

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes

Perspectivas de investigación-creación en, sobre y a través de las corpo-vocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana



Relato irizado

A propósito de Xul Solar

Una niña al colorido de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana

Este que este irizado tiene para mí una gran importancia

que es el colorido de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana

que es el colorido de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana

que es el colorido de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana

editorial
Universidad de **Nariño**

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes.

**Perspectivas de investigación-creación en,
sobre y a través de las corpo-vocalidades entre
el territorio de la panamazonía ecuatoriana y
sur-colombiana**

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes.

Perspectivas de investigación-creación en,
sobre y a través de las corpo-vocalidades entre
el territorio de la panamazonía ecuatoriana y
sur-colombiana

Editor

Mario Madroñero Morillo

Universidad de las Artes
Maestría en Investigación Creación, Arte
y Contexto Universidad de Nariño

editorial
Universidad de **Nariño**

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes : perspectivas de investigación-creación en, sobre y a través de las corpo-vocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana / Gustavo Martín Arévalo ... [y otros] ; Mario Madroñero Morillo, editor. —1ª. ed.-- San Juan de Pasto : Editorial Universidad de Nariño, 2025

344 páginas : ilustraciones, fotografías

Incluye referencias bibliográficas p. 311 - 326 y reseña de los autores p. 334 - 342

ISBN: 978-628-7864-20-7 Impreso

ISBN: 978-628-7864-21-4 Digital

1. Artes—Investigación-creación—Panamazonía ecuatoriana y sur colombiana 2. Animismos narrativos—Culturas—Panamazonía 3. Artes plurales—Panamazonía ecuatoriana, colombiana 4. Ecografismos panamazónicos I. Arévalo, Gustavo Martín II. Félix, Sara Rebeca III. Benavides Narváez, John Felipe IV. Rivadeneira Kingman, Blanca María V. Sánchez Pérez, Tamia Judith VI. Madroñero Morillo, Mario, editor

707 E199 – SCDD-Ed. 22



SECCIÓN DE BIBLIOTECA

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes.

Perspectivas de investigación-creación en, sobre y a través de las corpo-vocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana

- © Editorial Universidad de Nariño
- © Grupo de Investigación Creación en Escrituras,
Educación y Artes- GICEEA
- © Editor: Mario Madroñero Morillo
- © Autores: Gustavo Martín Arévalo, Sara Rebeca Félix,
John Felipe Benavides Narváez, Blanca María
Rivadeneira Kingman, Tamia Judith Sánchez Pérez.

ISBN (impreso): 978-628-7864-20-7

ISBN (digital): 978-628-7864-21-4

Primera edición

Corrección de estilo: Jonathan Alexander España Eraso

Diseño de cubiertas y diagramación: Liseth Motta Realpe

Contacto: lizalejamotta@gmail.com

Fecha de publicación: 2026

San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito,
sin la autorización escrita de su Autor o de la Editorial Universidad de Nariño

Contenido

Agradecimientos.....	9
Introducción.....	11
Parte 1:	
Animismos narrativos, Ecografismos y Artes Plurales.Perspectivas críticas sobre teoría y metodología en investigación creación	32
Gente-Territorio: Saber-caminar, saber-tejer, saber-sembrar, saber-defender y saber-narrar-cantando <i>Gustavo Arévalo y Sara Félix Molina</i>	33
Antropozoopolíticas de la ciudad <i>John Felipe Benavides Narvaez</i>	89
Lingüística de la profanación. El lenguaje del mito y las literaturas emergentes. <i>Mario Madroñero Morillo</i>	116
Parte 2:	
Narrativas del sueño, Danza, Desaprendizaje y Pedagogías de la tierra. Experiencias metodológicas e investigación creación.....	173
Sueños, poesías y otras existencias. <i>Blanca María Rivadeneira Kingman</i>	170
Tiempo del lucero: escrituras de bitácora <i>Tamía Judith Sánchez Pérez</i>	204

Parte 3

Ecografismos panamazónicos. El devenir de las artes entre experiencias de investigación creación..... 233

El Árbol como Conciencia, cohabitar desde el Devenir Onírico y la Conexión Arte- Ecosofía
Libia Fernanda Benavides.....234

Lo monstruoso en la periferia
Heidy Carmona 242

Presagio para un despegue.
Alejandro Guzmán 249

Entre lo Igual y Diferente.
Jovita del Socorro Cárdenas Benavides.....253

Proyecto Huésped(es).
Edith María Benavides Cuaspa..... 264

El rayo, el árbol, el hombre.
Danilo Estacio.....275

Humanos Humus.
Jaime Andrés Meza Saldaña 286

Tiempo y distancia.
Germán Monederos 292

Clínamen.
Andrés Armando Jaramillo.....296

Ex/ergo: Ecologías Políticas y Educativas de Investigación/ Creación en Contextos Inter y Transdisciplinarios.
Mario Madroñero Morillo..... 298

Referencias bibliográficas 311

Índice de Figuras327

Sobre los autores..... 334

Agradecimientos

Las reflexiones que componen el presente libro surgen en/sobre y a través de las experiencias que generó el proyecto de investigación creación: “Ecorrelatos. literaturas, artes y escrituras emergentes. Perspectivas de investigación-creación en, sobre y a través de las corpovocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y surcolombiana”, registrado en la Dirección de Políticas de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, con el código: VPIA-2023-03-PI, realizado por el Grupo de Investigación Creación, Escrituras, Educación y Artes GICEEA de la Escuela de Literatura, y la Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, de acuerdo con el Convenio Marco de Cooperación Interinstitucional entre la Universidad de las Artes y la Universidad de Nariño.

La presente investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de la Dirección de Políticas de Investigación en Artes (DPIA) de la Universidad de las Artes, el compromiso de los docentes investigadores, co-investigadores externos y de los estudiantes Allison Mishelle Ramos Veliz, Valeria Susana Navarro Verdezoto, Anthony David Andrade Vélez, Josué Nicolás Morales Ochoa, Cristina Darashea Toala Vera, integrantes del equipo editorial interno y del Semillero de Investigaciones en Biocentrismos y Artes (SEIBA) del Grupo de Investigación Creación en Escrituras, Educación y Artes (GICEEA) de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes. La participación en la exposición Ecografismos de los artistas Libia Fernanda Benavides, Heidy Carmona, Alejandro Guzmán, Jovita del Socorro Cárdenas Benavides, Edith María Benavides Cuaspa, Danilo Estacio, Jaime Andrés Meza Saldaña, Germán Mejía Monederos y Andrés Armando Jaramillo de la Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño en Colombia (MICAC) y la conversación con las propuestas del profesor Dumer Mamián Guzmán docente de la Universidad de Nariño y director del Instituto Andino de Artes Populares IADAP, al igual que el diálogo con los Jatun Yaku runas, personas indígenas pertenecientes a la Nacionalidad Kichwa de la Amazonía, ubicados en la comunidad de Serena, y las familias de las comunidades de San Pablo y Guayusa Loma, asentadas en las inmediaciones de los ríos Illukulin y Umbuni, en la Amazonía del Alto Napo ecuatoriano.

Introducción

Mario Madroñero Morillo

El territorio de la panamazonía fuera de una delimitación geográfica dependiente de la noción de frontera y nación, se concibe de acuerdo con Dumer Mamián Guzmán, como el Nudo de Huaca o Nudo de los Pastos, un lugar considerado como una:

“región-vida” (...) como escenario de tensiones en permanente emergencia (...) cruce, confluencia y germen de la diversidad vital del Pacífico, los Andes y la Amazonía (región panamazónica). La cordillera andina, que hace de eje latitudinal, y la relación Pacífico y Amazonas, que hace de eje longitudinal, constituyen un entramado cósmico de diferentes potencialidades, categorizadas, en el ámbito académico o científico, como factores ecogeográficos, bióticos, socioculturales, económicos, políticos, etc. En el ámbito étnico-cultural, corresponde al entramado cósmico del mancomunar los seres naturales, los seres humanos y los seres espirituales, entramado vital construido históricamente y cimentado con la tradición¹.

La panamazonía, entonces, es un espacio tiempo, una dimensión en la que es posible el cruce e intersección entre diferentes culturas,

1 Dumer Mamián Guzmán, Del grupo de investigación IADAP, En: Memorias en movimiento (Colombia: Editorial universitaria. Universidad de Nariño, 2012), 20.

andinas, costeras y amazónicas, que han confluído antes y durante la conquista, la colonia y la modernidad, entre los caminos de un territorio en el que emergen geopoéticas inter y transculturales entre las que el cruce de lenguas amerindias andinas y amazónicas, además del español y otras lenguas, genera concepciones y praxis de escritura que afectan las concepciones actuales sobre las literaturas y las artes, sus teorías, conceptos y métodos.

La relectura crítica de las dimensiones epistémicas, poéticas, estéticas y políticas, a través de la relación con el pensamiento amerindio andino y amazónico, que promueve remociones estructurales a nivel ontológico, ético, psicológico, económico, espiritual, provoca una crítica inmanente y trascendente de los paradigmas y arquetipos que sustentan los sistemas de representación de una realidad, la naturaleza y el mundo, que hacen posible análisis e interpretaciones multidimensionales sobre las formas en las que se concibe los signos, imágenes, símbolos, iconos, las sonoridades, el lenguaje, la escritura y la manera en la que se traman las narrativas de sus discursos.

En este contexto los ecorrelatos implican praxis de escritura multisensoriales que se relacionan con los territorios y el lenguaje multinatural de los mitos y el ecosistema de signos y sentidos abiertos de los lenguajes interespecies de literaturas y artes emergentes en las que el poligloteismo de la cultura y la selva se fisioan a través del devenir de sus “relata”, que según la perspectiva de Eduardo Kohn, hace referencia a “un término, objeto o entidad que está constituido por sus relaciones con otros tales términos, objetos o entidades en el sistema relacional en el que existe”² y, entre el que provoca acontecimientos de sentido como los que representa, por ejemplo, el concepto del *Sumak Kawsay*, que implica comprender que se trata de:

2 Eduardo Kohn, *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. (Ecuador, Ediciones Abya Yala, 2021), 21.

una manera de prestar atención a las propiedades y cualidades especiales de la vida misma -el *kawsay*- para encontrar en ella una forma de vivir bien; es decir, se trata de una orientación ética que viene del mundo viviente (...) esta orientación ética se vislumbra en un bosque cuando logramos pensar con este de una manera que refleje la forma en que el bosque mismo piensa. Los pensamientos que genera un bosque (...) vienen en forma de imágenes. Y una imagen, sea nítida o borrosa, “buena” o “mala”, tiene la propiedad ontológica de una simple totalidad cuya cualidad holística es, en términos formales, armoniosa, o *sumak* en kichwa³.

La concepción se expresa en/sobre y a través de las praxis del “pensamiento silvestre” y la cualidad de una “mente emergente” que florece y se disemina entre experiencias epistémicas, poéticas, estéticas y políticas a través de las que Kohn ofrenda la visión de:

una nueva ciencia natural y humanística que se podría denominar “psicodélica”. La palabra “psicodélica” me parece apropiada para nombrar esta ciencia emergente que nace y se inspira de la selva viviente. La etimología griega de este término (*psyche*: aliento, espíritu, mente, más *deluon*: manifestar) alumbra la manera en que el conjunto ecológico de seres vivos (*kawsak*) y pensantes (*yuyayuk*) que forman la selva (*sacha*) manifiestan o nos abren (*paskarina*) a una suerte de mente emergente. Esta mente, en términos amazónicos, se puede entender como espíritu (*amu*, *tsawanu*, *yuyay*) y, en términos chamanísticos, uno se conecta con ella por medio del aliento (*samay*)⁴.

Las experiencias de escritura en esta dimensión, corresponden a las “narrativas multiespecie y las prácticas de intermediación” que Ida

3 Kohn..., 2021, XV.

4 Kohn..., XXII-XXIII.

Bencke y Jørgen Bruhn conciben en diálogo con Donna Haraway, pues se proponen con la intención de insistir, seguir problematizando las concepciones antropocéntricas y monoculturalistas que delimitan las concepciones y prácticas de investigación, pues “la pregunta sigue siendo: ¿cómo narramos y (re)presentamos estos encuentros en formas que no nieguen, anulen o sobrescriban las cualidades y lógicas distintivas de una semiótica no humana?”⁵

En esta perspectiva, las experiencias de investigación creación, permiten considerar los siguientes aspectos, pues si bien, en el contexto académico devienen en teorías, conceptos y métodos, las vivencias de la emergencia de los saberes impredecibles que provoca su búsqueda rebasan la finalidad de un sistema y un proyecto de investigación, pues se trata, al escribirlos y narrarlos de la celebración del encuentro con los sentidos de lo que no sabemos.

La investigación creación interdisciplinaria y la alteración de las metodologías

La investigación creación se resiste a la definición, designación y denominación por la ambigüedad y ambivalencia epistémica que provoca la apertura estética que propone; en relación a un proceso interdisciplinario, el cruce entre disciplinas exige una metodología híbrida que deviene por la heterogeneidad, sea del equipo investigador y las especificidades de la propuesta que implica la realización de una investigación en un contexto académico, sea por las relaciones subjetivas con los saberes de los diferentes contextos en los que se presenta.

En este sentido el encuentro entre áreas del conocimiento como la filosofía, la literatura, la sociología, la antropología, las artes visuales

5 Ida Bencke and Jørgen Bruhn, *Multispecies storytelling in intermedial practices*, (Santa Bárbara, California: Punctum Books, 2022), 10.

y escénicas y los estudios de performance, la pedagogía y la danza, ofrece un espacio y tiempo de disenso continuo en el que se intersecan e interrumpen continuamente, al punto de alterar las metodologías de cada disciplina.

