

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

Análisis del proceso de creación de las intervenciones número: 11, 26 y 31 del Proyecto "Danza en la Calle" en la ciudad de Cuenca, a partir de la relación entre la Danza Contemporánea y la creación Site Specific

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

Autora: Sandra Ibelia Gómez Navas

CI: 0104316732

Correo electrónico: sandragomeznavas@gmail.com

Directora: Jéssica Cristina Bustos Criollo

CI: 0105271324

Cuenca - Ecuador

15 de septiembre del 2022

RESUMEN:

Este trabajo aborda la relación entre la Danza Contemporánea y la creación Site Specific, a partir del análisis de tres intervenciones (11, 26 y 31) del proyecto “*Danza en la Calle*” dirigido por Sandra Gómez Navas desde el año 2011, utilizando conceptos como Proceso creativo y Danza Contextual, con el fin de teorizar la práctica artística realizada en dichas intervenciones.

Palabras claves: Danza contemporánea. Danza en la Calle. Site Specific. In situ. Danza Contextual. Proceso creativo.

ABSTRACT:

This work addresses the relationship between contemporary dance and Site Specific creation, based on the analysis of three interventions (11, 26, and 31) of the “*Danza en la Calle*” project directed by Sandra Gómez Navas since 2011 using concepts such as Creative process and Contextual Dance, in order to theorize the artistic practice carried out in these interventions.

Keywords: Dance. Street Dance. Site Specific. Creation. In situ. Contextual dance. Creative process.

ÍNDICE

RESUMEN:	2
ABSTRACT:	3
Cláusula de Licencia y Autorización para publicación en el Repositorio Institucional	8
Cláusula de Propiedad Intelectual	9
INTRODUCCIÓN	10
PROBLEMATIZACIÓN	12
CAPÍTULO I: GENERALIDADES Y CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA	13
1.1 BREVE HISTORIA DE LAS RUPTURAS DE LA DANZA OCCIDENTAL.....	13
1.2. DANZA CONTEXTUAL.....	16
1.3 DANZA EN LA CALLE.....	21
1.3.1. ANTECEDENTES.....	22
1.3.2. CARACTERÍSTICAS DEL PROYECTO DANZA EN LA CALLE.....	22
CAPÍTULO 2: CONCEPTOS PARA EL ANÁLISIS	24
2.1 EL PROCESO CREATIVO	24
	4

2.2 SITE SPECIFIC	25
2.2.1. ESPACIO/ARQUITECTURA.....	26
2.2.2. SONORIDAD	27
2.2.5 IMPROVISACIÓN	31
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE LAS INTERVENCIONES 11, 26, 32	33
3.1 ANÁLISIS INTERVENCIÓN NÚMERO 11 “DE PIES DESNUDOS”.....	33
3.1.1 FICHA TÉCNICA.....	33
3.1.2 CONTEXTUALIZACIÓN/BREVE RESEÑA HISTÓRICA	34
3.1.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN 11 “DE PIES DESNUDOS”	36
1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención 11 “De Pies Desnudos” .	36
2. Relación con la sonoridad en la intervención 11 “De Pies Desnudos”	38
3. Micro coreografía en la intervención 11 “De Pies Desnudos”	38
4. Composición en tiempo real en la intervención 11 “De Pies Desnudos”	39
5. Improvisación en la intervención 11 “De Pies Desnudos”	39
6. Estructura coreográfica en la intervención 11 “De Pies Desnudos”	40

3.2 ANÁLISIS DE DANZA EN LA CALLE NÚMERO 26.....	41
3.2.1 FICHA TÉCNICA.....	41
3.2.2 CONTEXTUALIZACIÓN	42
3.2.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN No 26	42
1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención No 26	42
2. Relación con la sonoridad en la intervención No 26	44
3. Micro coreografía en la intervención No 26	46
4. Composición en tiempo real en la intervención No 26	46
5. Improvisación en la intervención No 26	47
6. Estructura coreográfica en la intervención No 26	48
3.3 ANÁLISIS DE DANZA EN LA CALLE NÚMERO 31	52
3.3.1 FICHA TÉCNICA.....	52
3.3.2 CONTEXTUALIZACIÓN	53
3.3.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN No 31	54
1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención No 31	54
2. Relación con la sonoridad en la intervención No 31	56

UCUENCA

3. Micro coreografía en la intervención No 31	56
4. Composición en tiempo real en la intervención No 31	57
5. Improvisación en la intervención No 31	58
4. CONCLUSIONES	61
5. Bibliografía	63
6. ANEXOS	65
6.1 Registro fotográfico intervención número 11 “DE PIES DESNUDOS”	65
6.2 Registro fotográfico intervención No 26	70
6.2.1 Enlace del video registro de la intervención No 26	73
6.2.2 Relatos de la experiencia de algunos/as bailarines/as creadores/as de la intervención No 26	73
6.3 Registro fotográfico intervención No 31	75
6.3.1 Enlace del video de registro de la intervención No 31	78
6.3.2 Relatos de la experiencia de algunos/as bailarines/as creadores/as de la intervención No 31	78

Cláusula de Licencia y Autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Sandra Ibelia Gómez Navas en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **"Análisis del proceso de creación de las intervenciones número: 11, 26 y 31 del Proyecto "Danza en la Calle" en la ciudad de Cuenca, a partir de la relación entre la Danza Contemporánea y la creación Site Specific."**, 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, 15 de septiembre de 2022



Sandra Ibelia Gómez Navas

C.I: 0104316732

Cláusula de Propiedad Intelectual

Sandra Ibelia Gómez Navas, autora del trabajo de titulación "Análisis del proceso de creación de las intervenciones número: 11, 26 y 31 del Proyecto "Danza en la Calle" en la ciudad de Cuenca, a partir de la relación entre la Danza Contemporánea y la creación Site Specific.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 15 de septiembre de 2022



Sandra Ibelia Gómez Navas
C.I.: 0104316732

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo contiene el análisis del proceso creativo de tres intervenciones, 11, 26 y 32 del proyecto “*Danza en la Calle*”, en relación con la danza contemporánea y el espacio urbano partiendo de los conceptos de Danza contextual (Pérez Royo, 2008), Proceso creativo (Sánchez, 2009) y Site Specific (Pérez Royo, 2008). El material de estudio se relaciona entre sí gracias a los archivos documentales, mismo que a través del diálogo con los conceptos teóricos mencionados, generan vínculos entre la práctica artística realizada y las concepciones que los autores y autoras respecto a los temas planteados.

Uno de los pilares para este análisis es la Danza Contextual. Victoria Pérez Royo, en su texto *A bailar a la calle* (2008) ofrece una cierta clasificación basada en los espacios que puede tomar la danza. La Danza Contextual se caracteriza por su compromiso con el lugar en donde se crea y se desarrolla. “*Danza en la Calle*” utiliza el espacio urbano, no solamente como zona de ejecución, sino también como el lugar que influye en la construcción de la obra, tanto para la creadora como para los/las bailarinas y los/las espectadoras, dando como resultado, además del estético dancístico, la relación de las personas que participan en el desarrollo de las intervenciones.

Bajo este contexto, la elección de los espacios es fundamental. En el caso de “*Danza en la Calle*”, la selección de plazas y lugares significativos de la ciudad de Cuenca es motivación para que el proyecto salga de los espacios convencionales hacia la urbe. El espacio público promovió la búsqueda, reflexión y diálogo de nuevas formas en las que el proyecto generó sus propuestas. El interés de la autora de este trabajo y del proyecto “*Danza en la Calle*” en espacios no convencionales, es el detonador primigenio para el desarrollo del

UCUENCA

proyecto. De esta manera las intervenciones número 11, 26 y 31 eligen sus lugares de desarrollo marcando una relación sostenida no sólo por sus características físicas, sino acentuando sus valores sociales. Se forman relaciones que van desde lo simbólico hasta la anécdota, pasando por la convivencia y la resignificación de dichos espacios. Las intervenciones marcan presencia y llaman la atención de vecinos y transeúntes de la zona. Pérez Royo lo expone de la siguiente forma:

En este tipo de práctica el contexto no se considera en su dimensión arquitectónica, geográfica o geométrica, sino desde un punto de vista humano. A la danza le interesa la sociedad en la que se inserta, de modo individual o colectivo, de forma que el espacio con el que se interrelacionan se concibe ante todo como paisaje humano.
(Royo, 1927, p.36)

Los materiales visuales, sonoros, movimiento, etc., juegan un papel preponderante. Estos son tomados del espacio, llevados hacia la sala de ensayo y resignificados en su lugar original. Por otro lado, materiales creados (de manera subjetiva) en la sala de danza, a partir de la influencia que el lugar marcó sobre la directora, son llevados y puestos en contexto. De esta forma la danza actúa sobre el espacio de diferentes maneras, tanto a nivel simbólico y también a nivel de propuesta artística-estética.

PROBLEMATIZACIÓN

Dentro del proceso de creación del proyecto *Danza en la Calle* adquiere particular importancia la relación entre la propuesta dancística y el espacio en que la misma se desarrolla. El mencionado proyecto ha utilizado variadas estrategias creativas para sus intervenciones, siendo las intervenciones número: 11, 26 y 31, las que han marcado momentos de cambio en la forma de concebir el proceso de creación del movimiento y la relación con el espacio. El problema a tratar es el análisis de la creación *Site Specific* con los diferentes elementos técnicos de la Danza Contemporánea empleados para la elaboración de las intervenciones antes mencionadas.

1.1 BREVE HISTORIA DE LAS RUPTURAS DE LA DANZA OCCIDENTAL

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Europa se generan cambios a nivel político, económico y social. Personajes como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Charles Darwin, Karl Marx generan una gran influencia en las formas de pensar de las sociedades europeas. La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa son acontecimientos que generan cambios radicales en las formas de hacer y cavar las realidades que los rodeaban. La aparición de manifiestos artísticos tales como los Dadaístas, Surrealistas, Futuristas, Expresionistas, etc., proponen al mundo del arte nuevas formas de crear, mostrar y representar sus obras.

A finales del siglo XIX la Danza Moderna, al cuestionar y romper las formas, códigos, procesos y reglas establecidas del ballet, da paso a nuevas miradas sobre el cuerpo y el movimiento, abriendo las primeras posibilidades de búsqueda de expresión corporal individual, donde surge una Danza con visión propia del bailarín o la bailarina y se desarrolla a través de una búsqueda personal atravesada por estados, emociones, ideas abstractas y la relación libre del movimiento con la música. Destacan figuras como Mary Wigman en Europa y Martha Graham, Doris Humphrey en EEUU, quienes transitan y permiten el surgimiento de estas nuevas formas de creación propias, donde las capacidades expresivas individuales son lo principal. Indagan en los rituales, en la idea del cuerpo en culturas de la antigüedad, pies descalzos, libertad del cuerpo, relación con la naturaleza. Este proceso da como resultado técnicas desarrolladas por los pioneros de dichas búsquedas, de las cuales,

podemos indicar las siguientes: *Graham, Limón, Humphrey*¹. Las mencionadas técnicas tienen como una de sus características, la construcción de fraseos como medio para estructurar las ideas de movimiento, teniendo su propia enseñanza y ejecución particular.

