

“Desplazamientos: desbordes disciplinarios para la transformación de las convenciones escénicas en la investigación-creación en danza”

“Displacements: disciplinary overflows for the transformation of performing conventions in research-creation in dance”

Ruth Valeria Andrade Proaño¹

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS-ECUADOR

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-9575-5660](https://orcid.org/0009-0009-9575-5660)

Resumen. Este estudio de caso analiza la puesta en escena *Desplazamientos*, desarrollada en 2020 y 2021 en la Compañía Nacional de Danza del Ecuador como un dispositivo de investigación-creación que cruza los límites entre la danza contemporánea y la antropología. A partir de un enfoque metodológico autoetnográfico y cualitativo, se implementaron herramientas como el kundalini yoga, la danza, reflexiones grupales y entrevistas abiertas con el objetivo de explorar las transformaciones disciplinares, las dinámicas de creación colectiva y la ruptura de las convenciones escénicas. Se estructura en tres ejes principales: a) la transformación de las prácticas institucionales de la danza a través de metodologías colaborativas y horizontales; b) el ensamblaje de técnicas corporales (danza, yoga) y herramientas reflexivas como motores de creación; c) la exploración del espacio escénico y la participación del público como elementos disruptivos. En conclusión, se destaca la importancia de la danza como una forma de producción de conocimiento sensible y político, donde el cuerpo se convierte en un vehículo para la transformación de percepciones y prácticas. Las prácticas que se inventan, así como los afectos que se viven interpelan los disciplinamientos. La disputa es de sentidos, es dar cuerpo a un deseo político de reconocernos, de estar, de estar juntos en el mundo. Es explorar formas de cuidarnos, de proteger la vida y la dignidad del otro en dispositivos poéticos que nos permitan la vivencia reflexiva compartida.

Palabras clave. Investigación en artes, Tecnologías corporales, Etnografía experimental, Ensamblaje, Creación colectiva.

Abstract. This case study analyzes the performance *Desplazamientos*, developed in 2020 and 2021 at the National Dance Company of Ecuador, as a research-creation device that crosses the boundaries between contemporary dance and anthropology. Using an autoethnographic and qualitative methodological approach, tools such as Kundalini yoga,

¹ Master en Antropología Visual y Documental Etnográfico por FLACSO-Ecuador. Licenciada en Ciencias de la Educación con especialización en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Mail. acambiosujetoa@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

dance, group reflections, and open interviews were implemented to explore disciplinary transformations, collective creation dynamics, and the breaking of stage conventions. The study is structured around three main axes: a) the transformation of institutional dance practices through collaborative and horizontal methodologies; b) the assemblage of bodily techniques (dance, yoga) and reflective tools as engines of creation; c) the exploration of stage space and audience participation as disruptive elements. In conclusion, the study highlights the importance of dance as a form of sensitive and political knowledge production, where the body becomes a vehicle for the transformation of perceptions and practices. The practices that are invented, as well as the affections that are experienced, challenge disciplinary norms. The dispute is about meanings; it is about embodying a political desire to recognize ourselves, to be, to be together in the world. It is about exploring ways to care for one another, to protect life and the dignity of others in poetic devices that allow for shared reflective experiences.

Keywords. Arts-based research, Bodily technologies, Experimental ethnography, Assemblage, Collective creation.

Introducción

La práctica artística contemporánea y la investigación en artes brindan un marco teórico y metodológico que permite 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 540; Brandstetter y Klein 13; Delgado *et al.* 18; Pentassuglia 6; Phelan y Nunan 2). 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 y tampoco se reduce a la indagación académica tradicional (Sánchez Martínez 42). Implica teorizar los procedimientos creativos utilizando metodologías cualitativas para producir un conocimiento desde la praxis del acontecimiento (Dubatti 21), que no solo debe escribirse, sino también realizarse.

La Compañía Nacional de Danza del Ecuador (CNDE), fundada en 1976, se ha consolidado como una institución fundamental en el desarrollo, la promoción y la profesionalización de la danza contemporánea en el país. Su misión se centra en promover los procesos de creación, producción y fomento de la danza, desde la exploración de sus múltiples lenguajes a nivel nacional e internacional (Compañía Nacional de Danza s.n.). No obstante, 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 responden a una lógica de normalización, donde 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. Esta visión, como señala Islas (66), establece una relación de tensión y alienación del bailarín: mientras internaliza la disciplina y el perfeccionamiento como parte de su identidad profesional, la constante exigencia de productividad invisibiliza la subjetividad y limita la experiencia creativa. En este sistema, la mirada del coreógrafo, las expectativas del público y las estructuras institucionales actúan como agentes de legitimación y control.

Es en este contexto que la propuesta de investigación y creación escénica, desarrollada durante 2020 y 2021, buscó confrontar y reconfigurar estos paradigmas. La puesta en escena introdujo rupturas en los códigos que estructuran la práctica dancística institucional, abriendo la experiencia creativa a nuevas posibilidades de movimiento, subjetivación y experimentación colectiva. A través de un laboratorio interdisciplinario, donde convergen danza contemporánea, Kundalini yoga y herramientas etnográficas reflexivas, la experimentación se planteó como un espacio crítico y creativo que tensiona las fronteras entre la técnica y la subjetividad, entre el cuerpo virtuoso y el cuerpo vulnerable, entre la creación individual y la colectiva. Esta convergencia no solo amplía los límites disciplinares, sino que produce una forma de conocimiento encarnado, vivido y compartido, que transita entre la teoría y la práctica.

