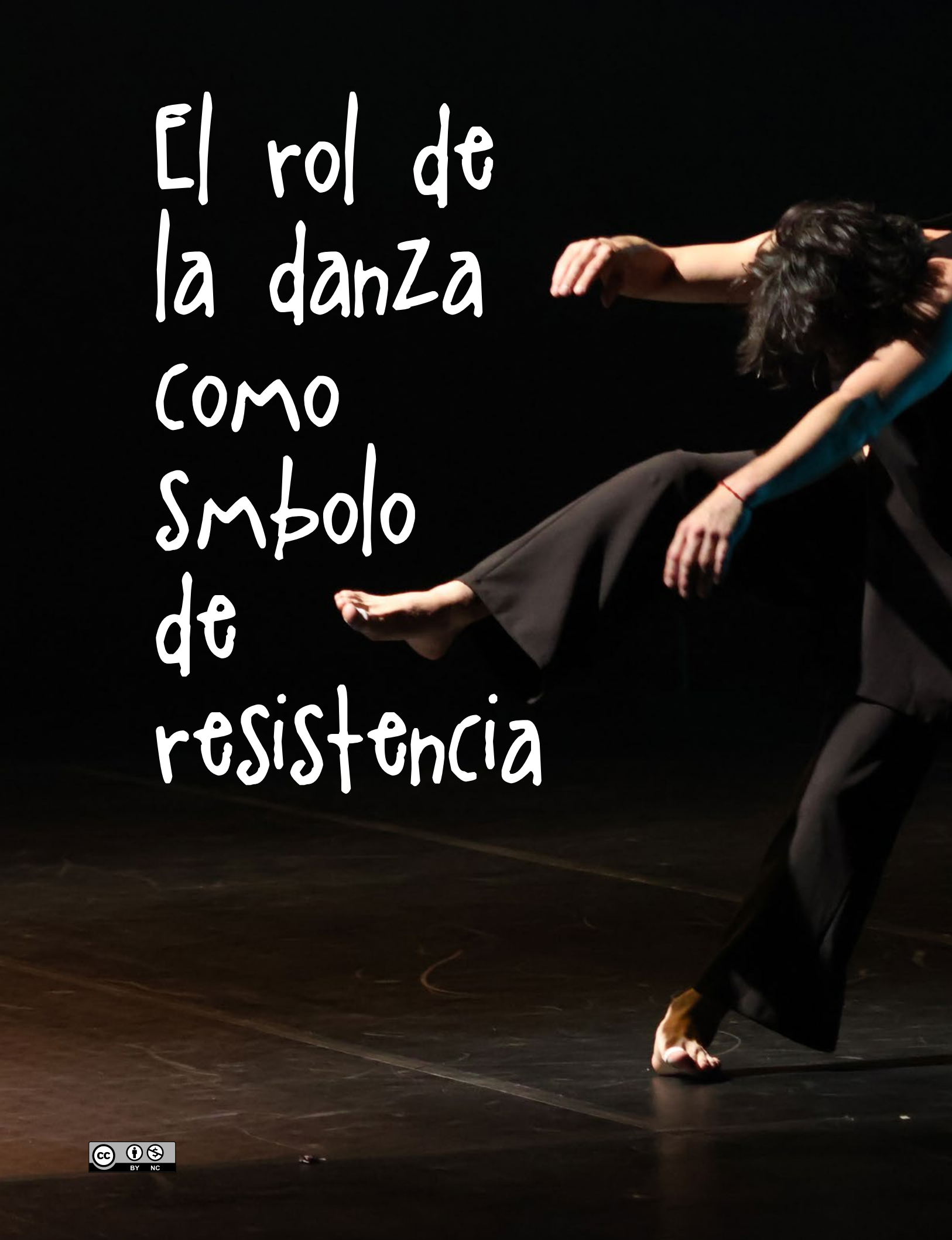
El rol de la danza como Smbolo de resistencia



CC BY NC



dossier

(pensamiento), (palabra)... Y oBra
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-7441

Andrés Delgado-Andrade*
Katherine Ortiz-González**

Tipo de artículo: artículo de reflexión

Fecha de recepción: 29 de enero de 2026
Fecha de aprobación: 11 de septiembre de 2026

Para citar este artículo

Delgado-Andrade, A. y Ortiz-González, K. (2026). El rol de la danza como símbolo de resistencia, *(Pensamiento), (Palabra)… Y Obra,* (35), e24703. https://doi.org/10.17227/ppo.num35-24703

* Licenciado en Artes Escénicas. Investigador externo. Universidad Nacional de Educación, Azogues, Ecuador. afdamacqueen@gmail.com

** Licenciada en Pedagogía de las Artes y Humanidades. Universidad Nacional de Educación (UNAE), Azogues, Ecuador. Investigadora externa de la UNAE, Azogues, Ecuador. katyxrxa_92@hotmail.com

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

Resumen

El presente artículo es de reflexión y analiza el rol de la danza contemporánea como dispositivo de resistencia, memoria y reparación simbólica, a partir del estudio de la obra *Eco de huesos*, creada por la Compañía Nacional de Danza del Ecuador en el marco de las medidas de reparación ordenadas por la Corte Constitucional en el Caso Furukawa. El trabajo se desarrolla desde un enfoque cualitativo de carácter analítico-descriptivo, que articula el análisis del proceso creativo de la obra con el contexto jurídico y social de la esclavitud moderna en el Ecuador y su proyección pedagógica en la educación superior, particularmente en la formación en Pedagogía de las Artes. Los principales referentes teóricos dialogan con estudios sobre arte, memoria y cuerpo desde autores como Sierra León, Uribe Alarcón, García, Mundet y Montanè, además de aportes de la pedagogía artística crítica, que conciben el cuerpo como archivo de memoria y territorio político. La estructura del artículo se organiza en cuatro ejes: contextualización del Caso Furukawa, análisis de la obra *Eco de huesos* como práctica artística de reparación simbólica, reflexión sobre la danza como medio de resistencia y, finalmente, su uso pedagógico en el aula universitaria. Se concluye que la danza contemporánea trasciende su función estética y se configura como una práctica artística y educativa capaz de activar procesos de memoria colectiva, conciencia crítica y justicia simbólica, resignificando el cuerpo como espacio de resistencia y transformación social.