La danza moderna ya no aparecía como un campo de expresión homogéneo, sino al contrario, como una visión heterogénea, profundamente individual, que comenzaba siempre por la invención de un cuerpo singular, irreductible. (Louppe, 2011)

A mediados del siglo XX en Estados Unidos el coreógrafo Mercè Cunningham, interesado en realizar una danza autónoma desvinculada de las pretensiones expresivas del intérprete y dejar los estereotipos fijados por la modernidad, cuestiona los medios expresivos desarrollados hasta la época. Explora e incorpora elementos como el azar, el caos, desjerarquizar el espacio; en sus procesos de investigación-creación el bailarín tiene amplitud en el desarrollo de su creación, su conocimiento y capacidad para hacer preguntas, dando importancia al presente y sus improntas, da paso así a estructuras variables, abiertas, con diversas posibilidades espaciales y temporales, donde se generan movimientos independientes de la música, dotando de nuevas relaciones espacio-cuerpo-tiempo-público, generando obras únicas, muchas veces irrepetibles desde el punto de vista de estructura e interpretación, estableciendo una nueva relación cuerpo-escena, ampliando el campo de las posibilidades artísticas donde el cuerpo adquiere mayor libertad.

De este nuevo camino y en conjunto con los nuevos componentes y posibilidades para la danza, en los años 60's el movimiento vanguardista neoyorquino Judson Dance Theatre,

¹ Nombres adquiridos en relación a sus desarrolladoras/es

UCUENCA

desarrolla en el contexto de la posmodernidad, sus propuestas de movimiento. Bailarinas y bailarines como: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, entre otros, acompañados de músicos y artistas de otras disciplinas, profundizan los cuestionamientos hacia las formas establecidas de la modernidad. Las ideas de Cunningham se amplían. El espacio es asumido y explorado desde múltiples posibilidades, su investigación sobre el movimiento, el cuerpo, el espacio, da paso a miradas ilimitadas, sin condicionamientos, ni metas de espectacularidad o comunicacionales, no de formas, ni elitistas, expuestas en el “*Manifiesto del no*” de Yvonne Rainer:

“No al espectáculo

No al virtuosismo

No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.

No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella.

No a lo heroico.

No a lo antiheroico.

No a la imagería basura

No a la implicación del intérprete o del espectador.

No al estilo.

No al amaneramiento.

No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.

No a la excentricidad.

No a conmover o ser conmovido.” (Rainer, 2022)

Sus investigaciones se centran en el proceso artístico y la experiencia del mismo, mas no en el producto final. La improvisación es el elemento principal en su búsqueda y creación, esta da apertura a la participación libre de bailarines y no bailarines, existe una invitación a la exploración del movimiento en todos los cuerpos. Realizan combinaciones entre lenguajes artísticos y el movimiento, siempre en la búsqueda de posibilidades que brinda el espacio, generando experiencias personales en el descubrimiento despojado de miradas externas. Abandonan los salones de danza y experimentan con, para y en espacios no explorados o utilizados hasta ese entonces por la danza. La ciudad con todos sus elementos, limitaciones y posibilidades, establece nuevas interacciones o posiciones ante el espectador, lo vuelven parte de la experiencia diluyendo la relación establecida entre obra y público.

1.2. DANZA CONTEXTUAL

El término *Danza Contextual* hace referencia a las obras de danza desarrolladas en el entorno en que se sitúan, siendo este relacionado a la composición coreográfica y la interpretación de los bailarines y las bailarinas. En otras palabras, es el desplazamiento de la danza a lugares alternativos no utilizados comúnmente para su representación.

UCUENCA

Un arte llamado “contextual agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o video. Cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. (Ardene, 2006)

A mediados de los años 60 la danza propone dejar los espacios convencionales para habitar el espacio público. Los primeros pasos dados por Merce Cunningham dialogando en sus performances con varios músicos y artistas, ejercen gran influencia en muchos de los coreógrafos posteriores. En su técnica introduce conceptos como la desjerarquización del espacio, el caos y la aleatoriedad. En la Judson Dance Theater en New York, sintieron la necesidad de salir a conquistar el espacio público proponiendo nuevas formas de entender el espacio y el cuerpo, rompiendo así la concepción tradicional que los mismos poseían hasta ese momento.

Durante las décadas de los ochenta y noventa, el postmodernismo, sobre todo en Europa, amplía el concepto iniciado por la danza moderna. Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica), Pina Bausch (Alemania) y Sasha Waltz (Alemania), hacen de la experimentación e interacción con nuevos espacios en sus creaciones, un denominador común. A finales del siglo XX, la interacción de la danza y la ciudad es más numerosa, gracias al desarrollo de los medios de comunicación que establecen conexiones claves para la investigación y difusión del tema. Festivales de Danza en el Espacio Público como: “Ciudades que Danzan” (CQD), fue creada por la Associació Marató de l'Espectacle el año 1997 en Barcelona la cual

UCUENCA

se encuentra en una red internacional de festivales de danza contemporánea que programan en espacios urbanos. Actualmente, la mencionada red, está formada por 40 festivales de Europa, América del Sur, Centroamérica, Asia, Oceanía y África, y el número va en aumento. Esta red proporciona una plataforma de intercambio, difusión, reflexión de la danza en los espacios públicos.

Dentro de este contexto en Latinoamérica también se han dado propuestas de danza en el espacio público como “*Las danzas Calle*” en Chile y Argentina, así como varios Festivales de Danza en espacios públicos. Un ejemplo de estos es: *DANZAFUERA* (Argentina) y *Habana Vieja: Ciudad en Movimiento* (Cuba). En nuestro país los maestros Wilson Pico y Kléver Viera durante las décadas de los setentas y ochentas llevaron sus propuestas de Danza en varios espacios de la ciudad de Quito, un ejemplo relevante es la obra “*Contravías, espectáculo para la Terminal Terrestre de Quito*” de Wilson Pico en 1990. En el 2013 se desarrolló el proyecto de danza en el espacio público “*Quito Concreto*” a cargo de “*Movimiento Centrífuga*” conformado por los bailarines Fausto Espinosa, Cristina Baquerizo y Sofía Barriga.

En la actualidad existen varias motivaciones para que los bailarines y coreógrafos se inclinen por esta práctica, razones tanto a nivel artístico, como social. A nivel artístico podríamos mencionar el interés sobre el cuerpo y la búsqueda de nuevas experiencias cinéticas y sensoriales, situando al mismo en una presencia más atenta. Podríamos decir que buscan desarrollar un estado de alerta y escucha constante, dialogar con el lugar y todos sus elementos, encuentran emoción al relacionarse con el espacio que se muestra dinámico. Además de lo mencionado, se permite desarrollar nuevas estrategias de creación e

UCUENCA

investigación, logrando resignificar los espacios cotidianos generando valor añadido tanto para los transeúntes, habitantes del lugar y los bailarines/as, despertando de alguna manera, el interés de quienes forman parte del lugar. Dentro de lo social se puede mencionar: el ocupar espacios públicos para uso de las artes, la cercanía a los públicos transeúntes, utilizar la memoria social del espacio como material coreográfico.

Continuando con la búsqueda de experimentación y nuevas posibilidades creativas en los espacios no convencionales, la Danza Contemporánea sale de las salas de clase y los teatros, así también de los museos y las salas alternativas, para ocupar varios territorios donde desarrolla y encuentra motivaciones, estrategias y maneras para ser. A continuación, algunas de las distinciones que ayudan a identificar algunas de las posibilidades de desarrollo en la danza, mismas que son extraídas y parafraseadas de la investigadora Victoria Pérez Royo.

1.2.1 DANZA AL AIRE LIBRE

Las coreografías son creadas en la sala de danza y luego presentadas en lugares amplios y por lo general de superficie plana, muchas veces requieren ser adaptadas en función de la coreografía y de la relación con el público de acuerdo al campo de visión y apreciación, Este procedimiento no tiene mayor incidencia en la relación con el espacio para la creación, pero logran tener una importancia.

1.2.2 DANZA QUE SE UBICA EN EL ESPACIO URBANO

Algunas creaciones donde el espacio urbano se vuelve parte esencial de la propuesta, el cuerpo y el espacio conviven y dialogan, esta relación es motivo de investigación. Arquitectura, sonoridad, historia, paisaje, relación con los transeúntes, clima, son algunos de

UCUENCA

los elementos presentes, desarrollándose diversas maneras de abordar la creación según el objetivo, la idea e inquietud del creador.

1.2.3 DANZA QUE SE DESARROLLA EN ESPACIOS ÍNTIMOS

Se desarrolla en locaciones como casas, cafeterías, danzas a domicilio, etc. acá se propone una experiencia personalizada, mucho más cercana, buscando ser humana y a poca distancia, siendo a veces el público parte y cómplice del suceso.

1.2.4 DANZA EN ESPACIOS NATURALES

Sale de la ciudad y casi siempre no tiene público, es más performativa, está acompañada de medios audiovisuales quienes son testigos del proceso, la danza dialoga con estos, se registra para luego difundirlos, muchas veces se convierten en video-danzas que evidencian las experiencias desarrolladas en la Naturaleza, donde la relación espacio-tiempo adquiere múltiples dimensiones.

1.2.5 DANZA QUE SE INSERTA EN COMUNIDADES

Busca un acercamiento directo con el público, tiene objetivos de incidencia que ponen en valor las características de la comunidad y evidencian problemas o sucesos, acercar la danza a procesos educativos y sociales.

1.2.6 RECORRIDOS CARTOGRÁFICOS

En estos, los bailarines transitan el espacio, improvisando con los elementos y los sucesos que esta experiencia brinda en determinada ruta. La o el bailarín desarrolla un estado

UCUENCA

de alerta ante lo que pueda acontecer para ser empleado en su movimiento, por ejemplo los vendedores, el viento, unas gradas, los niños, el ritmo de un semáforo, etc.

1.2.7 DANZA DE ESPECIFICIDAD ESPACIAL

En esta, los y las participantes tienen preferencia por utilizar el espacio urbano como lugar de creación e interpretación, dialogando íntimamente con todo lo que le rodea por medio de premisas que permiten dicha interacción.

1.3 DANZA EN LA CALLE



Ilustración 1 Archivo personal de la autora

1.3.1. ANTECEDENTES

En junio del 2011 aparece el proyecto “*Danza en la Calle*” dirigido por la bailarina Sandra Gómez Navas y desarrollado con la participación de diferentes bailarines profesionales, estudiantes de danza y varios músicos cuencanos, realizando hasta el momento 33 intervenciones en espacios urbanos de la ciudad de Cuenca. Dicho proyecto ha manifestado el interés de desarrollar una vinculación entre los diferentes espacios de la ciudad, tanto en sus dimensiones físicas como simbólicas, vinculando alrededor de 60 artistas locales e interviniendo 25 espacios de la ciudad y la región.