Alterar una o las metodologías implica cuestionar los propios procesos formativos y replantear el valor de sus paradigmas, particularidad por la que la investigación creación es un concepto/método que provoca una crítica inmanente y trascendente a la estructura epistemológica que considera un proyecto desde una concepción en la que los fines y finalidades se regulan por la economía del resultado.

La heterogeneidad interdisciplinar implica la concepción heteroestructural de la metodología, particularidad que provoca una relación entre la investigación y la creación que no se resuelve a través de un consenso entre la epistemología y la teoría estética sobre un objeto de estudio, pues se trata de la apertura al disenso, la diferencia, la diversidad, la alteridad, por la emergencia que las caracteriza.

La investigación en el contexto de las praxis artísticas implica el conocimiento de métodos, procedimientos y técnicas que simultáneamente se subvierten o alteran. Alterar las metodologías es parte del proceso de investigación, en este sentido, las artes al igual que con los materiales que precisa para una obra, dispone y se apropia de procedimientos y técnicas de acuerdo con la prepulsión o intencionalidad estética que motive su relación con lo desconocido.

La pluralidad de métodos que confluyen en una investigación artística no se delimita a una metodología estricta, sin embargo, por su carácter experiencial y experimental apelan al cuidado de los procedimientos en perspectiva de las afecciones que provoca al investigador y al contexto.

La investigación creación esboza, diagrama continuamente métodos afectivos y de afectación atentos a las errancias y desvíos que componen la urdimbre de posibilidades que como caminos transita el investigador artista, pues como propone Henk Slager (2004):

A diferencia de la investigación académica unidimensional, la perspectiva de la investigación artística no puede determinarse de antemano. Pues lo que está en juego es un movimiento continuo y autorreflexivo que contempla la situación mientras marca una posición con respecto a los ejes que determinan sea por procesos o por experimentos una investigación⁶.

La contemplación y posición son cualidades de una “meta-perspectiva” (Slager, 2004) metodológica que permite considerar críticamente el proyecto y sus objetivos como un medio y no como un fin, debido a que lo que se consideran resultados o hallazgos en una investigación artística tampoco puede anticiparse, por lo que la investigación creación como las obras que emergen entre sus teorías, conceptos y métodos también está siendo.

La metodología plural de la investigación creación implica la intersección entre diferentes técnicas de observación, recolección, sistematización, análisis e interpretación de información tanto bibliográfica como de campo, que se presenta en diferentes formatos (textos, diarios, bitácoras, registros fotográficos, audiovisuales, relatógrafías, dibujos, sonoridades, ecografismos), que se componen durante las fases del proceso y en diálogo con el contexto.

Las fases si bien permiten una proyección en el tiempo, se componen de manera semiestructurada, motivo por el que las propuestas teóricas y

6 Henk Slager, Methododicy. En: Slager, H. Balkema, A.W. Artistic research. (Amsterdam, Lier en Boog Series of philosophy of art and art theory, Vol 18. Amsterdam, 2004), 12-14.

metodológicas se cruzan de manera transversal y se intersecan entre las diferentes propuestas que presentan los capítulos, por ejemplo, a través de la etnografía multisituada en perspectiva de la inter y alter locución entre poéticas, epistemes y estéticas translocales, la “autoetnografía performativa”⁷ que hace posible el diálogo entre locus y narrativas plurales de enunciación en conversación con las epistemologías y metodologías indígenas de investigación⁸, por las particularidades inter, transdisciplinarias e inter y transculturales de las geopoéticas de los saberes y conocimientos de los diversos territorios.

La alteración metodológica corresponde a la eficacia del disenso⁹, que conlleva la experiencia estética multisensorial que revela el proceso como la praxis de una hermenéutica heurística caracterizada por la fisión entre la interpretación y la creatividad como cualidades de la emancipación que incita considerar la formación en el contexto de la investigación creación como vivencia de desaprendizaje¹⁰.

La alteración de la estructura epistemológica de un paradigma de investigación corresponde a la praxis de una metodología de la comparecencia que no niega, ni neutraliza la diversidad epistémica, pues la comparecencia en este contexto conlleva una toma de posición voluntaria frente a los saberes y conocimientos que involucra la subjetividad, el deseo y la pulsión que sustentan la decisión de proponer

7 Norman Denzin, autoetnografía interpretativa. En: Revista Investigación Cualitativa, 2(1) pp. 81-90. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01036>, PP, 81 a 90.

8 Shawn Wilson, Research is ceremony: indigenous research methods (Canadá, Fernwood publishing, Halifax and Winnipeg, 2008). Margareth Kovach, Indigenous methodologies. Characteristics, conversations, and contexts. (Canadá, University of Toronto Press, 2009).

9 Jacques Ranciere, El espectador emancipado (Buenos Aires, Manantial, 2010).

10 John Baldaccino, Art as unlearning. Towards a mannierist pedagogy. London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2019).

una investigación, comprendida como el establecimiento de una relación con lo desconocido.

La relación interdisciplinaria se establece, más que por las posibles teorías o métodos en común, por la relación con lo que no sabemos, en este sentido, la investigación creación como concepto y método es una dimensión en la que la problematización de los conocimientos tiene lugar a través de preguntas que provocan la reinauguración de la relación con los saberes y a la vez la ruptura de su finalidad.

En este contexto, una ecología de la epistemología y la metodología conlleva una crítica a la soberanía que se atribuye a los sistemas de representación del discurso moderno sobre las ciencias y a las formas en las que ha concebido la relación con los territorios, la naturaleza, el mundo, pues han generado una epistemología de la extinción que legitima la destrucción y autodestrucción de la vida y la libertad.

Apelar a una relación con los saberes del pensamiento amerindio panamazónico o a las “epistemologías y metodologías indígenas de investigación”¹¹, en diálogo con perspectivas categorizadas como “postestructuralistas”, expresa la comparecencia ante el límite de las teorías, los conceptos y los métodos, desde perspectivas pre/paradigmáticas que permiten problematizar lo que se naturaliza como irresoluble.

Al atender otras formas de pensar y narrar el mundo, ejercen derechos de presencia, experiencias, vivencias, memorias, sensaciones, de saberes literarios, artísticos, educativos, que manifiestan la pluralidad irreductible de los locus de enunciación que expresan las lenguas multinaturales de diversos territorios y las artes multidimensionales de los ecosistemas narrativos que representan.

11 Wilson..., 2008.

Locus plurales de enunciación, ecosistemas narrativos y artes multidimensionales

La relación entre cuerpos, territorios y escrituras genera perspectivas que amplían las concepciones sobre la literatura y las artes mediante la problematización del sistema de representación de los conocimientos, sus discursos, imágenes y textos, que se regula a través de géneros, categorías gramaticales o narrativas visuales, que sin embargo, se revela insuficiente frente a las concepciones del pensamiento amerindio panamazónico ecuatoriano y sur colombiano sobre la presencia, la naturaleza, y sus relaciones con el territorio y las imágenes, iconos, símbolos y signos de sus praxis de escritura. En el contexto de la propuesta de investigación creación se proponen como la exposición de un ecosistema de signos y sentidos abiertos y emergentes que hacen posible repensar y replantear la posición del ser humano en el mundo y las decisiones que sustentan las formas de narrarlo.

La concepción sobre la literatura, las artes, la educación, las dimensiones epistemológicas, poéticas, estéticas, políticas, de sus paradigmas, se cuestiona a partir de una apertura a epistemes diferentes o que se relacionan con la alteridad, no para definirla o designarla, sino en perspectiva de su afección, de los “procesos de alteración diferencial”¹² que provoca y que remueven el locus de enunciación y las concepciones sobre una “identidad narrativa” monocultural y antropocéntrica.

La problematización se propone a través del diálogo e interlocución entre diferentes autores, culturas y contextos, por lo que es posible, proponer una gramatología de alteridad, atenta a las narrativas plurales de locus de enunciación de escrituras que no se delimitan a la reproducción de una estructura lingüística y estética monoculturales,

12 Eduardo Viveiros de Castro, *a inconstancia du alma salvagem*. Sao Paulo: Cosac Naifi, 2006.

sino que apelan al gesto, la sonoridad, la danza, como vías a través de las que emergen reflexiones multidimensionales y perspectivas teóricas y metodológicas relacionadas con las literaturas y las artes emergentes en diferentes territorios.

La narrativa en la que confluyen cuerpo/territorio/escritura expone la trama de una geopoética y una geolingüística que expresa locus plurales de enunciación que describen experiencias literarias, artísticas y de escritura a través de la desconstrucción continua de la lengua que se expresa en las narrativas plurales del ecosistema de signos y sentidos abiertos por y al “poliglotismo de la cultura”¹³, entre el que deviene el proceso de investigación que se moviliza en torno a la comprensión de las dimensiones éticas, estéticas, poéticas, pedagógicas y políticas del nodo de relaciones en red que se trama entre *locus-territorio-ser-saber-hacer*.

Una dimensión en la que es posible provocar experiencias y prácticas de escritura multisensorial para propiciar otras formas de habitabilidad, imaginación y creación de sentido en/sobre/a través de las literaturas y las artes con la intención de promover la apertura de ecosistemas narrativos y artísticos multiespecie que mediante diálogos teóricos-conceptuales-metodológicos reafirmen y resignifiquen el sentido vital de conocimientos, saberes y prácticas locales, que confrontan la reproducción continua del vaciamiento de sentido de la vida que se impone como el paradigma de una epistemología de la extinción.

La episteme emergente de las literaturas y las artes y la interrupción de la epistemología de la extinción

La epistemología de la extinción representa la racionalización de la comprensión, interpretación y práctica de la autodestrucción y la

13 Iury Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. (Madrid: Frónesis Cátedra. Universitat de Valencia), 1996

destrucción de lo que se considera como otro; naturaliza la extinción al promoverla y determinarla como una finalidad que opera a través de una retórica del vaciamiento del sentido de la vida, la emancipación y la libertad.

La racionalidad de la extinción se sustenta en “lógicas de producción de no existencia”¹⁴ que niegan lo impredecible o las alteraciones que provocan en el monoculturalismo, la diversidad, la diferencia y la alteridad. La alteración puede exponerse o enunciarse como una “episteme emergente” a través de una diversidad de narrativas, gestos, imágenes, trazas, grafías, signos, símbolos, iconos, preguntas y formas de resistencia inéditas; motivo por el que las concepciones monoculturalistas se cierran sobre lo que consideran “esencial” y por “fundamental” “inamovible”, para producir la ruptura de la relación con las escrituras plurales del multinaturalismo¹⁵ que cuestionan su concepción sobre el mundo.

El multinaturalismo de las “epistemes emergentes” provoca lo que Marisol de la Cadena concibe como un “desconcierto epistémico” –que– “genera perplejidad y tiene el potencial de hacernos pensar desafiando qué y cómo sabemos” – inclusive en situaciones en las que en más de una ocasión– “el desconcierto se explique negando lo que lo provocó al banalizarlo o al tolerarlo como creencia” –debido a – “la política ontológica que define lo real (o lo posible)”¹⁶.

La perplejidad expresa la interrupción ecológica de la retórica del vaciamiento de sentido de las “lógicas de producción de no existencia”, desnaturaliza su valor (económico y cultural) al intensificar y desplegar

-
- 14 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. (México: CLACSO, Siglo XXI, 2009),
 - 15 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructuralista*. Buenos Aires. Katz Editores, 2010.
 - 16 Marisol de la Cadena, *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. (USA: Duke University Press. Durham and London) 2015, 276.

la complejidad de las relaciones consigo mismo, los otros, la pluralidad de la naturaleza, el mundo; se relaciona de esta manera con lo que Bateson propone como una “ecología de la mente” debido a “la percepción de la profundidad” del “aprendizaje del ‘sí-mismo’”¹⁷ que corresponde a la apertura de lo que Pierre Charbonnier propone como una “crítica de la razón ecológica”¹⁸ capaz de desconstruir la epistemología de la extinción.

La “crítica de la razón ecológica” implica reclamar “un nuevo tipo de justicia y una redefinición de lo que significa estar-siendo en la tierra” pues conlleva:

Luchas por la igualdad y la libertad contra la dominación y explotación que, si bien no han dejado de impulsar la historia humana, al atrincherarse cada vez más en el conflicto por lo que considera la propiedad del suelo que se encuentra debajo de estas diferencias fundamentales, olvida que éste necesita ser protegido –de las consecuencias de– los acuerdos sobre la organización del territorio, la intensificación de la producción, la autoridad de la ciencia, el legado colonial, entre otros factores que implican la forma utilitaria en la que concebimos el mundo¹⁹.

La perspectiva de esta crítica considera que “el imperativo teórico y político en el presente es el de la reinvenición de la libertad en la era de la crisis climática” –pues la libertad al reducirse al efecto de la “cuestión laboral” se direcciona al incremento del “bienestar material”²⁰ que reproduce el detrimento de las dimensiones políticas y jurídicas de la equidad y la emancipación que pretende representar.

17 Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza*. (Buenos Aires: Amorrortu Editores) 2002, 145-146.

18 Pierre Charbonnier, *Affluence and freedom. An environmental history of political ideas*. (Polity Press. Cambridge) 2021.

19 Charbonnier..., 7-8.

20 Charbonnier, 2021.

La “reinención de la libertad” desde la praxis de la “crítica de la razón ecológica” conlleva provocar una alteración en la estructura narrativa de la concepción moderna sobre la autonomía a través de la que se remueve el “locus epistémico” que delimita la “semejanza doctrinal” que la filosofía, la economía y la sociología fundacionales proponen sobre la forma en la que se comprenden y narran las relaciones entre la “subsistencia, el habitar y el conocer” determinadas por la noción moderna sobre el trabajo, con la intención de reconsiderar la “necesidad de reequilibrar las relaciones entre humanos y no humanos”²¹ para que no se delimiten a la reproducción del utilitarismo.