Palabras clave: danza; enseñanza superior; memoria colectiva; arte; reparación

The Role of Dance as a Symbol of Resistance

Abstract

This reflective article analyzes the role of contemporary dance as a vehicle for resistance, memory, and symbolic reparation through a study of Echoes of Bones (Eco de huesos), a work created by the National Dance Company of Ecuador within the framework of reparation measures ordered by the Constitutional Court in the Furukawa Case. The study adopts a qualitative, analytical-descriptive approach that combines an analysis of the work's creative process with the legal and social context of modern slavery in Ecuador and its pedagogical implications for higher education, particularly in the training of Arts Education teachers. The main theoretical references engage with studies on art, memory, and the body by authors such as Sierra León, Uribe Alarcón, García, Mundet, and Montané, alongside contributions from critical arts pedagogy, which conceives of the body as an archive of memory and a political territory. The article is structured around four main themes: the contextualization of the Furukawa Case; an analysis of Echoes of Bones as an artistic practice of symbolic reparation; a reflection on dance as a means of resistance; and, finally, its pedagogical application in the university classroom. The article concludes that contemporary dance transcends its aesthetic function and emerges as an artistic and educational practice capable of activating processes of collective memory, critical awareness, and symbolic justice, re-signifying the body as a space of resistance and social transformation.

Keywords: dance; higher education; collective memory; art; reparation

O papel da dança como símbolo de resistência

Resumo

Este artigo de reflexão analisa o papel da dança contemporânea como dispositivo de resistência, memória e reparação simbólica, a partir do estudo da obra Eco de huesos, criada pela Companhia Nacional de Dança do Equador no âmbito das medidas de reparação determinadas pela Corte Constitucional no Caso Furukawa. O trabalho desenvolve-se a partir de uma abordagem qualitativa, de caráter analítico-descritivo, que articula a análise do processo criativo da obra com o contexto jurídico e social da escravidão moderna no Equador e suas implicações pedagógicas no ensino superior, particularmente na formação em Pedagogia das Artes. Os principais referenciais teóricos dialogam com estudos sobre arte, memória e corpo, a partir de autores como Sierra León, Uribe Alarcón, García, Mundet e Montané, além de contribuições da pedagogia artística crítica, que concebe o corpo como arquivo de memória e território político. A estrutura do artigo organiza-se em quatro eixos: contextualização do Caso Furukawa; análise da obra Eco de huesos como prática artística de reparação simbólica; reflexão sobre a dança como meio de resistência; e, por fim, sua aplicação pedagógica em sala de aula universitária. Conclui-se que a dança contemporânea transcende sua função estética e configura-se como uma prática artística e educativa capaz de ativar processos de memória coletiva, consciência crítica e justiça simbólica, ressignificando o corpo como espaço de resistência e transformação social.

Palavras-chave: dança; ensino superior; memória coletiva; arte; reparação



Introducción

El presente artículo de reflexión analiza el proceso de creación y montaje de la obra escénica desarrollada por la Compañía Nacional de Danza del Ecuador (CND), sustentada en una investigación artística sobre la explotación laboral contemporánea.

La CND[1] constituye una entidad estatal encargada de promover el desarrollo y la consolidación de las artes escénicas, específicamente de la danza en el Ecuador. En su calidad de organismo operativo desconcentrado del subsistema de artes e innovación, actúa bajo la rectoría del Instituto de Fomento para la Creatividad e Innovación y del Ministerio de Educación, Deporte y Cultura (MINEDEC) junto con el Viceministerio de Cultura y Patrimonio. Entre sus funciones principales se encuentran la creación, producción y difusión sostenida de obras de danza contemporánea, creadas por coreógrafos nacionales e internacionales e interpretadas por su elenco de artistas (CND, 2025c).

Dichas producciones se exhiben tanto en sus instalaciones ubicadas en la ciudad de Quito como en diversos espacios escénicos a escala nacional, y son puestas a disposición del público de manera libre y gratuita. La CND ha consolidado una trayectoria relevante mediante la producción de obras de danza en formatos largos y breves, entre las que se incluyen *Awana* (2023), *Carmen* (2024), *Transitorio* (2023), *Ósmosis* (2019), *Temporalidades* (2025), entre otras (CND, 2025c).

La relevancia de esta propuesta radica en su articulación entre los ámbitos artístico y académico, en la que la experiencia estética se vincula con procesos de sensibilización y reflexión social. En este marco, la práctica artística amplía sus posibilidades al constituirse también como un espacio de diálogo, construcción de sentidos y aproximación crítica a determinadas problemáticas sociales. La investigación se centra en el análisis documental e interpretativo de la obra como recurso pedagógico dirigido a estudiantes de la carrera de Pedagogía de las Artes de la UNAE, con potencial de aplicación en procesos formativos y en el desarrollo de estudios e investigaciones afines.

El arte moviliza, interpela y acompaña mediante diversos lenguajes; traduce realidades propias y ajenas en productos que posibilitan la comprensión de múltiples

1 Dirección ejecutiva de la CND: Andrés Delgado; dirección artística: Jorge Alcolea; dirección coreográfica de Eco de huesos: Cristina Baquerizo; música: Mauricio Proaño; diseño de iluminación: Santiago Vergara; vestuario: Juana Arias; registro fotográfico: Camila Encalada; elenco: Camila Enríquez, Zully Guamán, Sisa Madrid, María José Núñez, Catalina Villagómez, Eliana Zambrano, Darwin Alarcón, Cristian Albuja, Luis Cifuentes, Fernando Cruz, Juan Francisco Chávez, Franklin Mena, Fernando Muñoz.

