



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**Facultad de Artes**  
**Carrera de Danza – Teatro**

**Análisis de la espacialidad no convencional en la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” de Clara Donoso, presentada en la catedral vieja de Cuenca-Ecuador.**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas.

**Autores:**

Christian Israel Cedillo Zarumeño

Freddy Leonardo Chaca Quizhpi

CI: 0105075659

0105249429

Correo electrónico: [chris\\_8@outlook.com](mailto:chris_8@outlook.com) [leochaca123@yahoo.com](mailto:leochaca123@yahoo.com)

**Tutora:**

Dra. Clarita del Rocío Donoso López

CI: 0102797495

**Cuenca, Ecuador**

07-julio-2021



## Resumen

El siguiente trabajo se enfoca en un análisis de la espacialidad de esta obra de danza-teatro, para entender la transformación momentánea y simbólica del museo de la catedral vieja de la ciudad de Cuenca – Ecuador, en un espacio escénico, siendo una herramienta de exploración dentro de un proceso creativo de danza-teatro y así identificarlo y analizarlo como un espacio no convencional que se usó en su composición coreográfica, aportando un contraste en todos los sentidos al espectador. Dichos puntos esenciales se desarrollarán realizando una contextualización histórica y estética, comprendiendo las relaciones entre danza-teatro con nuevos espacios. A su vez la verdadera fuente de inspiración que Clara Donoso tuvo en su trabajo como intérprete / creadora.

### Palabras claves

Danza-Teatro. Catedral Vieja. Composición coreográfica. Espacio no convencional.



### **Abstract**

The following work focuses on an analysis of the spatiality of this work to understand the transformation of the old cathedral museum into a scenic space, being an exploration tool within a process creative dance-theater and thus identify and analyze the unconventional space that was used in this choreographic composition, providing a contrast in every way to the viewer. These essential points will be developed by carrying out a historical and aesthetic contextualization, understanding the relationships between dance-theater with new spaces. At the same time, the true source of inspiration that Clara Donoso had in her work as a performer / creator.

### **Key words**

Dance-Theater. Old Cathedral. Choreographic composition. Unconventional space.



## ÍNDICE

Resumen .....	2
Abstract .....	3
Capítulo 1. Historia de la danza en espacios no convencionales. Una mirada a la danza, su historia y el uso del espacio. ....	12
1.1. Los espacios utilizados para la danza durante la prehistoria. El entorno natural de la danza primitiva. ....	16
1.2. Los espacios utilizados para la danza en América .....	17
1.2.1. Los Aztecas .....	18
1.2.2. Los Incas .....	18
1.2.3. Los Wayuú.....	19
1.3. Los espacios utilizados para la Danza en África .....	20
1.4. Los espacios utilizados para la danza en el antiguo Egipto .....	21
1.5. Los espacios utilizados para la danza en Asia .....	22
1.6. Los espacios utilizados para la danza en Europa (Antigua) .....	24
1.6.1. Los espacios en Grecia .....	24
1.6.2. Los espacios usados para la danza en Roma (Época Imperial) .....	25
1.6.3. Los espacios utilizados para la danza en la Época medieval .....	26
1.6.3.1. La Danza en las Colonias españolas .....	30
1.6.3.2. El Renacimiento y el Ballet .....	32
1.6.3.3. La Danza y El Romanticismo .....	34
1.6.3.4. Historia del ballet ruso .....	37
1.7. Los espacios utilizados para la danza Moderna .....	38
1.7.1. Espacios utilizados durante la Danza Expresionista (Vanguardia del siglo XX) .....	39



## Universidad de Cuenca

1.7.2. Espacios no convencionales utilizados en la danza Moderna Norteamericana .....	41
1.7.3. Breve aproximación teórica sobre la danza posmoderna .....	42
1.7.4. Espacios utilizados para la danza posmoderna .....	46
1.8. ¿Qué es la Danza Contemporánea? Un acercamiento a la conceptualización de este arte actual. ....	46
1.8.1. Concepto de Espacios no convencionales para la Danza Contemporánea .....	48
1.8.2. Espacios utilizados para la Danza Contemporánea .....	51
1.9. Sinopsis de la Danza Moderna en Ecuador .....	53
1.9.1. Fenómeno de la Danza Teatro en el siglo XXI en el Ecuador .....	58
Capítulo 2. Clara Donoso .....	63
2.1. Biografía .....	63
2.2. Referentes artísticos .....	66
2.3. Obras artísticas.....	69
Capítulo 3. Espacialidad dentro de la Catedral Vieja, Cuenca, Azuay, Ecuador .....	72
3.1. Análisis de la espacialidad de la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” realizada en el museo de la Catedral Vieja de Cuenca en el año 2011..	72
3.1.1. Puerta principal del museo.....	80
3.1.2. Altar mayor .....	82
3.1.3. Capilla “La Piedad” .....	84
3.1.4. Trayecto al fresco de la Virgen .....	84
3.1.5. Corredor que encamina al patio interior del museo .....	88
3.1.6. Patio interior donde canta la zorra .....	89
3.1.7. Escena del jardín escondido .....	93



## Universidad de Cuenca

3.1.8. Escena de la Penitenciaría .....	94
3.2. Breve Historia de la Catedral Vieja de la Ciudad de Cuenca-Ecuador	96
Capítulo 4. Análisis de la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” ...	100
4.1. Sinopsis .....	100
4.2. Ficha técnica de la obra .....	100
4.3. Descripción del proceso creador .....	102
4.3.1. Presupuesto.....	102
4.3.2. Selección musical. Sonoridades, textos, paisajes sonoros y ecos de resonancia. ....	102
4.3.3. Selección de vestuario a través de una propuesta colectiva. ....	103
4.3.4. Iluminación.....	105
5. Conclusiones.....	107
6. Referencias .....	108
7. Anexos .....	126

### ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Ficha técnica de la obra .....	100
---	-----

### ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Clara del Rocío Donoso López .....	63
Figura 2. Puerta principal del museo .....	80
Figura 3. Entrada a la Catedral Vieja .....	80
Figura 4. Corredor hacia al altar mayor.....	82
Figura 5. Altar mayor .....	82
Figura 6. Camino al fresco de la Virgen .....	85
Figura 7. Fresco de la Virgen.....	86



## Universidad de Cuenca

Figura 8. Camino al patio trasero de la catedral vieja .....	88
Figura 9. Patio trasero de la catedral vieja .....	89
Figura 10. Patio trasero de la catedral vieja .....	91
Figura 11. Corredor del patio trasero de la catedral vieja.....	91
Figura 12. Jardín de la catedral vieja .....	93
Figura 13. Patio interior de la catedral vieja .....	94
Figura 14. Patio interior de la catedral vieja .....	95

### ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Consentimiento y entrevista a Genoveva Mora.....	126
Anexo 2. Consentimiento y entrevista a Gabriela Reinoso .....	129
Anexo 3. Consentimiento y entrevista a Clara Donoso .....	135
Anexo 4. Fragmento de “Hoy No Hay Nada Nuevo Que Contar Aquí” .	145



**Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio  
Institucional**

---

Christian Israel Cedillo Zarumeño en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis de la espacialidad no convencional en la obra "Hoy no hay nada nuevo que contar aquí" de Clara Donoso, presentada en la catedral vieja de Cuenca-Ecuador.", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 07 de julio de 2021

Christian Israel Cedillo Zarumeño

C.I: 0105075659





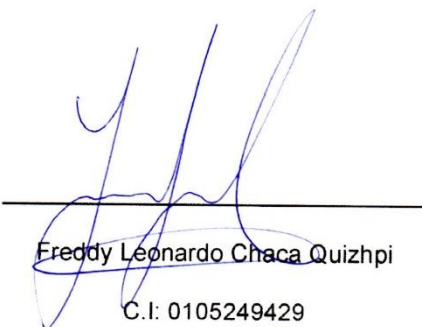
**Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio  
Institucional**

---

Freddy Leonardo Chaca Quizhpi en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis de la espacialidad no convencional en la obra "Hoy no hay nada nuevo que contar aquí" de Clara Donoso, presentada en la catedral vieja de Cuenca-Ecuador.", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 07 de julio de 2021



Freddy Leonardo Chaca Quizhpi  
C.I: 0105249429



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Christian Israel Cedillo Zarumeño, autor del trabajo de titulación “Análisis de la espacialidad no convencional en la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” de Clara Donoso, presentada en la catedral vieja de Cuenca-Ecuador”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 07 de julio de 2021

Christian Israel Cedillo Zarumeño

C.I: 0105075659

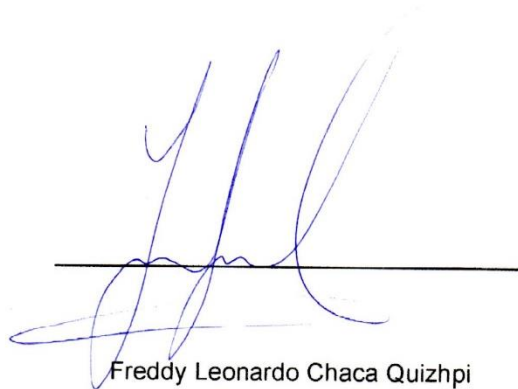


**Cláusula de Propiedad Intelectual**

---

Freddy Leonardo Chaca Quizhpi, autor del trabajo de titulación "Análisis de la espacialidad no convencional en la obra "Hoy no hay nada nuevo que contar aquí" de Clara Donoso, presentada en la catedral vieja de Cuenca-Ecuador", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 07 de julio de 2021



Freddy Leonardo Chaca Quizhpi

C.I: 0105249429



## **Capítulo 1. Historia de la danza en espacios no convencionales. Una mirada a la danza, su historia y el uso del espacio.**

En el transcurso del tiempo, la danza ha sido la expresión del ser humano que ha evolucionado desde la época de la prehistoria hasta la actualidad, y en futuras generaciones seguirá con cambios constantes. El ser humano, el movimiento y el espacio en la danza, mantienen la fuerza en su propia naturaleza, la misma que conlleva a buscar los lugares para realizarla. El paso del tiempo ha marcado diversos referentes a usar.

Muchos autores afirman que la danza en el devenir del tiempo, ha marcado referentes culturales y artísticos notables, en las transformaciones de la sociedad. El mundo en la actualidad ofrece un panorama lleno de diversidad dancística, no solo en estilos y tendencias, sino en simbologías y propuestas creativas.

La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos. Es sin duda, la primera de las artes del tiempo, asociada desde sus orígenes al canto. Los etnólogos descubrieron el arte de la danza en todos los pueblos, muestra de ello, son las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes con el objetivo de propiciar la caza (cuya coreografía imitaba a los animales que deseaban cazar), o como ritual para homenajear a una divinidad. (Megías, 2009, p. 18)

De este libro se desprende que la danza está presente desde el principio de la humanidad, a manera de ritos, ritualidades o mimesis con la naturaleza. Los cuerpos danzantes de manera colectiva tenían una relación directa con la naturaleza, es decir, su hábitat de supervivencia.



## Universidad de Cuenca

El hombre primitivo ha bailado en distintos espacios, tales como: cuevas, montañas, ríos, en las playas, en las selvas, en los desiertos, etc. Los motivos para bailar son múltiples, antes de salir a la caza, los guerreros a las batallas, o para exorcizar a los espíritus. Se fueron organizando danzas de ofrenda a la naturaleza, danzas fúnebres, de fertilidad que celebran la vida, las guerras, las danzas imitativas de la naturaleza, las que rinden tributo a la sabiduría de los viejos, las del sortilegio a la luna o al sol, entre otras.

Efectivamente su origen, como todo fenómeno cultural, fue mágico y mítico; varios pueblos alrededor del mundo conciben la vida como un baile, el cual empieza con un movimiento en las nubes, pasando las estaciones del año, razón por la cual se refleja el mundo de aquellos pueblos.

En una danza primitiva, el ser humano frente a los fenómenos de la naturaleza y la lucha de existencia, utilizó la danza como un medio para atraer, apropiarse o repudiar los espíritus que moran en la naturaleza y los animales. El espacio abierto en la naturaleza, era el lugar propicio de vinculación colectiva, casi siempre en círculo para lograr el frenesí y éxtasis.

A criterio de Llorente (2013), durante la época de renacimiento las proyecciones artísticas toman una postura interesante debido a las cortes, el apoyo de mecenas y maestros de danzas que fortalecieron el desarrollo de la danza a escala social. Es así, que la danza es tratada como objeto de estudio por números grupos de intelectuales. Para 1451, los primeros tratados sobre arte coreográfico establecen elementos como la musicalidad, memoria, división de terreno, entre otros; esto supone un cambio en la búsqueda del espacio para las manifestaciones artísticas.

Por su parte Barrientos (2017), reflexiona que a mediados del siglo XX y principios del XXI inició la búsqueda del espacio para las artes, pues considera que en ese periodo se gestó la visión integradora de danza y teatro en función del mensaje, temáticas tratar y movimientos.



## Universidad de Cuenca

Cabe señalar, que el espacio público y el uso alternativo configuran la ciudad de una manera diferente, pues cuentan con actividades predecibles; por tanto, es evidente la importancia que cobra para la convivencia interpersonal impredecible, potenciada por representaciones artísticas y teatrales (González, 2014).

A criterio de Mendoza (2018), el incremento de las nuevas tecnologías y las propuestas artísticas de naturaleza escénica, contemplan la aplicación de elementos digitales para la puesta en escena. Coadyuvado por el uso de redes sociales, a través de las cuales el espacio para la proyección artística construye futuras alternativas.

En el estudio realizado por Raymond (2017), sobre el cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios, mediante el cual los creadores ejercieron influencia directa sobre las artes. En este sentido, los puntos escenográficos de acción elevan las puestas en escena, y sostiene que la danza figura como experiencia abierta a innovaciones en cuestiones escénicas, por lo que involucra actores, directores, dramaturgos o escenógrafos.

Las celebraciones del ser humano ligadas a rituales y religiosidades inicialmente fueron celebradas al aire libre, con el paso del tiempo se han adaptado a variados puntos escénicos. Es así que, en Grecia se construyen las edificaciones democráticas donde el público observaban el espectáculo desde cualquier ubicación. Luego en Roma se construyen los *ludi espacios* erigiendo arcos y galerías semicirculares para comunicar todas las localidades, facilitando la asistencia de la población a actividades de entretenimiento como parte de la expresión cívico-religiosa (Guardo, 2013).

Durante la época de renacimiento, las proyecciones artísticas toman una postura interesante debido a las cortes, el apoyo de mecenas y maestros de danzas que fortalecieron el desarrollo a escala social. Es así, que la danza es tratada como objeto de estudio por números grupos de intelectuales. Para el año 1451, los primeros tratados sobre arte coreográfico, establecen elementos como



la musicalidad, memoria, división de terreno, entre otros; lo que supone un cambio en la búsqueda del espacio para las manifestaciones artísticas (Llorente, 2013).

Por su parte Vargas (2020) sostiene, que en la edad media los espacios destinados para las representaciones artísticas son abstractos figurados en cajas escénicas; con énfasis en profundidad, sonido y luz, invitando al espectador a percibir la escena desde varias perspectivas, pues la puesta en escena tenía lugar también en las calles de las ciudades.

Paulatinamente para el año 1600, las representaciones de la danza se plasman en galerías de pinturas, fueron consideradas como la coronación del sistema de las artes, ocupando un espacio privilegiado en la sociedad, se integra plenamente el naciente sistema de las bellas artes. De tal modo que, el interés de la monarquía en esta línea aportó a su evolución de espacio escénico de la danza y su relación con las demás artes como poesía, música, pintura y teatro (D' Artois, 2020).

Para inicios del siglo XX según Fernández (2016), el espacio escénico se difunde sin ningún tipo de condicionante, puesto que cuenta con gran gama de materiales y técnicas para variadas instalaciones; bajo esta premisa se incluyen nuevos espacios para demostraciones artísticas de danza-teatro. De este modo, no hay un punto de vista único o privilegiado, el espectador se encuentra más próximo a los artistas.

Por su parte, Barrientos (2017) reflexiona que a mediados del siglo XX y principios del XXI inició la búsqueda del espacio para las artes, pues considera que en ese periodo se gestó la visión integradora de danza y teatro en función del mensaje, temáticas tratar o movimientos.

Cabe señalar, que el espacio público y el uso alternativo configuran la ciudad de una manera diferente, pues lo espacios cuentan con actividades predecibles; por tanto, es evidente la importancia que cobra para la convivencia interpersonal



impredicable, potenciada por representaciones artísticas y teatrales (González, 2014).

En el estudio realizado por Raymond (2017), sobre el cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios, mediante el cual los creadores ejercieron influencia directa sobre las artes. En este sentido, los puntos escenográficos de acción elevan las puestas en escena, y sostiene que la danza figura como experiencia abierta a innovaciones en cuestiones escénicas, por lo que involucra actores, directores, dramaturgos o escenógrafos.

A criterio de Mendoza (2018), el incremento de las nuevas tecnologías y las propuestas artísticas de naturaleza escénica, contemplan la aplicación de elementos digitales para la puesta en escena. Coadyuvado por el uso de redes sociales, a través de las cuales el espacio para la proyección artística construye futuras alternativas.

### **1.1. Los espacios utilizados para la danza durante la prehistoria. El entorno natural de la danza primitiva.**

En las investigaciones realizadas en arqueología y antropología de la época prehistórica dentro del ámbito de la danza, se destaca Garfinkel (2010), que descubrió en las cuevas Aurignacias de Jura de Suabia, las primeras figuras danzantes. Estos hallazgos se relacionan con todos los aspectos básicos del baile: los gestos corporales, con las manos flexionadas hacia arriba y las piernas dobladas hacia abajo... el sitio magdaleniense de Gönnerdorf, donde se encontraron 224 figuras femeninas que bailaban, grabadas en losas de piedra, además de 11 figurillas adicionales de jóvenes mujeres bailando. Este sitio muestra más baile que todos los otros sitios prehistóricos combinados. De ahí se deduce, que las ceremonias con baile, en este lugar eran bastante comunes, quizás fueron ritos de iniciación para niñas y niños.

También en otro lugar llamado Lalinde en la Dordoña – Francia, se encontraron algunos grabados similares, consistentes en diez figuras de bailarinas jóvenes.





## Universidad de Cuenca

Las formas elementales de la danza que aparecen repetidas como elementos decorativos en la cerámica primitiva, en forma circular en los vasos y rectilíneamente en astas y lanzas son constantes en todas las danzas primigenias sean plurales o multipersonales, las que podemos dividir las en danzas en corro y danzas en procesión o marcha. Ambos tipos de danzas comúnmente se realizaban en derredor de un símbolo de carácter mágico, sea éste la imagen de un dios, de un animal sagrado, o de un objeto representativo. (Vilar, 2011, p. 23)

Con base a las manifestaciones corporales plasmadas en objetos, cuevas y rocas, encontramos que las danzas primitivas eran realizadas como ritos de adoración a los dioses; con éstas se pretendía conmovir y obtener beneficios, tales como la lluvia, alimentos u otros bienes comunes para la supervivencia. No obstante, se aprecia los lugares, formas y espacios en donde el hombre danzaba.

### **1.2. Los espacios utilizados para la danza en América**

Con el paso de la vida nómada del ser humano a los estadios superiores del primitivismo original, surgen formas de organización social por castas o clases definidas de acuerdo a los oficios y actividades como los guerreros, sacerdotes, patriarcas y más tarde los esclavos. Se puede apreciar, que la danza se practicó en todas estas castas que usaron distintos templos y también en grandes espacios cerrados o abiertos para las celebraciones de reyes o monarcas. Generalmente hay grupos de mujeres, doncellas, princesas y/o niños, que son escogidos para la práctica de los rituales o danza.

En el presente trabajo, se citarán algunas culturas originarias de América del Sur, como los Aztecas, Incas y Wayuú, a fin de conocer sus prácticas rituales y dancísticas existentes antes de la colonia, que dan luces sobre la creatividad en las ejecuciones y en la selección de los espacios para ejecutarlas.



En términos generales, se puede decir que los Aztecas, Incas y Wayuú utilizaron en las danzas, espacios naturales cercanos a las construcciones de las ciudades o pueblos en que habitaron, casi siempre usaban las plazas centrales y terrazas de construcciones.

### **1.2.1. Los Aztecas**

Tenían como práctica recurrente, en una de sus danzas con las que rendían pleitesía al emperador Moctezuma, extender una gran estera en las afueras del castillo, en la cual, bailaban hombres o mujeres; las descripciones históricas no muestran la posibilidad de que hayan intervenido los niños en estas manifestaciones.

En el libro de Bonilla (1964) “La danza en el mito y en la historia”, toma como referencia aquellas danzas mexicanas que asombraron a los primeros conquistadores españoles, cuando en los atrios de los templos aztecas, terroríficamente grandiosos, o en las terrazas de los suntuosos palacios de Moctezuma, vieron evolucionar a más de mil bailarinas en una danza, de tan extraño quietismo, que en nada se asemejaba al concepto que ellos tenían del baile, solo parecía una extraña ceremonia colectiva... para esta danza extendían una gran estera en el patio del palacio.

Este palacio era un lugar imponente, amplio, majestuoso, lleno de lujos y maravillas que sorprendió a los españoles; fue sede de las manifestaciones de danza con carácter simbólico o ritual realizadas en sus patios; se ejecutaban al momento de terminar los festines realizados para el emperador. Se ha descrito que fueron realizadas por bailarinas que mantenían el carácter grave, anteriormente expuesto en la cita de Bonilla. Se trata de una danza hierática o de movimientos muy lentos casi nulos, en relación a la traslación, a través del espacio que, además de centro américa, se encontraron en varias culturas.

### **1.2.2. Los Incas**

Miño (1994), escribe en el libro “El Manejo del Espacio en el Imperio Inca”, y cita los escritos de Garcilaso de la Vega, quien habló de la zona norte del



Tahuantinsuyo, actualmente la ciudad del Cuzco; se dice que los bailarines llegaban hasta el rey, posiblemente en la inti pampa “una gran plaza que había delante del templo donde hacían danzas o bailes todas las provincias y naciones del reino, cabe mencionar que no podían pasar de ahí, entrar en el templo o estar calzados”.

Durante la fiesta del Inti Raymi con duración de nueve días, se realizaban varias ceremonias; posterior a ellas, el pueblo caminaba en procesión hasta doscientos pasos antes de llegar a la puerta del templo del sol, en donde se sacaban los zapatos, salvo el rey; el inca con la familia, entraban al templo por ser representantes del Dios, el resto del pueblo permanecía en la plaza.

### 1.2.3. Los Wayuú

En Colombia, encontramos a la danza Wayyú o Yonna, con un carácter simbólico; se determinan las fuerzas opuestas entre el hombre y mujer que danzan conjuntamente al son del tambor; una lucha de movimientos que se ejecutan en una pista muy amplia, donde hombres o mujeres danzaban, hasta que uno de ellos caía al piso, por lo cual se entregaba el triunfo a quien aún se mantenía en pie.

Entre los indígenas wayuu, la yonna<sup>1</sup>, acompañado por la kasha o tambor redoblante, fabricado con maderas y pieles especiales de animales, al tocar reproducen sonidos como el paso del caballo, caminar o vuelo de otros animales, centralizando las distintas fiestas wayuú. La danza expresa diferencias en masculino y femenino de la sociedad wayuú. Se ejecuta en un piouy<sup>2</sup> o pista adecuada que debe ser amplia (aproximadamente 400 metros cuadrados). El varón se ubica dentro del

---

<sup>1</sup> Wayuú la yonna: Es un rito simbólico que mantiene dentro de la cultura guajira tres atributos esenciales como la búsqueda del equilibrio social, solidaridad colectiva y relación entre el cosmos y el hombre.

<sup>2</sup> Espacio o pista circular amplia utilizado para la danza wayuú



## Universidad de Cuenca

piouy colocado un penacho de gala o karatsu sobre la cabeza; después danza para atrás en círculo frente a la mujer que lo persigue con ligeros pasos, arreglada con una manta y un paño largo denominado ko'usu (en wayuú significa "el tejido que tiene un agujero") el cual, cubre la cabeza y llega hasta el piso. Además, su rostro esta maquillado, la mujer simboliza las entrañas de la tierra desde la cual el varón gira y da vueltas, por la cual cae derrotado ante la fuerza de la mujer, quien puede ir arrojando al suelo a parejas sucesivos. (Gamboa, 2011, pp.17-18)

Es notorio, que la danza fue practicada por los pueblos originarios durante sus ritos, en espacios abiertos o naturales, usados en la vida cotidiana, tal vez como símbolo de la cotidianidad existente en la práctica del rito en aquellas etapas de la historia.

### **1.3. Los espacios utilizados para la Danza en África**

La característica central de la danza del continente africano es el salto, por esta razón África es el continente de la danza saltada. Los wanyamwezis y wasiebas del este dan "gigantescos saltos al aire"; creeriase que los yorubas del oeste "carecen de esqueleto", y en el África central, cientos de angonis saltan en conjunto las danzas guerreras. Al sudoeste de África, los Berreros se dirigen en grupo hacia el círculo. "Dos bailarines y un cantor ocupan su lugar en el centro. Este último, canta las virtudes de los viejos caciques de la tribu, y con frecuencia de sus bueyes favoritos, además marca el compás con las manos mientras saltan los dos bailarines. Los hombres que forman el círculo golpean con fuerza que el suelo tiembla sobre sus pies". (Sachs, 1944, pp.39-40)



Por tal motivo, África se caracterizó por la utilización de espacios abiertos en torno a la naturaleza; su danza tiene un alto grado de improvisación de los danzarines. Es así que, el ejecutante utiliza no solo los pies, sino que juega con las caderas, piernas, cabeza u hombros. Utilizan una música polirrítmica, donde cada tambor marca un compás diferente, cada parte del cuerpo puede seguir diferentes sinfonías, incluso cada bailarín puede llevar un diferente ritmo.

La danza africana tiene un componente ritual y es un elemento central de la vida de sus tribus. Éstos son principalmente agrarios, funerarios y de iniciación. El cuerpo humano y las actividades de sustento son valores expresivos, tan importantes como el tema dancístico. En el extremo noreste, se desarrolló el pueblo egipcio, en donde la danza tenía una función social, además del culto o ritual. (Herrera, 2011, p.47)

En conclusión, los autores Curt Sachs y Fidel Herrera concuerdan que la danza en el antiguo continente africano es principalmente dedicada a los rituales religiosos, donde el factor común espacio está en plena sabana africana, danzaban para la caza de animales alrededor del fuego, además de cumplir funciones sociales ante su comunidad y faraones, así mejoraban habilidades, debido a que sus movimientos eran exagerados, los mismos que necesitaban de mucha fuerza y buenas condiciones físicas por parte de los bailarines. La utilización de máscaras o accesorios, eran necesarios ante tan maravilloso espectáculo, hasta el día de hoy es practicado conservando su cultura.

#### **1.4. Los espacios utilizados para la danza en el antiguo Egipto**

Los antiguos egipcios marcaron un referente dentro de la cronología histórica de la danza, mantienen las expresiones dancísticas en espacios específicos para el deleite de los faraones. En la misma línea, Vivar (2017) expresa que, dentro de varias pirámides, se encuentran dibujos de distintas acciones y rituales vinculados con los bailes realizados en honor a los dioses, como al Dios Osiris,



o las danzas y canciones astronómicas ejecutadas en el desierto, delante o en el interior del templo.

Gracias a la observación de restos arqueológicos, podríamos decir que efectuaban los movimientos con los brazos en oposición, las rodillas flexionadas, y consumaban acrobacias. El lugar de representación de estas danzas y las características de la cultura, estaban condicionados por el entorno físico, en concreto los márgenes del río Nilo (Vivar, 2017, p.7).

La utilización del espacio exterior, de la naturaleza para un público general, se contrasta con la utilización de áreas cerradas; se bailaba en pirámides, con un cierto aire simbólico y selecto para complacer a los dioses y al faraón.

El lugar donde se representaban las danzas podía ser alrededor de un templo, un ídolo, un árbol, en el campo, delante de un edificio concreto, otro lugar de la ciudad, dentro de los palacios, celebraciones civiles o religiosas (Cayuela, 2015, p.20).

De tal forma que, en el antiguo Egipto, las fiestas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. Llegando a ser complejas donde eran ejecutadas por profesionales altamente calificados. Por ende, los bailarines eran reconocidos, ya que, ejecutaban movimientos cimbreados, con cuerpos estilizados, marcando sus encantos juveniles; las mismas eran de carácter religioso y se acompañaban de cánticos realizándose en el interior de templos o pirámides.