Este estudio se guía a través de la siguiente pregunta: ¿Cómo el ensamblaje de tecnologías corporales y etnográficas en la obra *Desplazamientos* transforma las convenciones escénicas y propone nuevas formas de creación y conocimiento en la danza contemporánea? De esta manera, se propone tanto como una experimentación artística como un ejercicio crítico que explora la manera en que la creación coreográfica puede expandir los límites institucionales y disciplinarios de la danza contemporánea. En este sentido, el artículo indaga en tres objetivos específicos: 1) La

transformación de las prácticas institucionales mediante metodologías colaborativas y horizontales. 2) El ensamblaje de técnicas corporales (danza, yoga) y herramientas reflexivas como motores de creación. 3. La redefinición del espacio escénico y la participación del público como elementos disruptivos que tensionan las convenciones teatrales. Este estudio se plantea como un espacio de resistencia y creación, donde los artistas participantes no solo desafían las estructuras y prácticas heredadas, sino que también se convierte en un territorio de saberes, un puente entre la experiencia individual y colectiva que reimagina el arte en un marco institucional.

Metodología

El proyecto se estructuró como un montaje coreográfico en la CNDE, concebido como un laboratorio que articula la experimentación práctica y la reflexión analítica. Este planteamiento sigue la noción de ensamblaje propuesta por DeLanda (16), donde distintas tecnologías corporales y herramientas etnográficas se transforman entre sí en sus relaciones de interioridad. La investigación, iniciada en 2020, incluyó presentaciones escénicas esporádicas hasta 2022, entrevistas realizadas en 2023 y continúa desarrollándose en la actualidad.

La metodología se desplegó en dos fases interconectadas. En la primera, se desarrolló un laboratorio interdisciplinario que integró tres tecnologías corporales: la danza contemporánea, el Kundalini yoga y la performance. Este espacio funcionó como un ecosistema de relaciones dinámicas, donde las técnicas corporales se entrelazaron para explorar y abrir el cuerpo como territorio de experiencia y subjetivación. El grupo estuvo conformado por cinco bailarines e intérpretes profesionales con destacada trayectoria, tanto en el elenco institucional como en el campo coreográfico: Vilmedis Cobas, Camila Enríquez, Christian Masabanda, Franklin Mena y Catalina Villagómez. Su participación como co-creadores y su decisión de renunciar al anonimato refuerzan la naturaleza horizontal del proceso y reconocen la agencia de cada voz en la construcción del conocimiento.

El proceso de verbalización fue fundamental en esta primera etapa. Después de cada sesión de ensayo, se realizaron intensos procesos de conversación y análisis que funcionaron como grupos focales, donde la palabra y el cuerpo se entretejieron en un mismo flujo, articulando experiencias sensibles y reflexiones sobre la transformación del movimiento en relación con la sociedad, la política y la vida. Se articularon las vivencias individuales con las dinámicas grupales, lo que permitió identificar las transformaciones compartidas que emergieron del proceso creativo. Los espacios de trabajo o ensayos se configuraron como modos de correspondencia (Ingold), donde el diálogo intenso complementó el conocimiento encarnado, facilitando la construcción de categorías analíticas que dieron cuenta de las prácticas colaborativas, la resignificación del cuerpo y la transformación de las convenciones escénicas. La interacción entre cuerpo y palabra permitió codificar la información emergente y establecer categorías de análisis que dieron cuenta de los desplazamientos experimentados.

En la segunda fase, se realizaron entrevistas abiertas a cada participante para profundizar en las transformaciones individuales y colectivas vividas durante el proceso. Las preguntas se organizaron en torno a seis ejes: el emplazamiento institucional (¿cómo percibes la transformación de la danza en relación con la CNDE?), la etnografía y creación artística (¿cómo se articula tu experiencia personal con la creación de la obra?), el cuerpo individual y colectivo (¿cómo viviste la integración del yoga en tu movimiento y en el trabajo grupal?), el espacio de ensayo como ecosistema (¿cómo se generó conocimiento y conciencia en el espacio del ensayo?), la emanación

del movimiento a través del Kundalini yoga (¿qué transformaciones experimentaste en tu cuerpo y respiración?), y la acción política del arte (¿cómo percibes la relación entre el proceso y su sentido político?). Estas entrevistas ofrecieron un panorama cualitativo sobre las tensiones, resistencias y aperturas que surgieron del proceso de creación.

Desde una perspectiva autoetnográfica, mi lugar como creadora e investigadora estuvo atravesado por la experiencia encarnada del proceso, nutrida por una trayectoria que conjuga la danza contemporánea, el arte de acción y el Kundalini yoga. Como señala Trastoy, “la auto-referencialidad en tanto traducción del teatrista/investigador opera como reescritura que desplaza el sentido” (842); de allí, mi práctica se articuló como un acto de observación crítica y participación activa y limitada a la vez, enriquecida por una formación interdisciplinaria artística y académica. La inmersión en el laboratorio y en los espacios de reflexión permitió documentar cómo las decisiones metodológicas y estéticas emergían desde la experiencia colectiva, dando lugar a nuevos modos de pensar y habitar el movimiento. Esta aproximación se fundamenta en mi experiencia de más de tres décadas en danza, diecisiete años como instructora de Kundalini yoga y mi trabajo desde 2005 en la plataforma Sujeta a Cambios, donde confluyen mis intereses artísticos y etnográficos.

La transformación de las prácticas institucionales de la danza a través de metodologías colaborativas y horizontales

Por una parte, la propuesta inicial planteaba que el tiempo de cuarentena por la pandemia había trastocado la vida social y pública al cambiar de forma profunda la experiencia íntima y poniendo en relevancia la necesidad de pensar lo común en lo relativo al cuidado de sí mismo y de los otros. Por ello, se propuso un proyecto de creación en torno al valor de la vida en relación con el cuidado y con el bien común, con la intención de reconocer las formas en que somos totalmente dependientes del cuidado de los demás. Fue una apuesta política de solidaridad, una manera de comunión que surgió como un principio de sobrevivencia y se convirtió en reconocimiento sobre la responsabilidad que tenemos los unos hacia los otros (Garcés 30).

