

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA: GESTIÓN PARA EL DESARROLLO LOCAL SOSTENIBLE

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de: LICENCIADA EN GESTIÓN
PARA EL DESARROLLO LOCAL SOSTENIBLE**

TEMA:
DANZA CONTEMPORÁNEA Y HEGEMONÍA LOCAL

AUTORA:
VIVIANA DEL CARMEN SÁNCHEZ ARCOS

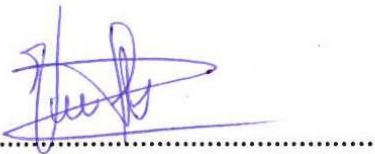
TUTOR:
GIN EDUARDO DELGADO TORRES

Quito, marzo 2017

Cesión de derechos de autor

Yo, Viviana del Carmen Sánchez Arcos, con documento de identificación N° 1710285261, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy autor del trabajo de titulación intitulado: “Danza Contemporánea y Hegemonía Local”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciado/a en Gestión para el Desarrollo Local Sostenible, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



Viviana del Carmen Sánchez Arcos

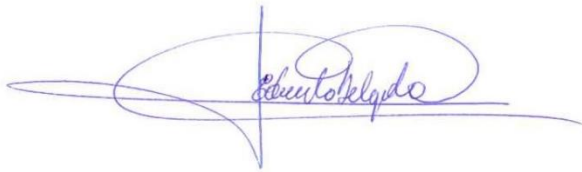
C.C 1710285261

Quito, DM., marzo 2017

Declaratoria de coautoría del docente tutor/a

Yo, declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación DANZA CONTEMPORÁNEA Y HEGEMONÍA LOCAL, realizado por VIVIANA DEL CARMEN SÁNCHEZ ARCOS, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, 21 de MARZO de 2017



Gin Eduardo Delgado Torres

0101493393

Dedicado a mi madre, *Josefina*

Agradecimiento

A mi padre, mis hermanos por su apoyo incondicional incluso a la distancia; a mis amigos y amigas familia que me ha regalado la vida convirtiéndose en una luz permanente.

Resumen

A través de este ensayo se reflexiona sobre la danza contemporánea como una herramienta que permite instituir en la subjetividad de las personas discursos estéticos que moldean al individuo que derivan en una colonización del sentir. El enfoque sobre la interpretación dancística cambia radicalmente al hacer consiente el ejercicio del poder en ámbitos tan diversos como los procesos artísticos, supuestamente espacios de expresión creativa y práctica de libertad. La danza como un lenguaje intangible se instaure para “enriquecer” las prácticas locales y transformarlas en arte, construye cuerpos aptos para esta expresión y mantiene una distancia entre quienes pueden acceder a ella y los que no. La práctica de ésta expresión artística está relacionada con los procesos de modernización de nuestro país, incide directamente en la sociedad quiteña, en su configuración tanto geográfica como humana.

Palabras claves:

Danza contemporánea, Cuerpo, Estética, Hegemonía

Abstract

Through this essay is reflected on contemporary dance as a tool that allows instituting in the subjectivity of people aesthetic discourses that mold the individual. The approach to dance interpretation changes radically by making consent to the exercise of power in areas as diverse as artistic processes, supposedly spaces for creative expression and practice of freedom. Dance as a subjective language is established to enrich local practices, and transform them into art, build bodies fit for this expression and maintain a distance between those who can access it and those who do not. The practice of contemporary dance is related to the processes of modernization of our country, it has a direct impact on the society of Quito, in its geographical and human configuration.

Key words:

Contemporary Dance, Body, Esthetic, Hegemony.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
1. El Cuerpo	4
1.1. El cuerpo como construcción social	4
1.2. El cuerpo, objeto modelado por el poder	5
1.3. El Cuerpo que danza entre lo real y el ideal impuesto.....	6
2. La estética	11
2.1. Discursos de la estética	11
2.2. La estética imperante en la danza	13
2.3. La estética hegemónica en la danza contemporánea de Quito.....	14
2.4. Estética y Poder.....	16
3. De las estéticas de la danza contemporánea y la hegemonía local	18
3.1. Sobre la hegemonía local	19
3.2. Cómo funciona la hegemonía en la Danza Contemporánea en Quito	21
3.3. La hegemonía reflejada en el territorio	26
4. Conclusiones	28
5. Bibliografía	33

Introducción

Actualmente existen dos tipos de arte: uno culto y uno popular. El primero refleja las concepciones académicas, filosóficas y reflexivas desarrolladas con la occidentalización del mundo, sea a favor o en contra del orden establecido. El segundo se mantiene como expresiones que conservan viva el alma del pueblo¹. El primero se ha convertido en reflejo de la modernidad y civilización, el segundo constituye la nostalgia del pasado y es el recuerdo vivo de las culturas pre modernas (Nivón, 2013).

El enfoque sobre la interpretación dancística cambia radicalmente al hacer consiente el ejercicio del poder en ámbitos tan diversos como los procesos artísticos, supuestamente espacios de expresión creativa y práctica de libertad. La danza como un lenguaje subjetivo e intangible se instaura desde su llegada a nuestra sociedad como una forma de “enriquecer” con su visión y comprensión de la estética las prácticas locales, catalogadas como folclóricas, para, con su influencia transformarlas en arte, o definitivamente imponer otras, como una forma de colonización del sentir. El trabajo de la danza contemporánea está ligado a los procesos de modernización de nuestro país, incide directamente en la sociedad quiteña, su configuración tanto geográfica como humana.

Detrás de cada propuesta artística existe toda una construcción social, política e ideológica definidos el poder a través de su estructura. La capacidad de incidir en la creación de imaginarios por medio de las estéticas es la forma en que se sostienen en el medio grupos endogámicos de producción artística cultural que concentran no sólo espacios culturales, sino, que en nombre de afirmar y defender derechos culturales consumen fondos públicos. Sin embargo, su trabajo no representa, no llega, ni genera en la ciudadanía del Distrito Metropolitano de Quito una relación de pertenencia, ni con los discursos que plantean a través de un lenguaje contemporáneo abstracto, tampoco lo hacen con los territorios y menos aún con la construcción de un cuerpo real, que genere una persona con capacidad de constituirse por medio de un lenguaje como la danza para convertirse en un sujeto pleno de derechos.

El cuerpo como construcción social siempre ha sido modelado a través de relaciones de poder. Éste se convierte en un medio donde se materializa en carne y hueso una estética

¹ Expresión de uso común para definir las expresiones folclóricas de cada lugar.

dominante, en el reposan pre conceptos de cómo se debe ser. De esta manera la construcción del individuo se realiza no por una necesidad de comunicar, al contrario, se construye como una vía “aceptable” que refleje una forma. Más aún, el cuerpo construido y codificado para la danza contemporánea, donde lo estéticamente aceptable se vuelve real para sostener formas dominantes en base de lo intelectualmente construido. Es un espacio donde estos ideales occidentales impuestos se han plasmado, pero es también, el espacio donde debe darse el encuentro entre las nuevas visiones académicas y somáticas para devenir en un nuevo momento de concebir los cuerpos y lo que “corporalizan” ideológica y políticamente.

La estética heredada en la danza contemporánea [...] se desarrolla a destiempo con el posmodernismo norteamericano y europeo, señala Ortiz (2015), pero sobre todo va creciendo con una ruptura en su identidad inicial, aquel carácter político contestatario totalmente ausente en la actualidad. Por otro lado, las estéticas llamadas populares e intelectuales, están estrechamente relacionadas a las “clases sociales” en las que se desarrollan; por lo tanto naturalizan una división, que deviene con la construcción de la ciudadanía, la configuración del individuo y su capacidad de ejercicio de derechos. Fomenta la identidad y sostiene los discursos políticos que alimentan una estructura dividida, reproduce en el lenguaje escénico una colonización del cuerpo, del pensamiento y las personas en la sociedad. (Ortiz, 2015; Barbero, 2016; Gómez & Mignolo, 2012)

Este ensayo busca reflexionar en cómo esta práctica permite ver que el arte y la estética lejos de ser un derecho, se ha convertido en un producto cultural de consumo por parte de la ciudadanía, es una utopía, pues en este caso la danza contemporánea, es una herramienta que al tocar las fibras más profundas de las personas justifica el mantener un ideal inalcanzable, un lugar en la sociedad, una identidad, es decir genera una pertenencia.

La reflexión de este ensayo se desarrolla en base a tres puntos importantes: Cuerpo, Estética y Hegemonía. Analiza como el poder se instala en el cuerpo, como se permea a través de las estéticas que se vuelven colonizantes en la subjetividad y que grupos hegemónicos son su vehículo para lograrlo. Finalmente se plantea la importancia del rol de los y las actores/as culturales, también de los y las gestores/as culturales en medio de esta realidad. La responsabilidad que se debe asumir en los momentos de creación y

renunciar a la idea que las artes están fuera de los dominios del poder. Posesionarse en su rol para incidir en la aplicación de políticas públicas, en renunciar a paternalismos estatales y exigir el cumplimiento de derechos desde la participación, pero sobre todo y lo más importante cómo asumir la liberación de la creatividad e intuición (Paz y Miño, 2017).

