



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto de investigación teórico

**La bitácora en los procedimientos de transmisión en danza:
signos gráficos alrededor de la danza**

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Danza

Autora:

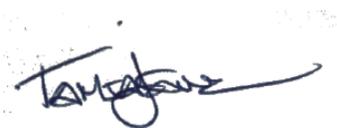
Tamia Judith Sánchez Pérez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Tamia Judith Sánchez Pérez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Danza. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Sara Baranzoni

Tutora del Proyecto

Talía Falconi

Cotutora

Lorena Delgado

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A las trabajadoras del arte, anónimas y visibles, que desde sus espacios forjan convicciones, esfuerzos y vínculos, entre ellos: a mis padres, mis hermanas, a Fred, y a los danzarines con los que he gozado del movimiento. Para que el arte siga floreciendo desde los universos internos y tenga cada vez más, instancias recíprocas y seguras.

Dedicatoria:

Al equipo de docentes de la carrera de danza que han encaminado con apertura y tesón la tarea de formación en el espacio universitario, que los saberes se propaguen, reproduzcan y transformen en otros lugares del país, visualizando el aprendizaje y pensamiento desde y con el cuerpo.

Con aprecio, por abrirme las puertas de su casa, de sus bitácoras y de sus memorias con generosidad, a Rosa Amelia Poveda, Tamia Guayasamin y Klever Viera.

Resumen

La bitácora es una herramienta que acompaña los procesos artísticos, la presente investigación se sostiene sobre los modos de utilización de la bitácora como herramienta mnemotécnica en los procedimientos de transmisión en danza. Para su desarrollo se plantea la revisión y el análisis de algunas bitácoras de Rosa Amelia Poveda, Tamia Guayasamin y Klever Viera, artistas de generaciones distintas. Se aborda: los modos de escritura en bitácoras, sus contenidos, las relaciones entre el cuerpo y los signos gráficos y su importancia en la amplificación de reflexiones de los conocimientos que genera la danza. Además, se resalta su valor como archivo que conserva el saber de los repertorios, del encuentro, del cuerpo, permitiendo hacer un recorrido micro historiográfico bastante particular en la danza del país.

Palabras Clave: bitácora, memoria, danza, cuerpo, escritura.

Abstract

The journal is a tool that accompanies artistic processes, the present investigation is based on the ways in which the journal is used as a mnemonic tool in dance transmission procedures. For its development, it has been proposed the review and analysis of some journals of Rosa Amelia Poveda, Tamia Guayasamin and Klever Viera, artists from different generations. The investigation addresses: the ways of writing in journals, their contents, the relationships between the body and graphic signs and their importance in the amplification of reflections on the knowledge generated by dance. In addition, it highlights its value as an archive that preserves the knowledge of the repertoires, of the encounter, of the body, allowing a very particular micro-historiographic journey to be made in the dance of the country.

Keywords: journal, memory, dance, body, writing.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	10
Marco teórico	15
Archivo y repertorio.....	16
Entrenamientos, Corporalidades y Colonialidad.	19
Bitácoras	21
Objetivos y metodología	27
Capítulo 1. Del cuerpo al papel: un reflejo del cuerpo en el agua	30
¿Qué del cuerpo se puede escribir en una bitácora?	31
La ruta desde la escritura hacia el cuerpo	35
¿Confían en su cuerpo como mnemotecnia?	38
Capítulo 2. La bitácora como documentación histórica: el trayecto en las aguas..	47
Amelia Poveda: danzas y diarios navegantes	50
Tamia Guayasamin: <i>En el principio</i> sola, en el camino acompañada. Procedimiento de transmisión en danza	56
Klever Viera: El cuaderno amarillo	61
Capítulo 3. La bitácora como lugar de encuentro y confrontación con uno mismo: el reflejo al otro lado del río.....	69
Klever Viera desde mi archivo y repertorio.....	74
Conclusiones	83
Bibliografía	88

Anexos	90
Entrevistas.....	90
Transcripción de la bitácora personal de un proceso con Kléver Viera en el Taller de Experimentación Escénica, de junio 2013 a febrero 2014.....	114

Introducción

La pregunta que impulsa la presente investigación es sobre el acto de transmisión en danza. En esta transmisión me interesa el cuerpo como soporte de memoria y la bitácora como herramienta mnemotécnica que acompaña al conocimiento tácito que se produce en el encuentro, en la presencia de estudiante y profesor, compañeros de clase, grupo de trabajo, en el entendimiento más allá de lo verbal, desde el cuerpo.

Pienso en la transmisión como enviar, conducir, pasar algo de unos a otros, de otros a unos. Para encontrar sentido me apoyo de una imagen: atravesar un río de una orilla a otra, en medio hay agua, siempre fluyendo. En la transmisión en danza se echa a andar el cuerpo bajo cierta idea, premisa, propuesta como un barco en ese río, con ciertas directrices, sabiendo incierta la llegada al otro lado. Quizá no llega al punto que se tenía pensado, sino un poco aguas arriba o aguas abajo.

Se necesita sortear las fluctuaciones, sentir el flujo del agua, la velocidad, la corriente, el peso, acoplar el cuerpo a la temperatura del entorno, sentir el tono muscular para no ser golpeado por el agua, tomar un descanso, observar el ambiente, flotar, hundir, volver a la misma orilla, encontrar impulsos emotivos, esperar que calme la turbulencia, buscar el apoyo de otros cuerpos, chapotear, adolecer el roce con piedras puntiagudas, contemplar el paisaje, avanzar, equilibrar y desequilibrar, gozar el trayecto, zambullir, romper el agua, abrir camino, seguir o bordear el camino abierto por otros.

Toda esta descripción en torno a atravesar un río sirve para puntualizar que la transmisión no significa un paso directo, tiene variantes en la intensidad, componentes senso emocionales, corporeidad. Al ser una vivencia, va a estar en estado de cambio, de transformación constante, de construcción de sentidos. No es un acto mono sino pluri, que abarca la multiplicidad.

La transmisión es un acto de transferencia, de comunicación, de interrelación. En danza se sostiene en los cuerpos y su encuentro. En esta ceremonia compartida que propicia la danza, el aprendizaje y la transmisión de conocimientos se producen a través de «acciones encarnadas»¹ donde el cuerpo funciona como sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del saber mediante el descubrimiento y el desarrollo de herramientas técnicas y expresivas que se adquieren con la experimentación, la imitación, la repetición, el ensayo. El cuerpo en la danza genera, registra y transmite conocimiento.

Un recurso que acompaña el acto de transmisión en danza y pretende el registro del conocimiento que se genera es la bitácora: un cuaderno de notas que nutre la transmisión con el registro de las vivencias cuerpo-mundo del artista. La bitácora es un material valioso como registro del proceso artístico.

Es precisamente en los cuadernos, bitácoras o diarios de trabajo donde las inquietudes, variabilidades, hallazgos en el proceso de transmisión, se acumulan, abandonan el cuerpo para afianzar o desecharse en forma de palabras o trazos. «La dificultad de escribir danza se debe a que gran parte de la memoria está en el cuerpo»² se piensa entonces, que en las bitácoras quedan rastros, residuos, huellas del paso del cuerpo en movimiento que está en la construcción o vivencia de un universo propio para la creación y la enseñanza. Propongo la bitácora como recurso creativo y de investigación para la danza.

Con este antecedente, la presente investigación plantea una revisión de algunas bitácoras, escritas entre los años noventa y dos mil quince, que han acompañado procedimientos de transmisión en danza de Klever Viera, Rosa Amelia Poveda y Tamia

¹ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016), prefacio, <file:///D:/textos/performance/El%20archivo%20y%20el%20repertorio-diana%20taylor.epub>

² Entrevista a Amelia Poveda, 30 de junio del 2021

Guayasamin, bailarines y coreógrafos ecuatorianos de generaciones distintas. Los conceptos principales que se integran a la investigación son archivo y repertorio, tomados de Diana Taylor³ como soportes de memoria dentro de sus reflexiones sobre el performance como sistema de aprendizaje y transmisión de conocimiento. Es precisamente en el encuentro con estos soportes, el repertorio: los cuerpos y presencia de los bailarines y el archivo: sus bitácoras o diarios de trabajo, desde donde se indagan estos procedimientos de transmisión que han constituido sus modos de acción en la danza escénica del Ecuador.

Es de mi interés indagar en las maneras de almacenar los conocimientos desde la danza en soportes de escritura en las bitácoras y hacer preguntas sobre las potencialidades o conflictos que produce esta acción. La escritura en bitácoras en un proceso de danza, sea formativo, creativo o un híbrido de ambos, es utilizada como herramienta en los tres artistas que integran esta investigación.

Una de las motivaciones principales de este proyecto es desarrollar materiales que aporten a la investigación sobre la memoria de la danza escénica en el país, debido a que existe una demanda de información, una necesidad e interés desde profesionales en artes de conocer y teorizar a partir de la memoria en los procesos de danza escénica. El objetivo de esta investigación no es forzar a la memoria para determinar una identidad de la danza ecuatoriana ni considerar a los artistas colaboradores como ejes de la construcción de la misma, sino revisar los procedimientos utilizados en la transmisión de sus prácticas como puntos de referencia para construir una investigación específica.

La investigación pretende levantar informaciones con una perspectiva historiográfica a partir del encuentro con algunas memorias vivas que intervienen en la

³ Taylor, *El archivo...*

danza en Ecuador, lo que es posible debido a que la danza escénica en el país es relativamente joven. Desde la aproximación a Tamia Guayasamin, Rosa Amelia Poveda y Klever Viera, sus cuerpos, sus presencias y sus bitácoras de trabajo, en este proyecto se combinan dos soportes de memoria: archivo y repertorio, para hablar del acto de transmisión en la danza. Puedo atreverme a decir que la convivencia con estos artistas es de alguna manera un performance, un acto de encuentro, un acto de presencia, un acercamiento a sus materiales, sus realidades y vivencias, un acto de transferencia.

En el contexto ecuatoriano uno de los libros que habla sobre la historia de la danza escénica mediante entrevistas a los actores es: *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador tomo I*⁴ y *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador tomo II*⁵, ambos editados por Genoveva Mora Toral. Adicional a estos libros, se encuentran y se han tomado como referencia artículos de Fabián Barba⁶ y Esteban Donoso⁷, quienes están presentes en estudios investigativos y de escritura de la escena nacional.

La visión inicial de la investigación pretendía la recuperación de algunos ejercicios registrados en las bitácoras de los artistas colaboradores que den cuenta de sus procesos de transmisión, con la aspiración de trazar líneas generales de una propuesta pedagógica. Sin embargo, los archivos abrieron caminos no previstos. Al igual que en todo acto de transmisión, he navegado por estas aguas desconocidas que han enriquecido mi pensamiento sobre la danza desde el encuentro con los artistas que generosamente me

⁴ Genoveva Mora, *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador* (Quito: El Apuntador, 2015)

⁵ Genoveva Mora, *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador* (Quito: El Apuntador, 2015)

⁶ Fabián Barba, Esteban Donoso, *Entrenamientos, corporalidades y colonialidad* (2015)

⁷ Esteban Donoso, *Ecós y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador* (Quito: USFQ PRESS. En post(s), volúmen 5, 2019)

permitieron el acceso a sus repertorios y archivos. Las informaciones halladas se organizan en los siguientes capítulos:

En el primero, titulado *Del cuerpo al papel: un reflejo del cuerpo en el agua*, se analiza las relaciones entre el cuerpo y la escritura. Se interpela la utilización de las bitácoras en un procedimiento de transmisión en danza partiendo de las maneras de escritura que utilizan los artistas colaboradores como registro de vivencia artística.

En el segundo, *La bitácora como documentación histórica: el trayecto en las aguas*, se dimensiona el valor historiográfico contenido en la bitácora mediante un recorrido historiográfico de algunos hechos puntuales contenidos en las bitácoras de los artistas que evidencian los trayectos y contextos de su trabajo.

Finalmente en el tercer capítulo, *La bitácora como lugar de encuentro y confrontación con uno mismo: el reflejo al otro lado del río*, se visualiza la capacidad de la bitácora para ampliar las reflexiones en los procesos de transmisión en danza, se considera como un recurso de investigación en la danza. Además, debido a mi experiencia formativa en danza con Klever Viera, se profundiza en los registros de su bitácora *El cuaderno amarillo* y se realiza un ejercicio comparativo con una bitácora personal, con el fin de exponer algunos recursos que Viera desarrolla en sus talleres y que han permanecido por alrededor de dos décadas.

Aunque la escritura, tanto de estos artistas en sus bitácoras como la mía en este proyecto, sea un ejercicio solitario, es evidente que viene de circuitos múltiples, temporalidades que se combinan: memorias, rastros, intentos de atrapar el presente, imaginaciones y prospecciones. Múltiples voces, voces corales que alimentan este tejido de sentidos que son los conocimientos.

Marco teórico

El marco teórico que acompaña la investigación está compuesto por tres componentes: en primer lugar, los conceptos de archivo y repertorio, soportes que permiten la transmisión de la memoria colectiva, abordados en estudios del performance como acto de transferencia, por Diana Taylor. En segundo lugar, algunas reflexiones sobre la historia de la danza escénica de Ecuador y sus relaciones con la escena global de la mano de Fabián Barba y Esteban Donoso, quienes desde sus campos de estudio y su formación inicial como bailarines en el Frente de Danza Independiente en Quito, han producido algunos artículos donde se preguntan sobre la educación en danza y la escritura sobre las memorias de la danza en Quito. A estos análisis se suma la serie de entrevistas y recopilación de información que se encuentra en los tomos de *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador* editados por Genoveva Mora. Finalmente, el levantamiento de información para la presente investigación se realiza desde el encuentro con los archivos y repertorios de Klever Viera, Rosa Amelia Poveda y Tamia Guayasamin, bailarines y coreógrafos de generaciones distintas, quienes son las piezas clave desde donde se analiza una posible genealogía bastante específica de transmisión de prácticas corporales desde sus registros en bitácoras o diarios de trabajo.

Una de las razones que justifica este proyecto es la escasez de materiales históricos referentes al desarrollo de la danza contemporánea en Ecuador. La memoria de la danza contemporánea del país está viva y activa, los pioneros de la experimentación en danza que despuntaron en los 70 y 80's siguen en la actualidad produciendo, son profesores en algunos espacios formativos, están activos como intérpretes, coreógrafos y gestores. Se cuenta con un repertorio del que se ha indagado y escrito poco. En las prácticas corporales de Klever Viera, Rosa Amelia Poveda y Tamia Guayasamin existe un conocimiento tácito que se transfiere en su trabajo artístico.

¿De qué manera los bailarines citados en este trabajo incorporaron herramientas de estudio y descubrimiento corporal de sus profesores? ¿En qué medida ese conocimiento fue significativo y útil en sus carreras profesionales? ¿Cómo asumen estos artistas sus procedimientos de transmisión en relación a la utilización de bitácoras? Son algunas preguntas que se plantean en esta investigación.

Las bitácoras en el campo artístico pueden documentar o registrar lo efímero de la danza a través de la escritura. Es necesario reconocer el valor pedagógico e historiográfico de las bitácoras, así como la reactivación de las mismas. Retomar informaciones corporales y ponerlas en relación con las inquietudes de nuevas generaciones. Es posible que al entablar relaciones con la historia, el «deseo de archivo en danza contemporánea»⁸ al que se refiere Lepecki, permita la exploración de recursos creativos todavía no agotados en el contexto local.

Archivo y repertorio

Diana Taylor en su libro *El archivo y el repertorio*. La memoria cultural performática en las Américas⁹, aborda reflexiones sobre el performance como sistema de aprendizaje y transmisión de conocimiento. Esta forma de transmisión puede sostenerse mediante dos procedimientos que operan en conjunto: archivo y repertorio.

La formación en danza implica un aprendizaje desde/con el cuerpo, en un espacio formativo el profesor trasmite conocimientos corporales a sus estudiantes, así como en la construcción de una puesta en escena los cuerpos se encuentran y entran en acción. Se puede encajar la noción de performance y sostener los procedimientos de repertorio y

⁸ André Lepecki, *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas*, traducción (University of Illinois Press: *Dance Research Journal*, Volúmen 42, Número 2, 2010), 64

⁹ Taylor, *El archivo...*

archivo en la formación y ejecución de la danza contemporánea, si pensamos en lo que acontece en una sala de ensayo o un espacio de formación como una ceremonia compartida donde los cuerpos están en constante entrega y recibimiento: en actos de transferencia, en transmisión de conocimiento y memoria colectiva.

En esa ceremonia compartida que propicia la danza, el aprendizaje y la transmisión de conocimientos se producen a través de «acciones encarnadas»¹⁰ donde el cuerpo funciona como sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del saber mediante el descubrimiento y el desarrollo de herramientas técnicas y expresivas que se adquieren con la experimentación, la imitación, la repetición y el ensayo. El cuerpo en la danza genera, registra y transmite conocimiento. Para relacionar los conceptos de Taylor, podemos decir que el cuerpo, su presencia, gestos y acciones en la danza corresponden al repertorio. Mientras que la documentación de este conforman el archivo.

El archivo es una memoria de registro soportada por materiales que resisten al cambio como documentos, audiovisuales, textos literarios, restos arqueológicos. El repertorio es la memoria corporal que circula a través de los performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto. Son actos efímeros y no reproducibles, para ser repetidos exigen la presencia de los cuerpos. «En relación con el tiempo, archivo y repertorio no son inalterables. En el archivo cambia la interpretación, la relevancia o el significado atribuido. El repertorio a la vez mantiene y transforma las coreografías del sentido»¹¹. Ambos procedimientos pueden transformarse al ser reactivados. El archivo puede ser interpretado sin necesidad de una presencia simultánea con quien lo crea, al ser leído por un receptor, se impregna de otros sentidos y transforma su valor simbólico, aunque su forma persista en el tiempo. En el repertorio, la reproducción de una práctica

¹⁰ Diana Taylor, *El archivo y...*, prefacio

¹¹ Diana Taylor, *El archivo y...*, capítulo 1 Actos de transferencia

se da por la actividad corporal mimética o por los movimientos expresivos como reservas mnemónicas que explica Joseph Roach¹², necesita de al menos dos personas que presencien el acto de transmisión donde intervienen relaciones perceptivo-afectivas que configuran el encuentro, así es continuamente alterado.

En la práctica de la danza, no es lo mismo leer una consigna para ejecutar un ejercicio que observar y sentir la presencia de un bailarín al hacerlo. El repertorio tiene un palpar, un sentido que puede permanecer intacto, mientras las formas de asumir y abordar ese sentido pueden modificarse.

Lo que distancia al archivo del repertorio es el soporte de memoria, en el primero es un material que archiva al cuerpo, pero no es el cuerpo. En el segundo, son los gestos, expresiones, movimientos del lenguaje corporal los que se manifiestan y se transmiten. El material de archivo que se plantea indagar en este proyecto es la bitácora, un cuaderno de apuntes que contiene informaciones diversas y de utilidad en un trabajo creativo y pedagógico.

Como menciona Taylor, archivo y repertorio transmiten el conocimiento de maneras distintas, simultáneas o conflictivas. Se dibuja entonces una primera característica de esta investigación, donde archivo y repertorio están juntos, presentes en el tiempo, son soportes distintos de transmisión de memoria pero que en la particularidad de esta investigación, actúan de forma simultánea y dialogan de ida y vuelta.

El estar en contacto con las bitácoras o diarios de trabajo de los bailarines y a su vez escuchar su voz, observar su cuerpo, sentir sus espacios de existencia, es presenciar una combinación de archivo y repertorio. Aunque lo que encuentro en sus cuadernos responde al pasado, tengo el recurso de su memoria, de sus explicaciones, de su voz, de

¹² Diana Taylor, *El archivo y...*, capítulo 1 Actos de transferencia

la oralidad que estamos compartiendo para impulsar ese resorte del archivo y entender esta experiencia como transmisión de conocimiento. Los encuentros son de ida y vuelta entre la escritura y el cuerpo. En este sentido, no existe distancia entre archivo y repertorio.

Entrenamientos, Corporalidades y Colonialidad.

Barba y Donoso afirman que «una educación en danza no implica solamente una educación técnica sino una incorporación de ideales sobre formas de pensar, apreciar e interactuar con el circuito de una cultura dancística específica»¹³. En cuanto a la técnica, se puede decir que es un conjunto de recursos que se adquieren por medio de la práctica. En una formación en danza, una técnica está compuesta por ciertos códigos y patrones a incorporar para conseguir un movimiento ideal. Estos conocimientos nuevos necesitan ser asimilados, el cuerpo se amolda a estructuras y nociones requeridas por una técnica específica.

Esta asimilación se concreta mediante el entrenamiento, mismo que se puede entender como una forma de organizar la técnica. El entrenamiento incluye métodos, actividades, ejercicios que desarrollan capacidades físicas. A mayor entrenamiento, mayor adaptación del cuerpo, mayor detalle y perfeccionamiento en la incorporación de una técnica. En este sentido, la imitación y la repetición son fundamentales en el proceso de asimilación, acompañadas de la aspiración de llegar a ser como el modelo, el deseo de alcanzar ese ideal.

Este ideal de la técnica se complementa con la adquisición de habilidades. En el texto *Entrenamientos, Corporalidades y Colonialidad* se manifiesta la siguiente

¹³ Barba, Donoso, *Entrenamientos...*

diferencia: una técnica es algo que puede ser explícitamente aprendido en una clase, puede llegar a ser definida y transmitida con la ayuda del lenguaje verbal y ejercicios concretos. Las habilidades empero, como conocimiento tácito, escapan la posibilidad de esa formulación y transmisión directa.

Entonces se entiende que, el aprendizaje con/desde el cuerpo requiere de conocimientos tácitos y explícitos. Ambos conocimientos necesitan del encuentro entre los cuerpos, vivenciar una transmisión cuerpo a cuerpo. Barba y Donoso retoman la concepción de Susan Leigh Foster referente a tres cuerpos en la danza: «cuerpo ideal, cuerpo demostrativo y cuerpo percibido»¹⁴.

El cuerpo ideal está hecho de imágenes estáticas o cinestésicas, contenidas en materiales de archivo como fotografías o videos. Es un cuerpo que especifica proporciones, tamaños y formas, así como también destrezas en la ejecución de movimientos. Es el cuerpo que se anhela conseguir durante el aprendizaje de una técnica. Un ejemplo de este cuerpo puede ser el Martha Graham, fundadora de la técnica de danza moderna que lleva su nombre.

El cuerpo demostrativo es el cuerpo didáctico del profesor, un cuerpo que realiza las acciones necesarias para mejorar la danza mediante un análisis del cuerpo ideal en un proceso de enseñanza. Para seguir con el ejemplo de la técnica Graham, dicha técnica se inserta en un contexto específico de formas distintas a través de metodologías de transmisión, impartidas por un cuerpo demostrativo. Este cuerpo contiene una información, sirve de modelo y guía en un proceso formativo.

El cuerpo percibido deriva de la información visual, auditiva, táctil, olfativa, pero sobre todo cinestésica. Tanto el cuerpo que enseña como el que aprende necesita ser

¹⁴ Barba, Donoso, *Entrenamientos...*

consciente de conexiones neuromotoras que construyen la percepción suya y de otros cuerpos. La percepción del cuerpo en movimiento vendría a ser un cuerpo percibido, capaz de escuchar los sonidos que producen la locomoción, la respiración; capturar las sensaciones que producen las articulaciones al contraerse o extenderse. Sentir la relación con la gravedad, entre otros ejemplos.

Estos tres cuerpos se interrelacionan en un proceso formativo mediante las técnicas y habilidades que dejan inscritas sus huellas gracias al entrenamiento. Los bailarines en formación aprenden de sus profesores, quienes determinan ciertos conocimientos tácitos corpóreos que van a ser transmitidos. Al avanzar o culminar un proceso de formación, el estudiante puede reproducir o distanciarse de dichos conocimientos.

Bitácoras

En la carrera de danza de la Universidad de las Artes, una de las prácticas pedagógicas para tejer relaciones con la danza escénica local es la asignatura de Recreación y reconstrucción de la danza, donde se propone recrear parte de una obra de la escena nacional. Este ejercicio permite la investigación de la misma, en cuanto a producción y a procesos coreográficos. Una de las ventajas para estas investigaciones es que la historia de danza contemporánea del país tiene aproximadamente unos cincuenta años y en su mayoría, los coreógrafos y coreógrafas siguen vivos. Por esto, una de las herramientas que se utiliza para acercarse a las obras es realizar entrevistas a los coreógrafos, intérpretes, críticos, periodistas.

Al cursar esta asignatura, se trabajó la obra *Vista de ojos* de Klever Viera estrenada en el 2000 con el grupo de talleristas del Frente de Danza Independiente. Durante la

construcción de esta obra, Viera llevó una bitácora llamada “El cuaderno amarillo”, a la que tuve acceso durante este ejercicio investigativo.

La bitácora es un material valioso como registro del proceso creativo. En El cuaderno amarillo encontré notas sobre los ensayos, listado de ejercicios y formas de organizar los materiales que aparecían dentro del proceso de montaje de la obra. También, notas de textos de autores como Borges y Simone de Beauvoir, algunos bocetos de la posible escenografía, recortes de periódico sobre la lideresa indígena Dolores Cacuango, dilucidaciones y algunas tareas que instaura Viera en el trabajo creativo.