1.3.2. CARACTERÍSTICAS DEL PROYECTO DANZA EN LA CALLE

El grupo Cuenca-Danza Proceso² participó del proyecto “Azuay es Fiesta” organizado por la Prefectura del Azuay en el 2010, el mismo permitió presentar varias coreografías en diferentes plazas de la ciudad de Cuenca. Durante esta experiencia nace la inquietud por el acercamiento a un público que no acude habitualmente a los teatros además de la curiosidad por nuevos espacios de creación y presentación. Desde esta práctica escénica, como creadora, Sandra Gómez Navas en el año 2011 con el proyecto “Danza en la Calle”, comienza a explorar espacios no convencionales de representación y creación en danza, tales como: mercados, plazas, parques, calles, etc. Durante el desarrollo del mencionado trabajo se perciben las limitaciones que existen para acceder a los teatros de la ciudad, que van desde lo económico, hasta falta de legislaciones relacionadas a ordenanzas municipales en beneficio del sector cultural y las Artes Escénicas.

² Agrupación de danza dirigida por Sandra Gómez Navas desde el 2006 hasta el 2010

Es así, que “*Danza en la Calle*” propone realizar intervenciones en el espacio público, buscando establecer un vínculo con la ciudad y sus habitantes para acercarlos a la danza contemporánea y apropiarse del espacio urbano como espacio de expresión social individual y colectiva. Como creadora y directora del proyecto Danza en la Calle, Sandra Gómez Navas, documenta las formas de creación, lo que permite mantener una exploración continua del proceso generado en cada una de las intervenciones. Danza en la Calle genera, junto a los bailarines, bailarinas y artistas participantes, experiencias de movimiento del cuerpo en diálogo con el espacio no convencional urbano y sus elementos, encontrando estímulos, herramientas, premisas, relaciones cuerpo/espacio, etc., diferentes a los empleados en una sala de danza de características convencionales, generando procesos creativos que han sido vivos y cambiantes en la práctica de este proyecto.

Las experiencias desarrolladas en Danza en la Calle, han quedado registradas en diarios de trabajo de la directora y sus participantes, fotografías, videos, prensa, etc. y, en la memoria corporal y sensorial de los participantes, de manera que, es de gran importancia generar reflexiones sobre los procesos creativos empleados en las intervenciones más significativas del proyecto.

CAPÍTULO 2: CONCEPTOS PARA EL ANÁLISIS

En este capítulo se expondrán los conceptos que serán utilizados para el análisis de las intervenciones: 11, 26, 31 del proyecto “Danza en la Calle”. Cada uno de estos será utilizado de acuerdo a las particularidades de cada una de las intervenciones.

2.1 EL PROCESO CREATIVO

En tanto al proceso creativo, José Antonio Sánchez en su texto, *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas* defiende que este es un proceso absolutamente singular o al menos debería serlo, el arte siempre debería desenvolverse en la particularidad, escapa de la sistematización, es un producto nuevo “...una experiencia temporal, dinámica, no simultánea y procesual” (Sánchez, 2009). El proceso creativo no busca por medio de fórmulas estáticas, sino que busca dentro del trabajo de los artistas que exploran a través de la investigación y de múltiples herramientas la creación artística. De este modo se encuentran propuestas concretas de creación, es decir, en las relaciones de las ideas es en donde aparece la creatividad, misma que ayuda a obtener resultados diversos. *Sin embargo, esa indisciplina no destruye la disciplina, sino que más bien genera un diálogo con ella* (Sánchez, 2009)

Es decir, con lo expuesto anteriormente, el artista puede además de la ejecución de la técnica de su disciplina, relacionarse con elementos externos a la misma, con el fin de ampliar la experiencia. Por medio de estas relaciones se enriquecen los procesos y se generan nuevas relaciones con el objetivo de profundizar las búsquedas de la obra.

2.2 SITE SPECIFIC

El término “*Site specific*” nace en el universo de las artes visuales, específicamente en la escultura, en los movidos años 70 en los EEUU. Surge tras el cuestionamiento de varios jóvenes escultores, entre ellos Patricia Johanson, Dennis Oppenheim y Athena Tacha, quienes hacían una crítica al modus operandi del arte en ese entonces, dónde los objetos de arte sólo podían exhibirse en los museos, lugar de mercantilización donde las estructuras de poder manipulan el mundo del arte, delimitando así el concepto del “Arte”. Podríamos decir, es un llamado a realizar sus propuestas fuera de los recintos convencionales.

‘Site specific’ first gained currency in the 1970s, defining the piebald output of a generation of artists tackling the art object as commodity and the systems that gave art value and separated it from the world at large. Some benchmarks include Robert Smithson’s iconic coil of rock in the Utah Great Salt Lake, Spiral Jetty (1970) (top); Trisha Brown’s Roof Piece (1971) where performers individually posed across New York’s downtown skyline, turning the city into a work of art; and Michael Asher’s Pomona College Art Gallery Project (1970), where he inserted walls into gallery spaces to turn them into tight triangular passageways, and enlarged the entrance so it framed the street life beyond like a picture, underlining how galleries control how we move, see and think. (www.phaidon.com, 2022)

El término fue popularizado por el artista estadounidense Robert Irwin y descrito como una tendencia en los años 70, por la crítica de arquitectura Catalina Howett y crítica de arte Lucy Lippard. El *site specific*, se sitúa en la danza también en los 70, con la *Judson Church* y Trisha Brown, quienes trasladaron la danza a espacios urbanos, así también sus

creaciones toman contacto con la naturaleza y varios espacios alternativos, dotándolos de vida y reconfigurándolos.

Pérez Royo propone en su texto *A bailar en la calle*, una taxonomía entorno a encuentros dancísticos; de los cuales rescato el término *site specific*:

Este tipo de coreografías muestra una preferencia por el espacio urbano como el lugar idóneo de creación y presentación de sus propuestas. Se basan en un ejercicio de diálogo íntimo con el entorno, a lo largo del cual éste plantea determinadas ofertas de movimiento. (Pérez Royo, 2009)

Las propuestas creativas construidas a partir del *site specific* dependen del lugar de creación, es decir, no se pueden trasladar a otro espacio; el traslado de la misma significa relacionarse con otros elementos los cuales no fueron tomados en cuenta al momento de la creación, tornando el resultado en algo distinto. Dialogar con el lugar y sus aspectos materiales y sensoriales, además del tránsito de las personas, permite un encuentro significativo entre el artista/intérprete y su espacio de creación generando relación con los transeúntes y habitantes del espacio. Esta clase de danza surge a partir de investigaciones sensitivas, a través de una convivencia con el lugar, formando un imaginario sobre el cual construir una partitura coreográfica y empezar a montar la pieza dancística.

2.2.1. ESPACIO/ARQUITECTURA

Dentro del *site specific* hay una preferencia característica por el espacio urbano frente a otros posibles. Pérez Royo manifiesta dos maneras de entender la arquitectura; la primera habla sobre la construcción física del espacio y su forma, es decir, a la construcción material

de espacios solidificados; la segunda está construida a través de la percepción y construcción simbólica del espacio. La danza contemporánea fuera de los espacios convencionales siempre responderá un estado efímero, no obstante, simbólico, transitando el ámbito social aún de manera subjetiva dentro de su nuevo territorio, la calle.

La danza, por medio de la lectura y reescritura del espacio urbano, hace ciudad: por un lado, mediante una construcción transitoria de formas, mientras que por el otro, otorga nuevos sentidos al proyectar sobre el espacio de la arquitectura urbana la subjetividad de su percepción y de su interpretación. (Pérez Royo, 2009)

La arquitectura en primera instancia se torna un elemento base, donde el cuerpo se sitúa e inmediatamente se vincula y la analiza a través de sus sentidos. Principalmente con la interpretación visual, pero no limitándose a esta; sino también a las aproximaciones de la densidad de los objetos presentes y a su sonoridad. En resumen, lo humano, la imaginación, la asociación perceptiva del artista intérprete se encuentra con la geometría del espacio y la empieza a cargar de símbolos, a dotarlas de abstracción cifrada en movimiento.

2.2.2. SONORIDAD

Otro elemento relevante del *site specific* es la sonoridad del espacio, los bailarines abren o despiertan el sentido del oído en la convivencia con el espacio. El espacio tiene su propia sonoridad. Esto depende de la hora del día, del tránsito vehicular de la ciudad, de la naturaleza, del clima, es decir el paisaje sonoro³ que conforma el espacio de la intervención. En definitiva, todas estas propuestas responden al deseo de situar la danza en

³ Paisaje sonoro: entendido como todos los sonidos que pertenecen a un lugar determinado.

UCUENCA

circunstancias cambiantes, en el gusto por proponerle al cuerpo condiciones variadas que sirvan de estímulo y le ofrezcan la posibilidad de, o le obliguen a, desarrollar nuevas estrategias coreográficas o improvisadoras.

Pueden aprovechar las sonoridades del espacio concentrándose en los sonidos que conviven en el espacio seleccionado. Podrían determinarse tres tipos de formas de escuchar el espacio intervenido, podemos escucharlo de forma Causal, Semántica y Reducida, términos utilizados por Michel Chion en su libro *La Audiovisión* (1993).

Escucha Causal: Consiste en servirse del sonido para informarse, en lo posible, sobre su causa.

Escucha Semántica: Llamamos escucha semántica a la que se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje: el lenguaje hablado, por supuesto, y también códigos tales como el morse.

Escucha Reducida: Pierre Schaeffer ha bautizado como escucha reducida a la escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación, en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él. (Chion, 1993)

En este sentido, la escucha se convierte en herramienta de creación, tanto para la dirección escénica como para el músico invitado. Los sonidos que conviven en el lugar pueden ser utilizados en cualquiera de sus conceptos o la combinación de estos, es decir, la coreógrafa puede usar la sonoridad como detonador de movimientos relacionándolos de

forma causal, semántica o reducida. Así mismo el músico podría utilizar grabaciones de campo para argumentar su propuesta y estas podrían ser reproducidas de manera íntegra y sin modificaciones o ser el material para modificarlas de manera temporal, espectral, etc.

También, la música puede ser utilizada como un material con el que se puede apoyar la danza es decir, se convierte en un soporte rítmico, melódico, o armónico que acentúa alguna emoción tomado un papel de música incidental entendida como la “Música que se toca durante la ejecución de una pieza escénica hablada” (Latham, 2008)

Es decir, tenemos a la música cómo un elemento que permite acercarse a la relación simbólica con el espacio y la ejecución de la coreografía. La música genera un valor añadido, definido este como “el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva” (Chion, 1993)

2.2.3 MICRO COREOGRAFÍAS

Parafraseando a la mencionada autora Pérez Royo, estas acciones coreográficas mínimas se introducen en el espacio cotidiano y pueden pasar desapercibidas, condicionando al transeúnte-espectador a la reflexión de dicho accionar en el espacio en que estas suceden. Dichas acciones mínimas se conectan con lo simbólico y lo estético del espacio. La micro coreografía parte de la observación del gesto cotidiano. Rompen con este patrón inicial para transformar su significado; se buscan desviaciones próximas a través de manipulaciones progresivas. No busca lo espectacular, logra un extrañamiento, se aleja y cuestiona al entorno mismo. “Se trata de acciones sencillas, casi triviales que irrumpen en medio de la

cotidianidad pero que poseen un gran potencial de intensificación del presente.” (Pérez Royo, 2009)

2.2.4 COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL

Tomamos como referencia, para este apartado, el concepto de João Fiadeiro (2015) quien menciona:

...componer en Tiempo Real es sobre todo la capacidad de saber gestionar el espacio entre dos puntos de equilibrio y mantener sus sentidos en abierto, en un estado de inminente explosión o incluso de implosión, dependiendo del lado al que estemos enfrentados. (Fiadero, 2015)

Ernesto Ortiz (2016) en su artículo “Investigar en artes: la composición en tiempo real” menciona que:

La composición en tiempo real propone, en el campo de la coreografía y la escena, una libertad individual y grupal que dialoga con los acontecimientos vivos que se suscitan cuando los insumos de los intérpretes y las estructuras de juego coreográfico y de improvisación son utilizados, sin restricciones, pero con una inteligencia sensible que inhibe el impulso de actuar sin leer previamente las condiciones de la escena, de lo que está aconteciendo; y por lo tanto, de las necesidades y formas de intervención que está planteo. (Ortiz, 2016)

Bajo estas condiciones, los y las bailarinas, después de la convivencia y la creación en el espacio, se mantienen alerta a las exigencias que ellos mismos se plantean, tanto en los ensayos como en la presentación final. Eventos inesperados, reacciones insospechadas les

permiten interactuar sin perder de vista lo estructural y lo individual de cada una de sus participaciones.

