *creativa* y de la *expresión* (Álvarez, 1994, 85-112). La primera se propone entender (registrar, analizar e interpretar) la danza desde la danza, es decir, que el análisis o descripción debe partir de la reconstrucción de sus procesos creativos: movimientos coreografiados, obras, metodologías de aprendizaje y enseñanza, etc. Por otro lado, la teoría de la expresión –también conocida como teoría de la emoción–

parte de la reconstrucción de historias de vida desde la descripción de las subjetividades del ejecutante del movimiento. Álvarez explica que “una danza no es un síntoma del sentimiento de un bailarín, sino una expresión del conocimiento de muchos sentimientos” (1994, 88).

Con el objetivo de sistematizar toda la información obtenida en el primer y segundo acercamiento y las entrevistas a profundidad –auto narración de los sujetos de investigación–, se realizó una matriz de conocimiento denominada *cartografía de vida y procesos creativos*. Esta matriz permitió dar orden genealógico a las historias desde la vida, a las danzas y procesos creativos (obras, metodologías de aprendizaje y enseñanza) de Kléver Viera y Carolina Váscones. La matriz se diseñó con cinco columnas: las primeras cuatro poseen una perspectiva emic y son: cartografía de vida,⁴⁸ proceso creativo, historia desde la vida, metodologías de aprendizaje y enseñanza; la quinta, posee una perspectiva etic destinada a reflexiones y anotaciones de la investigadora (Ver Anexo 1).

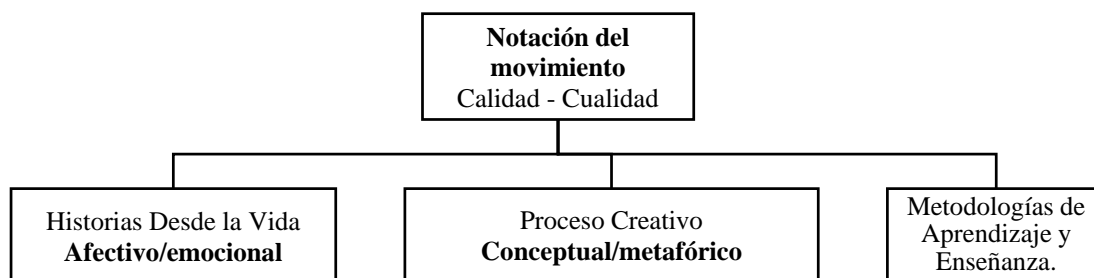


Figura 4. Notación del movimiento desde su calidad y cualidad.
Fuente y elaboración propia.

b) Registro de las danzas desde los ejecutantes del movimiento: notación y auto-notación

A partir de la notación del movimiento (video, fotografía y dibujo) como punto de inicio para el análisis estructural de la danza, esta investigación busca desprenderse de los estudios estrictamente descriptivos, para abrirse paso a la construcción de sentires y saberes, de y desde el cuerpo-en-movimiento. Al considerar la danza como una forma

⁴⁸ Esta columna se dividió en las etapas que consideraron los investigados. Por ejemplo, tanto en Kléver Viera como en Carolina Váscones las fases de su danza están marcadas por sucesos importantes, como: primeros encuentros con este arte, aprendizaje, investigación, creación, pertenecía o separación a instituciones o grupos independiente, ciclos, etc.

intangible y efímera,⁴⁹ se hizo necesaria la instauración de sistemas notacionales que contemplen la idea de conservar, reproducir e identificar los movimientos corporales producidos dentro y fuera del sistema coreográfico, con el objetivo de proporcionar entendimiento, continuidad y presencia futura a las danzas. Así pues, desde una perspectiva semiótica se ha propuesto dividir a los sistemas de notación para la danza en icónicos, simbólicos e indéxicos.

Los sistemas icónicos son aquellos que deben representar a partir de imágenes concretas una forma o aspecto similar a las que adopta el cuerpo del bailarín a través del movimiento. El registro icónico de la danza es aquel que presenta series de cuerpos humanos en dibujos, fotografías, filmaciones o en cualquier sistema de tipo informático.⁵⁰ Dentro de la segunda clasificación, se consideran sistemas simbólicos a todos aquellos que poseen signos estrictamente convencionales como los lingüísticos, matemáticos o musicales. Finalmente, a partir de la creación de una partitura en forma de mapa, que busca reflejar las situaciones espaciales de los participantes o sus partes corporales en distintos momentos, en el tercer y último grupo, surgen los sistemas denominados indéxicos⁵¹. Como se puede observar, los códigos de abstracción que han sido utilizados para la comprensión del movimiento, van desde el dibujo, la fotografía y la filmación hasta complejos sistemas abstractos que tratan de combinar el movimiento del cuerpo en el espacio y el tiempo dentro de pentagramas (Álvarez, 1994, 217-238).

Desde la premisa de registrar las danzas desde los ejecutantes del movimiento y las perspectivas emic y etic, se recomienda, como primer momento, observar videos o fotografías de los sujetos históricos investigados con el objetivo de comprender su estilo de danza. En una segunda fase, se debe prestar atención a los sistemas de movimiento de los sujetos investigados a partir de la observación-participante y la participación-

⁴⁹ “Si la danza no permanece, no se dice, no se inscribe, y, además, no está destinada a dejar rastros materiales, entonces, ¿cómo preservarla del olvido? Este tipo de registros son los que, generalmente, constituyen los archivos de la danza, en donde experimentamos la danza de otra manera: desde la palabra, la imagen estática o el movimiento danzado registrado por el enfoque del lente y producido por el observador” (Atuesta, 2014, 253).

⁵⁰ Mientras que en los dibujos el signo puede construirse físicamente antes que su propio objeto, salvando las referencias particulares, en el caso de las fotografías los iconos son más específicos, ya que muestran cuerpos concretos de sujetos existentes, pero que solamente pueden tener lugar con posterioridad a la ejecución del movimiento, finalmente, todos aquellos iconos manejados por ordenadores informáticos han desarrollado formas antropomórficas que gozan de distintos grados de detalle y movilidad (Álvarez, 1994, 220).

⁵¹ Finalmente, dentro del sistema de notación simbólico a partir de la década de 1928 se desarrollaron los hasta ahora considerados sistemas de notación “universales”. Propuestas como la *Labanotation* (Laban, 1974) y el método de Benesh (1956) plantearon sistemas notacionales que combinaban los gráficos del movimiento del cuerpo y su tránsito por el espacio y el tiempo.

observante de sus clases, ensayos y montajes. En este punto, es necesario registrar el instante en el que los ejecutantes del movimiento escogieron su sistema de movimiento y registrar su ejecución por medio de la filmación y la fotografía (actividad reiterativa y de acompañamiento por otros etnógrafos). Una vez registrados los sistemas de movimiento, se procederá a la notación coreográfica a través del dibujo.⁵² El objetivo es dividir los sistemas de movimiento en unidades mínimas o *kinemas*. En esta investigación se realizaron los siguientes métodos de notación: la primera que se denomina *del movimiento al dibujo* junta la perspectiva etic y los sistemas icónicos de notación, en este punto el investigador es el encargada de realizar las filmaciones, fotografías y dibujos; la segunda se denomina *del dibujo al movimiento* combina la perspectiva emic y la auto-notación, aquí el sujeto investigado es el productor de sus filmaciones, fotografías o dibujos⁵³.

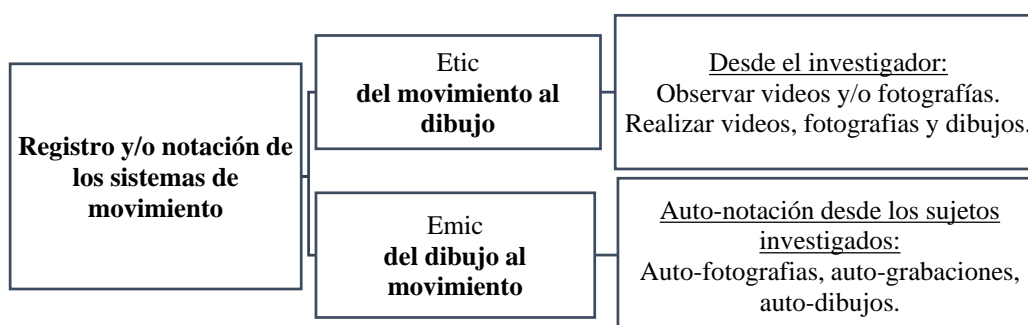


Figura 5. Registro y/o notación de los sistemas de movimiento.
Fuente y elaboración propia.

c) **Ilustrar y analizar los kinemas, morfokinemas, motivos y coremas**

La notación de danza se realizó a partir de sistemas icónicos (etic) y del auto-dibujo (emic). El análisis estructural de la danza se desarrolló a partir de las proposiciones metodológicas plateadas por Adrienne Kaeppler (1978 y 2003b). Su propuesta plantea un estudio de los sistemas de movimiento, a partir del registro de la forma y análisis de contenido. He denominado a esta herramienta de investigación como: *ilustrar y analizar los kinemas, morfokinemas, motivos y coremas presentes en la danza*.

⁵² En la actualidad existen un sinnúmero de programas digitales que permite la notación del movimiento, su traslado del video a la fotografía y al dibujo en 3D (cuadro por cuadro). Para consultas ingresar a: <https://www.bodiesinmotion.photo/>

⁵³ Propuestas metodológicas que considero deben ser profundizadas y puestas en práctica en futuras investigaciones.

Inspirada en la lingüística de Pike y en las propuestas de la etnociencia, Kaeppler desarrolló una analogía entre danza y lenguaje. En su propuesta de análisis estructural de la danza se distinguen las unidades mínimas de movimiento como *kinemas* y *morfokinemas*, que analógicamente desde la lingüística corresponden y se contrastan, con los fonemas y morfemas. Es decir que los *kinemas*⁵⁴ o unidades mínimas de movimiento corresponden al primer nivel de análisis y son aquellas figuras o posiciones estáticas dentro de la danza. Los *morfokinemas*⁵⁵ pertenecen a un segundo nivel de análisis y estos hacen referencia a la combinación de *kinemas* que al conectarse generan movimiento. Dentro del tercer nivel de análisis se plantean los *motivos*⁵⁶ que, en relación con la lingüística, estos pueden representarse como oraciones o frases cargadas de sentido y, finalmente, los *coremas*⁵⁷ o unidades amplias de conocimiento que hacen referencia a coreografías u obras. Cabe recalcar que para Kaeppler los kinemas, morfokinemas, motivos y coremas, pueden ser nombradas y reconocidas como significantes, únicamente por los ejecutantes del movimiento (2003b). Como síntesis en relación con la propuesta de Kaeppler, Zorn plantea lo siguiente:

[A] comparar la danza con el lenguaje, las posiciones se corresponden con las vocales, los movimientos simples con las consonantes, los movimientos compuesto con las sílabas, los pasos con las palabras, los encadenamientos con las frases y oraciones, y las combinaciones de encadenamientos con los párrafos [...]. Las figuras simples se corresponden con los versos, las figuras compuestas con las estrofas, y la conexión de

⁵⁴ “Los kinemas son unidades mínimas de movimiento reconocidas como contrastantes por personas que pertenecen a una cierta tradición dancística (análogas a los fonemas en el lenguaje hablado). (Es decir que difieren de una cultura a otra y por lo tanto solo pueden ser reconocidas y entendidas por una sola). Aun cuando no tienen significado propio, los kinemas son las unidades básicas sobre las cuales se construyen los bailes de una tradición dada” (Kaeppler, 2003b, 96).

⁵⁵ “Los morfokinemas son las unidades de movimiento más pequeñas con significado dentro de la estructura del sistema de movimiento [...]. Solamente ciertas combinaciones resultan significativas y un número de kinemas comúnmente ocurre de manera simultánea para formar un movimiento expresivo y se combina siguiendo la gramática o sintaxis de un movimiento. Los morfokinemas, que tienen significado dentro del movimiento (pero de significado léxico o referencial), se organiza en una cantidad relativamente pequeña de motivos” (Kaeppler, 2003b, 96).

⁵⁶ “Los motivos son secuencias de movimientos culturalmente gramaticales conformadas por kinemas y morfokinemas que producen entidades cortas en sí mismas. Son piezas de movimientos que combinan ciertos morfokinemas en formas características que se verbalizan y se reconocen como motivos por las propias personas. Un paradigma de motivo es un pequeño conjunto de estructuras relacionadas con un morfokinema común a cada conjunto, más los morfokinemas que puedan presentarse” (Kaeppler, 2003b, 96).

⁵⁷ “Los motivos coreografiados en asociación con imágenes dotadas de significado forman un corema, es decir, una unidad coreográfica culturalmente gramatical conformada por una constelación de motivos de duración variada que se presentan simultáneamente y cronológicamente. Por ejemplo, los motivos de la parte superior del cuerpo y los motivos de la parte inferior del cuerpo forman en conjunto un corema. Los motivos y coremas se unifican para formar una pieza de baile, es decir una coreografía específica la cual puede ser pre-definida o improvisada/espontánea, ajustándose a un género que tiene elementos externos al movimiento de la misma” (Kaeppler, 2003b, 96).

figuras compuestas o estrofas, como en una cuadrilla, con un poema entero (Álvarez, 1994, 82).

Otras recomendaciones que plantea Kaeppler (1978 y 2003b) son: que los etnólogos y/o antropólogos más propicios para el análisis de la danza deben involucrarse o ser generalmente integrantes de la comunidad o disciplina artística que se investiga; realizar un trabajo colaborativo con personas que realicen el video, la fotografía o el dibujo; consecutivamente se plantea la necesidad de que los sujetos investigados doten de significado a los kinemas, morfokinemas y motivos; y finalmente, se torna sumamente importante que el investigador realice la danza que investiga, lo que le permitirá entender con mayor eficacia la estructura del movimiento.

d) Descripción de la forma y fondo (contenido) del movimiento: auto-narración

El análisis de contenido de los kinemas, morfokinemas y motivos requiere la identificación y nominación de los sistemas de movimiento que han sido identificados. Para esto es necesario iniciar con el análisis de las unidades mínimas de movimiento o kinemas, estas serán representadas a través de un inventario que se dividirá en posiciones (movimientos estáticos). La combinación de kinemas, genera movimiento y completa una frase de danza, lo cual se conoce como morfokinemas. Finalmente, los motivos serán relacionados con las conceptualizaciones, técnicas y/o metodologías de danza que poseen los sujetos investigados. Estas unidades amplias de movimiento, muchas veces se convierten en premisas para la autoexploración, la enseñanza, el montaje coreográfico, etc. Es decir que, con la unificación de los kinemas, morfokinemas y motivos, se puede realizar un acercamiento al estilo o estructura de una danza.

Para la colocación y organización de esta información se desarrolló una segunda matriz de conocimiento denominada *análisis estructural de la danza*. En esta se registraron los kinemas, morfokinemas, motivos (enlaces a videos, fotografías, dibujos y auto-dibujos) y su contenido. Este esquema se diseñó con siete columnas; en las cuatro primeras –de orden emic y etic– se organizó la información que corresponde a la forma (fotografías, dibujos, auto-dibujos y nombres).⁵⁸ Estas columnas son: motivos, ideas para describir el motivo, morfokinemas e inventario de kinemas. En cuanto a la descripción y

⁵⁸ Desde esta investigación se hace posible que los investigados, puedan poner nombre a sus sistemas de movimiento, prácticas corporales, metodologías de aprendizaje y enseñanza, etc.

análisis del contenido desde perspectivas emic, se plantearon dos columnas que son: la quinta denominada “historias desde la vida” donde se desarrollan las teorías creativa y de la expresión (Álvarez, 1994, 85-112) y la penúltima que se denominó “proceso creativo” donde se busca analizar y presentar la conceptualización o significado metafórico de su estructura de danza o sistemas de movimiento (Ver Anexo 2).

Este tercer acercamiento es un distanciamiento a la danza –propia o ajena–, es decir, un mirar desde fuera con el objetivo de establecer una estructura y/o estilo. En este momento, tanto los sujetos de investigación como los investigadores, deben realizar una genealogía de la danza donde sus historias desde la vida y sus procesos creativos, van tomando forma y contenido. Los sistemas icónicos y el auto-dibujo, se convierten en una excusa gráfica que les y me permite profundizar en su danza.

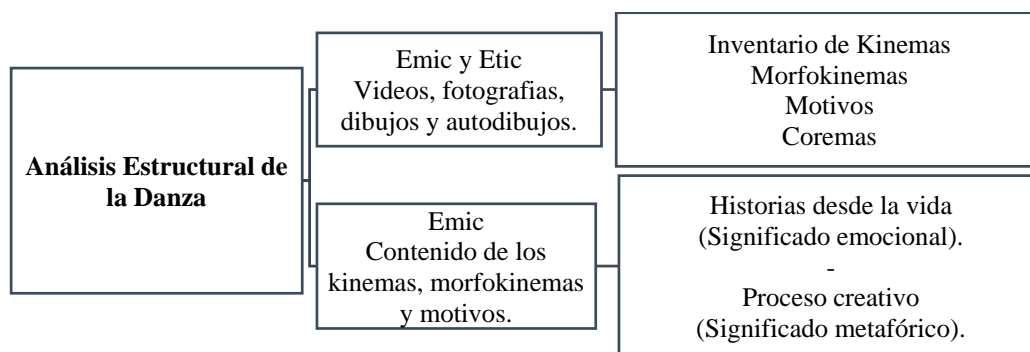


Figura 6. Análisis Estructural de la Danza.
Fuente y elaboración propia.

Esta guía notacional es el resultado de un proceso de investigación de y desde el cuerpo y la danza. Permite realizar investigaciones profundas y comprometidas, desde un trabajo colaborativo. Aquí los ejecutantes del movimiento son los que darán cuerpo y movimiento a sus propias estructuras dancísticas y los investigadores serán mediadores de sus conocimientos y, por lo tanto, también fuentes del hacer, pensar y moverse. Como lo establece Donoso (2019), es en este narrarse, donde se hace posible construir y reconstruir las danzas y las propuestas de sus ejecutantes del movimiento.

Capítulo segundo

Notación de los movimientos y descripción de las memorias presentes en la danza de Kléver Viera y Carolina Váscones

1. El cuerpo festivo: Kléver Viera⁵⁹

Entender al cuerpo-en-movimiento de danza como un archivo-vivo de la memoria fue una de las premisas dentro del trabajo investigativo con Kléver Viera, su contribución corpo-oral, conceptual y metodológica, son aportes de conocimiento de y desde el cuerpo y la danza. Estas son experiencias que se han encarnado en su sentir, saber y ser. Maestro, compañero y amigo de muchos. Recibir sus clases, talleres, danzas y conversaciones es una iniciación en la danza, un ingresar para nunca más salir, aprender a buscar en el cuerpo y la memoria la danza propia. En los muchos encuentros que hemos tenido, conocí a Kléver Viera hace aproximadamente ocho años –quizás él no lo recuerda– en un festival internacional de danza que organizaba el Frente de Danza Independiente; lo vi bailar muchas veces y siempre me intrigaba su danza. Particularmente, sentí una conexión con *El niño del floripondio*⁶⁰ y años después con *Espacio mes has vencido*. Nunca me atreví a tomar clases, pero creo que llegará el momento en que decida morir en escena y acudiré a él. En ese instante, me despojaré de todas mis ataduras, prejuicios y expectativas. Conocer su danza a través de las voces de otros también me ha acercado a él. Al respecto de su obra se han generado varios documentos, por lo que puedo afirmar que es uno de los bailarines de Ecuador del que más se ha escrito e investigado.

El proceso de esta investigación nos llevó a unos segundos acercamientos: realizamos varias entrevistas (a manera de conversación), en las que profundizamos sobre su historia de vida y procesos creativos. Además, asistí como observadora a sus clases, talleres y montajes, en su hogar realizamos la mayoría de entrevistas –conocí a todos sus gatos y muertes–. Para la notación de sus sistemas de movimiento conseguí ejecutar su danza, filmar, fotografiar y dibujar el motivo *El Rabo de Vaca*, del cual desciframos y analizamos su forma y contenido. Por medio de un ejercicio de auto-notación, me compartió varios dibujos que había realizado hace diez años. Todo coincidía. El

⁵⁹ Para realizar una revisión del contexto histórico de la danza en el Ecuador revisar el capítulo primero de la tesis *Cuerpos, ecos y permanencias Gestión cultural y política de hacer danza independiente en Quito* de Viviana Sánchez: <https://bit.ly/3kQ7R2x>

⁶⁰ Video de la obra *El niño del floripondio*: <https://bit.ly/3zEchzP>

conocimiento sobre su danza y sus metodologías de aprendizaje y enseñanza llevaban años de profundización y desarrollo.

El Rabo de Vaca, La Danza de la Cotidianidad, Las Acciones Vacías, La Danza Imperceptible, su trabajo con la literatura y sus obras, son metodologías y técnicas que se han convertido en herencias y trasposos corpo-orales. En los siguientes acápites, realizo un acercamiento a su cartografía de vida y proceso creativo, el cual fue conceptualizado y dividido en sus tres muertes; en la notación y análisis de la estructura y sistemas de movimiento, se desarrolló el *motivo El Rabo de Vaca*; y finalmente en un tercer acápite, se pensó el traspaso de sus danzas, como un acercamiento a entender el cuerpo como archivo-vivo de la memoria.

1.1 Cartografía de vida y proceso creativo

Yo, un hijo del viento soy.
Yo, el niño de los floripondios soy.
Yo, un Narciso que se quiere morir.
Yo, el peor de todos.
Yo, que para morir he nacido.
Yo, que para bailar he morido.
Kléver Viera (2014)⁶¹

De todos los modos que hay para sentir, saber, ser y vivir,⁶² Kléver⁶³ Rodrigo Viera (nació en Toacaso en el año de 1954), escogió el de aprender y enseñar danza; de aquí, que su primera decisión⁶⁴ –de esas que nos llevan a todos a la muerte⁶⁵– fue la de dejar a sus padres y a su querido pueblo de Toacaso (ubicado en la provincia de Cotopaxi) a sus espaldas. La ansiedad que sentía desde pequeño por conocer la ciudad y su entusiasmo por el arte y las letras, lo llevaron a estudiar piano y solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, y filosofía en la Universidad Central del Ecuador –quería tener una orquesta como su padre y cantar en inglés–. “La presentación de un grupo de ballet que

⁶¹ Verso con el que inicia su portafolio de la obra *El niño del floripondio*.

⁶² “La danza es un tipo particular de experiencia corporizada en la que se construyen modos particulares de cuerpo y de movimiento, modos de estar y de ser en el cuerpo, de vivirlo, de experimentarlo, de sentirlo, de entenderlo, de representarlo” (Mora 2011).

⁶³ Kléver es su nombre artístico, mientras que Kléber es el nombre que consta en su cédula de identidad.

⁶⁴ “Ahorita pienso que lo más significativo en escena es decidir: hay que hacerlo en el momento de bailar, así como en el momento de componer [...]. Para mí es como una marca, yo siento ahora que mi primera decisión como artista, como bailarín, se dio cuando dejé el pueblo a mis espaldas, en contra de mis padres y casi, casi, caminando vengo de Toacaso a Quito” (Viera 2016a, entrevista personal).

⁶⁵ Para Kléver Viera hay muertes dentro de la vida, las que se representan como decisiones que conllevan cambios profundos en la vida, en la profesión de la danza y en escena.

vio durante una película que proyectaron mientras cursaba el preuniversitario, fue la que aclaró su verdadera vocación, y desde ese entonces ya no intentó ser cantante” (Ovando 2013). A partir de ese instante, vio en la danza la necesidad y expresión de su ser.

En ese punto de mi vida ya sabía de la Casa de la Cultura, así que salí de la película y me fui directo para allá. Llegué al hall, vi las pancartas, pero no me atreví a preguntar nada, porque era muy tímido, soy chagra. Luego se inaugura el Instituto Nacional de Danza y unas compañeras de Tanicuchí, que estudiaban educación física, me llevan a la prueba del Instituto, obviamente no apruebo porque me ponen en calzoncillos, medio desnudo y me dice el Rubén Guarderas: “improvisa”. ¡Cómo vas hacer improvisar a un chagra que apenas acaba de salir del pueblo! me quede aterido [...]. Así es la historia, no pude hacer nada, salí de ahí y lloraba, bajaba las gradas arrimado el hombro en la pared. Después de 15 días de desolación, voy al mismo edificio del Banco Central –un laberinto hermoso-, veo las listas y veo que a todos los hombres habían aceptado... y entonces, aquí me tienen (Mora 2015b, 14).

Al ser aceptado en el Instituto Nacional de Danza en 1974 inicia sus estudios dancísticos de ballet clásico con Noralma Vera y de danza moderna con Rubén Guarderas. Para 1976, forma parte del elenco de la Compañía Nacional de Danza destacándose como bailarín profesional durante un año. En este espacio conoce al bailarín y coreógrafo Rodolfo Reyes. Sobre esa experiencia Viera comenta: “él nos abrió un camino de compromiso, de estudio, de cuestionamiento político, y me abrió las puertas para ir en 1977 a México, allí estudié con Xavier Francis de New York y Luis Fandinho de México por el lapso de tres años, aquí realice mis primeras coreografías” (Villaroel 2005). México se convirtió en lugar y residencia de aprendizaje, donde funda el Ballet Contemporáneo Alternativa.⁶⁶

Sintiendo una profunda responsabilidad por los bailarines de su país y con el firme propósito de enseñar todo aquello que había aprendido, al cabo de tres años de su estancia en México, decide regresar a Ecuador en 1981⁶⁷ y forma junto con Carlos Cornejo el grupo independiente de danza contemporánea Cenda. En 1983 funda la Escuela de Danza Contemporánea Yaradanza. En esta misma época y con este último grupo consigue, bajo la dirección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, un espacio físico e invita a Wilson Pico

⁶⁶Al fundar el Ballet Contemporáneo Alternativa de México (1977) realiza las siguientes coreografías: *Runa*, *Lo Inútil*, *Viva Bach*, *Mi Amigo el Cangrejo*, *Marcha al futuro*, *Primer documento*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. A esta etapa la denomina *Ciclo de Origen* y comprende los años desde 1978 a 1981 (López y Morocho, 2015, pág. 131).