### **1.5. Los espacios utilizados para la danza en Asia**

Dentro del continente asiático la corriente del budismo y los monjes, conquistan gran parte del territorio con bailes y teatros, mismos que enseñaron sus danzas utilizando áreas comunes, como los caminos de entrada y salida de cada población, orillas de los ríos e incluso irrumpían en los espacios comunes de quienes se convertirían en espectadores. Un ejemplo de ello, se encuentra en la danza kabuki, predecesora del teatro kabuki, creada e iniciada por la sacerdotisa Izumo-no Okuni, fue consagrada al templo por sus padres y



## Universidad de Cuenca

posterior, recibió la orden de salir a los pueblos a bailar o recitar mantras budistas para recolectar dinero:

La primera actuación de Izumo no Okuni en Kioto tiene lugar en Kitano Tenmangu, un templo shintoista dedicado a la memoria de Sugawara-no Michizane. El día oficial del nacimiento de la nueva forma teatral, llamada Kabuki Odori es el 25 de marzo de 1603. Poco a poco, Izumo –no Okuni reúne otros intérpretes, además surge una especie de troupe errante, durante cuyos espectáculos los actores invaden en el espacio del transeunte, no utilizan máscaras y se comportan como seres humanos, lo que contrasta con el comportamiento elevado de los personajes en el teatro No. El lugar más frecuente para celebrar las representaciones, son las riberas secas del río Kamo, cabe mencionar que el espacio del espectador no está delimitado por shirasu, que era utilizado para construir la frontera entre el rito sagrado del No y Kensho. (Brázchnikova, 2011, p.188)

Otros espacios para la danza en la antigüedad, fueron los cementerios, en donde se bailaba con la finalidad de apoyar al muerto, a trascender a la otra vida, entre los pueblos que los utilizaron como espacio propicio para la danza, está la China, según Sachs quien cuenta la historia del emperador Ho-Lu.

En la antigua China los sacrificios humanos se hacían a los príncipes muertos. Cuando aproximadamente en el año 500 antes de J.C., una hija de Ho-Lu, rey de Wú, se suicidó, su padre inhumó los restos con gran esplendor y construyó un paisaje subterráneo que llevaba un sepulcro. Ordenó entonces que se realizara la danza de los cráneos blancos, y



## Universidad de Cuenca

condujo a niñas o niños, en conjunto con los danzarines, al pasaje subterráneo. Cerróse la puerta tras ellos. Sacrificio para la muerta, niños y niñas, pasaje subterráneo y danza de grullas, ¡qué extraño paralelo! La danza china de la grulla era como la Helénica de ronda y pertenece al ciclo de ritos de vegetación destinados a obtener la lluvia, fertilidad y la resurrección. (Sachs, 1944, p.251)

El danzar se mantiene en diferentes situaciones, también se lo hizo como un símbolo de abuso de poder de parte de los gobernantes para mantener silenciados a los gobernados, esto se nota en el pasaje descrito en líneas anteriores, tanto en la China como en Grecia. Desde todas las perspectivas, es parte de la expresión del ser humano; la danza en la antigua China que involucra a la vida y muerte; así mismo, si hablamos del espacio que se utilizó en este caso, vemos que fueron los pasajes subterráneos que conducían a las pirámides para la práctica de la danza y el sacrificio humano.

### **1.6. Los espacios utilizados para la danza en Europa (Antigua)**

#### **1.6.1. Los espacios en Grecia**

Al referirse la danza en la antigua Grecia, la autora Alemany (2013) alega que los Curetes (hijos del Dios Apolo), bailaban alrededor de Zeus (Dios del trueno) y ahogaban su llanto con el ruido del entrecocar escudos o espadas, muchas de las danzas griegas siguieron una evolución semejante: empezaron siendo litúrgicas, de culto u honra a los dioses, ejecutadas en los templos.

También se bailó en ceremonias o celebraciones privadas, como los matrimonios, en donde se ejecutaban danzas durante tres días en la casa de los padres de la novia. Por último, se transformaron en danzas de representación o teatrales, consumadas en el Ágora (complejo de edificaciones que incluían teatros, colegios o tiendas).





## Universidad de Cuenca

Como se dijo antes, en el ámbito doméstico se ejecutaban danzas para celebrar los acontecimientos relacionados con la vida cotidiana: el nacimiento, el parto, los banquetes, la llegada de la primavera, el paso de los efebos a ciudadanos. En ésta, el cuerpo expresaba el goce y la celebración a través de la danza.

Además, ciertas danzas profanas se ejecutaban en los más diversos ámbitos, por ejemplo, los cementerios. A su vez, se destacan también las danzas Dionisiacas que fueron ejecutadas por danzarinas Ménades y hombres vestidos de sátiros, que cumplían movimientos orgiásticos, lascivos y paroxísticos que recorrían las calles y plazas.

En Grecia se relacionaban los juegos con la danza, por ejemplo, existían danzas corales en línea cerrada circular, de forma rectangular y también en línea abierta. Estas manifestaciones dancísticas, se cometían en una orquesta (espacio semicircular frente a la escena en el que se sentaban las autoridades, actuaba el coro y se alzaba un altar) tomados de las muñecas o manos entre sí y terminaban con formaciones tradicionales lineales.

### **1.6.2. Los espacios usados para la danza en Roma (Época Imperial)**

Durante el año 44 a.C. en el imperio Romano, se mantuvieron las alegorías griegas en las fiestas festejadas en los coliseos o anfiteatros, marcando su propio estilo. Cabe señalar, que los nobles o patricios, ejecutaban las danzas en las casas.

Según el autor Salazar (1973) en su libro “La Danza y el Ballet”, las familias patricias protegían a mimos y danzarines, a quienes los utilizaban para su diversión privada. A los profesionales se los encontraba, según Séneca, en las tiendas de los perfumistas, en donde a veces daban lecciones de baile o canto, cuyo afeminamiento reprocha su severa moral.

Además, Vilar (2011) en su libro “Viaje a través de la historia de la danza”, dice que los romanos no añadieron nada especial a los tipos de danza que les llegó de Grecia, aunque las ejecutaran a su estilo. Se denominaban en fabulas



o míticas, podrían corresponder a sus danzas fusionadas con mimo, éstas se interpretaban en un escenario y estaban sujetas a un argumento, cuyo desarrollo estaría apegado a la pantomima.

La aristocracia en Roma, conocida como los patricios manejaban el poder económico, judicial y cultural, eran los únicos ciudadanos de pleno derecho, ya que, eran hijos de los fundadores de Roma. Los profesionales del mimo y danza laboraban para estas familias, además representaban a modo de crítica y sátira la política de sus adversarios. Según el estoico dramaturgo Séneca, las tiendas de perfumes eran consideradas exquisitas y nobles, debido a que la dimensión espacial era amplia y elegante, se ejecutaban aquí las representaciones artísticas hechas por profesionales.

### **1.6.3. Los espacios utilizados para la danza en la Época medieval**

En la edad media, la corte se apoderó de la danza en los salones de los palacios de Francia e Italia, en esta etapa las fiestas giraban en torno al cristianismo, creadas en el interior o en las afueras de los templos o catedrales, durante la celebración de la fiesta en honor a Dios.

Dentro de la edad media, muchas de las danzas que se cometían en el atrio de las iglesias, derivadas de representaciones escénicas del agrado popular, en las que se hacían pantomimas moralizantes... se desarrollan en principio dentro del templo, luego en el pórtico y por último en la plaza delante de la iglesia; también usaban carros decorados a modo de escenarios móviles. (Alemany, 2013, p. 52)

Durante las festividades religiosas, las actuaciones se efectuaban en el coro de las iglesias, instalando tabladillos provisionales y púlpitos. En las naves se consumaban las ceremonias y procesiones.

Cuando hacía buen tiempo los espectáculos se ejecutaban al aire libre, en los pórticos de las iglesias o catedrales, hasta extenderse a la calle y plazas. Se



## Universidad de Cuenca

confeccionaban procesiones con estaciones donde se formaban representaciones religiosas. Es importante saber, que cuando los espectáculos se movilizaban, se armaban las escenografías en los carros, creando de manera simultánea, un momento de avance y espera para el espectador mientras se cumplían las representaciones.

Las danzas en las fiestas de lujo y esplendor, elaboradas a fines del siglo XI en la corte de reyes o príncipes, hicieron que las representaciones escénicas lleguen a ser de espectáculo de divertimento.

La danza en la segunda mitad de la edad media cristiana (s. XI-XIV) era una actividad de diversión. Ese momento en el que la danza se instala en la corte, donde terminará por desarrollar sus propias reglas(...) mientras, afuera en la campiña, las danzas populares seguirían su propia evolución, tomando prestados elementos de la danza cortesana, evolucionando con lentitud aunque aferrándose a sus viejos ritos y tradiciones(...) en el s. XV, la momerie y los entremeses serían los espectáculos preferidos por la nobleza, y la danza morisca reinará en los salones... la fiesta y el ritual sagrado no demorarían su necesidad de salir a la calle. (Cayuela et al., 2014, pp. 54-55).

En esta época, la gente del pueblo vivió una fuerte opresión respecto de la libertad de pensamiento o expresión, las danzas populares desarrolladas como producto de las culturas preexistentes al cristianismo, fueron consideradas profanas. A pesar de ello, a espaldas de la iglesia católica y bajo el riesgo de ser sometidos a sentencia de muerte, se practicaron con insistencia, preservando en el tiempo lo que ha facilitado su conocimiento hasta la actualidad.



## Universidad de Cuenca

Los espacios predilectos para su ejecución eran lugares apartados de los pueblos y ciudades; durante las noches se reunían en carreteras aledañas, en montañas, cementerios, huertos, bosques, orillas de los ríos o en las playas.

Estas danzas perduraron por toda Europa y respondían a la “necesidad de bailar de forma frenética hasta terminar exhaustos. Las guerras, pestes, el hambre, la miseria, la superstición, cuestiones religiosas, el horror por lo visto o padecido, dieron en estos siglos manifestaciones históricas frecuentes en forma de danzas frenéticas y obsesivas, como la danza de San Vito, la tarantela o los aquelarres danzados. Podían ser individuales o colectivas, aunque lo más frecuente era que comenzara una persona y se fueran uniendo otras en ese frenesí descontrolado. (Alemany, 2015, p. 55)

Los bailes campesinos de Europa medieval (de los siglos XII al XVIII), fueron el legado dejado de las culturas predecesoras romana, griega y egipcia; en su momento tuvieron gran influencia de los pigmeos africanos con sus acrobacias, y también del continente asiático, el mismo que contribuyó con la noción de la cadencia corporal.

En general, puede decirse que mantuvieron los temas y tipos de danzas consumadas por los pueblos primitivos o prehistóricos; lo que se constituía, según la iglesia, como una práctica profana politeísta y obscena, debido a que algunos movimientos llevaban a un estado de ánimo frenético.

Entre los temas del movimiento, encontramos los curativos o medicinales que se efectuaban de manera oculta en las afueras de las poblaciones, intervenía un curandero o curandera y la persona enferma.

Así, la historia nos cuenta que la danza de la tarantela, se elaboraba cuando alguien era víctima de la picadura de la tarántula. Se le instaba a saltar o moverse



## Universidad de Cuenca

convulsivamente hasta exudar el veneno; como consecuencia, debido al cansancio, el ejecutante caía desmayado o convulsionaba y luego presentaba una mejora.

De igual forma, la danza de San Vito en Alemania, cometida para sanar una enfermedad del sistema nervioso central, que afectaba en su mayoría a niños, llamada corea mayor (chorrea mayor o corea saltatoria), consistía también en bailar hasta caer exhaustos. La iniciaba algún individuo, los espectadores se contagiaban del ritmo del movimiento uniéndose a la ejecución, misma que al ser mirada en colectivo adquiría una fuerza expresiva mayor, lo cual causaba impacto, y provocaba cada vez más multitud.

Los pasos eran sencillos, se ejecutaban dos hacia adelante y uno atrás, sin cambios en el ritmo, pero el furor de la repetición y el cansancio causaba una especie de catarsis emocional.

Durante esta etapa también apareció el juglar, persona que interpretaba a diferentes personajes; fue un poeta o literato que danzaba y ejecutaba música; era acróbata, un poco charlatán; viajaba de pueblo en pueblo para mostrar su arte con el que lograba alegrar al público, a cambio de dinero.

Los espacios preferidos para sus intervenciones han sido las distintas plazas de los pueblos, los caminos vecinales, las calles, listos siempre para levantar su caravana y huir de las autoridades eclesiales.

Europa fue acosada por pestes, guerras, desgracias, sacudida en lo hondo de su ser; vivió un periodo de crisis profunda durante la guerra de los 100 años y la peste negra, causaron devastaciones. Estos fenómenos, hicieron que los artistas y escritores, tomaran el tema de la muerte como una base para sus pinturas y grabados, lo que provocó una psicosis literaria y pictórica en la gente de la época. Entre las danzas referentes a este tema se puede citar a la danza de la muerte (macabra).



## Universidad de Cuenca

Un aventurero llamado Macaber llegó a Paris el año 1424 y se alojó en una antigua torre situada junto a la capilla de un cementerio. Dicho aventurero, de contextura esquelética, a quien el vulgo atribuía poderes sobrenaturales, cobró extraordinaria fama desde el día en que organizó una especie de pantomima religiosa cuya base fundamental era la danza procesional de los muertos, a la cual desde entonces se llamó danza de Macaber o danza macabra. Esta representación se repitió durante varios meses en el lugar donde vivía Macaber, es decir, en el cementerio; y a ella asistieron cada vez mayor número de invitados, hombres y mujeres de todas las clases sociales. (Bonilla, 1964, p.109)

Aunque su denominación, Danza de la Muerte o Danza Macabra, lleva a pensar que se trata de un baile, ésta encierra diferentes manifestaciones artísticas que cobraron su auge durante la baja Edad Media, en especial en la Europa de los siglos XIV y XV. Nace como un recordatorio de la posibilidad latente de la muerte repentina, a la vez, busca la espiritualidad, a fin de estar preparados en cualquier momento.

### **1.6.3.1. La Danza en las Colonias españolas**

Al referirnos a los efectos de la Inquisición en las colonias en América, podemos hablar de la danza mexicana el Chuchumbé.

Deanda (2007) en el libro “El Chuchumbé te he de soplar” sostiene que, en la época de la colonia, la Inquisición buscó prohibir la expresividad estética de los grupos mestizos, además de silenciar los escándalos sexuales de los frailes; sin embargo, el pueblo utilizó la intervención dancística de los frailes como motivo de burla, convirtiéndola en un espacio festivo que mostraba su franca resistencia a la posición de la iglesia.



## Universidad de Cuenca

Según su versión, la performance expone la dinámica instintiva de los placeres carnales y despierta una intolerable inquietud sobre la proximidad del cuerpo, en especial de sus partes bajas. Además de la danza, el comisario señala el lugar en donde se realiza, a saber, casas de "mulatas y gente de color quebrado [. . .] soldados, marineros y broza" ... Al exhibir el "chuchumbé" clerical el bajo estrato social se burló de ellos y celebró la sexualidad tanto de los frailes como de la "plebe." La obscenidad de su lírica se constituyó en un mecanismo de defensa y transformó el espacio festivo en un espacio simbólico de resistencia a las políticas institucionales, desestabilizando en el centro de la fiesta popular el poder que tenían la religión y el virrey sobre el cuerpo de sus gobernados. (Deanda, 2007, pp.56-58)

En el siglo XVI la Inquisición en la Nueva España (actual México), consideró esta danza como pagana, debido al contenido sexual, además prohibió toda actividad referente a ésta, se decretó la excomulgación de los que practiquen ese tipo de baile, debido a que las letras y caricias al momento de bailar, incitaban al coito sexual a los ejecutantes, en este género solo bailaban las personas de bajos recursos en casas de los sirvientes, como fueron los mulatos de esa época. Este género, sirvió para mantener los rasgos culturales de los negros contra el castrante catolicismo que pregonaba para el pueblo un celibato dogmático, mientras los altos jerarcas de la iglesia se dedicaron a los grandes festines y banquetes, practicando una doble vida y moral que, hasta la actualidad, siembra cuestionamientos dentro de las élites intelectuales y más aún hoy, después de los escándalos económicos y sexuales destapados por medio de la prensa.



## Universidad de Cuenca

En la actualidad solo se puede deducir que las culturas fueron destruidas en su espíritu festivo, y en su lugar se impuso el miedo al castigo y la muerte del que serían salvos los pueblos, solo a través del mentiroso poder del perdón de los pecados que ostentaban los curas. Todo esto, fue concebido como estrategia para someter o dominar a los pueblos y naciones que vivían en sus territorios o en los lugares colonizados.

### **1.6.3.2. El Renacimiento y el Ballet**

Las cortes de Italia y Francia se convirtieron en el nuevo centro de desarrollo, debido a los mecenas, los maestros de danza y músicos, estos crearon grandes danzas a escala social o de salón, permitieron la proliferación de las celebraciones y festividades.

Se efectuaban en espacios muy grandes o abiertos (salones o jardines), en donde las figuras rectoras estaban en algún estrado o algo más elevado, al que llegaban después de participar ellos mismos en el gran acto. En general tenían un carácter procesional, en que se hacían diseños de piso muy simples, y donde los participantes salían del público, hacían un cierto recorrido, y volvían a ser espectadores. (Perez, 2008, p.51)

En otros eventos de esta época, se dramatizaba a través de la danza, los intérpretes tenían un lugar, acto, vestuario y elementos para la presentación, con ello escenificaban historias de dioses. Los salones o jardines fueron los lugares de representación de escenas reales de la vida común.

Se produce la preparación o práctica de danzas, y al mismo tiempo el placer de la contemplación. Es decir, unos pocos bailan y muchos la contemplan, es decir son los inicios de la danza como espectáculo para la corte. El Ballet Comique de la Reine, realizado en el palacio de Louvre en 1581, para festejar el casamiento de Margarita de Lorena, nuera de Catalina de Medeci, en el que se





## Universidad de Cuenca

registra la presencia de un maestro coreógrafo, el italiano Baldassarino de Belgiojoso quien se quedó al servicio de las cortes en Francia.

En Francia, este clima de esplendor y magnificencia va a hacer posible el nacimiento del ballet Comiqué asociado con el nombre de Catalina de Medici... lo que es innegable es que Catalina de Medici va a ser la responsable directa del que el ballet plante sus semillas en tierras francesas, donde habrá de germinar años después, bajo el patronato de Luis XIV el rey sol. Catalina presentó el más bello ballet que jamás se vio sobre la tierra, se componía de 16 damas y doncellas, situadas sobre una gran roca plateada en nichos, representando a las 16 provincias de Francia, con la música más melodiosa que se pueda imaginar, y después de que la roca se había movido por todo el salón [...] todas bajaron de la roca y formando un pequeño batallón de rara invención [...] se acercaron y pararon delante de sus majestades y entonces bailaron su ballet. (Carlés, 2018, pp.29-30)

Durante el siglo XVII (1669), cuando se funda la primera academia real de música, con el propósito de impulsar la ópera, también aparece el primer cuerpo de ballet, en su totalidad constituido por hombres. Su primer director fue Perrínn (coreógrafo y bailarín francés, probablemente el inventor del ballet), luego vendría Lully (compositor, instrumentista y bailarín franco-italiano).

Es en este momento, en el siglo XVII, el baile cortesano o ballet se trasladó a un nuevo espacio, cuando el cardenal Richeleu mandó a construir un teatro, para las presentaciones que requerían mayores destrezas escénicas. Se creó entonces la mirada frontal entre el público y bailarines.



Es aquí cuando se prescinde del entorno natural que fue tan importante en siglos anteriores, se da lugar a la creación de nuevos decorados o telones, en los cuales, se representa a la naturaleza, y da origen a otras formas que adquieren mayores artificios o técnicas, un ejemplo de ello son las representaciones del rey Luis XIV (S. XVII), rey de Francia desde 1638 hasta 1715, bailarín formado desde los siete años de edad, cuyo último profesor sería Pierre Beauchamps para quien se compusieron varias obras; entre ellas están el Ballet de Cassandra, de la Noche, Real de Flora o los amantes magníficos; con este rey, se abrirá el esplendoroso camino por recorrer del ballet o la belle danse.

En 1653 fue contratado Jean Baptiste Lully, quien luego de varios años de trabajar para el rey en sus espectáculos, se convertiría en supervisor de la música y colaboraría con Molière y Pierre Beauchamps en un trabajo común para coreografiar dichas obras de ballet.

Beauchamps en 1671 se convirtió en supervisor de la danza del monarca y escribió el primer sistema de notación del ballet, se mantendría vigente o en uso hasta mediados del siglo XVII. Los pasos eran “terre a terre”, cuyo significado es a nivel del suelo y la coreografía se basaba en líneas horizontales.

### **1.6.3.3. La Danza y El Romanticismo**

En el periodo romántico, las obras de danza desarrollaron personajes sobre divinidades enamoradas o seres mitológicos, esta temática favorecerá la mezcla entre realidad monárquica y la fantasía. Se utilizaron soberbias decoraciones y máquinas voladoras en los teatros para así recrear y visualizar historias con contenido mágico.

Los teóricos de la danza en este periodo no exhiben una clara uniformidad de criterios, ya que, no ha existido suficiente comunicación entre los distintos autores para que hayan adoptado una interpretación única.

Con el romanticismo surgió un nuevo estilo de ballet llamado "ballet romántico" introduciendo nuevas técnicas con saltos y zapatillas de



## Universidad de Cuenca

puntas. Se desarrolló a partir de las óperas parisinas como parte fundamental de la obra. La obra que marcó el inicio del ballet romántico fue "La Sífide" de Filippo Taglioni, representada por María Taglioni en 1832, donde la bailarina se transforma en algo etéreo y adquiere todo el protagonismo. Por primera vez, usa las zapatillas de punta durante toda la obra, limitando así el contacto de los pies de la bailarina con el plano del suelo. (Vivar, 2017 p.18)

Por tanto, el conocimiento escénico, con la expansión de la industria, fue notable. Manejaron maquinaria teatral con tramoyas, hilos de latón, indumentarias, siguiendo la técnica de Jacques Daguerre, con la intención de alcanzar el mundo de las ensoñaciones y la fantasía frente al mundo terrenal, simbolizando escenográficamente un lugar ideal en el que podían bailar de manera romántica.

El Romanticismo, surgido a finales del siglo XVIII transcurrió hasta mediados del siglo XIX, proponía el papel del arte como evasión de la realidad ordinaria y cotidiana. La danza de esta época, registra las escenificaciones de cuentos de hadas o romances con amores imposibles y encantados. La armonía, la levedad y la técnica de sus bailarinas (el declive de la figura masculina), que pasaban a utilizar las zapatillas de punta, aliadas a la acción dramática de la pantomima, pueden ser consideradas los conceptos-síntesis del ballet romántico.

Así pues, danzas como el ballet, se ambientaban en un contexto rural o popular, donde abundaban las alegorías a las danzas folklóricas, mientras que, por otra parte, el componente mágico lo proporcionaba la aparición de alguna ninfa, fantasma o ser del mundo sobrenatural en un ambiente mágico de sombras y niebla. Es el caso de ballets como "Giselle" y "Le



## Universidad de Cuenca

Sylphide” (La Sífide), ambos sobrevivientes del período y parte del repertorio clásico de hoy en día. A nivel de la puesta en escena, se implementaron sistemas de cables y poleas para, literalmente, colgar a las bailarinas que volaban sobre el escenario, así como rampas para hacer desaparecer a los personajes mágicamente, mientras los efectos de claro de luna o ambientes sombríos los proporcionó la luz de gas. (Morales, 2007, pp.34-35)

A diferencia del renacimiento, durante este período del ballet, la gran protagonista fue la mujer cuando por primera vez se sugiere que su espiritualidad mayor a la del hombre, le permite ejecutar los roles de seres supra terrenales, mientras el hombre es ahora el apoyo para su despliegue técnico y expresivo. Los teatros dentro del ballet romántico, fueron los espacios utilizados para la creación de una nueva atmósfera escenográfica y escénica. En cuanto a lo escenográfico, se inspiraba en la naturaleza y consistía en crear con gran destreza artística en los telones, una suma de paisajes naturales que juntados daban como resultado una exuberancia total de decorados.

En lo escénico se crearon apologías en las que, con la intervención de seres extraterrenales como las ninfas, hadas, brujos, entre otros, triunfaba el amor sobre la maldad, el bien sobre el mal. De esta manera, se logró una recreación total para el público, que se extasiaba con los argumentos escenificados en los teatros con grandes decorados y vestuarios.

La iluminación es un elemento sustancial en la creación de estos ambientes fantásticos, el claro se sobreponía al oscuro, pues se iluminaba el escenario y la platea permanecía a oscuras, los colores que imitaban el amanecer, el cénit o el atardecer, ayudaron a esta creación de efectos casi mágicos. Todo gracias a un equipo de profesionales que laboraban detrás de la escena, en conjunto con los bailarines.



### 1.6.3.4. Historia del ballet ruso

Mientras Rusia atravesaba una etapa de europeización, se vivió una fase de esplendor, en relación a las artes a mediados del siglo XVIII y finales del siglo XIX. El Zar importó todo el arte de Europa Occidental que estaba en declive, vinieron arquitectos, pintores y bailarines que vivían en Francia e Italia para transformar a ciudades rusas como San Petesburgo en centros de artes.

El arte de la danza conoce el florecimiento en Rusia, bajo la apreciable influencia de la cultura francesa que se difundió por los maestros franceses y por la impregnación del patrimonio cultural del renacimiento italiano, catalizador de la creación y la codificación de la danza. (Gostian, 2011, p.317)

La construcción de compases lentos o los interminables saludos, que caracterizaban las danzas de salón europeas, no satisfacían al Zar, por su iniciativa, se creó una danza rusa que comenzaba con movimientos lentos, pero, que, a una señal del maestro de ceremonia, los bailarines tomaban un ritmo veloz y agitado. Este, fue un impulso para el desarrollo del teatro y la danza tradicional rusa. Inicialmente se enseñó en las llamadas Asambleas (reuniones del pueblo antes de cada festividad), en un segundo momento se penetró en la Escuela Militar de Cadetes.

Es importante anotar que, durante el siglo XVIII, la danza gana una nueva forma al aliarse a la pantomima volviéndose dramática. Destacamos al francés Noverre, como el principal defensor de esta nueva danza. Hubo también otras figuras muy importantes en la época, como María La Sallé, que revolucionó el vestuario, priorizando la libertad del cuerpo en oposición a los pesados trajes. En este siglo, observamos que la danza se va fortaleciendo en Italia y expandiéndose hasta San Petersburgo, ampliando sus fronteras. Montiel narra que hubo varios momentos en Europa, en los cuales se puso de moda la cultura India y sus exuberantes usos, se decoró casas o lugares públicos con cojines



coloridos, la gente vestía al estilo oriental fue entonces cuando se realizó el montaje de Sherezade, ballet que hoy pertenece al repertorio de cientos de compañías.

### **1.7. Los espacios utilizados para la danza Moderna**

Terminada la primera guerra mundial (1914), las artes tomaron una postura de denuncia frente a los abusos que se venían dando por parte de los gobiernos autoritarios de Europa. La danza junto con los precursores, expresaron por medio de sus obras, la protesta social en contra de los cánones estéticos dominantes que vivía Europa a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Durante el siglo XX, se presentó la danza en toda clase de espacios, muchos obligados como los viejos teatros y otros buscados, como los parques y plazas. Es perfectamente inimaginable, sin embargo, lo que podría ser un espacio escénico modelo de la sensibilidad modernista, y los que podrían ser los áreas adecuadas para la experimentación de las vanguardias. (Perez, 2008, p.77)

Los bailarines y coreógrafos interesados en la estética de la danza moderna, retomaron los espacios abandonados para darle una función social, entre éstos encontramos que utilizaron: parques, plazas, mercados informales, gimnasios, canchas, entre otros. Se puede decir que re-contextualizaron estos sitios, habían sido utilizados durante las épocas anteriores en el intento de rescatar una danza más acercada a la gran masa de seres humanos y a sus realidades comunes.

Las obras de danza que se realizaron en espacios no convencionales como el teatro, buscaban retomar su esencia cotidiana. En esta época, se promovió un acercamiento del espectador y el intérprete. Algunas veces, el público fue partícipe de la obra creando una conexión íntima. Así, los artistas comenzaron a utilizar los espacios de una forma más innovadora, la estructura física había tomado un papel importante para el desarrollo de la obra.



## Universidad de Cuenca

Isadora Duncan (norteamericana en Europa) y otras mujeres muy activas e incluso extravagantes “mandan a volar” las zapatillas, las vestimentas, las historias fantásticas y cortesanías del ballet clásico para hacer otra forma de danza más natural, más cercana a la estructura física y a la organización motriz del cuerpo humano. (Dallal, 1993, p.27)

Isadora Duncan, precursora de esta nueva danza, bailaba con los pies descalzos; transformó el espacio al simplificar la escenografía e iluminación en sus obras basadas en el estilo griego. Duncan no abandonó el teatro ni los salones de las personas acaudaladas, los convirtió en un espacio ritual, ya que, su danza no requería de decorado alguno, sino más que un telón de fondo que ayudaba a resaltar los movimientos (Mosteiro, 2015).

Con el transcurrir del tiempo, esta danza seguía sumando más adeptos y fortaleció su filosofía en contra de volver al bailarín etéreo del clasicismo europeo, se buscó encontrar un intérprete más terrenal y sensible con el espacio y el público.