La subsistencia como la forma en la que la necesidad y el deseo se fusionan en una episteme de la sobrevivencia y una estética de la precariedad, atribuyen un sentido legítimo a la carencia, que de acuerdo con Gassan Hage permite comprender como “los regímenes neoliberales contribuyen a la reducción de la esperanza” –y de la– “capacidad que las sociedades crean para establecer relaciones afectivas (de preocupación y cuidado) entre sus ciudadanos (...) para producir una ‘sociedad defensiva’” –que– “sufre escasez de esperanza y crea ciudadanos que al ver amenazas en todas partes, genera un nacionalismo paranoico”²².

El temor a lo que se considera otro, y la construcción de un imaginario sobre el otro como amenaza potencial o efectiva, produce una concepción sobre el habitar como un emplazamiento en un territorio o locus que se considera seguro, en el que no hay que preocuparse o cuidarse de la intrusión de la diferencia, la diversidad, la alteridad, pues se cierra como propiedad privada.

21 Charbonnier, 2021..., 12-22.

22 Gassan Hage, *Against paranoid nationalism. Search for hope in a shrinking society*. Pluto Press. Australia. Merlin Press. United Kingdom, Europe, Canada) 2003, 3.

En este contexto la forma en la que se concibe, por ejemplo, un plan de ordenamiento territorial fundamentado en la noción de matriz productiva de una región, determina a partir de la prospectiva de administración de los “recursos naturales” un territorio, con el propósito de organizar la narrativa de la historia de una comunidad en el espacio, pues:

el espacio no es solo una coordenada abstracta para la ubicación y direccionamiento de la existencia colectiva, sino un atractor material para fenómenos relacionados con las desigualdades, la formación de la identidad, el sentido de pertenencia y diferencia cultural, la conquista y/o el equilibrio de poder entre centros y periferias²³.

El espacio al concebirse como un lugar definitivo con un locus de enunciación estable y permanente, niega los acontecimientos impredecibles a los que precisamente da lugar. En este contexto concepciones sobre territorios desconocidos, como espacios salvajes, reproduce la alergia a la alteridad, como, por ejemplo, ocurre en el caso de la amazonia, descrita como un “infierno verde” en el que el mundo por el exceso de naturaleza se concibe como un espacio amenazante, indómito.

El espacio como locus de acontecimientos impredecibles, revela de esta manera la cualidad de su temporalidad, caracterizada por la confluencia intempestiva de relaciones entre poderes dispares y en conflicto, que permiten comprender el afán de concebir el habitar a partir de la propiedad privada desde una economía radical del dominio del espacio que garantiza a través de un “contrato social” – que niega la relación con la naturaleza y el mundo –, una exposición mínima a los peligros del entorno natural.

23 Charbonnier, 2021, 18.

La concepción del “entorno natural” como un espacio/tiempo peligroso, denota el desconocimiento y la separación del territorio y la negación de la subjetividad de alteridad y el poder que se le reconoce en diferentes tradiciones de pensamiento que difieren del paradigma civilizatorio que representa Occidente, que al aplicarse, por ejemplo, en la organización y administración política que establece un plan de ordenamiento territorial, no es la concepción más adecuada para garantizar seguridad, sea alimentaria, o de salud, por ejemplo, o para la participación activa en la toma de decisiones que afecten a su población.

El territorio al considerarse impredecible no puede reducirse a la concepción que delimita una matriz productiva, pues su perspectiva colonial del territorio como *terra nullius*, como espacio/tiempo inhabitado o baldío, sustenta la concepción de la naturaleza como recurso y refleja la forma en la que se concibe la matriz cognitiva que sustenta la concepción de conocimiento que se propone como “el proceso a través del que se asegura el dominio intelectual de las cosas” – perspectiva que – “reduce el mundo a un status instrumental” –y expone el problema de la relación entre la – “autoridad científica que permite decir cómo son las cosas y la autoridad política que permite decir cómo se debe gobernar la humanidad” ²⁴.

La ambigüedad de esos imperativos y la retórica del vaciamiento de sentido sobre la vida que propone, establece el contexto en el que se presentan las praxis de las epistemes emergentes de las literaturas y las artes, pues las narrativas que provocan expresan la resistencia y defensa de los territorios y los locus plurales de enunciación que representan, debido a que corresponden a la dimensión política de lo que implica habitar y estar/siendo geopoéticamente en la tierra, es decir en la intempestividad de los acontecimientos de sentido impredecibles que provoca.

24 Charbonnier..., 19-22.

La desconstrucción artística de la “estructura de las revoluciones científicas”

La reducción de los sentidos de la vida que produce la epistemología de la extinción podría considerarse como la “huella ecológica” de la “razón indolente”²⁵, de concepciones sobre el conocimiento que, al considerarse científicas, han decidido olvidar la relación con la pluralidad de la naturaleza y la diversidad epistémica, poética y estética de los diferentes locus de enunciación que componen y abren.

En este sentido, la concepción que propone, por ejemplo, Thomas Kuhn²⁶, de una “estructura de las revoluciones científicas” caracterizada por una “evolución continua” de la epistemología y la metodología en perspectiva de la constitución de paradigmas que sustenten el progreso de la ciencia y permitan la proyección a futuro y del futuro de la humanidad en el mundo, se cuestiona a partir del concepto sobre la creación y la creatividad, que conlleva considerar como propone Sandra Harding, al “científico como artesano”²⁷.

Las ciencias y las artes modernas al problematizar y ser problematizadas por la concepción sobre la creación y la creatividad revelan la paradoja de una inestabilidad paradigmática que tendría como referencia el concepto de *paragone* o “comparación” entre las artes que de acuerdo con John Mitchell, da Vinci propone al referirse a la “competencia y enfrentamiento entre la pintura y la poesía”²⁸, sobre la representación y descripción de la naturaleza; competencia que en el contexto de la

25 De Sousa Santos, 2009.

26 Thomas Kuhn, La estructura de las revoluciones científicas, México: Siglo XXI, 2004.

27 Sandra Harding, Ciencia y feminismo, Madrid: Ediciones Morata, 1996.

28 John Mitchell, La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios (España: Akal/Estudios visuales) 2019, 49.

“estructura de las revoluciones científicas” define que las artes asumirán la representación de la naturaleza desde lo sensible, mientras las ciencias se encargarán de su descripción desde la lógica.

El dilema de las relaciones entre la epistemología y la poética, la lógica y la estética sobre la “propiedad” de la creación y la creatividad, se establece de esta manera como un “lugar común” en la historia de las ciencias y las artes que como destacan Caroline Jones y Peter Galison, representa el valor económico y cultural de una política de investigación y producción de conocimiento. En este sentido:

La evidente variedad y profundidad de estas preocupaciones sobre los enlaces, interfaces o áreas grises entre “arte” y “ciencia” (vagamente interpretadas), enfatiza la intensidad de los debates actuales sobre sus relaciones. Pero en lugar de buscar corchetes para unirlos o cuñas para dividir la problemática diada, o minar un poco de *terra incógnita* entre sus dos mitades (siempre desiguales), queremos dejar de lado esta economía binaria²⁹.

La política de investigación y producción de conocimiento que restablece continuamente el dilema sobre el valor de la creación y la creatividad de los saberes y conocimientos que implican las experiencias de indagación científicas y artísticas, sería entonces uno de los problemas de fondo a desconstruir, debido a que sustenta la conservación y continuidad que se atribuye a los saberes y conocimientos que se pretenden universales, perennes e incuestionables.

En esta perspectiva, la definición de Kuhn sobre las ciencias sociales, y por extensión las humanidades y las artes, como “ciencias pre paradigmáticas” refleja la jerarquía a través de la que se concibe el

29 Peter Galison, Caroline Jones, *Picturing Science Producing Art*. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group, 1989), 6.

valor de los saberes y prácticas relacionadas con las artes, por medio del que se establece la política de su producción.

La dimensión pre paradigmática de las artes, las humanidades y las ciencias sociales problematiza políticas de producción de conocimiento que neutralizan la creación y la creatividad por lo impredecible de sus sentidos. Al generar una ruptura en la continuidad de un paradigma desestabilizan y alteran el progreso proyectado y permiten interrumpir la finalidad de lo que considera o pretende imponer como futuro.

La desconstrucción artística de la “estructura de las revoluciones científicas” provoca remociones ontológicas, epistemológicas, estéticas, metodológicas, en un sistema de representación de conocimientos, particularidad que hace posible una reinención de la libertad a través de la ruptura de la relación de dependencia entre la “autonomía y la opulencia” y de la naturaleza al concebir la pluralidad de los territorios que componen un mundo.

La “crítica de la razón ecológica” y la desconstrucción artística se relacionan en perspectiva de considerar la posibilidad de una reinención de la libertad en un contexto en el que la posibilidad de pensarse en el mundo de otra manera, replantear el lugar del ser humano en el mundo, la naturaleza, el universo, el cosmos, de narrarlo, pareciera insensata, pues como refieren Ana Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubant:

La arrogancia de los conquistadores y las corporaciones hace que sea incierto lo que podemos legar a nuestras próximas generaciones, humanas y no humanas. La enormidad de nuestro dilema deja a científicos, escritores, artistas y académicos en estado de shock. ¿Cómo podemos utilizar mejor nuestra investigación para detener la marea de ruina?³⁰.

30 Ana Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubant, *Haunted landscapes of the anthropocene*. Introduction. En: *Arts on living on a damage planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press London. USA) 2017, G1-G12.

La pregunta que cuestiona la finalidad de la investigación expone los límites del sistema de representación de las diferentes disciplinas y las estructuras que las constituyen, en perspectiva de la urgencia de crear o improvisar signos, significados, sensaciones, sentidos independientes de la “marea de ruina” que reproducen; experiencia que implica inventar lenguajes y escrituras diferentes que respondan entre lo impredecible a lo que se naturaliza como inevitable.

Ecorrelatos. Literaturas, artes y escrituras emergentes

Ecorrelatos es la expresión de una narrativa que se provoca a partir de una concepción del lenguaje como un ecosistema de signos y sentidos emergentes que considera el lenguaje multinatural de los mitos, la literatura y las artes como la exposición a y de locus plurales de enunciación multiespecie a través de los que se provocan remociones y acontecimientos de sentido que involucran una episteme, una poética, una estética, una política de “relacionalidades responsables”³¹ con los lugares, espacios y territorios que componen un mundo.

En esta perspectiva la primera parte del libro desde perspectivas críticas sobre las teorías y metodologías, presenta en el primer capítulo, reflexiones desde la intimidad que conlleva la corpovocalidad en el contexto de la amazonia ecuatoriana, sobre el diálogo con las comunidades de Serena, San Pablo y Guayusa Loma, asentadas en las riberas del *Jatun Yaku* (Río Grande), *Illukulin* y *Umbuni*, en la Amazonía del Alto Napo, entre el que emerge la concepción de los “animismos narrativos” que caracterizan las experiencias de escritura de los ecoscorrelatos en el territorio. La perspectiva dialógica y de alterlocución que se genera a partir de las experiencias que proponen los investigadores permite considerar las formas de resistencia y defensa que implica la escritura no alfabética, frente a las consecuencias del extractivismo epistemológico y la fundamentación de la desigualdad que conserva.

31 Shawn Wilson..., 2008, 97.

En el segundo capítulo, en contraste, se presenta la experiencia de escritura de la antropozoopolítica a través de una narración que se arriesga al juego de la relación de la letra con el dibujo, la fotografía, el video, la instalación, la pintura, el bordado, en perspectiva de considerar las dimensiones políticas de una estética y una pedagogía de la animalidad infante en los contextos urbanos, que si bien se delimitan a la ciudad de San Juan de Pasto en Colombia, trama una ecología crítica de la sensibilidad de las relaciones con el territorio que desemboca en una poética de la traza que oscila entre la presencia y la ausencia, la exposición de la intimidad del hogar y el silencio que pretende atribuirse a la imagen.

El tercer capítulo, propone la posibilidad de una lingüística de la profanación en perspectiva de los lenguajes emergentes de los procesos de investigación creación, en este sentido conlleva una reflexión sobre experiencias de escritura que ponen en límite las estructuras del lenguaje y el sistema de los signos que propone la “ciencia de los signos”.

La concepción sobre la escritura multisensorial que abre el lenguaje del mito por la pluralidad de locus de enunciación que se trama en sus narrativas y ecorrelatos, expone la transvaloración de la economía del lenguaje hacia una ecología de los signos que deviene en una ecosemiótica que hace posible una geopoética y geolingüística de las relaciones con el territorio, distanciada de nociones como las de “literatura mundial” que limitan la praxis literaria a la reproducción de paradigmas narrativos dependientes de la economía de los géneros.

La segunda parte del libro se relaciona con las narrativas del sueño que en el tercer capítulo tienen lugar en la danza, el desaprendizaje, el gesto, como experiencias de una apertura a las pedagogías de la tierra, que motivan la provocación de experiencias metodológicas de investigación creación que alteran las metodologías a través de la intuición, la sensibilidad, la corporalidad del lenguaje, que permite la

relación entre el sueño, la poesía y la manifestación de otras existencias, que la investigadora narra a través de una reflexión que ofrece un tejido multidimensional en el que los hilos narrativos expresan voces que dialogan con la tradición Sápara sobre los sueños, para hacer posible la apertura de la subjetividad a otros modos de existencia y habitación en el mundo.