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

formas de expresión. En este caso, el lenguaje del movimiento permite aproximarnos a experiencias y ser testigos visuales de sentimientos y emociones distantes, Abad (2014, como se cita en Torres, 2022) menciona:

> Sabemos que el cuerpo es instrumento para la expresión a través de los diferentes lenguajes y disciplinas de las artes (la danza, la música o el teatro), pero también es mediador para la comunicación y el conocimiento, pues el cuerpo no solo (se)expresa, también sabe. Así, en las diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas el cuerpo se constituye como fin y también como proceso. Objeto y sujeto al mismo tiempo, el cuerpo y su representación son ámbitos de percepción y actuación, teoría y práctica para su construcción imaginaria, cultural, simbólica, identitaria, etc. (p. 18)

Desde esta perspectiva, la danza cumple un papel fundamental al permitir reconocernos como iguales en nuestra condición humana y evidencia el sufrimiento compartido y la capacidad corporal de sentir y provocar. El arte, entendido como símbolo de expresión y comunicación, ha demostrado ser una herramienta necesaria tanto en los procesos de transformación social como en el ámbito educativo, como afirma Abad (2009):

> Una educación artística que se interesa por las formas en que adquiere significado este desarrollo humano, sea cual sea el momento y la situación dada. Quizá Freud dijera, por ello, que la función del arte aparece como reconstrucción cuando estamos en peligro de derrumbe. (p. 8)

Caso Furukawa

Contexto de la obra *Eco de huesos* inspirada en el caso Furukawa

La Corte Constitucional del Ecuador (2024a) relata que entre 2011 y 2019, Furukawa Plantaciones del Ecuador C. A., empresa de capital japonés, utilizó contratos de arrendamiento suscritos con personas en situación de extrema vulnerabilidad, como resultado de los procesos migratorios iniciados en la década de 1970 desde las provincias de Esmeraldas y Loja. A través del uso de diversas figuras contractuales, la empresa reprodujo prácticas propias de la servidumbre de la gleba, con el propósito de otorgar una apariencia de legalidad a un sistema de explotación que se mantuvo vigente por más de cinco décadas (p. 58).

La Corte Constitucional del Ecuador (2024a) indica que Furukawa mantuvo en sus haciendas un sistema de explotación análogo a la esclavitud, el cual consistía en el aprovechamiento de personas en condiciones de extrema vulnerabilidad, obligándolas a residir en campamentos ubicados dentro de las propiedades para la cosecha de abacá. Dichos campamentos carecían de servicios básicos esenciales, como electricidad, agua potable e instalaciones sanitarias, así como de acceso a servicios de educación y salud. Estas prácticas constituyeron una vulneración directa de la prohibición de la esclavitud, en perjuicio de las y los trabajadores abacaleros y arrendatarios de las haciendas, y afectaron gravemente su dignidad humana.

La sentencia se pronuncia en contra de Furukawa y de diversas entidades públicas, entre ellas los ministerios de Trabajo, Salud, Inclusión Económica y Social, Educación y Gobierno. En ella se determina que, antes de 2018, los ministerios de Trabajo y de Salud debieron conocer la situación de vulneración en la que se encontraban las y los abacaleros y arrendatarios, y adoptar las medidas pertinentes para su protección. Asimismo, el fallo establece que las acciones implementadas por las entidades públicas demandadas con posterioridad a 2018 resultaron insuficientes para remediar de manera efectiva las violaciones de derechos constatadas. La Corte ordena a la empresa el pago de una reparación económica por los daños materiales e inmateriales causados y la implementación de una política pública interinstitucional orientada a atender y superar las causas estructurales (Fiscalía General del Estado, 27 de febrero de 2023).

De manera complementaria, se ordenan reformas legales destinadas a prevenir la impunidad corporativa y erradicar las prácticas análogas a la esclavitud y otras formas precarias de trabajo agrícola existentes en el país. Como parte de las medidas de reparación integral, se incluyen además la emisión de disculpas públicas, la declaratoria de un día de conmemoración en memoria de las víctimas de Furukawa, la producción de un documental sobre la servidumbre de la gleba que afectó a abacaleros y arrendatarios, la difusión pública de la sentencia y la creación de expresiones artísticas que contribuyan a la construcción de memoria colectiva (Corte Constitucional del Ecuador, 2024a).

La Defensoría del Pueblo, a través del doctor Córdova, defensor del Pueblo, acompañó a las víctimas del caso Furukawa durante el acto de disculpas públicas ofrecidas por el Estado ecuatoriano. Dicho acto contó con la participación de ministras y ministros de diversas carteras del Ejecutivo, quienes, en representación del Gobierno nacional y de las entidades públicas involucradas, asumieron públicamente la responsabilidad estatal frente a las vulneraciones de derechos constatadas (Defensoría del Pueblo del Ecuador, 2025).

En el literal *d* de la sentencia en el caso Furukawa, la Corte Constitucional del Ecuador (2024a) menciona específicamente que expresiones artísticas simbólicas servirán como medio de comunicación y sensibilización en la sociedad ante estos casos de esclavitud moderna que se evidencian en el país:

> La creación de expresiones artísticas simbólicas que creen memoria y sensibilicen a la sociedad sobre la necesidad de que nunca más ocurra una práctica análoga a la esclavitud en el país, a cargo del Ministerio de Cultura, en coordinación con los GADS de Santo Domingo y la Concordia. En el plazo de seis meses contados desde la notificación de la sentencia, el Ministerio de Cultura deberá presentar a la Corte un documento con las expresiones artísticas que se crearán y con un cronograma para el cumplimiento de la medida. La Corte verificará la ejecución de la medida en función de dicho cronograma. (p. 114)

Estas acciones estuvieron dirigidas a fortalecer la investigación creativa, contribuir a la preservación de la memoria colectiva y aportar al cumplimiento de los objetivos de reparación simbólica establecidos en el fallo judicial. Además, se incorporaron elementos que permitieron que cada uno de los bailarines se involucrara con el caso y pudiera expresarlo al público mediante movimientos (CND, 2025c).