### **1.7.1. Espacios utilizados durante la Danza Expresionista (Vanguardia del siglo XX)**

Después de haber terminado la segunda Guerra mundial, los países causantes de esta hecatombe, quedaron en banca rota, como fue el caso de Alemania que sufrió el apoderamiento de dos bandos ideológicos, capitalismo y comunismo, que agravó la crisis política y social de ese país. Este fue el estímulo, para que pintores y bailarines difundieran a través de sus obras la protesta social, dando inicio a una nueva corriente artística que evidenciaba una realidad de sufrimiento, muerte, y desolación, causada por los conflictos bélicos de ese tiempo.

Nos centramos en esta corriente artística porque, para la danza, fue una ruptura de cánones estéticos y filosofía de creación, sentando las bases



## Universidad de Cuenca

para una nueva sensibilidad en esta expresión artística que actualmente está muy vigente en nuestros tiempos y es la que permitió que la danza fuera accesible para la diversidad de personas. (Lloret, 2009, p.82)

La danza expresionista dio más libertad de pensamiento y movimiento tanto al coreógrafo como al intérprete, desarrollando una puesta en escena diferente, es decir; se refleja en las obras los problemas sociales y bélicos que existían en Europa como signo de protesta contra los gobiernos fascistas.

...Mary Wigman y su “danza absoluta” se revela contra el ballet, no solo técnica y expresivamente, sino también para demostrar que la danza podía ser un arte independiente que no debía valerse de la música, la escenografía o el vestuario para expresar los sentimientos, ideas o conceptos que el coreógrafo y bailarín buscaban dar a conocer en un escenario. Este último ahora también se modificaba, puesto que el espacio dancístico no era necesariamente teatral, sino que se traspasaba a ambientes naturales, en el exterior; todo como parte de ese pensamiento liberador del cuerpo danzante. (Barreto, 2017, p.68)

Con la visión de Wigman, la estructura de la danza se modifica a causa de que su propuesta va en contra de todo el clasicismo que se venía manteniendo en el siglo anterior. Ella en sus representaciones escénicas eliminó el vestuario, la escenografía, y cambió el espacio convencional por ambientes naturales. Es en estos espacios donde la intérprete tuvo una mayor conectividad con la naturaleza y la sociedad que le rodeaba, Europa y especialmente Alemania, atravesó por varios conflictos bélicos de orden mundial; muerte y hambrunas causadas por los gobiernos de línea autoritaria, que llevaron a la danza a tener un matiz contrario al sistema, a fin de revelarse contra las estrategias





establecidas de pan y circo para el pueblo, con el objetivo de distraerlo de la crueldad y la corrupción de la clase política.

Los artistas representaron la realidad de esa época a través de pinturas, puestas en escena de la vida diaria, recalcando la violencia que estaba impregnada en todos.

### **1.7.2. Espacios no convencionales utilizados en la danza Moderna Norteamericana**

Posteriormente, en los Estados Unidos de Norte América, Merce Cunningham, quien fuera alumno de Martha Graham, replanteó sus composiciones coreográficas, transformando al proceso compositivo en algo fortuito por parte de los bailarines.

El usó la casualidad como herramienta que apoye a la creatividad. A través Iching, (oráculo que responde preguntas sobre la vida, que tuvo gran acogida durante los años 60 entre los artistas norteamericanos) que consistía en arrojar los dados y observar el número que salía al azar; de esta forma el bailarín reorganizaba sus movimientos.

Con la introducción de “la intervención azarosa de Cunningham en la creación”, se establecen nuevas relaciones en las combinaciones de las frases coreográficas existentes, lo cual desestructura el orden establecido en la ordenación coreográfica, replanteándose y organizándose de una manera distinta. (Hume-Eriksson, 2009, p.27)

Cunningham trabajó con el músico John Cage (precursor del estilo de música concreta), a lo largo de toda su vida estuvo concentrado en el interés de hacer una danza desligada de la música y de la escenografía; creó grandes dudas en el público sobre su calidad artística (Soto, 2017). Sin embargo, hoy podemos decir que este coreógrafo, que conoció los postulados y trabajo de Mary Wigman, (quien ya anteriormente prescindió de la música para crear sus coreografías),



retomó esta forma compositiva y juntos se constituyeron como los precursores de la danza posmoderna.

Merce Cunningham prosigue su experiencia coreográfica, principalmente con los Events (acontecimientos). Es un sistema de composición originado en la necesidad de hacer frente a un lugar de representación poco habitual, y para paliar las dificultades de última hora que se plantearon en ocasión de una representación en el Museo del siglo XX de Viena, el 20 de junio de 1964.

Cunningham llevó sus obras a espacios no convencionales: halls de museos, galerías de arte o parques, para poder observar la interacción y versatilidad de los bailarines con el espacio; siendo estas áreas una fuente de improvisación y creatividad del coreógrafo.

Peréz (2008) argumenta que, en Norte América los vanguardistas fueron quienes masificaron la práctica de la danza como arte, podemos ejemplificar a la liga de danza para los trabajadores de Estados Unidos, quienes también utilizaron, para el ejercicio de la danza, zonas como gimnasios o plazas, a fin de democratizar las diversas áreas para el uso de la misma.

### **1.7.3. Breve aproximación teórica sobre la danza posmoderna**

A partir de la década de los sesenta en New York, conjuntamente con la gestación del movimiento Hippie, surgió la Judson Church dance theatre, con algunos activistas de la Danza, que cuestionaron la concepción del cuerpo y su desenvolvimiento en el espacio escénico.

Figuras de la danza como Ann Halprin, Trisha Brown, Ivonene Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Merce Cunningham, apostaron por esta nueva danza que pretende encontrar movimientos libres de estereotipos que interactúen coherentemente con la realidad corporal de cada individuo, y dialoguen con la naturaleza única.

A través de la informalidad y la experimentación en la que se buscaba la fenomenología del movimiento o sus principios motores, se llevaron a cabo



## Universidad de Cuenca

varias intervenciones públicas en las afueras de la iglesia Judson, en Brooklin, New York; esto dio inicio a un movimiento artístico, que a manera de laboratorio, persiste en la búsqueda de los detonantes, dando origen a uno u otro tipo de movimiento corporal; además de estar prestos a escribir y reflexionar más sobre el proceso creativo, que sobre la obra como tal.

Aguilar (2015) menciona entre ellos a:

La generación de la Judson se conocerá como el grupo de bailarines fenomenológicos que consiguieron acercar la danza a la vida cotidiana. Desde una aproximación completamente experimental que venía influenciada por la escena artística neoyorkina donde habían sucedido happenings, performances y distancias respecto al arte objetual o al papel del artista, los integrantes y simpatizantes de la Judson van a proponer una democratización extrema de la danza. (p.60)

En la década de los años sesenta del siglo XX, Estados Unidos fue el escenario propicio para el desarrollo de nuevos intérpretes que requerían experimentar otras formas de movimiento.

En la construcción conceptual de la posmodernidad han influido filósofos como Jean-Francois Lyotard quien difundió la reflexión que invalida los meta-discursos (grandes relatos) que rigieron sobre la humanidad y a cambio del poder ofrecieron un estado de confort o felicidad. Estos discursos, hacen referencia al idealismo, iluminismo, marxismo y liberalismo.

Todos estos relatos o propuestas sociales, fracasaron porque no pudieron cumplir con sus objetivos, es entonces, como lo dijo Lyotard se inició un estado de incertidumbre que generó reticencia a los mismos. En la práctica empezaron a validarse las pequeñas y múltiples verdades de cada ser humano, partiendo desde su propio conocimiento.



## Universidad de Cuenca

El hombre posmoderno cansado de leer y escuchar los cuatro dogmas de la historia (la iglesia, la educación, el poder político y el poder económico) inició su camino de liberación por cuenta propia, en relación a su necesidad de indagar nuevos conocimientos debido a que los anteriores no les servían para superar la decepción causada por los incumplimientos de los poderes antagónicos (Jose-Feinmann, 2012).

Este proceso histórico y análisis filosóficos llevaron a intelectuales y artistas a cuestionarse sobre la apreciación de las obras. La pregunta que surgió al respecto fue: ¿Es el arte válido por su belleza o por lo que significa?

Como fruto de esa emancipación, la realización material de la obra coreográfica pasó a un segundo plano y el proceso de creación comenzó a tener más importancia que la obra terminada. Ante la sorpresa de los espectadores se expusieron notas coreográficas, bocetos, movimientos ordinarios, cuerpos no entrenados, disolución de los límites entre las distintas disciplinas artísticas, experiencias de improvisación, desechando cualquier criterio selectivo que estuviera dominado por el concepto de belleza y por categorías como «representación» o «expresión». (Tambutti, 2017, p.24)

El mensaje posmoderno se refiere a la validación de lo otro, una especie de rescate de una danza en la que los cuerpos diversos pueden incluirse se trata de un estilo que nace de la reflexión de las y los intérpretes quienes, a su vez traducen esas reflexiones en movimiento.

Respecto de los movimientos, podemos apreciar que son los estrictamente necesarios para la vivencia de la danza, no se requiere de adornos corporales o escénicos que la embellezcan, o tal vez se encontró otro tipo de belleza que actualmente se impone en ciertos sectores.



## Universidad de Cuenca

Algunos coreógrafos se remiten a Merce Cunningham, cuando exponen que la danza actual es una relación de las reflexiones sobre ella y las formas que va adoptando el cuerpo.

En este escenario, la danza y los coreógrafos empiezan un camino que conecta el accionar práctico con el pensamiento y la reflexión acerca de la misma: se intenta entonces dismantelar el entramado de efectos y adornos que la danza había venido manejando hasta entonces, para develar el material dancístico puro. (Ortiz, 2017, p.4)

Bailarinas, entre ellas Yvonne Rainer y Trisha Brown, cambiaron la metodología de trabajo en relación a sus propuestas de danza en el aspecto creativo. Este cambio, dejó que el bailarín sea intérprete y a su vez público dentro de la obra. De acuerdo a Écija (2011), los artistas se alejaban de todo lo que no les servía en escena y dejaban que el cuerpo fluya dándole más sentido al movimiento corporal. Además, se menciona que este nuevo concepto de danza crea un público consiente y analítico al momento de presenciar las obras.

En lugar de la muestra del virtuosismo y de una emocionalidad construida conforme al drama griego, del clasismo europeo e incluso propia de los inicios de la modernidad, aparecieron postulados como es el de Ivonne Rainier que niegan la validez de la espectacularidad, de las transformaciones escénicas a través de los efectos técnicos, le dicen no a la representación de héroes y a las acciones heroicas, no a la o al protagonista de una obra, no a la seducción del espectador por el engaño del ejecutante que interpreta un rol, no a la excentricidad, no a la emocionalidad. En su lugar, se propone una danza presente en ese momento, performativa, simple, real, que está al alcance de todos los individuos que quieran practicarla, se plantea una danza democratizada en extremo que olvida equilibrio entre la autonomía, la conceptualización y su producto final constituyéndola en obra artística.



#### **1.7.4. Espacios utilizados para la danza posmoderna**

Por consiguiente, no se requiere de un lugar específico para poder mirirlas, a causa de que ya no se utiliza únicamente la caja negra Isabelina o Alemana dentro de un escenario convencional (el proscenio del escenario y la fosa separan a los artistas del público). Los espacios públicos: calles, plazas, parques, mercados, avenidas con tráfico vehicular, puentes, oficinas en funcionamiento, casas abandonadas o habitadas, entre otros; se han retomado como lugares propicios para que los artistas liberaran al público de un espacio inmóvil muerto (platea), dándole la posibilidad a cualquiera de acercarse, moverse juntamente con los intérpretes e incluso intervenir en la escena.

#### **1.8. ¿Qué es la Danza Contemporánea? Un acercamiento a la conceptualización de este arte actual.**

Según el criterio de Clara Donoso (2020), existen múltiples y encontrados planteamientos que intentan definir la danza contemporánea, al parecer es una empresa muy aventurada pues está sujeta a los múltiples cambios de la vida del ser humano y las culturas. Sin embargo, podemos encontrar un acercamiento pragmático y lógico referente a la acepción de su terminología. La palabra contemporáneo, de acuerdo con el diccionario de la real academia de la lengua española se refiere a lo que “existe en el mismo tiempo que otra persona o cosa” por tanto la danza puede ser contemporánea a cada persona, en la época en la que ha existido o exista. De esta manera, podemos aseverar que pueden existir múltiples estilos y técnicas de danza en al mismo tiempo, llamándose contemporáneas unas de otras. O si nos referimos a una persona específica, podríamos hablar de ciertas técnicas o estilos de danza contemporáneas a dicha persona, siempre que hayan existido en la misma época.

A fin de continuar con este intento de acercarnos a un planteamiento teórico sobre este concepto y de acuerdo con los postulados de Ñeco-Morote (2014), quien al remitirse a Spangerg, asimila lo contemporáneo con la omisión de la narrativa, el argumento y el drama, “que se decanta por una producción heterogénea y abierta de narrativas”. También se refiere a Lepecki (2009), quien



## Universidad de Cuenca

nombra a la modernidad como una danza que muestra lo tecnológico o industrial, que forma cuerpos disciplinados, sin embargo, acepta el hecho de la movilidad o transformación continua de las realidades, sobre todo la transformación de la modernidad por estar sometida a la subjetividad y sus filosofías, como a la política y por supuesto al pensamiento, al gusto o modas cambiantes por la danza.

Al parecer, dice Ñeco-Morote (2014) lo contemporáneo y moderno no parecen excluir lo uno a lo otro, en lo que a las técnicas corporales de danza se refiere; a esta autora le parece fundamental citar las diversas categorías de danza que distinguen varias corrientes; así pues Lepeki (2009), describe en su tesis que realizó como tantos otros, la siguiente discriminación o división:

Modern Dance o Danza Moderna y Post-modern Dance; dentro de esta clasificación enumero varios exponentes de una poética y de la otra; así:

En la Danza Moderna ha mencionado como exponentes a Rudolf Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan, y Martha Graham.

En la Danza Post-moderna ha mencionado representantes como Merce Cunningham y Anna Halprin, así como la labor realizada por la Judson Dance Theatre, al apostar por nuevos caminos que redefinieran el arte, dando lugar a personalidades como Steve Paxton y Trisha Brown, entre otros.

Según esta autora, y como hemos constatado al revisar el texto, Jacques Baril en su libro La Danza Moderna, hace una clasificación en la que engloba a Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Ted Shawn como la primera generación de la Danza Moderna.

Habla sobre Martha Graham como la bailarina que acuñó el término Danza Moderna por primera vez en 1926 (Baril, 1977).

Luego de enlistar dentro de la segunda generación de bailarines de danza moderna en los Estados Unidos de Norteamérica a Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, Hanya Holm, Lester Horton, Anna Sokolow, Alvin Ailey



muchos otros, pasa a describir sus estilos y técnicas. Enseguida, habla de la tercera generación de bailarines de este estilo de danza, incluyendo entre otros a Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Alvin Ailey, etc.

Así también se refiere a un cuarto grupo de denomina como la Nouvelle danse, caracterizado por su incidencia en el espacio con presentaciones insólitas. Esta nueva danza, a decir de Baril no se opone a la danza moderna, más bien se la entiende como un desarrollo o una continuidad de la misma.

Por tanto, Donoso (2020) afirma que podría decirse a breves rasgos que la nueva danza al contrario de ser excluyente es un complemento de la primera, a la vez, explica que:

Según Corujo et al., el término Contemporáneo supone la inclusión de todos los estilos y técnicas que le sirvan al intérprete para la ejecución de su proceso creativo, así como cualquier herramienta de improvisación o cualquier área artística que detone su creatividad. Tomando en cuenta que durante la organización de los insumos se tendrá que ser selectivo a fin de no incluir movimientos o recursos escénicos que no sean pertinentes. (2016, p.133)

### **1.8.1. Concepto de Espacios no convencionales para la Danza Contemporánea**

Los actuales espacios alternativos, para muestras escénicas generan un nuevo lenguaje artístico, dado que son utilizados para aprovechar su forma física, su contexto social, historias, sin la intención de cambiarlos, transformarlos o adornarlos, además con la intención de facilitar la interacción de actor-espectador estimulando una participación íntima con los presentes, la misma que puede influir en el devenir de escena o transformarla. Es así, como estos lugares son la fuente de experimentación y reconocimiento, aquí los artistas se





## Universidad de Cuenca

relacionan directamente, con el público; además en algunas ocasiones eliminan la representación por la presentación de un cuerpo visible y sensible.

...los nuevos espacios no convencionales son aprovechados escénicamente en su misma fisonomía. Si bien esta tendencia responde a nuevos modos de producir espectáculos, en donde la dificultad de la programación de salas no es un tema menor, el uso de estos espacios no se limita a su mera utilización práctica en donde la escenografía natural articula la puesta en escena con el imaginario propuesto por el texto dramático. Se trata más bien de que el espacio se presenta como un disparador significativo que estimula y produce nuevos usos narrativos, y, por consiguiente, nuevas formas de enunciación que configuran otro tipo de relación con el espectador. (Ogando, 2015, p.173)

El bailarín cumple un rol social y político, al momento de hacerlo inclusivo para el público que no asiste al teatro, dejando a un lado las bellas o suntuosas escenografías de siglos anteriores, por montajes que se adecuan al espacio y con su obra se remiten a éste.

Según Peña (2015), en su análisis nos demuestra que el arte al volcarse a las calles rompe relaciones con las elites sociales, alineándose más al pueblo, volviéndose denunciante de leyes opresoras de un sistema consumista, se transforma en un representante político y social para salvaguardar los derechos de las personas.

La forma del espacio en el que se desarrolla la danza puede responder a cuestiones de tipo práctico, o puede guardar una estrecha relación con los objetivos de la coreografía y con lo que ésta quiere expresar. Galerías de arte, aparcamientos, azoteas, muros y lagos que se han convertido en



## Universidad de Cuenca

años recientes en escenarios para ciertos tipos de danza. (Adshead et al., 1999, p.56)

Al realizar una irrupción escénica en un espacio alternativo, se tiene que analizar si cumple con objetivos de carácter social o lúdico, si existe una interacción entre público y bailarines; es necesario manejar la atención del espectador para que no se diluya en el transcurso de la misma. Estos montajes contribuyen a que el público salga de su zona de confort, tenga una nueva experiencia o criterio de análisis del porque se realizó esa obra en ese lugar. Buscar nuevos espacios para bailar significa para el artista, en parte, deslindarse de la tramitología burocrática: incorporar edificios o plazas en su obra ha coadyuvado a menos gastos de dinero. Puede también significar una reivindicación de la liberación del supuesto lugar ideal para la presentación de una obra de arte.

Según Torres, “tenemos en el arte escénico, como en las demás artes, una ruptura de la tradición artística: la consolidación de las formas abstractas y surrealistas, la politización del cuerpo y el cuerpo virtual aristocrático” (2014, p. 237). El cuerpo no es sumiso ni moldeable únicamente para diversión, toma una postura política contra la brutalidad de las guerras, la industrialización, y el nuevo esclavismo que sufre el ser humano con el sistema vigente; fueron estos hechos los que provocaron la rebelión artística que pretende no subordinarse al poder político de turno, el arte es libertad de pensamiento y movimiento.

Muchos artistas escénicos actualmente, al buscar innovar con sus obras, se van en contra de lo convencional o de lo preestablecido, promoviendo el desorden en el sistema opresor vigente, yéndose en contra de las políticas neoliberales se emanciparon de los cánones establecidos, cuestionando el dogma y la lógica de un orden cronológico (Bar-on, 2014). El hombre contemporáneo se encuentra con nuevos paradigmas, nuevos retos; alejado del control ideológico y político es decir el artista se libera del tabú, eliminando las



ideas opresoras sobre el pecado, lo bello, lo moral, las jerarquías, etc., que históricamente han condicionado a los cuerpos.

El bailarín de hoy que se dedica a lo contemporáneo se encuentra en una catarsis y recurrente necesidad de purificarse o liberarse de los grandes relatos, que tenían dormido y doblegado a todos los individuos de las distintas sociedades occidentales.

Según Barnsley (2006), el artista deja la quietud de mantenerse en el teatro por salir a buscar algo nuevo, que le conmueva para realizar su creación; las generaciones venideras optan por otro formato creativo, improvisado, retirándose de las viejas doctrinas corporales acercándose al público que anteriormente estaba separado y solo era un simple espectador... ahora es un participante activo dentro de la obra. Al salirse del teatro interactúa con su público, lo mantiene activo dentro del montaje Morote (2014); en el cual analizó el por qué realizan esa escena en cierto lugar, él bailarín se acoge a un nuevo método de trabajo corporal donde la fluidez y el movimiento natural se entrelazan para hacerse uno solo, es el momento donde todo está permitido, diríamos que es el punto más democrático de la danza donde todos podemos bailar en cualquier espacio con virtudes y sin ellas.

A causa de cambios políticos y sociales, los artistas escénicos ponen énfasis en el análisis corporal dejando a un lado lo representacional y optando por un proceso creativo más libre; olvidando del sistema clásico, transitando por un camino de redescubrimiento de movimientos propios de cada cuerpo y de reflexiones que antes se encontraban enmudecidos.

### **1.8.2. Espacios utilizados para la Danza Contemporánea**

La danza actual, después de haber atravesado por todas las poéticas antes mencionadas y muchas otras, ha adquirido varias características, que no son motivo de estudio de esta tesis; sin embargo, una de ellas es la capacidad de transformación de las formas corporales y la ductilidad en la intervención de los espacios. Luego de la aparición de algunas propuestas contemporáneas, se ha



## Universidad de Cuenca

redireccionado el interés de algunos artistas en relación a la puesta en escena, siendo ahora la parte medular el proceso creativo del bailarín en la obra y el espacio como factor detonante de éste, más que el producto terminado.

De acuerdo con Royo, “una danza participativa puede desarrollarse también como investigación del entorno y, a la vez, puede tener lugar en plena naturaleza” (2008, p.24). Esto se da entre coreógrafos e intérpretes que se interesan en un proceso de investigación y análisis del cuerpo en movimiento, y para ello, es necesario eliminar parcialmente los paradigmas que para otros estilos son parte de la estructura de este arte, como lo es el entrenamiento corporal.

La danza contemporánea tiene como finalidad asimilarse al transeúnte común de las sociedades o pueblos; analiza sus movimientos y cadencias para una posible intervención en el espacio que puede ser una plaza, calle, hall, galería o museo, se adapta o contrasta con las formas arquitectónicas y deja que éstas influyan en la creatividad. Los intérpretes asumen el espacio como parte ontológica y propia de este arte, muchas veces desde esta premisa de experimentación nace una forma de bailar, una nueva cultura que propone alejarse de personajes etéreos que se tenían en el siglo anterior. Dialoga con la cotidianidad, elimina cuerpos únicamente entrenados y apela a la libertad en la expresión del movimiento puro, dejó atrás a los vestuarios ficticios. Está en constante cambio y transformación, debido a que se da a manera de laboratorio de exploración.

A nuestro criterio, se propuso una nueva danza autónoma en sus procesos creativos, de exploración y análisis, que logró un distanciamiento e independencia de las otras artes; esto ocurrió desde la práctica del expresionismo de Mary Wigman, quien ya prescindió de la música y los espacios convencionales para incentivar la creatividad y transformar sus danzas; a partir también de la búsqueda de una nueva forma de bailar a través del azar de



Merce Cunningham y posteriormente, con las experimentaciones sobre la fenomenología del movimiento del grupo de la Judson Church..

La danza contemporánea, un hablar liberador del “presente” y como tal un reflejo de la actualidad, es el mejor argumento que tenemos para que partiendo del lenguaje técnico, se genere la posibilidad de inventar sustantivos, verbos o adjetivos particulares propios de la narrativa poética de los sujetos que habitan un espacio y un tiempo histórico propio, y participen activamente en la construcción de su cultura sin usar lenguajes prestados, definiendo una tendencia que nos sitúe como protagonistas y nos libere finalmente de la mimesis indiscriminada. (Mallarino, 2008, p. 125)

La danza contemporánea evoca innovación, libertad de pensamiento y creatividad llegando a ser un reflejo actual de la sociedad, en la cual se desenvuelve causando un despertar de nuevos lenguajes dancísticos y uso del espacio distinto a las etapas anteriores, pues hoy en día, se realiza por elección de cada artista y de acuerdo con las necesidades propias de cada obra.

### **1.9. Sinopsis de la Danza Moderna en Ecuador**

Según Mariño (1994), a mediados del siglo XX el Ecuador, dejó la economía latifundista, acogiéndose a un nuevo régimen económico que fue el sistema capitalista; el país entró en la venta del banano que estaba en auge en el mundo.

A pesar de tener una economía de libre mercado el país seguía alejado de las corrientes filosóficas, políticas y artísticas internacionales. El conservadurismo seguía en el poder manejado por la iglesia católica que controlaba la educación y arte, sin ningún interés en estimular la creación de corrientes dancísticas propias.



## Universidad de Cuenca

Sin embargo, se importaban presentaciones de zarzuelas, como un estilo de arte a gusto de la aristocracia. No es sino hasta la revolución liberal de 1895, que se deslinda la iglesia del estado siendo uno de los factores para que el arte se libere.

Con el arribo de Raymond Maugé en 1934, se difundió la existencia de la danza clásica a colegios fiscales, democratizando el arte escénico en el país. No obstante, la cultura no contaba con el apoyo gubernamental, lo cual imposibilitaba el desarrollo artístico en la sociedad ecuatoriana y solo quedó como un mero divertimento, con la llegada de las dictaduras militares de 1972 el país tiene un leve cambio positivo en cuanto a la cultura es decir se generan leyes en apoyo al arte del Ecuador dando inicio a la valorización y difusión del mismo a nivel nacional (Mariño, 1994, pp.2-3).

Esta década fue de gran importancia porque surgieron grupos de teatro, y de danza de gran envergadura, así como la creación de salas de exposiciones para las artes plásticas.

A pesar de tener gobiernos de centro izquierda que fomentaban el arte en el país, las nuevas tendencias de danza llegaron tardías, tal es el caso, que la Danza Moderna (cuyos atisbos corresponden a los años finales del siglo XIX) calzó en la realidad del Ecuador con ochenta o más años de retraso. Los artistas de ese entonces, jóvenes rebeldes que luchaban en contra de un sistema recalcitrante, se alinearon y pusieron en escena temas indigenistas como fue la obra de Noralma Vera que aborda el sufrimiento del indio desde la colonia. En esta obra participaron bailarines y actores jóvenes como Wilson Pico, Julio Pico, Diego Pérez, María Luisa González, entre otros (Mariño, 1994, p.103).

...a pesar de este antecedente, la danza ecuatoriana en ese tiempo apenas intentaba erigir un esbozo de lenguaje moderno, con las incursiones coreográficas de Wilson Pico y el Ballet Experimental Moderno (BEM), que por sobre todo correspondía a una postura política



## Universidad de Cuenca

frente al poder, sin duda estos autores trabajaron con el objetivo de replantear un entrenamiento y una técnica que incluya los cuerpos andinos, bastante alejados de la estética clásica anglosajona del ballet, en el que habían sido iniciados. (Ortiz, 2015, p.9)

La danza moderna se introduce de a poco en Quito; con Wilson Pico y el grupo de bailarines mencionados, quienes formaron parte del Ballet Experimental Moderno, se abordaron temas sociales y políticos, creando en sus obras personajes que encontraron en su diario vivir.

Esta tendencia modernista, marcó en los artistas una necesidad de indagar lenguajes escénicos propios de esta generación de bailarines que escarbaron en sus realidades para encontrar una poética que les perteneciera

Wilson Pico recreó para la escena personajes como el torero, la beata el obispo, el boxeador entre otros, siendo éstos el producto de las vivencias de su niñez y adolescencia en el barrio Popular en el que vivió, la Tola, que ayudaron a formar su imaginario social, el mismo que luego se plasmaría en las obras de danza que mantiene en la actualidad como parte del repertorio.

Pico, es tal vez el primer hombre en el país que encarnó papeles de mujer en sus obras. A decir de González (2020), fue debido a la influencia del actor y bailarín, Diego Pérez, que este grupo se involucró en actividades teatrales con exigencias complementarias al entrenamiento del cuerpo, de esta forma se adentraron en la investigación social, se generó además un estilo de entrenamiento que tomaron de la danza y del teatro, y se creó un estilo de montajes escénicos, más cercanos a la realidad de este grupo de ecuatorianos que necesitaban tener su presencia y aportar al movimiento de la escena nacional, tomando distancia de las técnicas extranjeras.

...en lo temático se nota una consciencia política de cambio, transformadora de la realidad injusta. De allí que su sensibilidad registre



## Universidad de Cuenca

situaciones de los seres marginales como víctimas del centralismo del poder de las clases dominantes de las dictaduras. En un principio difunde su arte en calles, plazas, hospitales, cárceles, etc. Lo que constituye una necesidad desesperada de comunicación con el pueblo que no asiste a los teatros. (Mariño, 1994, p.166)

La investigación y el análisis de la idiosincrasia del ecuatoriano lleva a los artistas Diego Pérez y Wilson Pico a personificar la pobreza de la sociedad, es decir, poner en escena a personajes olvidados. Su inconformidad con el modo de producción capitalista implantado en el país, desde el boom petrolero, y con las dictaduras que se perpetraron en Latinoamérica las cuales rompían el orden constitucional; fueron los factores para que los intérpretes monten obras en lugares populares en donde la población se aglomeraba.