1. El Cuerpo

1.1. El cuerpo como construcción social

El cuerpo es el espacio donde se desarrollan los procesos biológicos, intelectuales, emocionales, incluso metafísicos que vive una persona. El cuerpo es el lugar en que reside la ciudadanía, la identidad, la edad, el género, la historia individual y colectiva. Por medio del cuerpo nos relacionamos con el entorno, nos reconocemos como miembros de un colectivo social general y de varios específicos: soy mujer, soy bailarina, soy sureña, soy quiteña, soy ecuatoriana. Con el cuerpo he crecido y he cambiado a través del tiempo: fui niña, adolescente y ahora me proyecto al futuro en un crecimiento constante o tal vez un decrecimiento a medida que pasa el tiempo, es decir, me materializo de manera constante física y emocionalmente. (Butler, 2002; Le Breton, 2010)

El cuerpo permite reconocernos como un ser social y no solo biológico. En la cotidianidad desarrollamos varios tipos de relaciones con otras personas, cumplimos roles en todo momento, nos configuramos y reconfiguramos en cada lugar y cada vez que aprendemos o asimilamos algo. Sin el cuerpo simplemente no existimos, nos permite identificarnos como individuos y diferenciarnos entre todos, a través de él generamos lazos de pertenencia con otros y con el entorno. (Le Breton, 2010)

El cuerpo de cualquier persona a través del tiempo se desarrolla físicamente pero socialmente también. Permite aprender los comportamientos aprobados y los que no, las formas de relacionarse en ámbitos públicos y privados, es decir, el cuerpo se bosqueja bajo las direcciones sociales convencionales, incluso aquellas que se creen no aceptadas, porque en ninguna sociedad existe algo que no esté normado. Podemos entender el aseo diario más allá de un hábito de salud como un conjunto de medidas que facilitan la interacción de un individuo en la esfera pública, porque toda práctica social, representación e imaginario aterrizan en el cuerpo y se proyecta desde él. (Esteban, 2013; Le Breton, 2010; Butler, 2002)

El cuerpo es ese lugar desde donde se percibe el mundo y por el cual tenemos un terreno en el espacio social, económico, incluso geográfico. Es el espacio que debería permitir el encuentro entre teoría y práctica para concebir las diferentes formas de

expresión que el ser humano ha desarrollado por medio de su corporalidad² a través de procesos creativos e indagatorios que, lleno de simbolismos algunos, pueden arribar al arte. (Esteban, 2013)

1.2. El cuerpo, objeto modelado por el poder

Actualmente, sobre todo en occidente, el cuerpo ha sido modelado por las concepciones estéticas del capitalismo y el sistema de mercado. En la modernidad nada escapa a esta estructura. Vivimos un ideal impuesto de manera general donde el cuerpo es un espacio de contradicción constante, un espacio de uso, pero sobre todo de consumo, por lo tanto descartable y remplazable. Se espera experiencia pero no se puede envejecer, el éxito se liga a la apariencia delgada, joven, bella y que aparente vigor, se impulsa el ejercicio pero más que por un hábito de salud es parte de un conjunto de acciones que reflejan estatus, donde la disciplina da paso a ser esclavos de los cánones impuestos, de la vida “*light*” (Esteban, 2013)

La piel es el órgano más grande del cuerpo y lo delimita con el exterior, sin embargo es permeada por lo que sucede fuera, por lo tanto, cada persona está condicionada por el entorno socio político en el que se desenvuelve. El medio configura no solo el cuerpo como “algo” biológico, lo define como hombre y mujer u otra identidad de género, rige el del campesino y el urbano, se impone sobre el cuerpo de mujer de negocios o ama de casa, incluso sobre el de los infantes. Esta disposición es el discurso de poder imperante que no origina pero si concede; por lo tanto, la historia de cada persona hace que su cuerpo nunca haya sido “puro” o “terminado”, siempre estará en formación. La materialización nunca se completa porque los ideales impuestos nunca se alcanzan. Se supondría que las personas construyen su cuerpo, pero en realidad, hasta dónde el grado de conciencia permitiría hacerlo como una acción propia y no como parte de un sistema de producción o realmente de consumo. (Butler, 2002; Esteban, 2013)

Estos ideales corporales impuestos generan un alto nivel de conflictividad. Esa contradicción social que han generado enfermedades relacionadas al peso³ y la imagen,

² Tomando en cuenta los procesos creativos, reflexivos e intelectuales como procesos corporales pues suceden en él.

³ Tanto bulimia y anorexia como el sobrepeso son enfermedades relacionadas directamente con la forma de aceptación del cuerpo

se implanta a través de perversas formas que estimulan e inducen a la disciplina y el autocontrol pero que sutilmente se convierte en una intervención absoluta de los cuerpos y una dependencia a productos externos, además de una permanente aprobación; se finge el auto cuidado y se incita una entrega egoísta a la imagen esclavizando a las personas, “se nos incita a recrearnos en las satisfacciones constantes e inmediatas; se potencia el consumo sin medida, referido a la alimentación, a la estética, al ejercicio físico y a la sexualidad” (Esteban, 2013). Al mismo tiempo que se proyecta un cuerpo perfecto se anula la humanidad porque en realidad todo está codificado; puede existir esfuerzo pero no se permite emitir olores desagradables, no se puede envejecer, la opción corporal debe estar respaldada por alguna línea de pensamiento que derivan inevitablemente en el mercado.

La construcción corporal decide actualmente la aceptación y éxito de una persona en la sociedad, condiciona el grupo socio económico al que se podrá pertenecer y el medio profesional y personal donde desenvolverse.

1.3. El Cuerpo que danza entre lo real y el ideal impuesto

La palabra danza remite inmediatamente al cuerpo sin importar su estilo, lugar o tiempo. Ésta se configura y aterriza en la corporalidad, es decir, la forma se materializa a través de los movimientos. Es que no hay nada más contundente que el cuerpo, no permite especulaciones sobre él, por eso en las investigaciones desarrolladas durante la vanguardia de la danza posmoderna norteamericana toma un rol protagónico como objeto y medio de reflexión desde las búsquedas estéticas en la década de 1960. A partir de ese momento algunas personas que trabajan en la danza contemporánea han empezado a preguntarse más allá del cuerpo interpretativo, indagan por un cuerpo político. Estas reflexiones abren la puerta a discusiones sobre cuerpos, discursos estéticos y la concepción de estos. (Brozas Polo, 2013; Butler, 2002; Greiner, 2009).

Mientras en otros lugares se generan estas reflexiones, en Quito se busca cuerpos estéticamente aprobados. La práctica de la danza contemporánea en la ciudad se caracteriza por el coqueteo constante con la teoría y el distanciamiento de esta reflexión en la realidad. En el medio existen sociólogos/as, antropólogos/as, bailarines conocedores de nuevas tendencias estéticas y su soporte académico, pero no se logra

encarnar estas abstracciones porque el fantasma de los ideales estéticos europeos del ballet clásico sigue presente, a los que se suman los traídos por la posmodernidad norteamericana.

La formación en danza “convierte” los cuerpos, los produce o, como señala Butler, los normaliza. El objetivo de cualquier técnica de danza es obtener un cuerpo diestro y transparente; en este proceso se genera cuerpos abyectos, aquellos que no responden a la estética requerida y, que a pesar del esfuerzo que realicen, nunca podrán acceder al cuerpo idealizado del bailarín de origen europeo y norteamericano. Para esta reflexión es necesario referirse a la investigación que realiza Ana María Palys⁴ en varias entrevistas realizadas a bailarines de diferentes espacios artísticos de la ciudad de Quito.

En nuestro medio acceder a la práctica artística, se vuelve un reto no sólo por la restricción de los medios económicos, sino también, porque la constitución biológica constituye una limitante para el ejercicio de la danza si su morfología no responde a los ideales establecidos. Por lo tanto, los cuerpos han de reconstruirse y así renunciar a su corporalidad original e historia, formateándolos a través del movimiento, creando un objeto a necesidad de un discurso estético, como un medio de uso para un valor artístico superior que además se vuelve inalcanzable y arranca a la persona de su realidad, reseteándolo. En las palabras de uno de los bailarines entrevistados por Palys (2014) se percibe la impotencia que acumula, pues a pesar de mejorar en la ejecución técnica de los movimientos y el esfuerzo de su trabajo nunca se logra alcanzar ese ideal evasivo y que no se visibilizará en su corporalidad andina.

Aunque hablamos de danza contemporánea, la gran mayoría de bailarines de la ciudad han entrenado o buscan entrenarse en ballet clásico. Esta técnica se ha posicionado en la subjetividad del medio dancístico de Quito y del país como fundamental, como si fuera la base para realizar cualquier tipo de danza. Esta apreciación es una muestra de la colonización del sentir, saca a flote esa “huella colonial” presente en lo más íntimo de nuestras sociedades, porque los ideales del ballet clásico no aceptan cuerpos diferentes y formas de movimiento distintas; sin embargo, sigue siendo considerado

⁴ Ana María Palys, bailarina quiteña con gran trayectoria en ámbitos de danza institucional e independiente realiza la investigación *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013- 2014 para la Universidad Andina Simón Bolívar*

herramienta básica de un bailarín, para elevar su técnica, su estilo. Esta concepción se hace visible en el trabajo desarrollado por Patricia Aulestia en la década de 1960, cuando siguiendo las corrientes indigenistas latinoamericanas elaboró una serie de coreografías de carácter étnico en lenguaje de danza clásica y moderna, dando inicio al imaginario que la danza folclórica para ser considerada arte, o elevada ese nivel, debía ser enriquecida por el lenguaje de la técnica académica o ballet. (Palys, 2014; Gómez & Mignolo, 2012; Mariño & Aguirre, 1994)

Separar al cuerpo de su bagaje cultural debería ser imposible, porque es todo ese bagaje es clave para la experiencia de la danza misma, cómo aquel cuerpo percibe, cómo se expresa, cómo se ha construido, cómo se mueve. Por lo tanto, como señala Greiner (2009), “el estado de la mente no está separado del estado del cuerpo. Es en el cuerpo que se dan las reflexiones, es el lugar desde donde se muestra o visibiliza al pensamiento y los procesos del arte contemporáneo, en el cuerpo. Es el lugar donde habitan la emotividad y la racionalidad, por lo tanto sería improbable pensar en separarlo. Pero en nuestro medio el formateo corporal que la danza realiza, separa a la persona como ser social político y lo convierte en una persona que acepta la configuración del cuerpo y lo somete al poder de pensamiento que sostiene un ideal, por lo tanto lo que en un principio sería una práctica creativa de liberación de la subjetividad se convierte en un medio de control de lo que *debe* ser producido como arte. (Brozas Polo, 2013; Esteban, 2013)

Un fenómeno que se repite constantemente entre las personas que se dedican a la danza es también su reubicación geográfica. En el caso de Quito, la mayoría deciden cambiar su lugar de residencia y se ubican entre la zona de la Alameda hasta el centro norte de Quito, incluso pensarían en vivir al norte de la ciudad pero el sector centro y sur no es considerado en ningún momento debido a la “distancia”.