La obra coreográfica *Eco de huesos*: una obra para la memoria colectiva, a favor de los abacaleros afectados por el caso Furukawa, se estrenó el 23 y 24 de octubre de 2025 en el Teatro de la CND y el 28 de octubre de 2025 en el Teatro México, en Quito, conformado por administrativos y bailarines. En las redes sociales de la compañía se lee "La masa avanza. El eco de la caída resuena. Lo que duele no se habla; se repite. El gesto desplazado, impuesto, fracturado. Algo se mueve, solo para no desaparecer" (CND, 2025b).

En el diario *Expreso*, Toranzos (18 de octubre de 2025) afirma que *Eco de huesos* se propone como una obra concebida en el marco de las medidas de reparación simbólica solicitadas por la Corte Constitucional, tras la declaratoria de responsabilidad de la empresa japonesa Furukawa en 2021. La creación involucró a un elenco de doce bailarines que, a partir del contacto directo con los testimonios de las personas afectadas, elaboró un repertorio corporal construido desde gestos, silencios y huellas de la experiencia vivida. Este proceso de traducción al lenguaje de la danza contemporánea tuvo como finalidad visibilizar voces históricamente silenciadas y configurar el escenario como un espacio simbólico de denuncia, memoria y restitución de la dignidad.

Asimismo, Toranzos (18 de octubre de 2025) recuerda que la directora coreográfica de la CND, Cristina Baquerizo, señaló que este caso refleja formas de esclavitud moderna y destaca el papel del arte en hacer visible este tipo de casos. Baquerizo comenta:

> El arte tiene la capacidad de registrar y dar testimonio de los hechos históricos que han marcado a la humanidad, y de provocar una reflexión crítica sobre ellos, casos como Furukawa Nunca Más evidencian que estas prácticas no son parte del pasado, sino una herida abierta en nuestro presente. (párr. 3)

Para comprender cómo opera esta restitución, es preciso observar las dinámicas del movimiento y abandonar el análisis superficial del contexto social. La obra no ilustra el caso Furukawa de manera documental, sino a través de operaciones coreográficas específicas donde el cuerpo actúa como un *archivo y repertorio* viviente, en los términos de Diana Taylor (2003). El dolor y la explotación se encarnan en la escena mediante la repetición extenuante de patrones de movimiento, caídas colectivas y quiebres espaciales que remiten de forma directa al trauma del confinamiento y la siembra. Siguiendo a André Lepecki (2006), este agotamiento físico de los bailarines en escena interrumpe la coreopolítica de la productividad y expone la herida del trabajo precario, de modo que el peso corporal, el silencio y la postración edifican una poética de la resistencia. El gesto ya no es mera mímesis del sufrimiento; es una reconstrucción crítica de la memoria corporal.

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

Este planteamiento evidencia que el arte cumple una función estética y constituye una práctica crítica y ética. Amparadas bajo esta consideración, las expresiones artísticas pueden confrontar al espectador con experiencias de dolor, interpelarlo de manera profunda y propiciar procesos de toma de conciencia y empatía. Asimismo, el arte actúa como un dispositivo de revelación social que permite visibilizar cómo, más allá de su inscripción temporal, persisten prácticas comerciales contemporáneas que continúan vulnerando los derechos de los sectores más desfavorecidos de la sociedad.

La danza como un medio de resistencia

La danza, como práctica artística, promueve la inclusión social, especialmente de personas en situación de vulnerabilidad, al incentivar la participación, el establecimiento de vínculos y la construcción de espacios de diálogo. En este sentido, el arte se configura como un medio de expresión y comunicación frente a las injusticias sociales y tiene la capacidad de sensibilizar a diversos públicos, generar conciencia colectiva y visibilizar realidades que con frecuencia permanecen silenciadas. Mundet *et al.* (2015) mencionan:

> De esta manera, las actividades artísticas en un sentido amplio —entre las que se incluyen aquellas en las que la expresión pasa por el cuerpo— constituyen una herramienta fundamental en el trabajo educativo con diferentes colectivos con problemática social y, entre ellos, los jóvenes en situación de riesgo social. Así pues, utilizar la expresión corporal y la danza como herramienta de intervención social en comunidades en riesgo de exclusión social ha sido reconocido como indispensable, puesto que el individuo dentro de su proceso de vulnerabilidad puede utilizar su imaginación y plasmar lo que siente. (p. 318)

La obra escénica *Eco de huesos* articula la proyección de los testimonios y emociones de las personas que vivieron esta situación de vulnerabilidad e injusticia, con el propósito de establecer una conexión significativa con diversos públicos. A través del movimiento, la propuesta evoca sensibilidad y promueve la toma de conciencia sobre este tipo de casos ocurridos en el país, y visibiliza, mediante el movimiento, las experiencias atravesadas por las víctimas. La obra se constituye en un ejercicio de memoria colectiva, orientado a evitar el olvido y a reafirmar la necesidad de que estas prácticas no se repitan.

El lenguaje coreográfico de *Eco de huesos* se configura como una dramaturgia corporal de la fragmentación, el peso y el agotamiento técnico. La propuesta codifica la violencia del entorno a través de las calidades del movimiento y las dinámicas de esfuerzo analizadas por Rudolf Laban (1987), donde el flujo de movimiento se vuelve contenido y el espacio es habitado de manera hostil. El despliegue conceptual de la obra encuentra una correspondencia exacta en su registro visual y atestigua cómo las materialidades del cuerpo traducen el trauma.