Ello requirió de un modo de trabajo que sostuviera los procesos y transformara las prácticas institucionales de montaje escénico. Se abrió la necesidad de desarrollar un método de labor conjunta que construyera espacios de diálogo y consenso, donde las decisiones se tomaran mancomunadamente. Esto representó una desterritorialización (DeLanda 22) de ciertas restricciones habituales al proponer a los bailarines explorar nuevas formas de búsqueda y expresión en la heterogeneidad. Así, el discurso, la imaginación, la corporalidad de cada integrante estuvieron vinculados estrechamente con la experimentación, con la exploración, sin una dirección preconcebida. Si bien puede sentirse muy caótico y sin rumbo, la composición inmediata del movimiento mediante la improvisación se torna no solo en materia de laboratorio, sino en la ejecución del pensamiento en movimiento, que fue concretando su rumbo en decisiones compartidas.

Existe una figura que ha permanecido arraigada 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



Figura 1. Forma de trabajo para entrenamiento y diálogo. ¿Cómo abrazo la singularidad propia y de los demás? CNDE (2020). Foto: Gonzalo Guaña.

coreográfico, invisibilizando la contribución colectiva. Para transformar la jerarquía, se estableció una forma circular de iniciar y cerrar las sesiones de exploración, generar una dinámica de correspondencia (Ingold 219) en la interacción visual y la escucha de la diferencia de las perspectivas. El desarrollo de esta dinámica circular de reflexión y decisión no siempre fue fácil, ni estuvo exenta de conflictos y, a pesar de que tomaba mucho tiempo de ensayo, fue muy importante para el ejercicio de resolución de problemas complejos.

De esta manera, el espacio de ensayo se convirtió en un entorno complejo de generación de sentidos comunes que impulsaron tanto el movimiento como las decisiones coreográficas. El rol del coreógrafo dejó de ser la única fuente autorizada, abriendo espacio a la riqueza poética individual que converge en lo colectivo y da forma al pensamiento bailado. Para Catalina Villagómez fue así la experiencia:

Se rompe con esta figura más vertical para desarrollar ese tipo de procesos de colaboración colectiva. Entonces, sí, como que esas cosas enriquecen mucho y permiten sobre todo ese aspecto creativo. Permite crecer, porque a veces, se queda limitado. Yo creo que esto permite sobre todo lanzar cosas, arriesgarse. Cosas que uno no se arriesgaría normalmente en lo tradicional, en lo acostumbrado².

Esta transformación de la dinámica dentro del proceso creativo en la CNDE desafía las estructuras jerárquicas en que el coreógrafo históricamente ha sido, y sigue siendo, la autoridad central. La ruptura de este modelo extractivista permitió redistribuir el poder, legitimando las voces de los intérpretes y posibilitando su participación como co-creadores. Esta democratización generó un espacio de confianza donde los bailarines, al aportar sus experiencias y emociones, pudieron

² Catalina Villagómez. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño. 27 junio 2023.

arriesgarse, explorar y expandir los límites del proceso coreográfico, creando un diálogo entre el individuo, el grupo y el contexto. Este enfoque horizontal no solo resignificó el ensayo como un territorio de cuidado y creación compartida, sino que también transformó la autopercepción de los intérpretes, consolidando sus participaciones en tanto aportes y dotando al proceso de ensayo de un carácter relacional.

La creación colectiva se encuentra en constante movimiento de la emoción, la sensación y el pensamiento, moldeando los anhelos compartidos. Estos deseos son la expresión de un deseo transindividual nacido de la conjunción de las energías. El espacio de ensayo es un momento delicado de abandono de los límites personales, en el que se entrelazan los inconscientes; la dirección se convierte en un canal que integra la diversidad y da soporte a la experimentación en el momento presente que es, a la vez, producto de un trayecto colectivo. Franklin Mena aporta con la descripción de su experiencia:

Se cerraba la puerta, quedito, suavcito, pero nunca se echaba llave; y eso era importante, porque si nunca se echaba llave, si nunca se lo sellaba, y nunca se daba por hecho la frase o el momento, se podía entrar y salir. Se podía transitar, transformar, quedarse, mirar para adentro o mirar para atrás, en esa puerta sin cerrar. No como un acto de irresponsabilidad, ni como un quememportismo, sino más bien como darle vida. Desde ahí, yo ya tenía decisiones sobre mis momentos y sobre incluso mi desplazamiento. Mi desplazamiento, porque, y ahí muy oportuno el título, *Desplazamientos*, porque éramos varias personas en varios contextos, sentidos y dimensiones. Pero también porque los desplazamientos míos, entre una función y otra, eran plurales, no eran iguales³.

La posibilidad de transformación constante permite que se construya un territorio relacional y vivo, abierto a la improvisación, el tránsito y el cambio. Los intérpretes adquieren agencia sobre su propio desplazamiento, tanto físico como simbólico, en un acto de autonomía creativa. No sellar el proceso, no cristalizar la obra en una forma única o acabada, permite que cada función sea una travesía plural y singular que indisciplina la percepción. En este flujo, la práctica dancística deja de ser un acto mecánico y se transforma en un proceso de vida, donde el intérprete no solo ejecuta, sino que habita y decide en cada instante, resignificando su cuerpo y su relación con el tiempo y el espacio. El hacer en conjunto fortalece el compromiso emocional de los creadores, cuyo trabajo

³ Franklin Mena. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 30 junio 2023.

trasciende la esfera laboral, convirtiendo la comunidad en un espacio donde se forjan vínculos afectivos y se comparten experiencias profundas. Se consolida una red de contención abierta a la inventiva, donde la inteligencia, la intuición y el conocimiento de cada intérprete son parte activa en las decisiones coreográficas en cada momento.

El ensamblaje de técnicas corporales con herramientas reflexivas como motores de creación y pensamiento

Etnografía encarnada

El cuerpo es el laboratorio donde aterriza la palabra anclando en la materia un pensamiento. Las palabras que en un momento están dentro de la mente, se encarnan en las vivencias corporales. De la información encarnada emana el movimiento y la acción, no como traducción, porque aquí no interesa que la danza ilustre un discurso, sino como el pensamiento puesto en movimiento. El ejercicio del habla crítico se torna un pilar en el proceso indagatorio que da forma al conocimiento a través de conceptos bailados, de pensamientos movientes. La materialidad del cuerpo, a través de su sistema nervioso, emite impulsos eléctricos que movilizan no solo su carnalidad, sino que liberan información con su energía, creando una fuerza que encuentra otros cuerpos y abre el espacio sensible del acontecimiento convivial (Dubatti 47).

