



**tsantsa**  
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD  
DE ARTES/  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº8 2019



## Danza-teatro: corporeidades y uso del espacio escénico

Dance-theater: corporeity and design of the scenic space

**CLARA DONOSO-LÓPEZ**  
Universidad de Cuenca (Ecuador)  
clarita.donoso@ucuenca.edu.ec

Recibido: 17 de julio de 2019  
Aceptado: 3 de septiembre de 2019

### Resumen:

*El presente trabajo trata sobre uno de los detonantes o dispositivos creativos en la danza, las corporeidades y su conformación a través del paso de la vida en los individuos y los pueblos. Se reflexiona sobre los términos danza-teatro y teatralidad desde la mirada posmoderna y se relacionan estas reflexiones con las descripciones de las danzas primitivas de Curt Sachs y Ramiro Guerra quienes aseveran que son la expresión de lo visto, lo experimentado y lo imaginado. Luego se continúa con la descripción de los trayectos danzados por una comunidad indígena que vive en los Andes Ecuatorianos, los Tunduchiles del Cañar. En sus danzas se ha encontrado una práctica de la creatividad basada en la asociación de pensamientos e imágenes. Esta fusión de lo vivido con la fantasía que da paso a la creación de movimientos significativos y a los trayectos en el espacio, podría utilizarse en ciertas coreografías de danza teatro a manera de dinámicas o herramientas que detonen otras creatividades.*

**Palabras clave:** Corporeidades, danza-teatro, danzas ancestrales, teatralidad, trayectos corpóreo- espaciales.

### Abstract:

*The present work deals with one of the triggers or creative devices in dance, corporeity and its conformation through the passage of life in individuals and peoples. The terms dance-theater and theatricality are reflected from the postmodern perspective and these reflections are related to the descriptions of the primitive dances of Curt Sachs and Ramiro Guerra who affirm that they are the expression of the seen, the experienced and the imagined. Then we continue with the description of the routes traveled by an indigenous community that lives in the Ecuadorian Andes, the Tunduchiles of Cañar. In their dances a practice of creativity based on the association of thoughts and images has been found. This fusion of the lived experiences with the fantasy that gives way to the*

*creation of significant movements and to the trajectories in the space, could be used in dance theater choreographies as dynamics or tools that detonate other creativities.*

**Keywords:** Corporeities, dancetheater, ancestral dances, theatricality, corporal-spatial trajectories.



## 1. Introducción

La necesidad de generar herramientas que aporten a la creatividad de los estudiantes de la carrera de Danza Teatro de la ciudad de Cuenca de los Andes, han llevado a la autora a indagar sobre las formas de danza de la comunidad de los Tunduchiles de la provincia del Cañar, colindante con la provincia del Azuay. Esta comunidad mantiene la práctica de sus danzas tradicionales con la conciencia de que son parte de una cultura digna de ser transmitida debido a las costumbres, creencias y ritualidades que encierran dentro de sí. De esta manera se aseguran que alguna parte de su patrimonio intangible cultural se transmita y se conserve a pesar del paso del tiempo y de la globalización, de la cual ellos tampoco escapan.

La observación de estas danzas ha contribuido para responder las preguntas que en varias ocasiones han surgido: ¿es la danza el reflejo de la vida de una persona, de una comunidad, de un pueblo?, ¿tienen las danzas ancestrales un componente de teatralidad?

Como consecuencia de la investigación apareció la inquietud de explorar con el cuerpo en el espacio a fin de transformar los trayectos obtenidos en posibles herramientas creativas dentro de la cátedra de Composición Coreográfica y Montaje de la carrera de Danza - Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

## 2. Las danzas ancestrales y su componente teatral

En concordancia con algunos teóricos, se cree que la danza teatral o danza - teatro se origina en las prácticas cotidianas tanto de las culturas étnicas como en las culturas mestizas que han heredado la costumbre de manifestar sus vivencias a través del cuerpo en sus variadas posibilidades. El bailarín utiliza sus experiencias, creencias, reflexiones, aspiraciones y emociones para transformarlas y generar signos y símbolos corpóreos que resultan de la fusión del baile con la teatralidad.