Al leer la bitácora encontré conexiones con las formas de transmitir experiencias corporales que utiliza Viera en sus clases. En mis primeros años de acercamiento a la danza en Quito, pertencí por ocho meses al Taller de Experimentación Escénica dirigido por Viera en las instalaciones del Ballet Nacional de Ecuador. El ejercicio de recreación de una parte de la obra *Vista de ojos*, significó reactivar improvisaciones de movimiento desde las acciones vaciadas, la observación de la ciudad y la influencia de los retratos de Francis Bacon, que son parte del mundo creativo de Viera.

Como parte de la investigación me interesa no solo el discurso de Viera, también los vínculos y contrastes que pueden aparecer con Tamia Guayasamin y Rosa Amelia Poveda, sus influencias y experiencias, desconocidas para mí y que se descubrirán mediante esta investigación. A continuación, se encuentran unas fichas con información clave de cada uno de los artistas implicados y su uso dentro de este documento.

Klever Viera

Toacazo, Cotopaxi, 1954.



Fotografía: Freddy Taipe. Sala del Ballet Nacional Ecuador, Quito. Junio 2018

	<p>1974 Instituto Nacional de Danza en Quito, Ecuador.</p> <p>1977 Tres años junto a Javier Francis, maestro neoyorquino, y Luis Fandinho. Desarrolla sus primeras coreografías. México.</p> <p>1984 Establece la escuela Yaradanza y es miembro fundador del Frente de Danza Independiente en Quito.</p> <p>1990 Influencia del trabajo de Wilson Pico, preguntas sobre su identidad, destrucción del lenguaje formal heredado en México y reencuentro con su viaje a la memoria festiva.</p> <p>2005 Dirige el grupo El Arrebato, danza urbana performática.</p> <p>2011-2021 Dirige el Taller de Experimentación Escénica.</p>
Para esta investigación	<ul style="list-style-type: none">- Ejercicio permanente de compartir su entrenamiento: metodología de enseñanza.- Relectura del Cuaderno Amarillo bitácora de registro del proceso creativo de la obra <i>Vista de ojos</i>, 1999-2000.

- Revisión de la bitácora de mi paso por el Taller de Experimentación Escénica.

Rosa Amelia Poveda

Quito, 1972.



Fotografía: Gloria Minauro. Obra *Antígona*

Coreógrafa ecuatoriana-alemana de *Donde se rompe el silencio/ Tanztheater* y el Laboratorio Coreográfico.

1985 Becaria Instituto Ludmila Yikova, Bulgaria.

1988 Graduada del Instituto Nacional de Danza en Quito, Ecuador.

1991 Premio Nacional de coreografía por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, obra *El encanto*.

1995 Ha trabajado con Birgitta Trommler en Staatstheater Darmstadt en Alemania.

1995 Premio de coreografía Einblike, Münster, obra *Tú que cierras los ojos y lo que al verlos pierdo los míos*.

	<p>2008 Ha trabajado con Montse Colomé y Jaumet Bernabet de Els Comediants en Barcelona.</p> <p>2009 Becaria de los laboratorios coreográficos de Susan Rethorts y Àngels Margarit, “Centro de Creació de Dansa y altres Artes Escéniques” de La Caldera en Barcelona.</p> <p>2016 Licenciada en Ciencias de la Educación, carrera de Música, Lenguaje y Movimiento en la PUCE.</p>
	<p>2017 Artista Residente de la Academia de Artes y Música de la Fundación Teatro Bolívar con la obra: La ciudad de las mujeres innobles. Mención de Honor “Francisco Tobar García” 2018 del Consejo Metropolitano de Quito por la obra <i>La ciudad de las mujeres innobles</i>.</p> <p>Investiga junto a UrbanaData la incidencia de la Bauhaus en el Ecuador con el proyecto Mapeando la Bauhaus al otro lado del mundo.</p> <p>2021 Es integrante del seminario permanente de la Cátedra Gloria Contreras de la Universidad Nacional Autónoma de México en el taller de Fenomenología de la Danza 2020-2021.</p> <p>2021 Becaria de la Maestría de Estudios de la Cultura, Mención artes y artes visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador. Su tema de tesis es El discurso del cuerpo en estado de danza.</p>
<p>Para esta investigación</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tiene cuadernos de campo desde 1993. Trabajó diarios de campo con Birgitta Trommler, quien trabajó con Katherine Dunham. - Su trabajo con el Laboratorio coreográfico. - Participación en el taller online Exo/herramientas coreográficas, parte del festival Fragmentos de Junio, 26, 28 y 29 de mayo de 2021.

Tamia Guayasamin

Riobamba, 1984



Fotografía: Catalina Granda, Balao, 2019

Formación	<p>2002 Escuela Exploradores de la Danza Quito, Ecuador.</p> <p>2008 Recibió el premio a la producción coreográfica con <i>En el Principio</i>.</p> <p>2010 Licenciada en Artes del movimiento por la Universidad Nacional de las Artes, Argentina.</p> <p>2018 Maestría en Estudios Avanzados de Teatro por la Universidad Internacional de La Rioja, España.</p> <p>2018 Artista residente en Nave (Santiago de Chile).</p> <p>2019 Artista residente en Graner/África Moment.</p> <p>2019-2020 Artista residente en Balao (Quito).</p> <p>Dirige el espacio de residencias Balao y el proyecto Esmeraldas en Movimiento.</p>
Para esta investigación	<p>- Bitácora del proceso de creación de <i>En el principio</i>. Cuaderno, transcripción del cuaderno y reflexión del mismo. Quito, 2010.</p>

Objetivos y metodología

Objetivo general: Analizar la utilización de la bitácora en los procedimientos de transmisión en danza de Klever Viera, Rosa Amelia Poveda y Tamia Guayasamin.

Objetivos específicos

- Dimensionar el valor historiográfico contenido en las bitácoras de trabajo de Klever Viera, Rosa Amelia Poveda y Tamia Guayasamin.
- Realizar un análisis comparativo de las relaciones cuerpo y escritura en las bitácoras de artistas de tres generaciones.
- Fortalecer la escritura de la danza escénica en el contexto local.

Metodología

En un primer momento, para seleccionar a los artistas colaboradores del proyecto, se pensó en armar un circuito de transmisiones en danza guiado por los registros en bitácoras, que permitiera trenzar ciertas relaciones entre artistas de generaciones distintas: indagar sobre aportes, influencias y distancias en sus procedimientos de transmisión. Se planteó que uno de los artistas sea Klever Viera debido a que mi paso por el Taller de Experimentación Escénica fue una experiencia significativa en mi proceso formativo, a pesar de no haber compartido demasiado tiempo, tenía el interés de escribir sobre esa vivencia con un discurso en primera persona.

A su vez, Rosa Amelia Poveda es una artista a quien tenía interés de conocer, por su cercanía con la danza teatro alemana y trayectoria fuera del país, tuve un primer acercamiento al cursar la asignatura de recreación y reconstrucción de la danza donde propuse trabajar una obra de su creación, *El encanto*, premio nacional de coreografía por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1991, pero la investigación no logró concretarse.

Con Tamia Guayasamin tenía curiosidad en su proyecto de acompañar procesos de creación en residencia. Al investigar su trabajo, me di cuenta que su obra *En el principio* fue una de las primeras que observé en Riobamba en el 2009, cuando aún no tenía cercanía a la danza.

Como menciono al inicio, uno de los objetivos era cruzar informaciones de los tres artistas que en algún momento habían compartido experiencias, Tamia Guayasamin tuvo como profesor en el tercer nivel de la Escuela Exploradores de la Danza, a Klever Viera y observó algunas de sus obras en el Frente de Danza Independiente, Rosa Amelia Poveda en cambio, trabajó en la creación conjunta de la obra *La sombra en el espejo* con Viera, estrenada en agosto del 2008. Sin embargo, en el encuentro con los artistas y sus bitácoras, estas relaciones que podían hablar de alguna influencia que los conecte a los tres, fue difícil de detectar debido a que cada uno tenía experiencias y disparadores más fuertes, con orígenes distintos a los artistas que conforman la investigación.

Para el levantamiento de la información, se utilizó metodologías de investigación formales como búsqueda de archivos, diálogos y entrevistas con Rosa Amelia Poveda, Klever Viera y Tamia Guayasamin. En el primer encuentro, que se realizó en modalidad virtual, vía zoom, se dialogó sobre los trayectos en la danza, formaciones, momentos representativos de sus carreras y sus modos de escritura en bitácoras con los tres artistas involucrados. Para, en los siguientes encuentros, visitar sus casas y tener acceso a sus archivos, las bitácoras. Se revisó rápidamente alrededor de treinta bitácoras de Rosa Amelia Poveda, quince de Klever Viera y tres de Tamia Guayasamin.

De los archivos revisados, se seleccionaron algunos, todavía sin una certeza de su desempeño en la investigación, teniendo como guía a la intuición y las impresiones de su contenido, además de las narraciones de las memorias que provocaban en los artistas. De esta manera, el proceso de sistematización y escritura se realizó con los siguientes

materiales: respecto a Rosa Amelia Poveda, se utilizaron, uno de sus primeros diarios de su etapa en Alemania, escrito en 1995; dos diarios de sus experiencias en Barcelona en 2009 y tres diarios de procesos de creación en Ecuador en 2008, 2011 y 2016. De Tamia Guayasamin se analizó un solo cuaderno que correspondía a la transmisión de la obra *En el principio* estrenada en 2009. Y, en el caso de Klever Viera, se puntualizó en la revisión de *El cuaderno amarillo* construido en 1999.

La escritura de los capítulos se sostuvo en tres aspectos en relación a los modos de utilización de las bitácoras como archivo en los procedimientos de transmisión en danza, entre los que se encuentran: la bitácora como archivo que trenza relaciones entre el cuerpo y la escritura, la bitácora como documentación histórica y la bitácora como lugar de confrontación con uno mismo.

Capítulo 1

Del cuerpo al papel: un reflejo del cuerpo en el agua



Imagen 1.1 Pasta de un diario de Rosa Amelia Poveda, 1995

¿Qué de la experiencia corporal se puede registrar en una bitácora, cómo es este registro?

Dentro de mi formación universitaria en la carrera de danza he escrito bitácoras de cada asignatura práctica, tanto en las del componente de técnicas de entrenamiento y movimiento como en las que corresponden a improvisación y laboratorios de creación. Durante esta investigación, he podido observar y palpar bitácoras de tres bailarines y coreógrafos, a partir de las cuales me surgen algunas interrogantes en torno al cuerpo y la escritura: ¿Cuál es la importancia de trasladar la experiencia corporal al papel? ¿Cuál es la utilidad de estos cuadernos una vez transcurrida la experiencia? Una de las entradas para dar posibles respuestas a las interrogantes es pensar en los cruces entre cuerpo y escritura como soportes en los procesos de transmisión en danza.

Si se sabe que es imposible la traducción de la experiencia corporal a la escritura caligráfica, si se sabe que el cuerpo es un sistema de enunciación en la experiencia vital,

si se sabe que la palabra *Orchestographie* (Orquesographie)¹⁵, primera versión de coreografía, se refiere en su traducción literal a la escritura de la danza, y siendo el cuerpo uno de los materiales que mediante la conjugación del movimiento, el espacio y el tiempo genera danza, se puede decir que el cuerpo habla y escribe, imita, registra, piensa, determina, guarda, construye. ¿Para qué entonces la aspiración de hacer un registro en forma de escritura gráfica desde el cuerpo?

Una posible respuesta puede ser la necesidad de consolidar una notación del cuerpo con el propósito de conservar su presencia, acciones, estados y desplazamientos producidos en una experiencia de danza, aspirando a la repetición y por ende a la permanencia. Sin embargo, pretender que el cuerpo tenga una escritura con grafos que se puedan leer como una partitura en una pieza musical, inhibe el potencial efímero del acto, del gesto, de la danza. Además, el ser cuerpo en transformación ininterrumpida hace que ninguna repetición sea igual. El cuerpo escapa, mientras más hurgamos persiste en su misterio, no puede adoptar palabras que lo mantengan cautivo, en su insistente fuga es sensible e indecible.

¿Qué del cuerpo se puede escribir en una bitácora?

La escritura en bitácoras que acompaña una experiencia en danza expone una parte, un fragmento, un tramo del cuerpo. Para profundizar la reflexión se propone la revisión de algunas notas que permiten observar diferentes maneras de escribir registros desde el cuerpo, tomadas de las bitácoras de los artistas que colaboran con la investigación. El siguiente, es el registro escrito de un ejercicio realizado en una clase de Klever Viera:

¹⁵ Susana Tambutti, *Coreografía extramuros* (INTERDANZA, Vol. 5, n. 49, 2018), 43

18 de febrero del 2014. Recostada boca arriba, toda la columna en el piso, el cuello bien estirado. Subo piernas en ángulo de 90°, estiradas. Brazos en segunda posición, sostengo, dejo que los músculos caigan. Subo brazos arriba, y con la fuerza del abdomen paso las piernas estiradas hacia atrás. Doblo rodillas y con las manos masajeo los pies, dedos, empeine, arco, dorso, planta. Doblo las rodillas y tomando los dedos de los pies, sin soltar, voy bajando piernas y asentando la columna, dando un masaje a las vértebras.¹⁶

Es una descripción de acciones que muestra un cuerpo, con algunas de sus partes: rodillas, columna, músculos, pies. Igualmente, relaciones con el espacio: está en el piso con ciertos ángulos, distancias y direcciones; y con el tiempo: las acciones se ejecutan en el orden que están escritas y al mencionar ‘sostener’ se entiende que la acción se realiza durante cierto tiempo. Si un cuerpo lee estas indicaciones va a tener cierta idea de por dónde ir, de qué hacer. En este caso la relación del cuerpo y la escritura tiene un componente descriptivo, desde la objetividad anatómica, espacial y temporal busca instruir al cuerpo en una determinada ejecución.

La siguiente descripción, que parece ser de una secuencia de movimiento, es tomada del diario *Laboratorio coreográfico* de Rosa Amelia Poveda y, señala un cuerpo en movimiento: no se especifica su ubicación espacial, pero se percibe un encadenamiento de movimientos. Se utiliza palabras que describen la ejecución de un movimiento, tanto desde el lenguaje formal de la técnica de ballet, como desde el lenguaje coloquial y su relación con una imagen que le otorga una cualidad. También precisa en la sensación del peso de la cabeza y la dirección en la que se proyecta ese peso.

¹⁶ Tamia Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

Muevo la cadera y esto hace mover el brazo después, esto se hace grande de manera que desliza el pie derecho y con un rond de jambe para hacer un churito con los brazos y una especie de lengua para con el peso de la cabeza producir un salto.¹⁷

El uso de la conjunción ‘y’ denota el flujo de la secuencia, como si el cuerpo tomara la delantera y la escritura fuera detrás, intentando alcanzarlo. De la misma manera el uso del ‘para’ indica que el movimiento anterior está al servicio del que viene, expresa la continuidad, factor deseado y difícil de explicar en la ejecución de una secuencia. En una clase, es común escuchar frases como: procura conectar un movimiento con otro, no te detengas, no mates el movimiento. En este caso la escritura sigue dando indicaciones sobre la ejecución de los movimientos pero además imprime cualidades. Sin embargo, los detalles no se alcanzan a describir con palabras porque se los vive en la experiencia del cuerpo en movimiento.

En la siguiente anotación, tomada de *El Cuaderno amarillo* de Klever Viera, parece que se escribe desde la observación a otros cuerpos. Seguramente se refiere al registro de alguna improvisación realizada por los participantes del taller:

Viernes 23 de junio de 2000. Cuerpos que ruedan lento como movidos por algún viento que los arrastra. Cuerpos que ceden, yacen y súbitamente tratan de subir y no pueden, es como que piden ayuda. Cuerpos que flotan, sus piernas chapotean, y sin razón se levantan, corren y arreglan su maleta, ropa para la travesía. Y hacen una rara ceremonia gris, sin emoción, con cuidado de que nadie note que te alistás.¹⁸

¹⁷ Amelia Poveda, *diario Laboratorio Coreográfico*, junio del 2011

¹⁸ Klever Viera, *El cuaderno amarillo*, octubre de 1999 a octubre del 2000

En esta descripción se percibe una mixtura de acciones con intensidades temporales e imágenes que seguramente ayudan a impulsar el cuerpo. La escritura de la acción viene acompañada de emociones, estados y situaciones que se vinculan con la temática de la obra en construcción. La escritura pone en palabras las imágenes que el cuerpo, inmerso en la intensidad de la obra, deja. El componente subjetivo toma protagonismo en esta forma de escritura desde la experiencia del cuerpo.

Un caso similar ocurre con esta nota, al igual que la anterior responde a un proceso de creación. Tamia Guayasamin gesta la semilla de la obra *En el principio*, en un inicio en versión sola para luego transmitirla a cinco cuerpos. Esta escritura dice de un cuerpo que se abre, quizá guarda un anhelo de multiplicarse en otros. La escritura visualiza varios elementos que se agregan a los cuerpos como: características de vestuario, colores, gestos y texturas.

Todo lo que fue solo, ahora se despliega. Recorrido ágil por el espacio, piernas que sacuden el piso y levantan polvareda, alzan faldas, atuendos de colores. Ser y estar agradecidamente.¹⁹

Estas notas, que se han tomado como ejemplos, aportan ciertas reflexiones sobre el cuerpo y la escritura. En ellas, se pueden detectar descripciones objetivas a manera de consignas que se apoyan en nociones de la estructura anatómica del cuerpo y de las acciones vinculadas con el espacio-tiempo. A su vez, esta descripción objetiva se combina con vertientes subjetivas, interpretaciones que provienen de lo que el cuerpo enuncia.

A menudo la descripción de una experiencia corporal responde a una imagen que viene de quien vive la experiencia o de quienes la observan. En el registro de la escritura en bitácora se carga de palabras a esa imagen para su conservación. La intención será que

¹⁹ Tamia Guayasamin, *Cuaderno de obra En el Principio*, 2008

en el futuro esa palabra escrita pueda trasladar el cuerpo a la experiencia vivida. La escritura que conserva y fija, en este caso, no puede asegurar estabilidad porque en el intento de repetición de la experiencia, la imagen puede cambiar, puede ser otra. Lo que sí permiten los registros escritos en bitácora es concentrar la atención y la escucha que se tiene sobre una experiencia corporal. La progresión de registros escritos desde imágenes, aunque sean distintas, permite abrir el abanico de informaciones que se tejen en una experiencia, hace posible el acceso a conocimientos sobre el cuerpo y lo que este puede decir, constatando que no es un sistema cerrado sino en transformación continua. Parte de esta escucha sobre el cuerpo, que se hace imagen y palabras, es lo que registra una escritura en bitácoras.

Si el cuerpo por sí mismo enuncia, la escritura habla de los elementos o las características que lo envuelven, a pesar de que estas no estén físicamente presentes. La escritura en las bitácoras construye escenarios, situaciones, imagerías alrededor del cuerpo fugitivo, son ideas que se tienen sobre él, algunas aportan a la organización de una técnica, inducen ciertos patrones de trabajo escénico o consolidan una temática de obra. La experiencia no se traduce ni es reemplazada, se transforma en otro soporte para sostenerse en el tiempo.

La ruta desde la escritura hacia el cuerpo

Otros elementos que se hallan en las bitácoras de los artistas son transcripciones de textos, poemas o citas que sirven como motivaciones y referencias. En algunos casos, como el de Tamia Guayasamin, el siguiente texto fue utilizado como entrada al cuerpo o disparador para la acción en el procedimiento de transmisión de la obra *En el principio*.

ensayo #6 – mayo 4 y 5

Roberto Juarroz -Del libro Segunda Poesía Vertical. Poema #77

En una noche que debió ser lluvia
o en el muelle de un puerto talvez inexistente
o en una tarde clara, sentado a una mesa sin nadie,
se me cayó una parte mía.
No ha dejado ningún hueco.
Es más: pareciera algo que ha llegado
Y no algo que se ha ido.
Pero ahora,
En las noches sin lluvia,
en las ciudades sin muelles,
en las mesas sin tardes,
me siento de repente mucho más solo
y no me animo a palparme,
aunque todo parezca estar en su sitio,
quizá todavía un poco más que antes.
Y sospecho que hubiese sido preferible
quedarme en aquella perdida parte mía
y no en este casi todo
Que aun sigue sin caer.

-búsqueda al azar, poema #77 Juarroz. divagaciones acerca de estado de tristeza, ausencia de corazón, vacío.

-uso como consigna para generar movilidad (ausencia de una parte del cuerpo, órgano)

Imagen 1.2 Cuaderno proceso de Tamia Guayasamin, enero del 2010

Esta utilización de la escritura para impulsar al cuerpo puede tener alguna similitud con un texto dramático en el teatro. Sin embargo, como bien lo explica el director teatral Ricardo Bartís en una publicación realizada por Jorge Dubatti, el cuerpo y la escritura son soportes de sustancias distintas.

Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia [...] Me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo. En el suceso escénico está en juego una situación de otro orden. Una situación orgánica, hay cuerpos, organicidad corporal,

sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento [...].²⁰

A pesar de la utilización de algunas citas y ejercicios que funcionan en la vía escritura-cuerpo, la escritura en las bitácoras se centra en recordar experiencias que han tenido lugar en el cuerpo. Es por eso que adquiere sentido cuando viaja del cuerpo al papel, cuando sostiene ese instante en el que el cuerpo fue, posibilitando acciones de revisión, evocación, recordación, conmemoración. De ninguna manera, esto quiere decir que el cuerpo sea incapaz de recordar, si fuera así: ¿cómo entonces ha aprendido lo que sabe hasta hoy? A lo mejor, no está validado como soporte de memoria por sobre la palabra escrita, como lo menciona esta cita del autor anterior:

La palabra, y sobre todo la palabra escrita –que produjo la revolución total a causa del fenómeno de la imprenta–, ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre [...].²¹

Dos aspectos se puntualizan en esta cita: por un lado la invalidez del saber del cuerpo en relación con el saber escrito, que es calificado, fijo y poco cuestionable. Por otro, la postura de la palabra escrita como dictamen que determina o exige cumplimiento. Es en este punto donde cuerpo y escritura toman caminos separados, ya que el cuerpo es indeterminación y rebeldía. En este sentido, Rosa Amelia Poveda menciona:

La dificultad de escribir danza es porque gran parte de la memoria está en tu cuerpo. Por qué tienen que ser los fonos y grafos lo más importante para dar consistencia a un logos. Sin grafos la danza es feminizada y es sacrificable. En este sistema estamos vulnerables. Lo lógico sería que el cuerpo sea un

²⁰ Jorge Dubatti, *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático* (Ministerio de Educación y Cultura Uruguay, 2008), 30

²¹ Dubatti, *Escritura teatral...*, 32

espacio mnemotécnico, que sea un archivo. El cuerpo como un lugar de memoria, incluso filogenética, es decir de un colectivo, de un nosotros [...].²²

Rosa Amelia afirma que la memoria en la danza está en los cuerpos, ellos son los que generan, guardan y transmiten conocimiento. Cuestiona a una razón cegada que alejada del cuerpo, niega e invalida su sabiduría.

¿Confían en su cuerpo como mnemotecnia?

Esta inquietud se compartió con los artistas que colaboran con la investigación con el fin de interpelar la presencia de bitácoras en los procesos formativos y creativos de transmisión en danza. Rosa Amelia Poveda responde:

No es que no confíe en mi cuerpo, pero a veces hay muchos inputs de afuera que no te acuerdas. El diario me ha llevado a recordar el espacio, a recordar un lugar, con todos esos detalles, que quizá de otra manera pasaran de largo. Pienso que todo es tan de palabras, lo palabro céntrico es fuerte, la danza está relegada [...].²³

Para Rosa Amelia, la escritura en la bitácora se invade de fragmentos de vida que se transforman en palabras para aferrarse a un soporte que pueda fijarse en el tiempo y de esta manera, sirvan de aporte a sus proyectos de creación. Qué de todas las vivencias se registran, cómo detectar lo importante, lo que puede tener una repercusión en su presente o futuro: para saberlo se necesita un estado de atención, una observación afinada para descubrir lo que puede servir, una conexión con sus motivaciones profundas.

²² Entrevista a Amelia Poveda, 30 de junio del 2021

²³ Poveda, 30 de junio del 2021.