2.2.5 IMPROVISACIÓN

Marcela Correa y Gabriela Piñeiros (2017) en su artículo *Improvisación e interacción en tiempo escénico*, menciona que:

El lenguaje de la improvisación en escena es un lenguaje que actúa desde la fluidez, la movilidad y la ruptura de códigos, se relaciona y reacciona dentro de una acción que podríamos equiparar a ese estado líquido al que alude Bauman (...) es responder a esta realidad actual cambiante (...) como hacia un público que tampoco responde ya a conceptos fijos dados desde la escena. (Correa, Piñeiros, 2017)

La improvisación se ha convertido en un elemento indispensable al momento de la creación en espacios no convencionales, es uno de los primeros pasos para encontrar una conexión con el lugar. Pérez Royo menciona “Es necesario algún tipo de improvisación para iniciar un diálogo cinético con el ambiente circundante” (Pérez Royo, 2009), esto permite el acercamiento a todos los materiales disponibles del espacio intervenido.

Por ello, la coreografía ha cedido en la mayoría de los casos su lugar a la improvisación; si la acción del bailarín ya no consiste tanto en construir un mundo a partir de sí misma, como en desarrollar un comportamiento comunicativo con el entorno, su intervención tiene que ser eminentemente dialogal. (Pérez Royo, 2009)

Si bien en este caso no se trata de un trabajo plenamente de improvisación, la relación de fluidez y diálogo que mencionan las autoras, es importante en el momento de crear

UCUENCA

materiales para la generación de la obra. Este recurso/herramienta está presente tanto en el momento de creación de materiales como en el instante en que la obra es presentada. La improvisación depende, principalmente, de los estímulos del espacio en el que se está trabajando

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE LAS INTERVENCIONES 11, 26, 32

3.1 ANÁLISIS INTERVENCIÓN NÚMERO 11 “DE PIES DESNUDOS”



Ilustración 2 Archivo personal de la autora

3.1.1 FICHA TÉCNICA

Nombre: “De pies desnudos”

Fecha de realización: 21 de abril de 2012

Creación e interpretación: Sandra Gómez Navas

Ciudad: Cuenca - Ecuador

Lugares intervenidos:

- Exteriores de la Casa Episcopal de la Curia Arquidiocesana, (Bolívar y Luis Cordero)
- Exteriores de la Iglesia del Santo Cenáculo, (Bolívar y Tarqui esq.)
- Parque de María Auxiliadora, (Padre Aguirre y Antonio Vega Muñoz)

Música:

- Federico Chopin “Nocturno en Si bemol menor Op. 9 No. 1”
- Ravi Shankar y Philip Glass “Channels and Winds”
- Voz en off de Osmara de León declamando un poema (Sin nombre) de su autoría.

3.1.2 CONTEXTUALIZACIÓN/BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Se hace visible al personaje de la maestra Osmara de León y la historia de su llegada a Cuenca, pionera de la danza en los años cincuenta. Se re-significan los acontecimientos sufridos por Osmara donde la iglesia católica cuencana y sus sacerdotes realizaron acciones de persecución al denominar la enseñanza de la danza como pecaminosa y de gran peligro para la sociedad cuencana. Como alumna de Osmara, a forma de homenaje, a partir de la cercanía con su persona, y del análisis biográfico e histórico, tomo las acciones en contra de Osmara por parte de la iglesia y las reivindico, recreando una nueva historia para enaltecer como una Santa. Para esclarecer lo mencionado a continuación expongo una breve narración

UCUENCA

tomando como referencia la publicación “Osmara de León: una singular dama de la morlaquí” del Blog críticayopinióncultural.blogspot.com del autor Diego Demetrio Orellana.

Carmen Estrella Villamana Bretos era su nombre verdadero, nació en La Habana (Cuba) en 1928. Sus padres fueron los españoles Antonio Villamana y Antonia Bretos. Radicada en Zaragoza y Barcelona, estudió danza clásica, piano, teatro, así también literatura. Inició su carrera en México, en donde nace su nombre artístico “Osmara” debido a su baile exótico. Su danza estaba inspirada en Isadora Duncan a quién admiraba mucho, en la Grecia clásica, donde las túnicas y sus movimientos dejan fluir un cuerpo libre, de pies desnudos. Realizó giras en México, Cuba, España, Venezuela, Argentina y Estados Unidos. Llega a Ecuador en las festividades de Carnaval en 1951 en una gira como solista, donde se enamora y se casa con el pintor cuencano Ricardo León Argudo.

La primera academia de danza de Osmara en Cuenca se llamaba «Semblanzas Morlacas», contaba con cinco músicos y veinte bailarinas, en un inicio, su esposo realizaba las escenografías, llevan a cabo diversas presentaciones, ganan un Concurso Nacional de Danza, en 1952 viajan a Miami representando al Ecuador.

Sin embargo, la iglesia católica cuencana la catalogaba de indecente, a ser causa de la desmoralización de la juventud, señalaban a la danza como peligrosa ante la virginidad de las estudiantes, el padre Aurelio Aulestia párroco de la iglesia del Santo Cenáculo, realizaba pasquines impresos en contra de Osmara, también recorrió varias casas cuencanas y de las alumnas de la academia, llevando la imagen de la virgen Dolorosa, rechazando su proceder y exigiendo a los padres de familia que las sacaran. También colgaron anuncios en las

escuelas y colegios que advertían, no recibir a las estudiantes que vayan a la Academia de Danza de Osmara.

Amenazada de ser excomulgada, se queda con muy pocas estudiantes y sigue adelante con auto subvención, siempre convencida «*que lo nuevo siempre causa resistencia*». La Curia Arquidiocesana también estaba en la campaña en contra de Osmara, el Obispo Daniel Hermida Ortega, envió una carta pastoral a las todas las iglesias de Cuenca para advertir del peligro de la danza, lo pecaminosa que era, exhibiendo el cuerpo de las niñas con vestidos transparentes, se prohibía el ingreso a la escuela de danza.

La bailarina acudió a la Casa Episcopal para poder dialogar con el obispo, quien expulsó a ella y dos madres de familia que la apoyaban. El Vicario de la Diócesis Miguel Cordero Crespo le sugirió que si volvía a enseñar, en su danza utilizara túnicas largas sin transparencias, además de no levantar las piernas. Osmara se negó, continuando con su labor, en 1962 fundó la escuela de danza de la Universidad de Cuenca, posteriormente la Escuela de Danza del Conservatorio “José María Rodríguez” quien se mantiene hasta la actualidad. Falleció en Cuenca el 9 de abril de 2011.

3.1.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN 11 “DE PIES DESNUDOS”

1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

Se seleccionan tres lugares específicos a intervenir, todos de gran importancia para el personaje: Exteriores del edificio de la Casa de la Curia Arquidiocesana, donde el obispo

UCUENCA

amenaza con excomulgar a Osmara por considerar que su baile era inmoral, atentado contra la integridad y la salud de las niñas, el obispo Daniel Hermida no la recibió y mandó cartas a todas las iglesias de la ciudad manifestando que la danza es pecaminosa.

Los exteriores de la Iglesia del Santo Cenáculo, de donde el sacerdote Aurelio Aulestia era párroco, mismo que realizaba pasquines impresos en contra de la bailarina, la calificó en reiteradas ocasiones como indecente, llegando al punto de recorrer las casas cuencanas llevando la imagen de la virgen Dolorosa, insistiendo a las familias que sacaran a sus hijas de la academia de Osmara; en sus sermones amenazaba de excomuniación a los fieles. En la plaza de María Auxiliadora, ubicada en el barrio de su residencia, Osmara circulaba diariamente camino a su trabajo en el Conservatorio.

Los lugares mencionados tienen una significativa carga histórica, el objetivo es hacer evidente la crítica y el rechazo a las acciones de la iglesia en contra de Osmara. Por medio de la danza y sus juegos simbólicos, reconociendo a Osmara como la “*santa*” que trajo la danza a Cuenca. La relación con los espacios se establece en los sentimientos de desafío, ruptura y de provocación. Toda la propuesta se desarrolla en los exteriores de los lugares mencionados, siempre en relación con ellos, se abre la atención plena a la circulación de transeúntes, sus reacciones, así también el tráfico que se encuentra muy cercano. En los momentos de cercanía con las puertas se trata de generar tensión por medio de apoyos, empujes, miradas, en varios momentos se establece un diálogo con el edificio citando su presencia para el reclamo.

2. Relación con la sonoridad en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

La intervención comienza con la caminata de la bailarina en silencio, en procesión, para irrumpir el espacio con solemnidad. Se realizan secuencias de improvisación con música de Chopin, el personaje/bailarina se mueve con profundo agradecimiento, moviéndose con placer, libertad, nostalgia, y recordando a la “*maestra-santa*”⁴. Con esta música se establece un ambiente o segmento de la propuesta. Se utiliza, además, música de Phillip Glass para bailar el caos, el impedimento, el enfrentamiento con la iglesia, el desafío a la iglesia. Al final se utiliza un poema grabado con la voz de Osmara de León, es decir, la escuchamos, reafirmando con esto su llegada, como si fuera la voz de una santa que nos habla.

En este caso la música se presenta como un elemento que acompaña las acciones de la bailarina y refuerza la emoción de la acción, es un elemento incidental que ayuda a profundizar las sensaciones que produce los espacios que interviene. En el caso de la voz en off (poema grabado por la maestra Osmara de León) nos propone una escucha semántica, simbólica, la presencia misma del personaje que recorre nuevamente su espacio cotidiano, su territorio.

3. Micro coreografía en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

Se establece rezar al cuadro de Osmara, la bailarina prende una vela, realiza varios gestos de rezo, en estado de contemplación y quietud: de rodillas, une las manos, cierra los ojos, se repiten de manera secuencial, estas acciones que van desarrollándose en ritmo más rápido, hasta llegar a interactuar con el velo que lleva puesta, desarrollando una danza de

⁴ Característica del personaje

enredarse con el velo, para realizar las poses de las fotografías reales de Osmara. Se propone combinar las formas cotidianas de rezar y las formas de la danza de Osmara, la propuesta de movimiento avanza hasta transformarse en una danza fluida donde se juega con el velo, se desenreda y cae.