Desde los inicios de la civilización humana, se observa que la danza ha sido uno de los elementos centrales de la manifestación cultural a la que se pertenece cada pueblo, pues ha sido y sigue siendo “la recreación de las cosas vistas y oídas, el arte de dar forma y sustancia a las percepciones intangibles e irracionales originarias del mundo interior” (Sachs, 1944, p. 16).

La presencia de la danza teatral en las culturas primitivas, según Curt Sachs, apareció durante la Edad de Piedra, ésta se convirtió en obra de arte y durante la Edad del Metal las leyendas de las distintas tribus también fueron incorporadas, contribuyendo con un toque dramático a la esencia del baile. (Sachs, 1944, p. 16).

Con el cambio de las formas de vida, se ha desintegrado la concepción originaria de la unidad dancística - teatral; parafraseando a Sachs: cuando a merced de las culturas

superiores se transforma el arte, éste limita sus formas de expresión. Este autor opina que durante el desarrollo de la cultura griega se inició la disgregación del elemento narrativo que nació conjuntamente con el movimiento y “el mismo drama reniega de su antecesor, se deja en el olvido la influencia de los juglares” e inicia la división de las diversas formas de expresión. (Sachs, 1944).

En este texto encontramos una explicación sobre la inexistencia de límites entre las diferentes artes. Tanto en las danzas primitivas como en las expresiones artísticas mixtas de los juglares se utilizaba una intención narrativa que iba a la par del movimiento, generando una unidad expresiva que posteriormente sería dividida en diferentes áreas artísticas.

Sin embargo, es importante recalcar que estos elementos como las narraciones, los cantos, los paisajes sonoros, las danzas y las diferentes intencionalidades siguen presentes en la misma unidad creativa en las danzas de diferentes pueblos ancestrales que mantienen sus costumbres.

Es necesario también afirmar que las poéticas de danza-teatro actuales, en múltiples ocasiones fusionan diferentes áreas artísticas dentro de la unidad expresiva escénica o generan un diálogo entre ellas: el movimiento o danza, la gesticulación, el habla, el canto, el uso de elementos escénicos, la música, paisajes sonoros y otros.

## 2.1 ¿Por qué usar la palabra corporeidad en danza-teatro?

Con frecuencia entre los estudiosos del arte, surge la pregunta: ¿cómo ocurre la creatividad en la danza y en el arte? Al observar las danzas de los Tunduchiles de la provincia del Cañar en Ecuador se evidenció que en éstas se manifiestan conciente o inconscientemente sus experiencias culturales, muestran en las formas corporales lo que han vivido y lo que observan en su entorno; lo transforman en símbolos y signos corpóreos que son la asimilación de varias culturas resumidas en lo cotidiano. Todo esto traducido al canto, al baile, a las intencionalidades de un personaje, a la narración de historias y a sus ritmos propios, que son cambiantes de acuerdo a los estados orgánicos (en el sentido Barbiano<sup>1</sup>).

El propósito de no perder estas manifestaciones ancestrales hace que transmitan sus danzas a cada generación, año tras año.

Por lo descrito y de acuerdo a Merleau-Ponty podríamos decir entonces que los Tunduchiles se manifiestan en sus danzas con formas corpóreas.

El hombre concretamente tomado no es un psiquismo conexo a un organismo, sino este vaivén de la existencia que ora se deja ser corpórea y ora remite a los actos personales. Los motivos psicológicos y las ocasiones corpóreas pueden entrelazarse porque no se da ni un solo movimiento en un cuerpo vivo que sea un azar absoluto respecto de las intenciones psíquicas, ni un solo acto psíquico que no haya encontrado cuando menos su germen o su bosquejo general en las disposiciones fisiológicas. Nunca se trata del