La creación de los cuerpos de danza contemporánea ha variado, porque justamente es la repetición de las normas donde se fortalece. Ahora encontramos que estos cuerpos también están influidos por los valores de la modernidad, la juventud, belleza e intelectualidad, lo cual hace que devengan en seres humanos que actúan y se relacionan no como ciudadanos “comunes” sino como “artistas” y los aleje de su sociedad.

La normalización es necesaria dice Butler (2002) pues no se puede separar las normas reguladoras del cuerpo porque establecen su materialización y significación. Pero el asunto es el cómo se normaliza. Está en manos de quienes dirigen una clase de danza decidir si un cuerpo es apto para este trabajo o no, ejerciendo un poder; incluso llegan a justificar de manera perversa la exclusión de los otros a través de argumentos médico científicos y esconder tras la fachada del conocimiento adquirido. Se propone que el análisis del cuerpo de un aspirante a estudiar danza no debe limitarse a esa persona sino que debe extenderse a la familia. Este proceso altamente invasivo solo tiene por fin sostener en la práctica de la danza ese ideal dominante donde sólo se disimula una exclusión étnica en bases estéticas, obviamente no propias. (Greiner, 2009; Palys, 2014)

Es importante señalar que el cuerpo del bailarín se configura a través del esfuerzo diario y la convivencia con el dolor. No existe persona que se haya entregado por completo a la danza que no recuerde el dolor físico y más aún el emocional como característica de su proceso, muchas veces disfrazado bajo la mística y disciplina, actitud que lleva a la renuncia del cuidado personal para lograr un resultado artístico. El transformar el material de trabajo lleva horas de sacrificio, esfuerzo y renuncia, más aún, cuando la anatomía propia no responde a la imagen establecida.

En la ciudad de Quito donde la población viene de diferentes lugares del país y del mundo, existen diversas corporalidades que nunca serán iguales entre sí. Sin importar la técnica corporal que trabajen siempre serán cuerpos heterogéneos, diversidades que materializan el mestizaje de la ciudad, por eso la presencia del cuerpo en escena es una acción política ya que lo vuelve identificable, incluso relacionable con el otro, con el diferente. Asumir la corporalidad es asumir una postura frente a las formas impuestas con el fin de buscar discursos propios que incomoden los impuestos, pero sobre todo se respalden en la realidad y la cultura local. (Palys, 2014; Esteban, 2013; Greiner, 2009)

Un cuerpo empoderado es lo que diría Esteban (2013) una encarnación del discurso político y artístico de la persona, o como dice Butler (2002) una materialización. Por eso es importante cuando Wilson Pico entra en escena en la década de 1970 con lo que se califica como la búsqueda de un cuerpo mestizo, inicia su trabajo en el ballet clásico pero desarrolla su propuesta personal a partir de la corriente latinoamericanista de revolución que se vivía en esa época, por eso la importancia de sus temas. Lo mismo

sucede con el trabajo de Kléver Viera⁵ que a través del tiempo, ha desarrollado un lenguaje tan propio a su expresividad corporal. (Greiner, 2009; Mora, 2015)

Es decir, es el momento de ir más allá de cuerpos de torsos delgados, extremidades largas y abandonar la huella colonial dejada por la danza traída desde Europa y Norteamérica. Incluso aquellos pioneros de la danza han sido interpelados en sus propuestas ya que Wilson Pico desarrolla su trabajo como una respuesta a su imposibilidad física de encarnar los cánones ideales sobre su cuerpo.

⁵ Klever Viera ha iniciado recientemente una sistematización de su forma de abarcar el movimiento para la danza, desarrollado desde su particular corporalidad. Inicia su trabajo en danza con las técnicas modernas y su estudio en México, pero al regresar empieza su propia indagación que a través del tiempo ha devenido en su particular forma de moverse, además es el maestro por excelencia. (Mora G. (., 2015)

2. La estética

2.1. Discursos de la estética

Para iniciar la reflexión sobre este tema es necesario repasar qué significa o se comprende por arte y belleza, por qué no necesariamente el arte responde a una expresión de belleza y cómo se relacionan con la estética. Toda expresión humana a través del tiempo responde a valores éticos y morales de su época. Al igual que estos conceptos han ido variando, cambia también la forma en que las personas se expresan. Por lo tanto, cuando se hable de la percepción no nos limitaremos a entender el uso de los sentidos que describe la psicología sino cómo se convierten en el medio por el cual se despliega la subjetividad en la creación de objetos, gestos y otras formas de comunicación humana y cómo estos pueden ser considerados obras de arte o no.

La palabra arte es difícil de definir con un concepto específico. Sin embargo se puede decir que *arte* es la intuición del sentimiento que además conlleva un ejercicio intelectual y crítico. El arte no podría haberse desarrollado si no fuese necesario para una sociedad, es natural al ser humano y expresa o comunica en base a la sensibilidad, espacio donde puede radicar su origen además del recuerdo y el mimetismo. En una obra de arte existe un proceso creativo que modifica la realidad intencionalmente para plasmar lo que el espíritu humano percibe y que no puede mostrarse o precisar de manera cotidiana. (Bayer, 1980; Eco, 1983; Read, 2007)

La belleza puede precisarse como la armonía de las formas. El arte clásico griego estandariza una idea de belleza que se convierte en la base del arte occidental, pero incluso ésta ha ido variando a través del tiempo. Hoy en día la imagen de una mujer regordeta no es sinónimo de perfección pues actualmente los cánones colocan la delgadez como ideal; por lo tanto hablar de arte no es necesariamente hablar de belleza. La variación en el concepto de belleza responde a lo que en cada cultura y sociedad se considerará dotado de hermosura o armonía, incluso se llega a relacionarla con lo bueno. (Eco, 2010; Read, 2007)

La palabra estética aparece en el siglo XVIII y significaba⁶ teoría de la sensibilidad. Se crea como una normativa sobre el gusto y se la relacionaba con el estudio del arte, incluso se la describe como una rama de la filosofía que tiene por finalidad el análisis

⁶ Significaba, en pasado porque actualmente se abre su significación por su relatividad y subjetividad

de éste; sin embargo no debemos limitarla solamente en este rol. La estética es la percepción del mundo, pero no debe ser restringida a la forma en que la psicología describe la comprensión del entorno a través de los sentidos, pues esta calidad de percepción consta de dos procesos elementales: la apreciación básica de las cualidades materiales y el arreglo u ordenamiento de estas apreciaciones en formas y modelos sin importar la forma o medio como se formule. (Read, 2007; Gómez & Mignolo, 2012)

Cuando miramos un objeto siempre lo valoramos no solo por su uso, sino también por su apariencia, si es agradable o no, es decir, hacemos un análisis estético del objeto fundamentándonos en la sensación de “gusto”; en base a la combinación de esos dos procedimientos descritos anteriormente observamos y calificaremos a algo de estéticamente bello, pero eso no necesariamente lo convierte en arte. Cuando, además de esa combinación de materiales y ordenamiento de formas se percibe un sentimiento, una expresión, se arriba a la creación de una obra de arte; por lo tanto se puede percibir al artista mismo y su bagaje personal, lo que marca su estilo, su manera de hacer su arte.

Cuando una persona realiza su trabajo artístico, plasma en él los valores estéticos que tiene en su racionalidad y subjetividad, refleja los principios morales, las ideologías políticas y todo tipo de referentes que lo constituyen como un ser social, por lo tanto en la obra producida residen implícitamente las reglamentaciones y normativas en las que esta persona se desenvuelve y que rigen a la sociedad misma a la que pertenece, es decir hace una referencia a la normativa colectiva⁷.

En relación específica con el arte, el ejercicio de la percepción se relaciona directamente con la subjetividad de las personas, con su intimidad, por eso no da igual tocar que ser tocado y es en esa sutileza que radica la expresión artística, porque a pesar de que todas las personas reciben el sol en la mañana, cada una lo percibe de manera diferente. En este sentido Le Breton (2010) nos dice “El mundo se ofrece a través de los sentidos. No hay nada en el espíritu humano que no haya pasado primero por los sentidos”. La percepción por lo tanto, no se limita al uso de los cinco sentidos para reconocer el mundo, es una llave directa al interior de las personas; a pesar de que esta

⁷ La obra de arte producida refleja los valores sociales a los que pertenece temporal y socialmente, pero además su expresión podrá ser siguiendo estas normativas o enfrentándolas, pues el arte se caracteriza por ser hegemónico o contra hegemónico.

sea una experiencia o vivencia individual se define y traza por la cultura a la que cada persona pertenece, no es igual para un japonés el uso de la seda y su producción que para un inglés, o sentir y degustar una taza de té. Así ninguna percepción es totalmente única, intervienen actitudes, adecuaciones, criterios formativos y conciencia que hacen que cada experiencia estética sea singular y diferente para cada persona según su historia y sensibilidad. (Greiner, 2009; Bayer, 1980; Eco, 1983; Read, 2007)

Cada sociedad a través de la historia ha desarrollado sus propios valores estéticos en relación a su comprensión del entorno y también han desarrollado sus propias expresiones artísticas, pero al ser tan subjetiva esta percepción para llegar a ser colectiva debe ser instaurada por alguien. Como personas aprendemos qué es bueno y malo, así también aprendemos lo que gusta y no, qué se considera bello o feo según los valores actuales, qué es arte y qué no. El arte, al ser una expresión de la percepción, no deja de estar influenciado por las regulaciones, porque el artista mismo, como ser social, está sujeto a normas dictadas por la sociedad y sus elementos simbólicos, intelectuales y emocionales, por lo tanto, las concepciones estéticas que mantiene y practica responden a valores ya impuestos y legitimados.