En este contexto en el que la diferencia entre la vigilia y el sueño se interrumpe, en el cuarto capítulo la investigadora propone una bitácora en la que se cruzan la reflexión teórica, conceptual, metodológica, con la poética, la estética, la gestualidad, en una trama de sentidos y sensibilidades de una escritura multisensorial a través de la que se rememora las experiencias con la festividad andina amazónica y se cuestiona su negación en contextos urbanos como los de la ciudad de Guayaquil a pesar de su presencia continua en la cotidianidad.

La tercera parte del libro presenta las experiencias de investigación creación de nueve artistas de San Juan de Pasto en Colombia y estudiantes de la Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto, en donde confluyen diferentes concepciones y técnicas a través de la reflexión crítica sobre la relación entre las artes y la naturaleza, la estética y la ecología, que exponen el posicionamiento político de las praxis artísticas que proponen.

Los textos que componen el corpus del libro, si bien se presentan en secuencia, ofrecen la posibilidad de una lectura transversal que puede darse de acuerdo al interés sobre las perspectivas inter y transdisciplinarias de la investigación creación.

Mario Madroñero Morillo
Director GICEEA

Parte 1

Animismos narrativos, Ecografismos y Artes Plurales.

Perspectivas críticas sobre teoría y
metodología en investigación creación

Gente-Territorio: Saber-caminar, saber-tejer, saber-sembrar, saber-defender ysaber-narrar-cantando

Gustavo Martín Arévalo y Sara Rebeca Félix Molina

Introducción

Este capítulo es resultado de las *prácticas contextuales/estudios de campo* desplegados durante la segunda fase del proyecto de investigación creación que propone el presente libro. Las reflexiones que aquí trabajamos son el resultado de una serie de experiencias de terreno extendidas durante los meses de junio, julio, agosto y septiembre del año 2023. En/sobre y a través de estos estudios de campo abordamos diferentes expresiones del acervo corpo-vocal de los *Jatun Yaku runas*, personas indígenas de la comunidad Serena y pertenecientes a la Nacionalidad Kichwa de la Amazonía ecuatoriana. Los *Jatun Yaku runas* se encuentran asentados a orillas del *Jatun Yaku*, principal afluente del Río Napo. Componen un tejido de familias (*ayllus*) que hacen parte de los grupos de familias ampliadas (*muntuns*), cuya presencia en la zona del Talag se remonta hasta cuatro generaciones pasadas. También participan del proceso indagativo familias de las comunidades de San Pablo y Guayusa Loma, asentadas en las inmediaciones de los ríos *Illukulin* y *Umbuni*, en la Amazonía del Alto Napo ecuatoriano.

Específicamente para este proceso llaman nuestra atención aquellos saberes y haceres corpo-vocálicos que presentan la manifestación de hábitos emergentes y conocimientos derivados de la relación entre cuerpos, voces, lenguajes, sonoridades y sitios especiales o referenciales de la selva amazónica. Consideramos que dichas relaciones constituyen dechados potenciales para la generación de aportes teórico-críticos y metodológicos, relativos a procesos de creación artística, que, en prospectiva, buscamos posicionar como vectores de visibilización de las problemáticas ecológicas y socioambientales afrontadas por las comunidades locales. Este propósito representa una tentativa de contribución a la consolidación de los compromisos ecológico-políticos de las artes en Ecuador, y, además, un intento por levantar espacios de estudio de performatividades y prácticas de conocimiento que implican en su producción el entretejido vital de realidades simultaneas y alteridades radicales. En este sentido, el trabajo orienta su reflexión en sintonía con el “polo rupturista”¹ de la narración de la globalidad, en la medida en que demanda el reconocimiento y asunción de las diversidades contingentes del cosmos pluriversal.

En perspectiva de alinearnos con un ejercicio cognoscitivo que no presenta discontinuidad analítica ni objetivadora, sino que más bien busca seguir el curso mente→cuerpo→mundo, el proceso indagativo se orienta en un movimiento ininterrumpido e integral del ser-hacer-conocer, tomando en cuenta las energías afectivas y sus potencialidades para convertir el conocimiento en empatía. El marco metodológico es de tipo cualitativo, de manera que la investigación busca captar la unicidad y particularidad de los componentes estudiados desde la experiencia y punto de vista de aquellos existentes que conforman la realidad social que se estudia.

1 Para una comprensión a profundidad de los fundamentos y sentidos propuestos por el polo rupturista de la narración de la globalidad se recomienda revisar Mario Blaser, *Un relato de la globalización desde el Chaco* (Popayán: Universidad del Cauca, 2013), 28-34.

Entre las formas de aproximación a campo y los procedimientos seguidos en el relevamiento de las componentes corpo-vocales realizamos itinerarios por la selva. Estas salidas hacen parte de las prácticas empáticas y de cuidado de la Tierra, en la medida en que constituyen expediciones para rastrear campamentos ilegales de minería aluvial, un procedimiento extractivo que lava intensamente el oro de los ríos amazónicos mediante el uso de dragas mecánicas de alto impacto ambiental. También visitamos casas y trabajamos en huertas (*chakras*). Realizamos inmersiones en cuevas, recolectamos hojas y bejucos para la obtención de fibras vegetales y medicina. Algunas de estas implementadas en cantos de curación, cantos de resistencia al extractivismo ambiental, cantos de transmisión de saberes, instancias de visión, donación de poderes y obtención de energía. Técnicamente, tanto para la generación de datos primarios relativos a los procesos vivenciales de conceptualización de los espacios/tiempos heterocrónicos amazónicos, como para la expresión gestual, vocal y sonora, acopiamos material discursivo mediante la implementación de entrevistas no directivas, a fin de dejar a lado cuestionamientos jerarquizados y conocer poco a poco lo que los sujetos de la investigación decidieron mostrarnos. De esta manera, fuimos integrados gradualmente en muchas de las prácticas cotidianas.

Los *Jatun Yaku runas* y las demás personas con las que nos involucramos proponen un marco relacional que abarca individuos de especies radicalmente dispares, extensiones territoriales significativas y formas de vida distintas, pertenecientes a una dimensión metafísica o sutil de la existencia. Así, nuestra experiencia de terreno se construye en diálogo con las concepciones locales acerca del mundo, la vida, la naturaleza y sus existentes. A través de la conversación y el involucramiento en las prácticas locales el texto invita a comparecer ante multiplicidades naturales y epistemes plurales, explorando paradigmas sustentados sobre la base de un *ethos* que propicia la configuración de marcos ecológicos complejos y abiertos a alteridades radicales. Personas humanas, animales, plantas, sitios significativos y

existencias metafísicas como fluencias espirituales o almas siguen un principio básico de interrelación, vinculación e integralidad que compone entramados biosociales y biofílicos importantes para el sostenimiento de las prácticas corpo-vocálicas del grupo. Es preciso despejar que con *interrelación* decimos corresponderse recíprocamente; con *vinculación* aludimos al sentido de las expresiones de unión y cercanía entre vidas, objetos y espacios, que a través de gestos y vocalidades evidencian agencias sociales y comunicativas interespecíficas, es decir, agencias sociales y formas comunicativas entre especies, vidas y existencias distintas; con *integralidad* referimos la coparticipación de entidades dispares en el ejercicio emergente de un todo complejo donde la integración significa vía de acceso a algo más grande.

Para facilitar la comprensión al respecto estructuramos inicialmente el capítulo allanando un marco de referencia conceptual que se compone de tres rutas trabajadas combinadamente. El tramado busca posibilitar el estudio de nodos interrelacionales de cuerpos, voces, lenguajes y sonoridades. Las variables corpo-vocalidad, saber-hacer/ser-conocer y alter-locución se apuntan como vías de aproximación a la selva en cuanto dimensión extensiva y relacional, destacando la existencia de locuciones dobles en procesos comunicacionales interespecíficos. Estas rutas también nos acercan a concepciones y prácticas que comprenden el cosmos/mundo en sentido multi-actorial, es decir, como parte de un proceso de coparticipación en el que seres y formas de vida de naturalezas distintas actúan volitivamente en su constitución. De esta manera indagamos la existencia de *locuciones de alteridad*, a través de las cuales la selva podría considerarse una suerte de corpo-vocalidad en sí misma, expresada eventualmente mediante gestos corpo-vocales que interpretamos como distribuidos entre especies distintas.

Luego desplegamos ampliamente el enfoque adoptado para el estudio. Siguiendo los aportes de la antropóloga peruana Marisol de la Cadena recurrimos a la ontología como herramienta analítica,

considerando su dimensión performativa antes que únicamente descriptiva o representacional. El enfoque performativo posibilita la asunción de las expresiones del saber y hacer corpo-vocal en términos de repertorios cosmo-prácticos. Es decir, modos a través de los cuales las personas conocen, definen, construyen e implementan procesos de interrelación con el cosmos/mundo y sus componentes sensibles. En otras palabras, analizar ontológicamente conduce esta investigación hacia procesos de definición de lo que existe, de lo que las personas *son* y de las maneras en que interrelacionan con las demás vidas del entorno. En este sentido, el estudio se abre a un campo epistémico que se articula con el concepto de cosmopolítica indígena. En sintonía con ello se destaca que los *Jatun Yaku runas* promueven la des-objetualización de la naturaleza y de la multiplicidad de alteridades radicales que la conforman, mediante la actualización de saberes y haceres corpo-vocales que suman gestos de protección y defensa del territorio frente a la inmensa presión ejercida por la política y economía moderna, cuyo proyecto colonizador y civilizatorio provoca no solo conflictos socioambientales sino crisis sociolingüísticas y estéticas que interrumpen los sentidos de apropiación y el desenvolvimiento de las identidades territoriales.

Trabajamos entonces a través de claves plurales y múltiples, en cuanto que los saberes y haceres corpo-vocales relevados son modos de existencia constituidos en procesos interrelacionales, a través de los cuales las personas humanas se vinculan e integran con las demás existencias sensibles, para componer, desde una plataforma multi-actoral, el cosmos/mundo y sus particularidades. De ahí que, de las expresiones corpo- vocales resulten realidades coparticipativas. En un mismo proceso de producción se componen y actúan juntas entidades diversas y dispares.

Luego, como parte de un mismo ejercicio de desplazamiento hacia diferentes mundos y realidades, ensayamos tentativas de suspensión de definiciones categoriales oficiales. Con ejemplos provenientes de la experiencia de terreno buscamos tensionar los conceptos de *sujeto*

y *pensamiento*, por no constituir sustancias identificables o atributos exclusivos de lo humano. Analizamos el posicionamiento de una perspectiva sobre el mundo, y la conformación de un *locus* de enunciación que puede ser ejercido tanto por entidades humanas como por aquellas que no lo son, o entre ambas al mismo tiempo. De esta manera, buscamos poner de manifiesto que la experiencia de conocimiento construye significado y sentido a través del trabajo conjunto. La coparticipación hace posible la exposición de subjetividades diversas, y de sus expresiones resultan realidades diversas.

En penúltimo lugar desarrollamos una reflexión bajo el subtítulo *La selva canto*. Se trata de una performance sonoro-verbal que constituye la realización oral de un mapa de relaciones y procesos, de aconteceres en el bosque, de transmisiones de saberes, haceres y experiencias. Hacer un mapa cantando pone de manifiesto un hábito emergente en la medida en que el caminar y el cantar se actualizan, convirtiendo al caminante en un agente territorial que expresa gestos de reconocimiento del bosque amazónico a través de la reiteración de una práctica heredada. En el apartado *La selva canto* recogemos dichos actos como gestos potenciales de resistencia y contraefectuación de la extinción y desaparición de lugares, resultado de la avanzada extractivista.

Finalmente, presentamos los rasgos procedimentales y vías de referencia teórica empleados en la composición de *Yachak Jawana* (Sabio tejer), *Sima mutarualista* y Bautizos. Se trata de tres escrituras que componen el cuerpo poético-literario que resulta del proceso de investigación-creación desplegado. Estas escrituras integran Animismo narrativo: prácticas *mutarualistas* de re-existencias, apartado que antecede a las conclusiones del presente capítulo.

Rutas conceptuales

Imagen 1

Cascada de Chunchu loma, sitio de poder (registro de campo)



Fuente: Esta investigación

Consignamos un marco de referencia conceptual organizado en función de rutas trabajadas combinadamente. Este marco se apunta con el fin de orientar un ejercicio de reflexión especulativa que desde una perspectiva abierta permite analizar los gestos corpo-vocales como expresiones de una serie de saberes y haceres interrelacionales, vinculantes e integrativos de alteridades radicales. El tramado que se propone posibilita el estudio de los nodos que se establecen entre cuerpos, voces, lenguajes y sonoridades de distintas naturalezas. Asimismo, recogen interrelaciones entre personas humanas y espacios significativos concebidos en términos de sitios de poder, como es el caso de la cascada de *Chunchu loma*, visible en la imagen 1 y comentada en el apartado sobre los enfoques adoptados para esta investigación.