⁶⁷ Entre 1981 y 1990, en su denominado *Ciclo de Pertenencia* se crean las obras: *Convocatoria-Segundo documento*, *Un Loco Corazón...*, *Bataola de la ola con música en le*, *Las Vendas*, *El hombre que sueña*, y algunas otras (López y Morocho, 2015, pág. 131).

a trabajar de manera conjunta con su agrupación. Con un año de trabajo desaparece Yaradanza y se crea el Frente de Danza Independiente (FDI), en 1984.

En 1986, luego de haber trabajado algunos años en el FDI, es invitado a realizar su primera gira internacional por Países Bajos, Colombia y Alemania⁶⁸. Durante este viaje, Viera descubre que aquella danza que había heredado de México no le pertenece, por lo que empieza a cuestionarse y a sentir que en su cuerpo y en su danza debe haber algo más propio y auténtico (Viera 2016a, entrevista personal). Producto de esta profunda crisis emocional y existencial, niega rotundamente el éxito obtenido en Alemania, y se cuestiona absolutamente todo lo que había hecho hasta ese momento, de y desde su danza.

Entre 1986 a 1989 decide quedarse en silencio corpo-oral y dejar de crear. Se dedica únicamente a observar como Wilson Pico dirige sus talleres y compone sus danzas. En 1990⁶⁹ y bajo la constante pregunta de saber quién es, Viera experimenta su *primera muerte*⁷⁰; se aísla totalmente durante un año y, en completa soledad, se propone deconstruir todo lo que, hasta ese momento, había aprendido.

Sintiendo que su danza necesita un profundo cambio a nivel formal, entiende que su estilo está en la memoria de su infancia y de su pueblo. Se centra en la idea de sentir su cuerpo e ir extrayendo de su memoria corporal un lenguaje más suyo y más auténtico. Gracias a ese trabajo, crea el recital *Viaje a la memoria festiva* (con los personajes *La Camisona* y *El Prioste*). Pero, sobre todo, empieza a entender aquella dualidad mestiza⁷¹ presente en su identidad, en su cuerpo y en su danza.

El Prioste es otra cosa, porque en cambio *El Prioste* me mete en el viacrucis del indio; que ha sido muy doloroso para mí. Entonces yo pude sacar todo ese dolor del indígena que estaba en mí. *El Prioste* y *La Camisona* me abrieron la puerta a lo que yo soy ahora. Puedo tener el gusto de decir que me muevo, compongo y bailo desde mi ser. No soy más un bailarín formado en México, un coreógrafo formado más o menos en México; eso está incorporado. A partir de estos descubrimientos creo una de mis técnicas de composición coreográfica. Este fue un viaje larguísimo (Viera 2016a, entrevista personal).

⁶⁸ En ese momento conoce a Petra Ploog quien fue su amiga y manager durante décadas hasta su fallecimiento en el año 2017.

⁶⁹ Durante los años de 1990-1994, en su denominado Ciclo de la Memoria se crean las obras: *Viaje a la Memoria Festiva*, *¿Dónde el Ave del Paraíso vuela?*, *El Hermosa*, *El Angielago*, *Danzas de Mama Memoria*, *El Culebrero*, *Bajo la Latitud de la Mentira* (López y Morocho, 2015, pág. 132).

⁷⁰ Para esta investigación Viera dividió sus facetas de danza y vida en tres muertes, que corresponden a tres momentos que hicieron que su danza tome diferentes rumbos. De aquí la importancia de entender que la danza no se separa de la vida de su ejecutante.

⁷¹ “Quiero a través de mi cuerpo, contar de mi lucha por juntar mis dos partes: mi parte blanca y mi parte india. Quiero compartir como finalmente estas dos partes se funden en mí y logran ser una unidad y ya no estar divididas” (Viera, 2014).

Entre los años de 1990 a 1994, Viera vive su *segunda muerte*, la cual viene acompañada del desamor, la tristeza y el alcoholismo. Durante este proceso de búsqueda y sufrimiento interno, surge una resurrección personal y a la vez dancística. Al buscar entre las memorias aún más antiguas que las de su pueblo, recuerda a su madre y a su infancia. En esa búsqueda de auto-curación decide volver al vientre materno como un acto de renacimiento. Ese proceso de remembranza, lo conecta con la creación de su obra *La Anfisbena* (1996)⁷²; estilo que denomina danza esperpéntica⁷³: una danza del submundo, de la calle, de los prostíbulos y la embriaguez.



Figura 7. “La Camisona”, 1990. Elaborado por: Gonzalo Guaña. Fuente: página de Facebook del artista. Consultar: <https://bit.ly/2R6cYNB>

La transición de una danza festiva (memoria de su infancia y de su pueblo) a la danza esperpéntica (memoria del dolor y la desesperanza), lo hizo devenir en una danza de lo urbano (memoria de lo inmediato y cotidiano)⁷⁴. Esta etapa dancística tiene relación con su morada en el barrio de la Mariscal en Quito. En 2005, decide dejar el Frente de Danza Independiente y forma su primer grupo profesional de danza independiente *El Arrebato*, con el que crea obras como *Vista de Ojos*⁷⁵ y *La Última Es-cena*. A partir de estas obras y de la construcción de su agrupación de bailarines profesionales logra

⁷² Revisar el texto *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea* (Mora 2015a), en este se realiza un análisis de la obra *La Anfisbena*. Para visualizar un ensayo de la obra, ver el video: <https://bit.ly/3bBv4jV>

⁷³ En el ciclo de la danza esperpéntica durante los años de 1994 a 1997, se crean las obras: *Anfisbena: Danza Esperpéntica en dos Actos*, *En la Curda Floja: Danza Esperpéntica II*, y *Mata de Eros* (López y Morocho 2015, 132).

⁷⁴ En el ciclo de la danza urbana, entre los años 1999 a 2010, crea las obras: *Vista de Ojos-Danza Estática en Primer Plano*, *Ojos azules pelo negro*, *Unos y Otros*, *Cortina de Humo*, *La Torre y el Alfil*, *El Callejón de los Milagros*, *Cantuña: El Canto de Piedra: Ediciones I, II y III*, *La Última Es-cena*, *La Otra Edad*, *Una Lección de historia*, *La piedra*, *Cuencacuna: Réquiem por el Agua*, *La Sombra en el Espejo*, *Estigmatizados*, *Danza de Viejitos*, *El Cuerpo que Escribe*, etc. (López y Morocho 2015, 132).

⁷⁵ Video de la obra *Vista de Ojos*: <https://bit.ly/2FjLPEb>

formalizar gran parte de su trabajo, creando y definiendo un sinnúmero de metodologías de enseñanza y autoaprendizaje. *La danza de la cotidianidad*, *Las acciones vaciadas* y *La danza imperceptible*⁷⁶ son las herramientas que trabaja en clase y que llevan el imperativo de transmitir formas y principios para crear con y desde el cuerpo. Viera aclara que estas metodologías aún no son escritas, pero todos sus alumnos y alumnas las llevan en el cuerpo y la memoria (Viera 2016a, entrevista personal).

En el 2005 formo *El Arrebato*, que dura hasta el 2007, uno de los mejores grupos que he tenido en Quito; hice cosas magnificas, muy afortunadas, pero claro, en el 2007 yo ya no tenía para comer. (...) entonces en el 2007 voy donde Rubén Guarderas a pedirle trabajo. Estoy hablando de otra muerte [*la tercera*]⁷⁷: la mía, la decepción y la desilusión de darme cuenta de que la utopía que ocupó toda mi vida, la danza ecuatoriana, era una ficción; yo era el único que creía en eso de vivir juntos, de colaborarnos, de darnos la mano. «Imagínate», desde esa utopía, mía, resulta que voy al emporio de la danza oficial, de la danza del estado, el BEC, a trabajar con bailarines profesionales, obviamente a un máximo nivel (Mora 2015b, 18).

Desafiando al mundo, a sus leyes y creando siempre líneas de fuga al poder, Viera comienza a trabajar como coreógrafo y maestro en el Ballet Contemporáneo de Cámara elenco del Ballet Nacional de Ecuador. Labor que realizó por tres años y tiempo en el que crea el *Taller de Experimentación Coreográfica* (que está vigente desde el 2010 hasta el presente año 2021⁷⁸), el cual es un espacio de contradicciones, constantes rebeldías y espacio de negación a la institucionalidad.

En estos últimos diez años y con el Taller Permanente de Investigación Coreográfica, ha realizado obras como: *Amarrando a los caballos de Isabela Católica*, *La Patria de en Medio*, *El Niño del Floripondio*, *Proyecto “Danzas Heredadas” con las obras: Paso de mano, Anfisbena, El Brujo y las Vendas, En la vida como en la muerte el agua*⁷⁹, *Espacio me has vencido*, etc. Actualmente, se encuentra montando la obra *Angelote: Amor mío. Troca y truco*. A partir de la experiencia generada y los aprendizajes obtenidos del proyecto de *Danzas Heredadas* y con la obra *Paso de mano o las otras*

⁷⁶ *Sus metodologías: el Rabo de Vaca, La danza de la cotidianidad, Las Acciones Vaciadas y La Danza Imperceptible* se encuentran descritas en el texto: *Memorias del II Diálogo de Saberes. “Reflexiones a través del movimiento”*: *Acercamiento teórico-práctico a diversas propuestas dancísticas del Ecuador* (López & Morocho, 2015), y en el video <https://bit.ly/2ZhoASn>

⁷⁷ “Es por esta razón que las prácticas estéticas decoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios” (Gómez y Mignolo 2012, 16).

⁷⁸ Hoy, Taller Permanente de Investigación Escénica Kléver Viera (TPIE).

⁷⁹ Video de la obra *En la vida como en la muerte agua*: <https://bit.ly/2WO1951>

sombras del espejo que se estrenó en julio del 2015 (con la participación de Fabián Barba y Edgar Freire), Viera ha seguido remontando y heredando algunas de sus danzas.⁸⁰

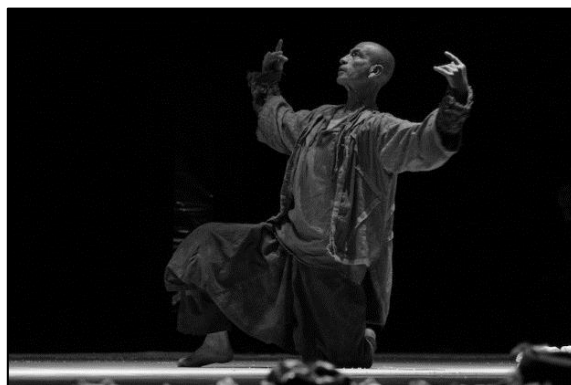


Figura 8. “El niño del floripondio”, 2014. Elaborado por: Silvia Echeverría. Fuente: página de Facebook del artista. Consultar en: <https://bit.ly/3jWzUvb>

Con una vida llena de muertes y de constantes renacimientos, Viera menciona como una de sus principales enseñanzas –que ha manera de metáfora dejan incluso mensaje para todos los aspectos de la vida–: la idea de practicar danza de manera honesta, sincera y sin pretender nada. “Hay que despojarse de todas las vanidades y expectativas, porque solo despojándose de todo lo aprendido, se puede ser uno mismo, y desnudos se puede enfrentar a la muerte y a la vida” (Viera 2016b, entrevista personal). Durante estas cuatro décadas de constante investigación, entrega a la enseñanza y a la creación; Viera, ha creado propuestas coreográficas y metodologías de enseñanza desde sus más profundos sentires. “Kléver es K, danzante incansable que no ha parado de buscar en la maraña de su cuerpo y su memoria” (Mora 2015a, 37).⁸¹

1.2 Del movimiento al dibujo. Notación y análisis de la danza de Kléver Viera⁸²

Descubrí a la danza a los 20 años y ahí me quedé. Era como entrar a mi casa, al universo que había soñado desde niño. Entré ahí y nunca lo he dudado, mi vida es bailar. No me explico nada si no es a través de mi cuerpo. Después de [bailar] 40 años y haber vivido 60 años, siento casi lo mismo que sentí desde el primer día, el mismo regocijo, el mismo deseo por llegar temprano a la sala de trabajo (Viera 2015a).

⁸⁰ El proyecto de las *Danzas Heredadas* se trabajará en el acápite que abordará el tema del cuerpo como archivo vivo.

⁸¹ Programa de mano del estreno de la obra *La sombra en el espejo*; texto elaborado por Alex Schlenker, donde lo relaciona con el personaje Kafkiano, el Sr. K.

⁸² Durante el proceso de trabajo con Kléver Viera, le pedí pensar en tres movimientos que considera él, representan y caracterizan su danza. Para poder registrar los movimientos se utilizó la grabación en video como un recurso investigativo, el cual se puede consultar en este enlace: https://bit.ly/329QXnk_ (2016, 5:51).

A partir de la metodología planteada por Kaeppler (2003b), se analizó la forma y contenido del *motivo El Rabo de Vaca*, sistema de movimiento conformado por un total de veinte y seis kinemas y cinco morfokinemas, este motivo representa un conjunto de movimientos que determinan características y principios de la estructura de su danza. Desde perspectivas emic⁸³, el cuerpo en movimiento de Viera, su historia, sus memorias, sus huesos y su carne, se han convertido en una presencia poética de su danza. De aquí que, dentro de la presente investigación, se invita a pensar la construcción de un archivo de la danza desde la consideración de la experiencia del cuerpo (Atuesta 2014, 255), entendiéndolo como: “el lugar en el que las huellas del pasado quedan impresas y no como un dispositivo que debe ser registrado” (Ortíz 2014, 255).

Aproximaciones a la estructura de la danza de Kléver Viera

La *estructura* de la danza de Viera está trazada por la constante pregunta de saber *quién es* y de cuál es su origen –búsqueda de identidad que lo ha llevado a transitar por varias muertes–, de aquí que su danza es la lucha por expresar aquello que habita en el interior de su cuerpo y en sus memorias presentes y pasadas. Aquella exploración y búsqueda de un lenguaje propio de movimiento, lo llevó a comprender que su danza, es el producto de la profundización de sus memorias: memoria festiva, memoria esperpéntica, memoria urbana y memoria cotidiana.

Cuando Viera habla de su primera muerte y del tránsito que tuvo que realizar a través de su memoria *festiva* (la de su pueblo y la de sus raíces) para encontrar una danza más propia –más auténtica–, también nos habla del tránsito-trayecto que tuvo que efectuar su cuerpo para romper y decodificar aquel lenguaje dancístico que tenía incorporado y que había heredado de México (al que él llamaba preciosista y lineal). En esta búsqueda de su danza, hace morir a su cuerpo, a su técnica y a su ego. Desarrolla una danza desprendida de toda formalidad (estilo que le fue entregada por sus primeros maestros de danza clásica y moderna), empieza a explorar en la memoria de su cuerpo y en la creación de un lenguaje propio de movimiento.

⁸³ “Las actuales tendencias de la etnografía buscan acercarse a la comprensión de otras culturas, ya no sólo desde la perspectiva del etnógrafo, sino sugieren la necesidad de acercarse a los actores sociales, desde sus propios imaginarios y racionalidad y la de escuchar sus voces. Este enfoque polisémico [...] no deja que sea sólo la voz del etnógrafo la que diga cómo es una cultura, sino que sean los mismos constructores de la cultura los que hablen de ella” (Guerrero 2010, 419).

El viaje a la memoria festiva es un viaje al interior mío, no es un viaje antropológico, fue un viaje a la memoria, donde quizá saldo cosas y el conflicto de mi identidad. Mi primera coreografía se llamó *Runa*, tenía que ver con el pueblo de Toacaso y todo aquello. Pero lo que realmente implica el viaje a la memoria festiva es el inicio de mi danza más propia, más personal; y yo quisiera creer y decir que también tienen que ver con que es una danza que nace aquí, ecuatoriana, andina, que es del páramo, que es indígena sin ser folclor, un sentido profundo, mía, de mi procedencia. Con esto empieza una etapa larga en la que estoy más conforme conmigo y con la expresión que viene de mi tierra (Mora 2015b, 17).

Al sentir que ese lenguaje heredado de la danza clásica y moderna no le pertenecía en su totalidad, se plantea el objetivo de romper con aquella formalidad y se va en la exploración de movimientos más cercanos al piso. De aquí que su cuerpo ya no es un ser rígido y/o elevado –como se plantea en el ballet–, sino todo lo contrario, busca un peso que lo lleva al piso y que deforma aquel cuerpo estilizado, volviéndolo más real y más cercano a su ser indio y a su ser mestizo. Es a partir de su viaje a Alemania y de sus encuentros con Wilson Pico⁸⁴ que se ve inspirado a romper con aquellos sistemas de movimiento que había heredado (en sus inicios tanto en Ecuador como en México). Bajo la constante pregunta sobre su identidad y en su *primera muerte*, se aísla completamente para deconstruir y partir todo lo que hasta ese momento le habían enseñado. Después de mucho sufrimiento y de un silencio corporal, entiende que lo suyo –su danza– está en la memoria de su infancia y de su pueblo.

En esa lucha por juntar su parte india y su parte blanca, surge la *danza esperpéntica* (o danza de la deformación) que también es una gran ruptura con la danza, y otra muerte –*la segunda*–. Producto de un gran sufrimiento Viera vuelve a encontrar en su danza y en su memoria, la facultad de un renacimiento; por lo que, en su segunda etapa o ciclo de danza, siente la necesidad de volver al vientre materno. Al entender al cuerpo como aquel lugar cargado de conocimiento, historia, cultura, mismidad, con sus propias limitaciones y encarnaciones.⁸⁵ Se puede entender que la danza de Viera ya no ve al cuerpo como un objeto virtuoso capaz de ser dominado, sino que, a través de su ser moderno y contemporáneo, busca romper con aquella linealidad propuesta por la danza.

⁸⁴ Viera hace muchos encuentros a través de su danza, muchos de ellos son con filósofos, literatos e inclusive con sus mismos alumnos. De todos ellos aprende y se inspira.

⁸⁵ “En las dos últimas décadas, el concepto de *embodiment* ha tenido una creciente importancia en la antropología del cuerpo. Ha sido definido por Thomas Csordas (1993) como la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto. A esta perspectiva le sigue un enfoque metodológico, la fenomenología del cuerpo, que se basa en el reconocimiento del *embodiment* como sustrato existencial de la cultura y el sujeto (‘necesario para ser’), y en el cuerpo (en el sentido de cuerpo viviente, es decir, en su dimensión biológica y material) como punto de partida metodológico más que como objeto de estudio” (Mora 2010a, 82).

Y, por medio de la generación de nuevos movimientos, busca en la autorepresentación un lenguaje propio de movimiento (Ortiz 2015, 44).

Al vivir en un país desprovisto de apoyo a la danza, no solamente Viera sino muchos de los bailarines de la época, debieron aprender danza en la adversidad, esto es sin profesores extranjeros y sin viajes fuera del país. Aprendieron danza desde sus propios medios, se inspiraron en lo que les rodeaba, en su memoria, en su historia y en sus propios cuerpos. Por eso, entre las décadas del 70 y 80, los bailarines ecuatorianos generaron metodologías propias, que sirvieron para buscar un estilo y sistemas propios de movimiento. Finalmente, se puede concluir que los sistemas de movimiento de Viera no son solamente movimientos corporales en sí, sino que todo su cuerpo se afecta en cada acción. Su danza es el dolor de ser indio y a la vez mestizo, es el dolor por la ausencia de amor, es la entrega ritual que está en cada una de sus enseñanzas y presentaciones. Su estructura dancística está en su docencia diaria y en el encaminar a sus estudiantes a develar y devenir sus propios personajes.

Motivo: *El Rabo de Vaca*⁸⁶

Tenía que descodificar el cuerpo, la técnica, fueron momentos muy angustiosos, pero apareció un signo: los pies con la tierra y el trabajo de los talones, la espiral y el rabo de vaca vienen de 1984 con la obra “Anfisbena”, porque trabajo con la feminidad y porque logro crear un personaje que también viene de Toacazo
(López y Morocho 2015, 105)

El Rabo de Vaca es una técnica de movimiento y una metáfora, que ayuda a visualizar el manejo del peso, la suspensión y la gravedad –que debe trazar el cuerpo del bailarín– similar al movimiento que traza la cola de las vacas y que forma una especie de péndulo en su trayecto. A este trayecto Viera lo define y visualiza como una elipse⁸⁷: medio círculo que no es perfecto y que se asemeja a una media luna. De aquí que gran parte de sus movimientos, dentro de su estilo de danza son trayectos en forma de círculos o semicírculos, trazados en el espacio de forma horizontal y vertical y que, por su continuidad, se van transformando en espirales. Lo interesante es que esta técnica –y

⁸⁶ Durante toda la investigación la notación del movimiento fue realizado de la siguiente manera: video por Gabriela Vinuesa, fotografía por Marcela Rivera y la transcripción de la fotografía a dibujo por Fernando Ortiz.

⁸⁷ Para visualizar el trayecto que traza una elipse-vertical, ver: <https://bit.ly/2Fha7Pq> y para visualizar el trayecto de una elipse-horizontal dentro de un círculo perfecto, ver: <https://bit.ly/2Zj0ITM>

muchas de sus técnicas– se desprenden no solamente de su práctica corpórea, sino que están ligadas estrechamente a una búsqueda constante de identidad en su danza.



Figura 9. “La Anfisbena” y “El Rabo de Vaca”, s.f. Elaborado por: Alejo Reinoso. Fuente: Archivo Kléver Viera.

La imagen de *El Rabo de Vaca* en Viera, es el resultado de una de tantas cotidianidades de su infancia y morada en Toacazo, lugar y experiencias que en reiteradas ocasiones se han cristalizado como el vehículo de inspiración y conceptualización de sus personajes y obras, como: *Runa*, *Viaje a la Memoria Festiva*, *La Anfisbena*, *El Niño del Floripondio* y *El Traspaso de Mano*. Estas piezas dancísticas son el resultado de viajes profundos que Viera ha realizado a través de su memoria. La metáfora *El Rabo de Vaca* es el resultado de un proceso de reflexión que ha llevado años, y que incluso no se ha cerrado, ya que sigue latente en su cuerpo y en todos aquellos aprendices y herederos de sus danzas.

La imagen de la vaca, del rabo de la vaca, es una cosa cotidiana en mí. Hay que entender la economía del campo en aquella época era pobrísima. Mi madre vivía de expender trago [...]. La economía de la familia mejora cuando mis padres compran *huachos* (becerros tiernos criados sin su “mama vaca”) en Saquisilí [...]. Luego vienen las vacas lecheras, que eran tan pero tan flacas, que les decíamos vacas churreteras. Siempre estaban con diarrea, con un rabo pesado por la carga de caca. Pero ahí era visible el péndulo. Como ven, de esta forma me acerco a aquello que finalmente es abstracto y que es la técnica.

Descubrí muchas cosas, primero, el peso, es decir la soltura, la sensación de embriaguez y borrachera que me lleva al piso. El peso es el que transforma el cuerpo en el espacio, de por ahí es que nacerá lo que alguna vez dije en una clase, el rabo de vaca. Aunque me refería al péndulo, hablaba sobre el uso del peso que cae en un punto y baja para luego recuperarse y suspenderse [...].

El rabo de vaca es una figura, es una metáfora, pero también es un principio dinámico de cómo usar el peso, de cómo usar el espacio y cómo usar el piso. No es solamente alegórico, hago referencia a lo anecdótico porque me da un sentido de lo que soy, de donde vengo y dónde estoy en este momento, porque no sé a dónde voy.

En conclusión, el rabo de vaca es la metáfora y figura que más se acerca a describir mi concepto de danza. El rabo de vaca ayuda a visualizar el uso del peso, la suspensión y el juego con la gravedad. El halo del rabo de vaca describe en el espacio. Es una elipse que no es solamente horizontal-vertical, sino en “media luna”. Esto me lleva a la espiral y dice de mí; de mi procedencia, de unas voces y de un entorno que viene de muy lejos, de una memoria llena de huecos que sin embargo brilla, me convoca, me persuade y me guía (López y Morocho 2015, 94).

En esa búsqueda de una danza más cercana y más real con la historia de su cuerpo, Viera rompe con esa linealidad presente en sus inicios de formación y empieza a trabajar cerca al piso; comprende que el peso del cuerpo es indispensable porque nos vuelve más terrenales (más andinos). Con el paso de los años, ha entendido que no hay danzas perfectas, solo vanas pretensiones que llevan a los bailarines al fracaso –de ahí la premisa de deformación de cara, pies y manos–.

Para Viera no hay danza que nos lleve por caminos rectos, sino todo lo contrario, la danza es una posibilidad de senderos huecos, circulares y llenos de espirales. Desde la metodología de Kaeppler (2003b), se ha dividido al *Motivo El Rabo de Vaca* en dos subpartes que contienen cinco morfokinemas y en ellos se hallan 26 kinemas. La primera parte incluye el morfokinema *El Péndulo* y la segunda parte incluye los morfokinemas *Centro Peso Piso*, *Yo soy espiral*, *Deformación de manos y pies* y *Me encierro en círculos*.