2.2. La estética imperante en la danza

En nuestro país la llegada de Raymond Maugé⁸, primer maestro de ballet clásico, da inicio a la práctica de este arte a principios del siglo XX, se establece directamente en la aristocracia criolla en la ciudad de Quito. El ideal que formula esta práctica es la de cuerpos alargados y etéreos, discurso estético que define desde su llegada, lo que ha de considerarse artístico y lo que no, sobre todo por su “calidad” técnica. Un ejemplo de esta “validación” a través de la “técnica” es el trabajo de Patricia Aulestia en la década de 1960⁹, en su propuesta se puede observar que el lenguaje de la danza moderna y el ballet clásico “enriquecen” las danzas folclóricas que decide llevar a escena. A través de esta estética se define quién puede acceder a su práctica, quién no y también a quién va dirigido.

⁸ Raymond Maugé arriba al país con su compañía de espectáculos, estudió en la Opera de París. A su llegada es contratado por el gobierno para que enseñe su arte en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1929). Se casó con la ecuatoriana Isabel Mosquera quien pertenecía a la aristocracia quiteña. Recibió el apoyo de las clases altas de Guayaquil y Quito, quienes se convirtieron en público asiduo de sus trabajos, pero también de instituciones educativas laicas como el colegio “24 de Mayo”, el Instituto Nacional Manuela Cañizares y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (Mariño & Aguirre, 1994)

⁹ Citado en el capítulo de cuerpo

Esta adopción de valores estéticos es una colonización del sentir a través de una herramienta tan sutil pero eficaz como la danza, porque a través de los cuerpos disciplinados, materializa esos patrones impuestos en la subjetividad de las personas, hace que esos imaginarios sean reales, sean de carne y hueso, es decir, aterrizan directamente en la corporalidad. Valores que se mantienen en el imaginario de la ciudad de Quito dado su carácter conservador. (Mariño, 2008; Gómez & Mignolo, 2012)

A principios del siglo XX se desarrolla la danza moderna en Norteamérica y Europa, cuya estética primordial es retomar la importancia del cuerpo y sus expresiones básicas como caminar, correr, respirar. A partir de la década de 1960 la danza post moderna norteamericana centra su investigación corporal estética en las cualidades de la masa, peso y la relación con la gravedad, empiezan a replantearse el trabajo creativo y arriban a una danza sin adornos. Como parte de este importante proceso se establecen ciertos postulados de discursos escénicos resumidos en el Manifiesto NO¹⁰. (Mariño, 2008; Ortiz, 2014)

2.3. La estética hegemónica en la danza contemporánea de Quito

En el Ecuador y específicamente en la ciudad de Quito es Wilson Pico, con el Ballet Experimental Moderno en un principio y luego individualmente, quien incursiona en el trabajo de la danza contemporánea a finales de la década de 1960. El trabajo de Pico se caracteriza por los personajes populares que decide identificar en el escenario, desarrolla un lenguaje a partir del afeamiento de las formas de la danza¹¹ para adaptarlas a su cuerpo mestizo. Las propuestas escénicas de la danza contemporánea en Quito se ven influenciadas directamente por la ola latinoamericanista de revolución que vivía América Latina, por lo tanto, buscan denunciar a través del lenguaje de la danza moderna las injusticias imperantes, tratan de tener una relación con lo social; reflejan una postura política frente al poder vigente en la época. En estos inicios de la danza contemporánea encontramos además como proponentes fundamentales a Kléver Viera, Susana Reyes y María Luisa Gonzáles. (Mariño, 2008; Ortiz, 2015; Mora, 2015)

¹⁰ Manifiesto de Yvonne Reiner que promulga *No a la espectacularidad, No al virtuosismo, No a las transformaciones, la magia y la fantasía...* (Ortiz, El desplazamiento del "Cuerpo signifiante" en la danza contemporánea De cómo el cuerpo reinstaura su capacidad y su identidad fluctuante, 2014)

¹¹ Wilson Pico forma parte del Ballet de la Casa de la Cultura bajo la dirección de Noralma Vera, se inicia en el lenguaje del ballet clásico y la danza moderna; enriquece su trabajo a través del teatro físico de Grotovsky. (Mora G., 2015)

En 1976 se crea la Compañía Nacional de Danza, se abren las puertas del Instituto Nacional de Danza¹² y en 1981 se establece el Ballet Ecuatoriano de Cámara, instituciones de danza del país que mantienen en sus creaciones estéticas y prácticas de entrenamiento convencionales heredadas de la danza moderna y clásica respectivamente. Es en la década de 1990 que la producción artística del Frente de Danza Independiente propone búsquedas que reciben la influencia directa de los valores de la danza posmoderna norteamericana y que en la década del 2000 además generan nuevos representantes de danza contemporánea de la ciudad. (Mariño & Aguirre, 1994; Ortiz, 2015)

El nuevo siglo inicia con una producción artística dispersa que no profundiza ni sostiene sus propuestas en el tiempo. Mientras las instituciones de danza establecidas en la ciudad centran su trabajo artístico en mantener estéticas impuestas desde los conceptos de danza clásica y moderna, los bailarines independientes, por otra parte, buscan en las técnicas somáticas diversas formas de acercarse al movimiento, sin embargo, nunca interpelan la imagen del cuerpo ante el ideal impuesto por el perfil europeo y norteamericano. (Ortiz, 2015)

Es importante señalar que los procesos de danza contemporánea llegan a “destiempo” a nuestra realidad, tampoco se llega a desarrollar escuelas que formalmente enseñen danza en una técnica específica¹³, un proceso de aprendizaje completo lleva años, por lo tanto nuestro acercamiento a estas técnicas de danza fueron de cierta forma insinuadas (Palys, 2014). Es en el nuevo grupo de bailarines formados a partir del año 2000, algunos en la escuela del Frente de Danza Independiente y otros en escuelas como la Metrodanza, que salen del país a cursar escuelas completas de danza. Ninguna de estas personas regresa con una propuesta diferente en relación a la construcción del cuerpo, la forma y la estética, se mantiene el ideal imperante en la danza contemporánea.

¹² El Instituto Nacional de Danza también abre sus puertas en la década de 1970.

¹³ Sea en lenguaje de danza moderna o estilos de contemporáneo. Sin embargo, el Instituto Nacional de Danza que se establece como una escuela forma de ballet clásico, a través del tiempo no se consolida como el espacio que forma nuevos talentos en la danza clásica para la escena, su inestabilidad es la marca de su vida institucional. (Palys, 2014)

2.4. Estética y Poder

La danza clásica desde su llegada se practica en círculos sociales cercanos al poder, específicamente a los que mantenían su dominio desde la colonia. La danza moderna y contemporánea se relacionan con los nuevos grupos hegemónicos que se desarrollan en los círculos socio económicos que nacen después del auge bananero, pero sobre todo, del boom petrolero, que además se alimenta con los valores de la modernidad y el concepto de desarrollo capitalista. El arte y la estética mantienen esa matriz colonial que la modernidad expande a otros ámbitos sociales y políticos de la vida. (Mariño & Aguirre, 1994; Gómez & Mignolo, 2012)

Las estéticas impuestas a través de una herramienta tan sutil como la danza, no solo diseña los cuerpos de quien puede realizar esta práctica, sino también sus pensamientos como señala Palys en su investigación sobre la subjetividad en los bailarines de la ciudad de Quito, pero además traspasa a éstos y llega también a quienes está destinada, es en este punto donde también se genera exclusión. La danza contemporánea en sí no es para todos, su lenguaje abstracto y específico, muy distinto al de las propuestas del ballet clásico¹⁴; hace necesario un nivel de comprensión diferente sobre este lenguaje, esto limita su relacionamiento con la sociedad en general, por lo tanto, se destina un grupo selecto de personas que puedan disfrutar de este arte, que su nivel cultural les permite apreciar las propuestas contemporáneas, así, se arriba a un círculo hermético con espacios específicos que generan relaciones endógamas y repetitivas, convirtiendo al arte en el paradigma de la cultura occidental (Barbero, 2007).

A su llegada al país la práctica del ballet se destinó para las señoritas de clase aristócrata criolla pero no permite su participación profesional¹⁵, mientras para los hombres fue una práctica totalmente negada. Sin embargo, con la danza contemporánea no sucede de igual forma, cuenta con hombres y mujeres pioneros de esta práctica que no se pertenecen a un círculo social económico alto. Además se integran a estas prácticas por el activismo político de su contexto social, tienen un origen más popular y han llegado a ser considerados como el génesis de un

¹⁴ El lenguaje del ballet se caracteriza por el virtuosismo físico en la expresión de sus formas y lo llamativo de su vestuario, puede generar cierta expectativa en las personas aún no conozcan la trama de las obras y podría producir cierto interés pero no genera pertenencia o identificación en el público con esta estética.

