

Desplazamientos: desbordes disciplinarios para la creación e investigación en danza y antropología¹

Displacements: Disciplinary Overflows for Creation and Research in Dance and Anthropology

Ruth Valeria Andrade Proaño

Universidad de las Américas / acambiosujetoa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9575-5660>

RESUMEN: Desplazamientos es una propuesta desarrollada en la Compañía Nacional de Danza del Ecuador (2020-2021), que integra tecnologías corporales y metodologías etnográficas, tensando las prácticas para la investigación y creación escénica. Se pregunta, ¿cómo los desbordamientos disciplinares de la danza, el Kundalini Yoga y la antropología reconfiguran los territorios corporales como espacios de cuidado y de resistencia política? La metodología combina autoetnografía y técnicas corporales y somáticas en un laboratorio creativo y colaborativo estructurado en tres movimientos; en la segunda fase, se hacen entrevistas abiertas a los cocreadores. Los resultados evidencian que las prácticas introspectivas permitieron explorar la relación entre cuerpo, mente y autocuidado expresada en la emanación del movimiento. Además, las dinámicas de creación colectiva basadas en el diálogo y el cuidado mutuo resignifican el espacio escénico como un ecosistema. La integración del lenguaje performativo y las prácticas reflexivas politizó las experiencias para transformar problemáticas sociales y personales en acontecimientos creativos.

PALABRAS CLAVE: danza contemporánea, antropología, prácticas somáticas, resistencia política, metodologías experimentales cualitativas

ABSTRACT: Desplazamientos is a proposal developed by the National Dance Company of Ecuador (2020-2021), which integrates corporeal technologies and ethnographic methodologies, challenging practices in scenic research and creation. It asks: how do the disciplinary overflows of dance, Kundalini Yoga, and anthropology reconfigure corporeal territories as spaces of care and political resistance? The methodology combines autoethnography and somatic techniques within a creative and collaborative laboratory

¹ Versión de la ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Investigación REDU (Universidad de las Artes, Guayaquil, 19 al 22 de noviembre de 2024).

structured into three movements; in the second phase, open interviews were conducted with the co-creators. The results show that introspective practices allowed participants to explore the relationship between body, mind, and self-care, expressed through the emanation of movement. Additionally, collective creation dynamics based on dialogue and mutual care redefined the scenic space as an ecosystem. The integration of performative language and reflective practices politicized experiences, transforming social and personal challenges into creative events.

KEYWORDS: contemporary dance, cultural, somatic practices, political resistance, experimental qualitative methodologies

RECIBIDO: 27 de febrero de 2025 / **APROBADO:** 23 de abril de 2025

1. INTRODUCCIÓN

La práctica artística contemporánea y la investigación en artes brindan un marco teórico y metodológico que permiten la integración de la reflexión académica con la creación, en este caso escénica, desarrollando medios para la comprensión de los procesos específicos de la danza (Ariza, 2021; Brandstetter & Klein, 2012; Delgado et al., 2015; Pentassuglia, 2017; Phelan & Nunan, 2018). Sobre esta base, se lleva a cabo el análisis de la investigación para la puesta en escena *Desplazamientos*, que no se limita a la experimentación realizada por los artistas durante su búsqueda creativa, tampoco se reduce a la indagación académica tradicional (Sánchez Martínez, p. 42). Entonces, implica teorizar los procedimientos creativos, utilizando metodologías cualitativas para producir un conocimiento desde la praxis del acontecimiento (Dubatti, p. 21), que no solo debe escribirse, sino también realizarse.

En primera instancia, la pandemia de COVID-19 reveló las fracturas estructurales profundamente arraigadas en la sociedad ecuatoriana, exponiendo descarnadamente las desigualdades históricas. Este periodo de confinamiento no solo transformó la dinámica pública, sino que también trastocó profundamente las experiencias íntimas y comunitarias, intensificando las condiciones de precariedad preexistentes. En ciudades como Guayaquil, epicentro de la crisis sanitaria en 2020, el colapso del sistema de salud dejó imágenes de cadáveres abandonados en las calles y familias incapaces de enterrar a sus seres queridos, mostrando con crudeza la incapacidad estatal para garantizar derechos fundamentales como la salud y el bienestar (Sandoval, 2020).

Estas dinámicas se vinculan directamente con las estructuras económicas globales que, como señala Segato (2018, p. 11), no solo cosifican la vida, sino que también consolidan una pedagogía de la crueldad, deshumanizando las relaciones sociales y reforzando un sistema de acumulación que fragmenta lo común. Esta pedagogía actúa como un brazo ideológico del sistema patriarcal, anulando la empatía y promoviendo una lógica de dominación. Además, la organización económica capitalista impone dinámicas de mercado que destruyen recursos, lazos comunitarios y formas de

resistencia, perpetuando jerarquías que subordinan lo reproductivo a lo productivo (Segato, 2020, p. 419). De allí que en la modernidad capitalista, se despojara al trabajo de cuidado, realizado mayoritariamente por mujeres, de su valor económico y simbólico, reforzando desigualdades de género y clase (Federici, 2010, pp. 141-147). La separación entre producción y reproducción operó como una estrategia de acumulación que invisibilizó y desvalorizó el trabajo doméstico, esencial para sostener la vida. Esta lógica económica no solo explota los cuerpos, sino que también desarticula las solidaridades comunitarias, consolidando un sistema que perpetúa la desigualdad estructural en todas sus dimensiones.