En relación a la palabra como centro, mientras se observan los diarios de Rosa Amelia Poveda, se constata la presencia de abundantes dibujos que acompañan la escritura. Es interesante observar signos gráficos que no son palabras, sino ilustraciones, así como también lo que produce volverlas a mirar. Al releer esta parte de su diario, Rosa Amelia recuerda la obra, los objetos escenográficos que se utilizaban y cómo se movían los cuerpos. A continuación su reflexión y una fotografía del diario:

Haciéndolo ya me estoy acordando, viendo estos dibujos. Estos dibujos ayudaban a hacer la frase y sí me acuerdo (Rosa Amelia se pone de pie y realiza la secuencia de acciones, recuerda los movimientos, los gestos y las direcciones). A partir de esas acciones comenzabas a hacer tu frase. Esos movimientos caracterizaban a tu personaje, acciones que en danza teatro se llaman gestos de tu personaje, pueden ser mínimos, máximos o con acciones básicas de movimiento (Laban/Bartenieff) para adquirir otro dinamismo. Las situaciones se repiten en la obra, la coreógrafa, en este caso Vivian Newport, las iba construyendo con nuestras improvisaciones [...].²⁴

²⁴ Poveda, 23 de junio del 2021

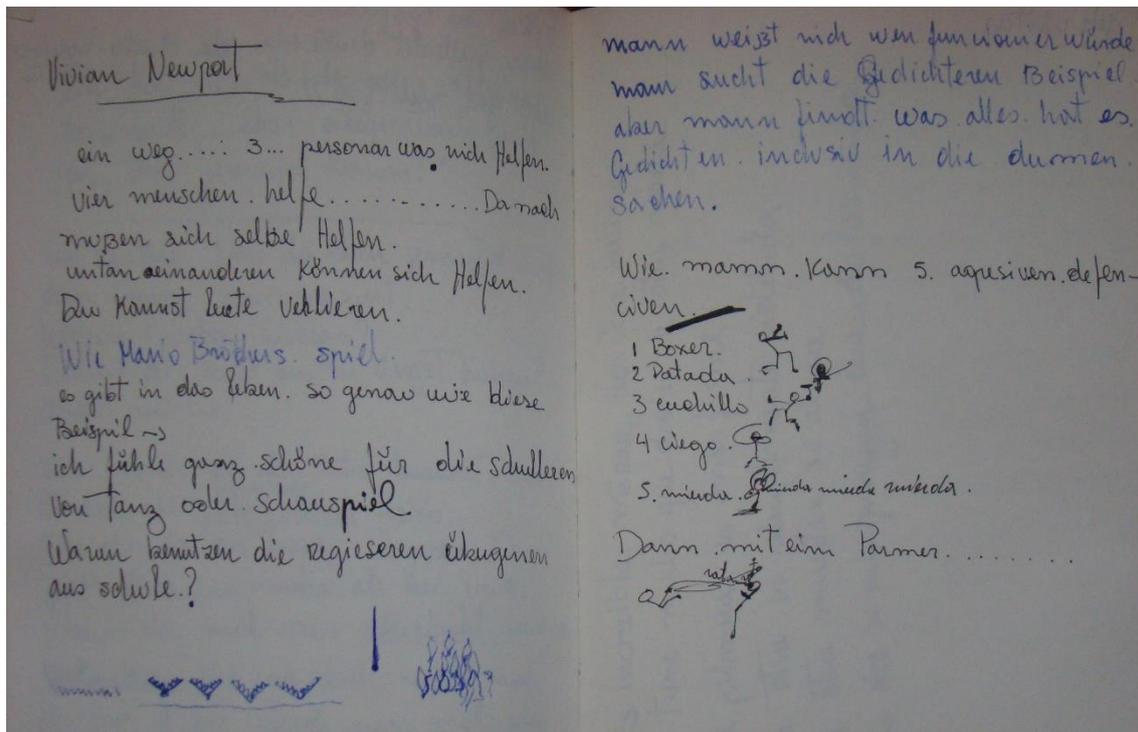


Imagen 1.3 Diario de Rosa Amelia Poveda, 1995

Este diario es uno de los primeros que Rosa Amelia Poveda construye durante una etapa profesional en Alemania trabajando en la compañía Staatstheater Darmstadt. El registro en bitácora es un requisito en el trabajo de la compañía debido a que se necesita transmitir las improvisaciones personales a los compañeros, y Rosa Amelia menciona que era una forma común de trabajar. «Cada uno después de hacer una improvisación, tenía que transferir los materiales a otros, por lo que se volvía indispensable registrar con palabras o dibujos».²⁵

En la reflexión anterior Rosa Amelia menciona la importancia del hacer para empezar a recordar, observa los dibujos de las cinco acciones conservados en su diario, se pone de pie, las hace con su cuerpo y es ahí cuando se destapan los recuerdos. Esto demuestra el alcance que tiene el pasar por la memoria muscular del cuerpo y sentir la calidad del movimiento para recordar. En este caso, ambos soportes de memoria: el

²⁵ Poveda, 31 de mayo del 2021

cuerpo y los signos gráficos en dibujos o palabras, operan en conjunto para traer al presente un registro del pasado. Rosa Amelia pone en evidencia al cuerpo como soporte de memoria y el apoyo mnemotécnico que le otorgan los registros de escritura en bitácoras. Se puede citar la comprensión que tiene Joseph Roach sobre la performance como partícipe en la transferencia y continuidad del conocimiento mediante la idea de movimientos expresivos:

Los movimientos expresivos son reservas mnemónicas, que incluyen movimientos modelados, realizados y recordados por el cuerpo, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios entre ellas) y movimientos imaginarios soñados en las mentes.²⁶

En el registro de escritura en bitácora construido en un procedimiento de transmisión de danza pueden converger los tres movimientos que plantea Roach: los que tienen escritura y pueden ser leídos son los movimientos residuales expresados en palabras o imágenes, pero como se ha visto, para sostenerse como una reserva mnemónica necesitan pasar o repasar por el cuerpo, es donde se presentan los movimientos realizados por el cuerpo, y en el paso del cuerpo al papel pueden aparecer los movimientos imaginarios como parte del cambio de soportes.

Además, para Rosa Amelia es importante escribir sobre la experiencia porque considera que implica una reafirmación de lo que el cuerpo puede decir, recordar y transmitir. La escritura en bitácoras no obstaculiza su relación con el cuerpo y su primacía como soporte de memoria y transmisión en danza.

Escribo diarios no porque no confíe en el cuerpo sino porque es una elevación de un recuerdo, de esa experiencia con el cuerpo. No es que no crea en el

²⁶ Taylor, *El archivo...*, capítulo 1 actos de transferencia

registro que hace el cuerpo, al escribir estoy alertando de este espacio que existe [...].²⁷

La escritura en las bitácoras faculta la prominencia de la memoria del cuerpo. Rosa Amelia menciona que el cuerpo en danza es una orquestación de sonidos polifónicos, con orígenes y proyecciones diversas. Lo que se escribe desde el cuerpo, aunque puede ser un riesgo, potencia y visibiliza los conocimientos que se producen en el acto de danzar.

Hablas de este cuerpo que suena poniéndole palabra, quizá poniéndole palabra pierdes algo. Es un riesgo, pero al menos al ponerlo en el papel estás visualizando que existen otras dimensiones que hacen la danza. Hablar de nociones que han estado cerradas para expandirlas [...].²⁸

En este sentido, para Tamia Guayasamin, la palabra que se pone al cuerpo, no es sobre o de la danza, sino que camina alrededor de ella, bordeando, intentando entrar en el acontecimiento de la danza donde se entreteje todo lo que el cuerpo es. La escritura del cuerpo y la danza en bitácoras no es pura descripción solamente, sino que complementa y dialoga desde otros lugares, alimentando el proceso a nivel sensorial.

Para Tamia Guayasamin, el registro en palabra, escrita o hablada, tiene un potencial de expresión y diálogo con el universo interior de cada persona, necesario y movilizador en la búsqueda de sentidos en un trabajo creativo. Al igual que Rosa Amelia Poveda, cree que la escritura en bitácoras no obstaculiza su trabajo con el cuerpo, al contrario, como se puede ver en la imagen de uno de sus registros, el poder nombrar con palabras clave a una serie de movimientos o estados del cuerpo, permiten hallar algunas

²⁷ Poveda, 30 de junio del 2021.

²⁸ Poveda, 30 de junio del 2021.

definiciones físicas, de acción y estado que pueden entrar al cuerpo con una fuerte carga sensorial en el proceso de construcción de la obra *En el principio*.

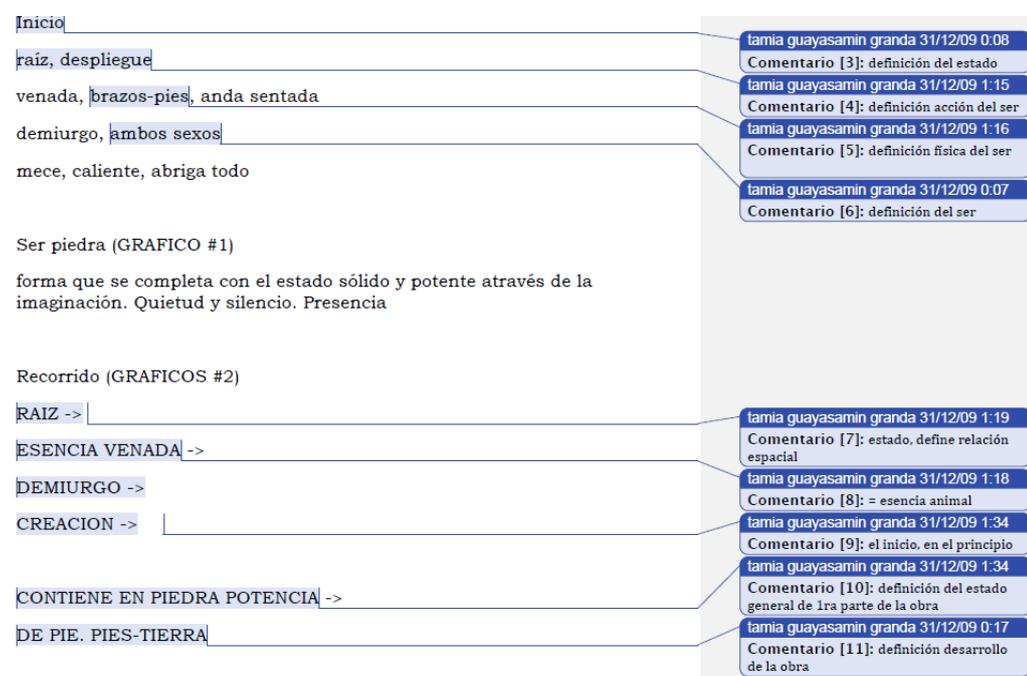


Imagen 1.4 Cuaderno proceso de la obra *En el principio* de Tamia Guayasamin, diciembre del 2009

La escritura ayuda a capturar y también potencia, no obstaculiza. Raíz venada, enseguida me lleva a una tensión en la espina, a una raíz plantada y una espina explorando, esa sensación me da el encuentro con estas palabras, se derivan de sensaciones y texturas y me ayudan a recordar. Siento que les capturo a las palabras y les hago cuerpo. La palabra se refleja enseguida en una memoria cinética, de este modo uso la palabra. Son palabras de textura, imagen, vibración. [...].²⁹

En el proceso de creación de la obra *En el principio*, Tamia Guayasamin utiliza registros escritos en bitácora y también videos de las exploraciones físicas que realiza en los ensayos. Tamia sostiene su reflexión sobre la importancia de los registros como

²⁹ Guayasamin, 6 de julio del 2021.

mnemotécnicas que apoyan al cuerpo en la producción de una obra de danza. Para Tamia, los registros son como espejos que le dicen cómo está, por dónde continuar. Como se observó anteriormente, los registros escritos usando palabras clave son capaces de entrar en el cuerpo y para Tamia son más importantes que los que se logran en video porque al ensayarlos de nuevo, no muestran una forma fija en el cuerpo y en los movimientos, sino impulsan al cuerpo para seguir en la exploración, volviendo a conectar con las palabras clave. Tamia menciona:

Quando improviso, el registro en cuaderno logra atrapar algo de las sensaciones, de las imágenes que cruzan por mi mente. Si no encuentro una palabra, dibujo o trazo que me remita a ese instante, esa información se pierde, eso me interesa más que cómo me estoy viendo durante la improvisación en un registro de video.³⁰

A su vez, Klever Viera también utiliza sus registros escritos en bitácora como fichas mnemotécnicas en un proceso de creación de danza. Afirma que sus cuadernos tienen valor cuando guardan el proceso de una obra que se ha hecho cuerpo, es decir que ha logrado culminar su fase de creación y producción con al menos un estreno. La transmisión de su práctica en danza está en sus obras, por ende en los cuerpos, es allí donde se ponen en juego sus métodos y materiales.

Sus cuadernos plasman el inagotable cauce de ideas. Son ideas sobre la danza, son preguntas de cómo empezar un taller, un proceso, una creación, son palabras que capturan las imágenes que se generan en un ensayo. Algunos dibujos de objetos escenográficos, de vestuario y esquemas de organizaciones en el espacio. La escritura sucede de corrido, con intención de alejar las ideas de su cuerpo, dejar que se transvasen a otro soporte. Se

³⁰ Guayasamin, 6 de julio del 2021.

pregunta sobre las razones de escribir: «siempre busco un método para aprovechar los delirios y las visiones que me aparecen e invaden. ¿Será de anotar todo cuanto pueda?»³¹

Es una escritura fugitiva y espontánea.

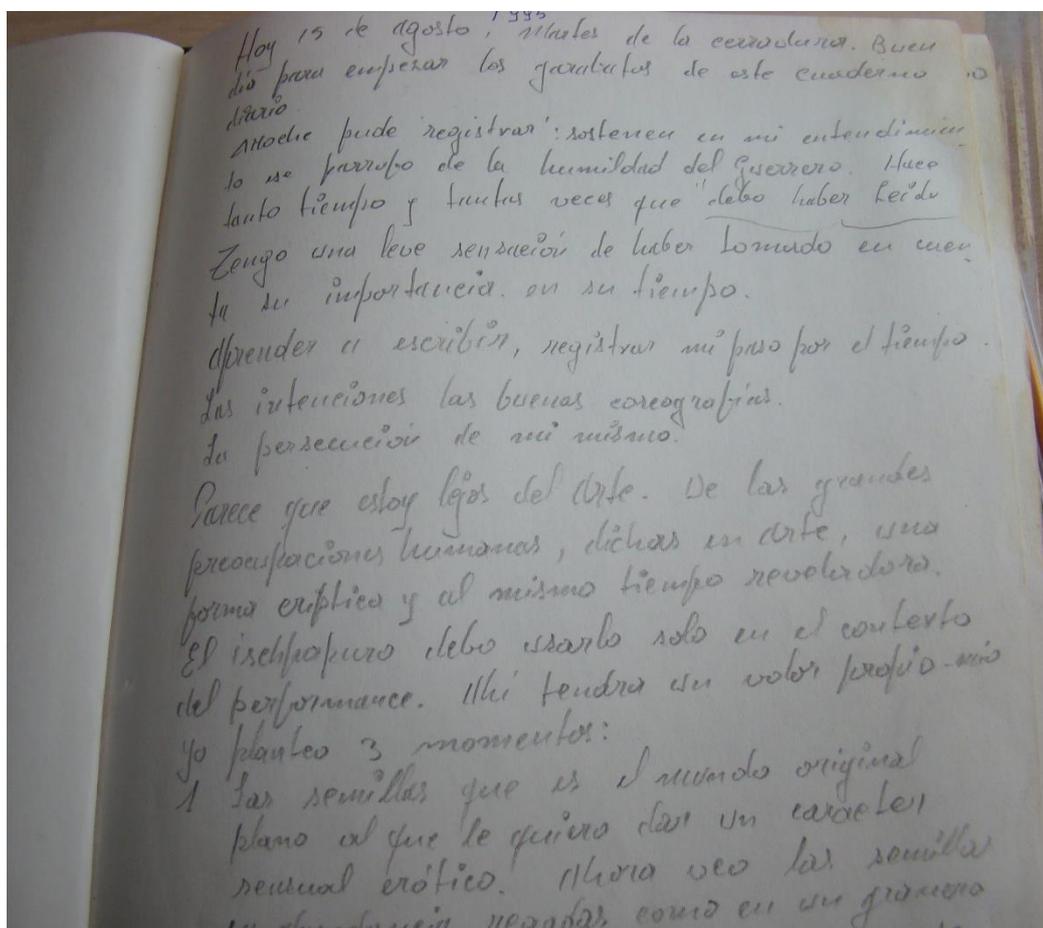


Imagen 1.5 Cuaderno de Klever Viera, 1999

El acceso a las bitácoras de los artistas colaboradores y la revisión de sus modos de escritura muestran una posibilidad de reflejo de las intenciones del cuerpo, que vive en estado de escape, va dejando ciertas pistas, ciertos rastros, «rastros de convivio»³² en forma de signos gráficos. La escritura es como un reflejo del cuerpo en las aguas de un río: nublado, difuso, móvil. Esta idea tiene relación con la explicación que desarrolla Diana Taylor entre escritura antigua y performance:

³¹ Klever Viera, *Cuaderno*, 1999.

³² Dubatti, *Escritura teatral...*, 34.

La escritura antes de la conquista, en forma de pictogramas, jeroglíficos o sistemas de nudos, nunca reemplazó la enunciación performada. La escritura, aunque muy valorada, era ante todo un estímulo a la performance, una ayuda mnemónica [...].³³

Dentro de esta escritura se ubican las bitácoras porque son residuos, rastros del cuerpo en acción, son «solo el estímulo de algo que siempre se renueva»³⁴, son restos de la enunciación del cuerpo. La palabra escrita en las bitácoras no dictamina, tiene lecturas múltiples y necesita hacer el paso por el cuerpo para revivir. Es una escritura en solitario que ha nacido en el encuentro, en colectivo.

La escritura en bitácoras que acompaña la práctica de danza trenza diálogos entre el cuerpo y la escritura, con tensiones y cercanías, ningún soporte es reemplazable por el otro, se trata de una transducción, no son soportes equivalentes sino que se transforman en la medida que se va pasando de uno al otro.

³³ Diana Taylor. *El archivo...*, capítulo 1.

³⁴ Dubatti, *Escritura teatral...*, 35.

Capítulo 2

La bitácora como documentación histórica: el trayecto en las aguas

Los procesos de construcción de memoria no solo se establecen en las genealogías de una nación sino también en construcciones subjetivas de todo sujeto, quien permea su vida privada en las vivencias latentes del colectivo en que se circunscribe. (Javiera Larraín. Claves en la poética dramática de Guillermo Calderón)³⁵

Los tres artistas que colaboran con la investigación vienen de experiencias distintas de formación y construcción de sus carreras artísticas. Las bitácoras contienen la historia de su vida artística, conservan los trayectos y contextos en los que se mueven. Estas historias particulares de alguna manera marcan una historia de la danza en Ecuador. Se puede reconocer a la bitácora como documentación histórica.

El encuentro con las bitácoras permite hacer un recorrido historiográfico, aunque más lo llamaría memoriográfico tomando la diferenciación propuesta por Joseph Roach entre memoria social e historia, en el ensayo *Cultura y performance en el mundo circunatlántico* que es parte del recopilatorio *Estudios avanzados de performance*. En dicho ensayo Roach aclara que memoria social e historia son formas diferentes de transmisión cultural a través del tiempo, «la memoria requiere participación colectiva mientras que la historia implica la interpretación crítica, y en apariencia solitaria, de los registros escritos».³⁶

³⁵ Giulio Ferretto, Lorena Saavedra, *Creación, producción y educación en las artes escénicas del siglo XXI, X encuentro teatral en Valparaíso* (Valparaíso, 2016), 12

³⁶ Joseph Roach, *Cultura y performance en el mundo circunatlántico* en *Estudios avanzados de performance*, (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2008), 195

Si bien, el levantamiento de información que se realiza en esta investigación viene de las bitácoras que son registros escritos (archivos), el encuentro con las mismas está mediado por un tejido de narraciones múltiples (repertorios). Por esta razón, se puede decir que, las reflexiones que se generan, tienen como fuente, la hibridación entre ambos soportes de memoria analizados por Diana Taylor. Se recoge conocimientos desde la narración de recuerdos tanto de los artistas, con sus repertorios: voces y presencias como de sus archivos: bitácoras. De esta manera, se produce un diálogo entre el archivo y el repertorio, los dos hablan, conducen, muestran rastros de memorias.

Si se entiende de esta forma, las bitácoras me han guiado por recorridos diversos de la memoria más que por una historia única y oficial. Vale la pena mencionar que son artistas específicos quienes colaboran en la investigación, y al no ser la historia, mi campo principal de estudio, el objetivo no está en la definición de estructura alguna. Son los procedimientos de memoria viva los que me interesa resaltar, similar a lo que Esteban Donoso propone en el artículo *Ecos y susurros: re-narrar la danza en Quito, Ecuador*.

Se me hace necesario desviar mi preocupación inicial por historizar y escribir una historia hacia una preocupación por cuáles son los procesos de memoria que ya se encuentran allí, vivos y presentes. Dada la importancia de narrar, el construir un recuerdo colectivo y las permanentes reconstrucciones que van conectando el presente, el pasado y el futuro, estas preocupaciones prevalecen más allá de una necesidad de producir líneas temporales y genealógicas.³⁷

Cabe mencionar que las bitácoras como archivos, acompañan a los procedimientos en danza y se construyen desde los intentos de registrar las transformaciones que vive un cuerpo en estadio de danza, un cuerpo y una escritura que

³⁷ Esteban Donoso, *Ecos y susurros: re-narrar la memoria de la danza en Quito, Ecuador* (Quito: USFQ PRESS, En post(s), volumen 5, 2019), 69

están en cambio continuo, un cuerpo y una bitácora que son modificables e inestables, así como el escuchar la narración de las memorias de los artistas, que se vuelven a construir cada vez que son contadas. El cuerpo, la memoria y la bitácora son soportes de registro fluctuantes, y no por esto, dejan de ser aportes en la construcción de las historias de la danza en el país.

Además, ya que el archivo tiene independencia del repertorio, al ser leído o interpretado, se puede pensar en diversas re-acciones desde las informaciones guardadas en las bitácoras, dejar que se abran otras miradas, nuevas geografías, renovadas memorias, «desbloquear, liberar, actualizar lo que la obra mantuvo en reserva».³⁸ Como propone Donoso en su artículo: «un trabajo posterior sobre esta memoria colectiva se centraría en renarrar estas historias no solo con palabras sino también al rehacer y recrear las prácticas en cuestión».³⁹ Las bitácoras son archivos que han salido del cuerpo, rastros, huellas que necesitan volver a pasar por el cuerpo para recordar, con la opción de ser puestas, recordadas y transformadas también en otros cuerpos.

Esta investigación, que en un inicio pretendía ciertas reactivaciones a partir de ejercicios o consignas halladas en las bitácoras, ha llegado hasta la revisión y reflexión sobre estos archivos en procedimientos de transmisión en danza y a visualizar la importancia de estas herramientas como documentos históricos, con la aspiración de posibles renovaciones. El recorrido memoriográfico guiado desde algunas bitácoras a las que se ha tenido acceso, empieza con Rosa Amelia Poveda, continua con Tamia Guayasamin y finaliza con Klever Viera, puntualizando que se escriben a partir de la información que se ha hallado en las bitácoras, marcando hechos puntuales en la vida artística de los bailarines coreógrafos.

³⁸ André Lepecki, *El cuerpo...*, 67

³⁹ Esteban Donoso, *Ecos y...*, 69

Rosa Amelia Poveda: danzas y diarios navegantes



Imagen 2.1 Diarios de Rosa Amelia Poveda

Rosa Amelia ha atravesado los márgenes del país, sus diarios han estado guardados en varios espacios, casas y países. Desde hace unos años se conservan juntos en un baúl en Ecuador, son alrededor de cincuenta diarios, entre grandes, pequeños, con pastas llanas o coloridas. Cada uno tiene un nombre inscrito en la primera hoja: el libro de los deseos, el libro del cambio, el libro de los latidos, entre otros. Como menciona Rosa Amelia, el dar un nombre al diario, predestina de alguna manera lo que vendrá. La escritura en los diarios está movida por palpitaciones, anhelos que se van construyendo, haciendo tangibles. Sus diarios así como su danza han navegado y cruzado fronteras, Amelia ha desarrollado su carrera artística en Alemania, Ecuador, México y España. Con el fin de organizar los materiales, se segmenta parte del recorrido en la danza de Amelia en tres etapas.

Etapa 1

En Alemania, Rosa Amelia tiene un primer acercamiento a los diarios de trabajo como una metodología utilizada por Birgitta Trommler y su compañía Staatstheater Darmstadt en la línea de danza teatro. Trommler trabajó con Katherine Dunham, bailarina, coreógrafa y antropóloga estadounidense que incorporó algunas herramientas de las ciencias sociales al trabajo artístico, uno de ellas son los diarios de campo.

Rosa Amelia escribe sobre las improvisaciones, las organizaciones de la clase, las consignas utilizadas en ejercicios exploratorios para la construcción de una puesta en escena, que en general son en formato de preguntas: ¿Qué harías si...? ¿Cómo reaccionarías si...? buscando de esta manera el planteamiento de situaciones para impulsar el cuerpo y el movimiento, característica experimental de la danza teatro. Amelia recuerda algunas palabras de Birgitta Trommler: «todo lo que se hace afuera también es trabajo».⁴⁰ Entonces, está atenta a registrarlo.

