



## La dramaturgia hacker de Ernesto Ortiz Mosquera<sup>1</sup>

The hacker drama of Ernesto Ortiz Mosquera

CECILIA SUÁREZ MORENO

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

cecilia.suarez@ucuenca.edu.ec

Recibido: 9 de mayo de 2020

Aceptado: 12 de julio de 2020

### Resumen:

*Este trabajo analiza la dramaturgia de Ernesto Ortiz Mosquera (Esmeraldas, Ecuador, 1968), bailarín, coreógrafo y docente-investigador. Metodológicamente, partimos de una indagación en sus coreografías y sus textos teóricos con una perspectiva interdisciplinaria, articulando conceptos de las Estéticas Caníbales y la Teoría de la Forma, los estudios sociales del arte y la teoría política para, superando las fronteras de las disciplinas, caracterizar la dramaturgia de Mosquera como una dramaturgia hacker que ha está transformando el campo escénico en el Ecuador.*

**Palabras clave:** Ernesto Ortiz Mosquera, dramaturgia hacker, danza contemporánea, Ecuador

### Abstract:

*This work analyzes the dramaturgy of Ernesto Ortiz Mosquera (Esmeraldas, Ecuador, 1968), dancer, choreographer and teacher-researcher. Methodologically, we start from an inquiry into his choreographies and his theoretical texts with an interdisciplinary perspective, articulating concepts of Cannibal Aesthetics and Theory of Form, social studies of art and political theory to, overcoming the boundaries of disciplines, characterize Mosquera's dramaturgy as a hacker dramaturgy that is transforming the scenic field in Ecuador.*

**Keywords:** Ernesto Ortiz Mosquera, dramaturgy hacker, contemporary dance, Ecuador.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia es uno de los productos del proyecto “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral”, ganador de la XVII convocatoria de la DIUC. Agradecemos a la Universidad de Cuenca, a su Dirección de Investigación y a la Facultad de Artes, por el valioso apoyo brindado para el desarrollo de esta investigación.

## Introducción

En Ecuador, la producción de danza contemporánea es tardía y muy poco teorizada, en contraste con las reflexiones que se han escrito sobre la literatura, las artes plásticas o la música. Cuando se habla del trabajo de bailarines y coreógrafos, el análisis se reduce al examen de la interpretación y del riguroso entrenamiento corporal que los artistas escénicos deben practicar (Mora, 2015). Sin embargo, siendo todavía escasa y poco difundida, la producción escénica en el Ecuador actual vive un despegue interesante, impulsado por la apertura de varias carreras universitarias en este campo (Universidad de Cuenca y Universidad del Azuay) que influyen en la formación de actores, bailarines y coreógrafos, en la calidad de las puestas en escena, en las investigaciones y publicaciones especializadas e incluso en oportunidades de participación de sus miembros en postgrados, residencias artísticas, festivales, etc.

La hipótesis de trabajo que desarrollaremos en esta ponencia sostiene que la dramaturgia de Ortiz Mosquera está transformando la danza en Ecuador, mediante conceptos constructivos visibles en sus obras y en sus reflexiones teóricas que lo definen como un dramaturgo hacker. Entendemos por hacker la voluntad de un creador que cuestiona los procesos de creación existentes con el afán de superarlos, produciendo otras formas escénicas alternativas a las hegemónicas. Esta estética hacker está basada en conceptos filosóficos, científicos y estéticos que, a lo largo varios años, Ortiz ha desarrollado en sucesivos proyectos de investigación-creación donde ha participado activamente, teniendo como referentes centrales las *Estéticas Caníbales* (Rojas, 2011) (Rojas, 2017) (Rojas, 2018) y *Teoría de la Forma* (Rojas, Suárez, Ortiz, Vázquez, et. al, 2019).

La proposición central de las Estéticas Caníbales se pregunta si "... ¿la estética caníbal (hacker) se postula como candidata a un *ethos* de resistencia frente al capitalismo tardío?; (si) ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?; ¿Cómo habitar desde lo caníbal este lugar en donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecidible?: ¿( y si) lo caníbal es esa máquina trans-figural que requerimos como modo de oponerse a lo existente?" (2019, p. 48).