Estos lugares fueron los escenarios propicios para que el artista lleve a cabo su nueva danza evidenciando la realidad de un país sumido en la indigencia y la corrupción de los políticos (Perez, 2014).

Tomándose espacios del diario vivir del transeúnte, el artista juega un papel muy importante en las reivindicaciones sociales, dado que el mensaje que brindan sus obras le lleva al ciudadano de clase media a tomar conciencia de lo que está sucediendo en su medio.

La danza al salir a la calle busca autonomía estatal se enfoca en difundir su cultura a personas que no la conocen. Salir a la calle y montar una improvisación en pleno tránsito de personas y vehículos es un acto político dado que el artista al momento de realizar una presentación está apropiándose de un lugar que no está adecuado para ello; hay que tener en cuenta que el artista al presentarse en ese espacio con montajes de





## Universidad de Cuenca

danza o teatro le está suprimiendo lo fantasioso y doctrinal del teatro.

(Maxwell, 2011, párr.16)

Estas circunstancias de cierta manera llamaron la atención de nuevos colectivos que estaban enfocados en la crítica y el rechazo de las políticas neoliberales que se implantaron en Latinoamérica y en Ecuador, así pues, este estilo de danza fue acogido por simbolizar, en cierta manera, un espacio de denuncia y rechazo al oficialismo en el sistema político. Se alejaron de la rigidez de la técnica optando por nuevos entrenamientos acordes a sus posibilidades corporales.

Las minúsculas innovaciones que se realizaron en los 70 no fueron del todo suficientes para generar una nueva tendencia en los artistas dado que trabajaron con una ideología de izquierda, de forma independiente y de auto conocimiento con esporádicas irrupciones de las técnicas Graham y Limón.

Según Ortiz (2015), las generaciones posteriores indagaron nuevas formas y reflexiones del movimiento corporal partiendo del concepto posmodernista norteamericano, acorde a las posibilidades del bailarín ecuatoriano. Intentando de alguna manera eliminar el discurso de izquierda por un nuevo lenguaje de auto exploración por parte de los intérpretes.

Después de haber realizado un breve recorrido histórico de la danza en el país, citando a quienes gestaron o promovieron la utilización de espacios alternativos y trastocaron estructuras disciplinarias corporales. Promovieron en las generaciones venideras una realidad escénica diferente, lo que posibilitó a algunos nuevos seguidores a sumarse hacia una nueva propuesta dancística alejada de la técnica de cuerpos esbeltos, adecuándose al movimiento del cuerpo mestizo apartándose de coyunturas políticas e ideológicas, centrándose en el estudio teórico y el autoconocimiento corporal.

...tal extrañeza logra que el cuerpo del bailarín, que desde sus gestos extra cotidianos ya polemiza al movimiento habitual, trastoque certezas y



llame a la exploración de la propia experiencia, entrañada y grabada, así como a deshabituarse el trazo ciego de lo que se ha definido como su única posibilidad de trazo. (Osorno, 2009, pp.111-112)

### **1.9.1. Fenómeno de la Danza Teatro en el siglo XXI en el Ecuador**

Para Sachs (1944), la danza teatro está presente desde los inicios del hombre como transmisor de enseñanza hacia las nuevas generaciones y como medio de alabanza a los dioses; iniciando un ritual dramático que persiste hasta nuestros días. Es decir, la danza teatro se mantiene como un ritual hasta que se convierte en un espectáculo y divertimento en civilizaciones posteriores de Europa, a pesar de estos cambios se ha mantenido presente a lo largo de los siglos en personajes como el juglar en la edad media.

Según opina Donoso (2019), la propuesta de danza teatro inicia desde la idiosincrasia del actor- bailarín escapando del discurso del maestro o de la técnica que practique (ballet, danza moderna, etc.); el artista está dispuesto a descolonizarse y encontrar nuevos senderos es decir su acto de danza parte desde una verdad que está atravesando su vida y que es la que le ayuda a exponer temas que para la mayoría de personas son invisibles Por lo tanto, el cuerpo no necesita de la palabra para transmitir lo que siente, insertando nuevas alegorías corporales como el gesto, el cual representa un sentir natural que surge desde lo más íntimo del interprete, el cual provoca en el espectador reflexiones de esta coyuntura en la sociedad.

En palabras de Beatriz Lábate, entendemos pues que el teatro danza es una manifestación de las fuerzas que impulsan al artista a manifestarse sobre las tensiones propias; y lo hace desde el movimiento y la palabra:

El teatro-danza recupera, para el cuerpo, la posibilidad de hacerse oír. La voz hace su aparición en la escena dancística, no solamente como posibilidad de producción de lenguaje articulado en palabras, sino



## Universidad de Cuenca

también como manifestación pulsional y sensual. Los sonidos propios del movimiento, los que producen el placer de bailar y el esfuerzo de bailar, se hacen presentes en la escena como expresión sonoro-vocal, como el equivalente rítmico de los impulsos del cuerpo (onomatopeyas, monosílabos, etc.). (Lábate, 2006, p.32)

Esta tendencia de la danza se desalinea de las técnicas clásicas y modernas utilizadas para representar historias ficticias, tendencias e ideologías de maestros y coreógrafos; este procedimiento cambia al momento de sobreponerse y permitirle al cuerpo que éste fluya de una manera libre de clichés evocando sensaciones e impulsos desde su interior, permitiendo una interpretación diferente al momento de actuar, es una danza permeabilizada por el gesto, el canto, la narrativa, el fraccionamiento, el azar, las expresiones del cuerpo y de la vida.

Esa independencia provocó, consecuentemente, un replanteamiento de las técnicas y métodos de entrenamiento corporal. Un replanteamiento que implicó una asunción del cuerpo distanciada de los cánones clásico y moderno de la danza; y que se construye a la luz de una visión orgánica de las estructuras corporales, así como de lo que éstas son capaces de generar. (Ortiz, 2017, p.111)

El bailarín retoma su movimiento propio, aflorando nuevas expresiones corporales e incluso jugando con las capacidades físicas; brindándole al espectador nuevas inquietudes de pensamiento y no seguir con el continuismo de pasos repetitivos y vacuos (sin sentido) en el escenario. Posibilitaron a un nuevo discurso escénico que se extendió por todo el mundo.



## Universidad de Cuenca

Como por ejemplo, el tema de la Danza de Pina Bauch que no representaba una historia en el escenario, para ella la danza proviene desde las experiencias personales de ella y de sus intérpretes, erradicando la narrativa tradicional por nuevas experiencias e insertando imágenes en escena por lo cual, al espectador, se le transmite emociones diferentes, como no ocurría en las otras ramas de la danza (danza-teatro, 2009).

Sin duda existe un fenómeno de danza-teatro en nuestro país, pero finalmente es una expresión de nuestra cultura, de nuestra problemática social, tocando temas, tal vez desapercibidos u olvidados, que se quedan en el archivo; tal es el caso del machismo, el desamor, el maltrato doméstico físico y emocional, el feminicidio, la precarización laboral, lo indígenas, etc. Muchos artistas abordan estos temas desde sus diferentes cosmovisiones.

Por citar un ejemplo, a decir de María Luisa González, la Obra de danza teatro “La ciudad de la Mujeres Innobles” de Rosa Amelia Poveda de la ciudad de Quito, que nace desde el sentir de los ejecutantes, alejando la vanidad en escena; eliminando los cuerpos perfectos por cuerpos diversos pero presentes (cuerpos altos, pequeños, delgados, gordos etc.) Crea en el espectador un discurso de conciencia y crítica hacia las instituciones del estado; utilizando espacios fuera de lo común como; el hall del Teatro Capitol, con una producción sencilla pero contundente.

La obra inicia, según Castellanos (2018) con un alto parlante, con mujeres vestidas de fundas plásticas, caretas de plástico en forma de lobo, aludiendo el acoso que sufren por parte del padre, esposo, u amante. Una preocupación del diario vivir, que se escucha en los medios de comunicación como cualquier noticia; fueron los instrumentos necesarios para llevar a escena lo recalcitrante de la sociedad ecuatoriana en la que vivimos.

La danza teatro es el acto íntimo y espontáneo donde el bailarín y el público se conectan a través de la mirada y el movimiento, donde la palabra se



## Universidad de Cuenca

enmudece y el cuerpo habla por sí solo. Es en ese acto donde los cuerpos descolonizados danzan desde su forma natural.

Otro ejemplo que citaremos brevemente es la obra "Hornado Láncome" de Reinoso (2013); que se desarrolló en el Mercado Doce de Abril en la ciudad de Cuenca donde la artista rompe el discurso sublime y opta por lo cotidiano, por un cambio de estética, poniendo en escena cuerpos que platican con el espacio y el espectador.

Según Proaño (2017), a través del acto de salir del teatro para realizar intervenciones públicas, en Argentina, el intérprete tiene la posibilidad de influenciar en el público con un efecto político importante, es una suerte de activismo ciudadano que pretende concienciar al transeúnte sobre temas que le atañen por ser cercanos a su realidad social, pretende sacarlo de la indiferencia y la inercia para motivarlo a ser un poblador activo y coherente en la construcción social.

Estas acciones se realizan sin anuncio previo en los espacios públicos y atrapan por sorpresa a los espectadores involuntarios. Son acciones callejeras destinadas al que pasa para ampliar los canales de comunicación y ser escuchados por grupos más amplios de personas con distintas ideologías y en distintas circunstancias, sin depender de la audiencia capturada por los medios de comunicación o por el espacio de la sala teatral. (Gómez, 2017, p.51)

La obra que se realiza en un espacio no convencional, le provoca al espectador a observar y analizar lo que ocurre en ese momento, llama su atención de forma inesperada y se deja afectar debido a lo sorprendente del suceso; provoca en el público un choque de ideas volviéndolo partícipe directo de su performance, suprimiendo los roles de personaje y público (Rancière, 2010).



## Universidad de Cuenca

La danza teatro constituye un respiro de las técnicas anteriores ya que el actor-bailarín no tiene que seguir un hilo conductor de lo que tiene que ejecutar; es decir puede desarrollarse libremente sin arquetipos impuestos, no tiene que satisfacer los gustos de una clase social. Por consiguiente, el intérprete no está apegado a una ideología política para realizar su creación; es más, se deslinda de cualquier posición o criterio social, político, religioso, etc.; es una corriente que se encuentra en constante cambio y transformación por estar atravesada por las características cambiantes de la vida misma.

## Capítulo 2. Clara Donoso



Figura 1. Clara del Rocío Donoso López

Fuente: “El Apuntador”

*“La danza es mi vida, pero no solo por el amor que tengo por ella y por la emoción que me produce practicarla, enseñarla y componerla, sino porque es un lenguaje que lo siento incorporado en mi cuerpo al igual que el habla.”*

Donoso (2020)

### 2.1. Biografía

Intérprete Cuencana nacida el 27 de octubre de 1968, cuyos padres son Rubén Donoso Crespo y Bertha López Ordoñez. Tuvo una infancia muy segura y agradable, es la quinta de 5 hermanos, 4 mujeres y 1 hombre. Fue protegida y tuvo una niñez estable, libre de los peligros de la calle. Hija de un padre apacible, pasivo y una madre trabajadora, activa, quienes, a pesar de su distanciamiento matrimonial, supieron generar adecuados valores para incentivar a sus hijos hacia sus profesiones. Se puede alegar que la cátedra familiar sirvió para que hoy en día, Donoso sea una madre responsable que hoy siente que ha cumplido su tarea, pues, su hija María Emilia de 27 años, es chef profesional, tiene una maestría y continúa el legado de danza al igual que su madre; por otro lado, su hijo José Andrés tiene 23 años, es independiente y trabaja en negocios.



## Universidad de Cuenca

En una entrevista realizada a Clara Donoso, el día 13 de julio del 2020 comentó que lo que la llevó a tomar este camino fue el amor y la pasión por el arte de la danza.

Inició su formación en el Conservatorio “José María Rodríguez” con grandes maestras y referentes de la Danza como, Carmen Estrella Villamana Bretos, cuyo nombre artístico fue Osmara de León, la pionera de la Danza en Cuenca, conocida también como la bailarina de los pies desnudos.

Donoso nos comenta que salía de la escuela a la una de la tarde y a las dos y media o tres de la tarde ya estaba en las clases de danza. En su etapa colegial, salía de clases a las dos y media de la tarde y a las tres o cuatro ya estaba estudiando en el Conservatorio hasta las siete de la noche; esto produjo en ciertos momentos de su vida, un gran cansancio y aburrimiento, por lo que, a veces solía ranclarse de clases e ir a caminar por la ciudad con sus compañeras de danza o del colegio.

En su desempeño académico y artístico, estudió a la par tanto en el colegio como en el conservatorio, obteniendo así una graduación conjunta (dos bachilleratos). Contó con la suerte de encontrar a su mentora Osmara de León, quien tuvo mucha paciencia con ella y sus compañeras; al parecer, la bailarina de los pies desnudos entendía la dificultad de estudiar en dos colegios simultáneos. Entre las compañeras de Clara Donoso estuvieron, Martha Cecilia Guerrero, Sonia Calle, Sonia Carrasco, Maritza Iglesias, Fabiola Álvarez y Maritza Distefano.

Según la publicación de la Revista de Artes Escénicas “El Apuntador”, muchos años de estudio, formación, experiencia e investigación, llevaron a Donoso a crear y desarrollar una carrera exitosa. El Ballet, el Jazz y el Folclore, fueron las ramas artísticas que la encaminaron a estudiar en la Compañía Nacional de Danza del Ecuador; lugar en el cual adquirió el conocimiento de maestros internacionales como Felipe Gonzáles, Marisa Cretenier, Fausto Villagómez y Klever Viera en los años 1986 – 1987.





## Universidad de Cuenca

En este último año, ganó el concurso para trabajar como profesora titular de danza clásica, danza contemporánea, Historia de la Danza e Historia del Arte en el Conservatorio “José María Rodríguez”, en donde trabajó por catorce años consecutivos junto a sus maestras.

Otras influencias en la práctica escénica de Clara Donoso, fueron los reconocidos bailarines y maestros que plasmaban su conocimiento y amor hacia el arte de la danza, tales como: Ximena Abril, Rosita Tapia y Blanca Álvarez.

La escuela de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad del Azuay fue otro lugar de formación, estudio y profesión para Donoso; es aquí, donde encuentra afinidad entre la abogacía y las artes, ya que, sostiene que uno de los ideales que mueve a los seres humanos es, el afán de justicia. Posteriormente en este mismo lugar, se graduó como Doctora en Leyes y Abogada de los Tribunales de la República del Ecuador, y después se graduaría además como Magister en Estudios de la Cultura.

En el año de 1999, creó la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca, y un año después, funda en la misma universidad la licenciatura en Danza-Teatro, con el objetivo de abrir nuevas oportunidades de expresión artística a los jóvenes, y no competir con las poéticas o géneros dancísticos que ya existían en la ciudad; de esta manera, ha sido partícipe de la profesionalización de varias generaciones de jóvenes cuencanos del arte escénico.

Donoso es una de las artistas ecuatorianas que se ha dedicado a componer obras de danza-teatro en espacios no convencionales en nuestro país. Ha mantenido un constante y riguroso trabajo con puestas en escena, personalizando espacios y transformando barreras. Por su profesión, ha sido representante de la ciudad en festivales internacionales de Danza, como es el caso de Teathertreffen 2004 en Berín, Alemania, así como también en varias ediciones del festival Mujeres en la Danza, en el encuentro Diálogos con la Danza, en el festival In Vitro, entre otros.



## Universidad de Cuenca

Por su parte el sitio web ArtEcuador (2016), expone que la directora de la obra se encuentra en constante búsqueda en danza-teatro, detallando en su entrevista: “Siempre busqué la técnica, mi danza ha sido una búsqueda[...] debemos intentar crear algo nuestro, así carezca de técnica o de escuela o de una coincidencia con la técnica mundial[...] Estoy por algo más auténtico, algo que nos pertenezca, que no esté hecho”[...] Dejé de ir a los festivales por varias razones, una de ellas porque, por ser de provincia nos dan espacios menores y no estoy de acuerdo con eso[...] Falta concepto no sólo pensando desde la filosofía, falta investigación, en general nos falta una formación más completa. Me parece que los coreógrafos actuales deberían abrirse a pensar, a desarrollar su pensamiento”.

Por otra parte, Gabriela Reinoso, alumna y colega alega lo siguiente:

*“Clarita Donoso es apasionada, te ayuda a desarrollar tus propias ideas coreográficas, impulsa la fusión entre la danza y el teatro. Técnicamente es estricta y disciplinada, libre en la creación, siendo fuera del escenario una amiga solidaria, atenta a escuchar, alegre, confidente” (Reinoso, 2020).*

### **2.2. Referentes artísticos**

Sin duda, influyente de la danza en Cuenca de finales del siglo XX y principios XXI. En sus coreografías muestra ser una luchadora contra las posturas conservadoras sobre el maltrato intrafamiliar de la sociedad patriarcal; impone tendencias liberales con estilo en los espacios donde realiza sus representaciones.

Su exigencia y carisma combinados con la técnica y su estricta forma de transmitir conocimientos son reconocidos a nivel nacional. Interesada siempre en las técnicas modernas de Martha Graham, José Limón y Merce Cunningham, y en las formas expresivas del neo expresionismo alemán liderado por Pina



## Universidad de Cuenca

Bausch. Ha sido fuente de admiración y motivación, así como de polémica para promover cambios en el arte expresivo y movimiento corporal.

Entrevistando a Donoso se le preguntó, si, ¿La danza-teatro marcó un antes y un después en la ciudad de Cuenca?

Responde textualmente “Creo que sí, pues es un género totalmente diferente a la danza clásica, contemporánea, al folklore o al hip hop, que se enseñan en el Conservatorio y en las academias privadas”. A su vez argumenta que este género de danza ofrece la posibilidad de indagar de manera profunda en las emociones, en las relaciones y en las vivencias para reflejarlas a través de movimientos y texto que, fusionados dentro de la obra, llegan al público de una forma directa, contundente, humana.

Por otro lado, en la creación de la licenciatura en danza-teatro Donoso tenía el objetivo de abrir nuevas oportunidades de expresión artística a los jóvenes, y no competir con las poéticas o géneros dancísticos que ya existían en la ciudad.

A su vez al indagar a la directora y coreógrafa, si, ¿Ud. cree que la vocación pasa por la fama?

Argumenta que: “De ninguna manera, en mi caso yo entré a estudiar danza a los cinco años y me he mantenido desde entonces practicándola o enseñándola. No sé cuándo supe que tenía la vocación para ello, pero lo que sí sé es que a mi regreso de Quito, yo era aún muy joven y sufría mucho por no tener espacios para entrenarme y bailar profesionalmente en esta ciudad, sin embargo ese sufrimiento (literal) se transformó en una oportunidad para crear los espacios como la compañía de danza de la Universidad de Cuenca y la licenciatura en danza -teatro. Supongo yo, que me creé las oportunidades, pero siempre con mucho esfuerzo.

Recuerdo que durante años tuve tres trabajos a tiempo parcial a la vez: en el Conservatorio, en la Universidad de Cuenca y en una academia privada; lo hacía para poder mantener a mis hijos, con los que nos quedamos solos cuando yo



## Universidad de Cuenca

tenía 27 años. Además, estaba acabando mis estudios de Derecho y luego iniciaría mi maestría. Recuerdo que dormía muy poco. Por tanto, creo yo que la vocación genera constancia. Las necesidades emocionales y económicas crean esfuerzo para salir adelante, la fama, supongo, que es el fruto de las anteriores. Sin embargo, yo no me considero famosa, yo solo soy un ser humano, cuya tarea fundamental es aprender a vivir (Donoso, 2020).

La investigadora Mora (2020), comenta en su entrevista que Donoso es un referente de la danza y su desarrollo en la ciudad, perteneciendo a la nómina de coreógrafas reconocidas, destacando su obra “Global escénica Inc”. Por otro lado, al preguntarle, ¿Con qué artista identificaría a Clara Donoso?, responde, “Creo que, precisamente, con Osmara de León, porque ella la reconoce como su referente directo, de modo que en el imaginario permanece ese lazo”. Destaca a su vez que, en la carrera de danza teatro dentro de la Universidad de Cuenca, “Clara es el artífice de que se instaure la carrera de Danza-Teatro, trabajó mucho para eso y lo consiguió, elogiándola en una frase como “Una persona comprometida con su arte”.

Como coreógrafa, catedrática y directora, es muy creativa y osada, mantiene la idea férrea de que se debe lograr mejores condiciones de trabajo para los artistas ecuatorianos en las distintas instituciones y en el ámbito privado, a favor de la instauración de empresas y, por qué no, a favor de la industria del arte de la escena. Con su constancia ha demostrado que los artistas escénicos son capaces de cambiar y transformar paradigmas creativos y sus status laborales a nivel Nacional.

Varias investigaciones han sido de gran aporte para la profesión de Donoso, tales como:

- Propiedad Intelectual y las Sociedades de Gestión Colectiva (Donoso, 2000).
- Globalización y Danza. “Global Inc.” La puesta en escena de esta relación (Donoso, 2005).



## Universidad de Cuenca

- Las rosas de este mundo. Coreografía de Clara Donoso inspirada en el poema del escritor ecuatoriano Roy Sigüenza (Donoso, 2010).
- Maltrato psicológico y físico en el ámbito doméstico, de la cual nació la obra que se analizará en este documento y su fragmento literario: “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” (Donoso, 2013).
- Artículo científico sobre Danza-Teatro: Corporeidades y uso del espacio escénico (Donoso, 2020), que trata sobre las danzas ancestrales practicadas tradicionalmente en el Alto Cañar por los Tunduchiles y el análisis de los trayectos espaciales para aplicarlos a la composición contemporánea.
- Metodologías compositivas a través del reconocimiento de la corporeidad y las vivencias (inédito).
- Todas sus coreografías se basan en investigaciones previas sobre el tema que vaya a ponerse en escena.

### 2.3. Obras artísticas

Donoso demuestra la versatilidad y adaptación de sus representaciones logrando una buena acogida en el público cuencano, es así, que es autora y directora de varias obras de danza llevadas a cabo en teatros y en espacios no convencionales, entre ellas:

- Nostalgia Azul (1999) composición que la llevó a la primera edición del Festival Alas de la Danza, en Quito.
- Carmen (1999): Obra inspirada en la música de Bizet, representada por la bailarina Fernanda Ruiz.
- El Sonar de la Música (Asistente de Coreografía de la ópera) bajo la dirección de su maestra Osmara de León, y con la dirección general de María Eugenia Arias
- ¿Quieres tomar un café conmigo? (1999): Obra inspirada en el texto escrito por Carlos Rojas (Isidro Luna), realizada en las catacumbas del museo de las Conceptas. En esta se utilizó como elemento escénico, una



## Universidad de Cuenca

silla 1.50 mts. De alto creada por la prestigiosa artista plástica cuencana Katia Cazar, la que, a decir de Donoso, se transformaba en su nido, en su agresora y en su amor. Con esta obra Donoso estrenó su trabajo en la Universidad de Cuenca (1998), e internacionalmente en el congreso de universidades latinoamericanas UDUAL (2000).

- Danzas Mestizas (1999): Evocación a las culturas Cañari e Inca, segunda obra del repertorio de la Compañía de danza de la Universidad de Cuenca. Su estreno tuvo lugar en el teatro Carlos Cueva Tamariz.
- Letras y Muerte (2000): Obra dedicada a la vida de Dolores Veintimilla de Galindo, realizada para ser interpretada en la calle.
- Entre el Cielo y la Tierra. (2002): Obra de danza aérea, danza contemporánea, circo y mimo, uso de malabares con fuego, canto y texto. Sin un argumento o un concepto específico, pretendió ser una performance divertida (traducción del francés: divertissement).
- Globalescénica Inc. (2003): Relata los efectos nocivos de la globalización en la vida cotidiana, la uniformidad en la noción de la belleza, la virtualización de las relaciones humanas y la consecuente soledad de los seres humanos a pesar de la hiper comunicación en internet.
- G2. Danza en la Globalización (2004 y 2011): Propuesta de rebelión al fenómeno de la Ilustración y la globalización dentro de los cuales hemos crecido y vivimos en la actualidad. Ya entonces se vislumbraba una gran necesidad de regresar a una forma de vida más sencilla, sin tantos aparatajes de la modernidad y en comunión con la naturaleza del ser.
- Las Rosas de este Mundo (2005): Inspiración en el poema de Roy Sigüenza, Gracias por la Rosa de este mundo. Obra que se refiere a la posibilidad de mirar al amor sin prejuicios de género para crear espacios incluyentes a las minorías sociales.
- Hoy no hay nada nuevo que contar aquí, tour escénico en el Museo de la Catedral Vieja en Cuenca (2011): Habla sobre un momento de la historia personal de la autora. En esta declara su no aceptación del maltrato



## Universidad de Cuenca

psicológico. Hace uso de la voz, a través del texto hablado y del canto, así como de la danza y la actuación. 2011, 2014, 2019.

- Actualmente estrenó una nueva obra de danza-teatro virtual: “Antología Femenina” en coautoría con dos estudiantes de la Universidad de Cuenca, Angie Astudillo y Alejandra Loza. En esta se muestran distintas escenas de la vida de las mujeres.

Ha representado a su ciudad en los diferentes Festivales como Alas de la Danza, Mujeres en la Danza, I Festival de la Universidad Central de Coreógrafos Jóvenes, encuentro Diálogos con la Danza e In Vitro, y en diferentes eventos a nivel nacional, en los mismos ha recibido reconocimientos por sus obras que proyectan dedicación, profesionalismo, estética, pasión y sobre todo corazón (El Apuntador, 2016). El festival mujeres en la danza le otorgó un reconocimiento por su labor de difusión de la danza.

Mujer, catedrática, directora, coreógrafa, abogada, madre y amiga, gestora e investigadora de la danza, promueve en la escena los derechos de la mujer y la igualdad en las relaciones personales, así como la dignidad de los artistas de la escena a través del ejercicio de sus derechos humanos, laborales e intelectuales.



**Capítulo 3. Espacialidad dentro de la Catedral Vieja, Cuenca, Azuay,  
Ecuador**

**3.1. Análisis de la espacialidad de la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” realizada en el museo de la Catedral Vieja de Cuenca en el año 2011.**

Para continuar con este capítulo partimos desde una reflexión acerca del espacio; puesto que ha sido considerado para el hombre como una segunda piel dado que “es el lugar donde transitan sus sueños, sus objetivos, sus creencias y hasta su muerte. El espacio ha incidido en la creación de la idiosincrasia de cada cultura” (Diéguez, 2002, p.103).

El espacio ha retomado gran importancia en las puestas coreográficas a partir del siglo XVI, debido a que se adecuaba para organizar los montajes dancísticos en el caso del ballet, una danza que ha buscado insistentemente la perfección, en donde los intérpretes jerárquicamente actuaban con una impecable coordinación alrededor del rey al momento de bailar; este tipo de baile sistemático ha utilizado, en la sala, direcciones primarias: adelante, atrás. A los costados y al centro, buscando un balance o simetría de las imágenes, es decir se buscaba que el mismo peso visual de la izquierda esté a la derecha, o el mismo peso visual que haya adelante, debía estar atrás.

Entrada la modernidad, durante la segunda post-guerra mundial, Rudolph Von Laban, al buscar nuevas formas de danza, propuso que el bailarín tenga la posibilidad de moverse en una íntima conexión y conciencia con el espacio circundante (Molinuevo y Martín-Abril, 2010).

Laban propuso, en su estudio sobre la kinesfera, diferentes direcciones que parten del cuerpo y avanzan, como lo son: Vertical, Anteroposterior, Transversal, Sagital, Frontal y además conjuntamente propuso las 8 acciones básicas del movimiento en una estrecha combinación entre el tiempo, el espacio y la energía corporal. Divide al espacio en tres ejes y planos anatómicos que resultan de sus





## Universidad de Cuenca

dimensiones: altura, anchura y sagital, propuso la existencia de 27 direcciones hacia las cuales puede moverse el cuerpo desde un punto fijo.

Con el pasar del tiempo, el hombre revolucionario del siglo XX, con un pensamiento ilustrado ha indagado nuevos lugares alternativos para ejecutar su danza causando en los ejecutantes como en los espectadores nuevas emociones al momento de realizarlas.

Con estos conocimientos adquiridos, los bailarines vanguardistas han considerado el espacio como una parte esencial de su puesta en escena, porque es un lugar desde donde se siente y se danza; los pioneros de la danza moderna como Laban entre otros modificaron y exploraron nuevas direcciones del espacio ampliando su ocupación con planos oblicuos, espirales, diagonales, desequilibrios, y redondos alejándose de las directrices de la danza clásica (Molinuevo y Martín-Abril, 2010).