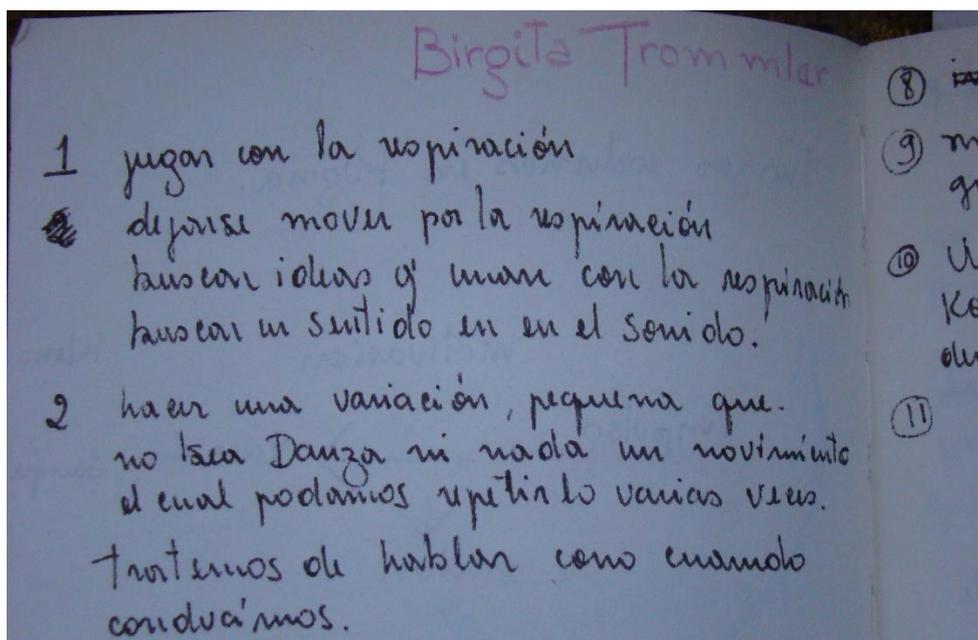


Imagen 2.2 Diario de Rosa Amelia Poveda, 1995

⁴⁰ Poveda, 31 de mayo del 2021

Una de las obras de las que existe cierto registro en la bitácora de esta etapa es *Tú que cierras los ojos y yo que al verlos pierdo los míos* estrenada en Quito y repuesta en Alemania, donde resultó ganadora del premio de coreografía Einblike en Münster en 1995. A partir de este premio la vida de Rosa Amelia cambia, se amplía su estadía en Alemania con nuevos retos profesionales. La siguiente imagen es capturada de su diario, se trata de un dibujo de los personajes que intervienen en la obra:



Imagen 2.4 Diario de Rosa Amelia Poveda, obra *Tú que cierras los ojos y yo que al verlos pierdo los míos*, 1995

Al observar su diario, Rosa Amelia narra que la obra está inspirada en un señor que observó en la Plaza Grande en Quito, quien hablaba de una virgen que bajaba a la tierra. A Rosa Amelia le impresionaron los ojos de ese señor, que casi sin moverse, contaba la historia con los ojos. La obra tiene tres momentos: cuando aparece el señor, cuando sufre una metamorfosis y sus ropas se desprenden para convertirse en virgen y al final cuando la virgen con esas mismas ropas se queda en la tierra como mendiga. Rosa

Amelia menciona que un interés implícito en sus obras es experimentar la metamorfosis, en este caso de lo celestial a lo terrenal y abyecto:

Me ideé una forma para que se vaya desprendiendo el traje, esas cuerdas van arrancando mi traje, a medida que voy caminando así (Rosa Amelia hace el gesto), este traje se va cayendo, me salen las alas, se suelta el pelo y me convierto en la virgen. La obra tenía también parte de mí vida, porque yo había tomado una decisión (Rosa Amelia se refiere a su traslado a Alemania) y no había que volver a atrás. Era algo que reflejaba mi propia vida en ese momento [...]⁴¹

Las alas que se utilizan como parte del vestuario son un elemento que hasta ahora se conservan. Rosa Amelia decoró con envolturas de chocolates que reciclaba de sus compañeros de trabajo en Alemania. Aquel premio le dio alas como en su obra. Rosa Amelia menciona: «yo he querido mucho a la danza, la danza me ha protegido, la danza me ha llevado a otros mundos, la danza ha sido mi maestra».⁴²

Etapa 2

Rosa Amelia se involucra en varios circuitos de la danza en Barcelona, trabaja con Els Comediants y es becaria en laboratorios coreográficos en el Centro de Creació de Dansa y altres Artes Escèniques de La Caldera. El encuentro con Roberto Fratini, dramaturgo y teórico de la danza, en las clases de Lipi Hernández, le acercan a estudios de danza y filosofía. Como menciona Rosa Amelia: «asistía a las clases de Lipi, más que para hacer, para escuchar sus visiones de la danza desde un cierto tono de misticismo».⁴³

⁴¹ Poveda, 23 de junio del 2021

⁴² Poveda, 23 de junio del 2021

⁴³ Poveda, 16 de junio del 2021

De esta manera, empieza reflexiones sobre los espacios epistemológicos de la danza en su práctica como creadora y profesora.

Una de las lecturas que Rosa Amelia tenía sobre este entrenamiento en danza, era que no necesariamente estaba destinado a preparar al cuerpo para la escena bajo las exigencias convencionales de producción: se buscaba integrar una investigación personal del sentir y accionar de un cuerpo en estado de danza. Rosa Amelia comenta cómo sentía su cuerpo después de estas clases: «me quedaba chicloso, adquiría una cualidad fluida, con el eje axial plástico, capaz de llegar a lugares que no conocía».⁴⁴ Relaciona este trabajo con los principios de *Counter technique* desarrollados por la coreógrafa y directora artística Anouk van Dijk, aparecen preguntas sobre lo que significa la resonancia del movimiento. Piensa en la misma práctica efímera de la danza como registro, en el cuerpo como archivo.

Etapa 3

La influencia mencionada anteriormente modificó su trabajo en la creación y la enseñanza. Para citar algunos ejemplos, en la obra *Antígona*, Rosa Amelia deja lugares abiertos para experimentar la improvisación, «espacios libres para dejar que se manifieste la danza, dejar que la danza te cambie las preguntas»,⁴⁵ lo que no sucedía en obras anteriores como *Poner el corazón en el pecho* que no deja estos espacios, pese a que sabe que aún bajo la estructura de una coreografía fija, el movimiento nunca es el mismo.

Respecto a la enseñanza, Rosa Amelia marca una ruta en sus clases donde la repetición se potencia, realiza algunas secuencias que se repiten durante varias semanas,

⁴⁴ Poveda, 16 de junio del 2021

⁴⁵ Poveda, 30 de junio del 2021

enfaticando en cada semana un concepto específico: «tengo clases repetitivas pero nunca iguales».⁴⁶ En el trabajo colectivo que lleva con el Laboratorio Coreográfico en Quito, esta forma de trabajo que implementa desde 2011 le ha servido para respetar la singularidad de los y las bailarinas, considerando la diversidad como un componente a favor sin priorizar la homogenización en sus propuestas.

Rosa Amelia ha liderado propuestas de construcción de archivos escénicos en Ecuador: por falta de recursos e interés de las instituciones los archivos existentes son acopios con una mínima labor de organización y gestión de espacios físicos o virtuales que los contengan. Rosa Amelia menciona que los archivos que permanecen son los personales porque se construyen desde el afecto: «guardar diarios es guardar personas».⁴⁷

Para Rosa Amelia, los archivos personales no necesitan validación institucional, académica o gremial, están únicamente en función de un yo que construye con los otros una danza. Considera que escribir diarios es una forma de resistencia, es un espacio que guarda sentimientos profundos, preguntas, interpelaciones, reflexiones, «es como un cuarto propio, citando a Virginia Woolf, un cuarto propio para la creatividad, la coreografía también es un cuarto propio que se abre y se comparte con otros».⁴⁸ Al registrar su presente, con inmediatez, Rosa Amelia resalta su obsesión por capturar lo efímero de la danza, por poner palabras a lo que no encuentra fácilmente una, para tratar de sostener ese estadio de danza, para potenciarlo en el futuro siempre recogiendo del pasado para renovarse. Escribir diarios es una forma de historizar la danza desde los mismos actantes, lo que permite construir y ampliar conocimientos desde la danza, escuchar las voces primarias y no las que hablan desde afuera.

⁴⁶ Poveda, 30 de junio del 2021

⁴⁷ Poveda, 9 de junio del 2021.

⁴⁸ Poveda, 23 de junio del 2021.

Tamia Guayasamin: *En el principio* sola, en el camino acompañada. Procedimiento de transmisión en danza

Tamia Guayasamin propicia espacios de acompañamiento a proyectos escénicos en residencia desde hace algunos años en *Balao*, nombre bajo el que plantea estancias de creación escénica desde la gestión artístico cultural en Quito. Tanto en creaciones de su autoría, entre las que están: *En el principio*, *danzadensa* y *Ninacuri-fuego de oro*, como en el acompañamiento a otras creadoras y como docente invitada en algunas universidades, utiliza el registro escrito en cuaderno como un instrumento que acompaña el proceso creativo.

Esta investigación revisa un procedimiento puntual de transmisión de una danza gestada en solo a una en grupo desde los registros de la obra *En el principio*, dirigida por Tamia Guayasamin hace algo más de diez años. Una de las características de esta obra es que fue el resultado del trabajo de graduación de Tamia en la licenciatura de composición coreográfica, mención danza teatro, en la Universidad Nacional de las Artes en Argentina. A más de eso, como Tamia menciona, «fue una experiencia fundante para definir mi forma de trabajo y me tomé el tiempo para vivir el proceso».⁴⁹ Las primeras ideas se empiezan a bosquejar a inicios del 2008: arranca una etapa en solitario donde Tamia siente una fuerte motivación para crear, después de haber estado más de cinco años dedicada a su carrera formativa con poca práctica creativa. Las anotaciones en su cuaderno son preguntas sobre cómo empezar, de qué quiere hablar, qué es la danza y cómo se construye sentido a través del cuerpo y el movimiento.

⁴⁹ Guayasamin, 6 de julio del 2021

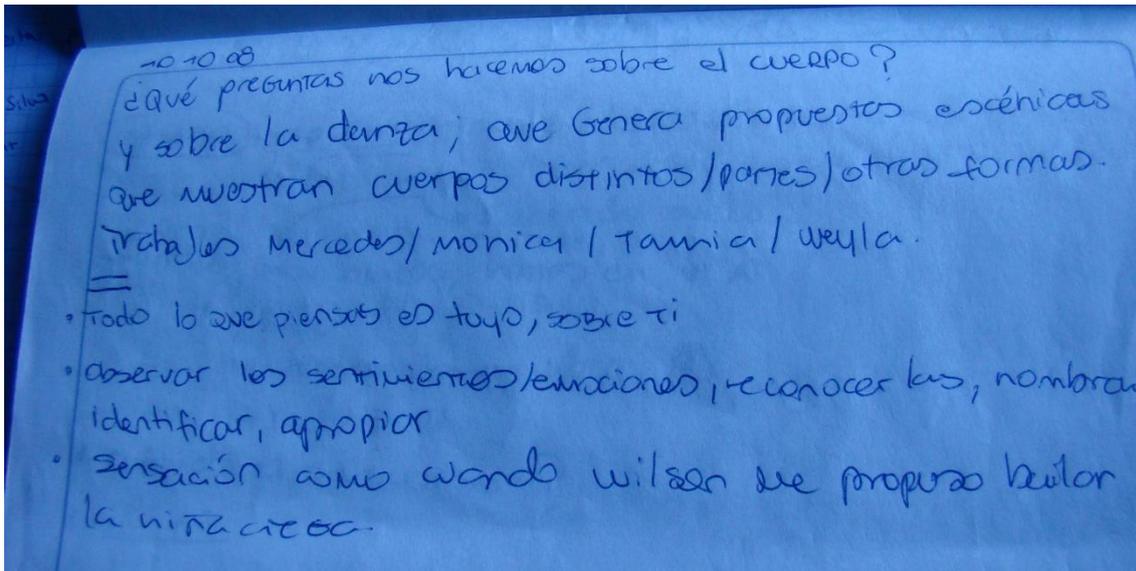


Imagen 2.5 Cuaderno de Tamia Guayasamin, obra *En el principio*, 2008

El núcleo de la obra se gesta en solitario para después de unos meses ser transmitido a un grupo, debido a la necesidad de sumar otros cuerpos a la propuesta. Desde los inicios, el proceso tiene la oportunidad de ser mostrado en algunas ciudades de Latinoamérica debido a que se enmarca en el proyecto *Laboratorio, esferas de experimentación en danza*, idea de Tamia Guayasamin acogida por la Red Sudamericana de Danza, con el fin de propiciar muestras y diálogos sobre obras en proceso de artistas jóvenes de cuatro países sudamericanos. La red daba soporte en recursos metodológicos y nexos con la asesoría artística de Mirella Carbone en Perú, Lucía Russo en Argentina, Osvaldo Marchionda en Venezuela y Ernesto Ortiz en Ecuador.

Tamia trabaja por un corto tiempo con un grupo de colegas de la carrera de danza en Buenos Aires, para después consolidar el proceso con cinco bailarines en Quito: Sofía Barriga, Gabriela Paredes, Iván Castañeda, Ana Lucía Moreno y Verónica Castillo. El proceso de creación dura un año y medio y, aunque el estreno se realiza en mayo del 2009 en la Sala Mariana de Jesús de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, la obra continua en circulación unos meses más con funciones en otras provincias y en algunos festivales

nacionales e internacionales, ya que resulta ganadora del premio a la producción coreográfica en danza por el Ministerio de Cultura del Ecuador en el 2008.

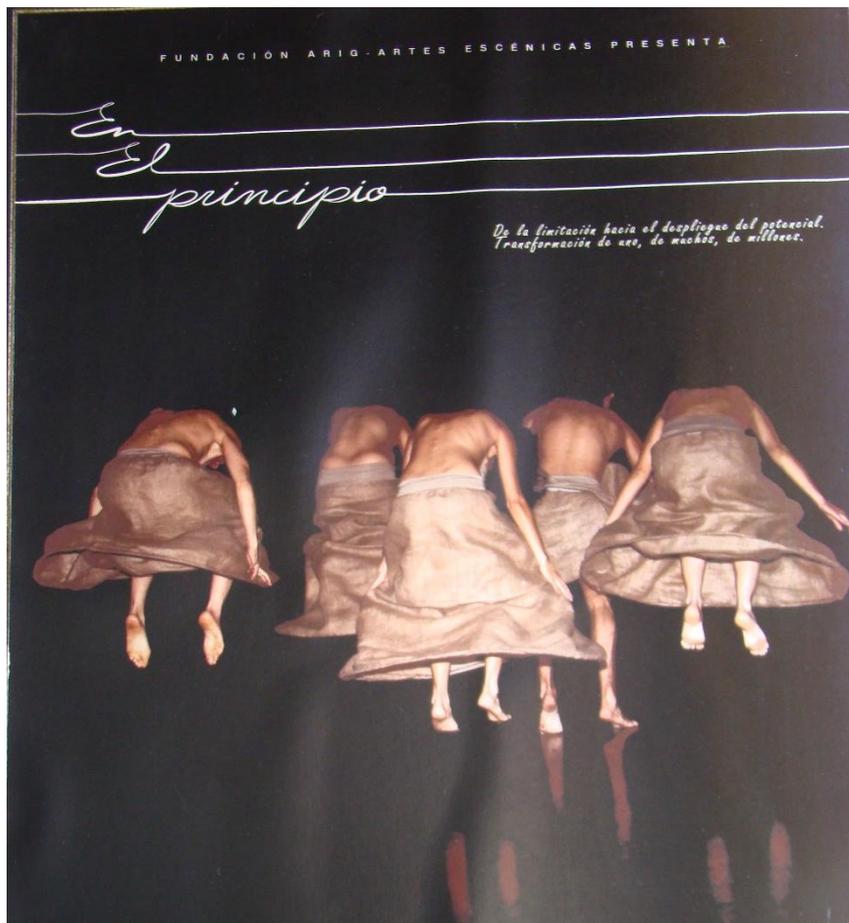


Imagen 2.6 Afiche de la obra *En el principio*, fotografía: Ana María Ortiz, estreno 9 de mayo del 2009

Los registros que se tienen de este proceso de creación y transmisión son: parte de los cuadernos con anotaciones hechas a mano, un archivo digital llamado cuaderno proceso, y un escrito formal como sustento del trabajo de titulación. Una particularidad de estos registros, en relación con los de Klever Viera y Rosa Amelia Poveda, es la presencia del video como ayuda memoria. Durante este proceso, Tamia registra en video sus ensayos en solitario como herramienta para recordar la estructura en construcción, sin embargo su cuerpo y movimiento responden a estados que para ser transmitidos no dependen de copiar una forma, es decir, no están únicamente en función del sentido de la vista, sino que implica el acoger una premisa y descubrirla en el cuerpo de cada intérprete.

El núcleo de movimiento era el estado mineral de una piedra que late, una piedra genuina de cada una, me evité darles una forma específica que encontré en mi cuerpo. En este proceso fue importante que yo tuve una vivencia y buscar las maneras de transmitir esa vivencia a otros cuerpos sin opacar su individualidad. Se conectaron como grupo sabiendo que estábamos evocando a las montañas, a las entidades [...].⁵⁰

El ejercicio de transmisión necesitó de estrategias que funcionen para acercar la vivencia personal de Tamia al grupo: dependía de los trayectos, las formaciones de cada bailarín, las entradas que tenían a su cuerpo. Para conectar utilizó música, poesía, imágenes, instrucciones, un malabarismo de estímulos hasta encontrar un lenguaje en el que puedan fluir. El uso de la comunicación en la transmisión es un entramado complejo.

A la hora de bailar, si un bailarín se entrena en alguna técnica, esas son las herramientas que pone en juego, más que una conexión con su ser. Al final, lo que más funcionó, fue hablarles en términos de sistema, lo más frío, es un sistema que para existir tiene que definir cómo se mueve, cómo respira, sus pies son sus codos, su nariz es la doceava vértebra, marcamos ese sistema y ahí todos entramos [...].⁵¹

Para Tamia, la transmisión es una oportunidad de compartir las perlas del camino, es un intercambio que llena de motivación cuando se entrega herramientas que han sido útiles para uno y pueden serlo para otros. La relación que Tamia ha construido con la danza es de descubrimiento, de autoconocimiento más que de la danza como ejecución virtuosa de movimientos. Le interesa transmitir una actitud de ser inquieto, de preguntar, de dejar espacios abiertos para la búsqueda propia y potenciar el disfrute de crear, de

⁵⁰ Guayasamin, 24 de junio del 2021

⁵¹ Guayasamin, 6 de julio del 2021

encontrar, «no prima la danza sino la persona, que le sea útil, que le resuene en algo, que hagan algo que les implique, les convoque».⁵²

Por esta razón, Tamia piensa que el registro en palabra, escrita o hablada, tiene un potencial de expresión y diálogo con el universo interior de cada persona, necesario y movilizador en la búsqueda de sentidos en un trabajo creativo. Las anotaciones en su cuaderno son puntuales, concentradas en las inquietudes de creación de la obra. Apunta palabras clave que rebotan del cuerpo al papel, salen de y regresan a él, algunas se afianzan y otras se descartan en los ensayos siguientes. Acompañan a las palabras y textos cortos, dibujos en secuencia a manera de storyboard que registran ubicaciones y trayectorias espaciales, con el avance del proceso, estos dibujos también aportan ideas al diseño de iluminación y vestuario.



Imagen 2.7 Cuaderno de Tamia Guayasamin, obra *En el principio*, 2008

⁵² Guayasamin, 6 de julio del 2021

El cuaderno proceso es un documento digital que contiene transcripciones de los cuadernos físicos. Es interesante porque, una vez finalizada la creación, se vuelve a los registros primarios de los cuadernos, a las impresiones y anotaciones breves, y se hace visible el conocimiento que puede generar un proceso. En este documento se observa cómo el rastro que deja el cuerpo en forma de palabras clave, dibujos o trazos en el papel se acerca a definiciones, conceptos, cruces con otros campos del saber que provocan y amplifican reflexiones. Como Tamia menciona:

En general, se habla del entrenamiento, de la escena y de la crítica, no se dimensiona la producción de conocimiento alrededor de una creación en danza. El cuaderno es ese lugar donde aparece todo ese conocimiento, es clave para entrar en la visión de mundo que tiene un creador [...].⁵³

Klever Viera: El cuaderno amarillo

En este apartado se realiza un acercamiento a algunos recursos creativo pedagógicos utilizados por Klever Viera en la organización de sus clases-talleres. Se toma como fuente de información los registros escritos en *El cuaderno amarillo*, registros de una bitácora personal y los recuerdos de mi experiencia como integrante en uno de sus talleres. Además de algunos materiales recopilados anteriormente como entrevistas y reflexiones realizadas en base a la observación del trabajo de Viera.

Se ha seleccionado la bitácora llamada *El cuaderno amarillo* porque, como Klever menciona es la experiencia de taller que marca el inicio de una línea nueva de trabajo: «descubrí un método, ahí se gestó, mis clases cambian porque el componente de

⁵³ Guayasamin, 6 de julio del 2021.

experimentación entra a la estructura de la clase». ⁵⁴ Klever, migrante a la capital, intuye el arte desde pequeño en su natal Toacaso: al llegar a Quito con la intención de ingresar al conservatorio a estudiar música, su plan toma otra dirección. Empieza sus estudios en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, donde la danza le atrapa al observar una película en el contexto de la Revolución China, averigua dónde hacer danza y como Klever dice, con suerte, ingresa al Instituto Nacional de Danza, baila en la Compañía Nacional de Danza, para después viajar a recibir formación de técnica moderna con Xavier Francis y Luis Fandinho en México. A su regreso en 1980, se impone la tarea de enseñar lo aprendido, de formar bailarines. Desde ese momento hasta ahora, comparte su entrenamiento con varias generaciones de bailarines y dirige algunos grupos, Klever menciona que en su vida artística ha tenido mayor importancia el acto de enseñar que de crear: «la tarea del maestro es ingrata, es oculta, todo sucede dentro de la sala». ⁵⁵

El fragmento del recorrido de Viera que se analiza en la investigación, está guiado por *El cuaderno amarillo*, que contiene informaciones sobre un taller realizado con bailarines jóvenes que acudían al Frente de Danza Independiente para participar en experiencias formativas y escénicas con un componente fuerte de experimentación debido a que, en ese momento, la danza se expandía a preguntas sobre la contemporaneidad. «El Frente de Danza Independiente nace en 1984 en Quito como una asociación de bailarines y coreógrafos independientes para emprender acciones de carácter colectivo». ⁵⁶ Para finales de los años noventa, están trabajando en la adecuación de unas instalaciones para funcionar en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde unos años más tarde se habilitará también, la Escuela Exploradores de la Danza.

⁵⁴ Viera, 6 de julio del 2021

⁵⁵ Viera, 6 de julio del 2021

⁵⁶ Ekaterina Ignatova, *Camino Danzado, memorias de un arte resistente en Quito* (Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador: 2013), 52

En *El cuaderno amarillo*, bitácora que Klever Viera redacta de octubre de 1999 a octubre del 2000, se encuentra un registro del taller que dio a la luz a la obra *Vista de ojos, danza estática en primer plano* estrenada en septiembre del 2000. Con el cambio de siglo y la crisis económica que vivió el país, fruto de la dolarización, la migración fue un hecho histórico que define el rumbo de la obra. Viera, que se considera al borde, en el límite, producto de ser mestizo y migrante, piensa que la gran pregunta que irrumpe en sus obras es sobre la identidad, quién soy. «Mi obra sigue siendo identidad, hasta el día de hoy, en mi última obra (se refiere a *Angelote amor mío, troco y truca* estrenada en el 2021) hay un danzante (posiblemente hace referencia al danzante de Pujilí, personaje principal en las festividades tradicionales del cantón Pujilí, cercano a Latacunga, provincia de Cotopaxi)». ⁵⁷

La identidad está en el entrenamiento diario

El aliado que acompaña a Klever Viera en su persistencia en la danza es el encuentro con él mismo en la sala de ensayo, en el entrenamiento diario, el trabajo en soledad y la disciplina.

Desde que entras por esa puerta ya cambiaste porque entras a ese espacio que es diferente, especial, es tu cuerpo el que tiene que crear ese espacio, con tu concentración, calentamiento, entrega en el entrenamiento. Es un espacio propicio para que tú seas, si sabes quién eres o estás en esa búsqueda, se convierte en un espacio de creación [...]. ⁵⁸

⁵⁷ Viera, 25 de junio del 2021

⁵⁸ Viera, 28 de diciembre del 2018

Se puede ver que el entrenamiento al que se refiere Klever, no solo implica un estado físico de disposición del cuerpo para adoptar ciertos mecanismos técnicos: además de eso, se propone transmitir lo que trae consigo la decisión de hacer arte, las renunciaciones y la amplificación de las interrogantes sobre uno mismo. Para acentuar esta idea, en una bitácora personal, se halla la siguiente anotación:

21 de junio del 2013. En el artista es importante el entrenamiento, el entrenamiento dice lo que es. En un grupo de danza más allá de bailar, de hacer arte, es una filosofía de vida. Entrenar te da identidad, de ahí parto yo, te da sentido.⁵⁹

El entrenamiento que según Klever, construye identidades, se gesta en el ensayo constante, donde cada día se acumulan informaciones alrededor de la exploración del cuerpo y el movimiento con la idea de habitar un cuerpo libre, limpio de clichés. Bajo esta consigna, Klever plantea el impedir que la técnica mecanice los cuerpos: cuando se refiere a lo que acontece en la sala de ensayo, habla del arte de dar clases como una tarea de formar bailarines, antes que de la técnica.

Una de las influencias para su trabajo es el bailarín y coreógrafo Wilson Pico, quien le dio las primeras herramientas para improvisar: durante tres años Klever Viera deja de crear para dedicarse a bailar las coreografías de Pico, observar sus talleres y tomar notas. El trabajo de improvisación se consolida en el proceso de creación de la obra *Vista de ojos, danza estática en primer plano* donde Klever abandona la idea de coreógrafo tradicional y no elabora ninguna de las secuencias de movimiento que se desarrollan en la obra: todo lo construyen los participantes, se aleja del virtuosismo y se dedica a ordenar los materiales de la composición. En la siguiente anotación, de una de las primeras

⁵⁹ Tamia Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

páginas de *El cuaderno amarillo*, se pueden observar las motivaciones con las que arranca el proceso de la obra.