4. Composición en tiempo real en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

La bailarina desarrolla movimientos donde baila la frustración, el cierre de puertas por parte de la iglesia a Osmara, el desafío y enfrentamiento, con las premisas: manejo de una energía fuerte, que incluya saltos, giros, entrar y salir del piso con mucha frecuencia, además dirigirse hacia las paredes y puertas de los edificios religiosos. Al transitar por el espacio establecido desarrollando esta danza, la circulación de los transeúntes hace que la capacidad de observación y escucha interior se mantenga como una presencia permanente para la composición establecida. Al ser tres lugares diferentes donde se realiza la intervención, la bailarina toma decisiones diferentes de cómo moverse en los diferentes momentos de la propuesta, es así que cada intervención adquiere la característica de ser cambiante y única en cada caso.

5. Improvisación en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

Danza para mostrar las piernas, es el enunciado del que se parte para crear movimientos donde las piernas se hacen visibles y toman significativa presencia, para esto la bailarina improvisa con su vestido, donde el resto del cuerpo pasa a un segundo plano. Danzar con las formas del vestuario, es la premisa para por medio de la improvisación armar imágenes de santos, se busca enredarse en él transformándolo en el cuerpo, pasar a ser un

vestido normal a ser una túnica envolvente de alguien sin rostro. Es la Danza de disfrute, la bailarina baila libremente el moverse en la calle, donde el movimiento permanece.

6. Estructura coreográfica en la intervención 11 “De Pies Desnudos”

- Momento 1: Procesión lenta, bailarina beata camina con un velo, con pies desnudos, cargando un cuadro con la fotografía de Osmara, su santa.
- Momento 2: Llega hacia el edificio/iglesia/plaza, apoya el cuadro en la puerta, prende una vela y le reza.
- Momento 3: Danza con el velo, enredo, lo deja caer.
- Momento 4: Danza para mostrar las piernas. Isadora Duncan.
- Momento 5: Cierre de puertas y frustración, energía fuerte. Empuja las puertas de los edificios escogidos. Desafío y enfrentamiento.
- Momento 6: Danza el vestido: remolino, formas, aparición de santos y personajes oscuros.
- Momento 7: Danza con el cuadro, lo muestra a los transeúntes, afirma la santidad de Osmara.
- Momento 8: Danza de disfrute.
- Momento 9: Repartición de estampitas de la santa Osmara, su foto y su poema.
- Momento 10: Se coloca el velo, apaga la vela, recoge el cuadro de Osmara y continúa su procesión por la ciudad. Fin.

3.2 ANÁLISIS DE DANZA EN LA CALLE NÚMERO 26



Ilustración 3 Archivo personal de la autora

3.2.1 FICHA TÉCNICA

Nombre: Intervención No 26

Fecha de realización: 9 de marzo de 2016

Dirección: Sandra Gómez Navas

Bailarinas/es creadoras/es: Carla Altamirano, Ximena Parra, Andrés Ordoñez y Sandra Gómez Navas

Ciudad: Cuenca - Ecuador

Lugares intervenidos:

- Plaza del Farol (Av. 12 de Abril y Av. Loja)

Música:

- Roberto Moscoso Hurtado

3.2.2 CONTEXTUALIZACIÓN

El objetivo de esta intervención es la creación in situ. Los materiales coreográficos de exploración y experimentación de movimiento, individual y colectiva, surgen a partir de la convivencia con el lugar durante una semana, en donde los cuatro participantes conviven con el espacio. Se abre un proceso de observación en diferentes horarios, determinando el nocturno como el horario más transitado, así también se determina que la iluminación del alumbrado público, característica particular de la plaza, será el elemento principal a considerar para la creación, así también será un elemento referencial para el desarrollo de los diferentes momentos de la propuesta.

3.2.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN No 26

1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención No 26

Todo el equipo creativo socializa lo encontrado en torno a la Arquitectura: Plaza irregular y larga, piso diseñado y construido por varios materiales: adoquines de cemento gris, franjas de baldosas colores terracota de material liso, bancas de madera largas con espaldar colocadas de manera asimétrica empotradas en la plaza, distintos árboles ubicados

UCUENCA

cerca del borde de la calle. Atraviesa la plaza en línea curva una franja hueca con tapa metálica de rejas, que contiene iluminación de colores (siendo esta una pileta), existe una estructura de parada de transporte público con banca. De las casas antiguas, sus puertas están al borde de la plaza. El alumbrado público de la plaza cobra significativa relevancia por las noches.

Se puede distinguir una especie de trama entretejida entre las franjas de baldosas de colores terracota y las líneas de las bancas, árboles y pileta. Esto nos da la imagen de líneas imaginarias referenciales para transitar, determinar sectores, romper y abarcar toda la amplitud del espacio. Las casas de la plaza con sus puertas aportan al hecho escénico volviéndose parte viva del mismo, cumplen una función de paisaje quizá en algunos momentos. La tienda, ubicada en la puerta de unas de las viviendas, es punto de partida para la escena de los borrachos, dónde se colocan la chaqueta de traje, cruzan en diagonal hacia un árbol, cantando, riendo, se caen, la premisa es ir siempre juntos con el cuerpo inestable, en desequilibrio, a la escucha, se dejan salir sonidos con la voz.

Utilizamos las puertas de las casas para el final de la propuesta: los bailarines proponen varios movimientos apoyados en las puertas en nivel medio y nivel bajo de revés al público, dando una carga expresiva primordial a la espalda, como un caparazón que los protege del frío, del sol, del peligro, se mueven en tiempo lento, hasta la quietud, en este momento las puertas cerradas ayudan a la construcción de la idea de abandono. En las bancas de madera, la gente no se queda sentada mucho tiempo, son lugares de tránsito, van y vienen. Las palomas se posan sobre las bancas, también van y vienen, este elemento con los ritmos

UCUENCA

descritos, nos propone realizar un juego, una exploración; ir a la banca, sentarse, transitar en ella y salir de ella, son las premisas.

Cada bailarín explora y juega con la banca, desde los movimientos cotidianos simples hasta los movimientos acrobáticos que puedan dar posibilidad al diálogo con este elemento de materiales sólidos y resistentes. Con los hallazgos se realiza y se fija una gran secuencia que es ejecutada al unísono. El cuerpo mediante el juego y la repetición, logra entrar en un diálogo fluido con la banca, se adapta a su tamaño, soporte, textura. Se utiliza la estructura de la parada de transporte público, las posibilidades que esta ofrece son múltiples, la banca propone donde sentarse, el techo donde colgarse, las paredes donde apoyarse, la relación de cercanía y distancia con las personas que están esperando poder transportarse. El alumbrado público es el elemento fundamental para la creación en esta intervención. En la convivencia con el lugar, se determina que la plaza tiene, por las noches, una forma particular de iluminación, por lo que se decide crear y trabajar en horas nocturnas para aprovecharla. La luz crea franjas iluminadas intensamente, puntos de luz tenue, oscuridad, etc., nos brindó múltiples posibilidades para lograr dinámicas de exploración: juegos con las sombras, modificación del cuerpo al estar cerca y lejos de la fuente de luz, diferentes perspectivas, desdoblamientos, cruces de los cuerpos, modificación de la sombra, contraluces, frontales intensos, etc., dando lecturas múltiples del movimiento al mismo tiempo.

2. Relación con la sonoridad en la intervención No 26

En esta intervención participó el compositor Roberto Moscoso Hurtado. Estuvieron presentes la obra *“Tiempo es lo que falta, pereza lo que me sobra”* (para piano y electroacústica) además de la intervención en vivo del músico. Para realizar la sonoridad en

UCUENCA

vivo, el compositor formó parte del proceso de creación y montaje In Situ de la obra. Se realizaron grabaciones de campo del paisaje sonoro del lugar intervenido, mostrando en su análisis gran presencia de sonidos de “buses”, “autos”, “palomas” y “gente transitando”. Estos elementos fueron clasificados, modificados, y ejecutados en vivo por medio de una computadora y un alto parlante.

En el caso de la obra “*Tiempo es lo que falta, pereza lo que me sobra*”, está fue producida previo a la intervención y en un contexto totalmente diferente. La directora decidió utilizar la pieza por razones simbólicas. La obra tiene características rítmico-melódicas del *pasillo ecuatoriano*⁵, este género posee un significado particular en la cultura ecuatoriana, misma que lo relaciona con dolor, embriaguez, pérdida del ser amado. La Plaza del Farol, ha sido, desde mucho tiempo atrás, lugar en donde los bohemios y vagabundos han circulado y permanecido, dándole el aire de marginalidad y tristeza característicos de estos estados. Esta obra sonora, propicia el ambiente de representación semántica de estas características del espacio.

Por otro lado, el paisaje sonoro grabado y analizado por el compositor fue utilizado como un recurso que iniciaba en la escucha causal y se dirigía hacia la escucha semántica. Es decir, se presentaban los sonidos a manera de paisaje sonoro, las personas y los/las Bailarines/as identificaban plenamente los sonidos y los relacionaban con los elementos del espacio, pero en el transcurso de la obra dichos elementos sonoros se transformaban en ritmos definidos (escucha semántica) o indefinidos, armonías o ruidos que obligaban a los

⁵ Genero de música popular ecuatoriana desarrollada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

participantes a exigirse una manera más atenta de escuchar, es decir a escuchar de forma reducida.

3. Micro coreografía en la intervención No 26

La experimentación de movimiento en la parada de transporte público, inicia solamente con la acción cotidiana de esperar, el estar de pie, sentado o arrimado a la pared de la estación, con la mirada fija y atenta a cada bus o taxi que transita, los cuatro bailarines desarrollan esta acción de manera progresiva, al inicio solo esperan, se mezclan con los transeúntes, que en realidad sí esperan su transporte. Caminan un poco y regresan a su lugar, luego cambian de sitio, el ritmo de cambio se incrementa, poniendo en evidencia el habitar de los bailarines y su experimentar con este movimiento, llevan el ejercicio a un nivel más alto de desarrollo cuando las acciones de los cuatro bailarines comienzan a dialogar por medio del contacto.

En un momento dado, dos bailarines se quedan sentados en total quietud en las bancas, aletargando el ritmo, en acción de espera, mirando hacia la nada, deteniendo el tiempo y el espacio de la plaza por unos instantes, luego sin romper la atmósfera creada, los otros bailarines comienzan a colocar plumas en los cuerpos que están sentados, en el cabello, en los pliegues de la piel, los codos, en los orificios de la ropa, etc., es un trabajo de metáfora, convertirlos en palomas. Logrando así un extrañamiento, quizá cuestionando el entorno.