Reyniers (2003) dramaturgo y productor de danza, en su análisis considera que los jóvenes artistas vivían cansados de las restricciones del uso de las salas de teatro y a partir de estas dificultades buscaron espacios alternativos en donde presentar sus propuestas, esto dio inicio a la creación de centros de arte más pequeños; los cuales les brindaron posibilidades de plasmar sus obras. Estos minúsculos espacios les permitieron a los actores escénicos acoplarse a nuevos escenarios y pensar en llevar sus montajes a sitios que no estaban destinados para sus obras como galerías, museos, entre otros; causando en el público de esa época un desconcierto total.

Los vanguardistas dieron un aporte grandioso ya que ellos impulsaron la ocupación de lugares impropios, (espacios reducidos) a finales de la década de los 70; lugares que fueron el semillero de nuevas creaciones y puestas en escena. Los jóvenes artistas de ese entonces reflexionaron y se adecuaron a trabajar en estas áreas saliéndose de la convencionalidad del teatro como sitio exclusivo para mostrar las obras de danza.



## Universidad de Cuenca

A partir de esta época los nuevos artistas, escénicos se dieron cita en diferentes espacios alternativos e inclusive en los espacios abandonados, llenándolos de vida con sus danzas y conceptos. Utilizaron garajes, edificios de departamentos a punto de demoler, ruinas arquitectónicas, puentes, etc.

Se dio una especie de simbiosis en los procesos compositivos, pues estos lugares también contribuyeron a que el intérprete sienta una nueva forma de inspiración y se motive a crear su obra a partir de lo que considera que le ha sugerido el espacio. Es decir, hay una historia detrás de este último, un contexto físico y social al que pertenece, un tipo de energía, sus colores, sus texturas, etc., son el nuevo detonante para la composición de la obra.

Además, se ha dado un proceso de convocatoria a un público que no frecuentaba esos sitios con el fin de que encuentre una conexión diferente y tal vez, más íntima con la obra.

Siempre se piensa que los espacios no teatrales al modo tradicional no atraen a más gente que los teatros convencionales pero que, en cambio, atraen a un público distinto y permiten el acceso de diferentes clases de público a este tipo de trabajos. (Reyniers, 2003, p. 200)

Montar una obra escénica en un espacio no convencional exige también una investigación previa del mismo ya que los espacios hablan por sí mismos de los sucesos ocurridos ahí. De esta forma los artistas contemporáneos pueden inspirarse; por citar un ejemplo, en el museo judío del Holocausto en Berlín, para conjugar los cuerpos de los bailarines con esta impactante historia de la humanidad. Según la coreógrafa Sasha Waltz se inspiraron para hablar del sentido de culpa de los alemanes y de la espiritualidad de los judíos.

El hecho de que la danza y la coreografía habiten con más frecuencia los espacios del arte contemporáneo no es un simple fenómeno de programación alternativa fuera de los teatros o sitios de representación



## Universidad de Cuenca

escénica tradicionales, sino un signo de la reconfiguración del sistema del arte en general y de la institución museística en particular. (Orduña, 2016, p.57)

Según Grande (2003), los ensayos basados en indagaciones y modificaciones del espacio por parte del bailarín o coreógrafo, generan una especie de revolución; es decir la ocupación de lugares como comedores o una cancha de tenis crearon nuevas dimensiones contrarias a las clásicas; siendo estas las que causaron fricciones o rupturas entre la obra y el espacio donde se iba a realizar el montaje. La utilización de áreas alternativas por parte de los ejecutantes le da un toque de enfrentamiento es decir se salen de los límites tradicionales provocando en el intérprete y el público un mayor reto creativo y sensitivo.

Como ha sucedido en la obra de Clara Donoso realizada en el museo de la Catedral Vieja de Cuenca - Ecuador, un lugar que no estaba destinado para llevar a cabo una obra de danza-teatro si no por el ingenio y los fundamentos de la coreógrafa de implantar su obra en esa edificación, símbolo del poder de la Iglesia Católica, casi fortuita e intuitivamente ella acudió al lugar y decidió darle un toque diferente a esos espacios dedicados a imágenes religiosas con las que se relacionaron los bailarines, con una historia diferente a la convencional.

Este tipo de intervenciones donde los cuerpos se ponen en juego con la arquitectura, no solamente ayudan al desarrollo de una percepción ampliada del espacio, sino que generan nuevas espacialidades por sí mismos. El espacio, en tanto que es ocupado por el cuerpo, ya es modificado y, por lo tanto, distinto. (Aguilar, 2018, p. 18)

Al realizar una irrupción en un espacio dedicado a la adoración y liberación del pecado, la coreógrafa juntamente con los ejecutantes, abren un abanico de imaginación y crítica usando puntos estratégicos dentro del museo, como el altar



## Universidad de Cuenca

mayor, la capilla de la piedad, el fresco más antiguo de la catedral con la imagen de la Virgen, el patio interior, el confesionario o penitenciaría; irrumpiendo en el silencio de ese sitio; sin duda la ocupación de estos lugares modificó sus conceptos convencionales. De ahí surge el cuestionamiento ¿por qué ejecutar en ese lugar mi obra?

Uno de los principales campos de acción y reflexión que ha tomado la coreografía contemporánea es la trascendencia política generada a través del movimiento y el emplazamiento del cuerpo en un espacio determinado. El pensamiento coreográfico se prolonga más allá de la danza escénica convencional, más allá del teatro y el foro, para poner en cuestión la forma de distribuir o administrar las corporalidades, sus flujos y significados en todos los ámbitos sociales, entre los que se encuentra el mundo del arte. (Orduña, 2016, p.58)

Con la obra adentro de la catedral utilizando lugares santos, dejó plasmado a través de su obra, sentir y forma de pensar, en el campo político y social considerando, que momentáneamente, se suprimió el carácter religioso de esa estructura con una manifestación simbólica que refleja el abuso histórico y sistemático del hombre hacia la mujer. Con lo cual, Donoso a través de su montaje, devela su malestar ante el sistema vigente. Es indudable que este tipo de obra podría realizarse en otro espacio para expresar su inquietud, pero perdería el objetivo de la coreógrafa de transmitir su mensaje de complicidad política de la iglesia.

Según Adshead (1999), es necesario el ejercicio de libertad de opinión, que las ideas de los coreógrafos o de los intérpretes puedan realizarse en cualquier espacio que contribuya a expresar sus ideologías o sus posiciones políticas; de ahí se deduce la importancia de llevar su obra a lugares poco convencionales, a fin de causar en el público un nivel de emocionalidad fuerte



y de reflexión, al mirar bailarines moviéndose en un sitio que no estaba predestinado para ello.

La vida de un espectáculo se mueve a través de una compleja red de vasos capilares, profundamente justificados por los actores y por ello capaces de asumir el carácter de signo para los espectadores. Estos signos podrán suscitar en los espectadores significados no necesariamente preestablecidos. (Barba, 2009, p. 365)

El sentido de la mirada, proporciona la interiorización de aquel objeto visualmente receptado y da como obtención, el cuestionamiento y el tentativo proceso de creación: una obra, un laboratorio, un hecho escénico. En este caso Donoso transitó por este proceso para llegar a la modificación de los signos rituales habitados en el museo con la intención de volverlos palpables para el espectador, por consiguiente, las estéticas convencionales del espacio, mutaron y crearon nuevos territorios sensitivos, y a través de los ellos, se reflexionó sobre la construcción social del sometimiento a la mujer.

La Catedral Vieja donde ha presentado su obra, es un espacio que cuenta con una arquitectura rica en historia, formas y sentires.

Los lugares tienen historia que en la escena se acoplan al cuerpo y viceversa. En sus montajes he visto esas sensaciones en los bailarines e intérpretes, Clarita crea vivencias entre el cuerpo y el espacio las cuales se presentan al espectador; esas sensaciones son parte de la puesta en escena [...] Originales, poéticos, enlazados entre sí por la historia, por la forma, acordes a las escenas de la obra, tanto para los solos como los dúos y coreografías grupales. (Reinoso, 2020, p.50)



## Universidad de Cuenca

Se trata entonces, de que el espectador entre a un estado de extrañeza y a la vez de contemplación. Las imágenes como dispositivos del sentido de la vista, son percibidas en una multiplicidad de formas y acciones que transforman el espacio de la religiosidad, en el lugar del acontecimiento de la historia femenina. La multiplicidad de puntos de diálogo y encuentro plantea un problema social; cuestiona a las estructuras de poder que la sociedad mantiene y las evidencia.

La dramaturgia de la danza - teatro no se sostiene en un escrito, ni en una narrativa aristotélica, se va construyendo desde la estética de cuerpos expresivos capaces de expandir o contener una energía sinestésica acompañados de una construcción de personajes y la emisión de mensajes verbales por parte de los intérpretes; éstos describen diferentes situaciones en cada escena permiten abrir múltiples lecturas y miradas diversas del público.

Las coreografías son productos sociales y culturales situados en un tiempo y espacio determinados. Como tales, están directamente relacionadas e implicadas con las ideas, creencias y valores del trasfondo socio-cultural. Dentro de una sociedad y de una cultura las coreografías pueden darse en gran variedad de contextos, por ejemplo, religioso, artístico, o social, y pueden estar dirigidas hacia muchos objetivos, por ejemplo, terapéuticos, educativos, rituales y de entretenimiento. (Adshead et al., 1999, p.164)

Los cuerpos habitados en el espacio escénico se vinculan con valores y creencias mismas de la tradicional idiosincrasia cuencana y a la vez plantean nuevas ideologías de género, generando medios de expresión corporal y sensorial, con lo cual, los intérpretes y la compositora construyen ejercicios investigativos y artísticos. La obra tiene un significado de convenciones que asocia la corporalidad con el lugar, reconoce su carácter y genera significados, siendo estos, de interrelación compositiva entre el planteamiento de una realidad



## Universidad de Cuenca

y la creación de significantes corpóreos dentro de una experiencia continua y colectiva en la composición artística.

Como vemos las propuestas de las mujeres en el arte corporal se inclinan hacia la práctica y la acción del cuerpo en el espacio, con un discurso propio, como medio de establecer un espacio nuevo desde el impuesto silencio femenino, para la reflexión y re significación de los signos que nos excluyen. De algún modo, los significantes escapan de la autoridad de los significados, y los gestos, los discursos y los cuerpos afirman nuevos referentes. (Márquez, 2002, p.137)

Esta no convencionalidad se ha generado para disponer la posibilidad de ver danza, ver teatro, ver arte. Todo esto sucedió al interpretar los espacios desde la posibilidad de encontrar nuevas relaciones entre la dramaturgia y la puesta en escena del tour escénico.

Donoso utilizó la palabra tour para referirse a una excursión escénica y visitar varias locaciones del Museo en mención, mientras se miraban diferentes escenas vivas, las mismas que dieron lugar a esta historia tan vieja como la vida de las mujeres.

La compositora, nos comenta en su entrevista, que otra razón importante para usar los espacios alternos, es que, los sitios diversos al edificio teatral, detonan en el artista temas que quizá en otros espacios no saltarían a la luz.



### 3.1.1. Puerta principal del museo



Figura 2. Puerta principal del museo

*Fuente: Christian Cedillo*



Figura 3. Entrada a la Catedral Vieja

*Fuente: Christian Cedillo*





## Universidad de Cuenca

La puerta del museo de la catedral vieja de la ciudad de Cuenca, fue solo el principio de un no convencional pero intenso viaje a través de los sentidos de los espectadores, quienes esperaban ingresar con incertidumbre, al llamado de una mujer que invitaba a conocer en los interiores de las edificaciones del museo, la vieja historia de la mujer cuencana, en una relación de poder patriarcal, que, a decir de Donoso, surgió con la civilización judeo-cristiana.

A pesar de que la arquitectura y las trazas de la ciudad actúan como coreógrafos que van dictado el movimiento a los habitantes, en otra capa aparece la danza apropiándose de estos lugares y dialogando con ellos. La danza entendida como modo de expresión para habitar espacios, empezando por el del cuerpo, toma posesión de ellos, teje sus redes invisibles y así ambos cobran sentido. (Pascual, 2013, p.369)

Es aquí, en este espacio religioso, donde iniciarían diversas escenas que fueron enigmáticamente contadas por varios intérpretes, dejando libre a la imaginación y criterio del público. Lógicamente se ocasionaba un encuentro relacional con las imágenes religiosas, pinturas, arquitectura y otros símbolos que, a decir de algunos, merecen veneración; en esta puesta escénica, se conocería la historia de la zorra, la loba, la lora, la maniquí y la loca sin razones. Así fueron bienvenidos a un espacio, a un tour escénico, en donde descubrirían que aquel día, no hubo nada nuevo que contar ahí.

### 3.1.2. Altar mayor



Figura 4. Corredor hacia al altar mayor

*Fuente: Christian Cedillo*

Luego de atravesar la puerta principal e ingresar por este templo religioso, la caminata escénica dirigía a los espectadores hacia el Altar Mayor, lugar en el cual inició la idea de la intérprete, idea tal, que fue generar conciencia del constructo social que irrespeta a la figura femenina en la cotidianidad de pareja, en la educación, en la vida laboral, en la vida social, y en las prácticas religiosas.



Figura 5. Altar mayor

*Fuente: Anónima*



## Universidad de Cuenca

Camino al altar mayor, esperaban ahí, circunstancias escénicas dentro de este espacio lleno de tradición y cultura; causando sensaciones que en otro lugar no podrían generarse, experimentarse y aprenderse.

*“El caminar teje lazos de empatía entre bailarines y espectadores, ofrece la distribución de una experiencia abierta a las particularidades y a estilos personales. No hay una manera única de caminar, no hay una manera que sea correcta” (Church, 2012).*

La experiencia vivida al asistir a la obra, causó expectativas al ver a la bailarina en el momento después que el público transitó desde la puerta principal hacia el altar mayor, aquí otra interprete bailó en medio de los doce discípulos. En esta escena inicial planteada por Donoso, se metaforizó aquel pasaje bíblico que culpa a la mujer por el pecado inicial de la humanidad. Mientras la intérprete baila y cita Génesis 3:16 que dice: “Y Dios dijo a la mujer: multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos y tu deseo será para tu marido y él se enseñoreará de ti.”

Al momento de danzar en el altar se planteó la noción de culpabilidad de la mujer y del poder del hombre sobre ella.

La compositora de la obra se plantea ¿Desde el primer momento de esta historia bíblica nos aceptamos como las culpables? Pregunta que fue desarrollada en escena, ya que ahí se desataba un debate, de si, la mujer asume siempre la responsabilidad y la culpabilidad ante la palabra y decisión de la cultura.

Continuando con el tour nos dirigimos a la capilla de la piedad acompañados de un nexos interpretativo y textual de Donoso que aludía a la culpabilidad impuesta a la mujer y su aceptación en donde se encuentra la escultura de la María y en ella su hijo muerto.



### 3.1.3. Capilla “La Piedad”

Con una canción de cuna en quichua y el paisaje sonoro de una cajita musical europea que nos lleva al mestizaje cultural entre lo ancestral andino y la cultura dominante española, este lugar, en donde varios creyentes depositan su fe, fue irrumpido con la escena de la obra en donde la canción de la agrupación el Trencito de los Andes, creaba esta ambientación.

Aquí, la siguiente intérprete nuevamente transformaba el espacio mientras escenifica a la mujer diciendo: "Yo soy la madre, madre de toda la humanidad, soy la madre tierra, madre de mis hijos y de los tuyos, madre de nuestro perro, madre... ¿de ti?".

Este texto tiene gran similitud al escrito por Josefina Barrón “Malabares en taco aguja” que dice:

“Me gusta ser mujer porque puedo ser madre. Madre de mis hijos. Madre de mi padre. Madre de mi perro. Madre de mi esposo. Madre de toda la humanidad. La virgen del a leche” (Barrón, 2002, p. 214).

Se observa en esta escena que Donoso muta el texto que se ha citado en líneas anteriores, pues en lugar de manifestar su gusto por ser mujer (como lo hace la autora del libro), lo convierte en una queja.

Este espacio fue utilizado por la intérprete para evocar su debilidad, desconsuelo, falta de fuerza física, un hastío o aburrimiento provocado quizá por la vivencia del común día a día que implica esfuerzo y trabajo.

### 3.1.4. Trayecto al fresco de la Virgen



Figura 6. Camino al fresco de la Virgen

Fuente: Christian Cedillo

Una vez profundizamos en los espacios utilizados por mujeres tanto para performance como para instalaciones, danza o teatro, encontramos algunas similitudes. Una de ellas es la recreación de un espacio múltiple, transformable y transformado, transitable y sobre todo sorprendente, abierto a lo variable, no concretado ni estrictamente definido. (Márquez, 2002, p. 138)

Un acto inesperado como un sketch (escena corta) de danza, teatro, música o poesía, una obra audiovisual, una galería fotográfica, y hasta creaciones actualmente tecnológicas que invaden lo habitual de un espacio como por ejemplo, una sala de museo, una galería, un parque, un boulevard, la misma calle y demás, son actos performáticos efectuados por uno o varios artistas; es así como lo asimilamos en el tour escénico, ya que, al momento de su ejecución transforma ese lugar volviendo su significado, opuesto al de su naturaleza inicial, la exposición de arte religioso, tal vez convirtiendo a su obra en una oración

desesperada hacia Dios, precisamente en el lugar al que todos los católicos van a pedir por sí mismos y por sus prójimos.

El desarrollo de la obra, en este momento, condujo a los espectadores por el ala izquierda del museo con una mirada subyacente, es decir, que al transitar por la obra se fue develando en el espacio aquello que no ha sido apreciable de forma evidente.

Luego de aquel impacto visual ante María en la capilla, aquella sensación acompañaba a los presentes a seguir la puesta en escena que guiaba hacia un lugar muy antiguo y venerado, el fresco de la virgen. Pasando por las capillas internas de la catedral que se encuentran al lado izquierdo del museo, aparecía la siguiente interpretación en la cual se incorporaba no solo a la mujer, sino también a las figuras masculinas, las cuales, tomaban el mando sobre ella, vistiéndola, lanzándola de un lado a otro como si fuese una muñeca, imponiéndole objetos domésticos, de trabajo y de belleza, tal vez construyéndola de acuerdo a las costumbres y necesidades de los otros.



Figura 7. *Fresco de la Virgen*

*Fuente: Christian Cedillo*





## Universidad de Cuenca

La sensopercepción no es solo ampliar la percepción de los sentidos. Es recoger esa información y llevarla hacia un camino de fantasías posibles e imposibles, recuerdos, deseos. Es habitar un espacio, un lugar en el que el ser humano puede escapar de su cotidianidad para sumergirse con todo su ser en otro mundo, un mundo donde la creatividad tiene su espacio y la casa en donde se desarrolla el hecho creativo es el cuerpo de cada uno. (Aleksander, 2010, p.21)

En esta atmósfera, se desarrolló una escena que contaba con mayor movimiento que las anteriores, puesto que la mujer se encontraba vestida con una simple malla color piel, mostrando de cierta forma su ingenua desnudez, la cual, fue manipulada escénicamente por los hombres.

En este instante, el mundo en el que tanto intérpretes y espectadores habitan, hace alusión al espacio donde se encuentran, es decir, el museo de la catedral vieja; por otro lado, el cuerpo es el hilo conductor que evidencia el dolor y sufrimiento a lo largo de la historia por parte de las Evas.

Las ejecuciones corporales fueron desarrolladas bajo el fresco de la virgen y delante del mismo, en esta escena se observó la manera en que la cultura patriarcal ha impuesto un comportamiento femenino; tratando a la mujer como un maniquí. Aquí pudo observarse una conexión entre el público y los artistas, quienes habitaban aquel mundo, en el cual las percepciones colectivas podían aflorar de acuerdo a sus vivencias personales. Es así como el espacio tomó a la figura femenina la cual mostró una faceta de la realidad de su vida. Creada a imagen y semejanza de la sociedad.

### 3.1.5. Corredor que encamina al patio interior del museo



Figura 8. Camino al patio trasero de la catedral vieja

*Fuente: Christian Cedillo*

Por este camino, Clara Donoso, al presentar cada una de las escenas de la obra, y encontrarse dentro de este hábitat, fue un personaje más del mismo, creando corporal y textualmente en el espacio escénico, el vínculo entre los espectadores y los intérpretes.

Otro elemento a considerar es el espacio. Resulta importante porque es en este dónde el bailarín tiene la posibilidad de crear sus movimientos para lo que necesita una plena conciencia de él y de la relación con su cuerpo. Es por ello que el análisis de los límites y posibilidades que proporciona el escenario es esencial para reconocer la influencia de este en el desenvolvimiento dancístico. (Rosa, 2017, p.64)

Los momentos en los cuales los espectadores transitaban de una escena a otra, permitieron diversas percepciones que generaron un abanico de críticas o enseñanzas a nivel personal.



La obra en este punto de desarrollo, mostraba los cuerpos vivos en la escena, habitando el lugar, creando un espacio de lenguaje, comunicación y, por ende, transmisión. Este lenguaje artístico había conectado a tientas, el espacio con el tiempo, el ritmo con el movimiento, la armonía con el equilibrio, la concordancia con la disonancia y la idea con la expresión.

Fue aquí que apareció en la escena una nueva intérprete que, vendada los ojos, caminaba a ciegas por el trayecto, metaforizando momentos de la vida de cada ser humano, sin certezas sobre lo que le espera en el futuro y sin saber a ciencia cierta lo que ha hecho a lo largo de su existencia.

### 3.1.6. Patio interior donde canta la zorra



Figura 9. Patio trasero de la catedral vieja

*Fuente: Christian Cedillo*

En el proceso de elaboración textual está también presente la idea del espectador no como mero lector sino como participante de un espectáculo. Es importante la distribución espacial de los elementos dentro del texto escrito: formas para hacer vivibles a los personajes según



## Universidad de Cuenca

los planos de luz, diálogos o acciones que han de tener lugar más cerca o más lejos del espectador. (Gómez, 2002, p.109)

Según Donoso (2020), la zorra es la mujer sabia que habita en cada mujer. Ella transmuta el término de Clarissa Pinkola: loba en zorra. He aquí, el claro espacio, el aire, la luz, el agua y la piedra natural del lugar que compaginaban en un momento armónico conjuntamente con los cuerpos de los intérpretes, su voz, su narrativa y su expresión.

La mujer que caminaba a tientas logra llegar a este espacio lleno de luz, en donde se encuentra con otros semejantes a ella, que vendados los ojos juegan con el agua, bailan, toman contacto entre sí, creando una escena de incertidumbre, se toman de las manos, se cargan unos a otros, se trepan por la pared sin la posibilidad de mirarse ni de mirar el entorno, tal y como a decir de Donoso, los seres humanos, en muchas ocasiones transitamos por la vida.

La oración a la Pachamama, se hizo presente en este espacio, interpretado por la mujer autómatas que intenta encontrar su sabiduría ancestral, la coreógrafa hace una analogía entre la “loba salvaje o sabia” del libro Mujeres que corren con lobos, de la autora Clarissa Pinkola y la expresión popular “zorro viejo” (que alude a la sabiduría del hombre); usando el término “la zorra salvaje” como sinónimo de viejo zorro o sabio. Esta mujer cantaba un mantra en medio del agua, rodeada de figuras masculinas y femeninas que con vendajes en sus ojos se movían vertiginosamente y ella con su cantar apaciguaba a estos seres.

Así el espacio exterior del museo de la catedral vieja se había transformado con esta combinación de sonidos o sílabas repetidas constantemente, realizadas a modo de oración o alabanza, y liberando la mente de lo material y de la experiencia mundana.



Figura 10. *Patio trasero de la catedral vieja*

*Fuente: Christian Cedillo*



Figura 11. *Corredor del patio trasero de la catedral vieja*

*Fuente: Christian Cedillo*

Los límites de la expresión del lenguaje corporal pueden verse en su multiplicidad de interpretaciones y en los gestos simbólicos, ligados a determinados círculos culturales. Pero la cualidad, que en puridad no



## Universidad de Cuenca

conoce fronteras políticas, permite aprovechar el lenguaje corporal en este sentido. Es un medio de entendimiento entre todos los pueblos.

(Rebel, 2002, p.49)

En estas fotografías, observamos los espacios utilizados a posteriori en la puesta en escena, fueron tres puertas de madera ubicadas en el patio trasero de la catedral vieja, donde tres mujeres intérpretes se mostraban desde cada una de ellas, manifestando su inconformidad y descontento ante los resultados de la construcción social y los roles que debe cumplir la mujer.

De izquierda a derecha; la primera se abría y veíamos aparecer a la intérprete, mostrando signos de violencia en su rostro y desánimo en su cuerpo, produciendo una sensación de temor, tristeza e impotencia con cada movimiento. Aquella mirada intensa dirigida a los espectadores que reflejaba su petición de auxilio, creando la conexión interprete - espectador.

La segunda intérprete evocaba a la bulimia, enfermedad causada por la fuerza de los estereotipos sociales que somete a los seres humanos a la ingesta de grandes porciones de comida para luego vomitarla, por una conciencia alterada en la búsqueda del cuerpo perfecto (según los paradigmas de la moda) y en una búsqueda de aceptación constante.

Al abrirse la tercera puerta se muestra una mujer delgada, usando una faja que la asfixiaba y cortaba la respiración. En una de sus manos sostenía una lechuga fresca, simbolizando la enfermedad opuesta a la bulimia que es la anorexia.

A fin de interrumpir la armonía que se había creado con la zorra salvaje que cantaba los mantras, esta escena con las tres mujeres en las puertas, inició con una sonoridad estridente, con música electrónica.



### 3.1.7. Escena del jardín escondido



Figura 12. Jardín de la catedral vieja

Fuente: Christian Cedillo

*Les convoco a que presencien cómo una mujer se masculiniza, los invita y los desecha, escoge a otros... ¿Acaso me cansé ya de ti? Hoy quiero probar de otras fuentes: un anturio o...mejor un clavel, no mejor un girasol... ¡Hoy quiero placer! (Donoso, 2013).*

El texto mencionado fue una inspiración de Donoso gracias a la mirada y al sentir que el espacio le provocó, obteniendo como resultado de esta sugestión, una escena dentro de un lugar recóndito que se encuentra justo en el corredor del patio, un jardín secreto, en donde la corporalidad presente en aquella atmósfera, escenificaba la liberación de aquel estereotipo social de la monogamia, que al parecer en el hombre no se encuentran tan afincada; lo hace con el objeto de provocar al público, de someterlo a mirar lo desagradable de la infidelidad y de las confrontaciones, por el afán mal entendido, de igualdad de roles en su reivindicación.



## Universidad de Cuenca

A continuación, entraron en escena los dos cuerpos presentes desplazándose en el espacio, evocaban al amor, al apoyo mutuo, pero ya deteriorado a consecuencia de los momentos fuertes presenciados y escenificados en el transcurso del tour.

### 3.1.8. Escena de la Penitenciaría



Figura 13. *Patio interior de la catedral vieja*

*Fuente: Christian Cedillo*



Figura 14. *Patio interior de la catedral vieja*

*Fuente: Anónima*

Dirigiéndose al patio interior del museo, encontramos la penitenciaría, objeto en el cual los fieles confiesan sus pecados, en este caso, la mujer que no acepta ninguna culpa más que la de vivir de ser maravillosamente mujer.

En el trayecto de este tour escénico, según la obra, hemos sido testigos de la influencia de los paradigmas sociales en el comportamiento del hombre y de la mujer, en esta instancia final, observamos como Donoso ha transformado escénicamente la sensación de culpa femenina, través del decreto de amor y respeto incondicional de parte de sus intérpretes, en la decisión personal de amarse y amar sin juzgamientos ni miramientos.

Caminemos hacia el confesionario del museo que se encuentra atrás del patio interior para aceptar la culpa, para declararme culpable de ser mujer. Y ahora, en el penitenciarío (o confesionario en el que me impondrán la penitencia por mis pecados). ¡Yo decreto que no soy culpable de nada



## Universidad de Cuenca

más que de existir y vivir a plenitud, que mi penitencia es ser yo, ingenua y sabia a la vez! (Donoso, 2013, pp. 2-5).

En esta instancia encontramos a la mujer en su plena independencia de expresión, haciendo frente al imaginario de toda mujer, es decir, declarando su derecho a ser respetada.

Las figuras femeninas, en esta escena bailan por el patio interior de la catedral manifestando la celebración de su propio ser, su auto gobernación, y sobre todo la culpabilidad de amarse, de amar al hombre y a los demás.

Los cuerpos de las intérpretes en esta última escena, no solo celebraban su existir, su vida a plenitud, sino que, aceptando con ironía su penitencia de ser mujer, que no generaba descontento ni sufrimiento; ingeniosa y sabia renace dejando planteada la duda del valor cultural y la lógica patriarcal en cuanto a las prácticas jerárquicas sociales y sexuales.