Hoy viernes 5 de noviembre, penúltimo mes del siglo XX empiezo un trabajo soñado desde hace mucho tiempo: Educar desde el comienzo para que sean independientes y responsables, que no esperen solo bailar. Que hagan con gusto las otras tareas. Con una célula o con dos = regresión, hasta convertirse en un huevo. Primera gran etapa es limpiar el cuerpo de automatismos, clichés o formas ya aprendidas. Quitar los traumas, resistencias, frustraciones. Partir del punto cero para descubrir otras posibilidades, para que estés listo para reaccionar, para que estés listo y libre para dejarte habitar por los otros, los personajes, o las sensaciones o las intensidades. Devenir cuerpo indefenso, sin escudos, sin apariencias. Yo aparento algo siempre, aparento ser bailarín [...].⁶⁰

Lo que Klever denomina como ‘sin apariencias’, quizá se refiere a la búsqueda de una escucha íntima con el cuerpo, un estado de introspección desde el cuerpo, donde la técnica deje su huella sin dejar de indagar dentro de uno mismo y la visión de mundo con la que se está en relación. Estas reflexiones se dan desde el cuerpo al trabajar la danza en soledad. Klever menciona que el bailarín debe trabajar su danza, solo, dos, tres, cinco horas en la sala de ensayo. Recuerda cuando se propuso descodificar la técnica adquirida, integrar la improvisación y preguntarse sobre su danza, la danza que le identifica, diciendo a las manos, a los pies, que hablen. Es una búsqueda desde el rigor, la autodisciplina, «el cómo te robas a ti mismo tiempo para trabajar tú solo. Ensayos aparte,

⁶⁰ Klever Viera, *El cuaderno amarillo*, octubre de 1999 a octubre del 2000

libros, música, cosas tuyas que te llenen. Son las renunciadas las que construyen tus decisiones, es el amor».⁶¹

Acciones vaciadas

Durante la organización del taller registrado en *El cuaderno amarillo* se pueden identificar dos tareas principales que construyen la obra *Vista de ojos, danza estática en primer plano*: las acciones vaciadas y la vida urbana como fuente de exploración creativa. La literatura empieza a servir como motivación que se inserta en la forma de trabajo de Klever Viera, quien dice que roba materiales, todo lo que intuye que le puede servir: *El caballo de plata* de Eugenio Barba fue una lectura determinante, porque inaugura un campo de investigación y reflexiones sobre el hacer. A su vez, Gilles Deleuze, a quien empieza a leer por referencia del poeta cuencano Carlos Rojas, le permite descifrar el acto creativo a través de su filosofía y al poner en práctica ciertos fragmentos aparecen las acciones vaciadas como un método de composición: «utilizo algunas frases de sus textos, las pongo en el espacio, para improvisar, para que me dejen diseños, trayectorias, para entrar en un estado de alerta, de atención».⁶²

La secuenciación de tareas sobre las acciones vaciadas que se registra en *El cuaderno amarillo* dice:

Martes 9 de noviembre de 1999. Observarse en sus rutinas cotidianas. Mi tarea: aprender a ver, a descifrar que quieren, que intentan hacer y que hay detrás de sus intenciones.

⁶¹ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

⁶² Viera, 6 de julio del 2021

Martes 16 de noviembre de 1999. Observar mis actos antes de morir-dormir. Hoy deberemos reproducir mis actividades antes de dormir. Reproducir mis rutinas de sueño, luego en un solo sitio, solo con brazos, solo con manos.

Martes 23 de noviembre de 1999. Rutinas cotidianas, qué hago antes de quedarme dormido, solo con las manos, abstraer lo sustancial. Danza de manos [...].⁶³

Un componente que está presente en el trabajo de Klever Viera es la intuición, entendida como el oficio de trabajar en la observación, para que las cosas le hablen, la vida le hable. Cuando se gesta el método de composición en base de las acciones vaciadas, una de las preocupaciones de Klever era que observaba más danza en la vida urbana cotidiana, en las acciones con las manos, que en el escenario. La idea era vaciar la cabeza en las acciones cotidianas, dejar que los pensamientos se vayan con la repetición de una actividad monótona para que haya espacio para la creación. El interés, no estaba en la representación del acto mismo, sino en la geografía que van construyendo las acciones reproducidas, esas acciones son vaciadas del contenido de donde provenían, como «chile relleno, lo vacías, lo llenas con otros contenidos»⁶⁴, – la imagen que tiene Klever –.

Estas acciones vaciadas de su sentido primario, se convertían en acciones susceptibles de deformarse a través de las sensaciones, las que permitían crear líneas que podían entrar en un proceso dramático donde aparecían personajes efímeros. Las acciones se aíslan al trabajo de detalle de las manos en un espacio reducido. Lo de fondo era haber encontrado un mecanismo para que danza sea acción. La danza de la cotidianidad partió de la experimentación y se convirtió en un método de levantamiento

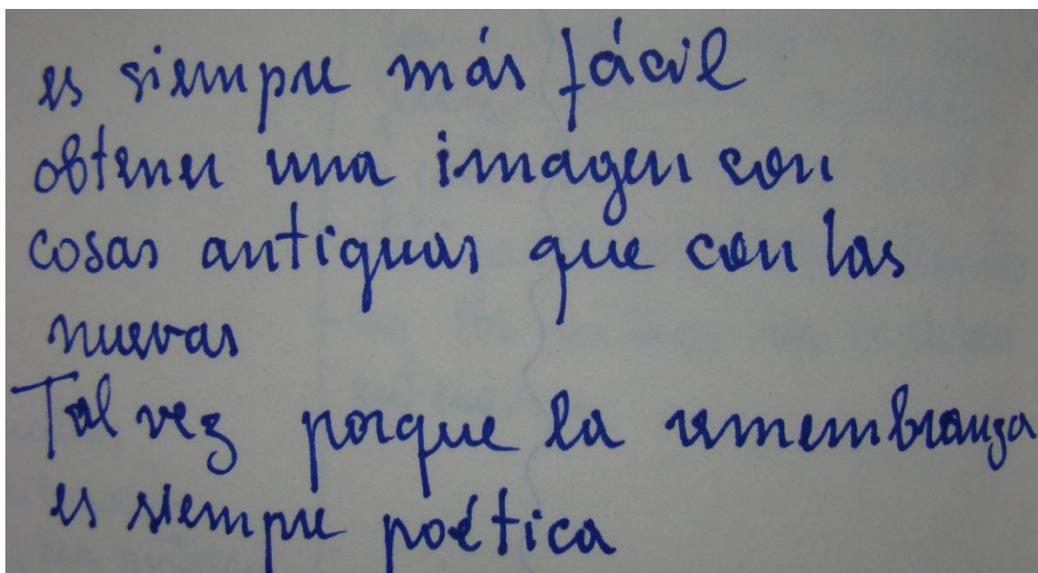
⁶³ Viera, *El cuaderno amarillo*, octubre de 1999 a octubre del 2000

⁶⁴ Viera, 6 de julio del 2021

de materiales que sirven para ordenar el espacio, crear geografías más que coreografías. Este sistema se convirtió en una identidad estética de Viera.

Klever asegura que las acciones vaciadas son un buen método para entrar a la composición, para encontrar materiales propios, y efectivamente ha trabajado muchos ciclos a partir de este método. Para los bailarines principiantes es bueno, un recurso para iniciar un proceso, y aunque se agota, Klever trabajó con él hasta la obra *Espacio me has vencido* estrenada en 2019.

Los registros escritos que se conservan pueden ser releídos, reactivados, renovados por una diversidad de lectores. El acto de registrar en cuadernos, momentos, hechos y personas importantes para Rosa Amelia Poveda, Tamia Guayasamin y Klever Viera, permite rastrear posibles tradiciones e influencias. Las memorias en registros narrados de forma oral y escrita desde las bitácoras sirven como fuente de información para exponer una historiografía de la danza, bastante específica teniendo como rango de tiempo entre los años noventa y dos mil diez.



es siempre más fácil
obtener una imagen con
cosas antiguas que con las
nuevas
Tal vez porque la memoria
es siempre poética

Imagen 2.8 Diario de Rosa Amelia Poveda, 1995

Capítulo 3

La bitácora como lugar de encuentro y confrontación con uno mismo: el reflejo al otro lado del río

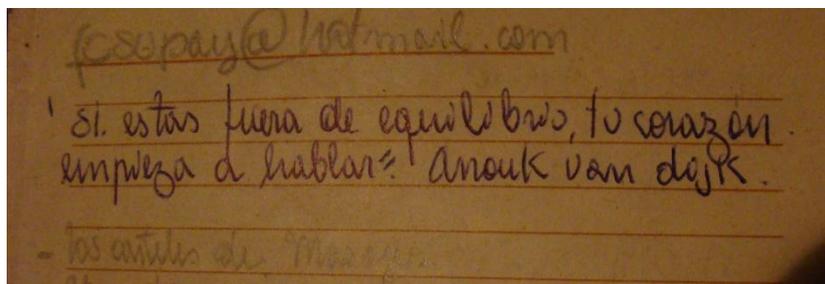


Imagen 3.1 Diario de Rosa Amelia Poveda, 2016

Para finalizar la investigación, se propone este apartado que invita a pensar en la utilización de la bitácora como una herramienta que fortalece instancias de auto conocimiento en los procedimientos formativos y/o creativos de transmisión en danza. En mi encuentro con Rosa Amelia Poveda, Tamia Guayasamin y Klever Viera, cada uno en sus particulares modos de trabajo, de una u otra manera, llevan un registro escrito de los procesos en los que se implican. Pese a que, pertenecen a generaciones distintas, y han vivido experiencias diferentes, el ejercicio de volver sobre sus registros destapa un entramado de emociones y sentimientos.

Es posible que, en el acto de observarse, se toquen esferas complejas. La imagen que acompaña al título de este capítulo es: el reflejo al otro lado del río, quiere decir situar la mirada sobre los retos mínimos o máximos que han desempeñado, lo que puede significar el asumir espacios de reflexión de los actos y las experiencias pasadas. Dichas reflexiones, donde se proponen interpelaciones personales, aportan al fortalecimiento de una voz propia que se alimenta de uno mismo desde el cuerpo-territorio. Los registros escritos en bitácora posibilitan el ampliar la visión de la danza más allá de una serie de técnicas y adaptaciones de movimiento solamente: la bitácora es una herramienta valiosa

en la transmisión de danza porque apoya la reflexión de los procesos y de cómo el sujeto está relacionado con los mismos. Es un documento íntimo, un espacio de divagaciones y certezas, de desequilibrios, de situaciones no premeditadas que cambian los rumbos. Cuando los autores fijan ese momento en la escritura, no tienen idea de a dónde les va a llevar, del por qué deciden registrar, las reflexiones aparecen al observar el registro con ayuda de la distancia.

Para empezar el desarrollo de este capítulo, se organizan algunas reflexiones compartidas desde los artistas colaboradores respecto a la bitácora como lugar de confrontación con uno mismo, para después, dar lugar a una escritura en primera persona sobre los recursos transmitidos por Klever Viera que han tenido una repercusión en mi formación en danza, para lo que se utilizan los registros escritos en *El cuaderno amarillo* de Viera y en una bitácora personal desarrollada al participar en uno de sus talleres en el 2013. Más que el análisis de las herramientas metodológicas de enseñanza, se puede pensar en los recursos que han perdurado en los talleres impartidos por Viera y que han propiciado parte de mi descubrimiento en la danza.

¿Para qué escribir bitácoras, si lo que se quiere es bailar? La danza es donde se vive la cinestesia y se provoca cinestesia en otros, las ideas-imágenes que mueven los cuerpos vienen de lo que se vive, se conoce, se aprende en el paso por el mundo, por eso se tiene la necesidad de percibirse en el presente para poder percibir a los otros y las afectaciones de afuera y así construir un discurso propio desde el cuerpo y el movimiento. Se piensa que la labor de la bitácora es sostener las ideas-imágenes que se tienen y vienen del cuerpo, aun sabiendo que la repetición implica una nueva interpretación de los registros: la palabra que camina alrededor de la danza potencia el conocimiento experiencial, concentra la atención necesaria para percibir, observar el mundo. La bitácora va a vincular la experiencia corporal con las ideas, poniéndole signos gráficos:

palabras, frases, dibujos y trazos. La experiencia corporal no solo está presente en las experiencias de movimiento en una clase o un taller de danza sino en las vivencias que causan conmoción en quien danza y registra para recordar.

Para Rosa Amelia, los diarios guardan palpitaciones, profundidades y deseos: «veo que en mis diarios de campo había escondido muchos deseos, muchos sueños, poco a poco estos sueños van asomando en mi vida material»⁶⁵. En el taller Exo herramientas coreográficas impartido por Rosa Amelia Poveda en el Festival Fragmentos de Junio del 2021, ella narra el reencuentro con uno de sus diarios, en el que había guardado un papel dentro de un sobre donde anotó el deseo que le impulsó a trabajar la obra *As, rojo corazón en prólogo para Agamenón*, donde tenía un unipersonal en base a *Cassandra* de Christa Wolf; en el momento en que volvía a mirar el papel, años después, se dio cuenta de la razón por la que había hecho la obra: el momento en que se había conmovido y con la danza se propuso llegar a ese lugar. Rosa Amelia menciona que con la danza se puede llegar a ser una maga, la danza enseña cosas.

Por su parte, Klever Viera narra que, hace algunos años, se propuso transcribir sus cuadernos, con el fin de sistematizar las informaciones sobre la metodología desarrollada en sus clases y talleres. Sin embargo, no logró su objetivo, menciona que observar el pasado es nostálgico, él mismo es su propio juez y es severo. En los procesos de creación sus cuadernos le sirven como fichas mnemotécnicas, en especial, de las lecturas que utiliza para motivarse. Klever dice: «cuando necesito voy al baúl de los recuerdos, ya no leo sino releo, me estoy repitiendo. Tengo un archivo, quizá no ordenado, sobre todo trabajo con las lecturas. Confío que en la danza es el cuerpo el que piensa.»⁶⁶

⁶⁵ Poveda, 9 de junio del 2021

⁶⁶ Viera, 25 de junio del 2021

A su vez, en las residencias de creación que Tamia Guayasamin acompaña, utiliza la palabra escrita y hablada sobre lo que se está haciendo con el cuerpo, propone la construcción de un puente entre el hacer y el decir para conocer el universo de palabras en torno a lo que los bailarines hacen. Los ejercicios de definir y enunciar con el cuerpo y la palabra son herramientas que sirven para instaurar procesos particulares de creación desde universos propios, son espacios para indagar sobre sí mismos. Durante las entrevistas para esta investigación, Tamia regresa a los registros conservados de la obra *En el principio*, y siente entusiasmo de volver sobre la obra, de seguir trabajando a partir de las preguntas que aparecieron en ese momento y ahora son releídas: qué diría la obra hoy, en el presente, se pregunta Tamia.

Ninguno de los artistas aquí nombrados escribió bitácoras con la perspectiva de que sean leídas por otras personas o publicadas: son espacios internos, íntimos acompañantes del proceso solitario de los creadores. Si bien la danza es una ceremonia compartida, la persona que está al frente de un grupo, necesita espacios donde aclarar sus ideas, asentar sus preocupaciones, probablemente acumular y olvidar en los registros para liberarse y continuar. Rosa Amelia menciona:

Estos diarios brindan dimensiones de lo que yo era, de ese era que también soy, de mis transformaciones, incluso la letra se va transformando. A mí misma me abre unos espacios de pregunta, es mi pasado que me interpela, volver a leer el pasado es interesante y es tenebroso, no es fácil confrontarse con uno mismo. Es una tarea leccionadora para una misma, poder leerse, definirse o enunciarse. Quizá en otro tiempo vuelva a mirar los diarios y diga otra cosa [...].⁶⁷

⁶⁷ Poveda, 30 de junio del 2021

En estos últimos años, Rosa Amelia ha vuelto sobre sus diarios, a pesar de lo que implica el ingresar al pasado, ella considera que el mirar hacia atrás es una experiencia positiva, tiene una necesidad de releer, recordar, remitirse a sus registros, a sus escritos, dibujos, anhelos y preguntas. En especial a partir de sus estudios académicos, empieza a recordar cosas que hizo, que leyó, que vivió, acude a sus diarios para reencontrarse con estos registros y relacionar estas experiencias escritas con las prácticas reflexivas exigidas en sus estudios. En la elaboración de textos, por ejemplo, ojea sus diarios y va cazando frases con las que arma sus escritos. De la misma forma, cuando hace proyectos en grupo, en la transmisión de motivaciones e imágenes que necesita se comprenda de mejor manera, es posible que hablar desde ella misma no sea suficiente: por eso ocupa imágenes de lo que ha vivido, recuerdos como referencias que guardan sus diarios, para hallar otras ideas, otras maneras de expresar lo que quiere contagiar. Rosa Amelia humaniza la danza, en sus procesos prioriza a las personas, está atenta a sus necesidades, dispuesta a escuchar y cuidar.

Es muy fácil hacer un acto poético en el escenario, con la gente, con la que quieres estar, donde el tiempo cambia y las dimensiones cambian. Pienso que también en la vida personal también puedes hacer estos actos mágicos, poéticos. Yo los voy a hacer también para mi vida, que cada diario sea un acto poético para mí [...].⁶⁸

Según Rosa Amelia, en el país hacen falta otros espacios fuera o dentro de la sala de ensayo para reflexionar sobre las prácticas alrededor de la danza: la prioridad sobre la producción de obras tanto en la institucionalidad como en el sector independiente hace que las reflexiones se minimicen lo que no permite que los campos de observación,

⁶⁸ Poveda, 30 de junio del 2021

conocimiento y confrontación con uno mismo, develen el universo interno de los hacedores de la danza. Es común, para referirse a bailarines, decirles «hagan, no piensen, aquí falta mucho que los alumnos no sean tan alumnos. Yo diría repítelo pero piénsalo y vuelve a repetir para que lo vuelvas a pensar porque nunca es lo mismo».⁶⁹

Klever Viera desde mi archivo y repertorio

Klever Viera está en la esquina de la sala de ensayo, sentado en el piso casi debajo de la grabadora, desde donde se escucha música lenta con sonidos profundos de instrumentos de viento. Alrededor suyo unos calcetines o polainas, una mochila y un termo con agua. Huele a alguna pomada mentolada, quizá se ha aplicado en alguna parte del cuerpo. Sus manos recorren su cuerpo acariciando la carne, tratando de sentir el hueso. Tiene los ojos cerrados, parece que no se percata de quienes silenciosamente vamos entrando a la sala, dejando nuestras cosas en los bordes y preparándonos para la clase. A las nueve de la mañana voltea su cuerpo atrás y dice: ¿ya están? ¡Vamos!, nos convoca al centro, en el ruedo nos miramos, nos saludamos con el cuerpo, empieza la clase.

El trabajo en la sala de ensayo consta de dos partes: la clase de técnica, que como Klever menciona desde el hallazgo de su método en 1999, incluye una sugerencia que puede disparar a la creación, a conectarse con la temática que está germinando en una obra. Al finalizar la clase hay un receso de diez minutos, para continuar con el taller. El grupo se reduce y el trabajo se destina a la creación, de ser el caso se hace ensayo de obra en repertorio y se comparte textos y reflexiones. Aunque esto no es particular del taller, a momentos en una clase de técnica Klever lanza una pregunta: ¿por qué haces danza?

⁶⁹ Poveda, 23 de junio del 2021

Así, en pleno deleite de la secuencia de movimientos, se cuentan vivencias, se dialoga sobre el contexto colectivo.

En la clase se necesita sentir el peso del cuerpo para elevarlo o dejarlo caer y encontrar un tono muscular que permita una cierta cualidad de espesura en el movimiento. El punto clave está en los pies: la relación entre peso y tono se da por medio de la comunicación de los pies en el suelo, se procura una reciprocidad de pesos: pide enviar el peso por los pies a la tierra y a su vez recoger de ella, los pies empujan el suelo, se nota un alargamiento de la musculatura hacia arriba. Para entrar a la danza, a desplazar el cuerpo en el espacio, se necesita establecer relaciones entre tono y peso: para eso Klever menciona la fórmula peso-pies-piso. Las piernas están flexionadas sin perder extensión, son como largas colas que proyectan la columna, el torso puede en cualquier momento bajar al nivel medio, cerca de la tierra: las manos se pueden apoyar en el piso para que las piernas dibujen amplios círculos, espirales cerca del piso, que se conectan con la columna. El ejercicio que se transcribe a continuación me permite comprender la fórmula peso-pies-piso, y sentir esa relación entre peso y tono, se trabaja lento para sentir el apoyo del pie en el piso, la activación del centro y cierta espesura en el movimiento.

14 de octubre del 2013. De pie, piernas plie, contracción, manos en las rodillas. Empezar a caminar lento, sintiendo cómo se da el movimiento, primero cambio de peso, sacar talón, planta, metatarso, dedos, peso se traslada a la pierna de base, suspender un rato, más contracción, te cierras, te escondes. Para asentar primero talón, planta, metatarso, dedos, te abres, estirar brazos, pecho, te expandes. Lo mismo caminando hacia atrás, pero se asienta primero

dedos, metatarso, planta, talón. Combinar caminar hacia adelante y hacia atrás.⁷⁰

Una vez establecida la conexión de los pies a la tierra, hay la posibilidad de moldearlos para que la pelvis ondule, se amplíe en su cavidad. La pelvis le otorga una cadencia particular al movimiento, desde los pies, pasando por la pelvis, se conecta la columna con movimientos en espirales, que inciden en los codos y las manos que dan significaciones de animales o semidioses. Se maneja un cuerpo alargado en todas sus dimensiones, con piernas fuertes y algo flexionadas que le permiten desplazarse con rapidez, un tanto agachado como si en algún momento fuera a desaparecer debajo de la tierra, aunque a momentos puede salir y elevarse. Se utiliza el nivel medio, lo que permite desarrollar una percepción del centro porque se requiere elevar el peso en algún momento o entrar al piso y volver a salir. Klever define así al centro como:

28 de enero del 2014. Es de donde sale todo y a donde regresa todo. Es el silencio, una energía del espíritu. Se asocia con el tono muscular. Necesita ser entonado, tiene mezcla de temperaturas, tiene que ser cálido pero no tenso. Hay que encontrar ese centro.⁷¹

La pelvis hace péndulos hacia todas las direcciones, se complementa con la movilidad del torso, las costillas salen de un lado al otro y se ven prolongadas en los codos que protagonizan un movimiento con cierta gracia, cierta sabrosura. Se necesita encontrar un tono, repite Klever, «desaparecer el entorno, entrar en una bruma, en una mirada adentro, es telúrico, tiene que ver con los volcanes, viene de la tierra, de los ancestros»⁷². Es entrar en un estado de embelesamiento, una sensación de embriaguez, fruto del uso

⁷⁰ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

⁷¹ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

⁷² Viera, 25 de junio del 2021.

del peso del cuerpo, que cae en un punto para recuperarse y suspenderse, lo que Klever ha denominado rabo de vaca: «es un sentido de cómo usar el peso, cómo usar el espacio, cómo usar el piso»⁷³: lleva ese nombre porque se fortalece en lo anecdótico. Para no perderse y desconectarse unos de otros, están presentes las cuentas, en ochos. Klever casi no mira, mantiene sus ojos cerrados, suena sus dedos, vibra su cuerpo, dice algunas palabras, en su mayoría cuentas, hasta el ocho y vuelve al uno.

Las acciones vaciadas, método de composición que Klever desarrolla y registra en *El cuaderno amarillo*, era un recurso que continuaba manejando en el taller al que pertencí por ocho meses en el 2013. Se trataba de construir una secuencia desde acciones repetidas, aislando el movimiento solo en las manos: trabajé acciones de maquillarse, de forma individual y después compartí materiales con una compañera, lo mostrábamos como una danza de manos por parejas. En la siguiente anotación, algunas consignas que Klever daba para adentrarse a los ejercicios de acciones vaciadas:

19 de febrero de 2014. Vaciar las acciones cotidianas, acciones que se dan en los espacios en la casa: cocina, baño, patio. Anda al patio trasero de tu casa, donde están las cosas que guardas, nadie ve lo que el tiempo va acumulando. Ubícate ahí, haz un recorrido y elabora una lista de las cosas que hallas. Trabaja con remanentes, con residuos, con lo que queda.⁷⁴

Las temáticas que se abordaban eran sobre la muerte con la idea de romper con las máscaras, las apariencias y hallar un cuerpo que sirva para la danza, un cuerpo fuera del cotidiano. Así se buscaba no solo vaciar las acciones para construir geografías, sino

⁷³ Klever Viera, *Del rabo de vaca a la danza de la cotidianidad, a las acciones vaciadas, a la danza imperceptible*, ed. por Gabriela López y Alexandra Morocho (Quito: Memorias del II Dialogo de Saberes Reflexiones a través del movimiento, 2015), 94

⁷⁴ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

también vaciar el cuerpo, hacerlo morir y danzar para la muerte, para que vuelva a nacer habitado por sensaciones, el componente sagrado ritual estaba presente en los talleres de Viera. El siguiente ejercicio me sirvió para comprender ese vacío en el cuerpo, desde el vacío de desprender los músculos y quedar esqueleto: intenté registrarlo con los detalles porque cuando salí del ejercicio noté que algo en la percepción de mi cuerpo había cambiado.

11 de febrero. Se abre un orificio en el dedo gordo izquierdo del pie, por ahí se vacía todo, se empieza a salir todos los fluidos, los órganos, la carne, los músculos. Recorre con la mirada, con los ojos hacia adentro, todo el cuerpo desde los pies hasta la cabeza. Mientras te ves te vacías todo, todo. Hasta quedar solo hueso. Respirar profundo y llenar de aire todo lo que quedó vacío, todo el hueso, el esqueleto. Llenarlo de aire, respirando profundo. Una vez que te sientas lleno, empiezas a moverte, no eres nada, no sabes nada, no conoces como moverte. Con ese cuerpo me pongo de pie, dos patas, llego a la vertical de una forma diferente.⁷⁵

El ejercicio de composición a partir de las acciones vaciadas se evidenció en la creación de trabajos cortos en versión solo desarrollados por cada integrante del taller, que fueron estrenados en la sala Espacio Vacío en Quito en febrero del 2014. Las acciones de maquillarse no despertaron un interés creativo en mí, pero sí enfatizaron en los movimientos de los dedos, de las manos. Hasta ahora, reconozco una conexión entre el movimiento de mi cuerpo en relación con el de mis manos, como si pudiera trasladar una parte de mi cuerpo a mis manos, distingo los impulsos que viajan desde el centro de mi cuerpo y salen, se alejan a través de las manos. En una parte del trabajo aparecían solo las

⁷⁵ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014

manos, en un espacio pequeño, sin mayores desplazamientos, utilizaba gestos de destapar frascos y de sentir el agua, que es otro elemento esencial que se incorpora en mis búsquedas creativas.