La cuarentena no solo exacerbó estas desigualdades, también puso de manifiesto la necesidad de pensar en el cuidado y lo común como ejes centrales para imaginar formas alternativas de relaciones sociales. Al despojar de valor a las prácticas de cuidado, se cuestiona implícitamente la interdependencia fundamental que caracteriza la existencia humana y se socava la base misma de la reproducción social. Este fenómeno invita a una reconsideración crítica de los fundamentos de nuestras sociedades y a una revalorización del cuidado como elemento constitutivo de la experiencia humana y como condición de posibilidad para una vida colectiva sostenible y éticamente fundamentada. Por ello, seguir resistiendo ante siglos de despojo del valor del trabajo para la reproducción y sostenibilidad de la vida, es proponer la construcción de imaginarios que pongan en relieve las cualidades e importancia de la incesante creación de cotidianidad, de la constante recreación del día a día.

Por otra parte, Palys Reyes (2015) evidencia en su investigación, cómo las estéticas y pedagogías de la danza en Quito están marcadas por valores eurocéntricos que disciplinan los cuerpos bajo cánones de belleza, docilidad y perfección técnica, limitando las posibilidades de creatividad y resistencia dentro del campo artístico. Donoso (2024) refuerza esta perspectiva al señalar que las instituciones oficiales, como la misma CNDE, han replicado estos valores estéticos derivados de la danza académica occidental, subordinando las corporalidades locales a ideales ajenos que, lejos de adaptarse a las realidades del contexto ecuatoriano, perpetúan un modelo hegemónico excluyente. Sin embargo, estas prácticas no solo reproducen estructuras de poder, sino que también generan espacios de contestación, donde las experiencias corporales y creativas se convierten en medios para desarticular las normas impuestas.

En este contexto, la Compañía Nacional de Danza del Ecuador, fundada en 1976, se ha consolidado como una institución fundamental en el desarrollo, promoción y profesionalización de la danza contemporánea en el país. Su misión se centra en promover los procesos de creación, producción y fomento de la danza, explorando sus

múltiples lenguajes a nivel nacional e internacional (Compañía Nacional de Danza, s. f.). Sin embargo, como muchas instituciones oficiales, su estructura se ha visto marcada por prácticas jerarquizadas, valores estéticos determinados y codificaciones corporales heredadas de la danza académica occidental. Estas prácticas reflejan las tensiones inherentes no solo al disciplinamiento corporal, sino también a la producción de subjetividad dentro de un marco de colonialidad y patriarcado. En este sistema, el bailarín es concebido como un instrumento tecnificado cuya valía depende de su dominio técnico, la precisión en la reproducción de movimientos y su adaptabilidad a las exigencias estéticas del coreógrafo, respondiendo así a una lógica de normalización (Islas, 2006, pp. 24-26).

A partir de esta problemática, se analiza la puesta en escena *Desplazamientos*, realizada entre 2020 y 2021 en la Compañía Nacional de Danza del Ecuador (CNDE), planteada como un proyecto que articula la experimentación artística con metodologías cualitativas para explorar cómo el ensamblaje del Kundalini Yoga, la danza y la antropología reconfiguran las prácticas disciplinares para la investigación y creación en danza en un marco institucional, permitiendo su transformación en un espacio de resistencia política y cuidado colectivo. Para ello, se plantean tres objetivos específicos: primero, analizar cómo las prácticas somáticas y autoetnográficas permiten a los participantes explorar y transformar las relaciones entre cuerpo, subjetividad y estructuras institucionales; segundo, examinar de qué manera las dinámicas de creación colectiva activan experiencias de interdependencia y cuidado mutuo que resignifican el espacio institucional como territorio común; y tercero, identificar cómo el lenguaje performativo y las estrategias metodológicas desarrolladas posibilitan la politización de las experiencias corporales y la construcción de nuevas formas de comunidad dentro del marco institucional.

2. METODOLOGÍA

El estudio se alinea con los debates teóricos y metodológicos sobre las relaciones y tráficos entre la antropología y el arte que contribuyen a imaginar otras formas posibles de construir conocimientos (Andrade et al., 2017; Borea Labarthe, 2017; Foster, 2001; Schneider & Wright, 2006; Smart, 2015). Así, la discusión sobre la experimentación etnográfica y la creación artística nos llevan a considerar una antropología imbuida de "intrusiones mutuas" (Andrade & Elhaik, 2018, p. 4); en la cual la etnografía está puesta al servicio de la creación en danza y, a su vez, la experimentación artística dota de datos cualitativos para el análisis de las transformaciones que desbordan las disciplinas.

En la primera fase del laboratorio, donde convergen diversas tecnologías corporales y académicas, se emplea el concepto de "ensamblaje" (De Landa, 2021, p. 16) para comprender las relaciones dinámicas entre sus componentes. Este concepto define un sistema complejo cuya identidad se constituye no solo por sus elementos individuales, sino principalmente por las "relaciones de interioridad" que los conectan en una estructura parte-todo, donde cada componente pierde su esencia al ser separado del conjunto. En relación con el espacio de ensayo, se lo entiende como un ecosistema de correspondencias múltiples; donde la "correspondencia" (Ingold, 2018, p. 218) es la implicación mutua de seres vivos que participan activamente en la configuración de su mundo. En este contexto, las experiencias íntimas verbalizadas develan el mundo de los afectos, las sensaciones corporales y las emociones (Ellis et al., 2011, p. 7), mientras que la reflexión colectiva en los espacios de ensayo facilita la conexión entre la experiencia personal y las dimensiones sociales, culturales y políticas.