Inventario de Kinemas: a) Motivo *El Péndulo* en *El Rabo de Vaca*

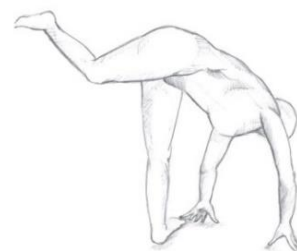
Los kinemas son unidades mínimas de movimiento que se representan mediante octavos. El objetivo de este inventario es poder fragmentar el trayecto que traza la pierna dentro del *motivo El Péndulo*. De esta manera, la persona que observa el dibujo podrá entender de manera pausada el trayecto que ejecuta el cuerpo.



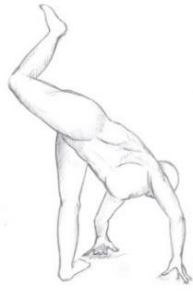
a.1 Posición carpa o posición en forma de “A” con manos y pies en el piso.



a.2 Posición carpa o posición en forma de “A” con manos y pie izquierdo en el piso. Se levanta ligeramente pierna derecha del piso.



a.3 Posición carpa o posición en forma de “A” con manos y pie izquierdo en el piso. Se levanta pierna derecha del piso a la altura de la cintura.



a.4 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie izquierdo en el piso. Se levanta pierna derecha del piso al nivel máximo de extensión.



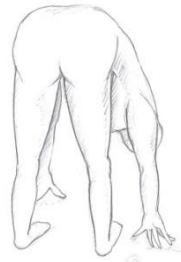
a.5 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie izquierdo en el piso. Se levanta pierna derecha del piso al nivel máximo de extensión. Rodilla flexionada.



a.6 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie izquierdo en el piso. Se regresa pierna derecha al piso. Primera fase: a la altura de la cadera.



a.7 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie izquierdo en el piso. Se regresa pierna derecha al piso. Fase 2: a la altura de la rodilla izquierda.



a.8 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pies en el piso. Posición de inicio (a.1).



a.9 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie izquierdo en el piso. Posición de inicio (a.1). Rotación de 45 grados a la derecha.



a.10 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se levanta ligeramente pierna izquierda del piso.



a.11 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se levanta pierna izquierda del piso a la altura de la cintura.



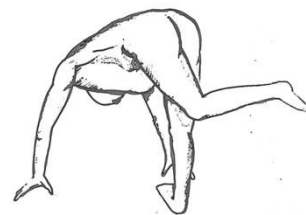
a.12 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se levanta pierna izquierda del piso al nivel máximo de extensión.



a.13 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se levanta pierna izquierda del piso al nivel máximo de extensión. Rodilla flexionada.



a.14 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se regresa pierna izquierda al piso. Primera fase: a la altura de la cadera.



a.15 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pie derecho en el piso. Se regresa pierna izquierda al piso. Fase 2: a la altura de la rodilla derecha.



a.16 Posición carpa o posición en forma de "A" con manos y pies en el piso. Posición de inicio (a.1).

Figura 10. Motivo El Péndulo en "El Rabo de Vaca", 2016. Elaborado por Fernando Ortiz y Gabriela Vinueza.

Morfokinema 1: *El Péndulo*

Los *morfokinemas* son el conjunto de *kinemas* en movimiento, es decir, que ocurren de manera simultánea. Para poder comprender el trazo que realiza el cuerpo, resulta mejor la notación en video⁸⁸, en esta se puede visualizar la calidad y cualidad del sistema de movimientos que se analiza. Por medio del video se puede visualizar el trayecto que realiza la pierna de manera simultánea, su peso, intensidad y fuerza.

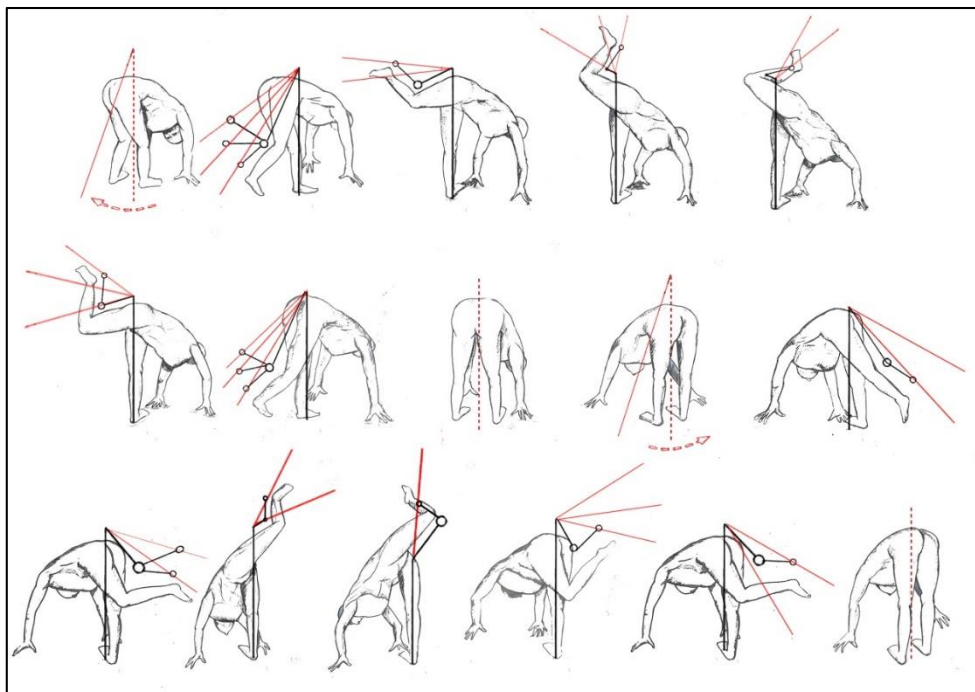


Figura 11. Morfokinema El Péndulo en "El Rabo de Vaca", 2016. Elaborado por: Fernando Ortiz y Gabriela Vinueza.

⁸⁸ Para visualizar el morfokinema *El Péndulo*, colocar en el minuto 1:40 del video: <https://bit.ly/329QXnk>

Para la mayoría de nosotros, visualizar un péndulo no es algo complejo ni lejano, así pues, el movimiento que traza un columpio o el trayecto que realiza el cuerpo de un trapecista en el aire son ejemplos claros que ayudan a visualizar esta imagen. Para Viera el péndulo está presente en el rabo de la vaca. En cuanto a su significado, el artista percibe a este movimiento como una connotación más profunda y sentida, así pues, a más de ser un recuerdo de su niñez y adolescencia, es el resultado de un profundo proceso de investigación que lo ha llevado a entender como el peso actúa en un cuerpo en movimiento y como este “cae en un punto bajo, para luego recuperar, y suspenderse” (Viera 2016c, entrevista personal).

El inventario que se presenta en la parte superior, nos ayuda a entender el trazo que realiza el rabo (cola) de la vaca en el espacio, y que está contenido por un total de dieciséis kinemas. La figura que traza Viera se asemeja a un animal de cuatro patas, la cual permite, por medio del trayecto que realizan sus piernas, visualizar el péndulo presente en el rabo de la vaca.

El objetivo del péndulo en la danza de Viera, es comprender el manejo del peso y como este cae de un lugar a otro. En su proceso de investigación corporal es notoria la presencia del péndulo en el movimiento de sus brazos, manos, piernas y pies, pero sobre todo en su cadera, la cual le permite transportar la totalidad de su cuerpo y su peso, por varias partes del espacio.

Inventario de Kinemas: b) *Motivo Espirales infinitas con El Rabo de Vaca*



b.1 Posición de inicio (peso-centro-piso).
Cuerpo vertical. Brazos y manos relajados.
Rodillas flexionadas. Pies en segunda
posición.



b.2 Cuerpo vertical. Brazos en primera
posición. Deformación de las manos.
Rodillas extendidas. Deformación de pies en
segunda posición.



b.3 Cuerpo vertical. Brazos y codos pegados
a la zona dorsal. Deformación de las manos.
Pierna izquierda extendida. Desplazamiento
de pierna y pie derecho (tercera posición)
hacia adelante en 15 grados.



b.4 Cuerpo vertical. Brazos y codos despegados de la zona dorsal. Deformación de las manos. Pierna izquierda extendida. Desplazamiento de pierna y pie derecho (tercera posición) hacia delante en 30 grados.



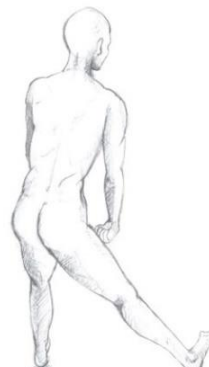
b.5 Cuerpo vertical. Brazos y codos despegados de la zona dorsal. Deformación de las manos. Pierna izquierda flexionada. Desplazamiento de la cadera hacia adelante a su máxima extensión. La pierna y el pie derecho (tercera posición) hacia delante en 90 grados.



b.6 Cuerpo vertical. Brazos y codos despegados de la zona dorsal. Desplazamiento de manos hacia la cintura. Rodilla derecha flexionada. Pierna izquierda extendida y levantamiento de talón. Desplazamiento de la cadera hacia atrás en 45 grados.



b.7 Cuerpo vertical. Brazos y codos despegados de la zona dorsal. Manos reposan en la zona de la cintura. Pierna izquierda flexionada. Levantamiento de talón y rotación del pie izquierdo. Desplazamiento de la cadera hacia atrás y giro de 60 grados. Pierna derecha extendida. Apoyo en el talón y levantamiento de metatarso.



b.8 Cuerpo vertical. Brazos y codos extendidos. Deformación de las manos. Pierna izquierda flexionada y pie izquierdo en primera posición. Desplazamiento de la cadera en 90 grados. Pierna derecha extendida. Rotación del talón y levantamiento de metatarso (pie derecho).



b.9 Cuerpo en "C". Brazos y codos extendidos a la diagonal. Rodilla derecha flexionada. Pierna izquierda extendida y metatarso del pie levantado del piso. Desplazamiento de la cadera en 180 grados. Pierna derecha extendida. Rotación del talón y levantamiento de metatarso.



b.10 Cuerpo en "C". Brazos derecho extendido a la diagonal tocando el piso. Brazo y mano izquierda apoyado en la espalda. Rodilla derecha flexionada. Pierna izquierda extendida. Desplazamiento de la cadera en 360 grados.

Figura 12. Motivo Espirales infinitas con "El Rabo de Vaca", 2016. Elaborado por Fernando Ortiz y Gabriela Vinueza.

Morfokinema 2: *Espirales Infinitas*⁸⁹

⁸⁹ Para visualizar el morfokinema espirales infinitas, colocar en el minuto 3:50 del video: <https://bit.ly/329QXnk>

El morfokinema *Espirales Infinitas* está compuesto por un total de diez unidades mínimas de movimiento, que al ser ejecutadas de manera simultánea pueden convertirse en un bucle de entradas y salidas del piso. Este conjunto de kinemas establece uno de los principios y estructura de la danza de Viera. Por eso, su danza y sistemas de movimientos inician sus trayectos a partir de trasladar la cadera y sus genitales. Para Viera sus células, sus huesos y sus músculos están atravesados por formas circulares que permiten formar continuamente espirales infinitas. Así pues, al traspasar el peso de un lado al otro, mediante la cadera, permite el desplazamiento de la totalidad del cuerpo, ya sea en su mismo eje o atravesando el espacio. Para Viera el movimiento en espiral es similar a una toalla que se exprime para secar (Viera 2016c, entrevista personal), de aquí que la espiral empieza en la sensación del desplazamiento circular.

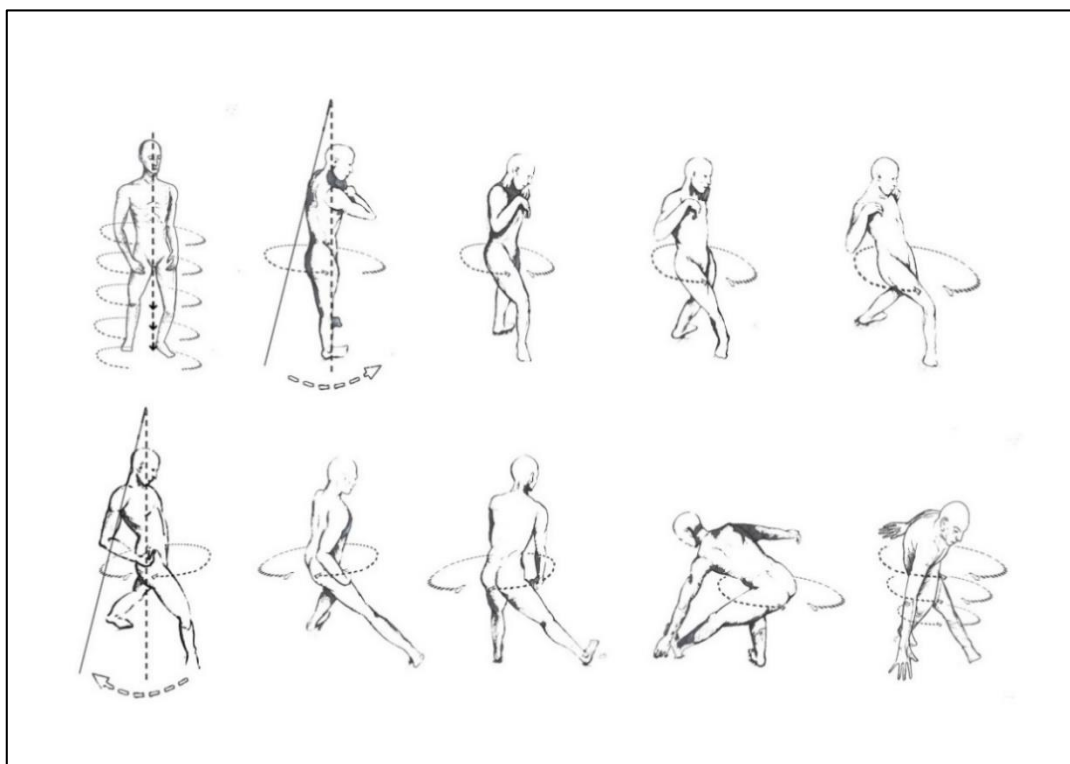


Figura 13. Motivo Espirales infinitas con “El Rabo de Vaca”, 2016. Elaborado por: Fernando Ortiz y Gabriela Vinueza.

Las espirales empiezan con el desplazamiento del peso, pero también lo siento en mis huesos. Y con el paso de los años los huesos se van haciendo redondos permitiendo movimientos circulares que permiten generar espirales –entonces claro está en la estructura del cuerpo y en las moléculas–. Es difícil para mí plantearlo, pero el espiral empezará con la mirada, a veces siento que empieza en los genitales, otras veces empezaría en el desplazamiento de los talones y luego pasaría al fémur y a los genitales. [...] pero la otra cosa importante de esto, es que uno entra a la espiral de un solo golpe, entonces este se produce en la cadera y en los huesos. La espiral que yo trabajo es lo típico

de secar la ropa y de ahí también que tenga que ver al cuerpo y a la danza como quipus, ósea somos cadenas –sogas o cordeles- con ciertos nudos que dicen de la historia de nuestro cuerpo, entonces si voz sigues esta seña que es un mapa de nudos –de historias- ahí puedes voz bailar (Viera 2016c, entrevista personal).

A partir de la notación personal de Viera,⁹⁰ se visualizó que su danza parte de constantes espirales. Al igual que la proporción aurea⁹¹ su danza y la danza de sus personajes confluyen en una constante de espirales. De aquí que para Viera este dibujo representa sus continuos espirales, es decir, sus ciclos constantes entre la muerte y el renacimiento.



Figura 14. Lilith, s.f. Imagen de Kléver Viera: “Yo soy espiral, nunca lo digo, pero siempre hago espirales”.

Morfokinema 3: *Centro-Peso-Piso*

Cuando hablo del centro, si el eje central, el centro es mucho más profundo inclusive para mí tiene una connotación de identidad. Volvería a decir entonces el centro mío es indio, es tierra, es soltar abajo desde los esfínteres hasta las tripas. Entonces soy tierra (Viera 2016c, entrevista personal).

Para Viera el *centro-piso* representa ese deseo de enlazar todo su cuerpo a la tierra y sentirla; es ese sentido de pertenencia que le hizo alejarse de aquellas danzas formales y universales que había aprendido en su etapa de formación en Ecuador y México: “bueno

⁹⁰ Durante el proceso de investigación solicite a los bailarines dibujar sus movimientos, como un proceso de autoconocimiento y autoreconocimiento, sin embargo, Viera había realizado un proceso similar hace diez años aproximadamente.

⁹¹ Para entender el tema de la proporción aurea visitar: Pintura y Artistas. 2013. “La Proporción Aurea”. *Pintura y Artistas*. 17 de enero. <http://www.pinturayartistas.com/la-proporcion-aurea/>

ahí logro partir este lenguaje formal que había heredado de México y empieza mi viaje a la memoria festiva donde yo encuentro el gesto y encuentro, creo, mi verdadera identidad, que es la del bailarín festivo, encuentro la mutación del cuerpo, la importancia del peso, de la relajación, de la respiración” (Mora 2015b, 16).

Con esos estilos y lenguajes de danza se encontró con su saberse indio, otro principio fundamental de su danza. Para Viera, el centro transita todo su cuerpo, pero contrario al ballet –que busca ir hacia arriba– su estilo se orienta hacia el piso producto de la sensación de borrachera. Así su movimiento se deforma y altera la totalidad de su cuerpo. Mora describe este movimiento de la siguiente manera: “Ello lo hace centrándose en un trabajo de energía y de peso, que es posible visualizarlo en la forma de su movimiento. Se trata de un cuerpo cuyo peso está direccionado a los pies, sostenido por sus caderas, con el que crea un espacio –no visible– donde deposita su energía” (2015a, 34).

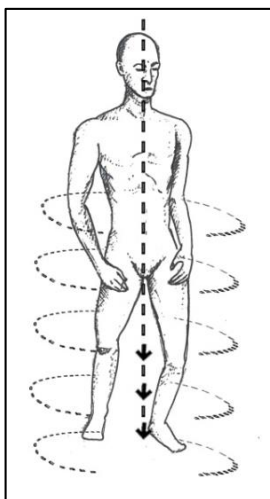


Figura 15. El centro (etic), 2016.
Elaborado por: Fernando Ortiz y
Gabriela Vinueza.



Figura 16. El centro (emic), 2016.
Elaborado por: Maricela Rivera.

Para Viera, el centro es el encargado de sostener la totalidad de su cuerpo (ajustando músculos y huesos) y de propiciar el desplazamiento. El centro es la energía que se ubica en las tripas y en los genitales. “La danza no es cuerpo, es espíritu, es manejo especializado de la energía. No somos solamente cuerpo-masa, la masa es peso y al dejarlo caer y recobrarlo se modela la energía. La identidad para mí sigue siendo un conflicto, yo mismo no sé quién soy, porque a nivel de pensamiento soy muy occidental pero también está mi parte india” (Villaroel 2005).

Dentro del proceso de auto-notación realizado previamente por Viera, describe claramente que el centro —el centro de su danza— es genital. Pero más allá de pensar un centro que se define por los órganos sexuales, él dibuja un cuerpo andrógino como lo planteó en sus obras *La Anfisbena* y *La Camisona* y como lo ha desarrollado en otros de sus personajes incluso los que desarrolla en clase:

Ese personaje al que le brotaban las tetas y un falo muy grande y hasta testículos en las primeras versiones, luego el ishpapuro entra en mi cabeza, me cubría la cara y el cerebro, se hinchaban. Me traía a la memoria el recuerdo de México, de ese pintor que yo admiraba, José Luis Cuevas, el gran dibujante del feísmo, y de la deformación del cuerpo. Entonces hago una gran elipse para llegar a la *Anfisbena*, que para mí es la deformación del cuerpo (el mito del andrógino y todo aquello). Esa una gran ruptura, un gran cambio de lenguaje, y es también otra muerte (Mora 2015b, 18).



Figura 17. El rey de los tintines, s.f. Elaborado por: Kléver Viera.

El *peso-piso* corporal debe sentirse igual a la soltura que experimenta el cuerpo en una borrachera, que siempre está guiada hacia el piso y que, además, tienen la premisa de deformar el cuerpo y sus movimientos. El peso es el encargado de los desplazamientos verticales, horizontales y diagonales. Por eso, nuevamente las verticales son contrarias a las del ballet y no buscan alcanzar el cielo, sino la tierra. Gran parte de sus movimientos buscan el piso, se van deformando en su contacto con el piso.

El *Centro-Peso-Piso* es otro de los principios fundamentales de la danza de Viera. En ese sentido, este morfokinema tiene una profunda connotación de identidad, porque su centro es indio y su peso es festivo, por la borrachera. “Un día me di cuenta de que un bailarín en una fiesta popular se pone la careta y se trasforma, sin tener técnica, sin tener nada. Ahí es cuando me sumergí en mis recuerdos. Empecé a buscar en mi cuerpo el peso,

la mutación. Empecé a dar énfasis a los movimientos de los pies, el peso de la cadera” (Ignatova 2013, 111).

Morfokinema 4: Deformación de manos y pies

Desde la década de los 90, la danza de Viera es influenciada por la presencia de Deleuze y Bacon⁹² y, por ende, por los principios de la deformación. Producto de su trabajo con el grupo *El Arrebato* dirigió obras como *La Última Es-cena*, *La Sombra en el Espejo* y *Vista de Ojos*: “[esta] se convirtió en una mina de oro, de la que sigue sacando material, por ‘ella’ se encontró con Deleuze, con Bacon, ha sido un laboratorio que le ha permitido indagar en el análisis de la sensación como agente deformador del cuerpo (Mora s.f.). En este momento de su danza, se produce una gran ruptura con el proceso creativo que había llevado hasta ese momento. Viera genera un gran cambio en su lenguaje y deja de buscar en la memoria de su pasado; se ubica y ubica su danza en una memoria presente y urbana.



Figura 18. Rodillas, piernas y pies, s.f. Elaborado por: Kléver Viera.

A los veintiocho años empezó como a darme fobia mis manos, y era, por un lado, porque no las encontraba bonitas, me gustaban cuando tenían callos. La otra parte era que yo decía que mis manos no sabían hacer nada, no sabía pintar, no sabían dibujar, no sabían coger un instrumento –ósea yo entré al conservatorio y fracasé-. Igualmente decía mis pies no saben decir nada, mis manos no saben decir nada, entonces empecé a trabajarlo,

⁹² “Deleuze también es importante para mí y para el rabo de vaca, porque para fundamentar y sustentar sus tesis filosóficas, se basa en el estudio de Francis Bacon, el pintor de la deformación y de la sensación, no de lo sensacional, sino la sensación que colma la carne y deforma el cuerpo” (López y Morocho, 2015, 94).

y en ese proceso de búsqueda, de partimiento, de partirme en dos o en mil pedazos es que sale como una luz las cosas de mi pueblo. Entonces empieza a hablar el prioste, y empiezan a hablar mis manos y mis talones (Viera 2016c, entrevista personal).

El centro está en el abdomen y el desplazamiento del peso se dirige hacia sus pies, que es la conexión con la tierra, lo cual hace referencia a su ser indio. Como el peso es profundo genera la deformación de los pies, así pues, todo el peso del cuerpo esta sostenido por la parte externa de los pies, dejando libre el arco del pie y el metatarso, las rodillas se flexionan y se mantiene el centro que está en el vientre.



Figura 20. Deformación de pies (emic), 2016. Elaborado por: Maricela Rivera



Figura 19. Deformación de manos (etic), 2016. Elaborado por: Fernando Ortiz y Gabriela Vinuesa.

Morfokinema 5: *Lo circular*

El cuerpo de Viera se desplaza a través de círculos sobre el espacio y también se ve representado en los morfokinemas *El Péndulo* y *Espirales Infinitas*. Aunque este morfokinema no se encuentra completamente desarrollado, representa una parte del viaje que tuvo que transitar su cuerpo al volver de México. Dentro de las obras del bailarín es común ver que sus intérpretes y co-creadores muchas veces giran en círculos amplios, ya sea de manera individual o en grupo. En otras ocasiones, ellos dan vuelta en su propio eje, hasta la náusea o convierten a otros en su eje y giran alrededor. Esta premisa de movimiento, por ejemplo, está presente en varias escenas, de la obra *Espacio me has vencido*.

Esas eran mis preguntas y eso era tremendo para mí; tuve que hacer morir a mi cuerpo, morir mi técnica, morir a mi ego, a mi vanidad traída de Europa. Me pasaba de nueve a cinco de la tarde en la sala de trabajo, era tremendo, muy duro, a veces después de dos

horas ya no sabía que hacer; entonces, verdaderamente lloraba horas, corría horas, giraba, giraba, giraba, hasta la náusea (Mora 2015b, 16).



Figura 21. Me encierro en círculos, s.f. Elaborado por: Kléver Viera.

Finalmente, cabe mencionar que dentro de la estructura de la danza (Kaeppler 2003b) de Viera, la historia personal protagoniza su proceso creativo. Se podría asumir que la danza moderna en Ecuador ha nacido de la premisa de poder construir algo propio. Por esta razón, Viera ha tomado su vida y sus distintas memorias para generar un proceso creativo encarnado de su pasado y presente –incluso deconstuyendo las técnicas aprendidas–. Además, este recuso le ha permitido formular métodos de enseñanza y aprendizaje que han conducido a una amplia creación de obras.

1.3 El proyecto de las *Danzas Heredadas* y *El Tras-paso de Mano* para entender al cuerpo como archivo vivo de la memoria

Tiempos de tras pies y de tras pasos.
Pasos que se repiten.
Ritos rebuscados re-inventados.
Otros invitados.
Otros testigos
Otro tiempo.
Juego de sombras
Una cabeza ojo,
Una cara un ojo ciego.
El personaje cruza el escenario y va abriendo la luz y las sombras.
En sus manos lleva otro ojo.
Mi cabeza cortada...
Viera (2016)⁹³

⁹³ Programa de mano de la obra *Fin de Tras-Paso de Mano – Proyecto de Danzas Heredadas* estrenada el 23 de marzo de 2016.