En algunos ejercicios se mencionaba frases como: sentir que caminas en el agua, apoya los pies y empuja como si estuvieras en el agua, deja que el agua te lleve, fluye sinuosa en el agua como una serpiente. Uno de estos ejercicios, lo describo a continuación:

27 de noviembre. En el centro hay una flor de agua, dentro habitan todos los seres minúsculos existentes, todo parte del agua. Desde ahí estos seres empiezan a vivir, primero son seres unicelulares, sin huesos, sin extremidades, salen del centro, se expanden, se apropian del espacio pero siempre necesitan volver a la fuente, a la flor de agua que les nutre y les da un grado, un nivel de evolución. Luego empiezan a tener posiciones sedentes, asentados sobre sus rodillas, torso abajo todavía. Luego se van incorporando en cuatro patas, en dos, hasta que quedan en una energía, el aura, espíritus, no hay cuerpo solo energía.⁷⁶

A partir de esta experiencia con Kléver nace mi primera danza en solo llamada *Desahogos*, un primer encuentro con la danza, un viaje hacia adentro que despertó mi vulnerabilidad y mi fuerza.

⁷⁶ Sánchez, *Bitácora*, junio del 2013 a febrero del 2014



Imagen 3.2 Solo *Desahogos* de Tamia Sánchez, Fotografía de Andrea Calispa, febrero del 2014

Klever Viera se ubica fuera de una categoría, está en función del devenir, de la transmisión cuerpo a cuerpo hilvanando conceptos desde la práctica, desde su clase diaria. En su taller escuché por primera vez textos de Deleuze, los mismos que están registrados en *El cuaderno amarillo* sobre perceptos y afectos, las sensaciones y el devenir. Escuché sobre la danza postmoderna, sus postulados, sus hacedores, preguntas que quizá en Quito en 1999 se empezaba a hacer sobre la opción de otra danza, de otro cuerpo mediante la danza de contacto y el minimalismo. Trabajé la manipulación a otro cuerpo, el masaje y el contacto.

Lunes 8 de noviembre de 1999. Método: saltar entre reinos. ¿Qué es el movimiento underground? ¿Qué es la danza de contacto? ¿Qué es el

minimalismo? El Reino de las sensaciones: achachay, atatay, arraray, anayay, ajajay, ayayay [...].⁷⁷

Klever Viera menciona la importancia de motivar a los bailarines en la disciplina, en entrar en la danza como en un territorio sagrado, con el fin de hallar materiales vivos, sugerentes, susceptibles de transformar: «mi método es intuitivo, me faltó academia, me faltaron conocimientos, sin tener una temática clara, los componentes empiezan a dialogar, pero no lo inventas, es la energía que se mueve en aquel instante»⁷⁸. Klever dice que el genio creador es el grupo, son las personas con quienes está trabajando de forma participativa.

Me revelé contra mi maestro Xavier Francis porque encara al alumno. Sigo pregonando que el proceso de aprendizaje del bailarín sea amable, gozoso, divertido. Yo descodifico el poder que tiene el maestro y el coreógrafo, el momento que digo no soy su maestro, soy un compañero de trabajo de ustedes. Pongo al maestro al mismo nivel del aprendiz. Le estoy dando responsabilidad, le hago co actor, que se apropie de su propio proceso y de sus propias capacidades [...].⁷⁹

Cuando miro el trabajo de Klever Viera siento un espíritu que se entrega al movimiento, siento a un creador forjado en la soledad, con una transmisión de su hacer en el hacer mismo. Aun ahora me descubro en su manera de moverse, la estructura de su clase no ha cambiado, tiene esa embriaguez que envuelve. Para Klever la danza es el espacio de celebración del espíritu.

⁷⁷ Viera, *El cuaderno amarillo*, octubre de 1999 a octubre del 2000

⁷⁸ Viera, junio del 2019

⁷⁹ Viera, 25 de junio del 2021.

La danza de Klever Viera conecta porque la hace suya, a partir de los recursos técnicos heredados de la danza moderna, deja que se integre el instinto, la mirada atenta para atrapar el movimiento, la observación de las acciones, el regreso a su historia, a su memoria, a sus vivencias de la niñez, a los personajes de las fiestas populares de su pueblo. Este entramado de memorias le otorga un lenguaje propio, las acciones viajan a sensaciones y las sensaciones a acciones transformando el cuerpo y la danza.

Conclusiones

El recorrido realizado en esta investigación permitió analizar los modos en que se utiliza la bitácora como herramienta mnemotécnica en procedimientos de transmisión en danza. Algunas de las preguntas que se plantearon fueron: ¿tiene alguna importancia el registro en el papel, desde una práctica donde los conocimientos se generan, conservan y transmiten a través del cuerpo? ¿Vale la pena este registro? Desde el encuentro con tres artistas, la observación y lectura de sus bitácoras, se puede concluir que la bitácora es un recurso creativo, histórico y de investigación para la danza.

Como parte de la investigación se desarrollaron tres apartados que indagan en la utilización de la bitácora en la transmisión de danza, de los mismos, se puede concluir lo siguiente:

La bitácora establece diálogos entre el cuerpo y la escritura, genera preguntas sobre cómo fijar en la escritura al cuerpo fugitivo, en movimiento, en transformación. La acumulación de registros desde el cuerpo, contenidos en las bitácoras, con dudas y certezas, acompañan la vida de los artistas y sus experiencias: en escena, en la construcción de una obra, en la organización de sus clases. Son notas breves, ejercicios de escritura después de las improvisaciones, dibujos de desplazamientos: plasmados en las bitácoras en el intento de capturar lo efímero de la danza en el papel, en un material tangible a más del cuerpo, para perdurar el estado de danza. La bitácora se convierte en una herramienta de documentación para la danza.

La bitácora como archivo es un soporte de memorias, que aportan a la historia de la danza del país y a su vez, es un lugar íntimo que conserva el universo creativo del artista, y provoca la amplificación de reflexiones sobre la danza. El análisis de estos soportes de memoria, junto a los repertorios: las narraciones de los artistas, ofrece un panorama de los contextos y trayectos asumidos por los mismos, para desarrollar su

trabajo de danza en Ecuador. Se visualiza el valor historiográfico contenido en las bitácoras.

La situación actual de emergencia sanitaria marcó un acercamiento personal con cada artista, no se pudo compartir con sus grupos de trabajo ni en una sala de ensayo, como se pensó en un primer momento, todo fue más íntimo, desde sus casas, con sus archivos: lo que potenció, de alguna manera, los recuerdos, la narración de las memorias, el anhelo, en ciertos casos de volver a bailar, o iniciar un nuevo proyecto. El modo en el que se ha producido el levantamiento de información y se proyecta en la investigación en sí, puede adherirse a la perspectiva microhistórica de Carlo Ginzburg, una rama particular de la historia que se basa en personas y acontecimientos específicos, sin necesidad de pasar a lo macro. El encuentro con la hibridación de soportes, repertorios y archivos, logró el acceso a una comprensión de los seres humanos que son Tamia, Rosa Amelia y Klever, antes que de sus técnicas y/o creaciones.

La bitácora registra y conserva instantes: pilla los momentos en que los artistas se han conmovido, impresionado, lo que ha llamado su atención a partir de la observación de lo que acontece. En sus hojas se asientan preguntas y respuestas sobre la vida, sobre la danza y la creación, sus encuentros y confrontaciones. El volver sobre los registros en bitácoras, permite espacios de retroalimentación, de diálogos con uno mismo: el reencuentro con los archivos, es un detonante que muestra las motivaciones, memorias y materiales que permanecen y constituyen una forma de trabajo, se observa un retorno sobre los mismos temas, desde otras visiones, a modo de hilar su pasado con su presente y sus proyecciones. La bitácora conserva la producción de conocimientos que se generan desde la danza, los cruces de información, ese entramado lógico sensible que constituye la experiencia del cuerpo.

En el caso de Rosa Amelia Poveda, los diarios de trabajo pueden tener un alcance de objetos artísticos, debido a la forma en la que conserva sus archivos: registros de su universo artista. Además de sus cuadernos, que están titulados, organizados y acompañados con dibujos, guarda fotografías, programas de mano de obras, mapas, tickets de transporte, cartas, vestuarios. Rosa Amelia propone danzar, hablar y escribir sobre la práctica, desde la reminiscencia, una de sus estrategias es provocar espacios al final de sus clases para que el cuerpo guarde sensaciones, pide a sus estudiantes que cierren los ojos y sientan su cuerpo, que se den un momento para recordar, para que el cuerpo procese la experiencia. Admite que, en el transcurso de una formación o producción acelerada de obras escénicas, no se da cabida a la lentitud, no se permite ralentizar y asentar la experiencia.

Para Klever Viera, sus cuadernos funcionan como ayuda memoria, concibe que sus métodos se ponen en juego en escena, están guardados en los cuerpos de los bailarines con quienes ha trabajado. Si bien, apunta cierta organización de sus clases, en especial, transcribe textos que le sirven como ruta en sus procesos de creación. La bitácora actúa como un documento íntimo que sirve de desahogo y liberación de las ideas, guardando memorias.

Tamia Guayasamin, se apoya en dar palabras a la danza, sean escritas o habladas, como una herramienta pedagógica, de reconocimiento y de diálogo con el universo interno del bailarín. En las residencias que acompaña como guía, abre espacios de diálogo, de escritura desde el hacer, es un recurso que permite ampliar las ideas que se tienen sobre la danza.

En la danza, es el cuerpo el que enuncia, transmite y guarda, de ninguna manera se puede hablar de una traducción de la experiencia encarnada a la escritura, pero sí, de una transducción, que implica la conversión de estímulos sensoriales. Los signos gráficos

contenidos en las bitácoras conservan restos de experiencia, que resisten en el tiempo y pueden servir como estímulos con opción de ser re-narrados y re-accionados, lo que permite el acercamiento y la construcción de una historia que nos hable de los acontecimientos de la danza escénica del país, las preocupaciones del sector, las decisiones en los modos de producción, las maneras y contextos de trabajo, y así, generar un aprendizaje desde las vivencias de los artistas investigados.

La bitácora, como archivo y ayuda memoria, no está sobre el cuerpo como principal sistema mnemónico. El archivo en bitácora puede ser considerado como una extensión o apéndice del repertorio, como el rastro que va dejando y a su vez prolongando el cuerpo.

Si la danza es sonora, es tacto y sensación, me pregunto por la activación de otros sentidos a más de la vista, me pregunto por la sonoridad de este texto, la sonoridad de la escritura en las bitácoras. Al tener acceso a los repertorios: las narraciones de los artistas, la voz de cada uno de ellos, me dice de su respiración, de su cuerpo, así como también sus archivos, dan información desde tacto, al sentir y recorrer sus espacios, sus cuadernos. Pienso que para otra investigación, sería interesante captar el sonido de las voces de los artistas y de sus territorios. Escuchar sus voces al leer sus materiales escritos, sintiendo las texturas del papel y los trazos. Pienso en una producción sonora, a manera de podcast por ejemplo, de las memorias de la danza escénica en Ecuador.

El contacto con el archivo cambia la ruta del investigador. La primera idea que me impulsó a iniciar esta investigación se fue transformando en el camino. En el encuentro con los archivos descubrí que la bitácora no solo conserva memorias dentro de la sala de ensayo, no es únicamente un recurso formal que describe e informa sobre el cuerpo y el movimiento, que tiene guiones y pautas de una obra, sino que, en el intento de atrapar las percepciones y vivencias, es un documento que puede proyectarse a ser

histórico, bastante íntimo y específico: guarda el trayecto de los artistas, sus subjetividades, que son compartidas en colectivo, en convivencia ya que la danza se gesta en el encuentro.

Si bien, uno de los objetivos iniciales fue la reactivación de algunos ejercicios conservados en las bitácoras, no se descarta la propuesta, quizá en otra investigación dirigida a este objetivo, se necesite tomar como referencia a uno de los artistas e indagar desde el hacer, con el fin de sistematizar ciertas metodologías que puedan abrir algunas perspectivas como líneas pedagógicas.

Bibliografía

Barba, Fabián, Esteban Donoso. *Entrenamientos, corporalidades y colonialidad*, 2015.

Carrasco, Jennie. «Rosa Amelia Poveda y la danza no convencional». Fundación Mandrágora Artes Escénicas: Tiempos de Mujer. Encuentro de Mujeres en Escena. Transitando Huellas, 2020, <https://mandragorateatro.org/rosa-amelia-poveda/>.

Casa de la Cultura Benjamin Carrión. «Reportaje Klever Viera, obra *Yo, otro eco* con el grupo El arrebato, intérpretes: Fausto Espinosa, Yolanda Endara, Fabián Barba y Julia Endara». Elaborado en 2004. Video en vimeo, 10:21. Acceso el 10 de junio del 2021. <https://vimeo.com/131587319>.

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

Dubatti, Jorge. «Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático». Ministerio de Educación y Cultura Uruguay, 2008.

Guayasamin Tamia. *Cuaderno proceso de la obra En el principio*, 2008.

Guayasamin Tamia. *Trabajo de graduación, obra En el principio*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte IUNA, 2010.

Ignatova, Ekaterina. *Camino Danzado, memorias de un arte resistente en Quito*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013.

Lepecki, André. «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances». University of Illinois Press: Dance Research Journal, Volumen 42, Número 2, 2010.

Mora, Genoveva. *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador, 2015.

Mora, Genoveva. *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador, 2015.

Poveda, Rosa Amelia. *Diarios de trabajo*, 1995, 2008, 2009, 2011, 2016.

Poveda, Rosa Amelia. «La documentación de lo efímero y los sonidos inteligentes del cuerpo». Edición de Gabriela López y Alexandra Morocho. Quito: Memorias del II Dialogo de Saberes, Reflexiones a través del movimiento: acercamiento teórico práctico a diferentes propuestas dancísticas de El Ecuador, 2015.

Roach, Joseph. «Cultura y performance en el mundo circunatlántico en Estudios avanzados de performance». Edición de Diana Taylor y Marcela Fuentes. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Sánchez, Tamia. *Bitácora del Taller de Experimentación Escénica de Klever Viera*, junio del 2013 a febrero del 2014.

Tambutti, Susana. «Coreografía extramuros». *Interdanza*: Vol. 5, n. 49, pp. 22-53, 2018.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016, <file:///D:/textos/performance/El%20archivo%20y%20el%20repertorioidiana%20ta%20lor.epub>.

Viera, Klever. «Del rabo de vaca a la danza de la cotidianidad, a las acciones vaciadas, a la danza imperceptible». Edición de Gabriela López y Alexandra Morocho. Quito: Memorias del II Dialogo de Saberes, Reflexiones a través del movimiento: acercamiento teórico práctico a diferentes propuestas dancísticas de El Ecuador, 2015.

Viera, Klever. *El cuaderno amarillo*, 1999.

Anexos

Entrevistas⁸⁰

Entrevista Nro. 1

Nombre de la entrevistada: Rosa Amelia Poveda Nuñez

Fecha: 9 de junio del 2021.

Duración: 35min 21s

1min 40s. Para mí los archivos escénicos son importantes. Trabajé en el archivo de la Caldera, este lugar de Residencias Artísticas en Barcelona. Después de ese trabajo me propusieron trabajar en el Mercado de Flores, un centro de Barcelona donde lo mejor de la danza acontece y tienen un magnífico archivo. Visite un poco ese archivo, había la perspectiva de que trabaje como pasante. Pude percibir el potencial al ver cada instrumento, los vestuarios, las posibilidades que tiene un objeto del pasado para trabajar la memoria y a partir de esa memoria también reconstruir y hacer preguntas.

5min 06s. Alrededor mío había gente con diarios de campo, me iba emocionando esta idea de que quizá en Ecuador sea posible construir un archivo escénico. Las autoridades no hacen caso, los archivos nacionales son lugares de acopio, de un hecho fundacional colonial, se fundan, pero sin espacio, está el documento de la fundación, las firmas de quienes lo fundaron, pero sin espacio, igual que el Instituto Nacional de Danza que todavía no tiene espacio, igual que la Escuela de Danza en la Facultad de Artes en Quito, hicieron una escuela, pero sin espacio. Todo se funda, pero sin el lugar. Eso para mí era la remembranza colonial de fundar una ciudad sin paredes, en medio de la nada. Y, hay

⁸⁰ Las entrevistas fueron registradas en audio, para los anexos se ha transcrito la información que aporta a la investigación. Los números indican el momento durante la entrevista donde son mencionadas las narraciones.

un autor en Latinoamérica que se llama Ángel Rama que habla de *La Ciudad Letrada*, y en Quito prevalece esto: se funda una Biblioteca Nacional con cuatro libros, y no hay más. Los archivos que prevalecen son los que se mantienen con el afecto. Tuve la oportunidad de ir a Bogotá y mirar el archivo de Mapa Teatro, me quedé impresionada porque es de un amor absoluto, al igual que el archivo de Yuyachkani que trabajan sus obras con diarios de campo, vi también el archivo de Mujeres en Escena de Susana Nicolalde. Entonces, pienso que, los archivos personales son los que van a revivir el mundo, en mi forma utópica de pensar, esos archivos resisten, son unas formas de resistencia, son espacios donde se puede interpelar, poner palabra a lo que no tiene palabra, es un trabajo que me interesa porque pienso que la danza es un estadio que, al ser identificada con lo femenino, no tiene voz, no tiene graphos, no tiene fonos, no está dentro de logos, y en esta idea de la bio-política está presta para el sacrificio. Esto lo llegué a pensar por Derrida, y me mantengo en que esa forma de mirar la danza sin graphos, hace que la danza ecuatoriana esté presta a todo el acoso y violencia que se ha vivido en estos últimos años. Se esconde a las mujeres, las mujeres pasamos a ser quienes ponen el graphos en la danza en función de los hombres.

10min 11s. Las asociaciones podrían hacer archivos. Intenté entrar en el archivo de Unidanza, pero no tienen archivos ni de sus actas. Cómo se puede hablar de la memoria sin que sea un mito, porque cuando no tienes objetos puede volverse muy mítico todo.

13min 14s. Me interesan los archivos personales porque no están en función de nadie, no están en función de un maestro, no están en función de la coreografía del otro, sino en función de un yo como intérprete, de un yo que construye con los otros una danza.

15min 43s. A mí a veces me da temor ver un diario de campo, porque veo los errores. Pero ahora en mi vida académica, ha sido el momento para recuperar los diarios de campo, he podido citar desde mí misma, desde mi experiencia, con fecha, con alguna distinción

de mi propia forma de escribir. Yo a veces, en mis últimas obras, me he remitido a mis diarios de campo, he estado en un periodo de acumulación por mucho tiempo y he tenido que vivir lejos de mis diarios de campo.

18min 40s. Los diarios guardan personas, me he traído personas con ellos. Palpitación de algo que has soñado y acontece. Con la danza tú puedes llegar a ser una maga, la danza te enseña cosas. Había visto que en mis diarios de campo había escondido muchos deseos, muchos sueños y veo que poco a poco estos sueños van asomando, brillando en mi vida material.

20min 30s. Para mí los diarios de campo también son el lugar donde escondo mis profundidades, mis deseos, y donde me da alegría que se materialicen. Cuando hice la obra de Casandra, tenía guardado en un sobre un deseo, cuando lo abrí, me di cuenta de la razón por la cual había hecho esa obra, el momento en el que me había conmovido y quería llegar a ese lugar con la danza.

25min 40s. La danza es un lugar que también recoge del pasado para renovarse. Mis diarios de campo me llevan al pasado y también me renuevan. A mí lo más bonito que me dieron mis padres fue la danza, fue como un regalo, donde yo pude ser, donde soy y donde puedo renovarme. Quizá no estoy haciendo danza, pero estoy escribiendo sobre danza, en todos mis trabajos he introducido la palabra danza, desde mi experiencia en la danza, y esto ha sido valorado. Siento que estoy poniéndole palabra a algo que es importante.

27min 58s. Otra cosa que he hecho es el Laboratorio Coreográfico en Facebook, pero la gente no dice nada, porque a los bailarines les cuesta mucho exponerse, no les gusta poner una palabra en contra de algunos maestros, hay muchas represarías todavía, es como hace treinta años cuando nos prohibían ir a otras instancias, es prácticamente igual, con esas

restricciones de que si bailas con el uno ya no puedes bailar con el otro, todo eso todavía continua. El Laboratorio de alguna forma presta un servicio, y de alguna forma ese silencio dice algo y que hace muchas lecturas: esta la dificultad de escribir, de agradecer, de no hablar. Citar la danza, no hacer incógnito al otro. ¿Por qué no existen proyectos de evolución dentro de las instituciones? ¿Por qué se maneja la imagen de bailarín descartable? ¿Qué futuro vamos a construir?

31min 50s. Si yo guardo libros es porque también guardo personas.

33min 17s. A mí me interesa guardar en los diarios de campo lo que acontece en la vida. Últimamente me hubiese gustado escribir más sobre la pandemia, pero he preferido escribir lo que me sucede con la universidad.

Entrevista Nro. 2

Nombre de la entrevistada: Rosa Amelia Poveda Nuñez

Fecha: 23 de junio del 2021.

Duración, audio 1: 34min 08s

8min 00s. Birgitta y Vivian tenían la estrategia de bajar costos, si me preguntan cuánto costó La Ciudad de las Mujeres Innobles, cada vestuario cuesta centavos, porque utilizamos ropa antigua del mismo teatro, hicimos un collage con esas ropas. La obra Laberinto también fue una búsqueda de vestuarios antiguos. De esta manera, los costos de las obras eran económicos, y se reciclaba, eso aprendí desde el primer momento. A mí me impresiona eso, la estrategia de bajar costos, partir no de construir una escenografía sino de las posibilidades de usar lo que ya había, porque en los teatros siempre hay cosas antiguas, cosas que sobran, que se guardan y no se sabe para qué.

17min 56s. Pienso que tuve buenos colegas de danza, gente que me cuidó, que me pudo guiar en el trabajo, tuve dos compañeros que hablaban español, fue bonito tener esas amistades estrechas con ellos. Siento que estos diarios, debería escanearlos y darle a Birgitta. Estos diarios brindan dimensiones de lo que yo era, de lo que yo soy y de ese era que también soy. Tengo diferentes tipos de letra que se van transformando, y creo saber bien cómo se van organizando. También me da gusto ver los dibujos, porque a mí me gusta dibujar. El diario, me abre a mí misma unos espacios de pregunta que no son fáciles porque es como interpelarme a mí misma, mi pasado me interpela. Después, en otros momentos, digo: como pude escribir esto, está lindo.

22min 00s. Nunca hice un diario con la perspectiva de que fuera publicado o abierto. Era la necesidad de tener algo mío, un espacio interno, un “Cuarto propio” (Virginia Wolf), un cuarto propio para la creatividad. Pienso que la coreografía también es un cuarto propio que a veces comparto con los demás, en el que tengo que abrirme, y no siempre es fácil, porque no sé si soy explícita en las cosas que digo o no me entienden. Tengo que ordenar mis ideas y me tardo en hacerlo.

24min 23s. La idea de tener un diario era no olvidar. Este diario me costó mucho volverlo a leer, porque hay cosas tristes, a veces quería tirarlo, comenzar de nuevo, pero ahora veo que no, los diarios deben quedarse tal cual porque esa época ya se acabó. Además, siempre tienes que lidiar con tu propia esquizofrenia, con los miedos. Yo siempre he llevado un diario y a veces he tenido problemas, en otro teatro no teníamos que llevar diarios de campo, y una vez el coreógrafo se molestó conmigo, me dijo: yo quisiera saber qué tanto escribes en esos diarios. Yo escribía lo que me impresionaba, lo del trabajo, no hacía una crítica, yo pensaba que eso me iba a potenciar después.

32min 00s. Quería transferir, experimentar la metamorfosis. En muchas de mis obras está implícito eso, la metamorfosis, e inconscientemente yo me transformaba en hombre y

después en mujer, y después de esa mujer que es tan virginal, celestial, de repente se convertía en un personaje terrenal, algo más abyecto.

33min 32s. Yo he querido mucho a la danza, la danza me ha protegido, la danza me ha llevado a otros mundos, la danza ha sido mi maestra.

Duración, audio 2: 1h 13min 40s

4min 12s. La danza teatro no es como el performance donde el acontecimiento más que para ti es para el público, la danza teatro son experiencias que te ponen y las tienes que resolver, son situaciones.