La palabra, en el espacio de ensayo, emerge como una herramienta crítica y performativa que reconfigura el cuerpo social, desplazando las dinámicas tradicionales en lo que Sklar denomina una relación kinestésica entre movimiento y significado, donde el conocimiento cultural está encarnado en el movimiento y no puede entenderse sin experimentarse (7). En esta dinámica, la palabra no opera de manera aislada, sino que surge como un gesto de correspondencia, donde el hablar y el escuchar se inscriben en un diálogo colectivo entre los intérpretes, el grupo y el contexto compartido. De esta manera, el acto de verbalizar en el ensayo no solo da cuenta de las experiencias individuales, sino que también teje nuevas formas de conocimiento encarnado, donde el cuerpo y la palabra se entrelazan como un lenguaje vivo, poético, que transforma el espacio escénico en un territorio político. Christian Masabanda plantea:

La capacidad performativa de la palabra era como dejar de pensar el yo, para pensar en el nosotros. Eso configuró el cuerpo social desde la pluralidad, desde el nosotros como humanidad, nosotros como contexto [...]. Para mí, la palabra fue fundamental, además de un ejercicio político, porque era devolver 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 voz⁴.

⁴ Christian Masabanda. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 14 marzo 2023.

La dimensión política del uso de la palabra se expresa en su capacidad de generar pluralidad y de configurar un nosotros compartido, un cuerpo social que reconoce su humanidad y su contexto común (Butler 16). El acto de hablar no es únicamente un ejercicio de verbalización, sino que se convierte en un medio para habitar el proceso creativo, permitiendo que el pensamiento se mueva en conjunto con el cuerpo y que el conocimiento emerja desde la interacción. Así, se cuestiona la disociación histórica entre cuerpo y palabra en la danza académica occidental, donde la voz del bailarín ha sido excluida del proceso creativo. Al integrar la palabra como un elemento performativo y encarnado, se rompe con la tradición de la danza como mera técnica y se reconoce el cuerpo en su integralidad: como portador de voces, memorias y discursos que no solo se bailan, sino que también se hablan. Camila Enríquez plantea:

La palabra hacía que otra vez vuelva a ser tejido; me encantó, estábamos hablando para hacer coreografías. Era otro tipo de arraigo, porque a veces siento que el movimiento es súper abstracto y qué lindo me muevo y mi sensación interior, o qué cool el virtuosismo, pero es muy abstracto. Entonces, la palabra hacía este espacio de pensar sobre esto que nos cruza, sobre estas ideas, conflictos, sensaciones. La palabra bajaba todo lo que nos cruzaba y todo ese material reflexivo, emocional, que nos pasaba, podíamos ponerlo ahí también en movimiento⁵.

La palabra en tanto eje articulador dentro del proceso creativo abre el material emocional anclando lo abstracto del movimiento en un pensamiento encarnado. El tejido que construye el habla da arraigo a las sensaciones efímeras y abstractas que se producen en la danza. El poder de la performatividad no se detiene en la palabra hablada, sino que incluye aquellos actos mediante los cuales una condición común se vuelve visible y puede ser nombrada, lo que forma las bases de reivindicaciones políticas (Butler 16). La palabra, en este caso, no solo nombra, sino que actúa como un vehículo político y relacional que fortalece el sentido compartido y colectivo de las pluralidades humanas que reclaman presencia. La performatividad de la palabra configura un espacio de presencia y agencia.

⁵ Camila Enríquez. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 27 junio 2023.



Figura 2. Ensayo de *Regalos: ¿Cómo se cultiva la cotidianidad para que podamos ser?* CNDE. (2020). Foto: David Padilla.

La verbalización de contenidos en el espacio de ensayo se constituye como un eje central que permite a los intérpretes problematizar su práctica y resignificar sus experiencias dancísticas. Al incorporar la autoetnografía, se facilita la creación de un saber encarnado que no solo surge del cuerpo en movimiento, sino también de la capacidad de expresar y dialogar sobre los sentidos que emergen en el proceso. De este modo, la palabra activa una dimensión crítica que rompe con la subordinación del bailarín a la técnica, posicionándolo como un sujeto que piensa, siente y transforma el movimiento en un acto relacional y poético que potencia el intercambio de perspectivas y genera un conocimiento compartido que articula lo individual y lo colectivo.

Emanación del movimiento

En el ámbito de la danza contemporánea, los procesos de entrenamiento suelen estar profundamente ligados a estilos técnicos corporales específicos que condicionan tanto la ejecución como la percepción del movimiento. Estas técnicas, como señala Islas (54), configuran cuerpos entrenados que responden a exigencias coreográficas precisas, consolidando un lenguaje corporal codificado y repetible. En esta investigación, se propone un desplazamiento metodológico al integrar el Kundalini yoga como tecnología somática y herramienta complementaria a la formación dancística tradicional. Esta práctica, difundida en Occidente por Yogi Bhañan en la década de 1960 y expandida a través de la organización 3HO (Healthy, Happy & Holy Organization), ofrece un enfoque centrado en la respiración consciente, la meditación y la activación energética del cuerpo, elementos que permiten desarticular patrones físicos habituales y abrir nuevas posibilidades para la creación de movimiento.

Es necesario señalar que, si bien existen en la actualidad críticas y cuestionamientos sobre las prácticas y la figura de Yogi Bhañan, este estudio se circunscribe únicamente a los usos metodológicos del Kundalini yoga como herramienta de exploración mental y corporal. En este contexto, la práctica es adoptada no como un acto espiritual o doctrinal, sino como una tecnología somática que facilita la percepción kinestésica y potencia la conexión encarnada del intérprete con su cuerpo. La integración del Kundalini yoga en el proceso creativo de *Desplazamientos* permite profundizar en una escucha sensorial y energética, donde la respiración y la atención plena actúan

como catalizadores para la emanación del movimiento y generan un lenguaje más intuitivo, espontáneo y relacional que trasciende las convenciones técnicas de la danza académica.