Partiendo de la idea de que inevitablemente el arte es un lugar de memoria y no solamente de la memoria como un registro, sino como una práctica de sentido. En esta línea, se puede concebir al cuerpo como un lugar de memoria y como un espacio en el que convergen el pasado y el presente. En ese aspecto, es posible pensar la construcción de un archivo de la danza desde la consideración de la experiencia del cuerpo (Atuesta 2014, 255), su historia, sus afectos, sus deseos, sus huesos y su carne. La danza, los repertorios y metodologías desarrolladas por Viera son el resultado de profundos viajes a su memoria, por lo que considera que su experiencia escénica se ha convertido en parte de su vida –como un archivo corpóreo–: “yo manejo un repertorio [...] que se ha vuelto como la biografía de mi vida. Esta *El prioste* (1990), que lo sigo bailando y lo tengo en el cuerpo, sigo manteniendo, *Las vendas*, obra nacida del cuento de Raúl Pérez Torres, cuya primera versión la hice en el 84. Tengo la *Anfisbena*, que la sigo bailando también; y quiero mantener *El cuerpo escribe*⁹⁴, que es una de las danzas que estrene creo que en el 2011; así que tengo un repertorio chiquito pero que para mí es muy significativo” (Mora 2015b, 20).⁹⁵

Cuando Viera decide regresar de México en los 80, lo hace pensando en la idea de expandir la danza que se estaba gestando en Ecuador. En ese punto, resuelve entregarse por completo al oficio de la enseñanza y a la tarea de transmitir con su cuerpo el arte de bailar, convirtiéndose este en su proyecto fundamental de vida y el que más valora. Después de transitar por varias muertes que finalmente también lo llevaron a la vida, en el año 2007 junto a algunos bailarines del grupo de danza *El Arrebato* pide a Rubén Guarderas un espacio en el Ballet Ecuatoriano de Cámara, lugar en el que continúa con su labor de enseñanza como coreógrafo y maestro.

A pesar del dolor y el sufrimiento que le causó el saberse solo en el oficio de la danza, este espacio –que lo habría llevado a su tercera muerte– se convirtió en el lugar de profundas enseñanzas y en el espacio de negación constante a la institucionalidad.⁹⁶ Y es así que a partir del 2010 se crea en este mismo espacio, el *Taller de Experimentación Coreográfica*⁹⁷, que tiene como objetivo la exploración y búsqueda de un lenguaje propio

⁹⁴ Video de la obra *El cuerpo que escribe*: <https://bit.ly/3zOgL72>

⁹⁵ “En cuanto a la transmisión, siempre estoy entregado mis danzas, pero no siempre puedo. [...] Yo quiero heredar a estos muchachos mi forma de dar clases, claro que ahí estaría hablando de metodología más que de repertorio” (Mora 2015b, 20).

⁹⁶ “A mí me ha tocado o sea aprender por la vida, un poco el taller de experimentación escénica es eso, una negación del Ballet Nacional del Ecuador, es mi forma de negar toda esa institucionalidad, ahí abajo en el cimiento hay un espacio de libertad, hay poca gente, tres o cuatro gentes. Pero que importa, importa un ser humano” (Viera 2016b, entrevista personal).

⁹⁷ Hoy, este espacio se llama Taller Permanente de Investigación Escénica Kléver Viera (TPIE).

de movimiento. En este espacio, Viera forma bailarines y bailarinas: “en cuerpo, en músculos, en huesos y también [...] en la creación” (López y Morocho 2015, 93).

Con la convicción de transmitir sus aprendizajes y conocimientos e inspirado en el cuento *La agonía de Rasu Ñiti* del peruano José María Arguedas,⁹⁸ Viera creó el proyecto de las *Danzas Heredas* dentro del Taller de Experimentación Coreográfica, junto a Fabián Barba⁹⁹ y Edgar Freire¹⁰⁰. Como resultado de ese proceso creativo se estrenó la obra *Paso de mano o Las (otras) sombras en el espejo*¹⁰¹:

Con Fabián y Édgar creamos el anterior año, *El Paso de mano*, que es el acto en el cual yo entrego mis prendas y mis atributos a mis dos discípulos. En esta obra mi personaje es *La Camisona* y entrega a sus discípulos, que son como monjes, la máscara, las piernas, la sonaja, el rebozo. Pero cuando ya estoy muerto, ellos se reparten mi corazón, sacan el diafragma, el cerebro, todo, recuerda Viera, quien responde a la pregunta de: “¿Y cuándo ya se han llevado todo, ¿qué quedará de Kléver?”, y él responde: “Quedan ellos, eternamente bailando, sin cesar” (Rivera 2016).

Para Viera, esta obra es la más cercana a su pueblo de Toacazo y es la más representativa para entender a la memoria y al cuerpo como archivo. De este modo, esta obra y el proyecto de las *Danzas Heredadas* tienen el doble propósito de compartir (traspasar) el estilo, los movimientos y las metodologías creadas por Viera con otros cuerpos y, simultáneamente, busca recuperar sus danzas¹⁰² para volverlas parte de un nuevo repertorio. Como afirma Diana Taylor en su texto *El archivo y el repertorio*: “los

⁹⁸ “Esta obra narra la historia de un viejo *dansak* (danzante de tijeras) que está desfalleciendo y, por eso, hace un traspaso mediante la danza de sus atuendos, saberes y movimientos a su discípulo, Atuku Sayku” (Rivera 2016).

⁹⁹ Para conocer el trabajo de Fabián Barba consultar: Díaz López, Isis. 2014. “Fabián Barba: ‘No existe sólo una historia de la danza’”. *Facultad de Artes de la Universidad de Chile*. 28 de agosto: <https://bit.ly/2ZmKt2I>

¹⁰⁰ Estudios realizados en: danzas y teatro tradicional de Indonesia en la Universidad de Artes de Jogjakarta (2016-2017); formación en el Taller Permanente de Experimentación Escénica dirigido por Viera, donde participo como coreógrafo y bailarín (2012-2017); danza contemporánea con Rosa Amelia Poveda (2014-2015); danza Butoh con el maestro Katzura Kan (2014); técnicas *play ground kid*, psicodanza y piso móvil con Óscar Santana (2012); danza clásica y contemporánea con Jorge Alcolea y Andrea Jaramillo; curso varios talleres de danza clásica y contemporánea con diversos maestros nacionales, como Josie Cáceres, Terry Araujo y Wilson Pico. En teatro: estudios en Teatro Simurgh, Teatro Malayerba (2005-2008), Teatro del Cronopio (2002-2005) y Teatro Contraelviento (2002). (El Apuntador s.f.).

¹⁰¹ Para profundizar en un análisis de la obra visualizar los siguientes textos escritos por Genoveva Mora en la revista *El Apuntador*: a) *Tras paso de mano. Significaciones profundas* y b) *El ritual del traspaso*.

¹⁰² En el año 2005, Viera junto a Rosa Amelia Poveda estrenaron *La sombra en el espejo*, obra basada en un guion escrito por Alex Schlenker para el bailarín. Esta composición refleja: “[el] retrato del bailarín y del maestro visto en la soledad del tiempo que transcurre, y en la repetición del acto de enseñar, de tal suerte que se plantea en el libreto y en la puesta en escena el desdoblamiento permanente que el acto de enseñar entraña o, del otro lado del espejo, la simbiosis mística en la que no se sabe quién enseña y quien aprende y en la que justamente la dualidad o desdoblamiento desaparece para fundirse en un mismo y único ser que va de ida y vuelta en el tiempo, o a su vez en el sin-tiempo”. Texto ubicado en programa de mano.

repertorios de memorias corporizadas’ –expresadas en gestos, palabras, movimientos, danzas, cantos– son medios de acumular y transmitir conocimiento; en consecuencia, las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad [...]” (2019, 35).

Por lo tanto, la coreografía, su transmisión y repetición puede ser vista y entendida como un sistema archivístico-corpóreo. Para Viera, esta obra y el proyecto de las *Danzas Heredadas* representan el gesto supremo de enseñar, porque, en primer lugar, al igual que el personaje de Rasu Ñiti, él busca entregar todas sus memorias, todas sus danzas y movimientos. En segundo lugar, enseña, tanto a alumnos como espectadores a construir conocimientos desde la negación de lo aprendido:

Lo que te estoy enseñando es que cortes la cabeza a tu maestro, encuentras un maestro córtale la cabeza, cuestionale –aprende a aprender negando-. Por ejemplo, esa es la actitud que yo digo de negar –yo todo lo niego, el mismo acto de hacer las sombras en el espejo es un acto de negarme a mí mismo–. O sea, cuando yo digo este es un cuerpo que está muerto, es negarme; entonces que estoy haciendo yo con mi archivo, yo a mi archivo lo quiero quemar, yo quiero evacuarlo ¡pero no puedo! Entonces yo me niego a mí mismo como maestro, y les digo córtenme la cabeza, ¡pendejos! (Viera 2016b, entrevista personal).

Recibir sus obras o sus movimientos, es recibir su estilo de danza directamente de su mano.¹⁰³ Además, es incorporar una danza que está viva y en constante creación. Kléver Viera no tiene ningún bien sunuario e hijos a quienes heredarlos; lo único que le queda para entregar son sus danzas y sus movimientos, sus hijos e hijas son los alumnos y alumnas que asisten diariamente a sus clases, quienes serán, en un futuro, los encargados de transmitir aquellas danzas y metodologías. De aquí que se puede afirmar que la hipótesis de cuerpo-archivo se hace viable cuando comprendemos que la única forma de traspaso de esos conocimientos, movimientos, metodologías y técnicas, es de cuerpo a cuerpo, porque es en la docencia que este bien se hace comunitario y a su vez historia. Finalmente, para entender al cuerpo como un archivo vivo de la memoria, se lo debe asimilar como aquel lugar en el que inevitablemente se registran todas nuestras experiencias vividas. En este sentido, también cabe repensar la idea de archivo, desde la concepción del cuerpo, así pues, el cuerpo-material como tal (con sus huesos, con su carne, con sus sentires e ideas) es un lugar en el que se inscribe y encarna la memoria.

¹⁰³ “Ahora que me preguntas parece que voy a continuar recuperando danzas y pasándolos a cuerpos jóvenes” (Viera 2016c, entrevista personal).

2. Ser danza y “ser” en la danza: Carolina Váscones

Es con Carolina Váscones que las hipótesis planteadas por mí persona para esta investigación cambiaron. Su entendimiento y conocimiento de y desde la danza y el cuerpo trascienden lo estático y, por lo tanto, traspasa los objetivos de la notación en danza, y la compromete a su imposibilidad desde perspectivas étic. Su cuerpo y su danza se han comprometido con un profundo conocimiento de su Ser y su movimiento; de aquí que en esta danza que es personal, única y auténtica, la notación surge a partir de ella –emic–, de su conocimiento profundo e historia de vida.

Acercarme a la danza de Váscones, fue un encontrarme con la posibilidad de moverme, fue encontrarme con una danza donde todo es posible mientras se trabaja de manera profunda y comprometida. Su danza y su contribución corpo-oral, conceptual y metodológica, permiten bailar desde un espacio donde no te juzgas; porque la danza es una posibilidad única donde cada uno es su cuerpo y su danza. Donde el cuerpo es ese universo que te contiene y te entrega sus posibilidades e imposibilidades, y por lo tanto es un cuerpo al que se debe amar y respetar –muy contrario a lo que pasa aún en ciertos grupos de danza del Ecuador, donde aún se pretende tener una corporalidad y destreza deseada, y que responde únicamente a cánones hegemónicos de poder sobre el cuerpo–.

A pesar de que me hubiese gustado encontrarme con Carolina Váscones cuando ingrese al mundo de la danza, nos conocimos para la elaboración de esta tesis. Su compromiso con la danza y con esta investigación, permitieron que ella desarrollara una auto-narración y auto-notación de su danza. En unos segundos acercamientos-encuentros: realizamos varias conversaciones donde profundizamos sobre su danza e historia de vida; asistí como observadora a sus ensayos; y tomé algunas clases para conocer su estilo y estructura de danza, metodologías de enseñanza y aprendizaje. Para la notación y auto-notación de sus sistemas de movimiento y estructura de su danza, se establecieron los siguientes *motivos*: *Soy un mar de cuerpos*, *El esqueleto*, *La memoria celular* y *El vacío*; y los *morfokinemas*: *Moverse desde el corazón* y *Los nudos*.

Como creadora y bailarina Carolina Váscones plantea la importancia de indagar, buscar y profundizar sobre la pregunta de *quiénes somos* -partiendo desde el movimiento y el Ser cuerpo-. De ahí la importancia de responder a las preguntas: cuál es nuestra identidad, historia, raíces y lugares geográficos -que nos pertenecen y a los que pertenecemos-, para de esta manera buscar un lenguaje de danza que sea coherente con lo que cada uno es en su Ser (Váscones, comunicación personal, 31 de agosto 2020).

2.1 Cartografía de vida y proceso creativo¹⁰⁴

La danza soy yo. Es mi Ser moviéndose, activándose completo con todas sus facetas. Soy en movimiento. Esta danza que soy me permite acceder a mi origen, a mi Ser, y al final, a la nada. A que no soy nada, o que soy todo, cuerpo, mente, espíritu diluyéndose en el todo. Accediendo y diluyéndose en un amor inconmensurable, que puede ser Dios, o energía, o el universo. Ese amor es lo que se mueve, el motor que genera el movimiento.

(Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016)

Para Carolina Váscones (nació en Quito en el año de 1962) todo su *Ser*¹⁰⁵ es su danza y su danza es amor inconmensurable hacia a la vida y la experiencia de haber comprometido su cuerpo al lenguaje de esta disciplina. Desde su infancia, se considera como una persona extremadamente tímida, por lo que muchas veces se negó a bailar, pero fue a través de ella misma y de la libertad que esta actividad le generaba que expandió todo lo que su cuerpo podía sentir, saber y ser. Así pues, para cuando tenía diecinueve años y luego de algunos encuentros con la danza, decidió entrar al Centro de Formación Dancística en Quito dirigido por María Luisa Gonzáles, donde recibe sus primeras clases. Este fue un periodo intenso en el que Váscones tomaba, al menos, tres clases diarias y sin descanso ni vacaciones. Ella bailaba todo el día y la noche.

Váscones define a esta *primera etapa* como un estado de enamoramiento,¹⁰⁶ en la que forma, junto a Irina Pontón y María Rosalba Pérez, el grupo Lilao en 1987. En ese mismo año, bajo la dirección de Guillermo Forero (artista plástico colombiano), crea la obra *Imaginando Azul*. Este encuentro dejó a Váscones la premisa de la improvisación y el inicio de procesos creativos a través de su propio movimiento.

Cuando tomé mi primera clase de danza, me di cuenta que el movimiento que soy yo misma, es decir la danza que soy, era mi posibilidad de crear. Antes de encontrarme con mi movimiento, me hacía falta algo, me sentía incompleta, buscaba fuera de mí. Al encontrarme moviéndome, algo se llenó y me condujo directamente al camino creativo, eso fue lo que me atrajo como un imán. Mi Ser entero en movimiento viviendo la constante posibilidad de crear, llevándome a mi origen, al lugar de donde procede mi esencia (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

¹⁰⁴ Para profundizar en la historia de vida y el proceso creativo de Carolina Váscones, referirse a los textos de Genoveva Mora (et al. 2015a y 2015b) y Viviana Sánchez (2019).

¹⁰⁵ “Se utiliza mayúscula en la palabra Ser, para resaltar la importancia de este concepto” (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

¹⁰⁶ “La primera etapa la definiría como un enamoramiento. Me enamoré del movimiento desde la primera clase que tomé. Me costaba mucho moverme libremente pues tenía el cuerpo muy asustado, lleno de tensiones que yo no había podido ver, pero estaban latentes, invisibles entre los huesos, los músculos, la sangre y perdidos en mi mente. Fue una etapa intensa, tomaba por lo menos tres clases al día. Solo pensaba en bailar, y así, dejé filosofía. La danza me hacía vivir intensamente, era una actividad que me envolvía por completo, el cuerpo y la mente, vivía totalmente en el aquí y el ahora” (Mora 2015b, 82).

En 1988, ingresa al Frente de Danza Independiente (FDI)¹⁰⁷, *-segunda etapa-* donde toma clases con bailarines y coreógrafos. Entre sus maestros estuvieron: Maï Scremin, quien le enseña una danza femenina y de profundidad; Wilson Pico, quien le transmite perseverancia, disciplina y además le impulsa a crear sus primeros personajes y Kléver Viera, quien le comparte fluidez, pasión y placer por bailar y, al igual que Pico, le conduce a construir personajes propios, salidos de su visión, cuerpo y mente (Mora 2015b, 84). Ante la posibilidad de contar con un espacio físico permanente en el FDI, Carolina Váscones dedica muchas horas de ensayo para interpretar las obras de sus colegas y profesores. Además, estudia y profundiza su propio movimiento.

En la creación, siempre he tratado de ser fiel a mí misma. Más allá de estéticas o códigos, yo he creado lo que ha surgido de mí, de mis necesidades internas, de mis intuiciones. Y creo que seguiré creando de esa manera. En la creación no funciona mucho (para mí por lo menos) tratar de no acercarme a una u otra estética. Mi estética sale de mí Ser, de lo que yo soy, no trato de seguir ninguna tendencia ni moda, simplemente hago lo que surge. Mi resistencia es ser yo misma (Mora, s.f., 8).



Figura 22. Primer afiche de NMLA, s.f. Elaborado por: Ana Fernández.

Váscones nombra a su *tercera etapa* como *No Más Luna en el Agua*¹⁰⁸, la cual comienza cuando el FDI se queda sin espacio físico para trabajar, lo que genera que los

¹⁰⁷ Váscones permaneció en el FDI desde 1988 hasta 2009, donde interpretó las siguientes obras: *Contravías, Un Hombre, La Rosa, María y las Flores, La Ciudad en el Ojo de Tigre, El Culebrero, El Vestido de Daniel, Fotos de Fantasma, Charco de Gansos, Vulnerables, Irreprochablemente Tu y Yo, Minucia, Wiksa, El Churo, Los Desaparecidos, El Sillón Rojo, El Bolero de Ravel, Petrushcka, El Canto del Cuerpo, La Buscanada, Cirandar y Hacia Adentro* (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016).

¹⁰⁸ “El nombre No más Luna en el Agua nació de un filósofo hindú contemporáneo llamado Osho. El creó una especie de tarot compuesto de 100 cartas. Nos echamos las cartas y nuestro festival tuvo su nombre” (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

bailarines y bailarinas de esa generación se trasladen a la casa comunal de Miravalle. Sin la presencia de sus maestros y empoderándose del oficio de la danza, en 1998 crea el festival de danza *No Más Luna en el Agua* (NMLA), junto con algunas mujeres del FDI.¹⁰⁹ En esta primera edición¹¹⁰ se presentaron las primeras obras de Carolina Váscones y las de Josie Cáceres, Mónica Thiel, Cecilia Andrade e Irina Pontón. De acuerdo con la bailarina, este espacio: “facilitaba seguir creando nuestras obras y estéticas que hablaron con voces femeninas. Ese festival nos dio gran fuerza a nivel pedagógico, investigativo, creativo, y se convirtió en un espacio de colaboración” (Mora 2010b, 84).

Las cuatro primeras ediciones del NMLA fueron exclusivamente femeninas, tanto en su convocatoria como en su creación. La tercera y cuarta ediciones contaron con participantes internacionales y a partir de la quinta¹¹¹ se abrió el espacio para las obras de sus maestros y compañeros del FDI, con la finalidad de ser más incluyentes. En la sexta edición, el festival se convirtió en un encuentro multidisciplinario que abordó varias expresiones artísticas más allá de la danza, y a raíz de esta ocasión las fundadoras decidieron *independizarse de lo independiente* y salieron del FDI. Al respecto Váscones comenta:¹¹²

La mirada femenina cobra sentido en contextos donde hay machismo. Si el contexto abraza al ser humano en su totalidad, no es necesario recalcar lo netamente femenino, sino lo humano. Si hombre y mujer, transexuales, bisexuales, gays, lesbianas logramos desarrollar nuestros lados femenino y masculino, y logramos habitar en armonía, compenetración y complemento, no hacen falta las luchas de género. El Frente de Danza Independiente, si fue un lugar con contexto machista. Las mujeres tuvimos que trabajar mucho para encontrar un lugar donde habitar siendo respetadas. Por eso se recalca la mirada femenina. Pero más allá de eso, creo que es la mirada al Ser la que se debe buscar en la creación. Me gusta pensar que mi mirada es andrógina (Váscones, comunicación personal, 31 de julio 2016).

¹⁰⁹ “Y eran esas formas cómplices las que permitieron a estas mujeres crear con sus lenguajes. Ese fue el impulso que les llevó a desarrollar su naturaleza creativa. Entre risas, pausas, conversaciones y maneras poco, ‘disciplinadas e irreverentes’ generaron su metodología de trabajo, empezaron a preguntarse por el cuerpo de la mujer en la danza, algo que bajo la tutela de los maestros no podrían haber hecho; se redescubrieron, con sus formas y sensibilidades” (Sánchez 2019, 67).

¹¹⁰ En la primera versión de NMLA (junio de 1997) se presentaron las coreografías: *Pan Terreno* de Irina Pontón, *Shoppingachos* de Mónica Thiel y Josie Cáceres, *Amar Helada* y *Ángel de las Aguas* de Carolina Váscones, y *Jesús, piedad María de las Mercedes* de Cecilia Andrade (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016).

¹¹¹ Durante esta época Váscones crea las obras de danza: *Amar Helada* (1997), *Ángel de las Aguas* (1997), *Niñas de Piel* (1999) obra ganadora de la mención de honor en el Festival Alas de la Danza, *La Boladora* (2000), *La Huesudita* (2001), *Ráfaga* (2002), *Danza de Piedra* (2004), *Tierras de Fuego* (2005), *La Polvareda* (2006), *Tоторa* (2007) y *Las olas del mar* (2007) (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016).

¹¹² Finalmente, hubo una séptima edición pero que tuvo un carácter más íntimo y a la que llamaron *Expo 2011*.

Carolina Váscones denomina a su *cuarta etapa* como *Frente de Danza Independiente* y surge cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sede el espacio que hoy es la sala Mariana de Jesús. En este lugar, tanto Váscones como sus compañeros y maestros ejercen la danza y el oficio de la enseñanza, durante muchos años. Desde 1990 a 2005, Váscones dirige la Escuela Exploradores de la Danza y trabaja en conjunto con Wilson Pico en el *Proyecto Futuro ¡Sí!*, desde el año 2003¹¹³ al 2006. Además, crea su grupo de danza contemporánea independiente –fuera del FDI– llamado *Hadadas*¹¹⁴. Esta agrupación estuvo integrada por adolescentes mujeres, estudiantes del colegio Pestalozzi (desde el 2004 al 2011). *Hadadas* le generó mucha satisfacción a la artista, tanto en lo personal como profesional, ya que varias de sus alumnas actualmente son bailarinas profesionales de danza.



Figura 23. Obra “Vacío”, 2012. Elaborado por: Gio Valdivieso. Fuente: Archivo Carolina Váscones

Siendo siempre fiel con ella misma, Váscones muchas veces tuvo que ir en contra de lo establecido. En ese sentido, junto con Irina Pontón y Josie Cáceres crean la corporación artística El Cuarto Piso (2010-2015)¹¹⁵ y deciden salir definitivamente del FDI. Este proceso es interpretado por la artista como su *quinta etapa*. Con una necesidad

¹¹³ En 2003 recibe a cargo del alcalde Paco Moncayo el Reconocimiento de Honor como Maestra de la Danza en el Festival Internacional *Mujeres en la Danza*.

¹¹⁴ En esta etapa creó obras: *Solos en miniatura* (2008), *Moa-habilidades de las criaturas* (2008): <https://bit.ly/3jKvOJw>, *Miniaturas tres movimientos en danza* (2009) y *Warmi Timbushca ejercicio culinario número uno* (2009), las cuales surgieron como parte de su profesión y, por otro lado, compuso *Tотора* (2007) y *La sopa ejercicio culinario número dos* (2009) para *Hadadas* (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016).

¹¹⁵ Para 2012, Carolina Váscones, Irina Pontón y Josie Cáceres ganan el premio de creación Iberescena.

personal, generacional y de género (como discurso alternativo con respecto a las voces masculinas del FDI), las tres mujeres buscaron a través de sus creaciones coreográficas alejarse del canon del lenguaje moderno y de las predominantes voces masculinas de la danza ecuatoriana. “El Cuarto Piso es un grupo que ha venido [...] constantemente preguntándose y acercándose a temas de género a través de la danza contemporánea; y mediante su lenguaje cuestionando también las formas de ‘decir’ la danza y de abordarla” (Mora, 2014a, 1).