La gravedad y el colapso colectivo (Figura 1): en la primera imagen se hace evidente la exploración en torno al peso y la caída. El cuerpo de la intérprete no busca la verticalidad ni la levedad de la danza clásica, sino que cede ante la fuerza de gravedad en un arco descendente desarticulado. Este patrón kinestésico remite a la postración física que provoca la labranza forzada. El segundo cuerpo, posicionado en un nivel bajo, actúa como el soporte inestable del colapso, evidenciando una dependencia motriz atonal en la que —tal como señala Mora Toral (2025)— la caída de un individuo contagia y derriba de forma sistemática a la colectividad. El dueto ejecutado por dos bailarines opera como un duelo cuerpo a cuerpo que sincroniza con el grupo; los cuerpos responden de manera orgánica al sufrimiento del otro y transmiten el cansancio acumulado y la conjunción social del desgaste físico en comunidad.

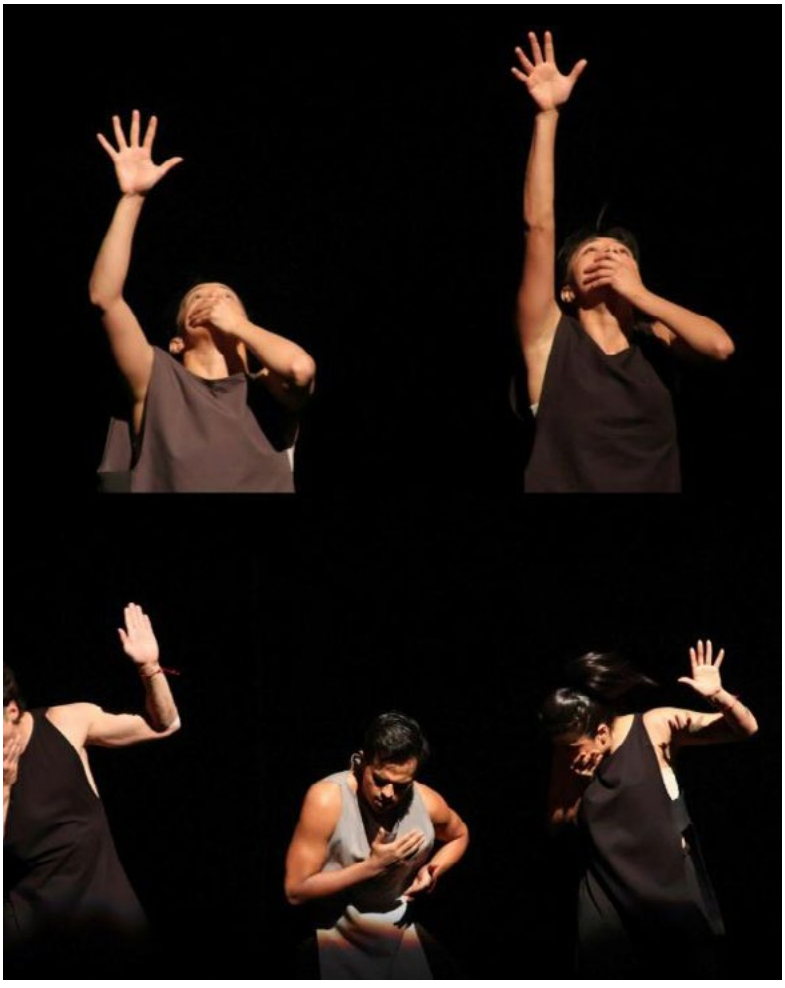
Figura 1.
La masa avanza



Nota: adaptado de *Eco de huesos* por Camila Encalada.
Fuente: Archivo fotográfico CND (2025).

La censura y el gesto contenido (Figura 2): el análisis de la segunda imagen devela los recursos dramatúrgicos de la fragmentación y la supresión de la voz. El elenco ejecuta de forma sincrónica una interrupción del movimiento mediante la ubicación de la mano sobre la propia boca. Coreográficamente, este gesto simboliza el silenciamiento histórico sufrido por las comunidades abacaleras. Entendida desde la noción de repertorio de Taylor (2003), esta operación corporal renuncia a la palabra hablada para transmitir el dolor mediante la rigidez del brazo alzado en tensión. La masa de bailarines transforma el escenario en un territorio puramente político, contestatario pero no representativo.

Figura 2.
Reparación simbólica de justicia



Nota: adaptado de *Eco de huesos* por Camila Encalada.
Fuente: Archivo fotográfico CND (2025).

Los vectores de fuerza y la resistencia objetual (Figura 3): en la composición de la tercera imagen se observa el uso de varas de madera, las cuales trascienden el rol de utilería para convertirse en extensiones lineales de la opresión y la labranza. La composición espacial descrita por Laban (1987) se materializa aquí a través de líneas diagonales rígidas que imponen direcciones forzadas sobre los cuerpos en niveles inferiores. Los intérpretes que se encuentran contra el suelo en posiciones de flexión extrema encarnan corporalmente el agotamiento estructural. No obstante, los giros dinámicos y los desequilibrios sobre un solo apoyo evidencian una fuerza reactiva: el uso del cuerpo como trinchera y espacio de resistencia viva frente a las fuerzas que articulan el espacio escénico.

Figura 3.
Reparación simbólica de justicia social



Nota: adaptado de *Eco de huesos* por Camila Encalada.
Fuente: Archivo fotográfico CND (2025).