¹⁵ El carácter conservador de la sociedad quiteña no favoreció la práctica profesional del ballet clásico, siendo una de las razones por la que esta actividad no se desarrolló en nuestro medio.

movimiento; pero para mantenerse en la práctica han debido ubicarse en los círculos sociales donde su trabajo tiene más cabida, pasando de un momento contra hegemónico a un sitio de hegemonía en el medio de la danza y el arte contemporáneo. (Gómez & Mignolo, 2012; Mariño & Aguirre, 1994; Mora, 2015; Cossarini & Jerrems, 2016)

A pesar que las políticas públicas busquen democratizar las artes, en el ámbito subjetivo de las personas, queda clara la distancia entre los cuerpos ejecutantes y el público. Muchas veces se piensa que debe acercarse a la gente la danza contemporánea, que hay que “educar” los públicos, pero es en la subjetividad de las personas, las estéticas y percepciones donde no se encuentra el lazo de unión o comunicación, donde está el quiebre; no porque la danza no sea una herramienta de expresión, sino porque el lenguaje estético del arte moderno rompe con los valores morales y políticos del otro público “no formado”¹⁶, un lenguaje que en su estructura mantiene la lógica del capitalismo y la racionalidad de la ciencia y la tecnología, que se sostiene en la matriz de modernidad colonial, descalificando el sentir diferente, porque siempre está modelado bajo parámetros artísticos y estéticos de corte europeo y norteamericano, dividiendo las expresiones en artes de alto nivel cultural y arte popular. (Gómez & Mignolo, 2012)

¹⁶ No formado en los lenguajes del arte moderno y contemporáneo, no necesariamente se habla de un nivel de educación formal.

3. De las estéticas de la danza contemporánea y la hegemonía local

Ya que los cuerpos de las personas están normados en base a ideales estéticos impuestos con parámetros específicos y bajo la sombra de un objetivo inalcanzable, se marca física y subjetivamente la distancia entre lo que es el cuerpo real y el que se busca construir¹⁷. En el cuerpo normado para la danza contemporánea el poder se afirma y reafirma por medio de esa idealización estética traída desde Europa y Norteamérica, todo lo que no cabe quedará fuera, será calificado como no profesional.

Los valores que corresponden a estas estéticas imperantes sostienen la masa ideológica de la modernidad, e implantar dichos conceptos en la subjetividad y racionalidad de las personas logra que estos sean concebidos como naturales, como un así debe ser; estableciendo un modo de comprender el mundo y una forma de hacer las cosas. A través de estos se profundiza y mantiene la huella colonial presente en las sociedades latinoamericanas.

La danza contemporánea en Quito nace con el movimiento contra hegemónico de izquierda a finales de la década de 1960, pero a través del tiempo, sus representantes¹⁸ se posicionan en espacios ligados a grupos hegemónicos¹⁹, se convierten en una herramienta para sostener desde la subjetividad una imposición. De esta manera es posible mirar en la vida cotidiana el ciclo constante que tiene la hegemonía para adaptar sus valores a través del tiempo; quienes fueron parte de un movimiento contra hegemónico frente a unos valores institucionalizados ahora son parte del otro grupo hegemónico. Sin embargo, los valores mismos son los que se mantienen a lo largo del tiempo, se asientan en la sociedad y pasan a ser considerados naturales. El rol que desempeña el grupo social dominante o burguesía²⁰ en este proceso continuo es fundamental, porque facilita y participa activamente para que se mantenga el ciclo, esa reubicación generacional, son los más jóvenes los que deciden participar en procesos de cambios, cuando se consolidan en el poder funcionan por los mismos valores, en

¹⁷ El ideal del cuerpo no es solo una meta para las personas que trabajan en danza contemporánea, sino, para todas las personas, pues el ideal está impuesto como un valor de la modernidad misma.

¹⁸ Este trabajo jamás hace un análisis sobre los procesos creativos de los y las artistas.

¹⁹ Hegemónicos porque están relacionados con el poder que desarrolla la nueva burguesía que nace con los procesos del crecimiento económico que trae la explotación petrolera.

²⁰ En el caso de la ciudad de Quito estamos ubicando al grupo dominante en la élite de la sociedad blanco mestiza

esferas similares. Por lo tanto el acceso al poder es limitado o nulo para otros grupos sociales emergentes. (Barbero, 2007; Cossarini & Jerrems, 2016)

A la danza contemporánea la globalización²¹ le niega una específica nacionalidad, es quiteña porque se realiza en esta ciudad, pero el lenguaje, incluso los cuerpos, son iguales a los que se maneja en todo el mundo, se habla, investiga y busca bajo los parámetros de las demandas globales²², el contenido de los trabajos escénicos contienen ciertos discursos panfletarios que solo se comprenden en los círculos endógenos generados para retroalimentarse (Ortiz, 2015; García Canclini, 2012)

Las pautas impuestas en la construcción de los cuerpos dejan espacios vacíos en sus lineamientos, esas zonas excluidas son los lugares donde se puede generar otros cuerpos, otras propuestas, que aunque excluidas podrían fomentar otros imaginarios. A través del campo normativo se promueven cuerpos llenos de discursos a servicio de los ideales impuestos en base a ese pensamiento hegemónico presente, en este caso se relacionan con el grupo social blanco mestizo (Paz y Miño, 2017) que mantiene en la subjetividad esa “huella colonial” que maraca la sociedad quiteña. Los grupos locales para ejercer su control establecen relaciones con grupos hegemónicos foráneos a través de relaciones socio -económicas, de dominación social.

Claramente en el caso de la danza contemporánea esta dominación se mantiene en los ideales estéticos del cuerpo y del lenguaje abstracto, así, su conocimiento y ejercicio se limita a quien tenga acceso a estos círculos y además cumpla las características físicas que se espera.

3.1. Sobre la hegemonía local

El concepto de hegemonía nos dice que es la supremacía o predominio, en todos los sentidos²³, sobre otro diferente (RAE, 2016). Es decir que desde un espacio superior se definen el cómo deben ser las cosas, cómo se conciben, cómo se practica. Culturalmente podríamos decir que se hacen las cosas por costumbre o tradición, sin embargo, detrás hay un complejo sistema de imposiciones naturalizadas en la sociedad.

²¹ La globalización también facilita el acceso a la información, sobre todo por rapidez; sin embargo, no se debe olvidar que el acceso al internet no es igual en todos los sectores ni para todas las personas

²² Demandas globales que se adoptan con las características y formas generales que no responden a procesos locales aun cuando podrían generar correspondencia.

²³ cultural, social, político, económico, educativo

La hegemonía es por lo tanto, el establecimiento de una forma de concebir las cosas, de un orden por medio del cual se ejerce poder. A través de aperturas y cierres, se articula, crea y organiza un consenso de manera constante y se caracteriza por estar siempre en movimiento con el fin de mantener su espacio. En una hegemonía los conceptos y significados que establece se instalan como marco de referencia común e instaura modelos de comportamiento socio político. A su vez, una contra hegemonía no es una negación de lo establecido, es un proceso de reordenamiento de los elementos ya presentes, resignificándoles; por lo tanto no es una creación, es una adaptación. Como un juego de legos que permite crear diferentes figuras con las mismas partes; esta es una rearticulación del poder mismo con todas sus concepciones a través de grupos hegemónicos, por lo tanto asumirán el poder los que practiquen totalmente los valores establecidos. (Cossarini & Jerrems, 2016)

Una hegemonía se establece en la sociedad entera y permea sus diversos espacios de expresión, se sobrepone. Por lo tanto, se entiende que es la imposición de los valores de una cultura que se convierte en dominante sobre otra dominada, claramente una colonización. En las sociedades latinoamericanas la imposición de la cultura occidental se logró a través del establecimiento de elites locales criollas que se identificaban con los valores europeos. Las sociedades mestizas, como las de Quito, se han desarrollado bajo la utopía del blanqueamiento (Portocarrero, 2013), establecida a través de prácticas que buscan alejarnos de lo indígena por ser considerado no moderno, porque tiene la sombra de no civilizado, por lo tanto no culto y se asumen nuevas visiones que al mestizaje le permite asumir otros imaginarios que niegan la memoria y abren la puerta a lo global y contemporáneo. A través de museos, grandes teatros²⁴, creación de orquestas sinfónicas se inyecta la “cultura” que nos ha permitido arribar a la modernidad occidental, al desarrollo (Nivón, 2013). El arte moderno y sus expresiones se convierten en una herramienta que cala en la subjetividad de la colectividad y une esta visión con bienestar y civilización, dejando a otras expresiones artísticas locales como productos populares y folclóricos, culturales por su “herencia” más que por la concepción artística estética.

En relación a la danza contemporánea, existen personas con mayor acceso a los lenguajes de expresión del arte moderno y global, por lo tanto, a la práctica misma de la

²⁴ Como el teatro construido para el Festival de Loja.

danza. Este acceso limitado genera un conjunto endógamo que impone una concepción estética de lo que se entiende por arte culto y moderno, o se considera una propuesta contemporánea. En cambio el trabajo de las danzas nacionales son consideradas expresiones folclóricas de lo popular, lo exótico, más ligado o destinado al campo turístico y la preservación de la cultura nacional. (Barbero, 2007; Gómez & Mignolo, 2012; García Canclini, 2012)

Siguiendo la recopilación de trabajos dancísticos que constan en el libro *Cartografía crítica de la Danza moderna y contemporánea del Ecuador*, editado por Genoveva Mora²⁵, se puede tener una mirada global de la producción y trabajo de danza contemporánea que se ha hecho en el país desde 1970. Entre sus páginas se realiza además de un seguimiento a este proceso, un análisis sobre el desarrollo de este arte en la ciudad de Quito y el país. Aunque su trabajo se enfoque en una reflexión desde el punto de vista de cómo ha ido creciendo la danza contemporánea y moderna²⁶, permite aterrizar un análisis de cómo se ha ido configurando en la subjetividad lo que se considera arte de nivel por su contenido social, político y abstracto, en relación a lo que se conoce como popular por su trabajo “cultural” y folclórico.

3.2. Cómo funciona la hegemonía en la Danza Contemporánea en Quito

Retomando el tema de la subjetividad en la que la estética reposa y el arte en sí²⁷, podríamos decir, que los ideales impuestos son visibles y se reconocen en los cuerpos de los bailarines de la ciudad de Quito; incluso se transmiten hacia el público que “consume” estos productos culturales. Por lo tanto la danza se ha transformado en una herramienta para instaurar esos modelos y valores, convirtiéndose en uno de los medios por el cual este pensamiento hegemónico se sostiene en la sociedad.