<sup>1</sup> En el libro *El arte secreto del actor* de Eugenio Barba y Nicola Savarese, conceptualizan lo que Stanislavsky nombra como *La más simple condición humana* que para estos escritores es equivalente a la organicidad, “podemos decir que un cuerpo-mente es orgánico cuando a las exigencias propuestas por la mente, el cuerpo responde en forma no redundante, no informal y no incoherente...” (Barba y Savarese, 1990, p. 145).

encuentro incomprensible de dos causalidades, ni de una colisión entre el orden de las causas y los fines (Merleau-Ponty, 1975, p. 117, 118)

En un paralelo necesario, en el libro *La dramaturgia del espacio*, Ramón Griffero (2011) opina que el imaginario del ser humano, sus pensamientos y sus ideas, es decir la creación del espíritu, además es capaz de gestar ficciones inexistentes, hablar y construir desde otra dimensión que no es la cotidiana. Crear ficciones desde las emociones y emotividades tan verdaderas como nuestros dioses.

En otro eje análogo, Alberto Dallal (1993) en su libro *La danza contra la muerte* propone que la danza es objetiva en tanto que humana; trascendente en tanto que es síntesis y abstracción de la acción fenoménica y es además certera porque ha forjado su nombre horadando el espacio. Segura porque es el producto del ser humano: cultura.

Los cuerpos de los ejecutantes de las danzas de los Tunduchiles están cargados de multifacéticas realidades psíquicas y culturales pues están contextualizados en su quehacer diario y se hallan imbuidos de su propia cosmovisión matizada y expresada en sus danzas con elementos ancestrales Cañaris e Incas, como por ejemplo: los tocados con que se sujetan sus cabelleras, el uso de cascabeles en los tobillos con los que ahuyentan los espíritus negativos, el uso del alfanje o sable que tiene sus raíces árabes. Otro elemento, es la presencia de la cruz y otros íconos religiosos del catolicismo que los relacionan con sus dioses ancestrales presentes en sus imágenes y acciones. Entre estas acciones encontramos el zapateo en la tierra como un acto de fertilización y fortificación mutua; las reverencias hacia el oriente por donde aparece el sol; además del lugar en el que ejecutan sus danzas que lo consideran sagrado por tener debajo de sí (en el Uku Pacha) una gran cantidad de grutas, manantiales de agua, vegetación y seres esotéricos.

## **2.2 La Teatralidad y su relación con las descripciones de las Danzas Primitivas de Curt Sachs y Ramiro Guerra presentes en formas corpóreas de las Danzas de los Tunduchiles del Cañar.**

Al observar a los Tunduchiles se encuentran danzas similares a las descritas por Sachs:

- a. Las imitativas, que tienen movimientos que representan el entorno natural del ser humano y el comportamiento de los animales.
- b. Las abstractas, con movimientos que son la encarnación de sus creencias, sus deseos y aspiraciones, y
- c. Las metafóricas en las que se fusionan la imitación y las creencias culturales.

Los Tunduchiles mantienen intencionalidades explícitas en sus expresiones faciales, en las formas corporales o pasos de baile y en sus sonidos con los que imitan a los animales para ahuyentar a las aves.

Se observa asimismo que en una de éstas coreografías imitan al toro con la creencia de que después de someterlo y bailar con su piel, adquirirán su fuerza.

También ejecutan danzas relacionadas con las labores agrícolas y su costumbre de compartir los alimentos en la pampa mesa o la danza de las aves de rapiña que acechan su comida.

En otras danzas se observan movimientos que nacen de sus creencias y abstracciones sobre la cosmovisión andina, como la adoración al Hanan Pacha o espacio exterior en donde se encuentra Viracocha, a la Pacha Mama o tierra sustentadora de vida y al Uku Pacha, espacio subterráneo o mundo de los muertos, en el cual a decir de ellos, existen jardines y fuentes de agua y una vida distinta a la humana.

Lo antes mencionado implica el uso de las vivencias propias y una buena dosis de creatividad.