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

La estética de la resistencia y la afectación mutua

A través del arte es posible visibilizar mensajes no verbales que comunican sentimientos y emociones difíciles de expresar mediante otros lenguajes. Estas experiencias se manifiestan en los cuerpos como memorias encarnadas que se traducen en movimientos capaces de narrar, denunciar e identificar vivencias compartidas, lo que permite el reconocimiento de una condición humana común basada en la capacidad de sentir, tal como afirman los autores:

> Puede afirmarse que el arte es una forma de expresión simbólica de situaciones que no pueden ser manifestadas por medio de otros tipos de lenguaje, desarrollando un papel de transformación y denuncia social, sirviendo como forma de resistencia, reparación y memoria. (Sierra León, 2014, y Uribe Alarcón, 2016, como se citan en Villa y Avendaño, 2017, p. 509)

La danza, en sus diversos ámbitos, constituye una disciplina de gran relevancia, ya que promueve el desarrollo de habilidades que fortalecen la formación integral del individuo. A través del movimiento, la persona construye primero un criterio consciente sobre su propio cuerpo y, posteriormente, sobre su relación con los demás (García, 2017). Es crucial matizar, no obstante, que esta potencia política no implica que la danza deba *trascender* o *superar* su función estética para alcanzar un impacto social, un debate ampliamente abordado por teóricos contemporáneos. Como argumenta Jacques Rancière (2010) en *El espectador emancipado*, la dimensión estética es *per se* política, en la medida en que posee la facultad de transformar la sensibilidad y reconfigurar lo que es visible y audible en una comunidad. Las decisiones artísticas de *Eco de huesos* —el uso del espacio, el ritmo de los contrastes, la iluminación y las calidades del movimiento— son precisamente las que activan el disenso político. En sintonía con Susan Leigh Foster (2011), las cualidades del movimiento y el esfuerzo corporal no son vehículos secundarios de un mensaje escrito, sino que constituyen el conocimiento mismo.

El cuerpo en escena produce significado de forma autónoma, lo que permite que la empatía kinestésica del espectador actúe no como un mero acto de consumo cultural, sino como una experiencia de afectación mutua, ligada a lo que Eugenio Barba y Nicola Savarese (2009) denominan la *dimensión preexpresiva* del actor en comunidades vivas.

El arte como sujeto de análisis para uso pedagógico en la educación superior

Desde este trabajo se propone que el acceso a obras artísticas que trascienden las concepciones convencionales del arte en la educación superior sea incorporado como material de análisis académico, lo que permite a los estudiantes comprenderlas como manifestaciones del arte concebido no solo como forma de expresión, sino también como un detonante frente a la injusticia social. Este enfoque se evidencia en obras como *Eco de huesos*, creada por la CND, en la que el cuerpo se configura como un medio fundamental de denuncia y reflexión.

De este modo, las prácticas artísticas, además de propiciar experiencias estéticas y sensibles, pueden ampliar sus posibilidades de encuentro con la sociedad al vincularse con el territorio comunitario. Desde esta perspectiva, el arte puede constituirse en un espacio para el diálogo, la reflexión sobre problemáticas, la participación y la conciencia social (Cartagena, 2015; Nieves Loja y Sánchez Quinchuela, 2023). Esta dimensión adquiere particular relevancia en el trabajo con las nuevas generaciones (Garzón-Borray y Meza-Salcedo, 2019).

Por ello, se propone que el docente pueda integrar este tipo de obras en el aula y analizarlas junto a sus estudiantes para, a partir de diversas metodologías y desde una perspectiva crítica y social, fomentar la reflexión y la construcción de posibles soluciones. Montané (2009) señala:

> La pedagogía artística no es una pedagogía para el consumo. Generalmente los "packs didácticos" son recursos apreciados, valorados y útiles en determinadas situaciones. Pero se concluye que desde esta perspectiva artística son inviables ya que ésta parte de la idea de que el docente que es capaz de transformar y de reimaginar una noción o concepto de cualquier disciplina como algo fantástico o imaginario, narrativo o artístico. Es en este sentido que la pedagogía artística no se puede consumir, porque se ha de crear de nuevo cada vez. (p. 126)

Para evitar que la obra sea asimilada por las y los estudiantes como un producto de consumo pasivo, la transposición didáctica de *Eco de huesos* en la carrera de Pedagogía de las Artes de la UNAE requiere metodologías de investigación-creación. Inspirados en las advertencias de Claire





Bishop (2012) en *Infiernos artificiales* sobre los riesgos del arte participativo superficial y las agendas de inclusión instrumental, el trabajo en el aula no debe asumir que la obra sensibiliza de manera automática. El proceso formativo exige descodificar las herramientas coreográficas de la obra: los estudiantes analizan la composición, exploran corporalmente las nociones de peso y resistencia, y reconstruyen sus propias narrativas de memoria local. De este modo, siguiendo a Patricia Cardona (2000), se entrena la percepción del estudiante para que descifre cómo la comunicación escénica impacta en la conciencia social. El aula universitaria se transforma así en un laboratorio donde la pedagogía artística no se consume, sino que se cocrea en cada encuentro a través de la experiencia efectiva del cuerpo empático.

En relación con esta perspectiva, la enseñanza del arte se configura como un proceso pedagógico dinámico y contextual, en el que la experiencia artística permite desarrollar la creatividad y distintas formas de expresión. Eisner (2004) señala: "Uno de los principales objetivos de la educación artística es fomentar la capacidad del niño para desarrollar la mente por medio de la experiencia que surge de la creación o la percepción de formas expresivas" (p. 41).

La obra escénica *Eco de huesos*, en cuanto práctica corporal y expresiva, alienta al docente a tener una constante capacidad de reinterpretación y creación, adaptando los contenidos a las realidades, sensibilidades y saberes sociales. Desde este enfoque, el aprendizaje se construye a partir de la exploración, la imaginación y el cuerpo como espacio de conocimiento. Como afirman Bárcena y Mélich (2000): "Por eso el cuerpo permite hacer experiencia, nos transforma en seres humanos auténticamente creadores" (p. 40).