El proyecto se estructuró como un laboratorio que articula la experimentación práctica y la reflexión analítica. Iniciado en 2020, incluyó presentaciones escénicas esporádicas hasta 2022; mientras que las entrevistas fueron realizadas en 2023. La indagación fue concebida como un movimiento concéntrico que dio forma tanto a la escritura de este artículo como a la puesta en escena. En el primer momento, las semillas, se preguntan ¿quién soy?, ¿de dónde emana el movimiento?, ¿cómo encarna lo que permanece?, ¿cómo se mueve aquello que germina?, ¿qué es el cuidado de sí mismo? En el segundo momento, los regalos, se indaga en ¿qué es el cultivo?, ¿cómo creamos la cotidianidad para sostener la vida propia y compartida?, ¿cómo le afecto al otro?, ¿qué es lo necesario para que el otro pueda ser? El tercer movimiento, la política, se pregunta ¿cómo se encarnan las vivencias del contexto?, ¿cómo impacta la coyuntura?, ¿cuál es tu revuelta?, ¿cómo invitas a los demás a que se sumen a ella?

El laboratorio contó con la participación de cinco destacados bailarines e intérpretes de la CNDE: Vilmedis Cobas, Camila Enríquez, Christian Masabanda, Franklin Mena y Catalina Villagómez. Su decisión de abandonar el anonimato y asumir un papel activo como cocreadores reflejó la naturaleza horizontal del proceso, subrayando la agencia de cada participante tanto en la creación artística como en la construcción de conocimiento. Un elemento fundamental en esta etapa fue el proceso de verbalización, realizado en cada sesión de ensayo. Estos espacios de diálogo funcionaron como grupos focales donde palabra y cuerpo se entrelazaron en un flujo continuo, articulando reflexiones tanto sensibles como analíticas sobre la transformación del movimiento en relación con la política, la sociedad y la vida cotidiana. Este enfoque permitió vincular

experiencias individuales con dinámicas grupales, identificando las transformaciones compartidas que emergieron del proceso creativo.

En la segunda fase de la investigación, se realizaron entrevistas abiertas individuales con cada participante para analizar cómo las prácticas somáticas y autoetnográficas transforman las relaciones entre cuerpo, subjetividad y estructuras institucionales. Además, para examinar cómo las dinámicas de creación colectiva activan experiencias de interdependencia y cuidado mutuo. Finalmente, para identificar cómo el lenguaje performativo y las estrategias metodológicas posibilitan la exploración de las experiencias politizando las problemáticas que emergen en el proceso. Este enfoque subrayó la importancia de la corporalidad y la interacción social como elementos fundamentales configurados por contextos culturales y sociales (Csordas, 2010, p. 83) destacando el potencial de la danza como práctica transformadora y generadora de nuevo conocimiento colectivo (Citro, 2014, p. 36).

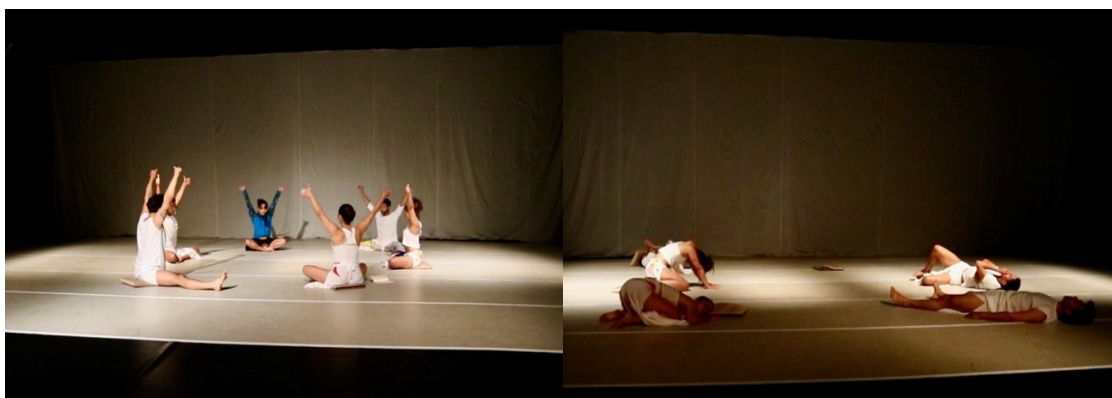
Otra consideración metodológica es que ser parte de mi propia investigación implica navegar entre las tensiones de ser sujeto y objeto de estudio. Por un lado, si bien puede ser problemática la falta de distancia, por otro, poder objetivar esta misma limitación construye una perspectiva que define la práctica reflexiva como una traducción constante entre modalidades de pensamiento y acción. Este doble rol demanda una autorreflexión crítica que, siguiendo a Trastoy (2013, p. 842), opera como una reescritura que desplaza el sentido y abre nuevas perspectivas cognitivas que han acompañado las decisiones creativas y metodológicas, permitiendo explorar sentidos kinestésicos, sociales y culturales que emergen de las prácticas corporales (Sklar, 1991, p. 8).

3. DESARROLLO

3.1. Las semillas: introspección somática en la emanación del movimiento

La propuesta problematiza las convenciones escénicas que, como señala Islas (2006, p. 26), imponen patrones específicos en la ejecución y percepción de la danza, estableciendo valores estéticos que subordinan los cuerpos a la espectacularidad y la exterioridad técnica. Estas convenciones, intrínsecamente productivas al crear un espacio de artificio donde ocurre el acontecimiento, también limitan la experimentación y perpetúan normas institucionales difíciles de romper. Desde la perspectiva del yoga Kundalini y la autoetnografía, se propuso una desterritorialización (De Landa, 2021, p. 22) de estas normas, expandiendo los límites de comprensión de la disciplina para incorporar procesos más fluidos y sensibles. Experimentar desde esta lógica implica

desmantelar las jerarquías técnicas y abrirse a la diversidad, promoviendo una cohesión interna basada en la introspección y la interconexión grupal.