Corpo-vocalidad: agrupa las componentes corpo-vocales de vertiente kichwa- amazónica que nos aproximan a un entendimiento del entorno selvático en cuanto dimensión extensiva y relacional, es decir, como parcialidad que rebasa su delimitación física o geográfica para abarcar más de lo que comprende como porción territorial. En este sentido, la selva es comprendida como algo más que un suelo geográfico en el cual se generan procesos de apropiación (territorialización), sobre los que se enseñan identidades (territorialidades)². Ciertas dinámicas a través de las cuales se expresan saberes y haceres corpo-vocales destacan la existencia de locuciones dobles en procesos comunicacionales interespecíficos, así como prácticas de producción de pensamiento-conocimiento entre árboles y humanos, o animales, árboles y humanos. Entre las componentes que agrupa esta ruta se cuentan un canto de limpia en el que el poder del médico tradicional —en este caso de una *Rukumama* (madre mayor, abuela)— para reequilibrar la salud de un ser humano se combina con el poder y la fuerza de los *Yaku runas* (personas del agua); un canto que reafirma la existencia de lugares significativos,

2 Neyer Nogales... [et al.], *Amazonía y expansión mercantil capitalista. Nueva frontera de recursos en el siglo XXI*. (CLACSO-CEDLA, 2021), 332.

como es el caso del mapa oral o cantado; dos cantos que expresan instancias formativas de la persona, referidos puntualmente a trabajos que *hacen* a la mujer amazónica; y dos cantos que comportan vectores potenciales de resistencia al extractivismo, especialmente a los provocados por la extracción de oro aluvial, pero también por la acción sistemática de la deforestación y otras formas de amenaza a la biodiversidad, la diversidad de los conocimientos y las prácticas. En este sentido, la variable abona el propósito de llamar la atención sobre situaciones urgentes de conflictividad socioambiental y sociolingüística.

Saber-hacer/ser-conocer: agrupa una serie de concepciones y prácticas que comprenden el cosmos/mundo en sentido multi-actorial, es decir, como parte de un proceso de coparticipación en el que seres y formas de vida de naturalezas distintas actúan volitivamente en su constitución. En este sentido, comporta la noción de un *socius* ampliado en el que el saber-hacer se vuelve también saber-crear cosmos/mundo. Así, la ruta permite introducir un elemento de imaginación poética, trazado en la asunción de un *hacer* que implica accionar *en* y *para* el cosmos/mundo. Además, esta ruta conceptual —como la anterior— se vincula al campo del aprendizaje, poniendo de manifiesto la actualización de herencias perceptivas, gestuales y vocales, sobre todo en cuanto tiene que ver con saber-caminar la selva y saber-ser mujer amazónica.

Alter-locución: agrupa experiencias que contribuyen a rastrear gestos expresivos asociados a los flujos comunicacionales del entorno selvático. Se trata de una ruta que plantea la existencia de *locuciones de alteridad*, en perspectiva de la comprensión de las relaciones de comunicación entre especies, donde la selva podría considerarse una suerte de corpovocalidad en sí misma capaz de descubrir sus fuerzas emergentes a través de senderos, entramados vegetales, comunidades de árboles, lagunas, confluencia de ríos (bocanas), lomas especiales, saladeros, hendiduras o depresiones del terreno.

Las rutas conceptuales proponen así un recorrido, un trazo por la dimensión de la experiencia que se desdobra en la amplitud de las prácticas interrelacionales. Pero no con el ánimo exclusivo de describir o representar elementos de una identidad en particular como la kichwa-amazónica. El enfoque es más performativo que representacional, y se conjuga con la ontología como herramienta de análisis a fin de aproximarnos tanto como sea posible a las formas de concepción de un conjunto de expresiones corpo-vocales, como a aquello que *es* en función de lo que las mismas interrelaciones corpo-vocales definen.

Enfoque performativo, cosmo-práctico y cosmopolítico en contextos de crisis socioambiental y sociolingüística

La performance como categoría teórica, metodología de investigación y lenguaje, propicia un abordaje de las corpo-vocalidades panamazónicas en consideración de su dimensión *eto-poiética*, es decir, los modos de comportarse, de vivir y de entramar la vida humana con las demás vidas, a través de procesos expresivos que son también formas viables de producción, comprensión y aprehensión del cosmos/mundo y sus componentes. El sentido transdisciplinar de la investigación performativa nos permite complejizar el enfoque de este estudio añadiendo la ontología como herramienta analítica de la expresividad corpo-vocal. De esta manera, la imaginación poética y su deriva expresiva a través de lo somático y vocal se asocia a procesos ontológicos que aquí recogemos como expresiones de un repertorio cosmo-práctico, en la medida en que ciertos saberes y haceres corpo-vocales constituyen procesos de definición de lo que existe, de lo que las personas *son* y de las maneras en que se interrelacionan con las demás vidas del entorno para crear el cosmos/mundo. Asimismo, al trabajar las corpo-vocalidades en cuanto procesos ontológicos, y, por ello, cosmo-prácticos, se articula la reflexión en torno al concepto de cosmopolítica,

entendido como una política diferente en la que se “despliegan prácticas no modernas para representar entidades no humanas”³.

Las cosmo-praxis se asumen en consideración del saber-hacer cosmos/mundo y del saber-relacionarse con él a través de un sentido de la vida —y sobre todo de los entramados vitales— que implica como condición fundamental la interrelación, la vinculación y la integración de unidades dispares. Así, humanos, otras formas de vida y existencias como las animales, las sociedades vegetales, las entidades espirituales y los sitios especiales, se combinan en procesos performativos de la persona, en complejas instancias de aprendizaje de destrezas, técnicas y hábitos emergentes relacionados con la defensa territorial. Saber-ser mujer amazónica, por ejemplo, implica una relación directa con el contexto, y, sobre todo, con las entidades sensibles del entorno selvático. Saber-ser mujer amazónica se conceptualiza también en términos de interrelación vinculante e integrativa, que opera manifiestamente a escala corporal y vocal. Saber-ser mujer amazónica *hace* pasar la selva por el cuerpo y sus sensaciones, los pensamientos, las emociones y la voz. El canto *Sapiru warmi* (saber-ser mujer amazónica) es una prueba de ello, como también lo es el Canto de la Pita. Estos procesos quedan expresados en las siguientes figuras:

3 Mario Blaser y Marisol De la Cadena, «World Anthropologies Network (WAN)». *Red de Antropologías del mundo (RAM)*, N° 4, (2009): 148, https://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf

Figuras 1 y 2

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto Sapiruwarmi por Rukumama-Mama-Dolo.



Fuente: Esta investigación

Figuras 3 y 4

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Canto de la Pita por Rukumama-Mama-Curi



Fuente: Esta investigación

En relación con el enfoque cosmopolítico adoptado nos referiremos someramente a las luchas territoriales locales y a los conflictos socioambientales que tienen como correlato crisis de orden sociolingüístico y estético, evidentes en la neutralización o denegación de los diferentes *locus* de enunciación, exterminio de lenguas nativas y de formas de producción de conocimientos y saberes. Así, recogemos de la geografía crítica una

perspectiva que cuestiona la colonialidad territorial, por ser esta una vía de imposición de patrones de poder territorial en expansión acelerada, que a menudo opera mediante la instalación de procesos territoriales eliminatorios⁴. Como ejemplo citamos la reconfiguración de la morfología territorial y la consecuente destrucción de las bases locales de subsistencia, cuya condición de posibilidad es el conocimiento local. Pues, el conocimiento indígena —y kichwa-amazónico en este caso— “es la condición básica para la gestión de las bases locales ecológicas y espirituales de sustento y resolución autónoma de las necesidades”⁵.

A través de la incrementación progresiva del acumulamiento de riquezas por desposesión la colonialidad territorial promovida por el capitalismo y respaldada por el Estado reconfigura la morfología de los territorios, en la medida en que des/ordena los espacios otorgando concesiones para la ejecución de proyectos extractivos; promueve modelos educativos subsidiarios de las necesidades funcionales del poder; y pone en marcha procesos de urbanización. En extremo, provocan desterritorializaciones y con ello el menoscabo tanto de los sentidos de apropiación del territorio en cuanto tal, como también del aprendizaje de las componentes identitarias derivadas de la interrelación con la selva. De este modo se afectan negativamente las condiciones de posibilidad del conocimiento local.

Según se manifiesta en los cantos *Sapiru warmi* y de la Pita el saber-ser mujer amazónica se concentra en torno al saber-tejer, sembrar, cultivar, hacer chicha, hacer colada y lavar oro de manera artesanal, mediante técnicas tradicionales de recogimiento que emplean bateas

4 Para una comprensión más a profundidad sobre procesos territoriales eliminatorios véase de Neyer Nogales... [et al.], *Amazonía y expansión mercantil capitalista. Nueva frontera de recursos en el siglo XXI*. (CLACSO-CEDLA, 2021), 315-377.

5 Carlos Viteri Gualinga, «Visión indígena del desarrollo en la Amazonía», *Polis Revista Latinoamericana. Descentramientos y nuevas miradas*, N° 3, (2012): 3.

de madera de *Chunchu*⁶. Actualmente todos estos saberes se conjugan con otro de relevancia sustancial, como es aquel de la defensa. En la comunidad Serena la Asociación de Guardia Indígena *Yuturi warmi* —mujeres hormiga-conga— constituye un marco de acción colectiva organizado contra toda forma de intervención e intromisión en sus tierras, como se muestra en la imagen 2 y expresa en las figuras 5, 6, 7 y 8.

Imagen 2

Rukumama-Mama-Curi-Mujer-hormiga-Conga (registro de campo)

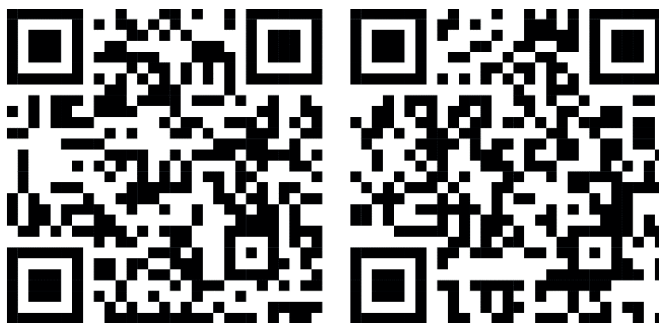


Fuente: Esta investigación

6 *Cedrelinga catenaeformis*.

Figura 5 y 6

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto contra la minería por Rukumama-Mama-Dolo



Fuente: Esta investigación

Figura 7 y 8

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto en defensa del territorio por Rukumama-Mama-Curi



Fuente: Esta investigación

Para impedir el ingreso de procesos amenazantes consideramos imprescindible tomar en consideración que el proyecto colonizador y civilizatorio, tal como lo entiende Arturo Escobar, es en sus bases más

cultural que económico⁷. Entonces, saber-defender el territorio nos demanda revitalizar constantemente prácticas, mantener en vigencia formas de producción de conocimientos y saberes de procedencia ancestral.

Para dar algunos ejemplos de cómo el territorio es condición de posibilidad del conocimiento local veamos que los sitios especiales — que van desde lomas y comunidades de árboles específicos, lagunas, cascadas, confluencias de ríos, saladeros, cuevas o lugares de convergencia de animales— constituyen para nosotros verdaderos corredores de pensamiento tradicional, que también podrían plantearse como corredores de *samay* (sustancia y fuerza vital).

El 10 de julio, junto a un maestrando de biología amazónica que hacía prácticas de campo con la Fundación Ishpingo, y guardaparques del Ministerio de Ambiente, Agua y Transición Ecológica (MAAE), visitamos el sector de *Chunchu loma* en un itinerario de investigación sobre biodiversidad. El recorrido apunta a la creación de un corredor ecológico. Conviene sin embargo destacar que para los *Jatun Yaku runas* la loma también se comprende como una gran extensión territorial en donde interrelacionar con los árboles propicia el flujo de pensamientos-conocimientos. Y esto porque según sus mitos de referencia los árboles de *Chunchu* se encuentran asociados a la sabiduría y la obtención de poder. Desde el punto de vista del saber, aquí parece tratarse de un saber-hacer reflexiones, un saber-pensar incorporando los flujos sapienciales de los árboles. Este evento interespecífico que abarca el pensamiento no resulta de forma accidental, sino de la habilidad de habitar con empatía afectiva la multiplicidad natural. Asimismo, requiere de una respiración consciente de la función de unión que cumple el sistema fisiológico de oxigenación, con respecto a nuestra vida vegetativa y el medio que nos contiene. Los *Jatun Yaku runas* nos proponen asociar los movimientos

7 Arturo Escobar, *Más allá del tercer mundo. Globalización y Diferencia* (Bogotá: ICANH, 2005), 153.

respiratorios a nuestro paso por *Chunchu loma*. Transitar el sitio en silencio, despacio y respirando profundamente con el bosque. El itinerario sobre biodiversidad pone de relieve una conceptualización del espacio que destaca la loma como sitio de poder. Este hábito del pensamiento *runa* lo recogemos con el deseo de que alguna vez contribuya a la denominación oficial del sector como parte de un corredor de pensamiento amazónico que se debe resguardar y proteger.

En agosto, durante los primeros días del mes visitamos a Carlos Grefa y su familia, en la comunidad Guayusa Loma, cerca del río *Umbuni*. Con él, su esposa Carola Tapuy y tres de sus hijos (Óscar, Byron y Leodan) nos internamos por algunas horas en *Machin ukту* (cueva de mono). De manera similar a como se procede en *Chunchu loma*, para atraer hacia sí los flujos de pensamiento-conocimiento y poder que comporta el sitio, se practica una disposición corpo-vocal que implica solicitud y contacto físico. Un *ethos* emprendido desde la sensibilidad corporal y la afectividad encarnada. Los pedidos se hacen a través del cuerpo yuxtapone a las paredes rocosas de la cueva. Sin nexos o elementos de mediación el plexo solar se apoya en las rocas, y la voz solicita permiso para entrar, pide poder y a cambio se compromete a cuidar y defender. La voz se proyecta y articula sordamente en el fuero interno de la persona. Generalmente —aunque son cada vez menos frecuentes— estas prácticas se realizan durante la noche y sin iluminación. Además, el procedimiento incluye dietas libres de alimentos picantes y de sal. Se sabe que los picantes y la sal son sustancias rechazadas por los jaguares, las serpientes, las boas y los espíritus poderosos que pueblan la selva, otorgan poder o dañan a las personas humanas.