Así, la pedagogía artística no solo se concibe como un producto que se consume, sino como una experiencia que se recrea en cada encuentro, lo que favorece procesos significativos, críticos y transformadores en los estudiantes. Señala Nugent (2025):

> Las profesoras enfatizaron que el cuerpo no debe ser visto simplemente como una herramienta, sino como un ente cargado de experiencias emocionales y vivenciales que enriquecen el proceso creativo en la danza. Esta concepción resalta la importancia de un enfoque pedagógico que trasciende la mera instrucción técnica, promoviendo una comprensión crítica y profunda del movimiento, destacando que la pedagogía de la danza se presenta como un proceso de aprendizaje que desafía las nociones tradicionales sobre el cuerpo. (p. 86)

Además, la obra invita a los estudiantes a observar y analizar movimientos, interpretar gestos, relacionar cuerpo y memoria. En el caso Furukawa, estas posibilidades pueden expresarse mediante la discusión, la creación de una respuesta corporal o la reflexión sobre la memoria y los derechos.

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

Conclusiones

La reflexión sobre el análisis de la obra *Eco de huesos* permite comprender que la danza posibilita el diálogo corporal al integrar el lenguaje no verbal en una práctica escénica con capacidad de incidir en diversos públicos. En este marco , todos los cuerpos, a través de su corporalidad, pueden manifestar emociones, narrar experiencias y generar denuncias simbólicas, lo que abre la posibilidad de crear espacios orientados al reconocimiento y la toma de conciencia del propio cuerpo.

La danza se configura como una estrategia que contribuye al desarrollo y fortalecimiento de la resiliencia, al enfatizar la conciencia corporal y la promoción del diálogo no verbal como ejes fundamentales del proceso expresivo. Tal como se evidencia en la obra *Eco de huesos*, no es el testimonio directo de las víctimas el que establece el diálogo con el público, sino el movimiento corporal de los intérpretes, quienes, a través de sus cuerpos, narran y encarnan las afectaciones vividas por las personas involucradas. De este modo, el lenguaje corporal se convierte en un medio potente de comunicación simbólica y de construcción de sentido, capaz de transmitir experiencias de dolor, memoria y resistencia de forma estética. Así lo señala Mora Toral (6 de noviembre de 2025) en *El Apuntador*:

> Un dúo (Sisa Madrid y Franklin Mena) excepcionales en este duelo cuerpo a cuerpo que, de manera estupenda, en unos minutos, sincroniza con parte del grupo, cuerpos que como en nota atonal, responden al dolor del otro y confieren enorme fuerza a la escena, ímpeto que deriva en postración, todos caen muertos de cansancio… lo que siente un cuerpo se transmite, cae uno y caen los demás. Los verdugos no descansan, las víctimas resisten, todo esto lo leemos en una portentosa escritura corporal de impecable exactitud dancística. (párr. 10)

Es necesario fomentar el debate y la discusión pública, no como una afrenta ni como una manera de ignorar a las víctimas, sino como un medio para reivindicarlas históricamente. En esta línea, es necesario entender la memoria como una acción inclusiva que permita cambios subjetivos y sociales con el fin de evitar categóricamente la injusticia, la exclusión y la violencia. Además, se presenta como una actividad capaz de resistir y generar transformaciones sociales en la construcción de memoria corporal mediante el arte. En este contexto, la danza podría adquirir una dimensión reparadora y potencialmente terapéutica, tanto a nivel individual como colectivo, al intervenir en un espacio de expresión, elaboración de experiencias, fortalecimiento de vínculos y reconstrucción simbólica de la memoria y la identidad comunitaria (Fancourt y Finn, 2019; Koch *et al.*, 2014).

Los intérpretes de la obra permiten comprender el cuerpo como un territorio de inscripción de experiencias históricas y sociales y se constituye en un medio de expresión y transmisión de aquello que ha sido silenciado. La obra adquiere una dimensión política, puesto que el testimonio no se presenta únicamente mediante la palabra, sino también a través de gestos, movimientos, tensiones y presencias corporales que evocan el dolor y la resistencia de quienes vivieron situaciones de vulneración. Así, la articulación entre sensibilidad artística y rigor técnico convierte la escena en un espacio de construcción de memoria colectiva, donde el espectador no permanece como un observador pasivo, sino que es interpelado emocional y críticamente frente a un acontecimiento histórico que demanda reconocimiento y reflexión. Así lo comenta Mora Toral (6 de noviembre de 2025) en *El Apuntador*:

> Y nosotros, desde la butaca, estamos sin respiro y pensando, qué gratificante es presenciar un trabajo tan completo, porque si bien he mencionado algunos nombres, este es el resultado de un equipo muy compenetrado que no deja nada al azar; iluminación y música construyen el espacio que lo ocupan esos intérpretes que se entregan, literalmente, en cuerpo y alma para conceder un testimonio histórico sustentado en técnica y sensibilidad. (párr. 15)

Este proceso se materializa a través de la creación de espacios orientados al crecimiento personal, sustentados en el respeto por el propio cuerpo y por el de los demás. En este marco, el arte puede comprenderse como un catalizador significativo de los procesos de catarsis humana, al posibilitar la resignificación de experiencias vitales que han resultado especialmente complejas para quienes las han vivido. Al proyectarse hacia el público, la obra *Eco de huesos* busca sensibilizar, generar conciencia y visibilizar las injusticias sociales que afectaron a estas personas,

y permitir que sus historias sean comunicadas y reconocidas mediante el lenguaje corporal y artístico y perduren a través de la historia.

No obstante, es necesario delimitar que, si bien la literatura especializada atribuye intenciones reparadoras y terapéuticas a la práctica artística en comunidades vulnerables (Mundet *et al.*, 2015), en el marco de un artículo académico de reflexión estas deben ser planteadas como horizontes de posibilidad y potencias del dispositivo estético, y no como efectos mecánicos verificados, dado que su comprobación requeriría un diseño empírico posterior basado en testimonios o entrevistas sistemáticas con las comunidades de víctimas. Lo verificable en *Eco de huesos* es su contundencia como espacio de justicia simbólica y catalizador de catarsis en el espacio público, donde la impecable exactitud dancística funciona como un testimonio histórico sensible que dignifica a los colectivos históricamente excluidos y permite que sus historias perduren en el tiempo.