Figuras 1 y 2. Padilla, David. Still de Desplazamientos. Respiración de fuego y las semillas. 2020.

Las prácticas introspectivas, como el Kundalini Yoga y la autoetnografía, proporcionan un marco para que los participantes exploren la relación entre sus cuerpos y las experiencias de autocuidado, resistencia y transformación. Así, el dispositivo coreográfico se configura como una travesía que, más que seguir una narrativa lineal o una estructura predefinida, adopta un movimiento concéntrico: inicia en el espacio íntimo de la respiración individual, se expande hacia las reflexiones intersubjetivas en el entorno colectivo y, finalmente, llega al contexto institucional, cultural y social. Este enfoque no solo descentra las convenciones, sino que transforma la práctica en un espacio de interrogación continua.

Por su parte, la autoetnografía complementa esta dimensión somática al ofrecer un marco reflexivo para traducir las vivencias corporales en narrativas críticas. Como señala Sklar, este enfoque conecta los movimientos del cuerpo con un "saber encarnado" (1991, p. 6), en el que la danza no solo se practica, sino que se piensa y se verbaliza como una forma de conocimiento. Así, mientras el yoga activa canales energéticos y establece una conciencia plena del cuerpo, la autoetnografía traduce estas experiencias en reflexiones que vinculan la interioridad individual con las estructuras culturales y sociales que condicionan las prácticas artísticas.

La conexión entre lo corporal, lo mental y la conciencia provoca una transformación que permite al individuo habitar su presencia de manera diferente, activando canales energéticos y percepciones que redefinen las relaciones con el entorno. En los espacios de ensayo, estas prácticas fueron clave para abrir un espacio de introspección que rompiera con la espectacularidad exterior de las convenciones escénicas y permitiera a los bailarines conectarse con sus cuerpos como territorios de experiencia y autocuidado. Vilmedis Cobas (2023) destaca cómo el proceso creativo fue profundamente

introspectivo, partiendo de la respiración y las vivencias personales para conectar con el colectivo: "Todo partía de mí mismo... pero sabías que no eras tú solo produciendo energía o momentos, sino que tus momentos hacían también parte del grupo". Esta interacción entre la interioridad y el colectivo resalta la capacidad del yoga para anclar al cuerpo en su propio flujo energético y, a la vez, abrirlo a relaciones compartidas que se construyen en la percepción del otro a través de los vellos, de la piel, de la energía que abraza al otro desde la columna vertebral, con los ojos cerrados.



Figura 3. Padilla, David. Still de Desplazamientos. Las semillas, Vilmedis Cobas. 2020. CNDE. Video.

El impacto transformador de esta tecnología se manifiesta en la forma en que movilizó tanto el cuerpo como la mente, permitiendo a los participantes alcanzar un estado de conciencia expandida. Cobas (2023) describe cómo esta práctica "te transporta a otro lugar, te permite ser más cuerpo, más alma, más sangre... todo empieza a fluir dentro de ti como un círculo sanguíneo que te va transportando". Esta introspección somática facilitó una conexión profunda con el movimiento y la respiración, trascendiendo las nociones tradicionales de entrenamiento físico en la danza y generando lo que él llama un "entrenamiento del alma".

De este modo, el movimiento se convierte en una emanación presente, un flujo "indeterminado, indeterminable, que solo existirá cuando haya sido hecho [...] esa cosa que nadie espera, ni siquiera usted, esa cosa improbable" (Nancy en Ingold 2018, 202-3). Camila Enríquez (2023) describe la experiencia como un proceso no lineal y profundamente experimental, comparándolo con "una deriva en el océano", donde no existía una narrativa cerrada, sino una travesía constante que desafiaba la lógica productivista de la danza convencional. Esta forma de creación "tenía mucha profundidad, no era una coreografía de frases cerradas... era un espacio vivo, un tejido

tridimensional", lo que generaba un estado de atención aguda y conexión con el colectivo.



Figura 4. Padilla, David. Still de Desplazamientos. Las semillas, Camila Enríquez. 2020. CNDE. Video.

Al entrar en un “estado” más que en una fisicalidad específica, se abren dimensiones sensoriales y energéticas. Enríquez (2023) resalta cómo estas prácticas generaron un “tejido invisible” entre los participantes, donde el movimiento emergía espontáneamente desde la respiración y las sensaciones internas, en lugar de seguir patrones coreográficos predefinidos. Este enfoque la llevó a enfrentarse a juicios y condicionamientos propios de años de entrenamiento en danza, pero también a experimentar una transformación: “Fuimos fieles a lo que iba apareciendo, aunque a veces, mis juicios me hacían dudar de lo que salía”. El movimiento en ese estado de emanación puede adoptar formas extrañas al liberarse del artificio estético que se hegemoniza en el aprendizaje técnico de la danza. Mientras que la verbalización ofreció un espacio de arraigo reflexivo: “La palabra bajaba todo lo que nos cruzaba, y ese material reflexivo lo poníamos en movimiento”. Esta interacción entre movimiento y discurso no solo permitió integrar dimensiones introspectivas, sino que también amplió los límites de la danza al generar conocimiento encarnado que se verbaliza en el cruce de las tecnologías corporales.