²⁵ quien está al frente de la revista de Artes Escénicas El Apuntador. Esta revista cultural ha realizado al menos durante una década una actividad constante de registro y análisis de los trabajos desarrollados en teatro y danza en la ciudad de Quito y el país.

²⁶ Ejercicio de reflexión y análisis muy necesario para el crecimiento de la producción de danza contemporánea en la ciudad y el país. Genoveva Mora en el texto introductorio del libro *Cartografía Crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*, hace alusión que este trabajo es “una mirada particular y por ende incompleta”

²⁷ En este caso específico la danza contemporánea como expresión artística

La danza llega al país a través del ballet clásico y su discurso estético en la década de 1930. Es acogido por élites sociales²⁸, grupos de nobleza criolla que mantenían su poder hegemónico desde la colonia y conocían de esta expresión artística debido a sus viajes por Europa. Mientras que en el viejo continente la danza clásica se alimentó de las danzas populares, en nuestro país se anuló completamente las realizadas por indios y mestizos. (Mariño & Aguirre, 1994)

En el Ecuador de 1950 se suman a esta actividad las familias de las nuevas burguesías económicas, las relacionadas con el proceso de modernización del país, participaban en los sectores medios en especial los tecnocráticos. En la década de 1970 la danza contemporánea se desarrolla en la ciudad de Quito y se relaciona con la élite de la clase media que consolidó su ascenso socio económico con la explotación petrolera²⁹ y crece a la par de los movimientos de izquierda, se instala el ideal estético posmoderno norteamericano, fenómeno que también puede observarse en la arquitectura. En esta década se conforman el Conjunto Nacional de Danza³⁰ y el Instituto Nacional de Danza. (Mariño y Aguirre, 1994; Acosta, 2012)

Durante la década de 1980, con los gobiernos democráticos, se desarrollan leyes de cultura que buscan la identidad nacional³¹ y se incluyen ya palabras como pluralidad y culturas vernáculas; específicamente en la danza contemporánea de la capital se da un tiempo de producción prolífico, nace el Ballet Ecuatoriano de Cámara (BEC)³². Es importante señalar, que en esta época se desarrolla la idea de estado nación democrática que se inicia desde la década de 1970, con altos tintes nacionalistas. Esta construcción fue la puerta de la modernización donde se consolidaron una vez más los valores occidentales, estuvo a cargo de las élites intelectuales “gente letrada, aquella que podía asomarse al universo europeo con el suficiente acervo educativo y reflejar en parte el alma de la cultura popular” (Nivón, 2013).

Por lo tanto la creación de políticas culturales no fue más que otra forma de negar el pasado, porque en realidad la homogenización que se buscaba en nombre de crear una

²⁸ mismas que debido a su carácter conservador también limitaron su desarrollo al impedir la integración profesional de las mujeres en esta práctica. (Mariño & Aguirre, 1994)

²⁹ El boom petrolero dio nacimiento a una generación de burocracia que permite el florecimiento de la élite de la clase media en la ciudad de Quito.

³⁰ Hoy Compañía Nacional de Danza del Ecuador

³¹ Una identidad nacional que en el fondo no buscaba el reconocimiento del otro, sino asimilar al otro

³² Hoy Ballet Nacional del Ecuador

identidad trataba de alejarse de la concepción no occidental que oscurecía con tradiciones y mitos el inicio de la modernidad. Las narrativas nacionalistas, a pesar de incluir palabras como pluralidad, permitieron, en el campo de lo artístico, separar claramente las estéticas modernas frente a las otras folclóricas. La consolidación del estado nación incluyó de manera condicionante a las diferentes visiones. Rivera Cusicanqui (2010) señala que “la retórica de igualdad y ciudadanía se convierten en una caricatura que encubre privilegios políticos y culturales tácitos. [...] permiten reproducir las estructuras coloniales de opresión”.

En medio de la consolidación de estas estructuras dominantes la danza moderna y contemporánea se desarrolla con una gran necesidad de plasmar en escena lo que mira a su alrededor. Nace “con una línea patriarcal plagada de preguntas sobre lo femenino” dice Mora³³ (2015), sin embargo se debe notar lo que Ortiz (2015) asertivamente señala:

Es incluso curioso que los “padres de la danza ecuatoriana” hayan construido su corpus coreográfico, de indudable filiación realista social, a partir de técnicas colonizantes y que niegan el cuerpo y la morfología ecuatoriana, como el ballet clásico y las técnicas modernas de danza, sin identificar ese fardo gigantesco y esa herencia de blanqueamiento artístico de sus cuerpos.

Durante la década de 1990 el trabajo del Frente de Danza Independiente marca del desarrollo de la danza contemporánea tomando distancia con los principios de las técnicas modernas. En este decenio vivimos en una sociedad aburguesada y un sistema neoliberal con fuertes crisis políticas que generan inestabilidad. Mora (2015) señala que este momento podría denominarse la entrada a la contemporaneidad misma. En las propuestas escénicas desarrolladas durante este tiempo se busca la interpelación y confrontación con las narrativas³⁴ que habían sido instauradas anteriormente y ese buscar un lenguaje “se vuelve un correlato con lo que a nivel social ocurre”. Sin embargo, en realidad no se interpelan los cuerpos idealizados y el Frente de Danza se convierte en un espacio donde se genera otro capital simbólico, diferente al que vivía la

³³ Entre las personas que se consideran la génesis del movimiento de la danza se encuentran en el libro de Genoveva Mora, dos mujeres y dos hombres; sin embargo se habla de una línea patriarcal, deberíamos entender pues, que se considera las propuestas de Wilson Pico y Kléver Viera con más peso estético.

³⁴ Nunca se confrontan los ideales estéticos instaurados. Política y socialmente la década de 1990 en el Ecuador es cuando las políticas neoliberales se aplican con fuerza

sociedad. Es el momento que se cambian el enfoque social político con el que empezaron los discursos estéticos en la danza contemporánea y se marca la separación con el contexto social. Ortiz (2015) señala que “La masificación del discurso, la negación de la subjetividad y la carga panfletaria también afectaron el desarrollo de la danza en el Ecuador”.

A partir del año 2000 se muestran nuevas figuras en el campo de creación coreográfica de la ciudad de Quito, entre las que encontramos a Carolina Váscquez, Josie Cáceres³⁵, Ernesto Ortiz³⁶, Esteban Donoso, Valeria Andrade, Fabián Barba, Sofía Barriga, Cristina Baquerizo. En medio de sus propuestas buscan sacar la danza de las salas y escenarios, abordar formas expresivas como el *performance*, el *contact*, o la investigación retrospectiva con el fin de buscar nuevos simbolismos, discursos políticos (en los que se incluye el tema de género)³⁷. Se busca también interpelar el movimiento mismo y la historicidad de la danza al reflexionar sobre porqué nos sentimos relacionados con una estética específica. Es decir, se refleja en las propuestas dancísticas las interrogantes establecidas por el mundo de la globalización y a pesar de enunciar un cuerpo político o nuevos discursos en sus ejecutantes no se encarna una estética distinta; no se corporaliza la reflexión y la relación con el contexto social se pierde definitivamente.

Durante los últimos años la danza contemporánea pierde esa necesidad de incluir en sus trabajos el elemento de denuncia con el que nace³⁸, pero lo más importante es que nunca se renuncia a los ideales estéticos que se importan, jamás se interpelan, se los asume con todas las negaciones que representan para los cuerpos andinos. Aunque Pico explora y propone una danza con la idea del cuerpo mestizo, en realidad arriba a esta búsqueda tras reconocer que el cuerpo propio no alcanza ni alcanzará los cuerpos idealizados, es decir tras asumir una falla más no por enfrentar imposiciones. (Ortiz, 2015)

³⁵ Actualmente Josie Cáceres es la directora de la Compañía Nacional del Ecuador, sin embargo, no ha dejado de lado su trabajo investigativo desarrollado durante su trabajo como artista independiente

³⁶ Ernesto Ortiz, señalado como uno de los coreógrafos más prolíficos de los años 2000 y uno de los principales exponentes de las propuestas para la construcción de un lenguaje para la danza contemporánea del Ecuador (Mora G. (., 2015)

³⁷ Valeria Andrade trabaja este tema en su propuesta del cuerpo político

³⁸ El arte por naturaleza es hegemónico o contra hegemónico, por su postura frente a la realidad siempre contendrá o negará lo que socialmente sucede en su entorno, la producción artística nunca puede ser apolítica.

El lenguaje de la danza contemporánea ha sido una herramienta clave para instaurar, tanto en bailarines como en el público, no solo un ideal de cuerpo, un lenguaje artístico abstracto que se corresponde al arte moderno y culto, sino para domesticar la subjetividad. Este espacio está tan colonizado en los bailarines de la ciudad de Quito, tan implantada la normatividad y la forma que en una de las entrevistas realizadas por Palys a uno de los bailarines habla sobre cómo repite vicios, cómo su formación le hace repetir estructuras³⁹, de las que llega a ser consciente cuando ya las realiza. Se podría decir que este sistema de valores está encarnado, se ha hecho piel, se ha instaurado una hegemonía que en realidad no tiene nada que ver con el hacer artístico (Palys, 2014; Gómez & Mignolo, 2012)

Así como desde un inicio nunca se ha interpelado los ideales de los cuerpos en la danza contemporánea, tampoco se ha interpelado la concepción de bello. Al contrario al sumar a los procesos de creación los aportes desde la intelectualidad y la academia se ha abierto una brecha entre la práctica y el discurso. Al ser la danza contemporánea un arte que basa su práctica en el uso de una tecnología⁴⁰ específica para manejar el cuerpo, instaura a través de esta los valores dominantes de la modernidad abandonando los tradicionales por considerarlos no contemporáneos.