A partir de esta época y desde una mirada de lo femenino, Carolina Váscones interpela el lenguaje de la danza moderna y con la propuesta de sentir la libertad de su cuerpo, compone junto a Pontón y Cáceres las obras: *La Shunguita*¹¹⁶, *Azar*, *Chiripa* y *Coincidencia*¹¹⁷ y *Vacío*. Sobre este proceso, Váscones comenta:

El propósito de la misma era propiciar un trabajo con un enfoque interdisciplinario. Mirada que ya habíamos puesto en práctica en los últimos encuentros de *No más Luna en el Agua*. En esta etapa ya no teníamos salas de trabajo, pues habíamos salido del FDI. Empezamos a peregrinar por distintos lugares que nos prestaban o alquilábamos para crear obras *La Shunguita* y luego *Vacío*. Tampoco contábamos con un espacio para dictar clases. Esto determinó un cambio de perspectiva en mí. Empecé a trabajar en mi casa para preparar clases y ensayar. Fue difícil con el gato y los perros encima, el teléfono y el timbre sonando, la ropa para lavar, las ollas hirviendo. Dejé de producir solos y me dediqué a coreografía para mis alumnos. Regrese a dictar clases en la casa comunal de Miravalle, en el 2011 bautice a mi espacio pedagógico como *La casa del Cuerpo-el Cuerpo es tu casa* y hasta hoy lo sigo llamando así” (Mora 2010b, 86).

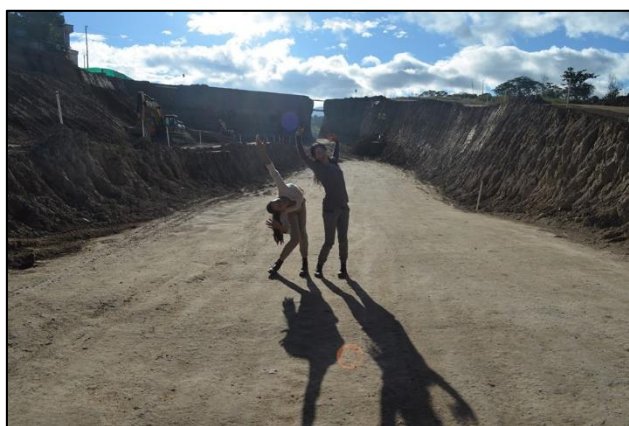


Figura 24. Obra “El olvido del ser”, 2015. Fotografía en la que bailan Váscones y Rosa Bodero. Elaborado por: Jabiera Guerra.

¹¹⁶ Váscones fue invitada al Festival de Cádiz de España como bailarina en la obra *Cirandar* de Arístides Vargas y como coreógrafa en colaboración con Irina Pontón y Josie Cáceres con la obra *La Shunguita* en octubre de 2010. Para ver extracto de la obra consultar: Váscones, Carolina. 2011. *La Shunguita, fábula del tiempo de la pera*. Video de YouTube de la obra. <https://www.youtube.com/watch?v=4zTTYMmaMqk>

¹¹⁷ Consultar: Váscones, Carolina. 2011. *Azar, Chiripa y Coincidencia*. Video de YouTube de la obra. <https://bit.ly/3hliQZg>

Para 2011, en la casa comunal de Miravalle –lugar que constantemente se ha convertido en el espacio de docencia y creación para Carolina Váscones– abre un espacio pedagógico de danza llamado *La casa del Cuerpo-el Cuerpo es tu casa*. En este lugar se ha experimentado en la creación de movimientos desde las sensaciones que producen las texturas, por ejemplo, se ha trabajado desde sensaciones y microtexturas en obras como *Sol radiante, pluma, piedra pómez, piedra lisa* y otras. A más de ello, se han producido coreografías con macrotexturas geográficas como la montaña, el río, el mar, la selva, el desierto, el pueblo, la ciudad, la carretera, la laguna, la cascada, entre otras. Estas exploraciones han llevado a Váscones a indagar en la intervención o inserción del cuerpo en espacios de riesgo o en lugares alterados por el desarrollo urbano. La bailarina ha sintetizado estas texturas en ejercicios como *El olvido del ser*¹¹⁸ y *Destrucción-Construcción*¹¹⁹.

En sus últimos años Váscones ha optado por una *Danza Invisible*¹²⁰ como ha nombrado a su *sexta etapa*, en la que se ha dedicado a realizar un trabajo en soledad, en el que, además de trabajar con las texturas, ha investigado el movimiento desde la propuesta planteada por Bonnie Bainbridge Cohen y Emily Conrad en el programa *Body-mind centering*¹²¹. Esta propuesta se basa en la comprensión del cuerpo (desde los órganos, los huesos, las pieles, la sangre, etc.) como un universo de exploración para el movimiento. Durante todos estos años de investigación y de ejecución del movimiento, Váscones ha logrado entender que la danza está en ella y es desde ahí donde parte su movimiento.

Entender que todo su Ser es su danza, implica comprender que Váscones vive por y para la danza. Igualmente, permite pensar que la creación –al igual que el latido de su corazón– es un principio elemental en su vida. Por eso, toda búsqueda de movimiento en la bailarina nace de la posibilidad que le brindan su cuerpo a partir de su memoria (recuerdos) y su presente (moléculas, carne, huesos, etc.). Es posible afirmar que su cuerpo y el conocimiento que este le ha otorgado son siempre el punto de partida e inicio de la creación de su danza.

¹¹⁸ Ver: Váscones. 2014. “El Olvido del Ser”. Video de YouTube de la obra. <https://www.youtube.com/watch?v=0svG1HciEc0>

¹¹⁹ Ver: Váscones. 2012. “Destrucción-Construcción”. Video de YouTube de la obra. <https://bit.ly/33fA0HI>

¹²⁰ “Carolina Váscones e Irina Pontón trabajan aún en sus investigaciones corporales desde la marginalidad, prefieren su pequeño espacio porque no les interesan estas relaciones de poder, conflicto ni reconocimientos” (Sánchez 2019, 58).

¹²¹ Página web del proyecto: <http://www.bodymindcentering.com/>

2.2 Del dibujo al movimiento. Notación y análisis de la danza de Carolina Váscones¹²²

De la imposibilidad de entender a la notación de danza, únicamente como un registro a partir de sistema icónicos (desde perspectivas etic), surge esta propuesta –otra– que consiste en el análisis estructural de la danza emic, la cual parte de y desde la reconstrucción de procesos afectivos y creativos. La propuesta en el presente acápite es entender, registrar, analizar e interpretar la danza desde la danza, donde lo que prime sea el contenido más que la forma (icónica). Partiendo de la idea, de que para Carolina Váscones no existen movimientos establecidos o premeditados (de ahí su imposibilidad de notación), el presente caso de estudio utiliza la auto-notación (auto-dibujo) y auto-narración como autobiografía.

Ha sido difícil dibujar...sobre todo movimientos aislados. Con este ejercicio de dibujar me doy cuenta que para mí el movimiento es como un río que fluye, o como las olas del mar que nunca paran. Un movimiento sigue a otro...se van tejiendo como raíces de un gran árbol. ¡Entonces...separar los movimientos me ha costado mucho! Quise hacer como secuencias, pero las manos son lentas y hacía garabatos, entonces decidí hacer unos dibujos que hablen de cómo es para mí el movimiento, cómo lo asimila mi cuerpo-alma (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

A pesar de que la estructura de este análisis difiere de la idea de notación propuesta por Kaeppler (2003b), las propuestas de división de los sistemas de movimiento en motivos, morfokinemas y kinemas serán el eje para el análisis estructural de la danza de Váscones. En este sentido, se ha propuesto dividir la auto-notación en cuatro motivos, a los que la artista ha denominado: *Soy un mar de cuerpos*, *El esqueleto*, *La memoria celular* y *El vacío*, los que permiten resumir y detallar las principales propuestas del estilo de su danza. Finalmente, a partir de la propuesta de notación plateada por Kaeppler (2003b) y desde perspectivas etic, se pudo encontrar dos movimientos característicos en Váscones, los cuales son ejecutados en varias sesiones de improvisación y videos de sus obras, y fueron caracterizados como morfokinemas y se les denominó, desde perspectivas emic y etic, *Moverse desde el corazón* y *Los nudos*.

¹²² Durante el proceso de trabajo con Carolina Váscones, se realizó la filmación de uno de sus ensayos, en la que se trabajó la improvisación basado en las manos como extensión del corazón, las manos en relación con los omoplatos, las piernas desde el páncreas y los pies desde los ovarios. Todo este proceso está basado en las propuestas del *Body-mind centering*. Para poder registrar los movimientos se utilizó la grabación en video como un recurso investigativo. Consultar: Vinuesa, Gaby. 2017. “NOTACIÓN DE MOVIMIENTOS DE CAROLINA VÁSCONES”. Video de YouTube de la notación de la danza de Carolina Váscones. https://www.youtube.com/watch?v=tgRfnSTwrbM_ (2017, 29:00).

Aproximaciones a la estructura de la danza de Carolina Váscones¹²³

Tengo la herencia de todos mis maestros. De ellos estoy inmensamente agradecida. Hay una memoria que comparte sus enseñanzas, y está en mí. Pero también me he ido construyendo como bailarina en la profundidad de mí Ser, con mis propias necesidades vitales, emocionales y estéticas. Creo que el estilo de mi danza corresponde a quien soy yo, a mi propia individualidad. Sólo yo puedo moverme como me muevo. Ciertas búsquedas en el movimiento son sólo mías. La danza no habita fuera de mí. Yo soy la danza, no estoy separada de ella. En ese sentido, mi danza es única, como también lo es la danza de otros bailarines curiosos y buscadores. La estructura de mi danza es estar presente al presente mientras me muevo, con todo lo que yo soy (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

La estructura de la danza de Váscones tiene una estrecha relación con sus profundas necesidades vitales, emocionales y estéticas. Desde sus inicios, su estilo coreográfico fue irreverente con los dogmas de las danzas clásica y moderna, por lo que se acercó a una danza contemporánea. Al desarrollar un estilo propio, alejado de estas estéticas, ha generado premisas para la enseñanza y la creación coreográfica desde propuestas existencialistas –próximas a su cuerpo-alma– que se basan en un profundo conocimiento de sus afectos y su cuerpo orgánico (huesos, carnes, células, etc.).

Para Carolina Váscones la *primera y segunda etapa* de su danza representan una época de descubrimiento y enamoramiento. Su encuentro con Guillermo Forero le enseñó a improvisar¹²⁴, lo cual se ha convertido en el lenguaje de su danza. Posteriormente, de su encuentro con Wilson Pico y Kléver Viera obtuvo las premisas de búsqueda y creación de personajes propios y finalmente sus encuentros con Maï Scremin y María Luisa Gonzales le compartirían la premisa de la creación desde la relación con su ser femenino (muchas veces andrógino también). Constantemente, la búsqueda de una danza más cercana a su Ser llevó a Carolina a un proceso de conciencia y conocimiento profundo de y desde su cuerpo, lo que la condujo al encuentro de un proceso creativo y objetivado, mediante su propio movimiento.¹²⁵ Sobre esto, Váscones afirma que:

¹²³ Para profundizar en la auto-narración y auto-notación de Carolina Váscones, acceder a los siguientes documentos realizados por su persona: a) auto-narración: <https://bit.ly/3rBD0Jh> y b) auto-notación <https://bit.ly/3l2Snry>

¹²⁴ “En las obras mías, tengo esquemas siempre hay como un esqueleto, tal vez como una estructura con unas líneas, pero yo siempre voy a hacer ese momento único, nunca voy a hacer lo mismo porque o si no estaría ya muerta. Siempre tengo pautas que debo seguir, pero dentro de esas pautas hay una libertad. Entonces eso es muy chévere porque se mantiene viva y al momento de la escena siempre va a ser para ti una sorpresa como un lugar incierto” (Váscones 2016b, entrevista personal).

¹²⁵ En la última década la danza en Ecuador, ha empezado a expandirse hacia lo contemporáneo, por crear la notoria necesidad de crear más allá del discurso. Se ha empezado a generar una danza que surge a partir de los sentidos y la experiencia sensible del cuerpo. Por ello, actualmente se ha hecho importante y necesaria la idea de escuchar al propio cuerpo, aprender de sus sensaciones y percibir al cuerpo del otro.

En mis primeras etapas como creadora, utilizaba la memoria como catalizador de mis obras. La memoria fue la principal protagonista en mis temas. A veces una memoria lejana, donde los personajes eran los seres de mi vida. A veces, una memoria más cercana, algún suceso que movía mi interior (Váscones, comunicación personal, 31 de julio 2016).¹²⁶

En la *tercera y cuarta etapa*, las propuestas de Váscones envuelven la idea de la *independencia de lo independiente*. En un primer momento, genera conjuntamente con las mujeres del FDI, el festival femenino NMLA lo que generó en ella y sus compañeras una independencia y un sentir de autonomía. Además, le permitió la creación de varias obras en las que se hizo evidente su estilo de danza. En efecto, la improvisación y el uso de materiales (objetos) se convirtieron en el medio catalizador que moviliza su cuerpo.

Para ella lo primero es el concepto; luego lo desarticula, investiga sobre aquello que la inquieta en cada creación y el siguiente paso es trabajarlo desde el movimiento; el cuerpo se convierte en la herramienta para enlazar pensamiento e impulso físico y convertirlo en lenguaje, empeño que agranda su escritura, porque esa gramática lleva algo más que códigos dancísticos; de hecho en esta búsqueda ha comprendido la impensada significación de los objetos, lo vio hace dos décadas cuando hizo de un témpano su tálamo para *Amar Helada*; también cuando colmó el escenario de bolsas de agua en *Ráfaga*; o en *La Huesudita* que nació a partir de entender que el espacio vacío de las articulaciones se agranda cuando el cuerpo se expande; así también vislumbró el *Vacío* en la abundancia de la domesticidad (Mora s.f.).

En su *quinta etapa* y desde un lenguaje cuestionador a la danza moderna y contemporánea, junto a Josie Cáceres e Irina Pontón (cuando se separan definitivamente del FDI)¹²⁷ se embarcan en la búsqueda de nuevos lenguajes dentro de la danza. Dicha unidad les permitió hablar por y desde sus cuerpos de mujeres. Lo que a su vez generó un lenguaje cuestionador a las formas de decir y de abordar la danza. En su *sexta etapa* y creando desde una especie de silencio, ya que no ha realizado presentaciones de carácter masivo.¹²⁸ Carolina se ha enrumado en las técnicas propuestas por Bonnie Bainbridge

¹²⁶ “También ha sido una danza muy psicológica, siempre creando desde mis sentimientos, desde mis conflictos, intensos y muy expansivos, que no me dejaban otra alternativa que plasmar lo que estaba viviendo en personajes como *Amar Helada* (cuando amaba y no era correspondida), *La Huesudita* (cuando se murió un amor), *Ráfaga* (cuando me sentía encerrada), *La Boladora* (cuando mi corazón estaba libre), *La Polvareda* (cuando sentía que me ahogaba), etc.” (Mora 2015b, 82).

¹²⁷ “Treinta años después del inicio de la danza moderna en el Ecuador, a partir del 2009 un grupo de bailarinas entre ellas Carolina Váscones, Josie Cáceres e Irina Pontón, empieza a interpelar el canon de este lenguaje moderno. Así pues, surge a partir de sus cuerpos y sus danzas la necesidad tanto personal, generacional y de género, de validar y elaborar un discurso alternativo al de las voces masculinas predominantes, en ese momento” (Mora, 2015a, 72).

¹²⁸ En 2018 se estrena la obra *Cuerpos Desiertos* con danzas de Jabiera Guerra, Clara Escudero, Irina Pontón y Carolina Váscones. Ver: Jabiera Guerra. 2018. “Cuerpos Desiertos”. Video de YouTube sobre la obra. <https://bit.ly/3kclq9k>

Cohen y Emily Corad en el programa *Body-mind centering*, técnicas y teorías que le ha permitido saber del cuerpo desde el cuerpo (donde ha entendido al cuerpo como un mar de memorias explícitas e implícitas) e indagar en un lenguaje que está íntimamente relacionado a su cuerpo accionado, en el que “Los movimientos, en ese sentido, pueden ser palabras de piel, de hueso, de órganos, de sangre, de emoción, de imagen corporal y estética. También palabras de memoria” (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016). Sobre su estilo, la bailarina señala que:

Lo primero que debe aparecer, es el deseo, el deseo de crear. Esa fuerza interior que se moviliza intensamente como algo que se va estrellando contra los órganos, las vísceras, la sangre, las fascias, los líquidos interiores, los huesos, y finalmente la piel. El corazón, sin embargo, es el protagonista en este movimiento, en esta fuerza espiralada que recorre el Ser antes y durante la creación.

Antes de que surja el objeto, nace la necesidad. El siguiente paso es ubicarse en el espacio vacío para permitir que algo aflore. Este vacío debe ser interior, es decir, debo ubicarme en el presente, en el ahora, *nikon*¹²⁹ en japonés. Y también –en lo posible– en un espacio vacío físico. Donde no hay nada, hay la posibilidad de llenar. Cuando todo está lleno, no cabe algo más. Por eso es tan importante el vacío, pues entrega la posibilidad de crear.

La observación de la respiración, el ceder a la gravedad, el encuentro con el vacío a través de las articulaciones y los espacios vacíos en mi cuerpo, por ejemplo, el espacio entre los dedos...o el espacio entre los hombros y las orejas; todos esos recursos son vías hacia el encuentro con uno mismo. De ahí nace el proceso creativo (Váscones, comunicación personal, 20 de junio de 2016).



Figura 25. Cuando bailo siento que estoy enamorada, 2016. Fuente: Archivo Carolina Váscones

En conclusión, se puede decir que la danza de Váscones está basada en el sentir profundo de su corazón; ella ha amado a la danza desde antes de conocerla y a partir de sus primeras clases. Fue en un primer momento la memoria del pasado (memoria textual)

¹²⁹ “*Nikon* es un término que utiliza Eihen Dogen, nacido en Japón en 1200. Define un tipo de instante atemporal que se manifiesta durante la meditación” (Carolina Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

la que le permitió crear algunos de sus personajes. Su constante relación con la improvisación ha hecho de esta su característica y estilo personal, así pues, en un segundo momento fueron los objetos y la profundización en su concepto lo que permitió bailar. Finalmente, al entender que la danza no está fuera de ella, sino que ella misma es su danza (porque no existe otra posibilidad) se atrevió a cursar en los amplios mares de su cuerpo; el sentir y el conocimiento profundo de la estructura orgánica (sus células, huesos, carne, órganos, etc.) le ha permitido indagar en un tercer momento y generar una danza de, desde y para su cuerpo. Sobre este proceso, señala que:

Mi proceso creativo es sumamente intuitivo. Surge de una necesidad interior, que se manifiesta como un sentimiento. Éste sentimiento impregna mi cuerpo de pies a cabeza, lo podría comparar con un embarazo, que, llegado a su término, debe parir. Así de urgente es mi necesidad de crear. Cuando la siento, debo dar vida a mi obra.

Los primeros momentos de creación, se presentan sin certezas. Tal vez surge una imagen, un recuerdo, un olor, o también un movimiento. Este impulso creativo suele venir cuando vivo un momento de mi vida que sea muy impactante, o cuando leo algo que me estremece, o cuando veo una imagen que de alguna manera toca mi ser.

Cuando estoy en el momento de trabajar, debo entrar primero en un estado de vacío, o de silencio interior. A este estado llego por medio de la quietud. Utilizo la meditación *zen* como vía de aquietamiento. Cuando todo está quieto, el pensamiento y la acción llegan poderosos desde la nada, desde el vacío. Y luego... se produce el movimiento intenso.

Recurro a la improvisación como primer medio de encontrar la semilla de la obra que esté gestando. A veces la semilla surge despacio, otras, como un deslave rápido, lleno de piedras, matas y aguas. Cuando encuentro la semilla, que puede ser un recuerdo, un concepto o una imagen, un movimiento o inclusive un objeto, entonces empiezo a investigar. Investigo en cualquier fuente que me pueda aportar. Investigo sin cansancio hasta encontrar los tesoros que nutran mi obra.

Cuando estoy en éste proceso permanezco despierta día y noche. Todo lo que mire, huelo, toque o sueñe se produce como una revelación que me entrega materiales para modelar mi obra (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).¹³⁰

Motivo: *Soy un mar de cuerpos*

El cuerpo de Carolina Váscones está colmado de millones de memorias con un propio latido e historia. La profundización de conceptos y teorías le han llevado a entender que tanto su memoria afectiva como su memoria corporal son seres que están vivos y habitan dentro de ella. En consecuencia, esta profunda y continua investigación sobre su

¹³⁰ “También ha sido una danza muy psicológica, siempre creando desde mis sentimientos, desde mis conflictos, intensos y muy expansivos, que no me dejaban otra alternativa que plasmar lo que estaba viviendo en personajes como *Amar Helada* (cuando amaba y no era correspondida), *La Huesudita* (cuando se murió un amor), *Ráfaga* (cuando me sentía encerrada), *La Boladora* (cuando mi corazón estaba libre), *La Polvareda* (cuando sentía que me ahogaba), etc.” (Mora, 2015b, 82).

cuerpo físico y afectivo, le han hecho comprender que la danza como tal no está fuera de ella, sino que ella misma es su propia danza. Su danza es viva, colmada de memorias y energías diversas. Tanto en el entrenamiento como en la creación coreográfica su danza y su ser se renuevan continuamente a través del movimiento; en su cuerpo y en su danza nunca existirán los mismos mares y peces.

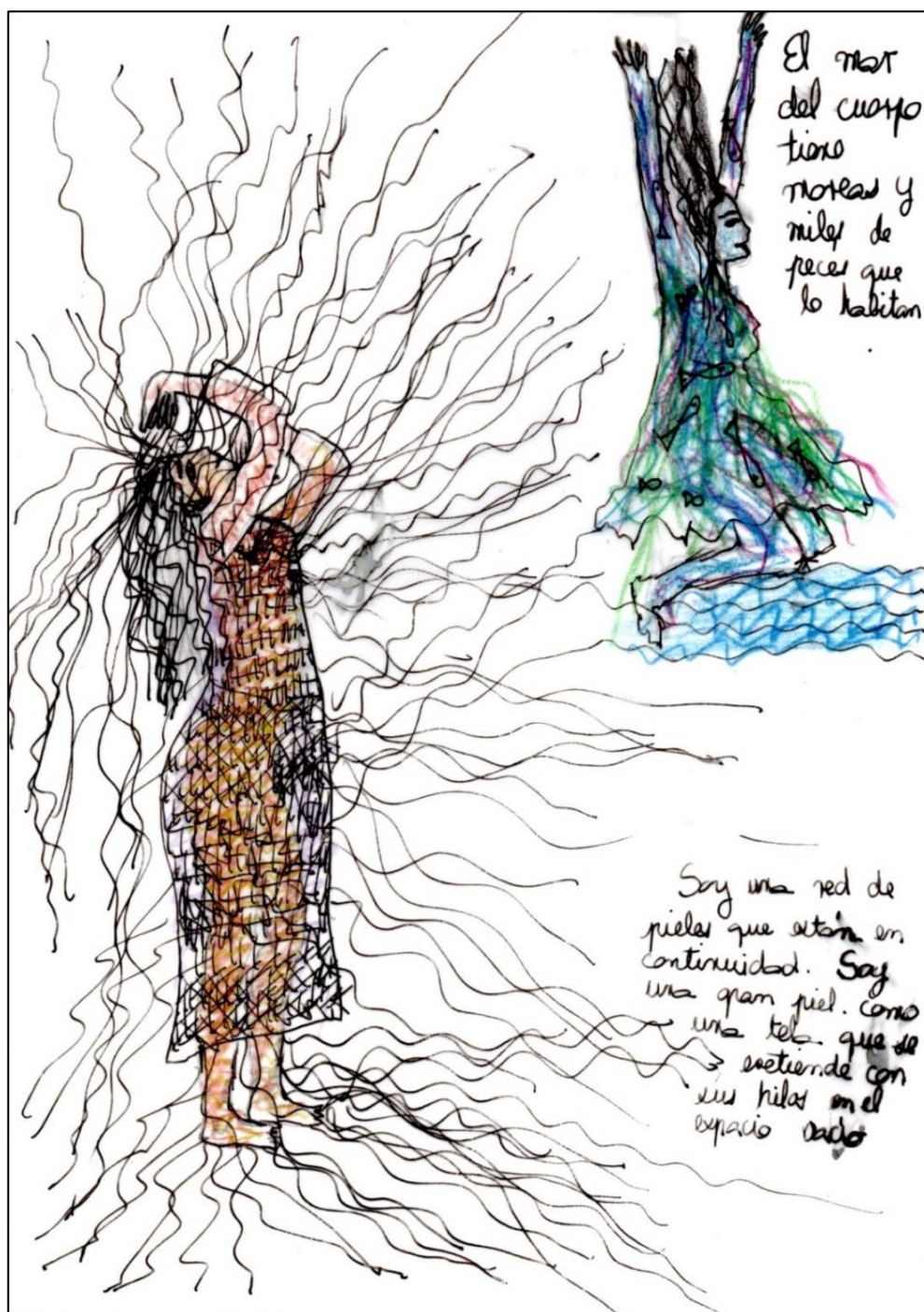


Figura 26. El mar del cuerpo tiene mareas y miles de peces que lo habitan, 2016. Elaborado por: Carolina Váscones.

El dibujo es una decisión de saltar al mar de mi cuerpo. Siempre hay un primer impulso de movimiento en el inicio de un ensayo creativo. Es un dibujo de mi cuerpo abierto, con todas sus posibilidades. También es una muestra de alegría inmensa, al saber que he podido dedicar la vida a bailar, que bailar sea mi oficio me parece milagroso, y estoy agradecida. El dibujo de mi cuerpo como mar. Un cuerpo que tiene mareas y seres diminutos y enormes que lo habitan. Un cuerpo-agua. Un cuerpo que no es sólido, sino acuoso, líquido, y en ese sentido es mucho más maleable que un cuerpo sólido (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

En sus inicios creativos Váscones utilizaba a la memoria explícita¹³¹ como la catalizadora de su movimiento. El uso de objetos y la profundización en el concepto le llevaron a crear obras que se basaron en sus memorias sensoriales-kinestésicas¹³² (de donde emergieron recuerdos emotivos) e históricas. La indagación en sus memorias y conceptos le ayudaron a construir personajes propios como *Amar Helada*, *Ráfaga* y *La Huesudita*. De aquí, que se pueda mencionar al cuerpo: “como un mapa en el que se inscribe la historia, los recuerdos y hasta las herencias. El cuerpo registra en su propia memoria cada acto vivido y lo convierte en una huella que demarca los límites de su existencia” (Pérez s.f.).