El Yoga Kundalini, aunque inicialmente incómodo y desafiante, es una tecnología corporal que no solo disponía el cuerpo para la creación, sino que lo abría a nuevas cualidades de movimiento y percepción. A través de la respiración consciente y la atención plena, el cuerpo transitó hacia estados de mayor sensibilidad y conexión, permitiendo que la exploración del movimiento surgiera desde un lugar de autenticidad y escucha interna. Este diálogo transforma la relación tradicional entre técnica y expresión. El cuerpo danzante consciente no solo ejecuta movimientos predefinidos,

sino que los reconfigura a partir de una interacción entre lo somático, lo reflexivo y lo estético. Este viaje hacia las profundidades genera un pensamiento en la emanación del movimiento que conecta la memoria corporal, las emociones y las narrativas colectivas. Se construye un estado individual que hace alianza con los otros, a través de las redes energéticas que sostienen al grupo. De allí, no se da forma a sentidos explícitos, sino a efectos estéticos-sensoriales que desafían la percepción convencional, reorganizando a la vez la mirada de la danza y tensando sentidos estético-escénicos preestablecidos, con los que toman forma los sentidos individuales y grupales.

3.2 Los regalos: hacia una ética feminista en la creación escénica

En nuestro contexto, un modelo permanece arraigado en estructuras patriarcales, la del director o coreógrafo, que establece un modo jerarquizado de producción extractivista. Este modelo no solo extrae los recursos físicos y emocionales de los bailarines en procesos de improvisación, sino que también se apropia de la composición del movimiento, la invención y la fantasía. Así, las creaciones se capitalizan bajo la autoridad del director coreográfico, invisibilizando la contribución colectiva. Por ello, se abrió la necesidad de desarrollar una metodología de trabajo de labor conjunta que construyera espacios de diálogo, donde las decisiones se tomaban en relación con un sentir compartido de un imaginario mancomunado.

Sobre este principio, se plantea una dinámica de construcción consensuada para generar un proyecto que abrace la comunidad de sentido (Del Estal, 2010, p. 56), abriendo una dimensión de la creación artística colectiva que evidencia energías, expresiones, lazos, nudos, fuerzas de la comunidad. Se comparten procesos de creación desarmando la metodología de la danza más dirigida y jerarquizada, donde la consigna empieza por percibir la experiencia personal en un estado de alerta, para luego integrarla a la reflexión colectiva a modo de regalos entre unos y otros. Se crea y sostiene un ecosistema de ensayo donde los diferentes elementos que se interrelacionan esbozan un paisaje de labor conjunta.

Entonces, se establece una forma circular de iniciar y cerrar las sesiones de exploración para generar una dinámica de correspondencia que facilite la interacción visual y active la escucha e inclusión de múltiples perspectivas. El desarrollo de esta dinámica no siempre es fácil, ni está exenta de conflictos; a pesar de que toma mucho tiempo de ensayo, es muy importante para el ejercicio de decisión y resolución de problemas complejos. Esta estructura busca comprender los principios y diferencias de una dirección femenina, caracterizada por la ternura, la proximidad, la fragilidad, la espontaneidad y la politicidad (Segato, 2018a, p. 223) que impulsan narrativas del proceso en lugar de resultados finales, tejiendo redes de conexión que sostienen tanto

la vida propia como la compartida. Estas reflexiones se orientaron hacia la construcción de un vocabulario común que conectara las redes individuales y colectivas en un acto político de cuidado mutuo.



Figura 5. Padilla, David. Still de Desplazamientos. Ensayo. 2020. CNDE. Video.

Franklin Mena (2023) describe la circularidad como un principio fundamental en las dinámicas grupales dentro del laboratorio, tanto como en el diseño coreográfico. Para él, la figura del círculo simboliza perfección y continuidad, convirtiéndose en una metáfora de la interdependencia entre los intérpretes. Afirma que “nosotros no nos sostuvimos ni nos acompañamos por la coreografía; creería que la coreografía devino del acompañamiento necesario que necesitábamos ahí, en ese momento entre todos”. La energía compartida y el tejido grupal representan una ruptura con las dinámicas jerárquicas tradicionales, generando una experiencia artística comunitaria.

El círculo también se manifiesta en la resignificación del espacio escénico, que en *Desplazamientos* se convierte en un territorio compartido entre intérpretes y público. Franklin subraya cómo la ruptura de la cuarta pared permitió involucrar al espectador como “un compañero más en escena”. Afirma que, al establecer esta conexión directa, “la coreografía crece en número de participantes escénicos, ya no hay cuarta pared, sientes que tienes más compañeros”. Este acto de inclusión redefine el rol del público, que deja de ser pasivo para convertirse en parte activa del proceso en el acontecimiento escénico, que, a su vez, se resignifica como un lugar de encuentro y construcción colectiva, de pertenencia y comunidad.

Allí, la dirección se plantea como catalizadora para no neutralizar los sentidos ni cerrar los procesos, sino más bien reconocer, avivar y amalgamar los afectos y fuerzas

presentes en el acontecimiento. El hacer en conjunto fortalece el compromiso emocional de los creadores cuyo trabajo trasciende la esfera laboral, convirtiendo la comunidad en un espacio donde se forjan vínculos afectivos y se comparten experiencias profundas. Surge un sentido que consolida el espacio de ensayo como una red de contención, explorando un modo de trabajo respetuoso de la integridad, abierto a la inventiva de los intérpretes, donde la inteligencia, intuición y conocimiento de cada cocreador, son parte activa en la toma de las decisiones coreográficas. En este sentido, la propuesta invita a imaginar nuevas formas de relacionarnos, de cuidarnos y de habitar el mundo desde una perspectiva feminista y comunitaria, colocando la vida y el cuidado en el centro de nuestras prácticas artísticas, sociales y políticas (Federici, 2020, p. 166)

3.3 La política: el acontecimiento escénico como territorio de revuelta



Figura 6. Jurado, Rubén. Still de Desplazamientos. La política Catalina Villagómez, ¿cuál es tu revuelta?! Presentación. 2020. CNDE. Video.