Para Oscar Cornago (2009), la escena teatral es un buen laboratorio en el que se estudia el funcionamiento de las estrategias de teatralidad de cada cultura y que cada tanto el teatro se nutre de las experiencias culturales y así también la cultura se puede nutrir de él. El teatro necesita de vivencias, imaginación, mitos para tener algo que decir.

Este laboratorio empírico o experiencial no es nuevo, al contrario, constatamos que ha sido parte constitutiva de las danzas primitivas que describió Sachs (1944).

Acotaremos a esto que el intérprete y el coreógrafo, en la actualidad y en múltiples ocasiones, crean formas corporales simbólicas que no son pasos preestablecidos en los códigos de la danza, sino que hacen uso de la fantasía y creatividad para transformar los signos y símbolos culturales en movimientos que cuentan algo. Transforman entonces, los signos previos (lo visto, vivido y oído) en signos escénicos que por su naturaleza son corpóreos. Sobre la teatralidad actual Cornago dice que:

La teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla. (Cornago, 2009, p. 3)

Este autor habla de darle un giro a la teatralidad de hoy desde la perspectiva posmoderna, en la cual es común la disolución de los límites interdisciplinarios entre la dramaturgia y la escenificación; algunas corrientes teatrales proponen una aproximación a las otras artes, entre ellas la danza para conjugar los procesos de creación escénica y encaminarse a lo que José Antonio Sánchez llama un campo de *teatralidad expandida*. Sin embargo, si consideramos las reflexiones previas sobre las danzas primitivas de Sachs (1949) y las que posteriormente hace Ramiro Guerra (2003), podemos apreciar que en la danza existen desde siempre elementos teatrales que sugieren la existencia de una historia y un derrotero conjunto entre danza y lo que hoy Cornago (2009) explica como teatralidad.

A continuación, se inicia la descripción de la vestimenta de los Tunduchiles, algunos trayectos, formas de movimientos y de desplazamientos de los ejecutantes de estas danzas cañaris.

### 3. Vestimenta

La vestimenta que se describe en este estudio es la que utilizaron los danzantes durante las filmaciones realizadas hace algún tiempo. Está compuesta por una base de pantalón, camisa y botines de caña corta o larga y sobre éstos portan tobilleras de cuero con tres hileras de cascabeles. Además del pantalón, algunos se colocan un zamarro de piel de

borrego, otros en lugar del zamarro, una falda de bayeta que evoca a los anacos de sus antecesores y en el torso tienen una reproducción de lo que, a decir de Manuel Santos, fue la pechera de los guerreros cañaris. Sobre sus hombros, una especie de poncho pequeño y debajo de éste cae una tela larga en la cual se han cosido varias cintas de múltiples colores; se cubren la cabeza con un pañuelo y sobre éste, en la frente, un aro hecho de la corteza del zapallo con la que los cañaris ancestrales sostenían su largo pelo que, según cuentan, les llegaba hasta la cintura. Del pecho cuelga una cruz, en una de las manos sujetan un alfanje (espada o sable) y en la otra una cruz.

#### **4. Descripción analítica de los trayectos espaciales de las Danzas de los Tunduchiles del Cañar**

Como lo observamos y según nos cuenta el Mama Danza Manuel Santos Quinche, líder de la comunidad, inician sus danzas en dirección al este, lugar por el que aparece el sol, al que lo sincretizan con la imagen del Dios católico y al finalizar hacen una reverencia hacia el oeste por donde al ocultarse el sol, aparece la diosa luna, asimilada a la imagen de la Virgen.

Al bailar golpean la tierra con los pies y producen un ritmo básico, dentro del que se mueven. Este zapateo entraña una relación simbiótica de vigor y fertilidad.

Comúnmente cuando sacrifican animales para su sustento y de manera especial durante la celebración del Taita Carnaval, suelen ofrendar sangre, regándola sobre la Pacha Mama, para devolver la vida del animal a la madre sustentadora. En la danza del Toro, días previos al desfile del Carnaval, mientras hacen los preparativos bailan con la piel del animal para obtener su fuerza.