### **3.2. Breve Historia de la Catedral Vieja de la Ciudad de Cuenca-Ecuador**

En torno a la Plaza se elevan las edificaciones que representan y simbolizan el poder eclesiástico, político, gubernamental y las viviendas de las elites socio-económica. Las iglesias dominan el paisaje, destacan la Iglesia Catedral, hoy Catedral Vieja, sede del obispado desde el 2 de abril de 1786; este lugar fue el escenario de los principales sucesos políticos, religiosos y culturales y constituye un referente jerárquico inconfundible. Desde su fundación Cuenca contó con importantes iglesias y conventos ya que las órdenes religiosas tomaron grandes espacios para sus claustros e iglesias, Hacia finales del siglo XVI. (Borrero, 2006, p. 113)

Según diario el telégrafo (2014), el inicio de la construcción de la Iglesia el Sagrario conocida como Catedral Vieja data del año 1577, ésta fue considerada





## Universidad de Cuenca

como un templo parroquial de entonces, la misma que se encuentra hasta la actualidad frente al parque principal de la ciudad; como lo menciona Adolfo Parra Moreno los cimientos de esta edificación fueron contruidos con piedras de Pumapungo y con el pasar de los años tuvo dos ampliaciones en su estructura dado que la capacidad ya no abastecía para los feligreses católicos.

Por su parte Altamirano (2017), alega que la iglesia de El Sagrario inició su construcción una década después de la fundación de Cuenca en 1569; delegaron su construcción y finalización al mayordomo Juan de San Juan de Bermeo hasta 1573. Esta edificación de carácter renacentista y con un estilo conservador ha sido considerada como un portal al cielo y del perdón.

En palabras del Dr. Juan Cordero Iñiguez la catedral se creó con el fin de precautelar la fe de los cuencanos; la edificación fue construida con materiales de la ciudad incásica de Tomebamba; dado que el emperador Atahualpa (durante el incario) ordenó destruir dicha ciudad porque los Cañaris formaron alianza con su hermanastro Huáscar, emperador del Cuzco, (actual Perú), traicionándolo.

La torre de la catedral fue utilizada como referente por la Misión Geodésica Francesa para medir el arco terrestre en 1730. Cordero señala que su gran belleza le inspiró al historiador colombiano Francisco Antonio de Caldas, quien fuera uno de los miembros de esta Misión, a realizar una placa que reposa en su entrada principal, en esta se manifiesta que es una obra arquitectónica tan grandilocuente como las Pirámides de Egipto, en el sentido de que es una obra emblemática dedicada a ser la tumba de muchos poderosos españoles y mestizos.

Cuenta con cuatro capillas interiores dedicadas a los santos de la devoción de las familias adineradas de aquel entonces, entre las cuales están: la Familia del Crnl. Mora consagrada a San José, la Capilla de la Familia Fernández rendía fe a La Virgen Dolorosa, los Avendaño consagrada al Divino corazón de Jesús y por último la Familia Narváez rendían tributo al Santísimo Sacramento.



## Universidad de Cuenca

Según nos cuenta la Licenciada Natalie Vásquez, existen pinturas y frescos del año 1573, de autores que han dejado sus huellas para el recuerdo, entre ellos, Nicolás Vivar y también grandes estatuas de escultores reconocidos actualmente como el maestro Miguel Vélez.

El toque de misterio lo ponen las catacumbas. Como era tradición, toda iglesia de la época colonial contaba con un cementerio en la parte posterior. En este caso existían dos tipos de cementerios, uno para familias acaudaladas, sacerdotes y obispos y otra conocida como, corral de las almas para las personas de menor estrato social. Estas fueron descubiertas por el restaurador Gustavo Lloret cuando se inició el proceso de restauración. En total se encontraron 2000 huesos, en su mayoría cráneos. (Comercio, 2014, párr.12)

Entre las leyendas de los conserjes y guardias de la catedral, se relata sobre la presencia de espíritus que rondan en el edificio teniendo en cuenta que fue un cementerio de personas importantes como obispos y gente adinerada. El mito medieval sobre el pago de indulgencias y el uso de su espacio como tumba, surtió muy buen efecto entre los ciudadanos pues se creía que mientras más cerca del altar estuvieran, podrían llegar al cielo con mayor facilidad; a decir de la Ximena Pulla, restauradora, manifiesta que fue un negocio de la iglesia la venta de estas indulgencias las cuales sirvieron para la construcción y adecuación de la misma.

Con la última remodelación del año 1999, se removieron osamentas que se encontraban en las catacumbas, por lo cual molestaron la tranquilidad de los espíritus que habitan en ese lugar, según Danilo León guía turístico cuenta que los visitantes han escuchado o visto fenómenos paranormales (sombras, ruidos, etc.) Pulla presume que la maldición del inmueble ha causado la muerte de tres personas que se encontraban trabajando como son el Arquitecto Muñoz, el



## Universidad de Cuenca

guardia que sufrió un infarto dentro del edificio y el Arquitecto Patricio Palacios que se resbalo y murió.

David Mendieta ex conserje cuenta que durante su infancia se encontraba junto a su padre descansando en cuarto asignado para el portero, entonces escuchó ruidos desde el interior que venían desde el altar mayor. Carlos Granda, guardia, comenta que también observó la presencia de un bulto negro que levantaba los brazos en el altar mayor, ocasionando que a causa de ello no pudiera dormir fácilmente esa noche.

Es sin duda que este tipo de historias son las que mantienen vivo el espíritu de curiosidad de propios y extraños (Herrera et al., 2011).



## Capítulo 4. Análisis de la obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí”

### 4.1. Sinopsis

La obra en análisis, hace alusión en forma irónica al patrimonio que encierra la Catedral Vieja de la ciudad de Cuenca (Ecuador). Esta edificación es parte de la Cuenca de las tradiciones y de la religiosidad. La escenificación se inicia con un tema bíblico extraído del Génesis, en el que se cuenta la historia de la entrega de la manzana por parte de Eva a Adán, luego de lo cual el Creador dice a la mujer que parirá con dolor y siempre estará delirando por el amor del hombre. (Donoso, 2013, pp.2-5)

### 4.2. Ficha técnica de la obra

Tabla 1. *Ficha técnica de la obra*

<b>Obra:</b>	“Hoy no hay nada nuevo que contar aquí”
Fecha de estreno mundial:	17 abril 2010
Evento:	Temporada de 15 presentaciones durante la semana del Festival Internacional de Danza “In Vitro”
Formato:	Obra de danza- teatro a través de un Tour escénico
Lugar:	Cuenca, Museo de la Catedral vieja de la ciudad de Cuenca (Luis Cordero y Sucre)
Hora:	11h00, 12h30 y 13h00.
Directora-coreógrafa:	Clara del Rocío Donoso López
Intérpretes del estreno mundial:	<ul style="list-style-type: none"><li>● Cristina Bustos</li><li>● Andrea Bustos</li><li>● Susana Berrezueta</li><li>● Andrés Delgado</li><li>● Jessica Delgado</li><li>● Gustavo Vernaza</li><li>● Catalina Yunga</li><li>● Mercy Mendieta</li><li>● Paola Torres</li></ul>



---

	<ul style="list-style-type: none"><li>● Lorena Barreto</li><li>● Andrea Martínez</li><li>● Rita Rodríguez</li><li>● Cristian Zárate</li><li>● Julia Bermejo</li><li>● Juan Carlos Culquicondor</li><li>● Freddy Chaca</li><li>● Christian Cedillo</li><li>● Valeria Idrovo</li><li>● Natalia López</li><li>● Pamela Torres</li><li>● Fabián Verdugo</li><li>● Katherine Peñaloza</li></ul>
Vestuario:	Propuesta colectiva y dirigida por Clara Donoso
Guion:	Clara Donoso
Textos:	<ul style="list-style-type: none"><li>● Génesis 3, 14 y 15 Biblia.</li><li>● Mujeres que corren con los lobos - Clarissa Pinkola</li><li>● Malabares en taco agujas - Josefina Barrón</li></ul>
Iluminación:	Natural del Museo de la Catedral Vieja de Cuenca, Ecuador
Sonido:	Colectivo: <ul style="list-style-type: none"><li>● Mantra Oración a la Pachamama (creado e interpretado por Susana Berrezueta)</li><li>● El Trencito de los Andes (ZigZag)</li></ul>
Logística:	Festival de danza In vitro
Fotografía:	Cortesía de M. Guiracochoa
Auspiciantes:	<ul style="list-style-type: none"><li>● Universidad de Cuenca</li><li>● Festival Internacional de Danza "In Vitro"</li></ul>
Financiación:	Universidad de Cuenca a través del trabajo de la docente, Magister Clara Donoso, Directora de la Compañía de Danza de la Universidad y el cuerpo de Baile.
Remontajes:	<ul style="list-style-type: none"><li>● 2011 Teatro Casa de la Cultura, núcleo del Azuay, con los estudiantes de cuarto ciclo ¿de la carrera de Danza- Teatro de la universidad de Cuenca.</li><li>● 2014 Museo de la Catedral Vieja de Cuenca. Con el elenco de la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca</li><li>● 2019 Museo de la Catedral Vieja de Cuenca con los estudiantes de cuarto ciclo de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca.</li></ul>

---



#### **4.3. Descripción del proceso creador**

##### **4.3.1. Presupuesto**

La Producción Teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo. (Schraier, 2011, p.14)

Si de creatividad se trata, en nuestro país la danza ha encontrado formas interesantes de resolver los asuntos económicos necesarios para completar los montajes coreográficos. Las alianzas estratégicas y el trabajo colaborativo han sido dos componentes con los que la directora y coreógrafa, Clara Donoso fue estructurando de manera paralela todo aquello que en otras circunstancias se resuelve con el recurso económico. Estas otras formas de solventar creativamente los procesos de producción, se construyen desde la perspectiva de participación colectiva y de apropiación afectiva como involucramiento de los participantes, bailarines-creadores, con la obra.

##### **4.3.2. Selección musical. Sonoridades, textos, paisajes sonoros y ecos de resonancia.**

*“La intercomunicación entre los actores, sus posiciones en el escenario, distancias, movimientos y voces están dispuestas teniendo en cuenta al público, de forma que éste tenga una visión completa y clara de lo que en el escenario está ocurriendo”* (Bandera, 2002, p.44).

En la construcción del lenguaje escénico de la obra, los intérpretes exploraron y explotaron las habilidades de creación y unificación con la voz y sonido que se proporcionaba de manera intermitente e indistinta. Su selección fue colectiva entre la Compañía de Danza y los estudiantes de la carrera de Danza-Teatro de



la Universidad de Cuenca. Es decir que, entre la voz y el eco del espacio de la catedral vieja, se creó un paisaje sonoro inédito con los efectos sensoriales que provocaban la conjunción del cuerpo, mente, lugar y texto. Textos tales, que invitaban a una reflexión y que fueron el resultado de la búsqueda escénica de cada intérprete al respecto del espacio y su sentido.

En este tipo de espectáculos donde se juega con el público como elemento activo, cobra gran importancia la disposición física de la sala y el escenario de modo que han de romperse las barreras que entre estas dos áreas pueda haber. (Bandera, 2002, p.37)

Una emoción afecta a los movimientos musculares del aparato respiratorio y esto modifica el tono de voz, mismo que, en este sentido se convirtió en poesía, en diálogos y sobre todo en arte, sin la necesidad de un micrófono, con un sonido propio, real y natural, que de cierta manera en el espectador trascendió, puesto que, la escena no fue un lugar cualquiera, fue un espacio explorado y, por ende, escénicamente vivido y transformado.

### **4.3.3. Selección de vestuario a través de una propuesta colectiva.**

Roland Barthes, pensador francés, señala:

El hombre se ha vestido para ejercer su actividad significativa. Llevar un traje es fundamentalmente un acto de significación, más allá de los motivos de pudor, adorno y protección. Es un acto de significación y, en consecuencia, un acto profundamente social instalado en pleno corazón de la dialéctica de las sociedades. (Barthes et al., 1970, p.199)

El vestuario en una obra en sí misma, no sólo viste al personaje, sino que, le otorga un signo de misterio. Cada detalle está presente como historias de una realidad que contiene a los cuerpos para su desciframiento de una vida que se



## Universidad de Cuenca

cuenta, que se devela. Los accesorios usados, son parte de un todo estético al que llamamos puesta en escena. El cuerpo se convierte en sujeto político y social, con el que se construye el discurso, por lo tanto, es un cuerpo que habla desde la piel, el músculo, los huesos y sus órganos. Ha vivido la escena, y para ello se ha vestido o se ha desvestido, porque ha necesitado despojarse de aquellas ataduras convencionales en la búsqueda de la esencialidad de su propio ser.

En la obra, motivo de este análisis, la guía del tour escénico vestía un pantalón negro y una blusa blanca, al parecer intentando mantener una imagen neutra frente al resto de personajes de la escena, en el altar mayor encontramos a la bailarina que lucía un vestido evocando la juventud e ingenuidad de la adolescencia; en la capilla de la Piedad encontramos una madre con un vestido largo y un hombre con traje de ejecutivo, frente al fresco de la Virgen vimos a una mujer vestida con un traje más sensual, a la misma que se le imponían intermitentemente, ciertos elementos que influían en su actitud escénica: un sartén, una maleta de trabajo, un zapato de tacón, un lápiz labial. Todo ello denotaba que, al ser impuestos por sus pares, provocaba la construcción de una personalidad ajena a su sentir.

Una mujer con vestuario de color piel y vendada los ojos transitaba por la escena y dejaba ver su vulnerabilidad y ceguera ante el devenir de la vida. Hombres y mujeres bailando vendados y tomando contacto a tientas entre unos y otros, alrededor de una vereda que dibuja el contorno de una pequeña hondonada de piedra, otra mujer que vestía una túnica blanca mientras cantaba oraciones.

Durante la irrupción escénica de los personajes que mostraban confusión, vimos a una mujer que usaba un corsé y mostraba su cuerpo como un objeto de deseo, personajes que mostraban a la bulimia y la anorexia como comportamientos casi normales a fin de obtener la anhelada belleza paradigmática del siglo XX.





Todo lo descrito evidencia que el vestuario utilizado en la obra fue cotidiano, aunque estudiado previamente a fin de que muestre coherencia con el significado de cada personaje e intención escénica.

### 4.3.4. Iluminación

Al referirnos al tema de iluminación alternativa, Patricia Gutiérrez Arriaga sostiene:

*“La luz tiene un lenguaje propio capaz de intervenir en el espacio y producir una emoción o contar una historia. Así, la luz adquiere un carácter protagónico y se convierte en actor”* (Arriaga, 2019, p.114).

Este tour escénico no requirió de un equipo técnico de iluminación, debido a que, se aprovechó las luminarias antiguas existentes en los interiores del museo, menos aún, en los patios y en los exteriores del mismo, gracias a la irradiación solar natural.

El espacio y el cuerpo conjuntamente entre la luz y la sombra, escenificaron el proceso creativo y dinámico que favoreció en todos los aspectos a la obra. Donoso logró encontrar el punto de aprovechamiento en los recursos técnicos con los que se contaba dentro del museo, realizando sincronía en cada escenificación que dio como resultado, la creación de una nueva atmósfera inesperada, con la intervención de los artistas en los espacios de adentro, afuera y de atrás del museo, se crearon altibajos en la percepción de la luz de parte de los espectadores.

### 4.4. Síntesis referente a la no convencionalidad de la obra

*El espacio se convierte en un socio afectivo, casi hasta la alteración de los estados de conciencia. El espacio se mueve a través de nosotros, pero también en nosotros, (...) en el interior del cuerpo, móvil o inmóvil* (Louppe, 2011, p.165).



## Universidad de Cuenca

La catedral vieja de la ciudad de Cuenca, siendo un espacio no convencional, plantea una incertidumbre conceptual para la práctica escénica, respecto de la transmutación simbólica del edificio versus su lenguaje ritual tradicional. No obstante, los intérpretes, en su intención de encontrar una definición del mismo, llegaron a un punto de exploraciones que llevaron a diversas y narrativas distintas de las que habitualmente fueron generadas.

El Antropólogo y ensayista Granés (2012), en su trabajo titulado “El Puño Invisible” da a conocer vanguardias que siguen presentes en las sociedades, pues muchas de ellas están marcadas por la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, una serie de características que muestran la herencia del legado vanguardista. También resalta que la danza-teatro se encuentra empoderada por el Nihilismo y el relativismo, ya que en algunas ocasiones triunfa la imagen de lo espectacular, lo llamativo, lo morboso más que lo talentoso y lo imaginativo.

La obra, al no tener una convencionalidad tradicional, lleva a los cuerpos de los presentes, tanto intérpretes y público, a transfigurarse, dicho de otra manera, la forma y el aspecto del tour escénico, conjuntamente con el entorno y sus elementos, reivindican el valor del cuerpo mismo, ya que, la danza penetra en el mismo, convirtiéndolo en una sola armonía llamada arte.

El ser, fuera de su zona de confort, transforma el espacio donde danza y acopla su corporalidad.

Donoso en su obra, nos remite a un proceso escénico que conlleva al cuestionamiento, que no se queda en una visión negativa, sino por el contrario, es un punto de partida a algo más; analógicamente el cuerpo es partícipe de una realidad desnuda sin directrices, como si escuchara una canción sin sus percusiones.



## 5. Conclusiones

- La danza, así como el hombre, llevan consigo una evolución, a través de la exploración y el descubrimiento de los primeros movimientos, que le llevaron a crear un camino colectivo universal, con el cual, hasta la actualidad, es capaz de comunicar, expresar y transmitir. En la Edad Media se dio el gran paso para la creación del edificio teatral, aunque de forma privada en sus comienzos, a partir de ahí se buscó una mejora continua, que junto con los demás elementos que acompañan el espectáculo tales como: el vestuario, luz, sitio, música, entre otros, tienen un significado para el individuo. Por tanto, los espacios utilizados para bailar son lugares que tienen un valor e importancia para los bailarines, son escogidos, debido a la relevancia para la comunidad, sociedad o el ambiente.
- Clara Donoso, es una de las representantes cuencanas, más importantes de la danza, nacida el 13 de julio del 2020, cuya formación inicio en el conservatorio por medio de artistas reconocidos como Osmara de León conocida como la bailarina de los pies desnudos; el trabajo duro que realizó desde sus inicios, la reconocen hoy en día como una de las mejores artistas del Ecuador con carrera internacional; como por ejemplo festivales internacionales de Danza, como es el caso de Teathertreffen 2004 en Berín, Alemania, así como también en varias ediciones del festival Mujeres en la Danza, en el encuentro Diálogos con la Danza, en el festival In Vitro, entre otros.
- En conclusión, el espacio es el recurso más importante al momento de bailar, puesto que es considerado para el artista como una segunda piel, debido a que es el lugar donde proyecta sueños, objetivos, metas, sentimientos, motivaciones, creencias o incluso la muerte. Estos espacios pueden ser áreas religiosas, sociales o de interés cultural.



## 6. Referencias

- Adshead, J. (1999). La descripción de los componentes de una coreografía. En *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico* (págs. 56-57). Valencia, España: Graficas Papallona, s. coop.v.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico* (primera edición ed.). Valencia, España: Gráficas Papallona, s. coop. v.
- Aguilar Alejandre, M. (2015). *El espacio sin - fin: una mirada a través del cuerpo Traslaciones entre danza y arquitectura*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Sevilla.
- Aguilar, M. (2018). Danza y arquitectura. De la experiencia corporal al despliegue espacial a través de william forsythe. En *aprehendiendo arquitectura a través de las artes escénicas* (Jaume Blancafort y Patricia Reus ed., Vol. Primer, pág. 18). Cartagena.
- Alejandre, M. A. (2015). *El espacio sin-fín: una mirada a través del cuerpo Traslaciones entre danza y arquitectura*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica, Sevilla.
- Aleksander, S. (2010). *Improvisar la libertad de elegir*. Obtenido de [silviaaleksander.com.ar/libro.htm](http://silviaaleksander.com.ar/libro.htm): [silviaaleksander.com.ar/libro.htm](http://silviaaleksander.com.ar/libro.htm)
- Aleman, J. (2015). *Historia de la danza I*. Valencia, España: PILES, Editorial de música, S.A Valencia.
- Aleman, M. J. (21 de noviembre de 2013). *Historia de la Danza I Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX* (Segunda Edición mayo 2013 ed.). Valencia, España: PILES, Editorial de Música, S. A. Obtenido de Historia de la danza I, Recorrido por la evolución de la danza, desde los orígenes hasta el siglo XIX.



## Universidad de Cuenca

- Altamirano, G. (08 de 02 de 2017). *You Tube*. (U. P. Salesiana, Editor) Recuperado el 31 de 07 de 2020, de Historia de la Catedral Vieja producción Radial: <https://www.youtube.com/watch?v=SMYa-R4kxY>
- Arriaga, P. G. (2019). *Diseño de iluminación escénica alternativa*. Yucatán: ISBN.
- ArtEcuador. (12 de 08 de 2016). *Inventariando la danza ecuatoriana*. Obtenido de Danza: <https://www.artecuador.com/danza-inventariando-la-danza-ecuatoriana-22-0.html>
- Ascunce, L. H. (1938). *Glosario de Costumbres catedralicias en la Edad Media*. En L. Hernández Ascunce. Burgos, España: Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos.
- Bandera, M. C. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Tesis Doctoral, Universidad complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid.
- Barba, E. (2009). *El arte secreto del actor*. Deleg. Iztapalapa, México DF: Pórtico de la ciudad de México.
- Baril, J. (1977). *La danza Moderna*. (P. SAICF, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Paidós SAICF.
- Barnsley, J. (2006). *El Cuerpo como territorio de rebeldía* (Segunda Edición ed.). Caracas, Venezuela: UNEARTE ediciones.
- Barnsley, J. (2006). *El Cuerpo como territorio de rebeldía* (Segunda Edición ed.). Caracas, Venezuela: UNEARTE ediciones.
- Bar-on, A. D. (mayo de 2014). El Teatro en estado puro. (F. Knop, Ed.) *Ensayos Contemporáneos. Edición XII, 74*.
- Barreto, C. I. (2017). *¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI?* (Vol. 77). (U. A. México, Ed.) México, México.



- Barrinetos, J. (2017). Gloria Luz Godínez, Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro. *Philológica*, 107-110. Obtenido de <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/70440/2/0234349%2000025%200006.pdf>
- Barrón, J. (2002). *Malabares en taco aguja*. Lima, Perú: Norma. Doi: 9789972091582
- Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T., & Metz, C. (1970). *La semiología*.
- Bonilla, L. (1964). *La Danza en el mito y en la Historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Borrero Vega, A. L. (2006). Cambios Históricos en el paisaje de Cuenca, siglos XIX-XX. *Procesos revista Ecuatoriana de Historia*, 113.
- Brázhnikova, V. (2011). *La influencia de Ichikawa En'Nosuke III en la evolución del os recursos escenográficos del teatro Kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Brozas, M., & Pedraz, M. (04 de 10 de 2016). *Arte, Individuo y Sociedad* ISSN: 1131-5598. Obtenido de La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/51727-Texto%20del%20art%C3%ADculo-107115-3-10-20180511.pdf>
- Burell, V. (2018). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- Carlés, A. (2018). *Historia del Ballet y de la Danza moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Castellanos, M. G. (28 de julio de 2018). *Quito Tiene teatro se inauguró con " La ciudad de la mujeres innobles"*. Recuperado el 06 de mayo de 2020, de El comercio.com: <https://www.elcomercio.com/tendencias/quito-teatro-ciudad-mujeres-innobles.html>



## Universidad de Cuenca

- Cayuela, G. (2015). *Historia de la Danza Volumen I De la Prehistoria al siglo XIX*. Valencia, España: mahali.
- Cayuela, G., Giménez, C., Ruiz, M., Alemany, M., & Elvira, A. &. (2014). *Historia de la Danza (Volumen I) de la Prehistoria al siglo XXI*. Valencia: Mahali Ediciones.
- Ceriani, A. (2013). Cuerpo, cultura e identidad: una integración en danza. (13), 5.
- Cesio, V. (13 de 01 de 2017). *Danza*. Recuperado el 10 de marzo de 2020, de Enciclopedia Latinoamericana: <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/d/danza>
- Chávez, A. M. (15 de 01 de 2007). *Danza clásica y moderna: Perspectiva histórica para un análisis en Chile*. Obtenido de Universidad de Chile: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146314/Danza-clásica-y-moderna.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Church, H. (2012). *Tomado de: Marie Bardet, Pensar con Mover un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Círculo de Bellas Artes de Madrid*. (25 de 03 de 2020). Obtenido de *Círculo de Bellas Artes de Madrid*: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/john-cage/>
- Comercio, E. (14 de 08 de 2014). El Museo de la Catedral Vieja guarda el tesoro del arte religioso.
- Corujo, R., Borges, H., & Rodríguez, N. (2016). La creatividad artística. Fundamentos teóricos y psicológicos desde lo pedagógico. *Revista Integra Educativa*, 123-137. Obtenido de [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1997-40432016000100008](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-40432016000100008)



## Universidad de Cuenca

- Dall'Orso, L. C. (2015). "Cuerpo in Situ" (Reflexiones acerca de la noción de danza concebida en espacios no convencionales). *Flujos y Rutas*, 1, 11.
- Dallal, A. (1993). *La Danza contra la Muerte* (Tercera Edición ed.). México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- danza-teatro, P. B. (2 de julio de 2009). *El Comercio*. Obtenido de <https://www.elcomercio.com/actualidad/pina-bausch-creo-danza-teatro.html>
- Deanda, C. E. (2007). "El chuchumbé te he de soplar:" sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer "son de la tierra" novohispano. México, México.
- Diéguez, M. d. (2002). La geografía invisible del afecto, tras la huella del ser en el espacio. *Pulso Revista de educación*, 103.
- Donoso, C. (2000). *Propiedad Intelectual y Sociedades de Gestión Colectiva*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Donoso, C. (2005). *Globalización y Danza Global INC.: La puesta en escena de esta relación*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Donoso, C. (2010). *Las rosas de este mundo. Coreografía de Clara Donoso inspirada en el poema del escritor ecuatoriano Roy Sigüenza*. Cuenca: Anales, Universidad de Cuenca.
- Donoso, C. (2013). Fragmento de "Hoy no hay nada nuevo que contar aquí". *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* (1).
- Donoso, C. (2013). *Fragmento de "Hoy no hay nada nuevo que contar aquí"*. Cuenca: Tsantsa Revista de investigaciones artísticas.
- Donoso, C. (03 de 09 de 2019). Danza-teatro: corporeidades y uso del espacio escénico. *Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas*, 36.
- Donoso, C. (20 de julio de 2020). (F. Chaca, Entrevistador) Cuenca, Ecuador.





## Universidad de Cuenca

- Donoso, C. (2020). *Danza-Teatro Corporeidades y uso del espacio escénico*. Cuenca: Tsanta revista de investigaciones artísticas.
- Donoso, C. (13 de julio de 2020). Guía de Entrevista: Análisis de la Espacialidad No Convencional en la Obra “Hoy No Hay Nada Nuevo Que Contar Aquí” . (C. Cedillo, Entrevistador)
- Dorin, P. (13-17 de junio de 2011). Filiaciones y derivaciones de una danza de expresión en la Argentina. In 9º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias.
- Duran, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. Obtenido de <http://anidin.com.ve/wp-content/uploads/2016/10/Duran-Lin.-Manual-del-Coreógrafo.pdf>
- Dussel, E. (1992). *Historia de la Iglesia en América Latina Medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)* (sexta edición ed.). Madrid, España: Fareso, S.A- paseo de la dirección, 5 - 28039 Madrid .
- D' Artois, F. (2020). La danza, los cinco sentidos y las artes. Un bailete español en la galería de pinturas de Leopoldo I. *Criticón*, 141-160. Obtenido de <https://journals.openedition.org/criticon/18700>
- Écija, A. (2011). *El espectador minimalista*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Metodología para la investigación en danza contemporánea: Brasil, España, Turquía. Madrid: Noguero, Joaquim.
- Egea, A. V. (27 de julio de 2017). *El País*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/elpais/2017/07/27/eps/1501106755\\_150110.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/27/eps/1501106755_150110.html)
- Ejemplos. (2019). *ejemplos.co*. Obtenido de ejemplos.co: <https://www.ejemplos.co/50-ejemplos-de-sinestesis/>
- El Apuntador. (2016). *Revista de Artes Escénicas Quito- Ecuador*. Obtenido de El Apuntador: <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/clara-donoso>



- Estela, R. (29 de noviembre de 2019). *Concepto. de*. Recuperado el 06 de abril de 2020, de Concepto.de: <https://concepto.de/modo-de-produccion-capitalista/>
- Fernández, M. (2016). La instalación como espacio. DEDiCA. Revista de Educacao e humanidades, 75-90. Obtenido de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwimto\\_34vTWAhXnYN8KHQYZAboQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2F Dialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5429375.pdf&usg=AOvVaw0fK6Im3RwsY1EnERtPkzCJ](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwimto_34vTWAhXnYN8KHQYZAboQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2F Dialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5429375.pdf&usg=AOvVaw0fK6Im3RwsY1EnERtPkzCJ)
- Gamboa, R. (2011). *Adorando al Señor a través de la Danza*. Jerusalén.
- Garcilaso, I. (1943). *Comentarios Reales de los Incas*. Cuzco: Imp. del Museo Nacional.
- Gardey, J. P. (2014). *Definicion.De*. Recuperado el 29 de 04 de 2020, de <https://definicion.de/minimalismo/>
- Garfinkel, Y. (12 de 09 de 2010). *Dance in Prehistoric Europe*. Obtenido de file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dance\_in\_Prehistoric\_Europe.pdf
- Garmendia, L. G. (2011). *Utilización del trabajo interdisciplinario y del lenguaje multimedia en la danza contemporánea: el bosque una propuesta práctica*. Valencia, España.
- Gómez, L. P. (02 de 09 de 2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 51.
- Gómez, M. C. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Madrid: Universidad complutense de Madrid.
- González, L. (2014). Miradas extraordinarias sobre la ciudad Cuando la teatralidad interviene espacios no convencionales. Instituto de



## Universidad de Cuenca

Investigaciones Gino Germani, 263-285. Obtenido de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj\\_ieulpe\\_wAhUyRTABHdgGD2oQFjAEegQIBxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4954425.pdf&usg=AOvVaw2XhgyiOq\\_ZcpVw-ovWBnKL](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj_ieulpe_wAhUyRTABHdgGD2oQFjAEegQIBxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4954425.pdf&usg=AOvVaw2XhgyiOq_ZcpVw-ovWBnKL)

Gonzalez, M. L. (28 de 05 de 2020). Historia de la Danza Moderna en Ecuador. (D. C. Donoso, Entrevistador) Cuenca, Azuay, Ecuador.