Después de muchos años de investigación y de profundización en conceptos como vacío, esqueleto, memoria celular y el Ser, Váscones ha desarrollado un profundo encuentro consigo misma y con su cuerpo. Estos conceptos le han llevado a profundizar en el conocimiento de su cuerpo físico y como a través de este se puede generar movimiento. Claro está, motivada siempre por un lenguaje único en su danza y alejándose de todos los dogmas de la danza moderna y contemporánea. Sobre este proceso, Váscones afirma: “Para mí no tenía nada que ver con la danza formal, era una danza más de improvisar, un espacio solo para crear. Me marcó bastante, porque yo conecte rápidamente con la energía creadora, esa energía que no tiene que ver con la cabeza, sino que nace como un ojo de agua que solo brota” (Váscones 2016a, entrevista personal).

Motivada por el tema del vacío, logró entrenar su mente y cuerpo para memorizar minuciosamente cada parte de su esqueleto. Este proceso de memorización y de conocimiento ha hecho que su danza tenga un estilo particular de movimiento, el cual se

¹³¹ “La memoria explícita es un acto consciente en el que tanto hechos del pasado como informaciones aprendidas pueden ser recordadas” (Alarcón 2009,1).

¹³² “Las memorias que surgen a nivel kinestésico tienen un asidero más directo en el cuerpo como tal, olores, sensaciones, como por ejemplo el calor de la tarde en esa misma casa infantil, la alegría y tranquilidad que sentimos físicamente al imaginar la presencia de la madre. Surgen también otro tipo de sensaciones más claramente físicas, como la angustia de un mal recuerdo: la muerte de un ser querido vivenciado como un claro dolor en el estómago, o vivenciado en los ojos que a medida que practicamos el movimiento auténtico y seguimos esa sensación comienza a dilatarse en un rictus de angustia” (Correa 2008, 127).

diferencia del de sus contemporáneos e incluso de sus compañeras del Cuarto Piso. En relación con la construcción de propia voz dancística, Váscones explica que:

Creo que el creador tiene una existencia y una esencia individual y única, es un lugar vivo, una geografía, un territorio fértil para concebir y parir obras donde se pueda vislumbrar su esencia, su origen. La creación es un regreso hacia el ser, un movimiento de sí mismo, un movimiento vivo que habla desde lo más esencial. No deberíamos pensar en la obra de arte como un producto, como un objeto, deberíamos abordarla como un obrar inmediato, un movimiento abierto que habla y comunica desde una forma también viva (Mora 2015b, 87).

En la frase: “el mar del cuerpo tiene mareas y miles de peces que lo habitan”, Váscones hace referencia a aquellas memorias que están en su cuerpo. En ese sentido, sus células, huesos, sangre, músculos, piel, entre otros elementos representan los peces que habitan su cuerpo. La bailarina se define como una red de memorias y siente que en cada una de sus células se almacenan recuerdos y experiencias que después serán las promotoras de su propio y único movimiento. Para Váscones, cada cuerpo debe asumir su individualidad y sus especificidades anatómicas, con el objetivo de crear y desarrollar un lenguaje personal de danzar. Aparte de un cuerpo-físico (orgánico), para la artista existe un cuerpo-energía (espíritu) que también se expresa mediante el movimiento y que emerge del sentir de su corazón. La danza, para Váscones, es un Ser en constante movimiento, que muta de una forma a otra y viaja de un tipo de energía a otra.

En la frase “soy una red de pieles que están en continuidad. Soy una gran piel. Como una tela que se extiende con unos hilos en el espacio vacío”, Váscones comparte la idea de que el cuerpo está compuesto por un conjunto amplio de pieles, las cuales se dispersan por el cuerpo y llegan hasta el espacio en forma de energía. “Hay muchos puntos de enorme energía que se despiertan al bailar. Parajes pequeños y circulares donde se concentra una fuerza, un ardor, una potencialidad. Están en las manos, en los pies, y en otros lugares. Puntos energéticos regados por todo el cuerpo, como pequeños tatuajes” (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Motivo: *El esqueleto*

El trabajo de Carolina Váscones siempre va acompañado de la dramaturgia de su esqueleto, aunque nosotros como espectadores la veamos moviéndose en escena con toda su carne, piel, vestimenta, etc., ella acompaña claramente su movimiento desde el

profundo conocimiento que ha desarrollado sobre su esqueleto y los espacios vacíos que en él habitan. Ha memorizado sus formas, curvas, longitudes, grosores, texturas, volúmenes y espacios vacíos existentes entre cada hueso. Esta decisión de registrar cada parte de su cuerpo (esqueleto) hizo que su danza se alejara de la rememoración de su pasado (memorias históricas e incluso afectivas) y le permitió centrarse en el movimiento presente de su cuerpo. Váscones denomina *presente* a toda la vida que recorre su cuerpo, son sus huesos, carnes, pieles, células, entre otros componentes, los cuales están activos y vivos durante el movimiento. “Toda esta búsqueda creativa estuvo atravesada del movimiento a través del esqueleto. El esqueleto como motor, como imaginario, como geografía a recorrer. Desde los años 90 he estudiado el movimiento a través del esqueleto y su imaginaria con mucha minuciosidad” (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).



Figura 27. Los huesos y las piedras suenan como canciones dentro del cuerpo, 2016. Elaborado por: Carolina Váscones.

El dibujo muestra una arquitectura emocional. Los huesos son una estructura que he aprendido a conocer y amar. La solides porosa que me sostiene. Parecería que el esqueleto es el símbolo de la muerte. La muerte se lleva el pie, el líquido, los órganos. Pero recorrer el esqueleto ha sido para mí un viaje vital, de conocimiento de mí misma, de dramaturgia inscrita en mi propio cuerpo, de posibilidad de encontrar el vacío dentro de mí. Eso es tan poético y estético para mí, que lo acompaño de flores. El esqueleto se convierte en una arquitectura de jardín interior.

Sólo estoy recostada en una posición fetal que es muy cómoda y placentera para mí. Muestro mis huesos como si mostrara mis joyas, mi tesoro oculto. Además, me recuesto sobre piedras, que para mí son una forma de vida silenciosa, que no se mueve, que es primordial, en el sentido de que ha estado presente desde tiempos inmemoriales. Una vida inmóvil, silenciosa, pasiva, hermosa. Así como las piedras, los huesos reclaman también esa característica sólida, silenciosa, si no se toca con otro hueso, sonora, si rueda entre otros huesos. Así es la piedra, sólo tiene rumor si tiene contacto con otra superficie. En el dibujo hay una espina dorsal debajo de las piedras, confundándose con las piedras, convirtiéndose en otras piedras (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

“Los huesos¹³³ y las piedras¹³⁴ suenan como canciones dentro del cuerpo”, esta analogía simboliza el profundo trabajo de investigación que Váscones ha desarrollado con su esqueleto, con el que ha llegado a relacionarse de manera tan intensa, que incluso puede escuchar hasta sus más pequeños susurros. Al igual que las piedras, para Váscones su estructura ósea guarda información precisa sobre la vida y sus antepasados. Los huesos y las piedras son seres inmemoriales que conservan la historia del mundo. Con relación a la conexión con sus huesos, Váscones explica que:

La solidez de mi esqueleto me conecta constantemente con mi presencia en el mundo. Me maravilla la perfección del esqueleto. No me canso de estudiarlo, de admirarlo y encuentro siempre nuevas perspectivas para observarlo. Entonces descubro nuevos paisajes, nuevas esquinas, alguna espiral que surge sin antes haber sido vista. Por eso me parece un encaje bello. Un encaje tejido con suma perfección y detalle magnífico (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Tanto “los huesos como las piedras son encajes bellos y sólidos” que forman una arquitectura magnífica que adorna su mundo y su cuerpo. Váscones ha llegado a entender su esqueleto, al visualizarlo como un tejido energético que está lleno de vacíos y que se propaga por el mundo. Este conocimiento le ha permitido desarrollar una manera de

¹³³ En su obra *La Huesudita* (2001) Váscones representa los huesos que utiliza en escena como una suerte de radiografía en la que están presentes sus antepasados, su linaje celular y las miles de memorias que contiene su cuerpo. Ver extracto de la obra en: Váscones, Carolina. 2011. “La Huesudita”. Video de YouTube de la obra. <https://www.youtube.com/watch?v=AOaRH1Cc7Xc>

¹³⁴ “He realizado tres trabajos en los que utilizo piedras. *Danza de piedra* fue una obra que monté con todo el elenco del FDI. Hice también un Autorretrato, y luego una acción en base a ese autorretrato llamada *Destrucción-construcción*, para un taller de coreografía online, dictado por Federica Folco de Uruguay” (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016). Ver: Váscones, Carolina. 2012. “Autorretrato”. Video de YouTube de la obra. <https://bit.ly/33juWSH>

mover y organizar su cuerpo, logrando que todos sus movimientos sean conscientes, despiertos, óptimos y sobre todo sentidos (sensibles). Su danza, más que encasillarse en lo moderno o contemporáneo, es una acción bailada, producto del profundo conocimiento de su cuerpo. “El esqueleto, su estructura, sus vacíos y llenos lo conforman, y nos entregan una dramaturgia perfecta, con material infinito para crear una interpretación viva, creativa y actual, que nos entrega un conocimiento vasto de nosotros mismos, de nuestras infinitas posibilidades de movimiento e interpretación” (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).



Figura 28. Te presento a Lucy, 2016. Elaborado por: Maricela Rivera¹³⁵

Morfokinema 1: *Moverse desde el corazón*

Dentro de los objetivos de esta propuesta de investigación, se desarrolló la idea de hacer notación –desde sistemas icónicos– de los movimientos personales, reiterativos y característicos en Kléver Viera y Carolina Váscones. A estos movimientos que son posibles de graficar e identificar se les dio la característica de morfokinema.

La improvisación es una de las particularidades principales del estilo de danza de Váscones. Por eso resulta casi imposible la notación de sus movimientos (ya que el criterio de selección de lo esencial falla irremediablemente al ser aplicado). Es más, al entender al movimiento (o a su danza) como un mar de energía que fluye constantemente, la artista menciona que para ella es difícil coreografiar o dibujar movimientos aislados. Sin embargo, durante la fase de participación-observante y observación-participante,

¹³⁵ Fotografía tomada en una clase que tome con Carolina Váscones –como parte de mi participación observante-. Lucy (como se llama el esqueleto de la fotografía) es una herramienta de trabajo e investigación que usa para explicar a sus alumnos como surge el movimiento desde el esqueleto.

pude identificar en su danza-improvisación dos movimientos característicos, que quizá no siempre responden a un mismo afecto o significado, pero que, en reiteradas ocasiones, se manifestaron.

Durante el trabajo de campo, pude fotografiar un sistema de movimiento recurrente (figura 30), y que, a mi parecer, resultaba característico de Váscones. Después de un par de meses cuando solicité a los bailarines realizar el proceso de auto-notación, reconocí que entre uno de los dibujos realizados por Váscones (Figura 31) y la foto que realicé había similitud. Al profundizar en su discurso (materializado en entrevistas y documentos entregados para esta tesis) y en los videos de sus obras, evidencí el profundo conocimiento que ella tiene de su cuerpo orgánico y su danza.¹³⁶



Figura 30. Bailar desde el corazón (emic), 2016. Elaborado por: Gabriela Vinueza.



Figura 29. Bailar desde el corazón (etic), 2016. Elaborado por: Carolina Váscones.

La intención en este gesto, sería el de poder expandir el cuerpo para luego poder condensarlo. Poder percibir la fuerza del corazón atravesando los brazos y llegando a las manos, a las yemas de los dedos, donde se siente la energía desplegándose. Moverse con el corazón. Mirar desde el corazón. Tocar desde el corazón. Sacar la voz desde el corazón. El corazón es un motor extraordinario para accionar el cuerpo, el ser, la danza que sale toda desde el corazón (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

¹³⁶ El presente morfokinema se puede visualizar en: Váscones, Carolina. 2011. “Amar Helada”. Video de YouTube de la obra <https://www.youtube.com/watch?v=8oyA8hvLBCo> (minuto 06:50); Váscones, Carolina. 2014. “El olvido del ser”. Video de YouTube de la obra. <https://www.youtube.com/watch?v=0svG1HciEc0&t=2s> (minuto 0:15.); y en, Vinueza, Gabriela. 2017. “NOTACIÓN DE MOVIMIENTOS DE CAROLINA VÁSCONES”. Video de YouTube de la improvisación de Carolina Váscones. <https://www.youtube.com/watch?v=tgRfnSTwrbM>.

El presente morfokinema *Moverse desde el corazón*, es en Carolina Váscones algo más que un movimiento; es el sentir profundo de su danza. Además, es el espacio donde ella tiene certeza de sí misma y en el que todos sus movimientos tienen un origen en el amor, porque solo desde ese sentimiento y la honestidad se puede expandir una danza y hacerla más sentida y profunda. El cuerpo, la mente, el espíritu y el movimiento en Váscones son la expresión de su amor por la danza, por la vida, por su familia y por sus alumnos. “De aquí que su danza ha sido el medio y su pasión para expresarse; la posibilidad de transformarse, de tejer relaciones con sus pares, sus alumnas y, por supuesto, con el mundo” (Mora s.f.).

Desde hace muchos años, Váscones ha trabajado en la conexión del corazón con sus manos y brazos, mediante la premisa consciente de abrir y expandir el corazón, lo que le permite que toda la energía contenida salga hacia lugares infinitos. Ella define a sus manos como la extensión de su corazón, en las que puede sentir y visualizar los espacios vacíos. La cabeza de la bailarina se inclina un poco en la búsqueda, del vacío existente entre su oreja y su hombro. Su centro es inquieto, pero son sus pies los que le dan estabilidad en el movimiento, porque son ellos los que más cerca está del piso y son los que se hunden para conectarla con la tierra.

Finalmente, se puede mencionar que a Carolina Váscones no le interesa aprender secuencias de movimiento. Por lo que, a través de la improvisación, siempre va en la búsqueda de un movimiento auténtico¹³⁷, vivo y palpitante como su corazón. En consecuencia, lo que le interesa a Váscones dentro de su danza-improvisación, es hacer que cada uno de sus movimientos sean consciente y profundos (analizados y entendidos), que incluso al momento de su ejecución, estos reaparezcan inconscientes.

Motivo: *La memoria celular*

Cuando comencé a estudiar *Tai Chi*, era muy joven y ya bailaba. Las manos empezaron a cobrar una vida intensa, inesperada. Luego estudié *Reiki*, y otras técnicas de

¹³⁷ “Siguiendo el método de trabajo del <Movimiento Auténtico>, una práctica de danza-terapia basada en el principio de la <imaginación activa> del trabajo del Psicólogo Carl G. Jung, podemos acceder a memorias almacenadas en nuestro cuerpo, a la memoria corporal, y desde esta memoria y con este lenguaje elaborar el trabajo artístico-coreográfico. Este método de trabajo consiste en aprender a no guiar el movimiento, ningún movimiento de nuestro cuerpo –como es el caso del trabajo formal de danza, sino en aprender a esperar y escuchar el cuerpo que, sólo, empieza a producir movimientos propios, movimientos, que, aunque no son controlados, si son “observados” por la persona que los ejecuta. En danza terapia, ésta es una forma de acceso al inconsciente y de esta manera a emociones y memorias guardadas en nuestros cuerpos” (Correa, 2008, 120).

sanación con las manos, y se abrió ante mí un mundo lleno de posibilidades inmensas. Siempre duermo con una mano en el corazón y otra en Manipura, el tercer chacra.

Este es un dibujo de Ráfaga¹³⁸, una danza a la que tengo mucho cariño. La creé cuando me sentía encerrada, sin posibilidades de moverme con libertad. Combino en el dibujo el personaje de la sirena, y el lugar donde siempre poso mis manos. Mi corazón siempre enormemente presente (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

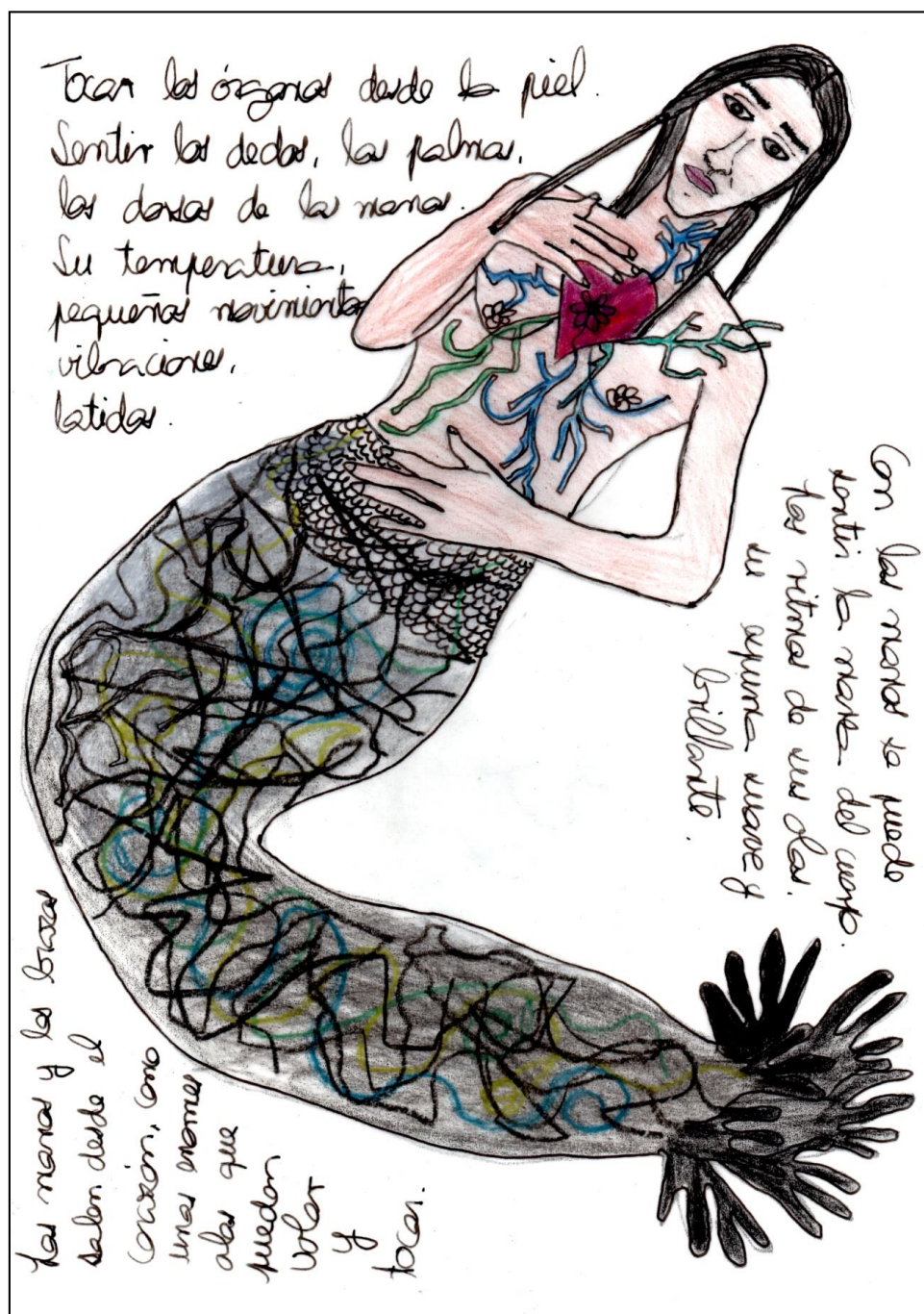


Figura 31. Con las manos se pueden sentir los mares del cuerpo, 2016. Elaborado por: Carolina Váscones

¹³⁸ Ver: Váscones, Carolina. 2011. "Ráfaga". Video de YouTube de la obra. <https://www.youtube.com/watch?v=t7P6mQ3bwgU>

Desde que Carolina Váscones concibió a sus manos como largas pieles e hilos que transportan la energía y el amor de su corazón ha entendido también que esta unidad corazón-brazos-manos es la que le permite bailar y a la vez curar. Como señala en su dibujo “Las manos y los brazos salen desde el corazón, como unas enormes alas que pueden volar y tocar”, sus manos son una extensión de su corazón y de su Ser. Esta metáfora le ha ayudado a comprender que todo su cuerpo siempre está alerta, porque sus manos le permiten sentir temperaturas, movimientos, vibraciones y los latidos que emergen de su cuerpo y de otros. Al palpar su cuerpo con sus manos, lo visualiza como un pequeño océano repleto, vivo e inquieto.

Váscones visualiza y percibe su cuerpo como una marea de vida (con fauna, flora y espuma brillante). A partir de ello, la artista se acercó a las propuestas de Bonnie Bainbridge en *Body, Mind, Centering* y Emily Conrad¹³⁹, las cuales manifiestan, desde una postura teórica y técnica, que el cuerpo es un universo en movimiento que se debe explorar. Al respecto Váscones explica:

La técnica somática es compleja y exige de la bailarina y el bailarín una arqueología profunda en el material de estudio que es ella misma, él mismo. Integras los músculos y el esqueleto como un continente de contención, es decir, como una vasija. Todos los órganos son el contenido. Entrega un universo inteligente sutil para ser explorado. Por ejemplo, si se trabaja desde la relación del hígado con el cerebro y con el útero, encuentras la senda hacia sucesos que requieren una introspección profunda. La memoria celular, el latido primario de los órganos, el movimiento sinuoso de las ondas que te conforman. Se trata así de llegar a un estudio profundo del cuerpo y de su movimiento, tomando el cuerpo como un fenómeno físico, emocional, mental y energético. Un camino de regreso y descubrimiento de una misma (Váscones 2016b, entrevista personal).

Finalmente, se puede decir que para Carolina Váscones los órganos, los huesos, las pieles, la sangre, entre otros elementos del cuerpo, se convierten en el sustento del movimiento. Por eso ella considera que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo. La bailarina piensa en la danza como un pasaje y a su cuerpo como un continente de movimiento, lo cual se ha convertido en el punto de conocimiento y de ejecución de su *performance*. En este sentido, su estilo de danza y de movimiento, se ha convertido en algo más agudo, inteligente y fluido.

¹³⁹ “Emily Conrad propone que el agua es un órgano de inteligencia biocósmica resonante. En ese sentido, el agua del cuerpo, se comporta como el agua del mar, o el agua en un punto distante de la galaxia. El agua se mueve en mareas, tiene ritmos, y las manos al posarse en un cuerpo, pueden sentir esos ritmos” (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Motivo: *El vacío*

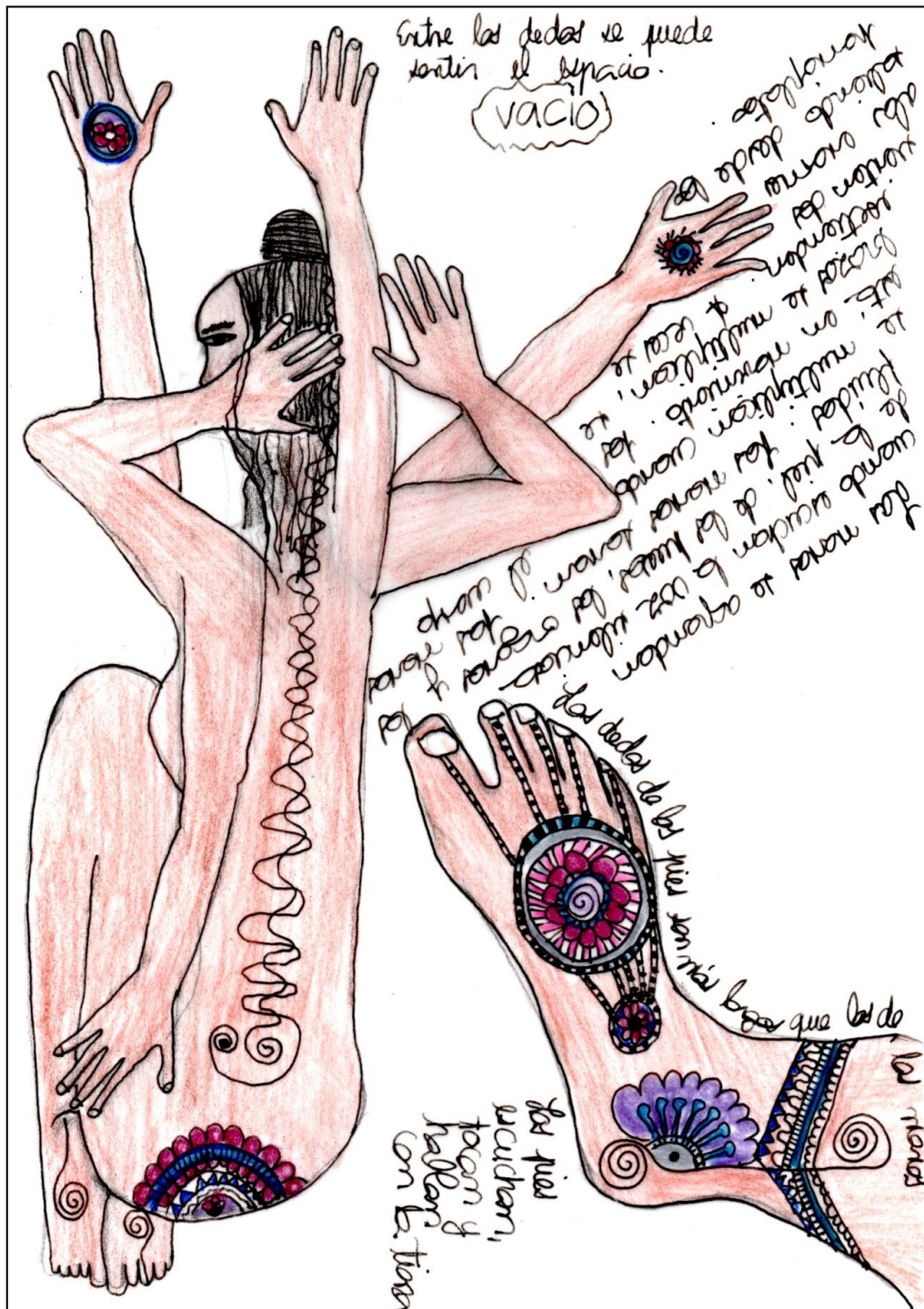


Figura 32. Sentir el vacío, 2016. Elaborado por: Carolina Váscones.