Uno de los ejes centrales de la estética caníbal-hacker es su actitud predatoria. Se trata de devorar y devorarse, a la manera del movimiento antropofágico brasileño de los años treinta y del tsantsismo ecuatoriano de los sesenta. Otro es su perspectivismo amerindio que "nos permite mantener bajo sospecha el paradigma gnoseológico occidental y

comprender el mundo latinoamericano, sus culturas, sus artes y su pensamiento desde otra perspectiva, radicalmente diferente y, por supuesto, más enriquecedora” (Suárez Moreno, 2019). A continuación, analizaremos algunos de los conceptos centrales que caracterizan la dramaturgia hacker de Ortiz Mosquera.

### 1. La intertextualidad

En 2009, Ortiz gana el Premio a la Producción Coreográfica con el proyecto “Negra Boca del Sueño”, donde dirige a la cantautora Joanne Vance y construye una potente intertextualidad con el cine de A. Minghella (Ortiz, s.f.). También lo hace con *La señorita Wang soy yo* (2014), donde el coreógrafo dialoga con la estética del cineasta Wong Kar-wai, que actúa como hipotexto de su obra (Ortiz Mosquera, 2017, p. 47).

Esta intertextualidad es una constante de la investigación-creación de Ortiz que produce una nueva indexación en la danza, resultado de un juego de combinaciones con otras superficies de inscripción como el cine, la música, la poesía, etc., de modo que potencia los efectos de superficie de sus obras coreográficas hasta alcanzar una densificación conceptual en la lectura de la escena, tornándola más atractiva y contemporánea para el espectador.

Esta estrategia hacker conduce a Ortiz a la siguiente estación, a la que él mismo la denomina transtextualidad, es decir, a aquel lugar estético donde el creador se confronta con la producción de un hipotexto previo “lo estudia, investiga, y lo consume desarrollando así un producto nuevo (Ortiz Mosquera, 2017, p. 44).

### 2. Hackear espacios urbanos

La incorporación del espacio al dispositivo escénico en la dramaturgia de Mosquera no se reduce a la noción de escenario como tampoco a la de expansión; es más bien su integración plena a la puesta en escena, como lo afirma el mismo coreógrafo: “(...) el espacio específico en el que acontece la danza es parte decisiva de tales selecciones” (VV.AA., 2019, p. 263). Las selecciones espaciales de Ortiz se sustentan en los valores arquitectónicos, históricos y espaciales de varias edificaciones emblemáticas y patrimoniales, hitos urbanos de significación histórica, social y estética. En esta dirección, Ortiz concibe y estrena *Vanishing Act* (2017) en los espacios de la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, zona declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (1999), borde entre la vieja ciudad de trazado colonial

con regulaciones del siglo XVI y la ciudad moderna, planificada y construida a partir de la segunda mitad del siglo XX (Junta de Andalucía, 2014).

### 3. Movilizar el concepto de “obra” hacia el de acontecimiento (Ortiz, 2017, p. 30)

Ortiz construye dispositivos escénicos que trasciendan la noción moderna de “obra” y se tornan acontecimientos. En la línea de Alain Badiou, Ortiz produce acontecimientos escénicos que posibiliten el encuentro del sujeto con la verdad: “la verdad estalla en el acontecimiento y se propaga como una llama en el soplo de un esfuerzo subjetivo siempre inacabado. Porque la verdad no es asunto de teoría, sino una “cuestión práctica” ante todo; no es la adecuación de un saber a su objeto, sino algo que llega, un punto de exceso, una excepción *événementielle*, [acontecimental: neologismo, relativo al acontecimiento, NdT] “un proceso de donde emerge algo nuevo”. Es por eso que “cada verdad es a la vez singular y universal”. (Bensaid, 2004). Una verdad estética alejada de la literalidad exige un espectador cómplice dispuesto a contribuir con las intenciones del coreógrafo, activando su subjetividad y sus experiencias vitales y culturales que produzcan múltiples interpretaciones, fruto de su especial relación con la potencia estética del acontecimiento.