##### **4.1 Paso en tres tiempos**

Este movimiento consiste en dar un paso hacia el costado con la pierna derecha, la pierna izquierda le sigue a la derecha y luego la pierna derecha da un golpe (o zapateo) en el piso. Está presente en todas las coreografías o danzas.

##### **4.2 La forma de la Cruz Andina**

El Mama Danza cuenta que esta cruz es la forma en que estuvo dispuesto el Tahuantinsuyo, desde el este al oeste y de norte a sur. La dibujan en la tierra mientras ejecutan su paso de tres tiempos, es decir dan un paso con la pierna derecha, luego un paso con la izquierda y rematan con un golpe al piso con la pierna derecha. Con la pierna izquierda y con el mismo paso de tres tiempos regresan a su centro. Luego dan un cuarto de giro sobre su derecha y van hacia atrás (sur) iniciando el paso con la pierna derecha, por el mismo camino regresan al centro iniciando el paso con la pierna izquierda. Para dibujar la cruz ellos dan otro cuarto de giro y van hacia la izquierda del público (hacia la derecha del bailarín y de espaldas al público) con el mismo paso de tres tiempos iniciándolo con la pierna derecha y regresan al centro. Ejecutan otro cuarto de giro y de perfil al público, con su pierna derecha ejecutan el último paso de tres tiempos hacia adelante (norte).

### **4.3 La caminata de espaldas de los Tunduchiles**

Cuando los ejecutantes caminan de espalda, significa según Don Manuel que los guerreros cañaris miran y están atentos hacia todas las direcciones a fin de percibir el peligro. Mientras tanto el otro guerrero, también de espaldas, con su caminata cubre las espaldas del primero.

### **4.4 El círculo**

Para los ejecutantes de estas danzas bailar dibujando un círculo en corro, ubicados de costado hacia el público, uno detrás de otro siguiendo el mismo sentido, significa la unión del barrio o de la comunidad

Esta figura está presente en todas las danzas primitivas, sin embargo, conocemos la ubicación de los ejecutantes en un círculo, dando las espaldas a un posible espectador, lo que se conoce con el nombre de círculo cerrado al público. También existe lo contrario, que es un círculo abierto al público.

### **4.5 La forma del ocho**

Ocho ejecutantes se ubican en dos hileras y cada pareja inicia un trayecto horizontal por el cual bailan dibujando la forma de un ocho acostado u horizontal. Todos al unísono recorren este trayecto; las parejas 1 y 3 inician hacia la periferia mientras los 2 y 4 inician hacia el centro. Con estos movimientos se forman figuras interesantes dentro del bloque de bailarines pues en momentos dos intérpretes se encuentran en un punto central, mientras los de atrás se encuentran separados a los extremos. En otro momento los que estuvieron separados encuentran un punto de confluencia y los que estuvieron juntos se separan. Durante este trayecto es notorio que todos los bailarines tienen centros marcados en el espacio de la danza y dos extremos horizontales a los que se mueven. Este trayecto los hace ver con forma de cuadrilla militar organizada. Mientras que, en otros momentos de sus danzas, como por ejemplo en los trayectos de la caminata de espaldas, no se encuentra unicidad ni armonía en los movimientos.

### **4.6 La forma de la serpiente**

En una de sus danzas, específicamente en la danza que evocan a las aves de rapiña y a los comensales, marcan un trayecto en forma de serpiente o de “S”, mientras con un paso saltado a un tiempo y con piernas alternas van tomando con sus brazos y torsos, la forma del ave que acecha a la comida que se encuentra detrás de la línea serpenteada que ellos han conformado y en otros momentos toman la forma humana que defiende la comida de las supuestas aves. Constantemente emiten sonidos con los que parecen ahuyentar a los animales.