Referencias

Abad, J. (2009). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En L. Jiménez, I. Aguirre y L. G. Pimentel (coords.), *Educación artística, cultura y ciudadanía* (pp. 17-24). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

Barba, E. y Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. Escenología.

Bárcena, F. y Mélich, J. C. (2000). El aprendizaje simbólico del cuerpo. *Revista Complutense de Educación*, *11*(2), 59-81. https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0000220059A

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.

Cardona, P. (2000). *La percepción del espectador*. INBA; CENIDI-Danza.

Cartagena, M. F. (2015). Arte, educación y transformación social. *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, *0*, 44-61. https://doi.org/10.26807/cav.v0i00.10

Compañía Nacional de Danza del Ecuador [@cnd_danza_ec]. (2025a). *Eco de huesos es la obra coreográfica que la Compañía Nacional de Danza desarrolla como parte de los actos de reparación simbólica establecidos por la sentencia del caso Furukawa* [Publicación de Instagram]. https://www.instagram.com/p/DOW0b4VARHt/?img_index=1

Compañía Nacional de Danza del Ecuador. (2025b). Exploramos corporalidades y memoria a través del movimiento… [Video]. *Facebook*. https://www.facebook.com/reel/1734324207232209?locale=es_LA

Compañía Nacional de Danza del Ecuador. (2025c). *Quiénes somos*. http://www.cnde.gob.ec/?p=198

Corte Constitucional del Ecuador. (21 de noviembre de 2024a). *Sentencia 1072-21-JP/24: Esclavitud moderna en Furukawa*. https://esacc.corteconstitucional.gob.ec/storage/api/v1/10_DWL_FL/e2NhcnBldGE6J3RyYW1pdGUnLCB1dWlkOidlM2UwNzJjYS1jNTM2LTRhY2MtYmJmOC00YTJmMTVmMzUxOTMucGRmJ30=

Defensoría del Pueblo del Ecuador. (31 de mayo de 2025). Disculpas públicas por el caso Furukawa: un acto de justicia histórica. https://www.dpe.gob.ec/disculpas-publicas-por-caso-furukawa-un-acto-de-justicia-historica/

Eisner, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Paidós.

Fancourt, D. y Finn, S. (2019). *What Is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health and Well-Being? A Scoping Review*. World Health Organization, Regional Office for Europe. https://iris.who.int/handle/10665/329834

Fiscalía General del Estado. (27 de febrero de 2023). *Caso Furukawa: 3 personas y una persona jurídica son llamadas a juicio por presunta trata de personas con fines de explotación laboral*. https://www.fiscalia.gob.ec/caso-furukawa-3-personas-y-una-persona-juridica-son-llamadas-a-juicio-por-presunta-trata-de-personas-con-fines-de-explotacion-laboral

Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.

No. 35, enero-junio de 2026. e24703
ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

García, A. (2017). *La importancia de la danza en la educación* (trabajo de grado, Universidad de La Laguna). https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/5782/La%20importancia%20de%20la%20danza%20en%20la%20educacion.pdf?sequence=1

Garzón-Borray, H. A. y Meza-Salcedo, G. (2019). La Eskina del Barrio: una experiencia de transformación social juvenil. *Revista Ciencias Pedagógicas e Innovación*, *7*(1), 86-94. https://doi.org/10.26423/rcpi.v7i1.286

Koch, S. C., Kunz, T., Lykou, S. y Cruz, R. (2014). Effects of Dance Movement Therapy and Dance on Health-Related Psychological Outcomes: A Meta-Analysis. *The Arts in Psychotherapy*, *41*(1), 46-64. https://doi.org/10.1016/j.aip.2013.10.004

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.

Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza: performance y la política del movimiento*. Centro Cultural de la Villa.

Montané, A. (2009). Profesores-artistas y didáctica generativa: experiencias educativas en la universidad. *reire. Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, *2*(2), 117-129. https://doi.org/10.1344/reire2009.2.2228

Mora Toral, G. (6 de noviembre de 2025). *Eco de huesos*. Hay danzas que solamente se miran, otras que nos atrapan, nos envuelven y conmocionan… *El Apuntador*. https://www.elapuntador.net/articulos/eco-de-huesos-l-hay-danzas-que-solamente-se-miran-otras-que-nos-atrapan-nos-envuelven-y-conmocionan-l-genoveva-mora-tora

Mundet, A., Beltrán, A. y Moreno, A. (2015). Arte como herramienta social y educativa. *Revista Complutense de Educación*, *26*(2), 315-329. https://doi.org/10.5209/rev_RCED.2015.v26.n2.43060

Nieves Loja, G. M. y Sánchez Quinchuela, P. (2023). El arte y la filosofía como prevención y sanación. El caso de la violencia en Guayaquil, Ecuador. *Aufklärung*, *10*(3), 11-20. https://doi.org/10.18012/arf.v10i3.69584

Nugent Rincón, M. M. (2025). *Danza, cuerpo y pedagogía* (tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata). https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/190995/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Toranzos, M. (18 de octubre de 2025). "Eco de huesos", pieza de danza que rinde tributo a la memoria de los abacaleros. *Expreso*. https://www.expreso.ec/ocio/eco-de-huesos-pieza-de-danza-que-rinde-tributo-la-memoria-de-los-abacaleros-261272.html

Torres, C. K. N. (2022). *La fuerza de la acción creativa: exploración y expresión artística en el aula* (trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/b5d2c68f-93c9-40d1-9497-e6497d71fe77/content

Villa, J. y Avendaño, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, *8*(2), 502-535. https://doi.org/10.21501/22161201.2207