La práctica del Kundalini yoga se desarrolla a través de kriyas, secuencias estructuradas que combinan posturas corporales (asanas), respiración (pranayamas), posturas de manos (mudras), sonidos (mantras), cierres (bandhas), enfoque de ojos (drishti) y períodos de relajación (shavasana) para alcanzar un estado físico y mental específico (3HO). Estas kriyas, al ejecutarse con precisión y regularidad, permiten movilizar transformaciones rápidas y profundas en la conciencia, facilitando una conexión ampliada con el cuerpo, el tiempo y el espacio. Con una práctica sostenida, se desarrolla una escucha profunda y atención plena que activan los canales energéticos y el sistema nervioso, y generan una sincronización entre el movimiento y la respiración. Aunque inicialmente puede sentirse incómodo, con el tiempo la práctica revela un estado de coordinación corporal y expansión perceptiva, y promueve una transformación integral.



Figura 3-4. Ensayo. CNDE (2020). Foto: Valeria Andrade.

Aquí, se integra el concepto de Nancy sobre el “hacer-en-el-someterse” (en Ingold 202-203), donde el acto de hacer no se traduce simplemente desde una idea mental a una manifestación en el mundo físico, sino que ambos, la concepción y la acción, emergen simultáneamente en el acto de creación. La fusión del yoga con la improvisación abre un estado de vínculo con el flujo subconsciente del cual emana el movimiento. La emanación del movimiento se plantea como flujo indeterminado del pensamiento, que se manifiesta en el someterse al presente, sin artificio ni intención. No da forma a sentidos explícitos, sino a efectos estéticos-sensoriales que tensan la percepción convencional, reorganizando, a la vez, la mirada de la danza y transformando sentidos estético-escénicos preestablecidos, que integran lo individual y lo colectivo en un campo de atención compartida. Estas conexiones proporcionan vías para acceder a la creatividad desde un nivel muy profundo que contribuye con formas inéditas de vivir el movimiento en estado de presencia plena, donde las formas emergen y se transforman en un lenguaje vivo, presente y creativo. Así lo plantea Camila Enríquez:

Para mí fue algo muy fuerte, porque energéticamente se mueven un montón de cosas;

o sea, no podemos decir que somos solo algo físico. Era un trabajo energético bien

potente, hay hilos que ni siquiera nosotros alcanzamos a entenderlos [...]. Yo sentí que entrábamos en un estado, más que de una fisicalidad. Entonces, a partir de eso, surgían las cosas, y era súper profundo, era un tejido muy tridimensionalidad. Muy tridimensional es la coreografía, porque cuando pienso cómo estaba dispuesto el espacio, había un tejido invisible entre nosotros que hacía que la atención estuviera muy, muy fina. Si aquí se mueve el uno, acá algo pasaba, había una conexión muy profunda entre todos. No era de repetir y no era igual, sino era una cosa de atención, de profundidad, de estar en un estado⁶.

La práctica del Kundalini yoga genera un campo energético colectivo que trasciende la suma de individualidades y teje un entramado multidimensional donde cada microdesplazamiento, respiración y gesto resuena en el espacio, creando una matriz viviente de interrelaciones. Este campo actúa como un contenedor invisible, pero palpable, que potencia las conexiones entre los participantes provocando una transformación en la percepción habitual del movimiento más allá de los parámetros técnicos tradicionales. Se activa así un proceso de escucha somática donde el cuerpo deviene un receptor sensible que experimenta y dialoga simultáneamente con otros cuerpos y con el espacio circundante, convirtiendo cada tejido en antena de información sutilmente codificada. Es este estado de atención expandida y afinada, este habitar pleno del presente, lo que permite que el movimiento emane como un acontecimiento espontáneo, pero no arbitrario, como respuesta orgánica a la red de resonancias entre los cuerpos, revelando dimensiones poéticas inexploradas y catalizando transformaciones que trascienden los límites de la racionalidad coreográfica convencional.

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” (Ingold 202-203). En ese estado, emergen las formas sin artificio. Vilmedis Cobas lo vive así:

⁶ Camila Enríquez. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 27 junio 2023.



Figura 5. Vilmedis Cobas. Figura 6. Christian Masabanda. Ensayo. CNDE (2020). Foto: Valeria Andrade.

Entonces, sí, yo pienso que compenetrarse con el yoga te transporta a otro lugar, te permite ser más cuerpo, te permite ser más alma, te permite ser más sangre; porque eso es lo que pasa, empieza a fluir todo dentro de ti, como un círculo. La circulación sanguínea va dando vueltas y vueltas, y te va transportando. Según tú vas cargando esa energía que te provoca el yoga, se te abre todo un campo, es como una explosión, sutil⁷.

Este viaje hacia las profundidades de la conciencia propicia transformaciones tanto en la mente como en el cuerpo, a través de kriyas y meditaciones que son meticulosamente específicas. Las secuencias de movimiento y respiración, diseñadas para activar el sistema nervioso y glandular, se enfocan en generar y organizar la energía vital con el propósito de alcanzar elevados estados de conciencia. Como resultado, no solo preparan el cuerpo para desafíos físicos, sino que también nutren el aspecto consciente al liberar tensiones impresas en el cuerpo que dan fuerza a la emanación del movimiento. Se construye un estado individual que hace alianza con los otros a través de las redes energéticas que sostienen el grupo como un magma del que emergen formas. Según Franklin Mena:

⁷ Vilmedis Cobas. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 22 junio 2023.



Figura 7. Franklin Mena y Catalina Villagómez. Figura 8. Camila Enríquez. Ensayo. CNDE (2020).
Foto: Valeria Andrade.