## **5. Transformación del diseño de los trayectos de las cuatro danzas de los Tunduchiles, en herramientas que apoyen la creatividad compositiva y generen un producto propio de los estudiantes de la carrera de Danza – Teatro.**

A tenor de los vídeos y entrevistas realizadas a los Tunduchiles del Cañar y de las lecturas sobre los símbolos de la cosmovisión andina (a fin de lograr una mayor comprensión de su cultura) se realizó con los estudiantes el ejercicio creativo durante las clases de

composición coreográfica y montaje. Se les dio la consigna de desplazarse a través del espacio dibujando los símbolos y trayectos observados en estas danzas:

1. Dos estudiantes caminaron marcando o dibujando en el espacio la forma de la cruz andina por la parte externa del escenario, lo hicieron en direcciones opuestas y al momento de organizar se fijó de tal forma que el uno caminó desde el proscenio hacia la izquierda y al centro fondo. El otro marcó su trayecto desde el centro fondo hacia la derecha y hacia el proscenio. Esta caminata se la realizó durante unos minutos mientras ellos ejecutaban distintos movimientos o acciones que venían a su mente (visualizaciones).

2. Se les pidió marcar diferentes ritmos con las mismas acciones que realizaron en 2 tiempos, en 1 tiempo y en  $\frac{1}{2}$  tiempo. Luego se decidió ejecutar la figura mientras corrían a tiempo de corchea.

3. A su vez, un estudiante transitó dibujando el círculo por dentro y bordeando la cruz andina que los otros estudiantes realizaron.

4. Otro estudiante se ubicó en el centro y marcó uno de los pasos de las danzas en las que desde un punto específico dio un paso hacia el este y volvió al punto de inicio, dio otro paso hacia el oeste y regresó al punto de origen, luego dio otro paso hacia el sur regresando al mismo punto y otro paso hacia el norte, en definitiva, dibujó otra cruz, pero casi sin desplazamiento en el centro del escenario. Se le solicitó que incluyera en su trayecto una entrada al piso (un movimiento en nivel bajo) de forma inesperada.

5. Esta secuencia de movimiento la repitió lentamente hasta que los estudiantes del borde del escenario terminaran de marcar la figura de cruz andina. El efecto de estos movimientos causó la lectura (en los estudiantes que observaron) de un comportamiento incoherente y repetitivo.

6. Cuatro estudiantes tuvieron la consigna de transitar desordenadamente por todo el espacio de espaldas, pero en pares, es decir el uno le cuidaba las espaldas al otro y con la intencionalidad de observar a todos lados.

7. El siguiente paso fue pedir que cada estudiante salga de la escena y haga su lectura propia sobre los pasos y acciones que se observan, que anote sus apreciaciones y haga sugerencias. Este punto sirvió también para que cada estudiante espectador genere otras ideas para explorar con su propio cuerpo otros recorridos y movimientos.

8. Luego se les propuso invertir los trayectos, es decir que la pequeña cruz del centro se transforme en el tránsito por todo el espacio vertical y horizontal del piso mientras corría realizando sus acciones a  $\frac{1}{2}$  tiempo. Los hicieron el trayecto de cruz andina exterior la marcaron en un tiempo y con la cualidad del movimiento en flotación con flujo contenido y tiempo fluido (según las 8 acciones básicas del movimiento de Rudolph Von Laban<sup>2</sup>)

---

<sup>2</sup> Rudolph Von Laban propone 8 acciones básicas del movimiento.

En sus estudios identificó ocho acciones básicas que ejecutan los seres humanos y las describió utilizando el lenguaje de los factores de movilidad. Estas ocho acciones básicas combinan los ocho factores de movilidad de distintas maneras, y son flotar rápidamente, sacudir, golpear, teclear, flotar lentamente, rajar, deslizar, y presionar. (Lombardo, 2012)

el uno de espaldas al público desde el proscenio y el otro de frente al público desde el centro fondo.

9. El estudiante que marcó el círculo dentro de la cruz andina empezó a girar en cualquier lugar, pero sin trasladarse y todos sus movimientos fueron en el nivel bajo, medio y alto.