En otra ocasión, también en agosto, Guillermo Andi Chimbo en conversaciones personales durante un campamento en *Pikitsa cucha* (hondura de la pared), destinado a la restauración de memorias y transmisión oral de principios, valores y saberes con infancias de la comunidad Serena, San Pablo y Alto Shandia, nos dijo: “la selva nos da

ideas”. De esta manera tan coloquial expresa la manifestación de un desafío a las delimitaciones del concepto de pensamiento como condición excluyente de cualquier otra forma de vida o existencia más allá de la humana. A su manera Guillermo Andi Chimbo confirma las posibilidades de un flujo sapiencial que emana de los bosques, y que es susceptible de devenir arribo perceptual.

Estos procesos evidencian una disposición atencional que se relaciona —y aquí seguimos a Isabelle Stengers— con una inquietud “eto-ecológica”⁸. Poner atención al flujo sapiencial de los árboles o experimentar la atracción de poder mediante el tránsito, la estancia y el contacto físico con un sitio, es un modo de comportarse que reitera la inseparabilidad del habitat respecto de cómo se conciben, piensan y configuran las interrelaciones en este contexto. Asimismo, pone de relieve el potencial que tienen las expresiones corpo-vocales para la formulación de alianzas interespecíficas.

Una mañana no demasiado temprano en un recorrido por la selva con Carola y Byron reconocimos y recolectamos plantas comestibles, medicinales y bejucos recargados de agua. Después de una hora u hora y media de marcha con varias detenciones nos encontramos frente a un árbol muy espacial, visible en la imagen 3. En kichwa amazónico lo llaman *Tamia mullu yura* (árbol de la lluvia o árbol semilla de lluvia). A este árbol se le atribuyen poderes curativos. Cuando alguien se encuentra enfermo del ánimo y sin energía puede danzar en torno suyo pidiéndole que lave el desequilibrio anímico y devuelva las funciones vitales del organismo. La danza implica frotación del cuerpo contra el tronco y una salida en velocidad hacia cualquier dirección. La persona debe correr a toda prisa sin volverse hacia atrás y procurando el trazo de curvas para evitar ser alcanzado por la enfermedad que momentáneamente queda prendida del árbol.

8 Isabel Stengers, «La propuesta cosmopolítica». *Revista Pléyade*, N° 14, (2014): 24.

Imagen 3

Tamia Mullu Yura (registro de campo)



Fuente: Esta investigación

En este sentido, nos parece que los saberes y haceres corpo-vocales son indiciarios de movimientos de *des-antropocentrización*, proliferación de mundos y afirmación de modos cooperativos o complementarios de producción de conocimientos. Lo cual contribuye a destacar el pluri-verso, es decir, aquel “proyecto basado en la multiplicidad de ‘formas de hacer mundos’”⁹.

Las corpo-vocalidades en cuanto cosmo-praxis conllevan entonces una congruencia lógica con la cosmopolítica indígena, que, como decíamos anteriormente, se entiende en términos de una política diferente que propicia la des-objetualización de la naturaleza y de la multiplicidad de alteridades que la conforman, en la medida en que las entidades sensibles otras que humanas son elevadas al rango de actor/agente. En consonancia con ello, el trabajo ontológico-político de Mario Blaser y Marisol de la Cadena ayuda a sostener lo que planteamos. De acuerdo con los autores, todos los existentes en el mundo:

tienen agencia y voluntad propia y aunque sin duda jerarquizados, la jerarquía nonecesariamente sigue la división humano (cultura)/no humano (naturaleza). Humanos y no humanos co-constituyen el mundo y se relacionan entre sí y con el otro volitiva y políticamente.¹⁰

La cosmopolítica indígena indica que la naturaleza (y la selva en nuestro caso) no es solo una categoría universal trascendente, sino que es también el *locus* de una(s) política(s) no moderna(s), que desde su plena y legítima diferencia ontológica desafían la hegemonía epistémica resultante de la separación entre culturas y naturaleza¹¹.

9 Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demariay y Alberto Acosta, (Coords.), *Pluriverso. Un diccionario del posdesarrollo*. (Barcelona: Icaria editorial, 2019), 49. (*apostrofe nuestro, comilla francesa en original*).

10 Blaser y De la Cadena, *World Anthropologies network...*, 7

11 Ibid., 7.

Un campo epistémico no moderno reclama su reconocimiento y su espacio comovoz política. El ejercicio que nosotros podemos desplegar es el de reforzar mediante este trabajo todo vector potencial de resistencia a la denegación de los conocimientos y las formas de conocer de la nacionalidad kichwa amazónica. Para ello introducimos la precaución de no reducir a creencias y/o costumbres culturales las implicancias y alcances de las corpo-vocalidades relevadas en terreno. Los “flujos sapienciales de los árboles” o los sitios considerados en términos de “corredores de pensamiento tradicional y/o corredores de *samay*” no son el resultado de una creencia, siempre que se ponga en tela de juicio el discurso que la modernidad occidental configuró al respecto. Los flujos de pensamiento que se atribuyen a *Chunchu loma* o a *Machin uktu*, en cuanto sitios donde se puede aprender algo desde la interrelación, la vinculación y la integración, existen. Y su existencia excede las limitaciones de la interpretación cultural. De acuerdo con De la Cadena, cuando la interpretación cultural —que también se estructura desde el poder del Estado— le dice a una multiplicidad de actores identificados como miembros de una misma cultura, que sus postulados son creencias, lo que está haciendo, *es decir*: esto que crees no es “real”. La dimensión cosmopolítica de las corpo-vocalidades que estudiamos en este trabajo, se afilia a los frentes y contra fuerzas de esa “violencia conceptual” ejercida desde el Estado y “por el poder del conocimiento”¹².

La denegación de lo que para los *Jatun Yaku runas* y demás personas kichwa-amazónicas o pueblos indígenas en general es, es colonialismo ontológico, colonialismo epistémico y violenciade Estado.

Tentativas y desplazamientos

Los saberes y haceres corpo-vocales no expresan representaciones de creencias culturales sobre un único cosmos/mundo. Pues, no pueden

12 Marisol De la Cadena, Helen Risor y Joseph, Feldman, «Aperturas onto-epistémicas: conversaciones con Marisol de la Cadena». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* N°. 32, (2018): 172. <https://doi.org/10.7440/antipoda32.2018.08>

enmarcarse al interior de una estructura multiculturalista donde se proyectan diferentes cosmovisiones culturales sobre una única naturaleza trascendente, predefinida por teorías gestadas en el marco de procesos histórico-sociales que no corresponden con la *realidad* de los sistemas de pensamiento no-occidentales. Lo que las corpo-vocalidades expresan es en cuanto tal, y se sustentan en un sistema de conocimiento diferente a la matriz de conocimiento moderno-occidental. Los saberes y haceres corpo-vocales estudiados en este trabajo corresponden a una ontología propia que se fundamenta en una epistemología igualmente propia sobre el mundo circundante. Su estudio requiere un exceso, o, mejor, un deslizamiento de la perspectiva, a fin de poner en suspenso las definiciones y categorías que tenemos aprendidas y que empleamos para definir, conocer, comprender, saber y actuar en la vida, sobre la vida y con la vida del mundo y sus componentes.

Por ejemplo, las definiciones categoriales de *sujeto* o *pensamiento* no son ni esencias ni sustancias identificables en cuanto tal, ni tampoco atributos exclusivos de lo humano. No remiten excepcionalmente al *anthropos*, y por ello no constituyen condiciones de posibilidad cerradas, como las plantea el pensamiento occidental. Estas componentes solo adquieren sentido en cuanto se cristalizan como posición. Dicha posición, en efecto, comporta una perspectiva y conforma un *locus* de enunciación que puede ser ejercido tanto por entidades humanas como por aquellas que no lo son, o entre ambas al mismo tiempo.

Ser-sujeto con perspectiva y ser-objeto de una perspectiva

Sujeto con perspectiva: las condiciones de posibilidad de ser “sujeto” en la selva se encuentran distribuidas entre las especies y existencias que revisten importancia significativa para los grupos humanos con quienes conviven. Según lo plantea Descola:

a diferencia del dualismo más o menos estanco que, en nuestra visión del mundo, rige la distribución de los seres, humanos y no humanos, en dos campos radicalmente distintos, las cosmologías

amazónicas despliegan una escala de seres en la que las diferencias entre hombres, plantas y animales son de grado y no de naturaleza. [...] Lejos de reducirse a un lugar prosaico proveedor de alimentos, la selva y los desbroces para cultivo son escenarios de una sociabilidad sutil en los que, día tras día, se van conciliando unos seres que únicamente la diversidad de su aspecto y la falta de lenguaje hacen distintos de los humanos.¹³

En nuestro caso, la gradación entre humanos y aquellas entidades que no lo son parece establecerse a través de los mismos distintivos: lenguaje y aspecto; por lo demás, ciertos animales, plantas, espíritus e incluso sitios son asumidos por *Jatun Yaku runas* como entidades dotadas conciencia reflexiva, y por ello pueden relacionarse intersubjetivamente con los humanos.

Así, independientemente de la naturaleza de un ser o entidad, el grado parece estar determinado por la posición que se ocupa dentro de la ecología compleja de seres que se relacionan intersubjetivamente, vinculándose e integrándose. La posición, en efecto, quedaría entonces manifiesta a través de la capacidad de ejercer conciencia reflexiva y de trazar intencionalmente una perspectiva sobre el mundo. Es sujeto, por lo tanto, quien tiene un punto de vista sobre el mundo sin importar su naturaleza, ni su forma física o lenguaje.¹⁴

Un día de junio, hacia fin de mes, estábamos en la casa de Corina Andi, alias Mama Curi (véase imagen 1) en la comunidad San Pablo. Papá Juanito, su esposo, nos contaba acerca de los procedimientos seguidos en el ejercicio de abrir *trochas* (caminos) en la selva. Luego de la explicación

13 Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, [eds.], *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (Copenhague: IWGIA, 2004), 26-27.

14 Para una comprensión a profundidad sobre esta aseveración puede verse de Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Madrid: Katz Editores, 2010) y *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013).

que no reproduciremos aquí, *Rukumama*-Mama-Curi empezó a hablar de *Pishku Munditi*. Después de decirnos que se trataba de un pájaro amazónico imitó su canto:

Wuuuturi tu putinkiii tu!

Wuuuturi tu putinkiii tu!

Wuuuturi tu putinkiii tu!

La traducción que *Rukumama*-Mama-Curi hace de este canto distingue un propósito muy claro en su enunciado:

Estoy soñando mal de noche. En un palo ha hecho círculos [...] Hijo —dice— no estarás juntando con un águila que tiene bastantes uñas sino ha de comerse a usted[...] En eso vos tienes que juntar con un pájaro que no tiene así uñas, es *Yutu* se llama ese pájaro, *Yutu*. Ese *Yutu* es bien mansito. Si es que, si es que ustedes van a estar así, andando, no andarán por afuera sino tienen que estar escondiendo, porque a veces caen los árboles cuando hace bastante viento saben caer los árboles, bastante montón de árboles saben estar allá adentro irán a esconder con *Yutu*, pero con *Yutu* no con otros pájaros. Porque soñé mal eso hijo, eso estoy diciendo, eso estoy anticipando, pero yo estoy yendo a andar por allá. Si es que vengo, vengo. Si es que no vengo, no vengo porque soñé mal dice que ha dicho. No sé qué mismo va a pasar hoy día. Eso, han hecho trampa, allá han cogido haciendo trampa. Así como el *Munditi* ha dicho, un árbol así, de aquí paran, hacen un círculo, y como de esto así lo ponen así haciendo bombitas [...] última vez ha dejado cantando, dando consejo al hijo.

Pishku Munditi alcanza así el grado de sujeto, pues, ejerce una perspectiva y conforma un *locus* de enunciación con agencia, en la medida en que busca provocar unareacción de precaución y cuidado en los otros de su especie.

Sujeto de una perspectiva: en septiembre, también hacia fin de mes, organizamos una salida al *shakan*, sitio de referencia importante para los hermanos Klever y Jorge Cerda Shiguango. El objeto del itinerario corresponde a la necesidad imperiosa de siempre volver a transitar el sitio, quizá porque el *shakan* es concebido como un espacio de poder. Pues, allí confluyen cada cierta temporada cientos de loras que van a lamer minerales de la pared desnuda de la montaña, retratada en la imagen 4.

Imagen 4

Detalle pared del shakan (registro de campo)



Fuente: Esta investigación

Frente al *shakan* los hermanos comentaron acerca de un *supay* (diablo) con forma de pájaro. Seguir su canto puede perder, desviar, es decir, perder de vista el sendero. Dice Jorge: “el canto llama la atención de uno, porque no se reconoce en lo que dice. Boreeego! Canta. Boreeego!

Arriba. Y entonces uno avanza mirando arriba, en los árboles va la vista, mientras va borrando la pisada”. Tomando en cuenta la estructura pronominal de las lenguas amerindias, según las explicaciones de Avelar (2021) el vocablo “yo” corresponde a lo que ha sido dotado de espíritu (o alma), “tú” a la *supernaturaleza* en la forma del Otro como sujeto, y “él, ella” a cualquier dominio impersonal. Es decir, a cualquier existencia *objetificable*. Por consiguiente, atender el canto de aquello que se concibe como *supay*, implica devenir en un *ello*, es decir, en un dominio impersonal. En suma, en el *objeto* de una perspectiva que excede lo humano¹⁵.