Hay muchos puntos de enorme energía que se despiertan al bailar. Puntos pequeños y circulares donde se concentra una fuerza, un ardor una potencialidad. Están en las manos, en los pies, y en otros lugares. Puntos energéticos regados por todo el cuerpo, como pequeños tatuajes. Muchos brazos, muchas manos..., es lo que siento cuando bailo. Se puede ir tan rápido de un gesto a otro. Si yo pudiera dibujar mi cuerpo mientras bailo, surgirían miles de brazos y manos al unísono. La misma cosa pasaría con las piernas (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Una de las principales propuestas en la danza de Carolina Váscones es el vacío. Tema que le ha llevado a caminar por diversos parajes que han nutrido su estilo de danza, tanto en forma como en contenido. Para muchos resulta difícil la tarea de definir el vacío, porque el mismo hecho de pensarlo casi implica su negación, sin embargo, para Váscones este concepto ha funcionado para generar una danza personal. El vacío apareció en el estilo de Váscones después de haber estudiado su esqueleto y sus posibilidades de movimiento. En este aspecto, las articulaciones funcionan como espacios huecos-vacíos que le permiten moverse y que, a su vez, deben ser llenados por medio del movimiento. Así pues, el vacío se convierte, para la bailarina en aquello que ofrece la posibilidad de ser llenado. Donde no hay nada y existe la posibilidad de crear, por medio de la respiración¹⁴⁰, el silencio, el movimiento e incluso el no-movimiento. En consecuencia, la imaginería del esqueleto y de sus espacios vacíos, ha logrado que la danza de Váscones sea consciente, despierta y sensible. Sobre este concepto la artista explica:

El esqueleto es un conjunto de huesos unidos entre sí. Las articulaciones permiten que nosotros podamos movernos con suavidad y de una manera relajada. Cada articulación posibilita que se cree un espacio vacío. El espacio vacío da cabida al movimiento de los dedos, de las muñecas, de los codos, del cuello; el espacio vacío permite que podamos hablar, caminar, sentarnos y respirar. En el espacio vacío de la caja torácica, detrás del esternón, habita un corazón palpitante.

El esqueleto es, y su estructura, sus vacíos y llenos lo conforman, y nos entregan una dramaturgia perfecta, con material infinito para crear una interpretación viva, creativa y actual, que nos entrega un conocimiento vasto de nosotros mismos, de nuestras infinitas posibilidades de movimiento e interpretación. La imaginería del esqueleto es una manera sutil de organizar el cuerpo para lograr un movimiento consciente, despierto, óptimo y sensible (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

Además de entender que existen espacios vacíos al interior de su cuerpo, Váscones ha logrado comprender que también se producen vacíos afuera, los cuales también pueden ser colmados por el movimiento. Y es esa posibilidad de movimiento que le pone en contacto con su fluidez, con su ser esencial y eterno. Así pues, son sus manos, sus piernas, sus pies, su carne, su esqueleto, entre otros elementos los que viajan a través del espacio y el tiempo, generando la posibilidad de movimiento y de creación.¹⁴¹

¹⁴⁰ “Sabes que cuando yo escuché la palabra vacío, lo primero que me viene, es pensar en la respiración. El espacio entre inhalar y exhalar, y después de esa exhalación y la nueva inhalación. Esos lugares de suspensión donde aparentemente no se produce más que la nada. Y en esa nada es donde se genera un espacio vibrante que se construye como el espacio más lleno” (Váscones 2016b, entrevista personal).

¹⁴¹ “Muchos brazos, muchas manos..., es lo que siento cuando bailo. Se puede ir tan rápido de un gesto a otro. Si yo pudiera dibujar mi cuerpo mientras bailo, surgirían miles de brazos y manos al unísono. La misma cosa pasaría con las piernas” (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Morfokinema 2: *Los nudos*¹⁴²

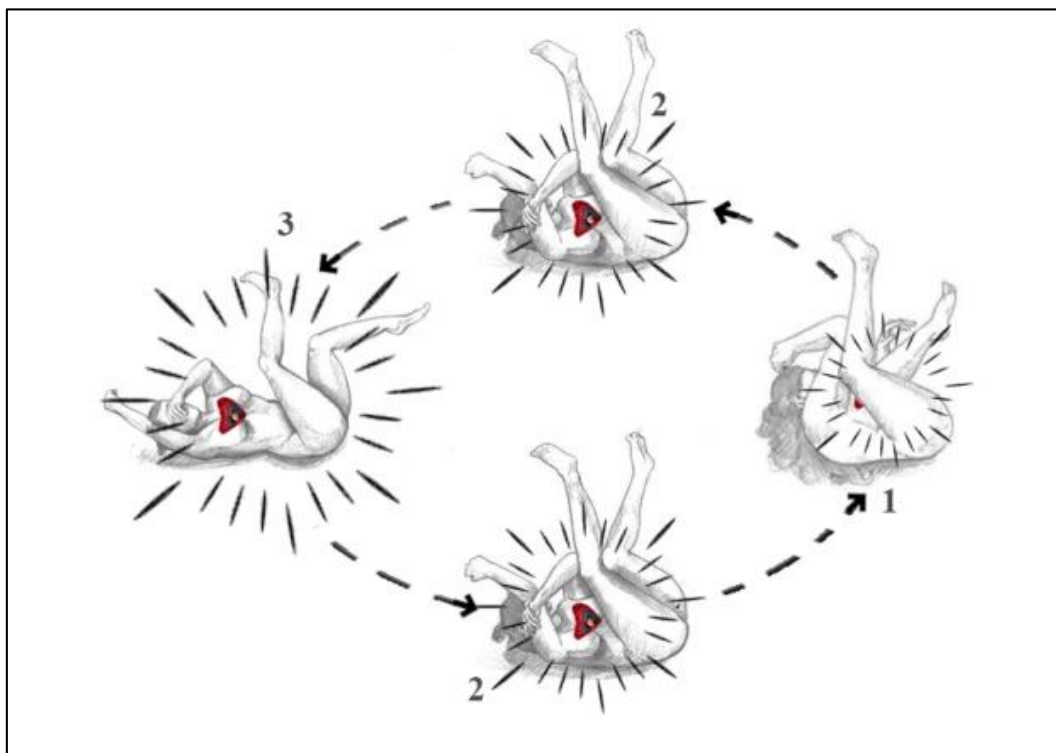


Figura 33. Los nudos, 2016. Elaborado por: Fernando Ortiz y Gabriela Vinueza.

Aprendí a desenrollar mis nudos con el movimiento, a través de mí movimiento. Mi trabajo en soledad me permitió ir muy despacio, a mi ritmo entrando en mi cuerpo y en mi movilidad. Cuando anudo mi cuerpo me siento cómoda, protegida, encierro mi ser por un momento, en un lugar que es sólo mío, donde no hay juicio, un lugar de paz (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Cuando Váscones conoció la danza encontró un infinito amor que llenaba cada espacio de su cuerpo. Es en ese momento en el que nació la necesidad de profundizar tanto en el movimiento y en la estructura de su cuerpo. Además, le abrió las puertas a la exploración sobre los temas del vacío, el esqueleto, la energía y en su ser (en movimiento) hizo que ella descubra de dónde venía todo ese amor que siente al bailar, el cual le ha posibilitado sentirse y ser libre. Quizás los nudos presentes en la danza de Váscones son el resultado del acogimiento que le brinda el bailar. Cuando estos se desenredan permiten que sus piernas, brazos y manos ocupen el espacio vacío de su cuerpo y de la sala. Al

¹⁴² En palabras de Genoveva Mora: “Finalmente diré en este breve análisis que la textura creativa de sus obras está atravesada por dos frecuencias principalmente: la quietud y la explosión, que de manera exquisita se concreta en serenidad escénica, algo que solamente la experiencia y el oficio logran. Si algo detiene la mirada del espectador es la cadencia con que la que Carolina ordena y deconstruye la escena; nunca hay prisa, a pesar de que la improvisación sea parte del riesgo que la coreógrafa asume; siempre y por siempre los personajes tendrán el tiempo y la disposición para vivir la escena” (2010b, 159).

observar los nudos de Váscones puedo evidenciar la expansión de su ser, el sentir profundo de su cuerpo y la liberación de su amor. Es en estos nudos que muchos de los conceptos desarrollados por la bailarina se escenifican: la posibilidad de ocupar el espacio vacío con su cuerpo se hace evidente; la idea de desarmar cada una de sus articulaciones dentro de su cuerpo impregna toda la sala, la sensación de libertad al expandir toda la energía de su cuerpo y la forma en que abraza cada una de las partes de su cuerpo demuestran el amor que siente al bailar. Sobre esa esencia de su danza, la artista comparte:

Cuando hago nudos con el cuerpo, estoy tratando de que el esqueleto se desarme, y se haga un pequeño bulto de huesos aglutinado. Después de apiñar, o hacer que el cuerpo se convierta en una pequeña lenteja, en una semilla, viene la expansión. El cuerpo irradiando su potencia hacia todos los lugares. Hacia arriba, hacia abajo, hacia adelante y atrás, hacia los costados.

Un nudo esquelético es una concentración de energía, de voluntad, una imagen aglutinada. La expansión del cuerpo sucede desplegando esa condensación. El nudo es la quietud, el despliegue es el movimiento. La danza es el movimiento que se desarrolla entre estos dos opuestos de concentración y expansión. El nudo es una inmovilidad que contiene mi movimiento. En esa inmovilidad puedo acordarme de mí. Sentirme, aquietarme, encontrar mi paz (Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Pensar en la danza de Carolina Váscones es pensar en amor, es pensar en la entrega infinita a este oficio de la danza, es pensar en la posibilidad de profundizar en cada uno de nuestros infinitos, pero posibles deseos de conocer nuestro cuerpo y sus posibilidades de movimiento. Los conceptos que la bailarina ha desarrollado durante toda su vida dancística han generado abundante información y le han hecho comprender que la danza no está fuera de nosotros, sino que nosotros mismos –con nuestros cuerpos, células, huesos, afectos, ideas, entre otros– somos nuestra danza. Sobre su estilo, Váscones comenta:

Es un espacio íntimo donde la danza ya no la siento exterior a mí, sino que creo que la danza está en mí, la danza soy yo, dejé de relacionarme con la danza de manera dualista, como si fuese algo externo a mí. Soy yo la que bailaba, con mi cuerpo, con mi mente, con mi alma, en el tiempo y el espacio que también soy yo misma.

La danza me instaló en mi ser, me guió por caminos duros, montañas elevadas y enormes que tuve que subir, bosques oscuros e impenetrables que tuve que recorrer, aguas profundas y pantanosas, juncos atravesados, algas que me impedían moverme, pero aprendí a moverme en esas mis aguas oscuras, en esos bosques tupidos, en esas montañas elevadas. Y de toda esa oscuridad, ese impedimento, ese detenimiento que sentía, surgió levemente, poco a poco, imperceptible el movimiento, que me fue desatando, liberando, expandiendo, iluminando (Carolina Váscones, comunicación personal, 6 de septiembre de 2016).

Definitivamente Váscones ha generado muchos-otros tipos de saber (tanto teóricos como prácticos) que han cambiado la concepción y han generado una fractura epistémica en la danza moderna y contemporánea en Ecuador. Más allá de todos estos aportes que hacen posible desarrollar una investigación más profunda para la generación de nuevos movimientos y nuevas propuestas de movimientos, Váscones deja definitivamente claro que el oficio de la danza no puede ser espontáneo, porque solamente a través de la profundización de nuestras inquietudes y necesidades se puede lograr una propuesta honesta, crítica y contundente.

Finalmente, se puede decir que el cuerpo en todas sus posibilidades es un tejido vivo en movimiento, es un territorio basto y amplio que narra, comunica y autocomunica. También es un vasto espacio donde se hace posible la investigación y un ser que está lleno de millones de memorias e historias. Así también, la danza es toda aquella posibilidad de movimiento que surge de nuestro querer y de nuestro ser. La danza puede ser libertad, amor e incluso deseo de desaprender.

2.3 Yo soy mi danza. El cuerpo como archivo vivo de la memoria

Yo sigo mi camino. Los higos nacen de la higuera, las mandarinas del mandarino, el capulí del árbol de capulí. Las coreografías de Carolina Váscones, son fruto de mi cuerpo, de mi corazón, de mi espíritu, de mi mente, de mis emociones, del lugar en donde vivo, de las cosas que amo. Me resisto a encajar.
(Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

El cuerpo en la danza es movimiento, conciencia y aspiración de sentir, saber y ser. También es archivo vivo de experiencias corporales, de memorias, de herencias familiares y ancestrales, del pasado y el ahora; es afecto, introspección, piel, carne, huesos, etc. El cuerpo es un ser y es geografía¹⁴³, porque para Váscones este siempre se expande. La piel es y no es frontera, su contenido está habitado por múltiples cuerpos que hablan de un origen, de un ser, de la nada y el vacío, pero, a la vez, desde esa individualidad, se construye y deconstruye un cuerpo y una danza. No hay otra posibilidad

¹⁴³ “El-mundo-personal, es vivido en la intimidad, en la geografía corporal, en el lugar habitado por la persona, de la frontera de la piel hacia dentro y en la recepción de información y estímulos de la piel hacia afuera. En ese lugar, suceden muchas cosas invisibles para el ojo humano, pero detonadoras de gran movimiento creativo y energético” (Váscones, comunicación personal, 31 de agosto de 2020).

de danza que la que el individuo provoca, busca, siente y escucha (Váscones, comunicación personal, 2016 y 2020).¹⁴⁴

En las distintas etapas que ha transitado Váscones, ha profundizado en su estilo de danza y en su movimiento desde su individualidad, su mundo personal, de y desde su cuerpo. Ella piensa y relaciona su corpo-oralidad en movimiento auténtico con su pasado y presente, con las herencias de sus maestros y ancestros, con su ser mujer y madre, con sus afectos, con lo que comunica y transmite su cuerpo orgánico (huesos, piel, carne, células, etc); es decir, con todo aquello que está dentro y fuera de su cuerpo, y que solamente ella es capaz de escuchar, ser, sentir y conocer. De ese modo, deja de entender y relacionarse con la danza, de manera dualista, y reflexiona:

La danza ya no la siento exterior a mí, sino que creo que la danza está en mí, la danza soy yo, dejé de relacionarme con la danza de manera dualista, como si fuese algo externo a mí. Soy yo la que bailaba, con mi cuerpo, con mi mente, con mi alma, en el tiempo y el espacio que también soy yo misma (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

Al pensar a la danza como un pasaje y a su cuerpo como un continente de geografías, este se ha convertido en el punto de conocimiento, exploración y ejecución del movimiento. Dentro de las enseñanzas que comparte Váscones con sus estudiantes, está la premisa de que cada cuerpo debe asumir su individualidad y sus especificidades anatómicas de movimiento. Además, propone trabajar en la investigación y conocimiento del propio cuerpo, con el objetivo de generar un lenguaje personal de danzar.

Desde esa resistencia por ser ella misma, desde su ser mujer y el no querer pertenecer a cánones de danza ni a instituciones (Mora s.f.)¹⁴⁵, su creación y mundo personal han propiciado continuamente encuentros y desencuentros, con personas y espacios, que le han llevado continuamente a una independencia de lo independiente. Con base en ese espíritu salió del FDI y creó el festival *No más Luna en el Agua*, junto con sus compañeras Mónica Thiel, Cecilia Andrade, Josie Cáceres e Irina Pontón. Después de unos años, formó la corporación artística *El Cuarto Piso* (en conjunto con Cáceres y Pontón). Esta autonomía atravesó su tercera y cuarta etapa, que se caracterizan por su

¹⁴⁴ Reflexiones que han llegado a mí, producto de la lectura de los textos, conversaciones y análisis de la danza de Carolina Váscones.

¹⁴⁵ “En la creación, siempre he tratado de ser fiel a mí misma. Más allá de estéticas o códigos, yo he creado lo que ha surgido de mí, de mis necesidades internas, de mis intuiciones. Y creo que seguiré creando de esa manera. En la creación no funciona mucho (para mí por lo menos) tratar de no acercarme a una u otra estética. Mi estética sale de mí Ser, de lo que yo soy, no trato de seguir ninguna tendencia ni moda, simplemente hago lo que surge. Mi resistencia es ser yo misma” (Mora s.f.).

agenciamiento y resiliencia, lo que le permitieron enfocarse en su danza y su ser mujer. Al redescubrir su voz junto a las de sus compañeras de danza, inició un camino que buscaba separar su agencia e investigación corpo-oral, de la hegemonía masculina que predominaba en ese momento.

Y eran esas formas cómplices las que permitieron a estas mujeres crear con sus lenguajes. Ese fue el impulso que les llevó a desarrollar su naturaleza creativa. Entre risas, pausas, conversaciones y maneras poco, ‘disciplinadas e irreverentes’ generaron su metodología de trabajo, empezaron a preguntarse por el cuerpo de la mujer en la danza, algo que bajo la tutela de los maestros no podrían haber hecho; se redescubrieron, con sus formas y sensibilidades (Sánchez 2019, 67).

Fue por medio de estas alianzas y maneras de hacer, que encontraron formas para acompañarse y sostener la danza contemporánea desde sus mundos de mujer. Y así, desde esa utopía, introspección, reflexión e indagación personal, su decisión de separación y distanciamiento del FDI y el ámbito oficial -profundamente masculino-, develó una postura política que generó modos de pensamiento, entrenamiento, estilos personales de danza y un movimiento social-femenino que traspasó lo personal. Gracias a ese proceso, muchas de las actuales bailarinas residentes en Ecuador no tienen dudas en participar desde su cuerpo, saber y ser mujer (teniendo este momento histórico como referencia).¹⁴⁶

La independencia de lo independiente ha llevado continuamente a Carolina Váscones a buscar lugares de trabajo, investigación y ensayo por fuera de lo convencional. Mientras la mayoría de los bailarines buscan espacios “adecuados” para la ejecución de la danza, Carolina encontró en esa limitación una ventaja y método. A partir de aquí, su búsqueda se tornó interna, empezó a indagar en su geografía corpo-oral y en geografías externas –como extensiones de su cuerpo y su danza–, en su hogar¹⁴⁷, las plazas, las carreteras, la montaña, el mar, etc. Estos espacios se convirtieron en sus lugares de ensayo y escenario íntimo.

Siempre he sido independiente y seguiré siéndolo. Jamás he necesitado de una compañía y peor de una universidad para existir como bailarina. Yo existo en la danza porque llevo la danza en el cuerpo, en la mente. La danza es mi camino y seguiré siéndolo mientras yo esté viva. Aunque no haya sala de ensayo, aunque no haya auspicios, aunque sea difícil o

¹⁴⁶ Realizar esta investigación me permitió entender y conocer el mundo de la danza desde otras perspectivas, sobre todo desde perspectivas del ser mujer. Así pude evidenciar que poco se ha escrito, registrado y reflexionado sobre el quehacer dancístico de las mujeres en la danza ecuatoriana.

¹⁴⁷ “El-mundo-personal, a su vez habita en el-territorio-de-la-casa, la casa como el universo donde habita la familia, un espacio íntimo con extensiones, formas, texturas, sonidos, volúmenes, olores, estéticas, mundos, ritmos, tensiones, movimientos propios y únicos” (Váscones, comunicación personal, 31 de agosto de 2020).

imposible tener un grupo. Yo seguiré bailando (Váscones, comunicación personal, 31 de julio de 2016).

Esta manera de intervención personal en espacios íntimos y externos, permiten que la danza sea un arte vivo que está en continuo movimiento, que no se paraliza –por la ausencia de un espacio o grupo–, que construye y deconstruye estéticas. Estos lugares y maneras de crear se consideran una propuesta alternativa a los espacios e ideas convencionales de creación y ejecución de la danza. Son una respuesta contra hegemónica a las formas de producir arte; son propuestas íntimas que no se inscriben dentro del sistema de consumo y “progreso”. El cuerpo de Váscones está colmado de millones de memorias con un propio latido e historia. La profundización de conceptos y teorías le han llevado a entender que tanto su memoria afectiva como su memoria corporal son seres que están vivos y que viven dentro de ella. Por eso, “Carolina Váscones e Irina Pontón trabajan aún en sus investigaciones corporales desde la marginalidad, prefieren su pequeño espacio porque no les interesan estas relaciones de poder, conflicto ni reconocimientos” (Sánchez 2019, 34).

¿Ha cambiado mi cuerpo y mi danza? Tal vez confío más en mí. Sólo sé que nada sé y eso me permite bailar sin expectativas. He trabajado muchos años a través de mi esqueleto, y ahora trato de trabajar con una visión más abarcadora de todo mi contenedor. Con la noción de que soy un cuerpo que se extiende con otros cuerpos que no veo, pero puedo sentir. Que soy un espíritu que se expresa en esta encarnación a través de este cuerpo–contenedor. Creo que soy menos arrogante y que no tengo tantas pretensiones como antes. Ojalá. (Váscones, comunicación personal, 31 de agosto de 2020).

Desde perspectivas emic y etic, este capítulo representa parte de la vida y creación de Viera y Váscones, como su facultad de agencia, resiliencia y lucha cotidiana han hecho de su práctica una danza independiente que no cesa. Mediante la auto-narración, la auto-notación, el diálogo y la participación-observante, se puede concluir que sus cuerpos y su danza transitaron por etnografías encarnadas, son ellos los autores y propietarios de cada una de las palabras y gráficos aquí descritos. Así pues, en la lucha contra el olvido y contra la hegemonía de una “historial formal”, propongo las metodologías y experiencias aquí descritas, con el propósito de validar el aporte del cuerpo y de sus corpo-oralidades. La danza su conceptualización, sus métodos, sus técnicas y su historia están presentes en los cuerpos de quien baila, de quien ve bailar, y sobre todo en el acto de la enseñanza y el aprendizaje. Un agradecimiento profundo a todos aquellos maestros de la danza ecuatoriana que han sido generosos y respetuosos con los otros cuerpos.

Conclusiones

Cartografía crítica. ¿Cómo se ha escrito sobre danza en el Ecuador?

La comunidad dancística de Ecuador tiene el reto cotidiano de transitar de la experiencia del cuerpo a la escritura y a procesos de teorización e investigación. La mayoría de sus creaciones, reflexiones y metodologías se encuentran como anotaciones de diarios personales, programas de mano, notas periodísticas, en la práctica y transmisión corporal.

Según la investigación *Diagnóstico situacional participativo de las artes escénicas en el Ecuador* (2012), plantea que la producción teórica y de investigación en danza, se encuentra en un diez por ciento y el sostenimiento de archivos en cero. Por lo tanto, el archivo tangible de la danza se ha tornado corpóreo y práctico. Después de casi diez años de la creación de este documento se puede afirmar que existe una creciente producción de material investigativo a cargo de los propios ejecutantes del movimiento, investigadores como Genoveva Mora, Esteban Donoso, Bertha Díaz, Ernesto Ortiz, Valeria Andrade, Fabián Barba, Gabriela Piñeiros, Ana María Palys, Gabriela López y Viviana Sánchez, por citar algunos. Ellos han generado importantes aportes teóricos en los que abordan aspectos sociales, culturales, identitarios, políticos, estéticos, de género y poscoloniales, permitiendo, a su vez, escuchar la voz de los ejecutantes del movimiento.

Desde las propuestas del distanciamiento como lo plantea Citro y como crítica a la producción teórica e histórica de la danza en Ecuador, dentro de mi proceso de investigación, pude evidenciar que, en la literatura revisada, publicada entre 1994 y 2013, existe una constante influencia de carácter nacionalista que denota una búsqueda de identidad nacional. En este aspecto, ciertas propuestas coreográficas o estilos de danza se ven forzadas a responder a un “gesto ecuatoriano”, a lo indígena, a lo popular, a lo místico, o a cualquier otro signo identitario.

En el proceso de revisión bibliográfica en archivos y bibliotecas físicos y digitales evidencié que la información sobre la práctica dancística es resumida y limitada. La mayoría de textos oficiales o académicos muestran una reiteración de nombres y estilos. Los documentos recopilados cuentan una historia de danza desde las voces de los “expertos” (historiadores, investigadores, críticos y periodistas). Además, son textos narrativos cronológicos que escriben una “historial oficial” del quehacer dancístico. Por ello, repiten los mismos discursos, narrativas y protagonistas (en su mayoría hombres).