En este ensamblaje, la *performance* se plantea como una estrategia deconstructiva (Diana Taylor, 2011) que permite repensar un sistema de discursos y representaciones. Esta exige una posición activa y creativa ante aquello que sucede en el contexto, la cual en tanto acontecimiento artístico, también se ensambla dentro de una realidad que le sirve de materia. Entonces, el principio de observación crítica colectiva recoge las ideas en acciones simbólicas enmarcadas en un entorno cultural, político y social. Estas comprensiones etnográficas de los creadores e intérpretes se desarrollan y comparten a lo largo de la búsqueda, para construir un imaginario mancomunado que se siente, se baila, se piensa, se politiza.

Siguiendo a Butler (2015), se sostiene que las formas encarnadas de acción colectiva tienen un carácter político inherente, ya que permiten redefinir la relación entre lo reconocible y lo irreconocible como base para perseguir la igualdad. Este acto performativo trasciende las palabras y genera significados desde el cuerpo, convirtiendo las vivencias en actos políticos que problematizan las experiencias sociales vividas para "mostrar que las cosas no son exactamente lo que parecen, y que tampoco tienen que seguir siéndolo" (Foucault, 1995, p. 5). Este cuestionamiento crítico fundamentado en la acción, potencia la construcción de un lenguaje simbólico que interrumpe las normatividades culturales, políticas y sociales. Así, la performance emerge como un espacio para repensar estas vivencias y transformarlas en una herramienta: "la crítica no es una simple rebelión, sino un intento sistemático de experimentar modos de existencia alternativos" (Foucault, 1995, p. 18).



Figura 7. Jurado, Rubén. Still de Desplazamientos. La política, Christian Masabanda, Catalina Villagómez, ¿a quién beneficias cuando compras?! Presentación. 2020. CNDE. Video.

El testimonio de Christian Masabanda (2023) enfatiza cómo el lenguaje performativo trasciende la expresión artística para convertirse en una herramienta de reflexión crítica. En su experiencia, la palabra no solo configuró el cuerpo social desde la pluralidad— "para pensar en el nosotros como humanidad, nosotros como contexto"— sino que también representó un ejercicio político que devolvió la voz al cuerpo del bailarín. "En los espacios de danza, en los entrenamientos convencionales, no se habla, no se da la palabra ni la voz", señala Masabanda, subrayando la ruptura que implicó este proceso. Además, resalta su impacto en un nivel más personal: "Ayudó un poco a una reconciliación íntima, más interna con mis contextos", sugiriendo que esta práctica

permitió no solo la introspección individual, sino también un cuestionamiento de las estructuras institucionales y las dinámicas sociales que atravesaron su experiencia artística. La capacidad de transformar inquietudes sociales y personales en material escénico se convierte así en un acto político, donde el cuerpo deviene un espacio de resistencia y reflexión.



Figura 8. Jurado, Rubén. Still de Desplazamientos. La política, ¿cómo es tu gesto de cuidado?! Presentación. 2020. CNDE. Video.

Para Catalina Villagómez, la denuncia se articuló no solo a través de palabras, sino también desde lo que el cuerpo expresaba sin necesidad de verbalización, transformando el acto escénico en un espacio de visibilización. "Estas decisiones eran palabras, cuestionamientos, y ver a mis compañeros en ese instante, en esa danza, en ese momento que no iba a repetirse nunca más, era muy poderoso". Este lente crítico se establece como herramienta pedagógica que va catalizando transformaciones significativas tanto en el ámbito personal como en las dinámicas grupales. "Creo que se hacía una política interna del grupo, una micropolítica que conectaba nuestras preocupaciones con las de los demás", evidenciando así cómo los actos políticos cotidianos se convierten en poderosos acontecimientos, en la potencia propia de lo efímero, frente a una estructura que constantemente cierra las posibilidades.

Vilmedis Cobas (2023), revela cómo el lenguaje performativo se articula como un medio que genera un espacio para politizar experiencias y visibilizar problemáticas sociales de forma "espontánea, lo que no le quita lo coreográfico, pero hay libertad para que tú como intérprete puedas moverte, accionar, soltar, transformarte". La danza se

redefine como instrumento crítico al ensamblarse con la etnografía. Vilmedis enfatiza que "la propuesta social era muy fuerte [...] poder denunciar situaciones que pasan en la sociedad, que las vivimos a diario, que no hacemos nada, que nunca lo decimos". Esta práctica de observación crítica de la realidad visibiliza inequidades sistémicas, como las que enfrentan los pequeños agricultores ante las corporaciones, promoviendo una reflexión que acerca el hacer escénico a su propio contexto: "Es algo muy fuerte, porque a nivel social como que apoyamos al que más tiene [...] es una denuncia fuerte. Es muy importante poder hacerla".



Figura 9. Jurado, Rubén. Still de Desplazamientos. La política, Vilmedis Cobas, ¿qué pasa cuando en un solo feriado asesinan a 7 mujeres?! Presentación. 2020. CNDE. Video.

Esta mirada etnográfica implica una práctica constante de reflexividad, en la que cada uno se observa a sí mismo y modifica su ser singular. La transformación no se limita a un cambio superficial, sino que compromete un cambio profundo que llega hasta el propio cuerpo y se traduce en una expresión potente y consciente capaz de moldear los acontecimientos y alterar, aunque sea temporalmente, la realidad compartida. Camila Enríquez plantea: "Ponernos a hablar de lo que nos pasa en relación con el mundo, a la migración, a la violencia, no hay mucho de eso en la danza. Cuando sucede, es bellissimo". La relación con el público también adquirió un carácter político al romper con la pasividad tradicional del espectador: "Era como acecharnos mutuamente; ellos estaban en peligro, pero nosotros también". Este intercambio transformó el acto escénico en un espacio de interpelación y cocreación, donde tanto los intérpretes como los espectadores se convirtieron en agentes activos del discurso político.