Pensamiento y corpo-vocalidad distribuida

El campo del pensamiento, por otra parte, se dispone también como una condición posible para las demás especies y vidas. Con base en la tesis de Eduardo Kohn¹⁶ en relación al pensamiento como una condición disponible para todo el rango de lo viviente, nos parece oportuno referir una dinámica de co-presencias, intencionalidad y propósitos, que implica a personas humanas y una pava de monte. Al parecer, la pava *ubin* —como la llaman en Serena— canta como la rana *ubin* (rana toro) cuando advierte la presencia de humanos en su rededor. Este evento permite hipotetizar que la pava *ubin* canta con el propósito de dirigir la atención humana al suelo del bosque y no hacia las ramas de los árboles, donde por lo general se asienta. Y esto, porque la pava *sabe* que el canto de la rana *ubin* provoca un cambio en la disposición de la atención y del cuerpo de los humanos. El canto de la pava acciona una producción *imagista* que, si bien es clara y precisa en la mente humana, no coincide del todo con la

15 Sesión 3 del curso *El perspectivismo amerindio y los derechos no humanos*, dictado en el año 2021 por el Instituto de Estudios Filológicos de la UNAM, en el marco del proyecto PAPIIT (Heteronomías de la justicia, de exilios y utopías). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j1FOLh9q3gw&t=174s>

16 Eduardo Kohn, *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* (Ecuador: Abya-Yala, 2021)

realidad. Se trata pues de un engaño animal en el que la pava representa el canto de la rana sin ser ella, generando así una experiencia intensiva que suscita una performance humana derivada de la herencia perceptiva y gestual. Pues, oír el canto de la rana *ubin* despierta toda una serie de saberes relacionados con su cacería. Los *rukuyayas* (abuelos) han enseñado una disposición corporal-gestual que para cazarla requiere lentitud, inclinación y sujeción de los testículos. Según dicta la experiencia, alcanza la pava primero el sonido tintineante de los testículos antes que el crujir de la hojarasca al caminar. La dinámica corpo-vocal, en este caso, integra registros específicos dispares en un acontecimiento que se descubre ficcional y representativo. La pava percibe la presencia humana, canta, y desencadena un proceso semiótico que lleva al cuerpo humano a ejecutar (y reiterar) una corporalidad moldeada por las enseñanzas de padres y abuelos cazadores de ranas.

La pava canta y disminuye la velocidad del desplazamiento humano. La pava canta y el cuerpo humano se inclina sobre el suelo del bosque. La pava canta y el cazador sujeta sus testículos. La dinámica permite atestiguar lo que al menos de forma incipiente podemos llamar corpo-vocalidad distribuida entre unidades dispares. Las condiciones de posibilidad de este suceso son condiciones de posibilidad compuestas, impiden que las partes se separen, que sean por separado. Los términos corpo-vocales son juntos, aunque provienen de fuentes diversas.

Perspectiva y enunciación mutua

El ejercicio mutuo de perspectiva y enunciación implica procesos de alineamiento entre bloques de afectos humanos y bloques de afectos de formas de vida distintas. En el caso de la perspectiva aducimos como ejemplo los silbidos que sirven para recobrar la orientación cuando se está perdido en el bosque. En este caso los términos: *humano* y *otras formas de vida* se complican en una interrelación que vincula e integra *runas*, territorio y espíritus, o, mejor, almas de ancestros cercanos. La columna

de aire que proyecta el desorientado a través de su silbido es un llamado. El viento se mezcla con el poder del aliento y constituye una convocación del ancestro. Específicamente, una convocación del *rukusamay*, es decir, del espíritu del abuelo. Frente a la desorientación los *Jatun Yaku runas* acuden al *rukusamay* porque éste conoce el camino. Lo ha experimentado antes que ellos. Oswaldo Cerda Licuy, en un itinerario precedente a esta investigación, después de recobrar la orientación en la tarde del segundo día de una expedición de tres por caminos antiguos, nos explicó: “si la huella se pierde, la persona tiene que llamar, tiene que hacer sonar para que le orienten. Hay que silbar así, poniendo las manos así, de forma que quede hueco y suene fuerte, para que los espíritus escuchen y den paso, digan por dónde es el paso”.

Por otra parte, para el ejercicio mutuo de la enunciación tomamos la ruta alter-locución presentada arriba como estrategia de conjunción conceptual para ayudarnos a argumentar las experiencias de *locuciones de alteridad*, en perspectiva de la comprensión de las relaciones de comunicación entre especies dispares. Existe un *sacha pishku* (pájaro de monte) que opera como un espejo de enunciación. Lo que la persona humana dice acá, si es *verdad*, es repetido selva adentro por el *sacha pishku*. Y si es *mentira*, se descubre por el pájaro a través del canto. El mismo pájaro expresa dos cantos, *chik chik chik...*, si es *verdad*, y *chiiikuaaan chiiikuaaan chiiikuaaan...*, si es *mentira*. Existe entonces un *locus* doble de la misma enunciación. Una multiplicación de lo mismo en cuanto contenido, pero diferente en términos de expresión vocal-sonora. Las condiciones expresivas componen una realidad de lenguaje donde la alteridad radical se refleja sin cancelación ni nexos coordinantes entre disparidades. Es decir que, la relación entre seres es menos una del tipo “uno-y-el-otro” que “uno-en-el-otro”. En este caso interespecífico, lo que *uno* dice también lo dice *en-el-otro*.

Por todo ello, las corpo-vocalidades relevadas en este trabajo son reconocidas como expresiones de una episteme que propician lo que

Marisol de la Cadena llama “aperturas ontológicas”. De acuerdo con la antropóloga, así entendidas (y pensadas) las corpo-vocalidades y las interrelaciones en que estas se expresan, lo que podemos atisbar del canto del *sacha pishku*, de los silbidos de Oswaldo, del canto de la pava *ubin*, de *pishku munditi*, etc., es justamente lo que las *son* y lo que *es/son* los cosmos/mundos donde se establecen esas relaciones. Este tipo de corpo-vocalidades, por lo tanto, son expresiones performativas a través de las cuales las personas manifiestan un saber-hacer, componer y aprehender el cosmos/mundo que las constituye. Se trata, en efecto, de una producción ontológica y epistemología diferentes.

La selva canto

Durante nuestra estancia en la comunidad de Guayusa Loma pudimos recoger una serie de eventos que presentan la manifestación de fuerzas de tracción vital. Inmersos en los senderos y en compañía de la gente-territorio, portadora de una memoria-territorio y de un pensamiento-territorio, comprendimos que saber-defender y saber-narrar-cantando está asociado a un saber-caminar *en* y *con* la selva.

Para ciertos caminantes los senderos integran su propia vida, en cuanto ésta se constituye a través de su práctica, es decir, mientras se hace uso de ellos, en la medida en que se los camina. Las corpo-vocalidades que estructuran la reflexión de este acápite refieren a prácticas y modos de uso del territorio que reflejan procesos *eto-poiéticos*, donde los modos de comportarse apuntan al establecimiento de tramas vitales inclusivas de alteridades radicales. En este caso, la *eto-poiética* en acto que recogimos en campo deriva en la polinización de un canto que es el mapa oral del trayecto, del itinerario realizado. Dicho de otra manera, se trata de una táctica verbal de reafirmación de la existencia de sitios importantes, donde tuvieron y tienen lugar interacciones de gran valor cultural y relevancia en cuanto proceso de producción del conocimiento *local*.

Después de algunas horas de marcha a velocidad apacible se nos reveló que lo que practicábamos era un relevamiento intensivo, afectivo del terreno, en el que los arribos perceptuales —según nos explica Byron Grefa Tapuy— corresponden a lo que la selva en sí misma nos permite ver de ella. Este razonamiento nos permite pensar que la expresividad corpo-vocálica va definiendo el espacio y éste, a su vez, al ser habitado intensivamente, va determinando las manifestaciones expresivas de ese mismo cuerpo-voz, situado de alguna manera, en un *locus* de alteridad que debe traducir.

La realización oral de este mapa, audible y legible en las figuras 9 y 10, descubre un proceso relacional de coparticipación a través del cual la selva parece demostrar el propósito de su propia reafirmación. Byron dice: “el canto nos viene del espacio, de lo que vemos y conocemos, del movimiento”. Y en otra ocasión similar, Pablo Alvarado Cerda, en un sitio llamado igualmente Guayusa Loma, rumoreó mientras caminábamos juntos hacia la cabecera de *Piwi Yaku*: “todo lo que vemos y sentimos aquí es poder”.

Figura 9 y 10

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro Mapa Cantado por Byron Grefa Tapuy



Fuente: esta investigación

Aducimos por todo ello que, efectivamente, hacer el mapa cantando es la exposición del territorio en cuanto *locus* de enunciación de una forma de vida radicalmente distinta de la humana. La expresión vibrátil de un campo creativo y relacional donde los gestos corpo-vocálicos del bosque se cursan eventualmente a través de la expresión corpo-vocal humana.

Este tipo de hacer corpo-vocal nos remite al sentido productivo de la performance en términos sonoro-verbales y en perspectiva de una comprensión interespecífica de la misma. Hacer el mapa cantando de esta manera revela una actitud descentrada, un movimiento de *desantropocentrización*, en la medida en que el *runa* canta lo que también canta la selva.

Nos viene al pie una reflexión de Carlos Severi acerca del uso de la palabra y la construcción de memoria social:

Quien toma la palabra *por la tradición*, y no a título personal, sufre una transformación: ocupa el lugar de un yo-memoria que la acción ritual define detalladamente. La voz del enunciador (no solo por las palabras que enuncia, sino en todos sus registros, las entonaciones, las uniones y separaciones, los soplidos, las onomatopeyas, los gritos...) es uno de los vehículos-clave de esta transformación de la identidad.¹⁷

Aquí, si bien el mapa no es una expresión formulada en el marco de las tradiciones mítico-rituales de los *runas*, el “yo-memoria” que señala Severi puede reinterpretarse en perspectiva de la “comprensión” de un territorio enunciante y de la canalización humana de esa locución de alteridad. El “yo-memoria” no se transforma en el sentido en que no adopta la apariencia material del territorio, pero sí se complica en una interrelación que implica alter-locuciones: si “el canto nos viene del

17 Carlo Severi, *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. (Buenos Aires: Editorial Sb, 2010), 19.

espacio, de lo que vemos y conocemos, del movimiento”, como asevera Byron, entonces proviene de la conciencia reflexiva, co-presente, intensiva y con propósitos de la misma selva; de la subjetividad de la selva.

Aducimos que las condiciones de producción del mapa cantado remiten a un entramado interrelacional efectivamente biosocial y por lo tanto múltiple. El canto resulta de un proceso de coparticipación que se sustenta en la *socionatura*, en el ejercicio de un *ethos* diferente, una *eto-poética*. La aseveración: “[...] nos viene del espacio [...]” declara que la selva se involucra en su elaboración. La performance que referimos es entonces doble. El *locus* se distribuye entre la selva y el *runa*, que deriva enunciante de lo que la selva le deja ver para enunciar. Ve el bosque al *runa* y el *runa* al bosque, y se cantan lo que se dejan y alcanzan a ver. La vista de uno parece entonces devenir la voz del otro. El bosque nublado es para muchos solo un manto de neblina entre la vegetación espesa; pero quien ve está en posibilidad de encarnar y cantar las imágenes, de aprehenderlas corpo-vocálicamente. La selva, sin dejar de ser la selva es también esos mismos términos corpo-vocales que enuncia el *runa* que canta. Del mismo modo, el *runa* es al cantar el camino, la selva misma que canta su locución a través de la locución del *runa*.

Ver y cantar pasa entonces por el orden de lo multi-actorial y multi-vocal. Complejidad de actores. Complejidad de voces. Agencia biosocial. La voz cantada y su sonoridad se vuelven, al parecer, vía de acceso a algo más grande de lo que vemos. Alcanzan quizá un nivel intensivo intrínseco de la subjetividad de la selva.

Vale decir, además, que hacer el mapa cantando puede tomarse en el sentido de un gesto corpo-vocal de resistencia, porque mengua el olvido de los sitios en tanto nombra, y de las prácticas, en tanto *hace* y actualiza. Por un lado, artefacto corpo-vocal o contra-dispositivo de la desaparición de sitios importantes del bosque —que se acelera a manos de la avanzada extractivista—, por otro, puesta en acto de la herencia cultural, de marcos de interpretación y del gesto corpo-vocal repetido.

Nombrar cantando es una forma de reafirmar las multiplicidades que existen. La efectuación simbólica de un reconocimiento que opone vitalidad a la extinción. Hacer el mapa cantando pone de manifiesto un hábito emergente que convierte al caminante en un agente territorial que expresa gestos de reconocimiento del bosque amazónico a través de la reiteración de una práctica heredada. Nombrar cantando es por lo tanto la contraefectuación simbólica de la extinción del bosque y de las prácticas. La contraefectuación de la sustitución de los entornos vivos, por todo cuanto pudiera ser construido y controlado. La contraefectuación ejercida por los *runas* desde “los potenciales ecológicos y saberes culturales”¹⁸. Manifestación de una forma de saber-hacer la resistencia amazónica, y manifestación de una forma de saber-hacer, también, la memoria amazónica.

Animismo narrativo: prácticas mutarualistas de re-existencia

Un narrador wiwa dijo que las mamas o sacerdotes no tenían algo así como un libro escrito, pero que tenían libros, por ejemplo, en los pájaros, a cuya vista y sonidos la memoria recrea los relatos y canciones de los antiguos.