*Vanishing Act*, Escuela de Medicina, Universidad de Cuenca, 2017

#### **4. La danza, espacio de resistencia**

La danza no es, no puede ser, un reflejo del mundo sino que, como maquinación estética y simbólica que es, reacciona ante un mundo y una época; toma posición, produce –crea, recrea- y delibera. Es un espacio de resistencia a los discursos hegemónicos que pretenden dominar el cuerpo y deconstruye los discursos y verdades absolutas (Ortiz, 2017). Los regímenes modernos de la danza entrenan cuerpos destinados a la contemplación de los públicos y la crítica, cuerpos engalanados de fastuosos trajes, exhibidos en glamurosos escenarios, aplaudidos y ovacionados. Contra ellos, la dramaturgia hacker de Ortiz, propone liberar los cuerpos, contribuir a la toma de conciencia de sí mismo y de la otredad, así como de los entornos de dominación vigentes marcados por la catástrofe generalizada y el cuestionamiento de verdades absolutas. No son cuerpos que se limitan al entrenamiento, riguroso por cierto, sino que desbordan esas prácticas para asumir la conciencia de sí mismo y de sus entornos. La estética hacker de Ortiz promueve que sus actores y sus públicos deconstruyan los discursos del poder; se enfrenten con ellos desde el movimiento coreográfico para autoconocerse y resistir al dominio planetario expandido que ha superado las premoniciones orwellianas, produciendo una distopía imposible de vivir sino es gracias a la resistencia creativa y crítica.

#### **5. Danza y conocimiento**

Mediante maquinaciones estéticas del cuerpo-movimiento, la dramaturgia de Ortiz bucea en las profundidades del alma individual y colectiva y se transforman en conocimiento sensible del mundo y la vida; más aún, siguiendo las huellas de Deleuze y Guattari (1993), Ortiz Mosquera afirma que la danza “es una forma de atravesar el caos”. Este nuevo conocimiento supone una estrecha relación entre teoría y práctica” (Ortiz, 2017, p.18). Atormentada por situaciones vinculadas con la angustia o la soledad, la dramaturgia hacker de Mosquera se encuentra con la razones del mundo y de las personas, anhelantes de un mayor conocimiento de sí mismas y de sus entornos cada vez más densos o complejos.

#### **6. La composición en tiempo real**

En diálogo con Joao Fiadeiro, Ortiz impulsa la “capacidad de gestión e injerencia entre director y bailarín”, (Ortiz Mosquera, 2017, p. 28), tanto en los momentos de creación como en los de producción de las estructuras coreográficas y composicionales, promoviendo una relación horizontal entre autor e intérprete. Esta dramaturgia propicia

una creatividad conjunta y la disolución de la imperiosa figura del director que se convierte en un miembro del laboratorio, con suficiente energía para alentar a los bailarines a un entrenamiento riguroso y sostenido, disciplinado y creativo que “dialoga con los acontecimientos vivos que se suscitan cuando los insumos de los intérpretes y las estructuras de juego coreográfico y de improvisación son utilizados, sin restricciones, pero con una inteligencia sensible que inhiba el impulso de actuar sin leer previamente las condiciones de la escena, de lo que está aconteciendo, y por tanto, de las necesidades y formas de intervención que esta plantee” (Ortiz Mosquera, 2017, p. 31)

### **A modo de conclusiones**

Los procesos creativos de Ortiz generan en los públicos profundas y sentidas reacciones emotivas, racionales e incluso políticas como fruto de su dramaturgia hacker que trabaja con el mismo virtuosismo forma y contenido, provocando un acontecimiento escénico diferente al hegemónico, superándolo, al producir otras formas de producción y relación estéticas que redefinen la danza y sus públicos.

## Trabajos citados

- Bensaïd, D. (2004). *Resistencias. Ensayo de topología general*. Mataró : El Viejo Topo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Junta de Andalucía. (2014). *Guía arquitectónica de Cuenca*. Cuenca-Sevilla: s.e.
- Mora, G. (2015). *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador.
- Ortiz Mosquera, E. (2017). *La creación en danza. Un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ortiz, E. (s.f.). *Hoja de vida*. Recuperado el 20 de diciembre de 2019, de <http://ernestortiz.weebly.com/hoja-de-vida.html>
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales. Volumen 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca: Bienal de Cuenca/Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2017). *Estéticas Caníbales. Volumen 2. Máquinas formales estéticas (Vol. II)*. Cuenca: Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Rojas, C. (2018). *Estéticas Caníbales. Volúmen 3. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, Carlos. Suárez, Cecilia. Ortiz, Ernesto. Vazquez, Andrés. Calle, Geovanny. Martínez, Sebastián. Bustos, Cristina. Carrasco, Diego. et.al. (2019). *Teoría de la Forma*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (Septiembre-diciembre de 2019). Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del ethos barroco al ethos caníbal. *Islas(194)*. Recuperado el 27 de abril de 2020
- VV.AA. (2019). *Signos*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.