7min 16s. Haciéndolo ya me estoy acordando, viendo estos dibujos que ayudaban a hacer la frase, pero cuanto tiempo es de eso, son 27 años. A partir de esas acciones comenzabas a hacer tu frase, esos movimientos caracterizaban a tu personaje, acciones que en danza teatro se dicen gestos, pueden ser mínimos, máximos o acciones básicas de movimiento que adquieren otro dinamismo. Las situaciones se repiten en la obra, Vivian las iba construyendo con nuestras improvisaciones. Esto hacía que se puedan introducir personas que no bailaban con nosotros, había un pensamiento humanista dentro de la danza teatro, porque ya habíamos tenido una experiencia como el holocausto donde se quería homogenizar un tipo de personas, y las otras aniquilarlas, tanto en el discurso como en las prácticas. En danza teatro hay diversidad, jóvenes, viejos, gordos, flacos, de distinta nacionalidad, están para hablar de la vida. Considero que la danza teatro sí es una danza contemporánea. Las danzas expresionistas sí eran modernas, pero la danza teatro al querer introducir con la vida, tienen un componente contemporáneo, a pesar de que estén marcadas por el teatro, que las figuras femeninas son muy femeninas y los hombres van de terno, dándose estas dicotomías hombre-mujer, pero entre eso siempre había, por

ejemplo, los hombres con falda, esto hacía que se introduzca de manera sutil las diversidades.

15min 46s. A mí me fascinaba transformarme, tenía la cualidad de ser hombre o mujer con facilidad, asumir roles de hombre o mujer en escena me ha permitido ser una otredad.

18min 00s. Esos desafíos interpretativos eran importantes, no solamente era la coreografía. Lo que tengo de ese tiempo con los diarios es que tuve desafíos interpretativos que había que resolverlos y darles dignidad por más dificultad que tengan. Tuve desafíos desde mover mesas, estar dentro de una rueda de hámster y al mismo tiempo cantar y moverme, improvisar. Mientras más improvisabas, más material entregas a quien está coreografiando, pero también le estabas entregando parte de tu vida. Todo ese oficio que me dio esta experiencia es lo que más extraño, esos desafíos de hacer con cada cosa algo artístico.

22min 31s. En danza teatro importa más lo que quieres signar. A mí me cambió la vida, la forma de mirar la danza. En Ecuador todo era muy bonito, hablar de una danza bella. Para mí la danza bella era hablar también de lo terrible de la vida, que tu obra y tu interpretación provoquen.

31min 25s. Quien plantea la pregunta es el dueño de la improvisación. Cuando te preguntan, tú improvisas, y luego hay una transformación de la improvisación, que haces en acompañamiento o bajo una dirección, eso hace que no sea tu autoría. Es raro cuando te dicen que improvises y te dejen ahí, necesitas una guía, ordenar esos materiales. Este problema de la autoría no es bien comprendido en Ecuador. Cuando dicen improvisación, te preguntas y ahora qué hago. Desde las técnicas somáticas o en la danza posmoderna hay formas de improvisación que son muy cinéticas y no tienen forma de repetición, son únicas. Las preguntas que se hacen en danza teatro, le dan un marco para que se pueda

volver a repetir, y en esta repetición tenga un espacio de transformación. Son situaciones, son visuales, quizá adolecen de esta fase cinética, pero se les da una estructura. Son preguntas para sacar tu conclusión, tu personalidad, tus cualidades, entonces optimizas el tiempo de trabajo.

54min 34s. Aquí hay una mirada colonial desde lo institucional e independiente de producir rápido, el hagan, no piensen. Allá era pruébalo, el equipo de creación era mayor, muchos ojos que cuidaban el proceso. En Ecuador he sentido que siempre estás trabajando para esa mirada masculina. Yo no necesito esa aprobación. Tú te puedes revelar frente a lo que hacen los otros. La danza está para interpelar.

58min 46s. Aquí falta mucho que los alumnos no sean tan alumnos. No he convocado muchos espacios de improvisación por el tema de autoría. En los espacios de formación no han tenido tiempo para hablar de estas cosas.

1h 02min. La frase de hagan y no piensen es muy de Ecuador. Yo diría repítelo, pero piénsalo, y vuelve a repetir para que lo vuelvas a pensar porque nunca es lo mismo. Ahora, hay otra forma de bailarines a través de las técnicas posmodernas que se están dando en los espacios, todos quieren improvisar.

1h 08min. En Ecuador todavía se manejan ciertos discursos, esto de que los modernos son ya antiguos, no válidos, me parece raro. En Alemania tomaba clase de clásico, luego la de moderno o contemporáneo, y luego trabajábamos en las improvisaciones, obras o repertorio. Teníamos trabajo de 8 a 5 de la tarde, teníamos que leer, viajábamos a ver danza en otros lugares, creando redes, viendo que están haciendo. Nunca sentí que me estaban precarizando. Aquí no sucede, sería bueno potenciar una provincia con danza contemporánea, y que la gente vaya a ver.

Entrevista Nro. 3

Nombre de la entrevistada: Rosa Amelia Poveda Nuñez

Fecha: 30 de junio del 2021.

Duración: 2h 8min 01s

1min 26s. No tenía un interés literario, quería que sea para mí, un espacio propio para escribir. Algunos diarios no los he visto, porque no estaban conmigo físicamente y otras veces no tenía la valentía de volverlos a ver, eso también pasa. A partir de que estoy en Ecuador y que todas mis cosas están aquí conmigo, he vuelto a ver mis diarios.

2min 25s. A partir de mis estudios, comienzo a acordarme de las cosas que hice, de lo que leí, de lo que viví, podía relacionar en la escritura esas experiencias. Cuando tenía que escribir me remitía a mis diarios, y me doy cuenta que he visto muchos museos, he visto cine, tengo que remitirme a esas cosas. Me favorece ese mirar atrás.

4min 33s. Los diarios han sido de gran utilidad al abordar proyectos grupales, para transmitir, para que los chicos entiendan de lo que estás hablando, cómo quieres que se vea, darles más herramientas, porque quizá hablar de ti misma no basta. Las imágenes de lo que he vivido, las referencias, los recuerdos te van dando las ideas. Me han sido de mucha utilidad.

10min 55s. Los diarios de campo también se convierten en laberintos, hay cosas que no te acuerdas donde están, tienes que ir las buscando. Hay ideas que escribiste que están ahí y quieres llevarles a otro lado, pero están fijas en el papel, eso es complejo.

11min 15s. Otra esfera que es compleja es volverte a releer, o corriges o lo dejas tal cual. Es leer un tiempo pasado de ti mismo, es interesante y tenebroso a la vez, porque no es fácil confrontarse con uno mismo. Es una tarea leccionadora el poder leerse, definirse o

enunciarse. Por suerte, lo que me importaba era tener un lugar en el que pueda decir lo que necesito. Un lugar para mí, no permitía que nadie me lea.

17min 20s. Cuando necesito escribir, ojeo, voy cazando frases y con eso armo un escrito. Me gustan las figuras que han hecho diarios como Walter Benjamin. Cuando tienes la tarea de llevar un diario sabes que mirar al pasado no es fácil, a veces es alentador y a veces no, es una perspectiva de mí misma que me confronta en diferente tiempo. Algunos diarios son más fáciles de volver a mirar. Quizá en otro tiempo vuelva a mirarlos y diga otra cosa. Hasta el color que tú has elegido determina que es lo que va a pasar, por eso les marco en el inicio con un nombre, predestino al tiempo con el diario, en algún devenir, como un acto mágico. Se determina con el título, lo que he querido forjar con mi vida. Es muy fácil hacer un acto poético en el escenario con la gente con la que quieres estar, donde el tiempo cambia y las dimensiones cambian y reconoces en la mirada de ellos que comprenden tu idea, esas cosas son difíciles de describir. Pienso que en la vida personal también puedes hacer estos actos mágicos. Yo decidí hacer eso en mi vida, que cada diario sea un acto poético para mí.

35min 35s. La dificultad de escribir danza es porque gran parte de la memoria está en tu cuerpo. ¿Por qué tiene que ser fonos y graphos lo más importante para dar consistencia a un logos? Sin graphos la danza es feminizada y es sacrificable. En este sistema estamos vulnerables. Lo lógico sería que el cuerpo sea un espacio nemotécnico, un archivo. He visto en las danzas africanas que el cuerpo es un lugar de memoria, incluso filogenética, es decir de un colectivo, de un nosotros, y que no han sido escritos, el soporte nemotécnico es el canto. No es que no confíe en mi cuerpo, pero a veces hay muchos inputs de afuera que no te acuerdas. El diario me ha llevado a recordar el espacio, el lugar, con todos esos detalles, que quizá de otra manera pasara de largo algunas cosas. Tiene que haber un equilibrio, es todo tan de palabras, la palabra céntrico es tan fuerte que la danza siempre

está relegada. Si tú escribes sobre danza, no escribes para tener poder, escribes para hablar de tu pasión, y cuando te apasiona la danza, te apasiona la gente que se mueve, no puedes adjetivarles a las personas por su estudio, mucho menos en un medio en el que no ha habido universidades de danza.

40min 35s. Pienso que se hubiera podido registrar las cosas del movimiento con otras herramientas más analógicas, como dibujos, croquis. No porque no se confíe en el cuerpo sino como una elevación de ese recuerdo, de esa experiencia con el cuerpo. Mi clase va dirigida a eso. Al final la gente tiene un espacio para sentir lo que ha hecho con su cuerpo y a partir de esa reminiscencia que aparezca otro movimiento. Eso tiene la clase, ese espacio para que el cuerpo registre. Incluso, cuando terminamos la clase, no importa la clase que sea, de yoga, de contemporáneo, de clásico, les digo que se tiren al suelo y que en la cabeza recuerden ejercicio por ejercicio. En una sociedad tan logo céntrica, esos espacios no dan cabida a la lentitud, todo es más rápido, menos sentido. En mi clase yo necesito corregir estos espacios, a veces los chicos quieren hacer grandes saltos, secuencias.

No es que no crea en el registro que hace el cuerpo, más bien pienso que al escribir estoy alertando de un espacio que existe, esto se habla desde el siglo XIV, en la fantasmata Agamben, todos estos filósofos que hablan de la danza, que a la final son como las voces oficiales que hablan por la danza. Me interesa que sea los que danzamos, los que hablamos de la danza, no que nos den hablando por la carencia de fonos y graphos. Siento que, en Latinoamérica, a través de las bitácoras se está forjando un valor de cambio en el arte, a través de esta forma de historizar la danza desde ti mismo. Quizá poniéndole palabra pierdes algo, pero por lo menos al ponerlo en el papel estás poniendo que existen otras dimensiones que hacen que la danza sea diferente del teatro, empiezas hablar de tu

danzabilidad como se habla de la teatralidad. Hablar de nociones cerradas para expandirlas.

1h 05min. En la danza no se valida, en la danza hay mucho saber, pero quizás no tienes las herramientas para visibilizar como en la academia. Ya la coreografía es una investigación.

1h 06min. Es interesante que la gente haga diarios porque son las voces primarias las que se ponen visibles, ya no otras voces que miran a la danza de lejos, sino los mismos que hacemos de nuestra danza una investigación, pero como no son publicadas, avaladas y están en espacios así, como esta caja. Se pone en valor estos saberes, ¿quién tiene que hablar? La danza quizá está más cerca de la naturaleza.

Por otro lado, que haya entidades rectoras de la danza que digan que es danza, me parece ofensivo. Es una gran tarea hablar desde otro tiempo, desde un tiempo también femenino.

En la imagen piensas y se materializa en el papel, hay una transferencia. Puede variar esa idea de lo que se plasma. En el cuerpo, en la danza es todo liminal y anacrónico, estás pensando y proyectando el futuro, sabes cuándo una pirueta te va a salir o no, ese saber está ahí con todo lo que has leído y has vivido. Para este tipo de experiencia a veces me he comunicado bien y con otros mal, quizá no les motivé lo suficiente. Pero, pienso que sí hay un sentido de honestidad que ves en la danza.

1h 18min. Me han dicho que tengo algo bonito, que rezo, me entregó con todo el amor a esos espacios. Yo me siento protegida por la danza. Tengo muchas ganas de abrir un laboratorio o de volver a bailar, quizás lo tenga que hacer completamente sola. El estar fuera de la institucionalidad dancística no me ha parado.

1h 23min. Mujeres de Frente es una escuela de inserción escolar, son mujeres de entre 30 a 40 años que no han estudiado nada por diferentes razones y que están empezando a

escribir o son mujeres que son bilingües, como el caso de Juanita, una mujer indígena de Chimborazo, ella estaba escribiendo en español y en su lengua. Ya habían tenido algunos procesos anteriores, eso facilitó mi trabajo. Pero lo diferente era que tenían que escribir, poco a poco con la danza su vocabulario se iba abriendo. Hubo un momento en el que empezaron a escribir a partir de su propia experiencia con el hogar, iban haciendo analogías con las actividades domésticas. Después, hubo un segundo momento en el que pasaron a cosas más espirituales, ese salto fue importante para mí, porque ellas ya no querían hacer sólo una hora, sino más, me decían usted no sabe lo importante que ha sido para mí esto. Había dimensiones muy bonitas, rebasaron todas las expectativas.

1h 33min. Las Mujeres de Frente me demostraron que sí hay la posibilidad de escribir danza. Además, había como desencadenar eso de manera académica, escribir un artículo, crear una obra. Todo eso desembocó en la Ciudad de las Mujeres Innobles. Me revelaron que se puede escribir desde la danza.

1h 36min. De repente veías en los escritos palabras que yo utilizaba, que se habían impregnado en el cuerpo de ellas. Las nociones del cuerpo se amplían. Con el intercambio de las clases su consciencia corporal iba cambiando.

1h 49min. Lo más difícil de la danza es lo efímero, tienes que convivir con eso, a la vez que es una parte potente de la danza también es su debilidad. Quizá hay muchas danzas que se perdieron. Había una necesidad, igual que en la música, necesitaba tener una forma de escritura con Laban. Un cuadro lo puedes tener en un museo, lo restauras, lo contemplas. Esa contemplación produce algo en tu presente, en tu contemporaneidad. Hay esa preocupación de restaurar las danzas y ponerlas en el tiempo.

1h 52min. Los videos han rebasado a la escritura en danza. El video hizo que no se desarrolle más la notación Laban, hay cosas que no se pueden escribir porque se piensa

los pies en la tierra y la cabeza arriba, no hay apoyos en los hombros. La danza siempre ha sido vista como un arte menor, de repente ves que hay toda esta escritura que se conjuga con el espacio, con la energía y la forma. Cuando escribes vas de A a B, pero en esa transición hay todo un mundo fenomenológico, es apostar por algo más. La danza es muy filosófica. El tiempo, lo efímero, el peso, el ritmo, es como tener un mapa, a mí me emociona, no es que viene sola, sino que tiene muchas influencias de los pueblos originarios.

1h 57min. El video es interesante pero no es tridimensional, no logra describir. El cuerpo tiene ciertas medidas, son movimientos pequeños, pero ya hace que tu medida cambie. El video lo utilizo cuando no se puede entender, busco que se puedan mirar para que se comprenda las correcciones. Me cuesta mucho mirar mis propias cosas en video, quizá porque soy muy crítica. Me gusta también utilizar herramientas análogas porque perduran más, los videos saturan mucho. Por eso también me gustan mucho los diarios de campo porque registras con las palabras, porque quizá esas palabras te llevan a un momento sonoro, o a un lugar de olores, de texturas. A veces el video pareciera que capta todo y no es así.

2h 01min La danza es muy sonora, en la reminiscencia puedes escuchar un ritmo, una melodía, una resonancia, una polifonía, donde los movimientos de los otros no son iguales a los tuyos, y se hace una orquesta. El ritmo está con el cuerpo, las melodías con el sentimiento, y tienen un lugar cognitivo.

2h 04min. Me remito a lo que se repite constantemente y nunca es lo mismo. Tengo clases repetitivas, pero nunca iguales, es un plus. Es como cada página del diario, no es lo mismo, aunque esté viviendo una misma etapa, cada hoja es distinta. ¿Cómo puedes bailar algo que aparentemente pasa en ese momento si ya está ensayado? Tienes que hacerles creer a todos que está pasando en ese momento. En algunas ocasiones dejo espacios

abiertos, les dejo a los bailarines que tengan esos espacios abierto para que ese momento sea ese momento verdaderamente y nunca más se pueda repetir. Aunque tengas una coreografía fija sé que nunca es igual, sé que ese movimiento nunca es lo mismo. Pero, eso explicarle al público, a la institucionalidad dancística que quiere ver efectivamente otras cosas, se necesita un espacio más abierto, de laboratorio y la gente para eso. Dejar que la danza te cambie las preguntas y tus respuestas, ya no quieres decir lo mismo siempre, dejas que se manifieste la danza, que no sea algo fijo.

Entrevista Nro. 4

Nombre del entrevistado: Klever Rodrigo Viera Pérez

Fecha: 19 de mayo del 2021.

Duración: 20min 12s

5min 07s. Las bitácoras tienen importancia cuando guardan una obra, sino son garabatos que se hace sin concretar nada. La transmisión está en mis obras, ahí se ponen en juego mis métodos, mis materiales.

7min 41s. En mis clases no estaba buscando sistematizar una escuela, era una organización de mis materiales para dar resultados a corto tiempo, eficaz, que funcionó, no estaba pensado para la formación de escuela, sino tenía que ser funcional, que los bailarines en formación integren una experimentación en la escena, en la construcción de la obra.

18min 22s. He hecho el ejercicio del traspaso, de la entrega de mis danzas.

Entrevista Nro. 5

Nombre del entrevistado: Klever Rodrigo Viera Pérez

Fecha: 25 de junio del 2021.

Duración: 1h 59min 45s

54min 10s. Primero tengo que encontrar un tono del cuerpo, pero ese cuerpo también tiene una bruma. Es un plano en el que desaparece el entorno, quedas solamente tú en una cierta bruma. Eso, descodifican los posmodernos, pueden estar conversando y luego bailan. Una mirada externa. Mi mirada es hacia adentro.

1h 00min. Mi obra sigue siendo identidad, hasta el día de hoy, en mi última obra hay un danzante, a mi modo. Gente de provincia que viene a estudiar, como yo, me siento identificado con eso. Todavía seguimos sufriendo ese racismo.

1h 11min. Cuando estoy en el proceso de crear sé dónde me hace falta conocimiento. Si hubiera tenido conocimientos de matemática, me hubiera ayudado mucho. Y, trato de aprender la fórmula de Einstein, a nivel intuitivo lo entiendo y para mí es danza, porque el habla de masa, peso y energía. Hubo un momento en que yo decía eso es la danza: peso, punto. Yo sabía decir peso, pies, piso. Y antes, el tono, el tono es telúrico, tiene que ver con los volcanes, viene de la tierra, de los ancestros.

1h 29min. Xavier Francis era un tipo exquisito, intelectual, músico, tocaba piano, la percusión, primero había sido bailarín de danza tailandesas, manejaba detalles con dedos de las manos y los pies. Muy sofisticado.

1h 30min. A Wilson Pico lo volví a ver con otros ojos, sin la influencia de los maestros. Es un creador. Me dio las primeras herramientas para improvisar.

1h 35min. En el año 86 me fui a Europa, veo a Karlota Ikeda y Shiro Daimon, y me corto la cabeza. Regrese y no monté nada dos años, en el 89, me encerré para empezar el Viaje a la memoria festiva.

1h 36min. El bailarín debe trabajar su danza solo, tiene que aprender a pasar dos, tres, cinco horas en la sala de ensayo, es duro. Yo lo logre y hasta ahora me sirve. Me acuerdo que me ponía a llorar y corría, giraba, hasta que vas a encontrando un caminito. Era tenaz, les decía a mis manos, a mis pies, que hablen. Eso fue influencia del Wilson, mis lecturas, mi dolor por lo indio, por descifrar todo eso que venía cargando. Mi danza a partir de eso cambio, pude decir que es una danza mía. Al comienzo tuve que matarle a la danza de México, quitarme su influencia. La vida es una aventura, un viaje.

1h 43min. Mis cuadernos me sirven como fichas nemotécnicas, tengo frases, materiales. Cuando necesito voy a mi baúl de recuerdos, ya no leo, sino releo. Me nace decir que me estoy repitiendo. Tengo un archivo, quizá no ordenado, pero sí bastante rico porque he leído y trabajé con las lecturas, eso me salva, me apoyo de la literatura. Luego de eso, el oficio, y la intuición, pero no como palabra, sino trabajar para eso, porque no dejo de observar. Ahí entra el creador, es un proceso. Para que las cosas me hablen, la vida me hable, sufrí mucho porque no encontraba el camino. Me ha tocado estar en mis límites. El fracaso es una salida, pero no una salvación. Son cicatrices que quedan. En la danza es el cuerpo que piensa, no es una cabeza que piensa y que tiene cuerpo como instrumento.

1h 52min. Me revelé contra mi maestro Xavier Francis porque encaraba al alumno. Sigo pregonando que el proceso de aprendizaje del bailarín sea amable, gozoso, divertido. Yo descodifico el poder que tiene el maestro y el coreógrafo. El momento que digo no soy su maestro, soy un compañero de trabajo de ustedes, cambia todo, estoy poniendo al maestro al mismo nivel del aprendiz. Le estoy dando responsabilidad, le hago co-actor para que se apropie de su propio proceso y de sus propias capacidades.

1h 57min. Hay momentos de mucha desolación, te preguntas finalmente qué tienes. Es como una herencia, traspasar, dejar lo que tengo, pero también quizás sea el anhelo de perdurar. Lo otro es el encuentro, las circunstancias. Traspaso es una de las pocas obras

que me emociona. Genera una sensación y deseo de morir, de querer irme ya, del sin sentido de la vida. También está la parte mística.

Entrevista Nro. 6

Nombre del entrevistado: Klever Rodrigo Viera Pérez

Fecha: 3 de julio del 2021.

Duración: 1h 56min 28s

2min 00s. En el cuaderno amarillo, lo descubrí, ahí se gestó. Ha tenido muchos ciclos de las acciones vaciadas, es un buen método para entrar a la composición, a la creación a encontrarte con tus materiales. Es un recurso, que claro, también se agota, pero, para un principiante es muy bueno. Me llamaba la atención el trabajo que hacen las manos, en un bar, en el mercado, siempre me fascino. Es un ejercicio de aislamiento. En un taller les dije que reprodujeran todo lo que hacen a partir del momento en que se van a dormir, ese fue el primer experimento y de ahí empezó a salir todo. Al comienzo es una pantomima, luego se va variando la dinámica, la energía, el tiempo, abstraes un ritmo, un diseño. Pienso que es como un chile relleno, lo vacías, y lo llenas con otros contenidos, es otro objeto, y si eso lo pones en relación a otros trabajos, va creciendo. Hasta en Espacio me has vencido, utilicé este recurso.

7min 30s. Transcribo las cosas que me gustan, las cosas que siento me dicen más cosas. Algunas frases las pongo para improvisar, que me deja diseños. Estuve inundado por las ideas de Deleuze, que se plantean como un telegrama, te anuncian que algo va a pasar, te ponen en un estado de alerta. Te habla de un cuerpo sin órganos, del devenir animal.

Nunca tengo un plan, no sé lo que voy a montar. Nadie sabe lo que cuesta una obra de arte, hay un desgaste interno, del espíritu, de la cabeza. Hay momentos en los que forcejeas

contigo mismo y con todas las fuerzas del universo, hay confrontación. También hay dolor, porque hay frustración, cosas que no puedes resolver. Siempre pasa que hay un punto de quiebre en la creación.

15min 00s. Mis clases cambian porque el componente de experimentación entra a la estructura de la clase. Ahora empiezo con el calentamiento, pero ya incluye una sugerencia. Me alejo del virtuosismo, de buscar que los bailarines alcen las piernas, sino algo más, que tenga sentido. Dispongo de ciertos recursos para dirigir talleres. Los noventa, es la época que más leo, leí mucho a Barba. Subrayaba sus libros y llevaba a los talleres. Antes de entrar al taller me afirmaba leyendo. Han sido veinte años que pasaron rápido, para mí una forma de recordar y dar valor es las obras que se hicieron con ese método y en esas circunstancias. La particularidad es que estas obras nacen de estos conceptos, de esos hallazgos que hice. La otra parte es la gente, siempre tuve gente con el deseo de trabajar. Es difícil mantener un grupo independiente.

22min 00s. Le he dado más importancia al acto de enseñar que al acto de crear. La tarea del maestro es ingrata, es oculta, todo sucede dentro de la sala.

47min 02s. Tenía una necesidad de registrar lo que pasa en la improvisación, también era una disciplina. Después de la jornada de trabajo, me sentaba, media hora o cuarenta minutos a pensar lo que había pasado y registrar, revisando lo que había pasado y anotando para que no se olvide. Me inventaba un método, no tenía un ojo externo. No es lo mismo que tener academia, parámetros. Quizá somos auténticos, hay un sello.

1h 12min. Es historia, ¿no? Una historia

1h 16min. A finales de los noventa, primeros diez años de los 2000 inicié una línea propia, todas las influencias se van dentro y voy más allá. Pienso que queda en los cuerpos, serviría si yo mismo escribo algo, pero no tengo ganas. Es una cuestión de

cabeza, mis materiales son más intuitivos, mezclados, son producto de la acción, que es milagrosa. El arte tiene ese componente de asombro, es misterioso, no sabes cómo lo hiciste. Es algo mucho más grande que tú, pero es el trabajo conjunto. No es producto de una cabeza, sino de un esfuerzo común. Todas mis obras a partir del 2000 tienen esa matriz, surgen de esa intención de que sea lo más real de lo que pasa en la sala, ahí las anotaciones tienen importancia, sirven, son una herramienta. Siento que el video es medio falso, prefiero la literatura. Me gustan más las fotos que los videos, me parece artificial. El video es una herramienta poderosa si le dedicas tiempo, eso no me gusta, quizá por eso soy bailarín porque es algo inmediato.

Entrevista Nro. 7

Nombre de la entrevistada: Tamia Guayasamin Granda.