Figura 10. Jurado, Rubén. Still de Desplazamientos. La política, ¿cuál es el lugar de la danza?! Presentación. 2020. CNDE. Video.

Volviendo al sentido de la crítica, cuestionar los límites y explorar otras posibilidades de pensamiento y acción implica reconocer su contingencia y su carácter histórico y político. La crítica, por lo tanto, se convierte en un medio para expandir los límites de la posibilidad y la libertad, al mismo tiempo que se desatan las preocupaciones para comprenderlas y se establecen nuevas relaciones. Este proceso autopoético permite una creación instantánea y fluida, donde las dinámicas energéticas y la conciencia colectiva generan un espacio escénico que cuestiona y reimagina la realidad convivida desde el cuerpo que abre posibilidades de enunciación y reflexión colectivas. El acontecer no se cierra de manera definitiva, la creación es viva y está en constante cambio, ofreciendo al público una experiencia escénica única en cada ocasión.

4. CONCLUSIONES

La investigación-creación como enfoque interdisciplinario enfrenta el reto de cruzar dos campos profesionales que tradicionalmente se han mantenido separados: las artes y las ciencias sociales. Este tipo de proyectos demanda una articulación reflexiva entre herramientas codificadas de ambos campos, permitiendo no solo una profundización en la danza como forma de pensamiento, sino también situándola en diálogo con otras disciplinas. En este contexto, la interacción entre danza y etnografía genera un tipo de conocimiento que trasciende las formas de movimiento, adentrándose en los modos de experimentar y comprender el mundo.

A la vez, la etnografía ha evolucionado más allá de una metodología rígida, adoptando múltiples enfoques y objetivos para interpretar el mundo. Su práctica ha trascendido la antropología y se ha incorporado en diversas disciplinas, así como en espacios organizativos, comunitarios y políticos. En este proceso, ha encontrado un terreno fértil, donde el movimiento y el cuerpo se convierten en formas de conocimiento y expresión. Las etnografías militantes, colaborativas y comprometidas no solo permiten analizar la danza como un fenómeno social y político, sino que también exploran su potencial como herramienta de transformación. Desde esta perspectiva, la danza y la etnografía dialogan para repensar la interacción humana, resignificar los espacios escénicos y generar respuestas creativas a problemáticas contemporáneas.

Este intercambio desarrolla una forma única de reflexión sobre la vida y la sociedad que no solo se escribe, sino que también se baila. En este sentido, la emanación del movimiento no es simplemente una actividad física, sino una forma de pensamiento que involucra al cuerpo como productor de conocimiento y significado. De este modo, la investigación en danza no se limita al análisis de técnicas o movimientos, sino que incluye una comprensión crítica de los procesos de ensayo, la creación coreográfica y los sentidos culturales que sostienen estas prácticas. La danza se erige no solo como una forma de expresión artística, sino como una herramienta para interpretar y transformar el mundo a través de su percepción.

La integración de Kundalini Yoga y autoetnografía en este proyecto aportó una dimensión transformadora a las relaciones entre interioridad y colectividad. Estas prácticas permitieron resignificar las vivencias internas como acciones compartidas, activando dinámicas de cuidado y resistencia. En este espacio, las jerarquías impuestas por las convenciones escénicas fueron cuestionadas, generando un terreno donde los límites entre lo técnico y lo político, lo individual y lo colectivo, se diluyen para dar lugar a un conocimiento encarnado. Esta transformación está profundamente arraigada en la experiencia y la interconexión humana, convirtiendo el acto creativo en un espacio de reflexión crítica y emancipación. La presencia consciente y colectiva que se promovió a través de estas prácticas no solo activa un deseo político de reconocimiento mutuo, sino que también fortalece el compromiso de cuidarnos y proteger la dignidad del otro.

Aunque los objetivos de la investigación fueron cumplidos, el análisis institucional demuestra que estos cambios fueron efímeros y dependieron en gran medida de las circunstancias específicas del proyecto. A pesar de los avances logrados en el marco de la investigación y creación, las estructuras institucionales de la CNDE permanecen inalteradas en su núcleo. La lógica colonial y patriarcal que predomina en la política cultural sigue reforzando un modelo jerárquico donde la figura del coreógrafo, generalmente hombre y alineado con estéticas hegemónicas, centraliza el poder

creativo. Este modelo perpetúa la exclusión de coreógrafos independientes y mujeres, quienes enfrentan barreras significativas para acceder a espacios de creación y reconocimiento. El espacio temporal para la experimentación colaborativa no se consolidó en políticas institucionales, lo que limita la diversidad de narrativas corporales en la danza contemporánea ecuatoriana.

En el artículo no se logró profundizar en las experiencias de sanación vividas por los participantes durante el proceso, dejando sin explorar cómo este ensamblaje de tecnologías —el Kundalini Yoga, la autoetnografía y la danza— podría relacionarse con el bienestar y la salud mental. Aunque se abordaron aspectos de la conciencia corporal y colectiva, no se discutió en detalle la dimensión espiritual de estas prácticas, lo que limita una comprensión más amplia de su impacto en el ámbito emocional y trascendental. Por otro lado, se abre una línea de investigación en torno al papel del sonido y la vibración de los mantras, cuyo impacto sensorial y energético podría ofrecer claves para entender cómo estas herramientas potencian la conexión entre cuerpo, mente y comunidad, y cómo contribuyen a procesos de cuidado y sanación tanto individuales como colectivos. Adicionalmente, se sugiere ahondar en el análisis de la percepción del espectador que a través de este tipo de dispositivo coreográfico puede emancipar su estado de presencia en acción.