El yoga, en este trabajo de *Desplazamientos*, no podría decir que resonó, sino que es parte de este proceso en sí mismo [...] abrimos la percepción interna, esa conciencia sobre lo que nos acontece internamente en el cuerpo, y la energía pulsante que va desarrollando. Luego, se va expandiendo, expandiendo, expandiendo, expandiendo. Digamos que es difícil, porque no quiero elevarlo como si tan solo hubiera la sensación, porque sí había fisicalidad. Lo que no había era artificio, pero fisicalidad sí había. Y no es que me olvidaba sobre la forma en cómo me movía, o cómo debería moverme, sino que mi compartir escénico con el público y mis compañeros de montaje se sostenía de algo muy potente, que era la energía mía anclada a un grupo.

Se revela cómo la práctica del yoga y la meditación desbloquea un estado profundo de conexión corporal y energética, donde la respiración y el flujo interno del cuerpo actúan como detonantes de memorias y percepciones antes inaccesibles. Al afirmar “te permite ser más cuerpo, te permite ser más alma”, el entrevistado describe un proceso en el que el cuerpo se convierte en un canal de experiencias y recuerdos, que reorganiza las capas de conciencia y desborda los límites de la percepción física, que deviene “hacer lo que se escapa de usted” (Ingold 203). Así, la creación no surge de una intención premeditada, sino que emerge espontáneamente desde un campo de afectividad y memoria. El movimiento y la respiración funcionan como puentes entre lo consciente y lo inconsciente, permitiendo que lo íntimo y lo oculto se manifiesten en el presente. De esta manera, este proceso no solo reorganiza las sensaciones individuales, sino que también despliega una poética de la presencia en la que el cuerpo y la energía se transforman en materia creativa.

El ensamblaje de tecnologías corporales y etnográficas en este proceso potencia la creación de un lenguaje vivo que desborda las estructuras convencionales de la danza. La integración del Kundalini yoga, con sus kriyas y meditaciones, no solo despierta un movimiento espontáneo, sino

que activa una escucha profunda del cuerpo, donde la energía fluye como un tejido invisible que conecta al grupo en un estado de atención compartida. Las herramientas reflexivas, como la autoobservación crítica y los diálogos colectivos, permiten documentar cómo estas experiencias transforman tanto la práctica dancística como la percepción de los intérpretes sobre sí mismos y el entorno. El cuerpo deviene así un territorio de exploración que articula lo físico, lo energético y lo relacional, generando un conocimiento encarnado que se manifiesta en el instante presente. Este ensamblaje sostiene una práctica que entreteje lo individual y lo colectivo, proponiendo una poética del movimiento que se nutre del flujo constante entre acción, pensamiento y presencia.

Desplazamientos de las convenciones escénicas

El dispositivo coreográfico se configura como una travesía concéntrica, donde el movimiento surge de la respiración como espacio íntimo, expandiéndose hacia lo intersubjetivo del entorno colectivo y, finalmente, hacia el contexto institucional y cultural. A diferencia de una coreografía convencional con una estructura fija, este enfoque propone un bucle en constante invención, donde cada movimiento se recrea en el presente, donde “el sentido y la forma emergen de la interacción entre cuerpos y contexto” (Fischer-Lichte 283). El significado, por tanto, no preexiste, sino que se manifiesta en la relación viva y efímera del acontecimiento. La realización escénica rompe con las convenciones coreográficas tradicionales, que “imponen una organización predefinida del cuerpo y su relación con el espacio” (Islas 54). En lugar de restringir al intérprete a una ejecución técnica, la coreografía se abre a una exploración dinámica, donde la improvisación y la creación inmediata invitan tanto a bailarines como al público a participar en un proceso abierto. Así, el dispositivo coreográfico deviene en un espacio relacional que le permite al movimiento emanar como un acontecimiento, transformando la práctica dancística en un acto performativo que articula lo individual y lo colectivo.

El acontecer no se cierra de manera definitiva, la creación es viva y está en constante cambio, ofreciendo al público un recorrido único en cada ocasión. Los espectadores estuvieron inmersos dentro la acción escénica, porque se rompió el espacio, no había la caja negra, por lo tanto, tampoco la cuarta pared. Camila Enríquez, relata:

Era como que todos estábamos ahí inmersos, todos observándonos, no había esta sensación de mostrar esta cosa del frente, esta cosa plana de hacer el movimiento así, para que me vean lindo. Era tridimensional, como de todos lados, y no solamente en relación con el espacio, sino que ellos, el público, también estaban en peligro. En ese sentido, estaban en el escenario, y así como nosotros estábamos acechados por su

mirada, nosotros también les acechábamos a ellos con nuestro movimiento y nuestra presencia. Entonces, se podía sentir ese nerviosismo de estar ahí cerca⁸.

La ruptura de la cuarta pared transforma el espacio en un bucle autopoético tridimensional, desdibujando los límites entre escenario y audiencia, lo que provoca una copresencialidad activa en la que ambos se acechan y afectan: “los cuerpos presentes se influyen y transforman mutuamente, generando significados en el instante mismo” (Fischer-Lichte 283). Esta interacción revela un proceso en el que la danza no solo ocupa el espacio físico, sino que también modifica las relaciones de poder y percepción, situando al público en un estado de incertidumbre y vulnerabilidad. El intérprete, por su parte, recupera su agencia al involucrar su presencia como un acto consciente, interpelando al espectador y rompiendo la pasividad tradicional. Como plantea Sklar (7), el movimiento encarna y despliega un conocimiento relacional, donde el cuerpo del bailarín se convierte en un puente entre el acto performativo y el contexto social que lo enmarca. Se revela cómo la coreografía cuestiona las convenciones escénicas generando un espacio dinámico que intensifica la percepción colectiva al reformular las relaciones entre cuerpo, mirada y espacio. Christian Masabanda describe:

Cuando yo abría los ojos, no era como que encontraba una cara de asombro, de felicidad, sino una cara de introspección también, habitando sus propias preguntas (qué están haciendo, qué es esto, estás conmigo, estás bailando para ti, qué rol cumplo yo aquí contigo, qué tengo que hacer, tengo que verte). Pero no era una mirada juzgadora, sino una mirada de extrañamiento, como cuando juntos nos encontrábamos en eso, era como entrar a la profundidad de esas mismas inquietudes⁹.