4. Composición en tiempo real en la intervención No 26

El tráfico vehicular cercano es muy fuerte con presencia de buses, taxis, vehículos particulares, causando sensaciones de riesgo y vértigo, debido al gran ruido. La directora

UCUENCA

propone a los bailarines participantes sentarse en el filo de la acera que da a la Avenida principal (Av. 12 de abril), mientras transitan vehículos de toda especie., e improvisan una serie de movimientos a nivel de piso, donde los cuerpos van hacia la plaza y regresan a sentarse en la acera, juegan con el ritmo del tráfico, con el riesgo que este implica, la velocidad de los vehículos son el impulso de los cuerpos para que rueden hacia atrás. La directora determina cuatro movimientos para el ir y venir en conjunto con pausas y miradas: acostarse, levantarse, mirar a los carros, rodar hacia atrás y volver con barrida a sentarse nuevamente de espaldas o de frente a la calle, y propone a cada bailarín realizarlos en el orden aleatorio, probar diferentes velocidades, tiempos de espera, repeticiones, mientras se dejan afectar por el tránsito. Generando así libertad para elegir cómo y cuándo moverse, en un diálogo atento con el otro, con el tránsito y los transeúntes que caminan muy cerca de la acción, el azar se incorpora como otra herramienta para realizar una composición grupal, sensible a lo que ocurre alrededor, capaz de generar decisiones individuales decantando en una composición. La escena genera el vértigo y peligro tanto en bailarines como en espectadores.

5. Improvisación en la intervención No 26

Se propone a cada uno de los bailarines estar en un lugar determinado de la plaza, se colocan límites, ya sea en torno a las baldosas del piso, el haz de luz del alumbrado público, o la relación con un objeto de la plaza, así en el lugar escogido realizan improvisaciones individuales, trabajando en torno a los elementos, sensaciones, sonoridades, etc., encontradas en la convivencia con el lugar, cada exploración es diferente. Está presente la posibilidad de cambiar la motivación de exploración cada vez que ellos lo decidan, sumando a ésta

UCUENCA

experiencia a los transeúntes y público presente. Una de las bailarinas improvisó a lo largo de una franja del piso de baldosas color terracota, otro bailarín se relaciona con una puerta, otra en la esquina de una banca en relación con la luz, la cuarta bailarina experimentó con el haz de luz de la plaza en relación a lo que pasaba con otros bailarines y los transeúntes.

De manera grupal, en la escena de los borrachos, mencionada anteriormente, se determina cruzar una gran diagonal que atraviesa la plaza desde la tienda hasta un árbol, la improvisación se propone bajo las siguientes premisas: colocarse un saco, los cuatro bailarines abrazados siguen el mismo trayecto con el cuerpo en desequilibrio, medio dormido, con poco control, cualquiera puede caer, los otros no le dejan llegar al piso, ríen, lloran, cantan, hacen escándalo, llegan al árbol realizan acciones de vomitar y de orinar. Varios trayectos y exploraciones de la extensión de la plaza son trabajados mediante la improvisación bajo las siguientes premisas: moverse como palomas, correr en la plaza, esconderse, dejarse ver por la luz, jugar con la luz potenciando la perspectiva del cuerpo proyectado en la sombra o fragmentándose, convirtiéndose en momentos de tránsito hacia una nueva exploración.

6. Estructura coreográfica en la intervención No 26

- Inicio: Nivel de piso. Despertar. Animales o insectos, se reacciona a la sonoridad, 2 bailarines en las bancas, 2 bailarines en puertas de las casas, el cuerpo se arma, se construye.
- Momento 2: Juego de sombras individuales y en dúo, juntos y separados, tocar, acariciar la silueta. Dar posibilidad de lectura con sombra, sin sombra, los cuerpos y las sombras juntos.

UCUENCA

- Momento 3: Accionar sombra y cuerpo diferente, reacción y propuesta con la luz y el contra luz, contraer y dilatar la sombra con corridas, figuras, seres, manipulaciones de los cuerpos.
- Momento 4: Sentir el llamado de la luz (gran reflector) de manera individual. Todos corren al llamado de la luz, como un sol, energía, se suben a la banca, surge la contemplación., momento de quietud.
- Momento 5: Bajan, realizan caminata de palomas por todo el espacio de la tierra de los árboles, rodean árboles y personas. Atrapan luz, como atrapar luciérnagas, se aquietan.
- Momento 6: en grupo atrapan la luz y la sueltan, secuencia grupal de juego con la luz. Avanzan por la plaza con esta secuencia, hacia otra franja del espacio iluminada, se ubican lentamente.
- Momento 7: Tocar el cuerpo, llenar de energía el cuerpo, se despliega en una coreografía grupal, de fuga y contención.
- Momento 8: Se camina hacia la vereda de la Av. Solano a sentarse. Improvisación jugando con el ritmo y riesgo del tráfico, acostarse, levantarse, mirar a los carros, rodar hacia atrás y volver con barrida a sentarse nuevamente, pausas, miradas, repeticiones, intensidades, fluir con el azar.
- Momento 9: Bailarina improvisa en la sección iluminada de la plaza, se activa el diálogo y la composición junto con la luz y contraluz.

UCUENCA

- Momento 10: se trasladan cargándose unos a otros, ritmo muy lento, caminan hacia la tienda.
- Momento 11: Suena el pasillo descompuesto, se colocan los sacos, avanzan en grupo, juntos, abrazados, caracterizan a borrachos. Atraviesan gran diagonal en la parte menos iluminada de la plaza, van hacia un árbol, realizan acciones de orinar y vomitar.
- Momento 12: Dejan el personaje de los borrachos, Danza en las bancas, suben, bajan, prueban equilibrios y riesgos, sentarse y no en las bancas, resbalan, saltan atravesándolas, ser parte del objeto, sus líneas, sus alturas, duermen, se sientan
- Momento 13: Quietud, dos bailarines se quedan sentados inmóviles y suspendidos, el tiempo se vuelve lento, los otros bailarines los llenan de plumas la cabeza en el pelo, las manos, codos.
- Momento 14: Improvisación de un bailarín en diálogo con las puertas, sonido muy estridente, sostenido, bocina de carro.
- Momento 15: acción de palomas que ocupan el lugar de la otra, incluyen pausas, así avanzan hasta la parada de bus.
- Momento 16: En la parada de bus juegos a ser parte de los transeúntes, paran los taxis, buses, carros, apurados, desarrollo de la acción desde lo cotidiano hasta un expresionismo exagerado.

UCUENCA

- Momento 17: Improvisación de una bailarina en la franja de baldosas, juega con lo que ocurre en el presente, incorpora el diálogo con la luz.
- Momento 18: Todos corren por el espacio, juegan a esconderse, a agacharse, ir a los puntos ciegos, esperando ser buscados y divisados por los presentes.
- Momento 19: Van hacia las luces de las piletas todos, se sientan sobre ellas. Jugar a decir hechizos, risas y hacer gestos, recordar brujas de San Roque, se reacciona en grupo, se desarrolla la escucha de los sonidos y del cuerpo, uno por uno, se lanzan hechizos en canon, se recibe y se da.
- Momento 20: Todos van a un sitio distanciados por las baldosas se llevan sus hechizos y caminan como palomas, van hacia las casas, puertas, tres bailarines se encogen lentamente en cuclillas, cubriéndose.
- Momento 21: Una bailarina se queda en una de las bancas, bajo la luz intensa de un reflector, juega a proyectar su cuerpo en las sombras, realiza la secuencia de las bancas, se recoge, se aquieta, inmovilidad, fin.

3.3 ANÁLISIS DE DANZA EN LA CALLE NÚMERO 31



Ilustración 4 Archivo personal de la autora

3.3.1 FICHA TÉCNICA

Nombre: Intervención No 31

Fecha de realización: abril de 2019

Dirección: Sandra Gómez Navas

Bailarinas/es creadoras/es: Clara Polo, Salomé Cisneros, Dagmar González, Emilia Pesántez, Carolina Espinoza, Esther Jara, Danilo Gutama, Diego Chuquiguanga, Jonathan González, Alejandro Endara, Andrés Ordoñez.

UCUENCA

Ciudad: Cuenca - Ecuador

Lugares intervenidos:

- Plazoleta de EL Vado

Música:

- Nicola Cruz “Puente Roto”
- Dengue Dengue Dengue “Don Marcial”
- Chancha vía circuito ft. Miriam García "Coplita"
- El trompetista en la colina (sonido de un granjero tocando el trombón llamando a sus vacas en su granja lechera)
- Manu chao “Malegría”
- Café Tacuva “La 13 (Revés)”

3.3.2 CONTEXTUALIZACIÓN

En esta intervención participaron once bailarines/as-creadores/as, los encuentros fueron en diferentes horarios en la Plaza, repartidos en varios grupos, de dos, tres, cuatro, cinco participantes, con la guía de la directora. Al convivir con la plaza todos logran coincidir en sentirla como lugar de encuentro para la fiesta popular, como lugar donde se hace presente la marginalidad: mendigos y borrachos. Así también comprometido, el espacio, con lo religioso. A través de los diversos encuentros ahondamos en cada sentir tratando de trasladarlos al movimiento y lo que representa cada uno de los elementos de la Plazoleta de El Vado.

3.3.3 PROCESO CREATIVO EN LA INTERVENCIÓN No 31

1. Relación con el espacio/arquitectura en la intervención No 31

Caminar en la plaza, observar, despertar todos los sentidos, se sienten diferentes texturas, materiales, colores, perspectivas, líneas, etc., surgen preguntas, imaginarios, se activa la memoria. El Vado, una plaza dónde suceden fiestas populares tales como: la Fiesta de las Cruces. Determinamos los siguientes elementos: plaza inclinada y larga, gran balcón, la Cruz del Vado, presencia de bancas en forma de paralelepípedos rectangulares, monumento del palo encebado en el paisaje, baldosas grises y terracotas mezcladas, palomas, borrachos, mendigos, fiesta popular, niños jugando.

Realizamos una fase exploratoria donde nos colgamos en el balcón, subimos y bajamos de los bancos, jugamos a solo pisar las baldosas terracotas, tocamos el monumento del palo encebado, el paisaje nos envuelve, rodamos en el suelo, corrimos y bailamos en su piso inclinado, abarcando toda su extensión. La presencia de los bancos en forma de paralelepípedo invita a jugar con este elemento, posee superficie lisa, similar al mármol. Inicialmente se propone realizar de manera individual movimientos de deslizamiento, saltos, caídas, giros, bordear con el cuerpo su estructura, acostarse, subir y bajar, etc., investigar moverse con el objeto sin tomar distancia de él. Se propone investigar varias formas de dormir de forma incómoda en el banco, en posiciones impensadas, y hacerlas cómodas y naturales, luego, pasar de una a otra mediante transiciones orgánicas. Con este material se establece una secuencia con ritmos, pausas y tiempos en la ejecución, se afirma con la repetición.

Finalmente se asigna el personaje de indigente, mendigo o borracho mediante el uso de una máscara y un saco. En la propuesta todos los bailarines realizan esta secuencia al unísono, cada uno con sus hallazgos al explorar moverse en el paralelepípedo. Esta escena es introductoria al baile popular de los borrachos. Varios participantes encuentran que el espacio les causa una sensación de inestabilidad porque la plaza es inclinada (se encuentra en bajada) cuando escuchan el sonido de un bus frenar, en la calle conjunta, se siente que todo se mueve.