A pesar de estas limitaciones, el principal aporte de esta investigación radica en la invención de prácticas sensibles que transforman nuestra percepción del mundo y, con ello, nuestras formas de habitarlo. Estas prácticas atraviesan los cuerpos, generando afectos y conceptos que irrumpen en el tejido cultural y abren nuevas formas de política corporal. Cada acción y cada afecto tienen un impacto transformador que no deja indemne ni a los creadores ni al público participante. Este proceso demuestra que la creación artística es, en esencia, una disputa de sentidos y un acto profundamente político. Los dispositivos poéticos desarrollados en el marco de esta investigación no solo permitieron una vivencia reflexiva compartida, sino que también abrieron posibilidades para imaginar maneras más solidarias de coexistencia. En última instancia, Desplazamientos demuestra que el espacio escénico puede convertirse en un territorio crítico donde las memorias corporales, las emociones y las narrativas colectivas se entrelazan para reimaginar futuros emancipadores.

OBRAS CITADAS

Andrade Proaño, V. (2020). Desplazamientos. Sujeta a cambios.
<https://www.valeriaandradeproano.art/desplazamientos>

Andrade, X., & Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: Una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33, Article 33. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01>

- Andrade, X., Forero, A. M., & Montezemolo, F. (2017). Presentación del Dossier. Los trabajos de campo, lo experimental y el quehacer etnográfico. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 59, Article 59. <https://doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2909>
- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), Article 2. <https://doi.org/10.5209/aris.68916>
- Borea Labarthe, G. (2017). *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173072>
- Brandstetter, G., & Klein, G. (2012). *Dance [and] Theory* (Vol. 25). transcript Verlag. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=884168&lang=es&site=ehost-live>
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Vol. 00001). Harvard University Press. <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=13ff4a91-c035-30d2-b1ee-594e974d9cdd>.
- Citro, S. (2014). Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 1(1), 10-43.
- Compañía Nacional de Danza. (s.f.). Recuperado 17 de diciembre de 2024, de <http://www.cnde.gob.ec/>
- Csordas, T. J. (2010). Modos somáticos de atención. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 83-104). Biblos.
- De Landa, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón.
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada* (Atuel).
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *IconoFacto*, 11(17), n/a.
- Diana Taylor. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Donoso, E. R. (2024). *Olas de Otro Mar: Reenacting, Renarrating and Ruminating Dance in Quito-Ecuador (1997-2024)*. <https://hdl.handle.net/10315/42134>
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Article 1. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>
- Federici, S. (2020). *Reencantar el mundo: El feminismo y la política de los comunes* (M. A. Catalán Altuna, Trad.). Tinta Limón Ediciones.
- Foster, H. (2001). *El artista como etnógrafo en El retorno de lo real*. Akal.
- Foucault, M. (1995). ¿QUÉ ES LA CRÍTICA? [CRÍTICA Y AUFKLÄRUNG]. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 11, Article 11.

- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Islas, H. (2006). *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART. <http://localhost:8080/jspui/handle/11271/847>
- Palys Reyes, A. M. (2015). *El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013-2014. MS thesis*. [Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4735/1/T1754-MEC-Palys-El%20disciplinamiento.pdf#page=57.50>
- Pentassuglia, M. (2017). "The Art(ist) is present": Arts-based research perspective in educational research. *Cogent Education*, 4(1), 1301011. <https://doi.org/10.1080/2331186X.2017.1301011>
- Phelan, H., & Nunan, M. (2018). To Write or Not to Write? The Contested Nature and Role of Writing in Arts Practice Research. *Journal of Research Practice*, 14(2). <https://www.proquest.com/docview/2230885282/abstract/C9BC52615DC54B1DPQ/1>
- Sandoval, C. (2020). Guayas cierra abril del 2020 con más muertes que en 4 meses del 2019; el contexto del covid-19 en Ecuador. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/sociedad/record-muertes-guayas-coronavirus-ecuador.html>
- Schneider, A., & Wright, C. (Eds.). (2006). *Contemporary art and anthropology* (English ed). Berg.
- Segato, R. L. (2018a). Manifiesto en cuatro temas*. *Critical Times*, 1(1), 212-225. <https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.212>
- Segato, R. L. (2018b). *Refundar el feminismo para refundar la política*. 1-17.
- Segato, R. L. (2020). Todos somos mortales: El coronavirus y la naturaleza abierta de la historia. En B. Bringel & G. Pleyers (Eds.), *Alerta global* (pp. 407-420). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm027x.45>
- Sklar, D. (1991). On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 23(1), 6. <https://doi.org/10.2307/1478692>
- Smart, P. G. (2015). Anthropology and Art Practice. Arnd Schneider and Christopher Wright, eds. New York: Bloomsbury, 2013. 184 pp. *Museum Anthropology*, 38(1), 50-51. <https://doi.org/10.1111/muan.12075>

Entrevistas realizadas:

- Masabanda, C. (2023, marzo 14). *Entrevista por Zoom* [Entrevista conducida por Valeria Andrade Proaño].
- Cobas, V. (2023, junio 22). *Entrevista por Zoom* [Entrevista conducida por Valeria Andrade Proaño].
- Enríquez, C. (2023, junio 27). *Entrevista por Zoom* [Entrevista conducida por Valeria Andrade Proaño].

Villagómez, C. (2023, junio 27). *Entrevista por Zoom* [Entrevista conducida por Valeria Andrade Proaño].

Mena, F. (2023, junio 30). *Entrevista por Zoom* [Entrevista conducida por Valeria Andrade Proaño].