⁸ Camila Enríquez. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 27 junio 2023.

⁹ Christian Masabanda. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 14 marzo 2023.

Se abre un espacio de encuentro en el que intérpretes y público comparten un estado de extrañamiento y exploración mutua. En lugar de limitarse a observar pasivamente, el espectador se ve interpelado por su rol en la escena: habita preguntas y co-crea significados en el presente a través de un proceso de transformación mutua. La mirada no busca juzgar ni definir, sino que actúa como un espejo, disolviendo la distancia entre quien actúa y



Figura 9. Vilmedis Cobas y Catalina Villagómez. Presentación. CNDE (2020). Foto: Milena Rodríguez.

quien presencia. Esta correspondencia relacional reconfigura el escenario convirtiéndolo en un territorio compartido donde se indisciplinan las expectativas en relación con la mirada de la danza y emergen nuevas formas de presencia y participación. Según Vilmedis Cobas, esta ruptura de la cuarta pared marcó un inicio poderoso y significativo que integraba directamente al público en la acción:

Es como una geografía que no se puede describir, que no se puede precisar. Sin embargo, tú sabes dónde estás y adónde tienes que ir, adónde tienes que llegar, lo que no sabes es cómo vas a llegar allí [...] cuando abres los ojos, obviamente, chocas con el ambiente general, con los demás; aunque la palabra no es chocar, la palabra es ubicarte [...] al abrir los ojos, se empieza a compartir. Eso es lo que hacíamos, compartir¹⁰.

La geografía viva y relacional permite la deriva y la improvisación como motores que guían la creación instantánea y mutan los ritmos colectivos. Al abrir los ojos y ubicarse en relación con los demás, los intérpretes se orientan en un entramado sensorial que produce un lenguaje tácito compartido, donde la presencia del otro –público o intérprete– afecta y modifica el evento en tiempo real. No es una coreografía para ver, sino para experimentar cuando los cuerpos se relacionan con el espacio y los demás a través de un proceso de atención mutua y de escucha energética. La coreografía se despliega como una deriva donde el movimiento, la percepción y la

¹⁰ Vilmedis Cobas. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 22 junio 2023.

interacción producen una experiencia sensorial de conexión colectiva. Al desarrollar la intervención en todo el espacio, se elabora una geografía móvil en donde el público no se sienta a entretenerse desde lejos, sino que está inmerso en la creación instantánea. Los espectadores son participantes de la deriva y también se conectan, necesariamente, con una escucha energética. Las personas amplían la creación, mutan los ritmos implícitos, crean un lenguaje tácito y una sensación compartida. Franklin Mena plantea que la sensibilidad frente al otro es clave para acercarse al espectador y transformarlo en un compañero:

Esa es una satisfacción, que el público se comprometa es muy agradable porque son más compañeros en la obra. El espectador toma el estatus de compañero. No es el espectador que se atreve, no. Es chévere un espectador que se atreve. Pero me parece que también podríamos hacer una distinción entre el espectador que se convierte en un compañero. Puede ser eso. Entonces, bacán poder sentir y apreciar eso. Con el espectador. A lo que me refiero, funciona en términos de la conexión, de que el espectador es un compañero más en escena¹¹.

La participación del público en el dispositivo coreográfico se transforma también en una práctica de correspondencia (Ingold 219). La ruptura de las jerarquías tradicionales entre intérprete y espectador desplaza a la audiencia hacia un rol de compañero, donde la presencia ya no es pasiva, sino que participa en la co-creación del acontecimiento. Desde esta perspectiva, el público no observa, sino que habita el espacio compartido, afectándolo y siendo afectado en un proceso relacional y dinámico.



Figura 10-11. Presentación. CNDE (2020). Fotos: Gonzalo Guaña.

Este desplazamiento convierte la espectacularidad en un intercambio de miradas, energías y significados que emergen en el bucle autopoiético, donde la coreografía ya no es una estructura

¹¹ Franklin Mena. Entrevista por Zoom, conducida por Valeria Andrade Proaño, 30 junio 2023.

fija, sino un espacio en constante transformación (Fischer-Lichte 283). Cada microrelación activa y muta el acontecimiento, convirtiendo a los espectadores en co-creadores del tejido escénico. La puesta en escena, entonces, deja de representar y pasa a acontecer, explorando las potencialidades de la vida y las conexiones que se generan en ese instante irreplicable, donde las barreras entre cuerpo, contexto y público se diluyen para dar lugar a un territorio común de implicación, reflexión y presencia compartida.

Conclusiones

Los investigadores-creadores enfrentan la peculiaridad de sus proyectos, que cruzan dos campos profesionales que antes estaban separados. La investigación-creación, a la que se refiere este término de reciente empleo, implica ensamblar herramientas codificadas y convencionales tanto en el ámbito de las artes como en el de las ciencias sociales, de manera cada vez más reflexionada. Este modo de transdisciplinar las herramientas permite profundizar en la comprensión de la danza como forma de pensamiento, a la vez que nos ayuda a situar la danza en relación con otras disciplinas y a problematizar sobre las posibles contradicciones que puedan surgir. La investigación en danza implica cuestionar el mundo desde un lugar desacostumbrado, pero necesario: la experiencia encarnada en el movimiento social e históricamente determinada.

El cruce entre arte y antropología desarrolla una forma de pensamiento y de reflexión sobre la vida y la sociedad que no solo se escribe, sino que se baila. Bailar es una manera de pensar que involucra el cuerpo en la producción de conocimiento y significado. Implica entender el fenómeno del impacto de la incorporación de las técnicas corporales a través de los entrenamientos diarios para así reflexionar en palabra y movimiento. Aquí se destaca la importancia de tener tiempo para profundizar la indagación y el espacio que la acoja. Los procesos de ensayo y modos de creación de coreografías estuvieron en relación con la reflexión autoetnográfica sobre los sentidos individuales y colectivos y los significados culturales. De esta manera, la danza no solo se convierte en una forma de expresión artística, sino también en una fuente de conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos.