10. Se solicitó a los estudiantes que transitaran de espaldas a un ritmo lento. A otros, que se movieran a medio tiempo y a un par que ejecuten un dúo en el que se cargaban y se soltaban en el piso generando una sensación de solidaridad mutua. Otros se quedaron quietos, pero mirando a todos lados como el guerrero que está alerta para cuidar las espaldas de sus compañeros.

### **5.1 El sonido**

Con estas secuencias espaciales y corpóreas se decidió que posterior a lo descrito, cada estudiante emitiera con su voz un ritmo base imitativo de la naturaleza.

1. Al principio se movieron todos en el espacio, después emitieron juntos los sonidos, se creó una especie de enjambre o urdimbre. Luego de unos minutos se pidió dejar el sonido paulatinamente, hasta que se quedó uno solo que prevaleció.
2. Se organizaron los sonidos a fin de encontrar un paisaje sonoro que les pudiera servir como dispositivo para inspirar otros movimientos.

### **5.2 El uso de los textos**

1. Fue importante filmar los procesos de improvisación a fin de que los ejecutantes observen lo que proponen cuando su estado cambia a través del calentamiento y con las premisas que reciben. Esta observación causa sensaciones que les permite generar nuevas ideas. En este momento se planteó la investigación de textos equivalentes a sus sensaciones vividas durante las improvisaciones.
2. Se aplicaron los textos seleccionados que fueron fraccionados en frases o en palabras.
3. A través de nuevas filmaciones los ejecutantes observaron la funcionalidad de los textos en la escena.
4. Cuando se decidió el momento escénico para insertar los textos, por medio de múltiples repeticiones se consiguió una codificación o fijación de las escenas.
5. La estética o poética del resultado es variable, pues depende de las propuestas que surjan en cada improvisación de los ejecutantes y de la forma de ordenar los movimientos, sonidos y textos por parte de quienes dirigen.

## **6. Conclusión**

Es necesario buscar recursos capaces de detonar la creatividad en las clases de composición coreográfica, de danza y también de dirección de la escena.

La creatividad es un factor vital en el arte y tanto los profesores, los directores y ejecutantes requieren enriquecerla, poniéndola en práctica desde diferentes referentes o dispositivos.

En este caso se han utilizado cuatro de las dieciséis danzas de la comunidad de los Tunduchiles de la provincia del Cañar, tomando en cuenta sus nociones de corporeidad y de diseño espacial y aplicándolas en personas que no tienen nexo cultural con ellos, pero que se enteran de su cultura a través de lecturas y observación de vídeos.

La aplicación de estos diseños no tuvo el objetivo de reproducir las danzas, ni recrear una forma cultural. Los referentes esenciales fueron los diseños espaciales y a partir de ellos las nuevas intencionalidades creadas sobre la base de las nuevas formas corpóreas obtenidas y en las sensaciones propias de los ejecutantes y de la directora.

Estas nuevas corporeidades en movimiento se fusionaron con elementos teatrales como el uso de textos y se obtuvo una muestra pequeña de lo que entendemos y sentimos como danza - teatro, que partió de unas corporeidades (de los Tunduchiles) que se convirtieron en otras corporeidades en el espacio cambiante de lo escénico.

## **Bibliografía**

- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México DF, México: Ed. Pórtico de la ciudad de México.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la Teatralidad? *Agenda Cultural Alma Mater*. Madrid, España.
- Dallal, A. (1993). *La Danza contra la Muerte*. México DF, México. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago, Chile: Ed. Frontera Sur.
- Guerra, R. (2003). *De la Narratividad al Abstraccionismo en la Danza*. La Habana, Cuba: Ed. Centro de Investigación y desarrollo de la cultura Cubana Juan Marinello.
- Lombardo, R. (2012). *Análisis y aplicación de la Teoría de Laban y del movimiento creativo en la Dirección de Conjuntos instrumentales en la Formación del Maestro en Educación Musical* (tesis doctoral). Universidad de Valladolid. Valladolid, España.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *Phénoménologie de la Perception*. París, Francia: Ed. Península.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Centurión.