González, L. (2014). Miradas extraordinarias sobre la ciudad. Cuando la teatralidad interviene espacios no convencionales. *Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 263-285. Obtenido de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj\\_ieulpe\\_wAhUyRTABHdgGD2oQFjAEegQIBxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4954425.pdf&usg=AOvVaw2XhgyiOq\\_ZcpVw-ovWBnKL](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj_ieulpe_wAhUyRTABHdgGD2oQFjAEegQIBxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4954425.pdf&usg=AOvVaw2XhgyiOq_ZcpVw-ovWBnKL)

Gostian, L. A. (2011). *El arte coreográfico en la historia de las relaciones internacionales europeas*. Tesis doctoral, Universidad europea de Madrid, Madrid.

Grande, C. (2003). Espacios para la Creación. En *Cuerpos sobre Blanco* (José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar ed., págs. 203-204). Castilla, Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Granés, C. (2012). *Los derroteros de la vanguardia en el siglo XX: El puño invisible de Carlos Granés*. Recuperado el 4 de 8 de 2020, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5370513.pdf>

Grau, P. (01 de 2014). *Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*. Obtenido de MARY WIGMAN: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd10784.pdf>

Guardo, G. (2013). El espacio escénico Desde las primeras civilizaciones hasta siglo XVII. AUI-Atlantic International University. Obtenido de



## Universidad de Cuenca

<http://216.242.144.39/applications/DocumentLibraryManager/upload/1-5252013-73051-41494125.pdf>

- Guerra, R. (1990). *Apreciación de la danza*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Herrera, B., Vela, M. P., Campoverde, J. F., Lozano, J. I., Cueva, R., Cambisaca, C. F.,. . . Chauca, F. (11 de 11 de 2011). *YouTube*. (U. d. Azuay, Productor) Recuperado el 31 de 07 de 2020, de Roberto Cueva Proaño: <https://www.youtube.com/watch?v=2sACwn2DVuk>
- Herrera, F. (2011). *Danza*. Veracruz: Ministerio de Educación Veracruz Gobierno del Estado.
- Hume-Eriksson, M. (2009). *El Sistema de la Técnica en la Pared* (Primera Edición ed.). España: Paidotribo.
- Ikegami, H. (28 de 03 de 2017). *Walker Reader*. Recuperado el 05 de 05 de 2020, de walkeart.org: <https://walkerart.org/magazine/authors/hiroko-ikegami-621>
- Iriart, C. (22 de oct de 1985). *El País*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html)
- Jose-Feinmann. (05 de Marzo de 2012). *YouTube*. Recuperado el Cinco de Marzo de 2020, de TvKronopio: <https://www.youtube.com/watch?v=f3dq9eYztGk>
- Lábate, B. (09 de 2006). Los Pensamientos y las prácticas. (R. Brambilla, Ed.) *Cuadernos de Picadero*, 32.
- leanda, c. e. (2007). *"El chuchumbé te he de soplar:" sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer "son de la tierra" novohispano*. México, México.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Universidad de Alcalá.



Llorente, M. (2013). Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público. *Arte y ciudad*. Obtenido de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiNvsOiou\\_wAhUPQzABHdF4A2kQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4704513.pdf&usg=AOvVaw0adwzZqztMrElabgpHG-AG](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiNvsOiou_wAhUPQzABHdF4A2kQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4704513.pdf&usg=AOvVaw0adwzZqztMrElabgpHG-AG), 375.

Llorente, M. (2013). Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público. *Arte y ciudad*. Obtenido de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiNvsOiou\\_wAhUPQzABHdF4A2kQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4704513.pdf&usg=AOvVaw0adwzZqztMrElabgpHG-AG](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiNvsOiou_wAhUPQzABHdF4A2kQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4704513.pdf&usg=AOvVaw0adwzZqztMrElabgpHG-AG).

Lloret, V. G. (2009). *Danza e Integración*.

López, L. (2018). *la Danza*. México: los andes.

Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Gráficas, varona, S.A.

Madrid, C. d. (25 de 03 de 2020). *Círculo de Bellas Artes de Madrid*. Obtenido de [Círculo de Bellas Artes de Madrid: https://www.circulobellasartes.com/biografia/john-cage/](https://www.circulobellasartes.com/biografia/john-cage/)

Mallarino, C. (junio de 2008). La Danza en el Transmilenio Tendencia y Técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 125.

Mariño, S. (1994). *Danza historia: notas sobre el Ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación del Ecuador.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L.



## Universidad de Cuenca

- Márquez, P. (2002). *Cuerpo y arte corporal en la postmodernidad: Las mujeres visibles*. *Arte, Individuo y sociedad*, 137.
- Martínez, I. G. (2018). *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos*. *Estudis Escénicas* (43).
- Maxwell, A. (17 de 10 de 2016). *"Danza Contemporanea en Chile: el uso del espacio-calle como modo de resistencia"*. Recuperado el 14 de 04 de 2020, de la clédes langues Espagnol: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/civilisation/histoire-latino-americaaine/chili/danza-contemporanea-en-chile-el-uso-del-espacio-calle-como-modo-de-resistencia>
- Megías, I. (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Valencia: (Tesis doctoral).Universidad de Valencia.
- Mendoza, M. (2018). *El Teatro ampliado*. Universidad de Palermo. Obtenido de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/690\\_libro.pdf#page=61](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/690_libro.pdf#page=61)
- Mendoza, M. (2018). *El Teatro ampliado*. Universidad de Palermo. Obtenido de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/690\\_libro.pdf#page=61](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/690_libro.pdf#page=61)
- Michelet, J. (2009). *La Bruja: Un estudio de la supersticiones en la Edad Media*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 1987. Obtenido de [https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=3TK2NHkUOwcC&oi=fnd&pg=PA7&dq=libros+pecar+en+la+edad+media+&ots=5yuC8QN803&sig=dQ4LRGeF6AT97rFTXSwlbgf\\_tdg#v=onepage&q=danza%20&f=true](https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=3TK2NHkUOwcC&oi=fnd&pg=PA7&dq=libros+pecar+en+la+edad+media+&ots=5yuC8QN803&sig=dQ4LRGeF6AT97rFTXSwlbgf_tdg#v=onepage&q=danza%20&f=true)
- Michelet, J. (2009). *La Bruja: Un estudio de la superticiones en la Edad Media*. Obtenido de [https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=3TK2NHkUOwcC&oi=fnd&pg=PA7&dq=libros+pecar+en+la+edad+media+&ots=5yuC8QN803&sig=dQ4LRGeF6AT97rFTXSwlbgf\\_tdg#v=onepage&q=danza%20&f=true](https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=3TK2NHkUOwcC&oi=fnd&pg=PA7&dq=libros+pecar+en+la+edad+media+&ots=5yuC8QN803&sig=dQ4LRGeF6AT97rFTXSwlbgf_tdg#v=onepage&q=danza%20&f=true)



## Universidad de Cuenca

nd&pg=PA7&dq=libros+pecar+en+la+edad+media+&ots=5yuC8QN803&sig=dQ4LRGeF6AT97rFTXSwlbgf\_tdg#v=onepage&q=danza%20&f=true

Miño-Garcés, L. (1994). *El Manejo del Espacio en el Imperio Inca*. Quito: Flacso sede Ecuador.

Molinuevo, J. S., & Martín-Abril, M. B. (2010). Danza, Arquitectura del movimiento. *Apunts. Educación Física y Deportes*.

Monjaraz, N. P. (octubre- noviembre de 2015). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh. (A. C. López, Ed.) *Reflexiones Marginales* (29).

Montiel, T. (02 de 10 de 2016). *Sergei Diaghilev, La renovación del ballet*. Obtenido de <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/35.pdf>

Mora, G. (29 de 06 de 2020). Guía de Entrevista "Análisis de la Espacialidad No Convencional en la Obra" Hoy No Hay Nada Nuevo Que Contar Aquí" de Clara Donoso, Prsentada en la Catedral Vieja. (C. Cedillo, Entrevistador)

Morales, A. (02 de Enero de 2007). *Memoria para optar al Título de Periodista (Universidad de Chile)*. Obtenido de Danza clásica y moderna Perspectiva histórica para un análisis en Chile: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146314/Danza-clásica-y-moderna.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Moreno, M. J. (2008). *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba: Departamento de literatura española de Córdoba.

Morote, L. Ñ. (2014). *Programa de Optimización del Movimiento (PrO-M): Compañía Cienfuegos Danza*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia.

Mosteiro, M. Á. (2015). *Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado*. (M. F. Bolaños, Ed.) Madrid, España.



## Universidad de Cuenca

- Obregón, M. L. (enero - diciembre de 2014). Geografías del teatro en América latina. Un relato histórico: un viaje por el territorio y el tiempo del teatro latinoamericano. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol.6, 204 p. (tiraje 300), 195.
- Ogando, M. (2015). *Texto dramático y espacios no convencionales* (Primera Edición Congreso Tendencias Escénicas ed.). Buenos Aires, Argentina : Centro de Estudios de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo .
- Orduña, S. (2016). *Move: de espectador a bailarín la irrupción de la danza en el espacio expositivo*. Ensayo Académico que para optar por el grado de: Maestro en Historia del Arte, Universidad Nacional autónoma de México, posgrado en historia del arte facultad de filosofía y letras instituto de investigaciones estéticas, México.
- Ortiz, E. (Diciembre de 2014). El desplazamiento del "cuerpo significativo" en la danza contemporánea. De cómo el cuerpo reinstala su capacidad polisémica y su identidad fluctuante. *Tnsatsa Revista de Investigaciones Artísticas* (2), 4.
- Ortiz, E. (2015). De cómo se hace lo que se hace en la danza ecuatoriana. Una mirada a la configuración de la escena dancística de nuestro país. *El Apuntador*.
- Ortiz, E. (2017). *"La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual"*. Tesis de maestría, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes maestría en estudios del arte, Cuenca.
- Osorno, Z. M. (noviembre de 2009). Los Cuerpos de la Danza contemporánea. (A. C. López, Ed.) *Reflexiones Marginales*.





## Universidad de Cuenca

- Palacios, M. (2006). Una mirada a las danzas de la Venezuela colonial a través de fuentes documentales de los siglos XVI, XVII y XVIII. En M. Palacios, & U. C. Venezuela (Ed.). Caracas, Venezuela.
- Pallasma, J. (2010). Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili S.L.
- Paredes, M. (2004). *Ballet and contemporary choreography creation*. New York: Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Masters of Arts degree in Teaching Dance in the Professions: The American Ballet Theatre Pedagogy to the Steinhardt School of Culture, Education and Human Development.
- Pascual, M. L. (2013). Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público. *Arte y ciudad - Revista de investigación*, 369.
- Peña, L. (2015). *El Espacio público como marco de expresión artística*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.
- Perez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago, Chile: LOM EDICIONES.
- Perez, D. (28 de abril de 2014). Diego Perez: La Caja de Pandora [archivo de video]. *La Caja de Pandora*. (R. Muñoz, Entrevistador) YouTube. Quito. Recuperado el 04 de 06 de 2020, de La Caja de Pandora: <https://www.youtube.com/watch?v=mA8KpQZKo70>
- Pérez, L., Díaz, M., & Gonzalez, R. (19 de mayo-agosto de 2007). El espacio cultural destinado a las artes escénicas como símbolo expresivo de nuestra existencia. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, núm. 8, 87.
- Pico, W. (28 de septiembre de 2015). *YouTube*. (U. d. Artes, Productor) Recuperado el 11 de abril de 2020, de Universidad de las Artes: <https://www.youtube.com/watch?v=3dLv9HBEhVA>



## Universidad de Cuenca

- Pinkola, C. (2001). *Mujeres que corren con los lobos*. Obtenido de E- Biblioteca: <https://docs.google.com/file/d/0B7Gh0CcfAenvYXBzQ0VVSZmpLSGM/edit>
- Puebla, F. (23 de 01 de 2015). *Academia.edu*. Recuperado el 26 de 05 de 2019, de Historia de la danza I: [https://www.academia.edu/36014395/HISTORIA\\_DE\\_LA\\_DANZA\\_I](https://www.academia.edu/36014395/HISTORIA_DE_LA_DANZA_I)
- RAE. (2019). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 19 de mayo de 2020, de Real Academia de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/neoliberalismo>
- Raffino, M. E. (Ed.). (29 de noviembre de 2019). *Concepto. de*. Recuperado el 06 de abril de 2020, de Concepto. de: <https://concepto.de/modo-de-produccion-capitalista/>
- Raffino, M. E. (29 de 11 de 2019). *Concepto.de*. Recuperado el 20 de 04 de 2020, de Concepto.de.: <https://concepto.de/onomatopeya/>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.
- Raymond, J. (2017). El cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios. *Universidad del País Vasco*. Obtenido de una experiencia abierta que huye de una teorización rígida
- Rebel, G. (2002). *El Lenguaje Corporal*. Madrid: Edaf.
- Reinoso, G. (2013). *Danza Teatro: Rescatar el movimiento cotidiano re significarlo y llevarlo a escena*. Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Reinoso, G. (10 de julio de 2020). Guía de Entrevista: Análisis de la Espacialidad No Convencional en la Obra “Hoy No Hay Nada Nuevo Que Contar Aquí” de Clara Donoso, Presentada en la Catedral Vieja. (C. Cedillo, Entrevistador)



## Universidad de Cuenca

- Reyniers, J. (2003). Espacios para la creación. En *Cuerpos sobre blanco* (José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar ed., págs. 198-202). Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rocca, A. V. (Enero de 2008). *Sinfonía virtual. Tu revista de música y reflexión musical*. Obtenido de Sinfonía virtual. Tú revista de música y reflexión musical:  
[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica\\_filosofia\\_contemporanea\\_john\\_cage\\_peter\\_sloterdijk.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica_filosofia_contemporanea_john_cage_peter_sloterdijk.php)
- Rosa, C. (07 de 2017). *Escena revista de las artes*. Obtenido de ¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI?- Publicación semestral. ISSN 1409-2522:  
[file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/La\\_danza\\_clasica\\_contemporanea\\_un\\_estilo\\_coreograf.pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/La_danza_clasica_contemporanea_un_estilo_coreograf.pdf)
- Rosa, C. I. (2017). ¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI? *ESCENA Revista de las Artes*, 64. dio : 1409-2522
- Royo, V. P. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (primera edición: diciembre, 2008 ed.). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.
- Salazar, A. (1973). *La Danza y el Ballet*. Salamanca: Breviarios.
- Schraier, G. (2011). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: ISBN.
- Soto, M. (2017). *Habitar y Narrar*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Tambutti, S. (2017). Itinerarios de la Danza. *Revista Aisthesis*, 43, 11- 26.
- Tambutti, S. (abril de 2018). Danza Pensamiento Moderno. 10.



## Universidad de Cuenca

- Telegrafo, E. (27 de abril de 2014). (R. R. Sur, Ed.) *El templo que por más de 150 años fue a catedral de Cuenca*.
- Telégrafo, E. (13 de diciembre de 2016). *Ana María Iza y Diego Pérez fueron exponentes de todas las artes*.
- Torres, J. D. (2014). Elementos de la imagen en la danza contemporánea. *Pensar con la Danza, I*, 237.
- Ubersfeld, A. (2002). Diccionario de términos claves del análisis teatral. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Vargas, I. (2020). El contexto urbano entendido como espacio escénico - Isidora Vargas. CASIOPEA. Obtenido de [https://wiki.ead.pucv.cl/El\\_contexto\\_urbano\\_entendido\\_como\\_espacio\\_esc%C3%A9nico\\_-\\_Isidora\\_Vargas](https://wiki.ead.pucv.cl/El_contexto_urbano_entendido_como_espacio_esc%C3%A9nico_-_Isidora_Vargas).
- Vilar, J. R. (2011). *Viaje a través de la Historia de la Danza*. Bloomington, Indiana, Estados Unidos: Palibrio.
- Vivar, J. (28 de 01 de 2017). UAX.es. Recuperado el 26 de 05 de 2019, de AxA. Una revista de arte y arquitectura: <https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>
- Vivar-Grummeta, J. (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. *AXA*, 08.
- Wikipedia. (01 de 04 de 2020). *Wikipedia*. Obtenido de Wikipedia: [https://es.qwe.wiki/wiki/Judson\\_Dance\\_Theater](https://es.qwe.wiki/wiki/Judson_Dance_Theater)
- Yaranga, Y. (2 de noviembre de 2016). *Prezi*. Obtenido de Prezi: <https://prezi.com/qe7d2bccu9gx/el-arte-contemporaneo/>
- Zambrano, M. C. (Diciembre de 2017). El concepto de heterotópica en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3, 35.



## Universidad de Cuenca

Zig-Zag. (21 de 03 de 2009). *YouTube*. Obtenido de Tren de los Andes:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Je5BdxixqCY>



## 7. Anexos

### Anexo 1. Consentimiento y entrevista a Genoveva Mora



UNIVERSIDAD DE CUENCA

#### CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo Genoveva Mora Toral con mi C.I 0100778216 declaro que se me ha explicado que mi participación en el estudio: **ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD NO CONVENCIONAL EN LA OBRA “HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ” DE CLARA DONOSO, PRESENTADA EN LA CATEDRAL VIEJA.** consistirá en responder lo que esté a mi alcance, de acuerdo con mi conocimiento sobre la persona y obra de la citada artista, entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea escrita y/o grabada en formato de audio y video por medios tecnológicos para su posterior transcripción y análisis, a los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente de la carrera de Danza- Teatro de la Universidad de Cuenca, que guía la investigación.

Declaro que se me ha informado ampliamente sobre los posibles beneficios, riesgos y molestias derivados de mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue estará protegida. Los Investigadores Responsables del estudio, Christian Cedillo y Freddy Chaca, se han comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que les plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

Asimismo, los entrevistadores me han dado seguridad de que se me identificará de manera oportuna en el estudio y que los datos relacionados con mi privacidad serán manejados en forma profesional. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos y otras presentaciones), brindo mi total autorización.

Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación tendrán como producto un informe, para ser presentado como parte de mi proyecto de tesis de grado. He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

Quito, a 29 de junio de 2020

Firma Participante

Firma Investigadores



<b>UNIVERSIDAD DE CUENCA</b>
<b>FACULTAD DE ARTES</b> <b>DANZA- TEATRO</b> <b>GUÍA DE ENTREVISTA</b>
<b>ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD NO CONVENCIONAL EN LA OBRA “HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ” DE CLARA DONOSO, PRESENTADA EN LA CATEDRAL VIEJA</b>
<b>Fecha de entrevista: 29-06-2020</b>
<b>Grupo/Sector</b>
<b>Entrevistado Genoveva Mora Toral</b>
<p>Introducción: La siguiente entrevista se encuentra estructurada en preguntas abiertas relevantes sobre la vida personal y profesional de Clara Donoso.</p> <p>Preguntas:</p> <ol style="list-style-type: none"><li><b>¿Quién es Clara Donoso?</b> Clara es una bailarina y coreógrafa cuencana</li><li><b>¿Cuál es su relación y sus conocimientos sobre la artista?</b> Conozco, parcialmente, a Clara, a través de algunos trabajos de ella</li><li><b>¿Cómo es Clara Donoso como referente artístico en la ciudad de Cuenca?</b> Me parece que su figura es un referente de la danza y su desarrollo en la ciudad</li><li><b>¿Cómo es Clara Donoso como referente artístico ecuatoriano?</b> Sin duda es parte de la nómina de coreógrafas reconocidas.</li><li><b>¿Cuáles son las obras que conoce de la artista?</b> Global escénica Inn</li><li><b>¿Cómo es Clara donoso en el ámbito profesional? N/A</b></li><li><b>¿Cómo es Clara donoso fuera del escenario? N/A</b></li><li><b>¿Cómo Clara donoso inspira y ayuda a las mujeres artistas en danza y teatro? N/A</b></li></ol>



<p>9. <b>¿Cuáles son los valores que le transmite la artista N/A</b></p>
<p>10. <b>¿Cuáles es la anécdota o acontecimiento que más recuerda de la artista?</b></p> <p>La primera vez que conversamos con ella en Diálogos con la Danza, año 2009, Clara defendía su trabajo con mucho convencimiento</p>
<p>11. <b>¿Cómo transforma Clara Donoso los espacios no convencionales en sus obras? N/A</b></p>
<p>12. <b>¿Cuál es el aporte que Clara Donoso realiza en la carrera de Danza y teatro dentro de la Universidad de Cuenca?</b></p> <p>Clara es el artífice de que instaure la carrera de Danza, trabajó mucho para eso y lo consiguió.</p>
<p>13. <b>¿Considera Ud. que Clara Donoso tiene relación artística con Osmara de León?</b></p> <p>He visto solamente un par de obras de Clara, pero sí creo que hay un lenguaje instalado que me recuerda al de la Señora Osmara.</p>
<p>14. <b>¿Qué obra artística Ud. considera que se debe de internacionalizar?</b></p> <p>Me parece que esa decisión le corresponde a la artista, porque ‘internacionalizar’ no es una acción mecánica, tal vez de mercado, pero es sobre todo el valor que su autor le confiere.</p>
<p>15. <b>¿Con qué artista identificaría a Clara Donoso?</b></p> <p>Creo que, precisamente, con Osmara de León, porque ella lo reconoce como su referente directo, de modo que en el imaginario permanece ese lazo.</p>
<p>16. <b>¿Cuál es su crítica artística sobre la obra “No hay nada nuevo que contar”? N/A</b></p>
<p>17. <b>¿Cómo considera los espacios de la obra “No hay nada nuevo que contar”? N/A</b></p>
<p>18. <b>¿Ud. cree que el espacio de la obra dentro de la catedral vieja fue el correcto?</b></p> <p>No vi la obra, por tanto no puedo responder.</p>
<p>19. <b>¿Qué interpretación tiene el interior de la catedral con la obra “No hay nada nuevo que contar” N/A</b></p>
<p>20. <b>En una frase como Ud. describiría a Clara Donoso</b></p> <p>“Una persona comprometida con su arte”</p>





Anexo 2. Consentimiento y entrevista a Gabriela Reinoso



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo Lina Gabriela Reinoso Bueno con mi C.I 0103764163. declaro que se me ha explicado que mi participación en el estudio: **ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD NO CONVENCIONAL EN LA OBRA “HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ” DE CLARA DONOSO, PRESENTADA EN LA CATEDRAL VIEJA.** consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución.

Acepto la solicitud de que la entrevista sea escrita y/o grabada en formato de audio y video por medios tecnológicos para su posterior transcripción y análisis, a los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente de la carrera de Danza- Teatro de la Universidad de Cuenca, que guía la investigación.

Declaro que se me ha informado ampliamente sobre los posibles beneficios, riesgos y molestias derivadas de mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue estará protegida. Los Investigadores Responsables del estudio, Christian Cedillo y Freddy Chaca, se han comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que les plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

Asimismo, los entrevistadores me han dado seguridad de que se me identificará de manera oportuna en el estudio y que los datos relacionados con mi privacidad serán manejados en forma profesional. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos y otras presentaciones), brindo mi total autorización. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación tendrán como producto un informe, para ser presentado como parte de mi proyecto de tesis de grado. He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

Cuenca, a 29 de junio de 2020

Firma Participante

Firma Investigadoras



<b>UNIVERSIDAD DE CUENCA</b>
<b>FACULTAD DE ARTES</b> <b>DANZA- TEATRO</b> <b>GUÍA DE ENTREVISTA</b>
<b>ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD NO CONVENCIONAL EN LA OBRA “HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ” DE CLARA DONOSO, PRESENTADA EN LA CATEDRAL VIEJA</b>
<b>Fecha de entrevista: 13 de julio de 2020</b>
<b>Grupo/Sector</b>
<b>Entrevistado: Gabriela Reinoso Bueno</b>
Introducción: La siguiente entrevista se encuentra estructurada en preguntas abiertas relevantes sobre la vida personal y profesional de Clara Donoso.
<p>Preguntas:</p> <ol style="list-style-type: none"><li><b>1. ¿Quién es Clara Donoso?</b> Clarita Donoso es coreógrafa, bailarina, gestora e investigadora de la danza tradicional, clásica y contemporánea en la ciudad de Cuenca, así como un pilar fundamental en la historia de la creación de la Escuela de Artes Escénicas y la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca.</li><li><b>2. ¿Cuál es su relación y sus conocimientos sobre la artista?</b> Ella fue una de mis primeras maestras de danza contemporánea, técnica clásica, composición coreográfica. He impartido clases en su academia de danza. Ha sido una impulsora y motivadora para mi desarrollo artístico.</li><li><b>3. ¿Cómo es Clara Donoso como referente artístico en la ciudad de Cuenca?</b> Ella es un referente primordial en la historia de la danza clásica, contemporánea como lo fue la maestra Osmara de León, siendo Clarita una de sus</li></ol>



pupilas, quien ha sabido llevar el conocimiento de la danza y transmitirlo a las nuevas generaciones de artistas y estudiantes de la danza. Siendo ella la gestora principal de la creación de la Escuela de Artes Escénicas para la profesionalización de la danza en Cuenca. Es imprescindible reconocer su trayectoria artística e innovadora, al instaurar la danza contemporánea en la escena Cuencana, con una proyección nacional. Gracias a ello hoy en Cuenca varios coreógrafos y coreógrafas están creando lenguajes auténticos, fusionados entre la danza y el teatro, propuestas no convencionales como tradicionales.

#### **4. ¿Cómo es Clara Donoso como referente artístico ecuatoriano?**

Su labor ardua por apostar al arte como un modo de vida en una ciudad pequeña pero rica en cultura, tradiciones, su visión, optimismo y su pasión por la danza no ha sido en vano, hoy en día Cuenca es un referente a nivel nacional de la danza, creación coreográfica, puesta en escena, festivales tradicionales como contemporáneos, la escena es diversa y enriquecedora. Una compañía de danza y una carrera de Danza no se logran de la noche a la mañana, su legado artístico hoy da frutos en cada uno de los estudiantes que hoy disfrutamos nuestra decisión de vida por la danza.

#### **5. ¿Cuáles son las obras que conoce de la artista?**

Los Miserables, montaje con los estudiantes de artes escénicas de la Universidad de Cuenca.

#### **6. ¿Cómo es Clara donoso0 en el ámbito profesional?**

Es apasionada, te ayuda a desarrollar tus propias ideas coreográficas, impulsa la fusión entre la danza y el teatro. Técnicamente es estricta y disciplinada, así como libre en la creación.

#### **7. ¿Cómo es Clara donoso fuera del escenario?**

Una amiga solidaria, atenta a escuchar, alegre, confidente.

#### **8. ¿Cómo clara donoso inspira y ayuda a las mujeres artistas en danza y teatro?**



Nos inspira con su pasión por la danza, su permanencia en la misma, su fe y seguridad que nos brinda a cada uno de sus estudiantes para ser unos creadores lo cual requiere tenacidad y personalidad.

**9. ¿Cuáles son los valores que le transmite la artista?**

Alegría, pasión, constancia, amor propio, autovaloración, respeto.

**10. ¿Cuáles es la anécdota o acontecimiento que más recuerda de la artista?**

Tengo muchos, entre ellos la confianza que me dio para crear montajes escénicos con las alumnas de su escuela como el musical Hair, el cual lo tuve que investigar, analizar la puesta en escena, y recrearlo con alumnas pequeñas, fue divertido ya que después de unos años al viajar a Estados Unidos vi varios musicales en Broadway, y me gustó mucho verlos en vivo, al principio tenía un poco de rechazo por los espectáculos occidentales, y al final cambié de opinión, ya que un espectáculo así requiere muchos elementos y trabajo corporal, vocal, teatral.