Este estudio demuestra el potencial transformador que emerge del ensamblaje entre tecnologías corporales (Kundalini yoga y danza contemporánea) y metodologías reflexivas en el contexto de la creación escénica en correspondencia. La combinación de movimiento, verbalización y escucha generó un espacio donde lo individual y lo colectivo se entrelazaron, lo que permitió la emergencia de un conocimiento encarnado y compartido. Este enfoque logró tensionar, temporalmente, las estructuras tradicionales de la danza oficial al democratizar los procesos creativos al transformar la figura del coreógrafo y legitimar la agencia de los intérpretes como co-creadores. Se muestra cómo la emanación del movimiento se manifiesta como flujo indeterminado del pensamiento, al conseguir someterse al presente, sin artificio ni intención, sin dar forma a sentidos explícitos, sino a efectos estéticos-sensoriales que tensan la percepción convencional, reorganizando a la vez la mirada de la danza y transformando sentidos estético-escénicos preestablecidos y que integran lo individual y lo colectivo en un campo de atención compartida.

No obstante, es importante reconocer ciertas limitaciones. Desde la perspectiva de Trastoy, la autorreferencialidad del investigador en el proceso creativo puede desplazar sentidos y generar

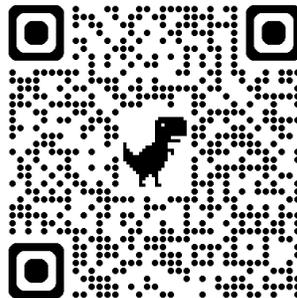
una narrativa que será siempre parcial dentro del proceso. El análisis intenta objetivar pensamientos, afectos, emociones de la investigadora que, en tanto recorte, es una limitación necesaria. A nivel institucional, aunque la investigación en la Compañía Nacional de Danza del Ecuador abrió un espacio crítico y horizontal para los bailarines, las prácticas institucionales no han logrado sostener ni implementar estos métodos de forma permanente. Esto revela la persistencia de modelos jerárquicos y extractivistas, que limitan la continuidad de procesos colaborativos y metodologías más inclusivas en la práctica coreográfica. Como futuras líneas de investigación, se sugiere profundizar en el vínculo entre prácticas corporales y su impacto en la salud mental y el bienestar. Se puede examinar cómo las experiencias escénicas inmersivas y participativas transforman el rol del público desde el análisis de las nuevas dinámicas perceptivas y relacionales que emergen entre artistas y espectadores. Es muy importante profundizar en la fenomenología del sonido, la creación de atmósferas y el ensamblaje de la música en el proceso.

En conclusión, la investigación destaca la importancia de la danza como una forma de producción de conocimiento sensible y político, donde el cuerpo actúa como catalizador y campo para la transformación de percepciones y prácticas. Las contribuciones del proceso de investigación de *Desplazamientos*, desarrollado desde 2020 hasta la actualidad, radican en la creación de un espacio crítico, colaborativo y poético que tensiona y reimagina las prácticas de la danza institucional. A través de la invención de prácticas sensibles se logra transformar la percepción del mundo y generar afectos y conceptos que no solo atraviesan los cuerpos, sino que también configuran acontecimientos disruptivos en el tejido cultural, inaugurando nuevas formas de política corporal. Estas prácticas emergentes y los afectos que movilizan desafían activamente los disciplinamientos establecidos. La disputa, entonces, se centra en los sentidos: materializar un deseo político de reconocernos, de habitar y coexistir en el mundo. Este proceso implica explorar formas de cuidado mutuo y protección de la vida y dignidad del otro mediante dispositivos poéticos que facilitan una experiencia reflexiva compartida.

Referencias

- 3HO. "About Kundalini Yoga". 3HO International. web. <https://www.3ho.org/more-about-kundalini-yoga/>
- Ariza, Silvia. "De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación". *Arte, Individuo y Sociedad*. vol.33 no.2, 2021, pp. 537-552. <https://doi.org/10.5209/aris.68916>
- Brandstetter, Gabriele y Klein, Gabriele, eds. *Dance [and] Theory*. Bielfeld: Transcript Verlag. 2012.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2015. Impreso.
- Compañía Nacional de Danza. <http://www.cnde.gob.ec/>. s.f.
- DeLanda, Manuel. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires. Tinta Limón, 2021.
- Delgado, Tania Catalina, Beltrá, Elsa María, Ballesteros, Melissa y Salcedo, Juan Pablo. "La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento". *IconoFacto*. vol.11, no. 17, 2015, pp. 10-28.
- Dubatti, Jorge, ed. *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena: Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de

- Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. 2020.
https://ensad.edu.pe/descargas/Artistas_investigadoras_DIGITAL.pdf.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. 2011.
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Madrid. Bellaterra. 2013.
- Ingold, Tim. *La vida de las líneas*. Santiago. Universidad Alberto Hurtado. 2018.
- Islas, Hilda. *Esquizoanálisis de la creación coreográfica: Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. México. CONACULTA, INBA, Cenedi Danza, CENART. 2006.
- Pentassuglia, Monica. “‘The Art(ist) is present’: Arts-based research perspective in educational research”. *Cogent Education*. vol. 4, no.1, 2017, pp. 1301011.
<https://doi.org/10.1080/2331186X.2017.1301011>.
- Phelan, Helen y Nunan, Mary. “To write or not to write?: The contested nature and role of writing in arts practice research”. *Journal of Research Practice*. vol. 14, no.2, 2018,
- Sánchez Martínez, José Antonio. “In-definiciones: El campo abierto de la investigación en artes”. *Artes, Dance Research Journal*. vol. 12, no.19, 2013, pp. 36-51.
- Sklar, Deidre. “On dance ethnography”. *Dance Research Journal*. vol. 23, no.1, 1991, pp. 6-10.
<https://doi.org/10.2307/1478692>
- Trastoy, Beatriz Alicia. “¿Hacer sin pensar? ¿Pensar sin hacer?: Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. vol. 3, no.3, 2013, pp. 839-358.



Recibido: 28 de junio de 2024
Aceptado: 10 de diciembre de 2024