Por otro lado, las bibliotecas y archivos personales de los bailarines, las fuentes de internet como perfiles de redes sociales también fueron usados como fuentes de información. Los diarios personales, afiches, programas de mano, las fotografías y pies de foto y los diversos comentarios colgados de sus perfiles en redes sociales narran una historia no oficial, no cronológica y diversa, que está contada a partir de los sujetos investigados y sus interacciones con sus alumnos, seguidores, amigos y compañeros de arte.

En fin, la ausencia de trabajos académicos y de centros de documentación sobre la producción dancística de Ecuador genera la necesidad de (re)construir la historia de este ámbito artístico a partir de la profundización sobre las temáticas de sus obras, sus procesos de creación y de gestión, la notación del movimiento, la definición de la estructura y estilo y la teorización de sus aportes conceptuales y metodológicos.

Por lo tanto, realizar una propuesta investigativa e histórica de y desde el cuerpo y la danza, me permitió generar varios procesos metodológicos. En primer lugar, desde la perspectiva emic, el sujeto investigado pone su cuerpo y desarrolla conocimiento a partir de las técnicas de auto-notación y auto-narración y, en segundo, desde el enfoque etic, la investigadora, como mediadora, participa desde una escucha con y desde el cuerpo. Dentro de este estudio, tanto el sujeto investigado como el investigador tienen una necesidad de narrar desde lenguajes corpóreos y orales, porque la danza y sus prácticas pertenecen a una comunidad de memoria corpo-oral, carente de documentación física y que metaforiza el mundo por medio movimiento del cuerpo.

Es importante desde una perspectiva emic y etic construir y reconstruir historias, memorias y archivos de manera colaborativa, partiendo siempre de que la voz principal sea la de los sujetos investigados. En conclusión, el aporte de esta investigación, por medio del uso de los enfoques mencionados, se centra en el acercamiento que se ha conseguido a la estructura y estilo de danza de los bailarines, mediante sus historias desde la vida y la notación del movimiento. De este modo, se consiguió reconstruir sus procesos creativos, conceptuales, teóricos y metodológicos.

Ser-en-el-campo de investigación

Esta investigación partió de entender a los sujetos de investigación y a la investigadora como seres corpo-orales con sentires y saberes, lo cual permitió construir conocimiento por medio de una dinámica horizontal en la que participaron todas las voces

de los involucrados. Desde la perspectiva emic, los investigados se convirtieron en testimonio a partir de su corporalidad y desde lo etic, la investigadora asumió el rol de mediadora mediante la escucha y el trabajo corpo-oral. La creación de notaciones de movimiento, la recopilación de información, la conceptualización y teorización por medio de una etnografía encarnada produce conocimiento de y desde el cuerpo y la danza. Esto ayudó a entender al cuerpo-en-movimiento como punto e inicio de partida metodológico y no únicamente como objeto de estudio, lo cual conduce a repensarlo como contenedor de conocimiento y memoria.

La trayectoria y experiencia personal que han transitado los cuerpos y danza de Viera y Váscones facilitan crear una historia de danza dentro del contexto ecuatoriano. A través de sus narraciones se escucha una historia de danza en la que el cuerpo, sus memorias y su contexto fueron formados por medio de la experimentación con el movimiento, debido a la ausencia de maestros, y con la inspiración obtenida de los pocos viajes al extranjero. Este conjunto de experiencias posibilitó a los bailarines profundizar en técnicas y metodologías personales, las cuales difieren en estética, estructura, origen, género, identidad y otros factores. En este sentido, la premisa de ser-en-el-campo de investigación, viene sucediendo en sus cuerpos mucho antes que esta tesis. Su movimiento y su danza son el resultado de procesos encarnados en los que el cuerpo – con sus posibilidades y necesidades– es el punto de partida metodológico, de memoria y conocimiento.

Desde la premisa de ser-en-el-campo de investigación, he llegado a dos consideraciones: la primera, es imposible sentir, saber y ser la danza del otro porque cada corporalidad dentro de su existencia es diversa y cambiante a partir de su construcción social, emocional y física. La segunda es que es esencial vincularse o pertenecer a la comunidad que se investiga para que el trabajo de teorización sea más orgánico y horizontal. En ese sentido, autores como Kaeppler, Citro, Mora, Jackson, Csordas, Donoso y otros pertenecen a la comunidad investigada o terminaron involucraron su cuerpo a la práctica que estudian. Por eso, el cuerpo del investigador también puede servir como herramienta de análisis y modo de reconocimiento, hacer con el cuerpo lo que los otros hacen permite de cierta manera comprender la propuesta del otro.

Ese diálogo planteado desde la otredad permite –aunque no completamente– sentir y conocer el cuerpo de los sujetos investigados. La técnica de participación-observante me permitió entrar con y desde mi cuerpo, es decir, usar mi cuerpo como lo hacían los bailarines estudiados para sentir sus movimientos. Por tanto, al aplicar personalmente sus

metodologías pude interiorizar su conocimiento y práctica, lo cual me guió para identificar la estructura de su danza y sus sistemas de movimiento.

La (im) posibilidad de notación

En el proceso de esta investigación, se experimentaron tres momentos de acercamiento hacia los sujetos de estudio. Los dos primeros se consiguieron desde la inspiración, el conocimiento y el locus de enunciación. En estos momentos, el reconocimiento de la trayectoria y experiencia propia (y de los sujetos investigados) permitieron comprender las técnicas de auto-observación, auto-narración, participación observante y escucha fenomenológica corpo-oral. En cambio, el tercer acercamiento, se consiguió al tomar distancia de los bailarines, a partir de la notación, auto-notación y análisis de los sistemas de movimiento. Estas metodologías tienen el objetivo de conocer y auto-reconocer las estructuras y/o estilos de danza.

Desde el enfoque emic, la técnica de notación ayudó a que los sujetos investigados ejecuten sus sistemas de movimiento de manera consciente, lo cual se materializó en la descripción de sus propios procesos de creación y ejecución (que corresponden a los métodos de auto-notación y auto-narración).

Con esta metodología se pudieron cumplir con los objetivos de la investigación y obtener los resultados esperados, desde la propia visión y experiencias de los artistas estudiados. De este modo se pudo reconstruir una memoria e historia horizontal y orgánica de la danza con base en las voces de sus protagonistas, lo cual permite tanto a los sujetos estudiados como a futuros lectores de esta investigación identificar sus aciertos y desaciertos, sus búsquedas de justicia y equidad macrohistórica y entender e identificar las subjetividades y posiciones identitarias que tienen en relación con su contexto.

Desde perspectivas emic y desde la imposibilidad de notación, considero que las notaciones de sonido y movimiento no son una representación exacta, rígida e inmóvil de la realidad. Las notaciones son referencias atemporales que recrean el estilo y sistemas de movimiento de un bailarín o de un grupo de bailarines. Por tanto, se debe entender que, para que sean comprendidas por un destinatario, las notaciones siempre pertenecerán a otro cuerpo, tiempo, espacio y contexto. Por lo tanto, de la imposibilidad de entender a la notación de danza, únicamente como un registro a partir de sistema icónicos, surge esta propuesta –otra– que busca entender, registrar, analizar e interpretar la danza –desde la danza–, ya que lo importante es el contenido más que la forma (icónica).

En suma, ilustrar y analizar los kinemas, morfokinemas y motivos presentes en las danzas de Kléver Viera y Carolina Váscones se volvieron el vehículo y camino para la reconstrucción de sus historias desde la vida y sus procesos creativos. Lo que permitió ahondar en sus estructuras profundas, técnicas y metodologías. Por eso la notación se convirtió en un mecanismo para desarrollar una forma de investigación colaborativa. Además, el uso de sistemas icónicos y el auto-dibujo son recursos visuales que ayudaron a profundizar sobre su danza.

Cabe recalcar que, igualmente, pueden existir traducciones de movimientos imposibles de registrar, o pueden ser re-interpretaciones o re-escrituras plasmadas en complejos sistemas de movimiento, que únicamente son comprendidos por expertos en el tema como coreógrafos, bailarines, investigadores del movimiento, entre otros. Por eso, es necesario repensar que la notación también cosifica y objetiviza el cuerpo subjetivo, lo que explica por qué, en muchas ocasiones, el ejecutante del movimiento puede negarse a ser registrado o no sentirse identificado con la notación que realiza el investigador.

La notación es una forma de registro escrito (diarios personales) o visual (dibujo, fotografía o video) que servirá en algún momento como archivo fijo, pero será el cuerpo de los maestros, compañeros y estudiantes, como formas de archivo vivo y móvil los que se encarguen de llevar, traspasar, trasmutar los movimientos, técnicas y metodologías de los artistas a otros o a sí mismos. Por esta razón, tanto para mí como investigadora, como para algunos de los bailarines que participaron de esta investigación (Kléver Viera, Carolina Váscones, Esteban Donoso, Xavier Delgado, Camila Enríquez y Jabiera Guerra), el acto pedagógico se convierte en el mejor proceso de registro, notación y traspaso corpo-oral. La enseñanza de la *performance* puede considerarse como un hecho vital colectivo de transferencia, en el que se hereda y recibe saberes, sentires y seres. En consecuencia, el acto pedagógico es el camino al conocimiento. Por otra parte, y en relación con el traspaso, coincido con muchos de los bailarines aquí mencionados; la citación, es la forma justa y coherente de ponerle nombre y apellido a aquellos conocimientos heredados y aprendidos.

El cuerpo (en la danza) como archivo vivo de la memoria

Esta investigación se desarrolló con base en el re-pensar al cuerpo-en-movimiento de danza como archivo-corporal-vivo de la memoria, lo cual funcionó para reconstruir la historia de vida y los procesos creativos y metodológicos de la danza de Kléver Viera y

Carolina Váscones. Esta hipótesis primera, me enrumbo a indagar más allá de los textos, me llevo a querer conocer la danza de Viera y Váscones, asistir a sus clases, ensayos y montajes, me ha permitido conocerlos como seres humanos corpo-orales: aprendices y maestros de la danza. Sus propuestas son latentes, cotidianas, continuas y poderosas. De aquí que pueda afirmar que el cuerpo es el primer y último lugar: de memoria, de la experiencia, de lo afectivo, de la identidad, de las luchas y de los cuestionamientos, es el primer y último lugar del movimiento hecho danza.

El encuentro con la danza tanto en Viera, Váscones y mi persona fue corporal, fue un adentrarse en algo que nunca termina, porque aquella sensación de la primera clase fue un enamorarse eternamente y es un re-encontrarse continuamente. Por tanto, es con y desde el cuerpo que nos encontramos con la danza, con uno mismo y con los otros que también son cuerpo, memoria, historia y archivo. La danza trasciende al movimiento porque es un conjunto de conocimientos corporizados que son transmitidos de cuerpo a cuerpo, de generación a generación, de la escena al público, y, por lo tanto, son parte de la historia y memoria individual y colectiva.

Re-pensar al cuerpo como archivo vivo permite que las investigaciones vayan más allá de lo habitual. Esto significa re-pensar que con nuestros cuerpos hablamos, luchamos y nos manifestamos y que la memoria vivida corporalmente se vuelve resistencia y conocimiento. La notación del movimiento permite materializar lo que el cuerpo a construido durante años, por tanto, es el punto de partida para analizar estructuras de danza profundas. En síntesis, el cuerpo como archivo vivo encarna memorias y conocimiento, y el cuerpo como archivo desde la notación es el punto de partida para investigaciones profundas.

Obras citadas

- Alarcón, Mónica. 2009. “La inversión de la memoria corporal en danza”. *A Parte Rei: revista de filosofía* 66: 1-7. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf>
- Álvarez, Inmaculada. 1994. “El cuerpo en el espacio. Cuestiones sobre el análisis del movimiento en la teoría de la danza”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. <https://bit.ly/2OQ3yYL>
- Andrade, Valeria. 2015. “Tres propuestas de danza para la construcción de un lenguaje”. En *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*, editado por Genoveva Mora, 86-100. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2019. “Continuidad histórica y articulación con la coetaneidad en la danza kichwa otavaleña”. *El Apuntador* 69. <https://bit.ly/30LnKOO>
- Aschieri, Patricia. 2006. “Danza Butoh. Cuerpos en movimiento, cuerpos en reflexión”. En *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*, editado por Elina Matoso, 165-179. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- . 2013. “Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación” Ponencia presentada en la Reunión de Antropología del Mercosur - Situar, actuar e imaginar antropologías desde el Cono Sur, Córdoba, 10-13 de julio.
- Atuesta Ortiz, Juliana. 2014. El archivo, ¿un lugar para la danza? En *Pensar con la danza*, editado por Carlos Sanabria y Ana Ávila, 253-259. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://bit.ly/2OQPQVx>
- Barba, Fabián. 2019. “Nuestra Danza. El laborioso ejercicio de nombrar(nos), imaginarnos(nos), bailar(nos)”. *Post(s)* 5 (1), 40-56. doi: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1532](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1532)
- Benesh, Rudolf. 1956. *An Introduction to Benesh Movement Notation*. London: Black,
- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus. <https://bit.ly/3ti0TWD>
- Citro, Silvia. 2004. “La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico”. Ponencia presentada en el VII Congreso Argentino de Antropología, Córdoba, 25-28 de mayo. <https://bit.ly/2OToz4Y>
- . 2006. Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía. En *In-certidumbres del Cuerpo. Corporeidad, arte y sociedad*, editado por Elina Matoso, 1-45. Buenos Aires: Letra Viva.

- . 2009. *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblios.
- . 2010a. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblios.
- . 2010b. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar”. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, editado por Silvia Citro, 9-49. Buenos Aires: Biblios. <https://bit.ly/3lhRQCd>
- Citro, Silvia y Patricia Aschieri, coord. 2012. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblios.
- Compañía Nacional de Danza. s.f. “Josie Cáceres”. Accedido 1 de septiembre. <http://www.danza.gob.ec/index.php/direccion-general-2/>
- Correa, Marcela. 2008. “Movimiento Autentico” En *Arte y Memoria*, editado por María Troya, 120-127. Quito: Corporación Cinememoria.
- Csordas, Thomas. 1993. “Somatic modes of attention”. *Cultural Anthropology* 8 (2): 135-267. doi: <https://doi.org/10.1525/can.1993.8.2.02a00010>
- Díaz, Bertha. 2015a. “Coreografiar con lenguajes diversos”. En *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*, editado por Genoveva Mora, 116-122. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2015b. “Archivo Artea”. 1 de septiembre. <https://bit.ly/32JpWq0>
- Donoso, Esteban. 2019. “Ecos y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador”. *Post(s)* 5 (5): 56-69. doi: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1531](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1531)
- Douglas, Mary. 1978. *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza. <https://bit.ly/3rMfutd>
- EC Ministerio de Cultural. 2012. *Diagnóstico situacional participativo de las artes escénicas en el Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- El Apuntador. s.f. “Anna Jácome”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/3eFiR1k>
- . s.f. “Camila Enríquez”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/30WhnYF>
- . s.f. “Christian Masabanda”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/2OohZnf>
- . s.f. “Edgar Freire”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/2Pajq8Q>
- . s.f. “Fausto Espinoza”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/3tgUWcE>
- . s.f. “Susana Reyes”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/30GhRSv>

- Fraga, Eugenio. 2015. "Walter Mignolo. La comunidad, entre el lenguaje y el territorio". *Revista Colombiana de Sociología* 38 (2): 167-182. doi: <https://doi.org/10.15446/rcs.v38n2.54887>
- Gómez, Pedro y Mignolo Walter. 2012. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco
- González Echevarría, Aurora. 2010. "La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 31 (121): 257-268. <https://bit.ly/3qNSMzF>
- Guerrero Arias, Patricio. 2010. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la descolonización del poder, saber y del ser*. Quito: Abya-Yala. <https://bit.ly/3bNwbPa>
- Harris, Marvin. 1979. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historias de las teorías de la cultura*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores / Thomas & Crowell Company. <https://bit.ly/2OQAd0v>
- Hertz, Robert. 1990 [1907]. "La asimetría orgánica", "La polaridad religiosa" y "Conclusión". La muerte y la mano derecha: 107-118, 131-134.
- Ignatova, Ekaterina. 2013. *Camino Danzado memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi Danza / INBA. <http://hdl.handle.net/11271/334>
- Jackson, Michael. 2010. "Conocimiento del Cuerpo". En *Cuerpos Plurales, Antropología de y desde los cuerpos*, editado por Silvia Citro, 59-82. Buenos Aires: Biblos.
- Kaeppler, Adrienne. 1972 "Method and Theory in analysing dance structures with analysis of the Tonga dance". *Ethnomusicology* 16: 173-217.
- . 1978. "Dance in Anthropological Perspective". *Annual Reviews*. 7: 31-49. doi: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.07.100178.000335>
- . 1991. "American approaches to the study of dance". *Yearbook for Traditional Music* 23: 11-21. doi: <https://doi.org/10.2307/768393>
- . 2003a. "An Introduction to Dance Aesthetics". *Yearbook for Traditional Music* 35: 153 - 162. doi: <https://doi.org/10.2307/4149325>
- . 2003b. "La danza y el concepto de estilo". *Desacatos* 12: 93-104. <https://www.redalyc.org/pdf/139/13901207.pdf>
- Kurath, Gertrude. 1960. Panorama of dance ethnology. *Current Anthropology* 1 (3): 233-254. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/200101>

- Laban, Rudolf Von. 1974. *The language of movement: A guidebook to choreutics*. Boston: Plays.
- Laguens, Andrés. 1988. “La distinción emic-etic en arqueología”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 17 (2): 111-125. <https://bit.ly/3tk7D6m>
- Lara, José. 2012. “La Pahko`o`la. Experiencia corpo-oral histórica”. Tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México D.F. <https://bit.ly/3rQCZkK>
- . 2015. “El devenir Teenek. Dialogicidad de saberes corpo-orales del Ts`acam Ts`en”. Tesis, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México D.F., 2015. <https://bit.ly/2Op05AK>
- La Galería. s.f. “Sofía Barriga” Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/3vo3BvM>
- Leenhardt, Maurice. 1997. *Do Kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Barcelona: Paidós.
- López, Gabriela y Andrea Morocho. 2015. *Memorias del II Diálogo de Saberes “Reflexiones a través del movimiento”: Acercamiento teórico-práctico a diversas propuestas dancísticas del Ecuador*. Quito: Grupo Itinerante de Artes “Guandul”. <https://bit.ly/3bMnC7j>
- . 2016. “Beyond the hips: La Bomba as a shared experience”. Ponencia presentada en *Audience, Experience, Desire*, Universidad de Malaya. 29-30 de enero. <https://bit.ly/2Opb4Ku>
- . 2020. “Gabriela López”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/3eEml44>
- Mariño, Susana, y Mayra Aguirre. 1994. *Danza Historia, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura.
- Mauss, Marcel. 1936. “Sexta parte: Técnicas y movimientos corporales”. En *Sociología y Antropología*: 337-354. Traducido por Teresa Rubio de Martín-Retortillo. Madrid: Tecnos. <https://bit.ly/3rQWARO>
- Mignolo, Walter. 2008. “La opción descolonial”. *Misceláneo, Estudios transatlánticos* 1: 4-22. doi: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i1.3555>
- . 2010. “Aisthesis Decolonial”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 4 (4): 10-25. <https://dialnet.unirioja.es/revista/13756/V/4>
- Mora, Ana Sabrina. 2010a. “El Cuerpo en la Danza desde la Antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. doi: <https://doi.org/10.35537/10915/27179>

- . 2010b. “Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza”. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, 9-10 de diciembre. <https://bit.ly/2PZmC7r>
- . 2011. “Una mirada desde la antropología sobre la formación en danzas escénicas occidentales”. Ponencia presentada en el X Congreso Argentino de Antropología Social, La Plata, 29 de noviembre a 2 de diciembre de 2011.
- . 2012. “Una mirada desde la antropología sobre la formación en danzas escénicas occidentales”. Ponencia presentada en el en el X Congreso Argentino de Antropología Social, La Plata, 5 de abril. <https://bit.ly/2OzMoyG>
- Mora, Genoveva. 2008. “Inventariando la Danza Contemporánea en el Ecuador”. *El Apuntador* 33. <https://www.elapuntador.net/revistas/el-apuntador-n33>
- . 2014a. “Carolina Váscones: su voz es su danza”. *El Apuntador* 59. https://issuu.com/elapuntador/docs/el_apuntador_59
- . 2014b. “La Shunguita”. *El Apuntador* 58. <https://bit.ly/3rQ2e6N>
- . 2015a. *Cartografía de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2015b. *Diálogos que trazan la historia de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo II*. Quito: Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . s.f. Danza, ¿Un modo de resistencia? *El Apuntador*.
- . s.f. La última es-cena. *El Apuntador*.
- Ortiz, Ernesto. 2014. “De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística de nuestro país”. *El Apuntador* 59. <https://www.elapuntador.net/revistas/el-apuntador-n59>
- . 2017. *La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual*. Cuenca: Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26228>
- Ovando, Fernando. 2013. “Kléver Viera expresa su identidad a través de la danza contemporánea” *PP Digital*. 1 de junio.
- Palys, Ana María. 2015a. “El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013-2014”. Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. <https://bit.ly/3vn401x>

- . 2015b. “La Escuela, ¿existe? ¿de dónde viene nuestra danza, de la escuela?”. En *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*, editado por Genoveva Mora, 124-132. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pérez, J. s/f. “Técnicas del cuerpo en la danza contemporánea: Susana reyes un acercamiento a la mujer y a su identidad”. Monografía Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Pinski, Cynthia. 2010. “Aportes Teórico-Metodológicos a la Antropología de la Danza: Una Propuesta desde la Perspectiva de la Performance”. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización, Buenos Aires, 4-6 de octubre de 2010.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad Del Poder y Clasificación Social”. *Journal of World-Systems Research* 11 (2): 342-386. <https://bit.ly/2OR2vbd>
- Quijano, Catalina. 2014. “Estudio y registro del cuerpo en movimiento desde el diseño y la interacción”. En *Pensar con la danza*, editado por Carlos Sanabria y Ana Ávila, 110-119. Bogotá: Ministerio de Cultura y Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Ricoeur, Paul. 1982. “‘Palabra y Símbolo’, ‘Explicar y comprender’”. En *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, editado por Paul Ricoeur, 7-25 y 75-93. Buenos Aires: Docencia.
- Rivera, Fausto. 2016. “Kléver Viera pone el cuerpo para resistir el paso de la historia”. *El Telegrafo*. 21 de marzo. <https://bit.ly/3qNBIKb>
- Royce, Anya Peterson. 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Salguero, Natasha. 2002. *Nace una Danza. Una mirada a la danza en los años setenta en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- . 2007. *Wilson Pico 40 años en escena*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Sánchez, Viviana. 2019. “Cuerpos, ecos y permanencias. Gestión cultural y política de hacer danza independiente en Quito”. Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://bit.ly/3eAoRbL>
- Santana, Oscar. 2020. “Oscar Santana”. Accedido 1 de septiembre. <https://bit.ly/3bOmxw1>
- Taylor, Diana. 2019. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

- Váscones, Carolina. 2016a. Entrevistada por la autora, 6 de junio.
- . 2016b. Entrevistada por la autora, 22 de julio.
- . 2016. Documento inédito a la autora, 20 de junio y 31 de julio.
<https://bit.ly/3rBD0Jh>
- . 2016. Documento inédito a la autora, 6 de septiembre. <https://bit.ly/3l2Snry>
- . 2017. “NOTACIÓN DE MOVIMIENTOS DE CAROLINA VÁSCONES”.
 Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tgRfnSTwrBM>
- . 2020. Correo electrónico a la autora, 31 de agosto.
2014. Viera, Kléver. Portafolio de la Obra *El niño del floripondio*.
2014. “Kléver Viera celebra 40 años de trayectoria con una de sus grandes obras”. La
 República. 11 de agosto. <https://bit.ly/3eI5f5p>
- 2015a. “4 décadas de transitar en la danza”. El Universo. 5 de marzo.
<https://bit.ly/3lhtXLp>
- 2015b. “Kléver Viera celebra 40 años de arte con su mejor obra”. Prensa Quito. 29 de
 octubre.
2016. Viera, Kléver. Programa de mano de la obra Fin de Tras-Paso de Mano – Proyecto
 de Danzas Heredadas presentada el 23 de marzo de 2016.
- Viera, Kléver. 2016a. Entrevistado por la autora, 19 de abril.
- . 2016b. Entrevistado por la autora, 24 de abril.
- . 2016c. Entrevistado por la autora, 15 de mayo.
- . 2016d. Entrevistado por la autora, 10 de junio.
- . 2016. “NOTACIÓN DE MOVIMIENTOS KLEVER VIERA”. Video de
 YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=l9K5Zg0laj4&t=7s>
- Villarroel, José. 2005. “Kléver Viera: Bailarín minimalista”. *Voltairenet.org*. 21 de
 marzo. <http://www.voltairenet.org/article124313.html>

Anexos

Anexo 1: Matriz “Cartografía de Vida y Procesos Creativos”

Matriz 1: Cartografía de Vida y Procesos Creativos				
Perspectiva <i>emic</i>				Perspectiva <i>etic</i>
Cartografía de Vida	Proceso Creativo	Historias desde la vida	Metodologías de aprendizaje y enseñanza	Reflexiones y anotaciones de la investigador/a
Nacimiento				
Infancia				
Adolescencia				
Juventud				
>				

Anexo 2: Matriz “Análisis Estructural de la Danza”

Matriz 2: Análisis Estructural de la Danza						
Perspectiva <i>emic</i> y <i>etic</i>				Perspectiva <i>emic</i>		Perspectiva <i>etic</i>
Motivos	Ideas para describir el motivo	Morfokinemas	Inventario de Kinemas	Historias desde la vida (Significado emocional)	Proceso creativo (Significado metafórico)	Reflexiones y anotaciones de la investigador/a
Motivo a						
Motivo b						
Motivo c						
>						