De esta manera se reproduce la hegemonía blanca mestiza occidentalizada⁴¹, poseedora y heredera de los valores modernizantes, son los llamados a realizar un arte contemporáneo y conceptual, frente a una sociedad “hibridada”⁴² hija del mestizaje y heredera de la “cultura popular” que producirá expresiones artísticas para conservar la identidad, es decir, bajo modelos que colocan a cada persona en un lugar específico de la sociedad. Frente al tema de la hibridación cultural Silvia Rivera Cusicanqui señala que, “la noción de “hibridez”, propuesta por García Canclini, es una metáfora genética, que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse”⁴³. Por eso, a través de una dominación subjetiva se marca la producción de un arte culto y uno popular, aunque caminen juntos no se mezclan, no genera un tercero.

³⁹ Entrevista a Javier Delgado (Palys, 2014)

⁴⁰ Se califica como tecnología a las técnicas de estudio de movimiento, sean las escuelas clásicas o modernas, como también las nuevas técnicas somáticas de trabajo corporal

⁴¹ Silvia Rivera Cusicanqui (2010) diría por su origen de clase y por su dominio de la lengua legítima y el pensamiento occidental.

⁴² Corresponde entonces a esa noción de moda de la hibridación cultural “light”, conformista con la dominación cultural contemporánea. (ídem)

⁴³ Cita textual

3.3. La hegemonía reflejada en el territorio

El Distrito Metropolitano de Quito se caracteriza por su alargada geografía, es una ciudad donde la ubicación de cualquier dirección puede guiarse hacia el norte y el sur. Esta división simbólica está marcada físicamente por la estatua de la Virgen del Panecillo, que mira hacia al norte y da la espalda al sur⁴⁴.

En el Distrito Metropolitano de Quito esta actividad está sectorizada, lo que refleja una centralización del movimiento cultural y artístico. Este tipo de trabajo se ubica en el centro norte de la capital⁴⁵, en las Administraciones Zonales: Eloy Alfaro, Manuela Espejo y Zona Turística La Mariscal, donde se ubican mayormente los teatros, centros culturales y salas de artes escénicas⁴⁶. La clara concentración de las actividades artísticas culturales⁴⁷ en esta zona refleja el monopolio de estas prácticas, pero de presupuesto público también. Pareciera que la creación de capital simbólico es patrimonio exclusivo de este sector. (López, María Fernanda, 2013)

En relación a la danza contemporánea, podemos decir que existen escuelas y academias, de ballet sobre todo, en distintas partes de la ciudad. Sin embargo, ninguna de estas ha generado bailarines profesionales. La Compañía Nacional de Danza no posee una escuela anexa. El Ballet Nacional del Ecuador está relacionado directamente con dos escuelas, una es la escuela “Gisselle”, también de ballet, que funcionaba en las instalaciones de la Abascal y Gaspar de Villarreal y la otra la “Metrodanza” que funciona en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En relación a la danza contemporánea está la Escuela Exploradores de la Danza del Frente de Danza Independiente y el Proyecto Futuro Sí dirigido por Wilson Pico. Ambas están ubicadas también en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. De espacios independientes tenemos el CEDEX, ubicado en

⁴⁴ Haciendo referencia a la película ecuatoriana “A tus espaldas”

⁴⁵ Algunos escenarios como: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” con sus diversos espacios como el Ágora, Teatro Nacional, Teatro Prometeo y sala de cine Alfredo Pareja Diezcanseco, espacios privados como Centro Cultural Benjamín Carrión, Asociación Humboldt, Alianza Francesa, Casa de la Música, [...] Casa Mala Yerba, Teatro Patio de Comedias, Cine Ocho y medio, se ubican más al norte de la Avenida Mariana de Jesús o más al sur que incluyen el Centro histórico (López, María Fernanda, 2013). A estos se puede sumar el Centro de Artes Contemporáneo ubicado en el Antiguo Hospital Militar.

⁴⁶ Sin embargo hay que notar que la compañía Nacional de Danza está ubicada en la Avenida Río Coca y París, posee un teatro pero no realiza funciones en sus instalaciones de manera regular. El Ballet Nacional del Ecuador generalmente realiza sus presentaciones en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ambas instituciones están al norte de la ciudad.

⁴⁷ Es necesario puntualizar que se habla de las actividades artístico-culturales que se desarrollan regularmente por artistas y gestores culturales de la ciudad, no a grandes eventos como los que se realizan en fiestas de Quito.

el sector de San Blas y el Espacio Vacío, que se encuentra en la Avenida Patria y Páez⁴⁸. Una vez más se muestra la concentración geográfica de la oferta cultural.

La estética que generan estos espacios difiere mucho de las que se vive en otras zonas de la ciudad, lo que produce un alejamiento de las personas con ciertos lugares. Se desarrolla una falta de relación con su territorio, un sentirse ajeno en la ciudad. Los imaginarios que se van creando no establecen lazos de pertenencia con estos sitios ni tampoco con la producción simbólica que promueven. Muchos de los movimientos⁴⁹ que se generan se quedan en ese espacio centralizado aumentando el círculo endógamo en el que se sostienen. Estas acciones van produciendo a través de los imaginarios la sensación de pertenencia e identidad, pues contienen valores que dibujan la subjetividad. Identidades que se hacen visibles en las corporalidades y cómo estas pueden desenvolverse en un sitio de la ciudad más a gusto que en otros.

Con la americanización de las estéticas se ha generado un nicho de mercado para un tipo determinado de consumidores de esos productos culturales, un grupo de personas específicas, las élites. Por lo tanto, es un medio que determina territorios y marca diferencias, porque la hegemonía sirve para articular los espacios sin mezclarlos. (García Canclini, 2012; Cossarini & Jerrems, 2016)

⁴⁸ Información obtenida de la página Facebook de los espacios independientes.

⁴⁹ Por ejemplo la Marcha de las Putas relacionado con las luchas feministas se realiza desde el parque el Ejido hasta la plaza Foch, recorrido donde otras marchas también se realizan. En realidad refleja la centralización de actividades culturales, por lo que muchas mujeres de otros sectores no se identifican con esa manera de realizar una acción política.

4. Conclusiones

Después del recorrido que se ha seguido en este ensayo, se puede concluir que la práctica de la danza contemporánea en la ciudad de Quito refleja y mantiene ideales estéticos traídos desde Europa y Norteamérica, visibles en los cuerpos y las estéticas predominantes de bailarines y bailarinas en la ciudad. Es de naturaleza excluyente y segregadora pues no todas las personas pueden acceder a su práctica o disfrute, sea por motivos económicos, geográficos o corporales; la danza contemporánea no es para todos tal como está establecida actualmente.

Que esta realidad incide directamente en el desarrollo local, porque al convertirse en una práctica monopólica, a través del reconocimiento de derechos culturales se reciclan los grupos endogámicos relacionadas a las élites y se perpetúan en espacios de poder utilizando una herramienta tan subjetiva como el arte para naturalizar su acceso. Logrando una recolonización desde ese lado no racional. (Rivera Cusicanqui, 2010)

Que a través del reconocimiento de estos mismos derechos culturales estos grupos endogámicos tienen mayor acceso a presupuesto⁵⁰ para arte y cultura, pero el capital simbólico que desarrollan no genera un lazo de identidad con todas las personas, porque sus propuestas están en sintonía más con valores contemporáneos globales que locales. Esta realidad acentúa más la división entre el arte culto y el popular, división que en Quito se visualiza también geográficamente por la concentración de espacios para su práctica en una zona geográfica específica, también por la relación entre norte y sur, centro y periferias.

Aunque se ha iniciado una búsqueda de lenguajes “propios”, no se ha renunciado a los valores estéticos instaurados a través de estos lenguajes de danza contemporánea, al contrario se han instalado en la subjetividad de bailarines, bailarinas y del público también. Todo el condumio ideológico que contienen se ha heredado y fijado, se reproduce en la práctica, profundizando esa “huella colonial”. Esa búsqueda de la modernidad intenta cambiar los sueños de blanqueamiento en nuestra sociedad mestiza por medio de prácticas que mantienen la condición colonial pero en este caso del sentir. (Rivera Cusicanqui, 2010; Gómez & Mignolo, 2012)

⁵⁰ Presupuestos que deberían utilizarse siempre en bien colectivo.

Sabemos que es posible llegar a un cuerpo construido para la danza sin formateos de su imaginario real como una interpelación al poder que configura las estéticas del arte. Pues como los hispanohablantes nos apropiamos del idioma y cada país latinoamericano desarrolló su propia forma de hablar español, nuestros cuerpos pueden desarrollar a través las técnicas de movimiento a lenguajes propios; porque estas técnicas de movimiento son una tecnología desarrollada por los seres humanos, una herramienta; por lo tanto adaptable a nuestras necesidades.

También es necesario dejar el espacio entre lo instituido y lo excluido, en el establecimiento del genérico ideal. La presencia de los cuerpos abyectos produce una inestabilidad de la norma y es en ese espacio donde puede generarse un desconcierto de cambio, una crisis productiva, un transitar a otra corporalidad. Es el lugar donde puede darse cambios de comprensión, dar la vuelta a los parámetros establecidos para que ese cuerpo abyecto sea visibilizado, pues su sola presencia es un acto político y aporta con su figura a un cambio dimensional de la danza y también de sus discursos estéticos, por lo tanto del poder que sostiene esa normatividad. (Butler, 2002)

La propuesta inicial de Pico y el cuerpo mestizo refleja un enfrentamiento con esos ideales de la danza, “al bailar con su cuerpo realiza una acción política de comprensión del movimiento”, dice Mora (2015), pero al empezar su trabajo mirando su cuerpo como la imposibilidad de llegar a lo que considera hermoso, es ya no mirarse como igual, entonces trabaja “con lo que hay”. Su subjetividad sigue atada al ideal inalcanzable. Las nuevas propuestas desarrolladas en búsqueda de otras formas de arribar al movimiento, sí incluyen visiones de género y diversidad de cuerpos⁵¹, sin embargo el “ideal” de belleza impuesto para el cuerpo del bailarín contemporáneo se impone.