A partir de esta sensación, la directora propone realizar recorridos individuales y grupales, varias series de caminatas y corridas en la plaza, para intentar causar esta sensación tanto en los bailarines como en el público, se prueban diferentes ritmos. Pide a una bailarina trabajar en un recorrido por la inclinación de la plaza, movimientos inestables, que incluya sacudidas. Con el material descrito se elabora la escena de avance donde todo el grupo avanza caminando desde el fondo de la plaza hasta la mitad, mientras la bailarina provoca la inestabilidad con sus movimientos, de vez en cuando todos los cuerpos se sacuden como si reaccionasen al frenar de un bus.

Uno de los bailarines se sensibiliza con la presencia de la Cruz del Vado⁶ y la presencia de la religiosidad en la plaza por medio de esta. El bailarín trabaja improvisaciones en solitario ubicándose cerca de la cruz, ejecutando un diálogo con el objeto, la creación de este material va acompañada de los sentires personales del bailarín, su sensación interna, intenta dar provocación simbólica a través de sus movimientos, la cruz en el bailarín le recuerda la crueldad humana, la salvación personal, deseos de destrucción de los sistemas de

⁶ Es un monumento religioso que se encuentra en la Plazoleta de El Vado

UCUENCA

creencias. La directora propone acompañar su movimiento de diálogo interno y la cruz, con los tránsitos de todos los bailarines girando por el piso, luego colocándose acostados en posición de rezo, arrepentimiento quedándose en quietud.

2. Relación con la sonoridad en la intervención No 31

Para esta intervención la música fue escogida de acuerdo a las necesidades de cada coreografía e intervención de los/las bailarines/as, es decir, pensada en los matices, la personalidad de los personajes, las acciones, los ritmos y las intensidades trabajadas. Se busca una sonoridad de juego y fiesta popular. La sonoridad cumple con el papel de soporte de las acciones, las enfatiza. Cumple con el rol de música incidental. Además los y las bailarinas interactúan con el paisaje sonoro del lugar, el sonido del río, el transitar de los vehículos, etc.

3. Micro coreografía en la intervención No 31

Dos bailarinas transitan la plaza en líneas rectas, cambian de dirección en un ángulo de 90 grados, se propone replicar gestos mínimos y sugerentes de las palomas. Entre éstas líneas las bailarinas proponen realizar el movimiento de las cabezas de las palomas con su mirada, dan pasos pequeños, los brazos a ratos sugieren ser alas, poco a poco estos gestos mínimos y sugerentes se desarrollan en movimientos más elaborados, las bailarinas realizan una composición donde sus cuerpos atraviesan una transformación a ser palomas, la sonoridad que las acompaña hace que esta escena sea pausada, tranquila, proponiendo al público a estar atento en su transformación de movimientos individuales a un dúo.

Dos bailarines inician proponiendo juegos simples al público, entablando una pequeña relación con este: saludan amablemente, dando la mano, sonriendo, se sientan junto

al público, señalan con la mano lo que ocurre en el centro de la plaza, aprovechan la presencia de los niños para proponer pequeños juegos más arriesgados como hacer un visor con las manos y mirar juntos a través de él, poco a poco estos bailarines se juntan y establecen un diálogo de conversación y cordialidad ya iniciado con el público, el juego se transforma poco a poco al exagerar la expresión de los gestos mencionados; de pronto saltan hacia el centro de la plaza y espantan a las bailarinas que bailan ese momento como palomas, juegan a espantarlas, esta acción les traslada a los movimientos y secuencia creados en el proceso de convivencia con el lugar, apoyados en las acciones de los niños que encontramos en la plaza. Es decir, la acción de juego inicia en gestos cotidianos hasta volverse un juego bailado en el centro de la plaza.

4. Composición en tiempo real en la intervención No 31

Para la construcción del inicio de la propuesta la directora conversó con todos los participantes para determinar las premisas de movimiento, en primera instancia divide al grupo en dos, propone transitar por los extremos de la plaza donde se ubican los bancos en forma de paralelepípedo, con la sensación de llegada de una procesión, alertas, jugando con los bancos de manera individual y colectiva, avanzan desde la Cruz del Vado hasta el monumento del Palo encebado, la directora propone moverse a ritmo de una música de guitarra con ritmo alegre (Nicola Cruz). En segunda instancia se analizan los materiales del monumento del palo encebado, los tocan, se determina cierta fragilidad, señalando el riesgo de ser afectados si se ejerce fuerza inapropiada; luego sus cuerpos se incorporan con los personajes del monumento y la situación planteada por este, por medio de apoyos suaves,

imaginando ser parte de la situación, en un inicio como una fotografía, luego avivando la situación, la idea es volver móvil lo estático.

Las dos instancias mencionadas se juntan en una secuencia de acciones en colectivo, donde solo se realiza una exploración previa, es decir, la composición en tiempo real se produce bajo las premisas y los objetivos mencionados el día de realización de la intervención con público, donde los bailarines resuelven el transitar jugando por los bancos con la presencia de público transeúnte y los acontecimientos del presente, atentos a la escucha individual, colectiva y con el entorno.

5. Improvisación en la intervención No 31

El paisaje es evidente, el cielo de fondo llama la atención, no puede pasar desapercibido, además los transeúntes sonríen, disfrutan, se deslizan en patinetas. La directora plantea a una de las bailarinas improvisar, estando ella subida sobre uno de los bancos en forma de paralelepípedo rectangular donde es visible este paisaje, en ese espacio reducido improvisa con las premisas: juego, sonrisa, bienestar y disfrute, cuerpo inmerso en el paisaje, forma parte de él. En un momento dado se propone a cuatro bailarines realizar una improvisación individual, todos bailan al mismo tiempo, donde se experimenta el movimiento en un territorio no convencional, todos se mueven en diferentes niveles, intensidades, libremente, dejándose afectar por el lugar y bajo la influencia de lo que acontece en ese momento: varios skaters circulan en la plaza, utilizan música urbana, además también está la sonoridad del río y el tránsito. De esta dinámica se fija una secuencia de mediana duración mediante repeticiones, se suma también transitar con esta secuencia en una línea diagonal, ir y venir por ella, manteniendo viva la sensación provocada.

6. Estructura coreográfica en la intervención No 31

- Momento 1: Avances laterales por los cubos y paralelepípedos, juegan y avanzan hasta el monumento del palo encebado.
- Momento 2: Todos avanzan jugando por las baldosas: Improvisaciones grupales.
- Momento 3: Los bailarines se sientan formando una línea, un canal entre los dúos que bailan en diálogo con los paralelepípedos y su compañero. Todos en estado de escucha grupal e individual, con ellos y con el entorno.
- Momento 4: Todos corren a colgarse del gran balcón. Desplazamientos: caminatas grupales, pausas, corridas.
- Momento 5: Cuarteto de bailarines.
- Momento 6: Improvisación de bailarín: libertad, bailar con el espacio, bailar con todos, en flujo de energía de traer y enviar, incorpora espirales (Flying low). Lo interrumpen dándole su saco y máscara.
- Momento 7: Dormir incómodamente cómodos en los paralelepípedos, todos tiene máscaras y sacos, salen al centro de la plaza golpeando el piso, desafiantes.
- Momento 8: Escena de los borrachos bailando en la plaza.
- Momento 9: Escena de las bailarinas que son palomas.
- Momento 10: Niños juegan entre el público, espantan a las bailarinas plomas, juegan y bailan.

UCUENCA

- Momento 11: La plaza es inestable e inclinada, bailarina se mueve junto con el grupo que camina, la inestabilidad, sacudir. Cargada de bailarina patas arriba.
- Momento 12: Solo de bailarina inmersa en el paisaje, subida en paralelepípedo.
- Momento 13: El grupo rueda detrás de bailarín que va hacia la cruz del Vado, se quedan en el piso, estado de rezo y arrepentimiento. Solo de bailarín en diálogo con la Cruz.
- Momento 14: Gran frase grupal, bailan por grupos hasta reducirse a uno.
- Momento 15: Todos regresan a la plaza a retomar el juego inicial en las baldosas, escucha grupal y espacial, el objetivo es llegar todos a juntarse en una sola baldosa
- Momento 16: Sonríen, se abrazan, se despiden, se van. Fin.

4. CONCLUSIONES

De lo expuesto en este trabajo podemos concluir lo siguiente:

- Es necesario reconocer la historia de los procesos estéticos y técnicos que acompañaron el desarrollo de la danza en el siglo XX, esto permite un acercamiento no sólo anecdótico, sino también adentrarnos en los significados e intenciones de las propuestas que marcaron hitos en el desarrollo de nuevas formas de pensar, hacer y representar la danza. La búsqueda de nuevos espacios para ejercer el movimiento posibilita justamente el desarrollo de nuevas sensibilidades, mismas que se relacionan con los creadores de los procesos, los espacios de intervención y sus habitantes.
- Las conceptualizaciones de los nuevos procesos permiten entender de manera profunda las relaciones que las propuestas de danza en lugares no convencionales proponen. Ayudan a sistematizar, una vez realizado el proceso creativo, las experiencias vividas en los espacios, esto con el fin de que en propuestas futuras se logre nutrir de concepto y experiencia el proceso de creación.
- Danza en la Calle es un proyecto que tiene 11 años de trayectoria, el análisis de estas tres intervenciones en espacios no convencionales (11, 26 y 31) nutre el proyecto de manera significativa. Permite ubicar en el contexto local procesos creativos que si bien no son exclusivos, permitieron la expansión de los paradigmas del desarrollo de la danza y de los cuales han participado un sin número de bailarines/as y artistas de otras ramas. Cabe recalcar que los análisis de las mencionadas intervenciones, fueron realizados de manera posterior a la ejecución de las mismas, lo que permitió, con el

distanciamiento temporal que esto conlleva, mirarlas de manera más neutral. Creemos necesario seguir desarrollando tanto la parte creativa y de intervenciones del proyecto Danza en la Calle así cómo seguir reflexionando de manera teórica los procesos.

- Para finalizar estas conclusiones, queremos recalcar la importancia del registro y documentación que este proyecto, “*Danza en la Calle*”, ha mantenido durante su duración, 11 años con 33 intervenciones a nivel local y nacional. Hacemos énfasis en el registro de las 3 intervenciones analizadas en este trabajo (11, 26 y 31), pues las mismas muestran la importancia de mantener registros constantes, propios que en tiempos futuros pueden ayudar a comprender los procesos y contextos en los que se desarrollaron los hechos dancísticos. Esta idea de registro sostenido, es poco frecuente, al menos en nuestro medio.

5. Bibliografía

Ardene, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: Azarbe, S.L.

Correa, M., Piñeiros, G. (2017). *Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez Danza Contemporánea*.

<https://revistas.usfq.edu.ec> Obtenido de

<https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/999>

Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Dall'Orso, L. C. (2015). Cuerpo in situ. *Flujos y Rutas*, 8-13.

Fiadeiro, J. (15 de diciembre de 2021) Composición en tiempo Real

<http://www.laportabcn.com> Obtenido de

http://www.laportabcn.com/sites/default/files/Composici%C3%B3n%20en%20Tiempo%20Real%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro_2.pdf

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Orellana, D. D. (15 de diciembre de 2021). <http://criticayopinioncultural.blogspot.com>.