Fecha: 24 de junio del 2021.

Duración: 1h 9min 2s

1min 02s. El proyecto laboratorio generó acompañamiento en la creación experimental con gente que estaba empezando, recursos metodológicos en la Red Sudamericana de Danza. Encuentro Perú en danza, Mirella Carbone en el 2007. Expuse el proyecto, se sumaron otros grupos de cuatro países. Ya no era solo el Laboratorio sino Esferas de experimentación en danza. La red nos acogió. Mirella organizaba y cada país tenía un tutor, aquí estaba Ernesto Ortiz, en Argentina estaba Lucia Russo IUNA, en Caracas Oswaldo Marquionda, eran muestras en proceso, diálogos, charlas, que modificaron los procesos, estaban abiertos. Para empezar mi proceso fue importante para experimentar, probar materiales ya en escena y para nutrir. En esta plataforma empezó la obra.

7min 33s. El núcleo de movimiento era generar el estado mineral de una piedra que late, una piedra genuina de cada una, me evité darles una forma específica que encontré en mi

cuerpo. En este proceso fue importante que yo tuve una vivencia y poder transmitir esa vivencia a otros cuerpos sin opacar su individualidad.

8min 35s. Para mí la danza es el ser, me mueve como ser y tengo un plano espiritual energético. Y la creación toca ese punto más espiritual, hablo de canalización, entré en un estado donde veía cosas, imágenes, fue mágico. Hay algo que fluye, una magia, en un plano energético, que tenía que encarnarse. Y, obviamente demandó muchísimo trabajo. Es como halar la puntita del hilo de cada idea para ver hasta dónde llega, que más aparece.

11min 45s. No quise marcar porque si marcaba se volvía algo sin fondo, sin profundidad. Para mí fue una vivencia esa improvisación, y les transmití, para ellas también fue un viaje, teníamos ese respeto, se gestó con corazón. Se conectaron como grupo sabiendo que estábamos evocando a las montañas, a las entidades. Como era una vivencia, para todos fue como una ofrenda.

38min 27s. He usado la danza como un camino de autodescubrimiento, de mi identidad, la experiencia en Argentina fue dura en cuanto a discriminación, en negación de mi cuerpo, necesitaba una reafirmación positiva, esto soy, no me remito a ninguna técnica. La danza tiene sentido en medida de que es de cada una, que es genuina. Me parece interesante como campo artístico si se proponen cosas propias, que responden a una misma. En general me he remitido a mí misma, pero siempre hay un afuera, es una proyección de preguntas de mi interior, sobre identidad, siento que el territorio de ser una persona mestiza, es como una nada, no he tenido una valoración de mí misma. Autodescubrimiento identitario y como ser de persona. No he producido demasiadas obras. He hecho proyectos porque en el encuentro con el otro, en el diálogo, en la reflexión surgen cosas y crecemos juntas. La danza es preguntarme ¿cómo estoy habitando el presente? Me mueve mucho un color, un movimiento que se expande, pero depende de cómo estoy.

44min 32s. Para mí la danza popular es sinónimo del disfrute de bailar. Que no es un sufrimiento, no es algo difícil, es lo que tú eres y lo expandes. La danza popular es de la vida misma.

58min 00s. No hay división de la mente, el cuerpo, el espíritu. La danza me parece una de las artes más fuertes porque demanda que estés ahí, presente.

59min 33s. El Klever siempre ha sido abierto y generoso. Me permitió ver los vestuarios. Recuerdo que cuando me iba, agarró sus pies y los puso en los míos, y dijo que bailemos mucho y buen camino. Somos colegas de camino, yo empecé antes, tú después, es lo que nos separa, pero somos colegas. En la universidad todos éramos alumnas, nadie me trató así, a menos de tres profesoras. En una visión horizontal, somos colegas, eso me ayudó al dar las clases, ubica en otro sentido de responsabilidad al alumno.

Entrevista Nro. 8

Nombre de la entrevistada: Tamia Guayasamin Granda.

Fecha: 6 de julio del 2021.

Duración: 44min 47s

00min 05s. El vínculo de todo lo que hago con la escritura es importante. Utilizo la escritura como un diálogo que me refleja y que hace que vea mi idea fuera, y le pueda revisar, es un ejercicio de ida y vuelta, que me ayuda. El cuaderno es fundamental como una guía, para saber por dónde voy, que estoy haciendo y hasta por memoria.

1min 58 s. Mi danza es muy vivencial, son estados que atravieso, lo primero para que se me active la memoria, hago estos dibujos como story board, son símbolos que me devuelven la textura, la imagen, la acción. Dispara una imagen y la consecuencia es una acción. Hay una segunda instancia donde entra el video, lo utilizo para recordar. Ahora

con la posibilidad del video es útil. Trabajo con un discurso interno que mueve mi vivencia, de la forma que registre eso, palabra o dibujo, es lo que me va a conectar y a hacer recordar. La vivencia parte de una primera improvisación, de donde surge el material pero luego está tejida en la dramaturgia corporal de la obra. Hay algo que queda marcado en el cuerpo. Vivencia-acción que tiene un sentido y se conecten, la construcción del sentido como intérprete. Esa dramaturgia se acentúa con los otros elementos. Pero la dramaturgia parte y va siempre desde el cuerpo. Es un estado, es presentar un estado.

6min 30s. Sin cuaderno, sin dibujos, sin palabras, sin cámara, no sé si podría atrapar algo. Puedo fluir una vez y otra, pero recordar es difícil. Son herramientas de cocina, como espejos que me dicen estás así.

7min 13s. La escritura ayuda a capturar y también potencia, no obstaculiza. Raíz venada, tensión en la espina, raíz plantada y espina explorando, esa sensación me da el encuentro con estas palabras, se derivan de sensaciones y texturas que me ayudan a recordar. Si me pidieran algo elaborado y con sentido, me frenaría. Siento que les capturo a las palabras y les hago cuerpo. La palabra se refleja enseguida a una memoria cinética, de este modo uso la palabra. Son palabras de textura, imagen, vibración.

9min 50s. El ejercicio de traspasar el solo a grupo me marcó en mi forma de pensar en composición. Me obligó a buscar estrategias porque veía que lo que a mí me servía para sentir esa movilidad, a los otros no les activaba para nada. Tiene que ver con los trayectos, otras entradas en el cuerpo, yo venía de otras formaciones, a más de la escuela exploradores de la danza, tenía una percepción somática, que ellas no conocían en su cuerpo. A la hora de bailar, si un bailarín se entrena en alguna técnica, esas son las herramientas que pone en juego, más que una conexión con su ser. Música, poesía, imagen, instrucción. Al final, lo que más funcionó, fue hablarles en términos de sistema, lo más frío, es un sistema que para existir tiene que definir cómo se mueve, cómo respira,

sus pies son sus codos, su nariz es la doceava vértebra, marcamos ese sistema y ahí todos entramos. Una poesía que a mí me ayudaba, a otro le daba otro estado. Cada persona es un universo y las puertas de entrada son distintas.

13min 22s. Encontramos un lenguaje para poder fluir. Es un malabarismo de estímulos, no es una sola forma. Es un entramado complejo, el del uso, de la comunicación para traspasar.

16min 22s. En un taller de creación, uso mucho la palabra escrita y hablada para lo que se está haciendo. Hago un puente entre las dos cosas para conocer su universo de palabras, en torno a lo que hacen. Ejercicios de definiciones, son herramientas que sirven para crear solo y hacer procesos particulares para crear universos propios, indagar y propiciar esos espacios.

17min 30s. Escritura y video se complementan. Creo que la palabra tiene lo suyo, esas descripciones, esa sensación si no la registro, se va. Tengo una imagen en la mente mientras improviso y si no registro, se pierde. El registro en palabra tiene otra potencia, para registrar el universo interior, eso en la creación mueve mucho.

19min 31s. La transmisión es una oportunidad de compartir las joyas, las perlas del camino. Es un intercambio entre dos personas, lo más motivante es dar algo que para uno es útil y puede ser útil para ti. Me he vinculado con la creación desde un punto personal, de descubrimiento, integral más de la danza como ejecución virtuosa de movimientos. En la obra era un ejercicio colectivo, de vernos entre todas y decir qué vemos. Es compartir herramientas. Transmitir una actitud de ser inquieto, de preguntar, no me interesa transmitir una teoría cerrada, sino la búsqueda, potenciar el disfrute de crear, de encontrar. No prima la danza sino la persona, que le sea útil, que le resuene en algo.

30min 22s. Viví el proceso, me tomé el tiempo. Fue una experiencia fundante para todo lo que hice. Me ubicó esa experiencia. Me encanta escribir, tengo mis diarios personales. Tengo un vínculo con mis archivos y registros. La creación está totalmente atravesada por lo personal. En el principio venía contenida tanto tiempo, que era la emoción de crear. El cuaderno es ese lugar donde aparece todo ese conocimiento. Propiciar procesos creativos. Cuando escucho una voz que me está contando algo, me atrapa, me toca. La palabra es alrededor de la danza, porque no siento que es sobre o en, sino que le rodeamos a la danza, que intentamos entrar. De la danza se habla: entrenamiento, sala de ensayo, escena, público, crítica, pero no se habla en torno al conocimiento que se está produciendo, el papel del cuaderno me interesa más que la crítica de un trabajo terminado. Son mecanismos que yo uso, ahí están las claves, la visión de mundo, en el cuaderno ahí está, está la persona enterita.

Transcripción de la bitácora de mi proceso con Kléver Viera en el Taller de Experimentación Escénica, de junio 2013 a febrero 2014

21 de junio de 2013

En el artista es importante el entrenamiento, el entrenamiento dice lo que es. En un grupo de danza más allá de bailar, de hacer arte, es una filosofía de vida. Entrenar te da identidad, de ahí parto yo, te da sentido.

La obra, la función es solo una pausa en el camino, todo está en el día a día, en el entrenamiento siempre va a seguir.

La piel es el sentido más grande del cuerpo humano.

La danza es la negación del cuerpo y el alma, como una sinfónica sin sonido.

En parejas uno se recuesta quieto, relajado, dispuesto, el otro empieza a soplar por todo el cuerpo y mediante la sensación de aire te empiezas a mover, a rodar por todo el espacio. Siento tu aliento, tu energía, es como soplo de vida que me produce moverme, tu aliento activa mi movimiento. Aliento= movimiento. Como una marioneta que con tu aliento cobra vida.

En parejas, contacto visual, primera forma de comunicación. Uno señala una parte del cuerpo donde sienta dolor, antes de señalar se lo digo con la mirada. Señalo y el otro masajea y sana, alivia el dolor sin dejar de mirar a los ojos. Siguen sin parar, luego juntos.

Separados una distancia en el espacio, correr como si te sigue el diablo, la muerte, como si fueras a los brazos del amor de tu vida. En medio camino te das la vuelta, le das la espalda pero sin disminuir la velocidad con la que corrías de frente, mismo tranco. Confía en que el otro está ahí y te cuida. La danza también es eso, confiar.

28 de junio de 2013

Todo es danza.

Bailar sin cliché, con el cuerpo de verdad, con un cuerpo animal.

Relacionar el movimiento a la acción cotidiana: te rascas la barriga, huyes de mamá, te escondes sigilosa.

Bailar es una guerra.

10 de octubre de 2013

Acciones de maquillarse

14 de octubre de 2013

Tarot sobre la muerte, desaparecer las máscaras, morir para renacer, volver a nacer sin falsedad, sin apariencias.

Ha llegado la muerte pero antes de llevarte, se sienta y te ve bailar la historia de tu vida. Bailas para la muerte.

Desde el piso irse incorporando utilizando todos los niveles. Como un niño que empieza a descubrir el mundo. Sientes un apoyo, elevas un poco, vuelves al piso constantemente. Descubres las cuatro patas, muy animal, muy subterráneo, te trasladas un poco, vuelves al piso. A momentos encuentras dos patas, subes de nivel pero muy desequilibrado, te trasladas un poco, vuelves al piso. Activando huesos, músculos, articulaciones.

De pie, piernas plie, contracción, manos en las rodillas. Empezar a caminar lento, sintiendo cómo se da el movimiento, primero cambio de peso, sacar talón, planta, metatarso, dedos, peso se traslada a la de base, suspender un rato, más contracción, te cierras, te escondes. Para asentar primero talón, planta, metatarso, dedos, te abres, estirar brazos, pecho, te expandes. Lo mismo caminando hacia atrás, pero se asienta primero dedos, metatarso, planta, talón. Combinar caminar hacia adelante y hacia atrás.

12 de noviembre de 2013

Soy un cilindro, no tengo brazos ni piernas. Soy un sello que al rotar va dejando marcas en el piso, dibujo, tatúo con mi cuerpo. Como los antiguos que con un cilindro pequeño iban tatuando el cuerpo. Soy eso, esa sensación.

Parejas, la mano de una dirige el movimiento, se mantiene cerca del rostro de la otra persona y solo se mueve por lo que hace la mano.

19 de noviembre de 2013

Estar en danza es estar un poquito más delante que el mundo.

27 de noviembre de 2013

El entrenamiento te da una identidad. Técnico/académico. Investigación del cuerpo con el cuerpo, lograr descodificar al cuerpo, libre de estilos, clichés, cuerpo limpio, cuerpo objeto no sujeto, no eres alguien, eres energía, sin apariencias. Improvisación.

Muchas veces la técnica te mecaniza.

Definirte en una línea que te identifique, que seas tú, porque la técnica te está culturizando.

Búsqueda de tu decisión personal, de un rigor, de autodisciplina, modo personal que cada uno tenía del por qué hago danza. Tu propio trabajo, tu trabajo personal. El cómo te robas a ti mismo tiempo para trabajar tú solo. Ensayos aparte, libros, música, cosas tuyas que te llenen. Renuncias, construyen tus decisiones, AMOR.

En la cotidianidad buscar una actividad en la que tengas que hacer tres acciones.

En el centro hay una flor de agua, dentro habitan todos los seres minúsculos existentes, todo parte del agua. Desde ahí estos seres empiezan a vivir, primero son seres unicelulares, sin huesos, sin extremidades, salen del centro, se expanden, se apropian del espacio pero siempre necesitan volver a la fuente, a la flor de agua que les nutre y les da un grado, un nivel más de evolución. Luego empiezan a tener posiciones sedentes, asentados sobre sus rodillas, torso abajo todavía. Luego se van incorporando en cuatro patas, en dos, hasta que quedan en una energía, el aura, espíritus, no hay cuerpo solo energía.

2 de diciembre de 2013

Perceptos y afectos

Los Perceptos no son percepciones, son paquetes de sensaciones y relaciones, mezcla entre concepto y percepción que nace de sensaciones.

Los afectos nos son sentimientos, son devenires, volando, que desbordan a quienes lo experimentan. Encontrar a un cuerpo que no está completo, con una parte del cerero animal.

Devenires de sensaciones que hacen que mi cuerpo mute. No las imágenes establecidas, no metáforas. La sensación va directo, de mi estómago a tu estómago, no hay cabeza.

9 de diciembre de 2013

Tienes cierta fragilidad en tu trabajo, eres fuere pero dejas ver algo de fragilidad, eso en escena es difícil porque dejas ver tu lado vulnerable.

Con un zapato, el zapato es lo que tú quieras que sea, no lo puedes soltar, no lo abandonas alejado de ti, siempre está contigo, existe una relación cercana y directa con él. Cada uno sale de diferentes partes del espacio, cada uno en su historia pero se unen en el centro, se reconocen y avanzan juntos. Es un éxodo, un reencuentro, un revivir, un re empezar después de la catástrofe, solo quedaste tú y tu zapato, luego te encuentras con otros sobrevivientes, avanzas a re comenzar de nuevo todo. Es una migración, un viaje eterno hasta llegar con las últimas energías.

10 de diciembre de 2013

Árbol: juntos tomados de las manos, empezamos a mover los pies, todas las posibilidades, explorando hasta el más insensible músculo, hueso, uña, carne. Poco a poco se integra las rodillas, la pierna desde el fémur. Luego la pelvis, por acción de la pelvis te adentras al círculo o te alejas, sin dejar de mover las otras partes continúa con el torso, todo integral, apoyándote en las manos que sujetas puedes ir al piso, caes y te incorporas. Luego integrar

brazos, te sueltas las manos y exploras todo. Puedes salir del centro, alejarte pero siempre regresar. Después de un tiempo se arma nuevamente el círculo, juntos, mover solo las manos, luego intentar un diálogo con las otras manos. No se topan mucho, esa no es la intención sino se crea una conversación con manos. Terminando esto, se juntan más, hombros con hombros y empiezas a mover solo los hombros apegándote en los otros, este movimiento te lleva a girar la cabeza. Luego empiezas a dar pesos y a recibir pesos, recargas una parte de tu cuerpo sobre los otros cuerpos, te vas juntando más hasta transformarte en un cilindro que va rodando apoyado en los otros, todos se juntan, se mezclan, subes los brazos, son árboles. Juntos. Luego te quedas quieto y te desvaneces. Sin acomodarte tal cual llegaste al piso, uno encima de los otros, ahí descansas.

8 de enero de 2014

Todos juntos en una fila frente al espejo desde cualquier lado empieza uno a hacer una serie de movimientos, todos le siguen sin cortar, empieza otro y otro formando una sola energía.

Todos formando un círculo uniendo las caderas empezar con la energía de las manos, frotar manos y con esa energía tocar otras partes del cuerpo, todo como un lavado. Luego los pies viendo todas las posibilidades de movimiento, luego piernas que nos llevan a caderas. Luego brazos. Juntos en círculo, tomamos las manos, empieza el juego de sigue la corriente dando algún estímulo al de al lado. Primero en un sentido, en el otro y en ambos, no se debe perder en el camino, debe llegar, terminar los dos.

En parejas, uno pone la mano en el pecho del otro y da resistencia, el otro empieza a caminar sintiendo esa resistencia. Luego desde atrás sostener las crestas ilíacas, huesos de la cadera y hacer resistencia. Empezar a caminar con esa sensación. El peso está sostenido con el centro, no es abandono al apoyo del otro. Combinar pecho y cadera.

En parejas primero masaje en la cabeza del otro, está en el piso, el que manipula arrodillado con la cabeza del otro en sus rodillas. Luego empieza a mover la cabeza y a partir de eso que se genere el movimiento de todo el cuerpo con desplazamiento en el espacio.

En parejas, masaje de pies.

20 de enero de 2014

El bailarín de Butoh es un cadáver que está suspendido a costa de su vida.

1, 2, 3, 4 es solo para ordenar el cuerpo en el tiempo y el espacio. Hay que recortar el tiempo, sincopar.

Caminar como si estuviera en el agua, denso. Sin olvidar como se levanta el pie del suelo, como se traslada y como se asienta. No te quedas, no sueltas el peso, solo es un traslado. Con la misma sensación, un compañero da resistencia en las crestas ilíacas, con esa resistencia seguir caminando luego la resistencia pasa a los huesos de la clavícula.

Un compañero manipula la cabeza del otro, la idea es hacerle sentir al otro el peso de su cabeza y como puede generar movimiento a partir de eso. Sintiendo al otro, manipular, intentar trasladar en el espacio a partir de la cabeza. Luego el compañero es el que se deja llevar por la cabeza, el otro no le deja lastimarse, no deja que se caiga. El compañero está como borracho, sin mucho control, solo se deja ir, el otro está atento para sostenerle. Luego se combinan las dos, es un dialogo, cuando el uno ya está muy en lo mismo, el otro le cambia, le lleva a otra cosa. Sentir mucho al otro.

24 de enero de 2014

Conciencia del centro: bola de acero recubierta de lana, de ahí cuelgan las piernas.

Serpiente no tiene patas, entonces no cae: sinuosa, fluye.

Estructura de los huesos en la danza:

Trabajar desde el centro: cinturón de fuego, power, motor.

Se basa a través de dos principios naturales/botánicos: ramificación y disociación y, repetición y reflejo

Las ramas del árbol se reflejan en las raíces. Los huesos de la cara, 8 aberturas, se reflejan en el sacro con 8 canales para los nervios. El tamaño de la cara y el sacro es casi el mismo, son 2 cabezas. Los huesos de la mano se reflejan en los huesos de la clavícula, escápulas y costillas, son 4 manos. Los huesos del pie se reflejan en huesos de la cadera, ilíaco, isquion y pubis, son 4 pies. La columna se refleja en los huesos de piernas y brazos, son 5 columnas.

Formas y acciones: contraer, pulsar, atraer, rodar, gatear, mono.

28 de enero de 2014

Centro: de donde sale todo y a donde regresa todo. Es el silencio, una energía del espíritu. Se asocia con el tono muscular. Necesita ser entonado, mezcla de temperaturas, tiene que ser cálido pero no tenso. Encontrar el centro.

3 de febrero de 2014

Etapa de mono: fase intermedia, no estás en el suelo pero tampoco arriba, tienes brazos largos, puedes apoyarte en cuatro patas e intentar el equilibrio en dos. Pensar en buscar comida, y siempre habitar el presente, estás pendiente de los demás, de tu entorno, estás al asecho.

Etapa de bebé: recordar las memorias de cuando tenías 8-10 meses. El bebé tiene una cabeza y trasero grandes, por eso les vence el peso, y se caen constantemente. Están en la búsqueda del centro, del equilibrio. Juegan con la cabeza y la mirada.

5 y 6 de febrero de 2014

Remontaje 'La Patria de en medio' piedrazo y fraseos de oraciones.

11 de febrero de 2014

Sin cuerpo

Recostada boca arriba, relajado, cerrar ojos. Subir la cabeza, quedar un rato, mientras baja la cabeza acomodar las vértebras cervicales, cuello largo, toda la columna en el piso. Quedar un rato.

Se abre un orificio en el dedo gordo izquierdo del pie, por ahí se vacía todo, se empieza a salir todos los fluidos, los órganos, la carne, los músculos. Recorre con la mirada, con los ojos hacia adentro, todo el cuerpo desde los pies hasta la cabeza. Mientras te ves te vacías todo, todo. Hasta quedar solo hueso. Respirar profundo y llenar de aire todo lo que quedó vacío, todo el hueso, el esqueleto. Llenarlo de aire, respirando profundo. Una vez que te sientas lleno, empiezas a moverte, no eres nada, no sabes nada, no conoces como moverte. Con ese cuerpo me pongo de pie, dos patas, llego a la vertical de una forma diferente.

17 de febrero de 2014

Bailar con los ojos más que con el cuerpo.

Tener siempre un cuerpo decidido, como si me fueran a atacar de todo lado, estar atento a todo lo que sucede, estar presente.

Enfocar la danza a ciertos grupos sociales, danza pedagógica, enseñar a través de la danza.

18 de febrero de 2014

Trabajo de peso, centro, energía, pies

Caminar como si estuvieras en agua, contraer el pie, hacer puñete, empeine y dedos sacarlos del agua, trasladarlos y apenas topen el piso, soltar, abrir el pie estirar. Siempre estás en plie y a un solo nivel, no subes ni bajas, el mismo peso siempre, la energía es diferente.

En el mismo puesto contraer el pie y soltar haciendo sonar el piso.

Caminar hacia atrás, sacar el pie del agua, primero talón, media punta, traslado hacia atrás y asentar punta, media punta, talón, todo en plie, todo el tiempo a un mismo nivel.

Recostado boca arriba, toda la columna en el piso, el cuello bien estirado, para eso levanto un poco la cabeza y acomodo en el suelo con ese estiramiento. Subo piernas en ángulo de 90°, estiradas. Brazos a la segunda, aguanto un rato, dejo que los músculos caigan. Subo brazos arriba, y con la fuerza del abdomen paso las piernas hacia atrás estiradas, aguanto un poco. Doblo rodillas y con las manos masajeo los pies, dedos empeine, arco, dorso del pie, planta. Tomo los dedos de los pies y estiro piernas, aguanto un rato. Doblo las rodillas y tomando los dedos de los pies, sin soltar, voy bajando piernas y asentando la columna, dando un masaje a las vértebras. Cuando haya llegado toda la columna, sin soltar los pies, separo las piernas, abro el fémur, quedo ahí como bebé, subo la cabeza y estiro las piernas sin soltar pies 90°, quedo un rato y asiento la cabeza al piso.

La postmodernidad y la nueva danza. Búsqueda fundamental de expresar al hombre. Artistas desean trabajar más allá de las técnicas y los lenguajes convencionales, a fin de lograr una expresión libre y personal. Surge en las entrañas de cada bailarín y creador, el descubrimiento de la posibilidad del cuerpo y sus formas para lograr su objetivo. La intelectualización no es solo lo que está pasando por la mente sino también por el cuerpo.

Permanecer alerta con lo que pasa a tu alrededor, lo importante es arriesgarse.

Calentar antes y después de la clase pero un calentamiento no solo físico sino interno también. Moverme de una manera rápida y fluida.

Idea para una obra: usar la energía que se genera a partir de cualquier experiencia y transformarla en movimiento. Las obras son resultado de improvisaciones que se van estructurando. Intento protestar de lo convencional, son obras políticas desde el punto de vista formal.

Línea de energía: el brazo no termina en la yema de los dedos sino en el infinito. Postulado esencial de la danza postmoderna.

El intelecto del bailarín se halla en su cuerpo, cada parte del cuerpo es pensante.

19 de febrero de 2014

Vaciar las acciones cotidianas, acciones que se dan en los espacios en la casa: cocina, baño, patio.

En el patio trasero, guardado, íntimo, nadie ve lo que el tiempo va acumulando.

Me ubico en un patio trasero, hago una lista de lo que hay.

Todas las listas excepto la del mercado son obras de arte. Humberto Eco.

Trabajar con remanentes, residuos, lo que queda.