El espacio de las llamadas subculturas urbanas y sus expresiones “culturales” como el hip hop, son lugares donde se desarrollan nuevas estéticas, nuevos cuerpos y nuevas formas de reconocimiento, es la hibridación que señala Rivera Cusicanqui, ese tercero que contiene valores propios, nuevos, pero lleno de las dos vertientes que lo conforman pero no es ninguna de las dos anteriores. En medio de los reconocimientos culturales al limitarles como una subcultura urbana, se los margina y confina a un accionar, lo que

⁵¹ Como las propuestas desarrolladas por Valeria Andrade, que además utiliza en sus trabajos otras disciplinas como el video y la teatralidad.

evita que puedan realizar de manera profesional⁵² sus propuestas, no solo como “expresiones culturales” sino como discursos estéticos urbanos contemporáneos. Así, pueden tener más acceso a espacios públicos, el desarrollo de su propia estética y un empoderamiento de su territorio, pues no se tendría que “migrar” a los espacios de la centralidad para generar capital simbólico, o ser reconocidos por los parámetros que se imponen desde esos espacios para que su labor sea valorada.

La centralización de las actividades artístico-culturales hace que sean de difícil acceso para toda la población del Distrito Metropolitano de Quito. Geográficamente porque los espacios óptimos con estructuras físicas apropiadas para desarrollar una actividad así están ubicados al centro norte de la ciudad, económicamente porque no todo el mundo puede pagarse una clase de danza, finalmente, porque no todos los cuerpos serán recibidos sin prejuicios.

Es necesario preguntarse cuál es el rol que las instituciones del Estado que trabajan en este ámbito deben cumplir, como la Compañía Nacional de Danza y el Instituto Nacional de Danza, cómo deben aportar en el proceso de democratización del arte y la liberación de la subjetividad, es decir del sentir. Sobre el tema de la estética, deberían ser los canales que abran la oportunidad a expresiones propias, renunciando a los valores corporales impuestos a través de lenguajes de movimiento como formas de colonización y domesticación de los cuerpos. (Gómez & Mignolo, 2012)

Romper la brecha entre la teoría y la práctica puede y debe tener lugar en el cuerpo. Siempre y cuando las personas estén dispuesta a asumir su corporalidad no desde la imposibilidad, sino desde la capacidad. Ortiz (2015) señala al respecto que “pensar esta nueva danza va a requerir más perspectiva, tiempo y distancia. [...] que esta generación de creadores apriete sus cintos, levante la cabeza y se lance al ruedo. Intuyo mucho temor al error, mucha comodidad y muy poco riesgo⁵³”.

El rol de los actores culturales o gestores culturales es fundamental, pues para proyectarnos como una cultura descolonizada debemos ser capaces de renovar nuestro capital simbólico desde la epistemología y política (Rivera Cusicanqui, 2010). Todo eso puede construirse a partir de los discursos estéticos del arte y la danza

⁵² Definiendo como profesional a la oportunidad de desarrollar una actividad a tiempo completo y que le permita mantener una vida plena y no como una práctica para su “tiempo libre”

⁵³ La práctica de la queja lamentablemente es una de las herencias más comunes en los espacios artísticos

contemporánea, porque permite visibilizar cuerpos políticos, consientes de un entorno social con propuestas más allá de poseer cargas panfletarias, que contengan demandas a las estructuras de pensamiento, cambiando la subjetividad.

Es fundamental para los “artistas escénicos trabajar desde el conocimiento, de asumir su compromiso con la liberación o descolonización de la intuición y la creatividad” (Paz y Miño, 2017)⁵⁴ y asumir que “producir artes en este país implica no solo formación, discusión y gestión. Implica, por sobre todo, un deseo irrefrenable de habitar la escena, de bailar el día a día y de crear sostenida, valiente, intensamente” (Ortiz, 2015), es decir, arribar a procesos creativos de manera responsable, sin pensar que como seres sociales se puede ejercer un trabajo apolítico, porque esa misma enunciación ya es política, pero fundamentalmente sin olvidarse del lugar desde donde se realiza el trabajo y no verlo como un limitante.

La forma en que se ha llevado las políticas culturales ha generado paternalismos y lazos de dependencia. Para una verdadera democratización del arte, las políticas públicas deben basarse en tres puntos básicos: accesibilidad, descentralización y participación. (López, María Fernanda, 2013). Estos tres puntos incluyen a la comunidad, gestores/as culturales e instituciones públicas y privadas, aplicación de políticas concretas en territorio, que en el caso del Municipio Metropolitano de Quito puede darse a través de las Administraciones Zonales y los establecimientos comunitarios conocidos como “Casa Somos”, y, al estar diseminados en la ciudad, puede generarse mayor accesibilidad tanto para la ciudadanía como para gestores/as culturales.

Es de suma importancia no creer que talleres y caravanas artísticas esporádicas son suficientes para incrementar la oferta cultural. Como se ha señalado anteriormente, estas medidas parche generan una pérdida de los contenidos de las propuestas, porque generalmente deben “adaptarse” a los lugares, quiebra la organización de movimientos culturales y genera clientelismo. Esta forma de democratizar el arte puede generar acciones intrusivas a las comunidades y barrios, a los que se llega con la idea de “educar” a la gente, de culturizarles al imponer visiones estéticas que no corresponden

⁵⁴ América Paz y Miño, graduada de la carrera de Gestión para el Desarrollo Local Sostenible, artista y gestora cultural de importante trayectoria en el medio de la ciudad. Uno de los proyectos emblemáticos para niños y niñas es Quito Chiquito, con el que desarrolló gran actividad en diversas zonas de la ciudad, actualmente coordina el Proyecto Casa de Colores que también se destina a trabajar con niños, niñas y adolescentes en aprendizaje de arte. (Paz y Miño, 2017)

a su necesidad. Generar democratización es abrir espacios de debate, práctica y aprendizaje. (López, María Fernanda, 2013)

La danza contemporánea es una herramienta válida para cambiar el “chip” en nuestra subjetividad, permita abrir caminos para generar identidad local, con los cuerpos y los territorios a los que se pertenece, puede ser una vía para acceder a una reforma cultural, ser el inicio de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos como señala Rivera Cusicanqui (2010)

5. Bibliografía

- Barbero, J. M. (1982). *Memoria Narrativa e industria cultural*. Cali: Universidad del Valle.
- Barbero, J. M. (2007). De los medios a las mediaciones, Comunicación, Cultura y Hegemonía. *Razón y Palabra*, www.razonypalabra.org.mx.
- Barbero, J. M. (2007). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. *Razón y Palabra*, www.razonypalabra.org.mx.
- Barbero, J. M. (2016). Pre-textos Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos. En L. Cucurella, *Comunicación y Desarrollo*. Quito.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brozas Polo, M. P. (2013). El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea. *Ensaïos*.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Gráfica MPS.
- Cossarini, P., & Jerrems, A. (2016). Hegemonía, entre teoría y acción política. Entrevistas a Iñigo Errejón, Lasse Thomassen y Yannis Stavrakakis. *Relaciones Internacionales N° 31*, 189-206.
- Eco, U. (1983). *La Definición del Arte*. Barcelona: Gráficas Diamante.
- Eco, U. (2010). *Historia de la Belleza*. debolsillo.
- Esteban, M. L. (2013). *Antropología del Cuerpo*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- García Canclini, N. (2012). *Geopolítica de la Industria cultural*. AsAeca.
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Libros electrónicos.
- Gómez, P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: creative commons.
- Greiner, C. (2009). La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. En A. Buitrago, *Arquitectura de la mirada* (pág. 57). Menú de Comunicació.
- Grimson, A. (2013). Introducción. En K. Bidaseca, & A. Grimson, *Hegemonía Cultural y Políticas de la Diferencia*. Buenos Aires: Gráfica Laf SRL.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*.
- López, María Fernanda. (2013). Democratización y democracia cultural. En I. d. Ciudad, & S. d. DMQ, *Culturas y política cultura en el DMQ. Una colección de ensayos*. Quito: Gráficas Ayerve C.A.

- Mariño, S., & Aguirre, M. (1994). *Danza Historia, notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito: Subsecretaría Cultura del Ministerio de Educación.
- Mora, G. (. (2015). *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*. Quito: Casa de la Cultura.
- Mora, G. (2015). *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador Tomo I*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Nivón, E. (2013). Las Políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad. En K. Bidasca, & A. Grimson. Buenos Aires: Gráfica laf SRL.
- Ortiz, E. (2014). El desplazamiento del "Cuerpo significativo" en la danza contemporánea De cómo el cuerpo reinstaura su capacidad y su identidad fluctuante. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*. Núm 2.
- Ortiz, E. (2015). 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*. Obtenido de De como se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-59/ojoenlaescena/de-como-se-hace-lo-que-se-hace-en-la-danza-ecuatoriana-una-mirada-a-la-configuracion-de-la-escena-dancistica-en-nuestro-pais-eo/>
- Ortiz, E. (s.f.). *El apuntador*. Obtenido de De como se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro-59/ojoenlaescena/de-como-se-hace-lo-que-se-hace-en-la-danza-ecuatoriana-una-mirada-a-la-configuracion-de-la-escena-dancistica-en-nuestro-pais-eo/>
- Palys, A. M. (2014). *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito*. Quito.
- Paz y Miño, A. (6 de enero de 2017). Hegemonía y estética. (S. Viviana, Entrevistador)
- Portocarrero, G. (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje. En K. Bidasca, & A. Grimson, *Hegemonía Cultural y políticas de la Diferencia*. Buenos Aires: Gráfica Laf SRL.
- RAE. (noviembre de 2016). *Real academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua: <http://dle.rae.es/?id=XxAVY0B>
- Read, H. (2007). *El significado del Arte*. Losada.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: tinta limón.