**11. ¿Cómo transforma Clara Donoso los espacios no convencionales en sus obras?**

Los transforma por la poética innata que hay en cada lugar, por ejemplo, la Catedral Vieja donde ha presentado su obra, es un espacio que cuenta con una arquitectura rica en historia, formas, sentires. Los lugares tienen historia, olores, en la escena se acoplan al cuerpo y viceversa. En sus montajes he visto esas sensaciones en los bailarines e intérpretes. Clarita crea vivencias entre el cuerpo y el espacio las cuales se presentan al espectador, esas sensaciones son parte de la puesta en escena.

**12. ¿Cuál es el aporte que Clara Donoso realiza en la carrera de Danza y teatro dentro de la Universidad de Cuenca?**

Su mayor aporte ha sido ser un pilar para su existencia, sin su gestión no contaríamos con una escuela profesional hoy en día. Otro aporte que considero es importante es el tiempo que ella le brinda a pensar la danza, escribirla, filosofar



la danza. Considero necesario un aporte posterior a la carrera como lo sería una maestría en Artes Escénicas.

**13. ¿Considera Ud. que Clara Donoso tiene relación artística con Osmara de León?**

Clarita es su pupila, y tiene un legado con la danza, y ha dado frutos.

**14. ¿Qué obra artística Ud. considera que se debe de internacionalizar?**

Considero que debe remontar las obras con las que inició la compañía de danza, recontextualizarlas, ya que algunas de sus obras abordan problemáticas que las vivimos hoy en día, como la globalización, cambio de siglo, pandemias, racismo.

**15. ¿Con qué artista identificaría a Clara Donoso?**

Con Isadora Duncan por bella, sofisticada, atrevida, desahogada.

**16. ¿Cuál es su crítica artística sobre la obra “No hay nada nuevo que contar”?**

Cuerpos entregados a las sensaciones que producía el lugar como la piedra, la madera, el olor de los años del espacio, el agua, los momentos rituales, la entrega al cuerpo del otro. Se percibía la conexión grupal de los ejecutantes en el performance, como en la ruta de los espacios diferentes en que ocurría cada escena.

**17. ¿Cómo considera los espacios de la obra “No hay nada nuevo que contar”?**

Originales, poéticos, enlazados entre sí por la historia, por la forma, acordes a las escenas de la obra, tanto para los solos como los dúos y coreografías grupales.

**18. ¿Ud. cree que el espacio de la obra dentro de la catedral vieja fue el correcto?**

Si, totalmente en contexto con las interpretaciones de los bailarines, cuerpo y espacio se conjugaron entre el amor y la poesía.

**19. ¿Qué interpretación tiene el interior de la catedral con la obra “No hay nada nuevo que contar”**

Se vuelve un espacio de confianza entre el intérprete y el espectador. El espacio se reinventa se regenera, es multiverso gracias a la puesta en escena.



**20. En una frase como Ud. describiría a Clara Donoso**

Cada aliento vivido y sobrevivido lo puedo bailar.



Anexo 3. Consentimiento y entrevista a Clara Donoso

<b>Universidad de Cuenca</b>
<b>FACULTAD DE ARTES</b> <b>DANZA- TEATRO</b> <b>GUÍA DE ENTREVISTA</b>
<b>ANÁLISIS DE LA ESPACIALIDAD NO CONVENCIONAL EN LA OBRA “HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ” DE CLARA DONOSO, PRESENTADA EN LA CATEDRAL VIEJA</b>
<b>Fecha de entrevista: 13 de julio de 2020</b>
<b>Grupo/Sector docente de danza</b>
<b>Entrevistado Clara Donoso</b>
Introducción: La siguiente entrevista se encuentra estructurada en preguntas abiertas relevantes sobre la vida personal y profesional de la entrevistada.
<b>Preguntas:</b> <b>¿Cuándo y dónde nació?</b> 27 de octubre de 1968 <b>¿Quiénes fueron sus Padres?, y ¿Cómo fue su vida?</b> Rubén Donoso Crespo y Bertha López Ordoñez <b>¿Cómo fue su infancia y adolescencia?</b> Tuve una infancia muy segura y agradable, soy la quinta hija de 5 hermanos, 4 mujeres y un hombre. Fui protegida y tuve una niñez estable, libre de los peligros de la calle. Nací en Cuenca, Ecuador, una ciudad muy tranquila en esa época y desde muy pequeña, a la edad de 5 años inicié mis estudios en danza, por tanto ella forma parte de mi vida, o como casi toda bailarina lo dice: la danza es mi vida, pero no solo por el amor que tengo por ella y por la emoción que me produce practicarla, enseñarla y componerla, sino porque es un lenguaje que lo siento incorporado en mi cuerpo al igual que el habla. Mis padres se separaron cuando yo tenía 7 años de edad. Sin embargo, no tengo recuerdo de haberles visto juntos nunca, pues cuando yo nací mi padre viajó a los EEUU y vivió allá hasta mis siete años, tiempo en que retornó,



pero se produjo la ruptura del matrimonio, aunque él nunca abandonó la casa. Vivió con mi madre hasta aproximadamente unos 10 años antes de fallecer.

Él era un hombre tranquilo, bueno, apacible y muy, muy pasivo, tenía gusto por la contemplación y la meditación, lo que nos ha transmitido a todas sus hijas.

Mi madre es una mujer muy activa, fuerte, trabajadora y emprendedora. Fue quien nos incentivó a estudiar, a trabajar y a salir adelante en nuestro desarrollo como profesionales. También fue idea de ella que yo ingresara a la escuela de Danza del Conservatorio José María Rodríguez a esa corta edad.

### **¿Cuáles fueron sus aficiones?**

Creo que no soy una persona que busca muchas experiencias en la vida, vino la danza a mí y me quedé en ella hasta hoy. Esa fue la única afición desde pequeña, además, claro, de salir eventualmente con mis amigas.

### **¿Quiénes fueron sus amigos?**

Mis compañeras del colegio y también las del conservatorio. Yo salía de la escuela a la una de la tarde y a las dos y media o tres de la tarde ya estaba en las clases de danza. Cuando pasé al colegio, salía de clases a las dos y media de la tarde y a las tres o cuatro ya estaba estudiando en el Conservatorio hasta las siete de la noche; esto me produjo en ciertas etapas de mi vida un gran cansancio y aburrimiento, por lo que, a veces solía ranclarme de clases e ir a caminar por la ciudad con mis compañeras de danza o con las del colegio.

### **¿Cómo fue su desempeño durante sus estudios artísticos?**

Estudí a la par con el colegio y me gradué junto con el colegio. Tuve la suerte de encontrar a mi gran mentora Osmara de León, quien tuvo mucha paciencia conmigo y con todas mis compañeras, parece que entendía lo difícil de estudiar en dos colegios a la vez.

Creo que además ella creía en nosotras y nos estimulaba a continuar, a pesar de las eventuales ranclas. Entre mis compañeras estuvieron Martha Cecilia Guerrero, Sonia Calle, Sonia Carrasco, Maritza Iglesias y Fabiola Álvarez.

Creo que mi mayor fortaleza fue la creatividad, más que las técnicas, suelo encontrar grandes y fuertes emociones en la música y creo que eso me mueve a expresarlas con el movimiento. Para la Sra. Osmara, lo más





importante era eso, la capacidad expresiva de sus bailarinas, por eso apostó por mí.

Mis maestras, a quienes les debo mi formación en danza fueron: Lucía Ordoñez y Ximena Abril en la escuela, Blanca Álvarez fue mi profesora de folklore y una gran amiga y colega posteriormente, Rosita Tapia me enseñó Jazz y Graham technique, Ximena Abril me enseñó ballet y Osmara de León Ballet, y rítmica y coreografía.

En cuanto a la técnica, creo que la fortalecí durante el año que estudié en Quito, en la Compañía Nacional de Danza, en donde estudiaba desde las 9h00 hasta las 13h00 con los profesionales de la misma; en la tarde volvía a las 18h00 a tomar clases con el tercer nivel (nivel avanzado de la escuela). Yo estaba acostumbrada al esfuerzo en los estudios, así que de 15h00 a 17h00 hacía Clases de Danza contemporánea en el Frente Independiente de Danza con mi maestro y amigo Klever Viera, de quien tengo un certificado de estudios.

Mis maestros en Quito fueron:

Maritza Cretenier, graduada en París, en el tercer nivel de la escuela de la Compañía de Danza.

Felipe González en las clases que tomaba con los profesionales de la Compañía.

Fausto Villagómez, me impartió Danza moderna en la Compañía

Klever Viera me enseñó su danza contemporánea en el Frente Independiente de Danza.

A mi regreso de Quito, (1987) gané el concurso de profesora titular de danza contemporánea y ballet en la escuela de danza del Conservatorio José Ma. Rodríguez, en donde laboré por casi 14 años consecutivos, hasta ingresar a la universidad de Cuenca como profesora y directora en la licenciatura que creé en Danza- Teatro (2000).

### **¿Qué profesiones decidió estudiar?, y ¿por qué?**

Mientras trabajaba en el Conservatorio ingresé a la escuela de Derecho y Ciencia Políticas de la Universidad del Azuay UDA, en donde me gradué como Doctora en Leyes y Abogada de los Tribunales de la República del Ecuador. Después me gradué de Magister en Estudios de la Cultura en la misma universidad.



Ingresé a estudiar Derecho porque es una carrera humanista que, aunque no lo parezca, tiene mucha afinidad con las artes, debido al afán de justicia, uno de los ideales que nos mueve a los seres humanos, creo que ese es el punto de encuentro con el arte que yo he practicado la mayor parte de mi vida.

**¿Qué artistas fueron influyentes para Ud.?**

Osmara de León en la creatividad, el amor por la práctica del arte y los ideales de vida.

Ximena Abril una bailarina clásica casi perfecta en nuestra ciudad.

Rosita Tapia, movida por la gran pasión hacia el arte.

Blanca Álvarez, una contundente profesora de folklóre nacional e internacional y experta en tap.

Felipe González en cuanto a la transmisión de la técnica del ballet y también por su vulnerabilidad humana, profundamente humana.

Pina Bausch, el mayor ejemplo internacional de una danza humana y creadora de la danza- teatro en Alemania.

**¿Aportó alguna investigación para su carrera? ¿De qué trataba?**

Varias, una de ellas el estudio de género en la maestría de Estudios de la Cultura, en esta aprendí que ese concepto de la modernidad respecto de la familia conformada por padre, madre e hijos, está idealizado y distante de la realidad histórica, pues no ha existido en la generalidad de las culturas.

Entonces se ha optado por redefinirlo como: Familia es el lugar en donde se brindan al ser humano las mejores condiciones afectivas y de estabilidad para propiciar su desarrollo.

También he investigado sobre el maltrato psicológico y físico en el ámbito doméstico, la enorme dificultad que la víctima tiene para detectarlo y mucho más para salir de ese ambiente.

He realizado investigaciones sobre las danzas ancestrales en el Alto Cañar, practicadas por los Tunduchiles, de ésta se ha publicado un artículo científico en la revista de investigaciones artísticas Tsantsa, de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.



**¿Se mudó de ciudad, estado o país? ¿Por qué razón?**

A mis 18 años viví durante un año en Quito debido a mis estudios de danza. Después de esa valiosa experiencia para mi desarrollo profesional retorné a Cuenca. Esta ciudad me parece muy amable para vivir.

He viajado mucho por mi profesión, unas veces para representar a mi ciudad en festivales de Danza, como es el caso del Teathertreffen 2004 en Berlín Alemania y muchas otras para seguir tomando cursos de actualización en danza.

**¿Qué actividades realiza aparte de su labor?**

He tenido la suerte de que mi trabajo reúna en sí, la pasión y el disfrute a la hora de enseñar, la práctica rigurosa de ejercicio físico y la investigación teórica.

Por esa razón no realizó ninguna actividad más, pues termino las clases sumamente cansada física e intelectualmente. Lo único que necesito es descansar.

**¿Está casada? ¿Tiene hijos?**

Tengo dos divorcios. De mi primer matrimonio tengo dos hermosos hijos que han sido la razón de mi vida y de mis esfuerzos profesionales durante muchos años. Hoy me siento más liberada de las responsabilidades pues María Emilia tiene 27 años, es chef profesional, tiene una maestría, ama dar sus clases de danza y bailar, igual que yo.

José Andrés tiene 23 años y también es ya independiente, trabaja en negocios.

**¿Cuáles de sus planes se han concretado y cuáles no?**

¡Ninguno! La vida me ha enseñado a no hacer planes porque es bastante accidentada y he terminado tomando las decisiones en base a las oportunidades o a las limitaciones que se me han presentado.

Sin embargo, estoy totalmente agradecida porque cada día aprendo a vivir, de acuerdo a como se me presente.



**¿Tiene alguna meta que quiera lograr en un futuro próximo?**

Estamos creando una nueva obra de danza teatro virtual que esperamos se estrene en agosto.

**¿Siente Ud. que marcó un antes y un después la danza- teatro en la ciudad de Cuenca?**

Creo que sí, pues es un género totalmente diferente a la danza clásica, contemporánea, al folklore o al hip hop, que se enseñan en el Conservatorio y en las academias privadas.

Ésta ofrece la posibilidad de indagar de manera profunda en las emociones, en las relaciones y en las vivencias para reflejarlas en movimientos y texto que, fusionados dentro de la obra, llegan al público de una forma directa, contundente, humana.

Por otro lado, mi trabajo en la creación de la licenciatura en danza-teatro tenía el objetivo de abrir nuevas oportunidades de expresión artística a los jóvenes, y no competir con las poéticas o géneros dancísticos que ya existían en la ciudad.

La idea de abrir nuevos espacios y nuevos caminos debe primar al momento de generar un proyecto como estos.

**¿Qué sueños y metas le faltan realizar?**

Si hablamos de sueños, creo que el mejor para mí sería lograr una educación que contribuya a vivir en armonía entre los seres humanos, sin violencia. Soñar no cuesta nada y si además podemos poner un granito de arena, qué mejor.

**¿Ud. cree que la vocación pasa por la fama?**

De ninguna manera, en mi caso yo entré a estudiar danza a los cinco años y me he mantenido desde entonces practicándola o enseñándola. No sé cuándo supe que tenía la vocación para ello, pero lo que sí sé es que a mi regreso de Quito, yo era aún muy joven y sufría mucho por no tener espacios para entrenarme y bailar profesionalmente en esta ciudad, sin embargo ese sufrimiento (literal) se transformó en una oportunidad para crear los espacios como la compañía de danza de la Universidad de Cuenca y la licenciatura en



danza -teatro. Supongo yo que me creé las oportunidades, pero siempre con mucho esfuerzo.

Recuerdo que durante años tuve tres trabajos a tiempo parcial a la vez: en el Conservatorio, en la Universidad de Cuenca y en una academia privada; lo hacía para poder mantener a mis hijos, con los que nos quedamos solos cuando yo tenía 27 años. Además, estaba acabando mis estudios de Derecho y luego iniciaría mi maestría. Recuerdo que dormía poquísimo.

Por tanto, creo yo que la vocación genera constancia. Las necesidades emocionales y económicas generan esfuerzo para salir adelante. La fama, supongo yo, que es el fruto de las anteriores.

Sin embargo, yo no me considero famosa, yo solo soy un ser humano, cuya tarea fundamental es aprender a vivir.

### **¿Como educa su hija siendo un referente artístico en la danza?**

¡Yo no lo hice conscientemente y eso es lo mejor que me ha podido pasar!

Recuerdo que ellos, cuando eran pequeños, estaban conmigo en muchas clases y en muchos ensayos. Cuando me tocaba ir en las noches que me tocaba ir al teatro para terminar los montajes o para ensayar y presentar las obras, ellos iban conmigo, siempre con alguien más que me ayudara a cuidarlos, generalmente estaba mi mamá, quien ha sido mi muro y mi motor.

Si daba talleres vacacionales, mi hija iba al taller, de esa forma la danza ha sido parte de su vida también.

José Andrés tuvo las mismas vivencias, recuerdo que se quedaba dormido en el teatro, a él le aburría!

El resto del tiempo, cuando no estábamos haciendo danza, la vida transcurría muy normal, veíamos muchas películas, salíamos a tomar helados, hacíamos sus tareas, etc.

### **¿Cuál es el nivel de complejidad al llevar a cabo una obra artística?**

Sumamente fuerte, pues al principio tienes una idea vaga de lo que quieres decir con la misma, pero poco a poco vas profundizando en la investigación y encuentras nuevos recursos o nuevas necesidades. ES necesario encontrar los detonantes precisos para que los intérpretes sientan a la obra como suya y se involucren. Debes organizar los momentos de entrenamiento y los de creatividad (sea a partir de improvisaciones o de



composición planificada). Cuando la obra va tomando forma, el ojo de directora debe ser agudo, a fin de seleccionar los materiales de forma (movimientos, textos, música) que favorecen a la obra. Debes cuidar el tempo, que consiste en tener presente el ritmo musical, el bio ritmo personal de cada intérprete y el tempo de la obra misma, que para mi criterio debe ser variable a fin de generar momentos más álgidos y otros más apacibles, momentos de más acción y otros de silencio. Todo ello se hará de acuerdo a lo que, a mi criterio requiere la obra.

Personalmente he experimentado momentos de la vida cotidiana en los que no he podido desprenderme de la composición, es decir, me he descubierto realizando las actividades diarias de la vida, pero con mi mente concentrada en alguna escena de la composición.

**¿Cuáles son sus principales obras en danza y teatro?**

¿Quieres tomar un café conmigo?

Es un solo ejecutado por mí, manipulando un objeto escénico de gran tamaño: una silla de dos metros de alto; la silla se transformaba en mi nido, mi agresor Y mi amor.

La silla fue creada por la conocida artista Katia Cazar.

El texto en el que me inspiré fue escrito por Carlos Rojas (isidro Luna)

Fue creada en el museo de las Conceptas, en el año 1998- 99

Luego la presenté varias veces, una de ellas durante el lanzamiento de un libro de Gustavo Vega, en aquel entonces Rector de la universidad de Cuenca. Otra vez la presenté en un congreso latinoamericano de universidades (UDUAL).

Entre el Cielo y la Tierra, obra de danza aérea, circo, danza contemporánea y mimo. Esta hacía alusión a los momentos de ensueño a los que puedes llegar a través del amor en contraste con los otros momentos de la vida. La presentamos en el patio del Rectorad de la Universidad de Cuenca, durante la inauguración del Centro de Documentación Juna Bautista Vázquez. (2002-2003).

Hoy no hay nada nuevo que contar aquí, Tour escénico.

Inicia su recorrido en la puerta principal del museo de la Catedral Vieja de Cuenca y lleva al público por varias locaciones de esta edificación, observando diversas escenas que hacen alusión a la vida de las mujeres



cuencanas en una cierta relación de dominio patriarcal, que a mi criterio surgió con la civilización judeo-cristiana. (2011, 2014, 29019).

**¿Cuáles son los aspectos emocionales en la elaboración de sus obras?**

Considero que todas las obras artísticas hablan de las vivencias del autor y sus criterios sobre los diversos temas que toca.

**¿Por qué el llevar a cabo presentaciones en espacios no convencionales?**

Es muy importante llevar las obras de arte a quienes no tienen acceso al teatro por diversas razones.

Otra razón importante es que los espacios diversos al teatro (espacios no convencionales). Detonan en el artista temas que a lo mejor en otros espacios no saltarían a la luz.

También detonan circunstancias escénicas que únicamente en ese espacio pueden ocurrir y construirse.

**¿Qué significa para Ud. su obra Hoy no hay nada nuevo que contar?**

Un momento específico de mi vida, a través de la cual intenté generar conciencia del constructo social que irrespeta a la figura femenina, en circunstancias tan cotidianas como la relación de pareja, la educación, y por supuesto las prácticas religiosas que han incidido contundentemente en esta situación.

**¿Porque realizo su obra en la catedral vieja?**

Porque fue el espacio que detonó o me inspiró para poner en escena la historia de la cual se habla.

**¿Qué relevancia tiene el espacio utilizado con el significado de su obra?**

Alta, pues sin ese espacio, no hubiera surgido la obra.

**¿Cuál ha sido la transformación de la obra en sus diferentes presentaciones?**

La primera vez que se compuso la obra fue hecha desde mi visión sobre el tema y desde mis experiencias y deseos con respecto al trato a la mujer, con aceptación de los intérpretes.

Las siguientes veces que se ha compuesto la obra ha surgido una cierta negociación entre los intérpretes y yo para modificar ciertas escenas, la última vez se incluyó el tema del constructo social violento dentro del cual crecen los



hombres, éste modifica sustancialmente su comportamiento desde la niñez hasta que se vuelve adulto.

**¿Cuál es el autoanálisis de su obra?**

Esto se encuentra en el guion de la obra que está publicado en Tsantsa, revista de investigaciones artísticas de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.





Universidad de Cuenca

Anexo 4. Fragmento de "Hoy No Hay Nada Nuevo Que Contar Aquí"



**FRAGMENTO DE "HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ"**

CLARA DONOSO LÓPEZ

Universidad de Cuenca

clarita.donosos@ucuenca.edu.ec

Recibido: 05/11/2013

Aceptado: 15/11/2013



**Resumen:**

*La obra “Hoy no hay nada nuevo que contar aquí”, hace alusión en forma irónica al patrimonio que encierra la Catedral Vieja de la ciudad de Cuenca (Ecuador). Esta edificación es parte de la Cuenca de las tradiciones y de la religiosidad. La escenificación se inicia con un tema bíblico extraído del Génesis, en el que se cuenta la historia de la entrega de la manzana por parte de Eva a Adán, luego de lo cual el Creador dice a la mujer que parirá con dolor y siempre estará delirando por el amor del hombre.*

**Palabras clave:** Obra Escénica, tradición, cultura, feminidad, libertad.

**Abstract:**

*“Hoy no hay nada nuevo que contar aquí” (Today there is nothing new to tell here) is an stage work which alludes ironically to the heritage of the “Catedral Vieja” (famous cathedral from Cuenca, Ecuador). This edification is part of the city’ traditions and religion. The staging starts with a biblical theme extracted from “Genesis” which tells that Adam was tempted from Eva. So then, God says to the woman “you will give birth with pain and you will burn for the love of your husband who will rule over you”.*

**Keywords:** Stage work, tradition, culture, feminism, fault, freedom.

*“Son las voces de lo más hondo de la mente que susurran las verdades que tal vez una mujer no desea oír, pues destruyen su fantasía del Paraíso encontrado”.*

Clarissa Pinkola -Mujeres que corren con los lobos-



Foto: cortesía de M. Guiracocho

\* \* \* \* \*

Hola, bienvenidos al tour escénico en el que:

### ***HOY NO HAY NADA NUEVO QUE CONTAR AQUÍ...***

Qué puede haber de nuevo en este museo religioso de “La Catedral Vieja” de

Cuenca, en donde se conserva la historia de la religión de los grandes hombres... Jesús, sus discípulos y, por supuesto, la Iglesia Universal. Hay esculturas que nos esperan en el altar mayor para sugerirnos la historia religiosa, que ha sido capaz de cambiar las civilizaciones e imponernos culturas tan distantes de la vida que un día creímos que sería nuestra...



## Universidad de Cuenca

Hoy les contaremos la vieja historia de la zorra, la loba, la leona, la hiena, la lora, del maniquí y de la loca sin razones. Todos personajes que cohabitan en un mismo ser y en esta ciudad, Santa Ana de los Ríos de Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad, ciudad preñada de tradiciones e innovaciones y parturienta de deseos incontables.

Les invito a conocer el Altar Mayor en donde encontramos a los discípulos, alrededor de quienes “las Evas” bailan, en busca de atención, constituyéndose en la tentación, como lo dice el Génesis: “la mujer que me disté por compañera me dio el fruto y comí”.

Y ante tal aseveración Yahvé increpó a la mujer y le dijo: “Parirás con dolor a tus hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará”. La pregunta en esta escena es ¿Desde el primer momento de esta historia bíblica nos aceptamos como las culpables? Dicen que el ser humano es violento con quien deja que lo sea... ¿es que nosotras permitimos que nos vulneren, nos dominen y asumimos la culpabilidad?

Ahora, pasemos por favor a la capilla de “La Piedad”, aquí encontramos la doliente escultura de “María” acunando a su hijo muerto cuando fue bajado de la cruz, y a su lado está la mujer Eva, “la madre de todos los vivientes” (Génesis), que nos recibe con una canción de cuna de una cajita musical europea y cantos de cuna quichuas.

Eva mece a su hijo imaginario y dice:

"Yo soy la madre, madre de toda la humanidad, soy la madre tierra, madre de mis hijos y de los tuyos, madre de nuestro perro, madre... ¿de ti? "

"También soy tu madre cuando festejas tus triunfos y cuando me culpas por tus derrotas, cuando juegas a ser el gran hombre dueño del universo y cuando como un adolescente sientes fastidio por mi presencia y por lo que significo en tu vida. ¡Soy la loba capaz de destrozar a quien se atreva a tocar a los míos!"



## Universidad de Cuenca

Caminemos hacia el fresco más antiguo de este museo religioso, y veamos la imagen entrecortada de "la virgen" con un halo de santidad e ingenuidad... Aquí encontramos también a la niña que aprendió que debía guardarse para el Príncipe azul, quien le salvaría de la soledad... ¡Le subiría en su caballo blanco y vivirían felices para siempre!

Claro que a esta mujer le toca aprender que: "Felices para siempre" es un compromiso de seguir construyendo la vida; y que recién empieza el capítulo de esta historia sin finales felices, en la que ella como parte del triunfo de la globalización tendría que convertirse en la leona, la guerrera que lucha por el sustento.

Es un maniquí construido por la sociedad para cumplir todos los objetivos necesarios. Está construida a imagen y semejanza de la sociedad: ¿niña bonita? ¿princesa? ¿ama de casa? ¿ejecutiva eficiente? ¿mujer fiel? ¿madre ejemplar?

Zorra que incitas al hombre al pecado; loba que destroza a quien se atreva a tocar a los suyos; leona guerrera que trae el sustento de vida; hiena que ambiciona el poder que le sobra al hombre; lora que repite los epítetos de la sociedad; ¡loca, loca, siguiendo los estereotipos del poder!

¿Y tú y yo.... quiénes somos? De todo lo que hemos aprendido... ¿Qué nos gusta? ¿Cómo queremos vivir?

Camino ciega y así guío en este tour escénico al público... ¡a tientas!

¡Les llevo a tientas al patio interior del museo y busco a la zorra salvaje! (En este caso es sinónimo de viejo zorro). A aquella que habita desde inmemorables tiempos dentro de nosotras y que se ha callado ante tantas convenciones sociales que nos llevan por la vida como autómatas.



Cortesía de Festival de Danza In

Canto mantras que vienen sin razón aparente a mí, que me incitan a interiorizarme y encontrar algo que no distingo a ciencia cierta qué es. Me baño en el agua empozada en ese patio interior, y siento que me sana; pero otra vez surge la esquizofrénica, la bulímica, la mujer herida. Vuelvo al amor y contemplo en el corredor del lugar fotos de las mujeres de antaño que se muestran calladas, que esbozan una leve sonrisa para no desvelar lo que sienten.

Me rebelo y actúo como un hombre.

Les convoco a que presencien cómo una mujer se masculiniza, los invita y los desecha, escoge a otros... ¿Acaso me cansé ya de ti? Hoy quiero probar de otras fuentes:

anturio o...mejor un clavel, no mejor un girasol. ¡Hoy quiero placer!

Caminemos hacia el confesionario del museo que se encuentra atrás del patio interior para aceptar la culpa, para declararme culpable de ser mujer.

¡Me culpo por tener la esperanza de que tus promesas sean cumplidas!

¡Me culpo de ser libre, de hablar y pensar por mí misma!

¡Me culpo de ser esa mujer salvaje, sabia y zorra que guía mis instintos!



## Universidad de Cuenca

¡Me culpo por ser esa mujer que se desflora cada vez que me abrazas!

¡Me culpo... ¡Sí, me culpo por llenarme de vida en el éxtasis de mi propio amor!

Y ahora, en el penitenciario (o confesionario en el que me impondrán la penitencia por mis pecados).

¡Yo decreto que no soy culpable de nada más que de existir y vivir a plenitud, que mi penitencia es ser yo, ingenua y sabia a la vez!

¡Que soy respeto, solidaridad y amor y valentía!

¡Que soy yo, felizmente mujer!

\* \* \* \* \*

**Nota bene:** Esta obra de danza-teatro se presentó como una intervención pública en el Museo de la Catedral Vieja de la ciudad de Cuenca, en el marco del Festival Internacional de Danza “In Vitro”, durante el año 2010. Su formato fue el de un Tour Escénico, que tuvo durante la semana del festival quince presentaciones. En mayo de 2011 se presentó en la misma localización, durante una semana, con tres representaciones diarias.