Obtenido de <http://criticayopinioncultural.blogspot.com/2011/04/fg.html>

Ortiz, E. (2016). Ernesto Ortiz / Investigar en artes: la composición en tiempo realTsantsa.

Revista de Investigaciones Artísticas Núm. 3 (Diciembre, 2015) ISSN:1390-8448

INVESTIGAR EN ARTES:LA COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL. *Tsantsa*.

Pérez Royo, V. (2009). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rainer, Y. (25 de enero de 2022). *www.politicasdelaestetica.wordpress.com*. Obtenido de <https://politicasdelaestetica.wordpress.com/extractos-de-textos/manifiesto-del-no-ynonne-rainer/>

Sánchez, J. (2009). Investigación y experiencia. *Dossier Scanner*, 327 - 335.

www.phaidon.com. (26 de enero de 2022). Obtenido de <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/december/08/the-phaidon-guide-to-art-speak-site-specific/>

6. ANEXOS

6.1 Registro fotográfico intervención número 11 “DE PIES DESNUDOS”



“OSMARA DE LEÓN”

D-E ·P-I-E-S· D-E-S-N-U-D-O-S·

Ilustración 5 Archivo personal de la autora

· CUENCA · DANZA · PROCESO ·
PRESENTA:

DANZA EN LA CALLE # 11

"D·E ·P·I·E·S· D·E·S·N·U·D·O·S"

Cuando conocí esta bendita tierra, hace más de cincuenta años, era una ciudad tímida, recoleta, aislada, guardando un tesoro colonial en sus perfiles y derrochando hermoso paisaje...
Llegué accidentalmente, por mandato del destino, pero me quedé para siempre...
Sus templos, sus palacios coloniales, sus jardines, sus cristalinos ríos que cantaban en un paradisíaco valle perfumado de eucaliptos, retamas y rosas...
Bosques alfombrados de fresco verdor... y un cielo azul, tan azul que parecía tachonado de turquesas...
Había derroche de poesía, literatura, música...
Lo único que faltaba era la danza y esa fue **la tarea que Dios me encomendó...** (...)

Por: Osmara "la bailarina de pies desnudos"

BAILARINA:
SANDRA GÓMEZ NAVAS

· SÁBADO 21 DE ABRIL DE 2012 ·

Ilustración 6 Archivo personal de la autora



Ilustración 7 Archivo Personal de la autora



Ilustración 8 Archivo personal de la autora

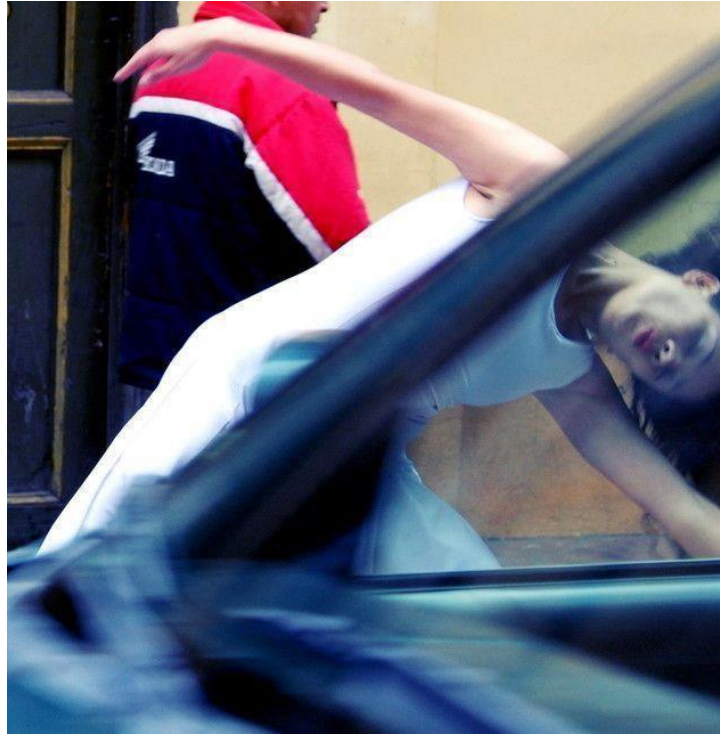


Ilustración 9 Archivo personal de la autora



Ilustración 10 Archivo personal de la autora



Ilustración 11 Archivo personal de la autora

6.2 Registro fotográfico intervención No 26



Ilustración 12 Archivo personal de la autora



Ilustración 13 Archivo personal de la autora



Ilustración 14 Archivo personal de la autora



Ilustración 15 Archivo personal de la autora



Ilustración 16 Archivo personal de la autora



Ilustración 17 Archivo personal de la autora

6.2.1 Enlace del video registro de la intervención No 26

- [Danza en la Calle #26 F1 \(Sandra Gómez Navas\) - YouTube](#)

6.2.2 Relatos de la experiencia de algunos/as bailarines/as creadores/as de la intervención No 26

Andrés Ordóñez

Estar libres como una paloma al volar, o sin la preocupación del borrachito al transitar, son las primeras sensaciones que me trae Danza en la Calle #26, una obra que tuvo dos contextos en un mismo escenario, bailado bajo la lluvia y en lo seco, cuando recuerdo el proceso creativo pienso en el trabajo de las sombras, de los trayectos en la parada de bus, del juego de las bancas y de convertirle al otro en un ave con las plumas. Para dar vida a este proceso Sandra Gómez nos citó en la plaza del farol para primeramente hacer un ejercicio de observación, de mirar el espacio, su entorno, su gente, los lugares que nos pueden o no gustar para posterior, establecer espacios específicos de creación, en los cuales la danza, la imagen

UCUENCA

y la sombra se convertirían factores indispensables para la creación de partituras de movimiento.

Trabajamos en parejas en la construcción de las sombras, donde el objetivo era adaptarnos a la posibilidad que la luz nos daba al reflejarse con nosotros y de nuestra sombra con la pared, este elemento me parecía muy interesante de juego, ya que, para poder dar forma a una imagen de sombra, nuestro cuerpo se vería totalmente opuesto a lo que se reflejaba en la pared. Es decir, primeramente, los cuerpos debían acoplarse unos a otros para construir las imágenes, también los tiempos y ritmos propuestos debían ser fluidos, concretando la creación de la figura.

También otro elemento clave fue imitar, imitar a las palomas, imitar a algunos personajes del lugar, con el objetivo de que lograr producir de forma literal la idea, es decir ser palomas y desplazarnos por el espacio, o caminar como lo hacían algunas personas del lugar, para que desde ese primer elementos base se pueda expandir las posibilidades de avanzar por el espacio, por lo genera esta propuesta siempre permitía estar en una oscilante representación de elementos y seres cotidianos. Trabajar con la idea de atrapar cosas del aire, yo me imagine que era dibujar galaxias durante el trayecto para que esa ruta imaginaria pueda sentirse como un camino personal y entenderse como un recorrido de encuentro consigo mismo.

6.3 Registro fotográfico intervención No 31



Ilustración 18 Archivo personal de la autora



Ilustración 19 Archivo personal de la autora



Ilustración 20 Archivo personal de la autora



Ilustración 21 Archivo personal de la autora



Ilustración 22 Archivo personal de la autora



Ilustración 23 Archivo personal de la autora



Ilustración 24 Archivo personal de la autora

6.3.1 Enlace del video de registro de la intervención No 31

- [Danza en la calle # 31 - YouTube](#)

6.3.2 Relatos de la experiencia de algunos/as bailarines/as creadores/as de la intervención No 31

Alejandro Endara

Después de haber participado en varios encuentros de creación in situ, es interesante ver cómo la forma de apropiarse en el espacio funciona, ya que cada lugar tiene sus propias dinámicas arquitectónicas y rítmicas. Recuerdo que las primeras veces me limitaba a trabajar desde lo que me sugería el espacio a nivel de sensaciones o imágenes y desde ahí crear secuencias bailables, sin embargo en esta ocasión siento que intenté trabajar directamente sobre cómo el cuerpo puede tener contacto con la materia del espacio, por lo que me arriesgué

UCUENCA

a jugar con equilibrios y formas que me permita ponerme en riesgo tanto a mi como a la vida del lugar, como las plantas, las esculturas, etc. Fluir en las frases colectivas nos permite ganar igualdad rítmica y eso es un gran aporte para entender el momento y saber sostener la puesta en escena. Estas fueron creadas desde los sentires de la directora quien asociaba ese espacio con la fiesta, los juegos populares, la borrachera, los priostes, etc. Entonces era fácil apropiarse de eso para la interpretación pues es algo tan cercano. Al momento de crear las frases en solitario me gusta apropiarme de algo y darle un significado según mis sentires, es decir interpretarlo con las herramientas creativas y sensaciones internas que ese objeto creativo me provoca; ese fue el caso de la cruz, la cual me rememoraba la crueldad humana pero también la posibilidad de salvación personal, además de unas ganas inmensas de querer destruir los sistemas de creencias que tanto daño nos hacen. El encuentro con los demás bailarines y bailarinas siempre es algo que enriquece el trabajo, porque desde las relaciones se puede entender diversas formas de existir en el espacio. Algo que quiero mencionar para finalizar es que estos procesos me permiten hacer cosas que cotidianamente no puedo, es decir me dan el permiso de revolcarme, saltar, jugar, o simplemente darme el tiempo para percibir lo que sucede en el momento. Porque siempre me dan ganas de hacerlo en cualquier lugar, pero si no es para una puesta en escena puedo parecer un loquito.

Clara Polo

DESCRIPCIÓN DE UNA TARDE DE ENSAYO DONDE SE DETUVO EL TIEMPO PARA PRESENCIAR LAS BENDICIONES DEL HOMBRE DE BLANCO A LAS PALOMAS Y LA PLAZOLETA LLENA DE BAILARINXS. (lágrima)

UCUENCA

Mucha gente sonríe. Error, caída, otra vez, camina, desliza, suelta, error, caída, otra vez. Los pies como motor del cuerpo, del desplazamiento, los pies el motor del deseo, muchos hombres. La bandera bailando in-ce-san-te-men-te con el viento, fluye como agua rápida, un cigarrillo, una mirada, otra, un cáncer en la garganta de una mujer negra, una muchacha tocándose la garganta (sintiendo cáncer que tiene). El perseguidor, Cámaras, los cubos casi todos ocupados, los bordes llenos de gente, muchas miradas, rapar, ruedas ruidosas y el beat del momento. La Mica sonriéndome con su linda sonrisa, dos hoyitos y el cielo de fondo impresionante, humo entre unos dientes faltantes y los rayos (aparentemente finales) atraviesan las nubes. Deslizó ¡fuera, fuera! Y el beat continua, el olor a cripy, la tos seca, dos perros acaban de hacerse amigos, otra bandera baila en el viento despacito. Palomas. Palomas, hombres, Michelle, la Michu, los amigos, el novio de la Michu, oscurece, solo un trocito del cielo tiene luz, 1 - 5, gritos, error, mandar al diablo, repetir, otra vez, no error, skates-bailarines-cuerpx convivir en el tránsito y los encuentros, frío, mucho frío, no error, logro, sonrisa del perseguidor, respiro.