Miguel Rocha Vivas, Antes el Amanecer

Procedimiento

Para la realización del cuerpo poético-literario que integra este capítulo consideramos cinco prácticas vitales: saber-caminar, saber-tejer, saber-sembrar, saber-defender y saber-narrar-cantando; asimismo, importan en este proceso aquellas dimensiones temporo-espaciales que al parecer abren el *socius* al relacionamiento interespecie, a través de

18 Enrique Leff, *Pensamiento Ambiental Latinoamericano* [Ponencia]. VI Congreso Iberoamericano de Educación Ambiental, San Clemente de Tuyú, Argentina, (19 de septiembre de 2009), 3.

planos territoriales que pueden ser materiales, metafísicos, oníricos o combinados. La interrelación, el vínculo y la integración de multiplicidades, de alteridades radicales, quedan referidas en la continuidad que percibimos entre estas dimensiones y planos territoriales, que presentan la manifestación de interconexiones y entrelazamientos de acontecimientos y sucesos, yuxtaposiciones, mixturas y marañas de corpo-vocalidades y sonoridades. A continuación, la narrativa de Rukumama-Mama-Curi ayudará a comprender mejor el proceso escritural.

El 16 de agosto en la comunidad San Pablo, mediante una entrevista flexible y ajustable, Rukumama-Mama-Curi nos contó sobre su encuentro con yaku pishnas (lobos de agua), que son en verdad yaku runas, es decir, personas del agua. Las implicancias de este encuentro sostenido durante unos cuantos minutos en el cauce crecido del río Illukulin se despliegan posteriormente en el campo de los sueños de Rukumama-Mama-Curi. Como veremos, el sueño se vuelve un sitio de poder, una dimensión de confluencias en la que se establecen alianzas interespecíficas.

Yo cuando tenía 45 años, yo siempre sabía andar al río, siempre, siempre con atarraya, coger bocachico, bastante bocachico, carachama grande, todo tipo de pescado. Estaba crecido el río. [...] yo estaba cogiendo bastante así, una *shikra* llenito de pescado, ahí menos pensado me bota el río así: *tshuuupumm*. ¡Ay! Digo: ¡qué será! [...] ahí sale un lobo, un lobo, casi tipo persona tenía la cara, como persona mismo, las orejitas tenía así, bien tiesitas así, tenía bello bastante los brazos, yo estaba viendo allá y otro sale *acasito*. ¡Yo con miedo! Ay, qué hago ahorita, viendo allá ahí está el otro. Los tres lobos: otro aquí, otro allá, y otro acá, yo en la mitad. De eso canto yo así, cuando estoy sobando a los *wawas*¹⁹ [...] ¡Ay! ahora qué hago, le digo, creo que me van a llevar, le digo. Ahí menos pensado cogiendo atarraya me fui corriendo a la playa [...] Eran lobos de río

19 Wawas refiere a niñas y niños en lengua kichwa.

muy grandotes, muy grandotes, acá pues, en el río *Illukulin* [...] me dejaron en la mitad. *Yaku runas* son, *Yaku lobos*...

Primero los *yaku pishna-runas* comparecen ante *Rukumama-Mama-Curi* en el río *Illukulin*. Después –nos sigue contando ella– en sueños los *yaku pishna-runas* le visitan y le dicen que su aparición conlleva un incremento del poder de ella en las prácticas de curación. Le dicen que estarán cerca, y que cuando vaya al monte irán cuidándole detrás. *Rukumama-Mama-Curi*, ya despierta, crea un canto de curación, audible y legible en las figuras 11 y 12. Allí los nombra, los convoca e integra a los *yaku pishna-runas* en el proceso curativo, que incluye el uso de plantas medicinales y el uso de sus manos. *Rukumama-Mama-Curi*, para reestablecer la salud, da medicinas herbales, palpa, manipula, soba y presiona el cuerpo mientras canta. Así, además, transmite protección, claridad y equilibrio al cuerpo de la persona enferma. Los *yaku pishna-runas* vuelven a visitarla en sueños. Ella dice que ellos le dicen: “Oye mujer todavía me estás pensando a mí. Nosotros ahí andamos viendo a usted, cuidando a usted. Ese canto no tienes que olvidar”.

Figuras 11 y 12

QR (registro sonoro en MP3 y transcripción en PDF) Canto con los *Yaku runa* por *Rukumama-Mama-Curi*



Fuente: Esta investigación

Nos llama la atención la concatenación de instancias de comparecencias que tienen espacio en diferentes niveles o planos de realidad, y, sobre todo, como se pone de relieve el hecho de que estos encuentros traccionan prácticas que buscan el mantenimiento de la vida por la restauración de la salud. Estas relaciones nos mueven a indagar una escritura creativa que inscribe tras un juego de síntesis de términos la palabra *mutarualista* como referencia cardinal del proceso creador.

El entrelazamiento sintético de las palabras *mutar* y *mutualista* implica movimiento-traslado, en cuanto *mutar* que proviene del latín *mutare* significa cambiar, y reciprocidad, en la medida en que *mutualista* se asocia a ese tipo de interrelación. De ahí que la *mutación* provocada por el *mutualismo* se descubra como dimensión de campo creativo para una escritural enfocada en la indagación de aperturas y mixturas entre vidas, corporalidades, vocalidades, existencias, atmósferas y planos de realidad.

Es importante añadir, además, cómo la corpo-vocalidad *mutarualista de la escritura* se alimentó de significativas autodenominaciones expresadas por las *Rukumamas* durante las conversaciones sostenidas, especialmente en las narraciones cantadas. Nos referimos al reconocimiento verbalizado de nombrarse como *mama de la Pita*, *mama de la Yuca*, *mama del Fréjol*, *mama de la Chakra*; como así también al hecho de ser *mujer hormiga-conga*. Se reafirma entonces lo que podría entenderse como un *estar siendo mutarualista*, que se extiende también al ámbito del lenguaje. Revelamos que durante el proceso de interpretación al español de las canciones kichwa, la compañera identificó que muchas de las palabras que habían sido cantadas no terminaban de ser enteramente kichwas ni enteramente españolas, sino que se trataba de palabras híbridas. De la mixtura entre una lengua y otra resulta la formación de una tercera posibilidad. Una reunión de palabras expone una tercera lengua. Una que nos parece oportuno llamar *mutarualista*.

Animismo y oraliteratura

Otra de las referencias que tomamos en cuenta para conducir el procedimiento seguido durante la producción del cuerpo poético-literario que sigue a este acápite bajo el subtítulo de *Escrituras de animismo narrativo*, es precisamente la comprensión que hace Descola del animismo, en cuanto es parte de los “sistemas de propiedades de los existentes”²⁰. Según el autor, la amplitud que alcanzan los pares oposicionales elementales al plantearse como modalidades de definición diversas, conlleva una comprensión de los componentes de las personas humanas u otra clase de entidades vivientes en términos de “interioridades similares y fisicalidades heterogéneas”²¹.

Interesa esta forma de comprender el animismo porque al parecer en el caso del vínculo entre *Rukumama-mama-Curi* y los *yaku pishna-runas* las interioridades similares entre estas diferencias radicales se expanden hacia afuera, alcanzando un nivel de expresión que no necesariamente implica semejanza morfológica. En el canto de los *yaku pishna-runas*, por ejemplo, no hay semejanza corporal, las fisicalidades se mantienen heterogéneas, pero algo de los seres del agua pasa con el aliento humano que da cuerpo a las palabras en el canto de curación. Algo coincide, pero la vocalidad se expone más allá de las estructuras de la lengua común, como se evidencia cuando la lengua deriva en un híbrido kichwa-español. Algo *muta* en relación con aquello que se da y recibe entre las entidades que se vinculan e integran. La escritura explora entonces cuerpos y vocalidades en alianza y asociación *mutarualista*.

Por último, la oraliteratura, referida a las literaturas indígenas realizadas en toda su expresión y proceso, y definida “[...] por un tipo de

20 Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012), 190.

21 Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y...*, 190.

obras en que se busca expresar una visión propia sobre la actualidad de la comunidad, visión que combina la mirada externa con las voces de reflexión colectiva”²², se compone a las referencias procedimentales que nos permitieron aproximarnos al campo e interaccionar con las comunidades. Recogemos de la oraliteratura lo que Miguel Rocha nombra como “actitud oraliteraria”, que se compone del contacto familiar, el sentido de pertenencia territorial-comunitaria y la común referencia a los mayores como las palabras vivas de las colectividades²³.

Entonces, atrae en rigor la oraliteratura porque presenta condiciones de posibilidad de transformación y entrelazamiento de temporalidades, en el sentido en que “las tradicionesmítico-literarias, lejos de ser sistemas estrictamente cerrados, recrean las memorias arcaicas, readecuan las influencias externas y actualizan las experiencias del día a día; así pues, ellas suelen ser ancestrales y contemporáneas”²⁴. De ahí que la confluencia de narraciones y cantos que permean las *escrituras de animismo narrativo* que siguen este apartado expresan la confluencia de corpo-vocalidades inauditas y nacientes, que quizá tramen narraciones míticas-contemporáneas. En estas escrituras se elabora, amplia, transforma y re-oralizan prácticas y territorialidades con el deseo de movilizar-resurgir, memorias, cuerpos y voces.

22 Miguel Rocha Vivas (Comp.), *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá* (Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010), 33.

23 Rocha Vivas, *El sol babea jugo de piña...*, 33.

24 Ibid., 28.

Escrituras de animismo narrativo ***Yachak Jawana* (Sabio tejer)**

Nos bañamos largamente en las pozas que bordean los senderos, y fuimos aceptadas por los sajinos negros. Ahora sí, capas de lodo cubrían nuestros cuerpos y en mixtura de piel milenaria, supimos dónde estaban las casas.

Al emanar telúricas entrañas ya no corrían despavoridos. En manada, deseantes de cofradía iniciamos recorridos nocturnos, y al adentrarnos en uno de los corredores nos hallamos con *Lili Mama*, la escarabaja tejedora. Fuimos envueltas por diminutas e indescifrables existencias que poblaban su contorno, y al siguiente instante, en presente suspensión abierta, aquellas criaturas colmaron con masa madre las cuencas de nuestros ojos. La condensación de la pasta provenía de atávicas tramas, de inauditos tejidos de presencias.

Entonces percibimos la ofrenda: próximas al corredor vislumbramos una sucesión de habitabilidades cósmicas que adoptaban la forma de estalagmitas huecas. Allí sería la estadía, de allí provenían las aliadas.

Circundadas por la plenitud de las criaturas aladas fuimos conducidas hasta la entrada de una cueva, y en presencia del ocaso aquella caverna abrió su cuerpo y expresó su canto hasta atravesarnos y después envolvernos aún más, extensamente.

Cada molécula sonora proveniente de aquel fluido vibrátil, trasladaba en su lomo a guardianas de los cuerpos de agua. Así acontecimos, entre atemporales vitalidades resplandecientes y en peligro.

Fue el indicio para saber que nos esperábamos para entregarnos.

Primero fue la casa, enraizada en un intrincado laberinto subterráneo, luego las extensiones microcósmicas de aquella refulgente forma *escarabaja*, allí donde habitan las aliadas, la hondonada de las polifónicas.

Lili Mama avisa y en conjunto saben que todo refugio ahora es solo temporal en su forma. Ascenden las aladas a las copas más remotas de la floresta, y en variabilidad de ritmos imantados de éter, expresan desde allí repentina formación y explosión de burbujas de vapor, práctica de cantos-soplos que las plantas enseñan.

Ante el poniente, aquellas vibraciones de continuidad discurren por la atmósfera, adoptando la piel de finas vértebras y filamentos, recónditos y resonantes.

Aquel entorno de belleza estremecida incita un desprender de resurgencias: cada hálito vocal aproxima más los refugios a nuestras extremidades. Ahora ya no hay detención posible, el estado de magnetismo será alquimia.

Cada casa estalla de júbilo contra la epidermis.

Cada trama se adentra en la porosidad de la carne, alojando su espíritu atemporal en cada nueva articulada, localizada ahí, en sitios que portamos.

Ante el próximo naciente, *Lili Mama* coloca su cuerpo en aquella zona donde sea posible hacer refulgir las coordenadas grabadas en su piel. Es ella ahora quien se frota con espesura de memoria boscosa por todos aquellos vestigios que emanan los cuerpos cantados, los cuerpos tejidos. Después, en fricción excepcional adopta su última danza *transmutante* hasta multiplicarse en las membranas que nos habitan.

Ahora todo aquello acontecido se mixtura con lo apremiante, una sucesión de constelaciones calidoscópicas brota de los tejidos, dando lugar a inauditos corpúsculos sonoros que señalan tramas y senderos *otros* para las aladas de las aguas.

Warmis que hallan en la memoria de casas hechas por escarabajos el valor de continuar tejiendo.

Sima mutarualista

Inmensa es la boa que atraviesa los horizontes, y es en su piel donde confluyen los caminos. “Llevo en mis entrañas el veneno histórico vertido”, “Estoy maldita”, dice. “Soy el sacrificio”, “Conmigo los que no olvidan el holocausto invisible”²⁵, ruge, paralizando el oxígeno.

Desconocen
que en el tiempo de las madrugadas
planificamos para dar batalla a la impunidad que les
entró a los cuerpos

Recorrimos extensos tramos de una temporalidad descomunal que ya no logramos descifrar. La boca está seca y nuestra piel también. Cada vez que respiramos nos preguntamos dónde está el agua y qué nombre tiene lo que nos rodea.

Caminamos para hacer contacto con las memorias del bosque y las nuestras. Con las memorias del mundo. Sabemos que quizá sea la última de las formas de hacer resurgir las aguas y las lenguas.

25 Para una comprensión más detallada al respecto véase Graciela Cristina Gómez, «Agrotóxicos: el nuevo holocausto invisible» Salva la selva. Disponible en: <https://www.salvalaselva.org/temas/agrotoxicos>.

El estallido de dolor ante tantas muertes conduce a la última acción natural. Legiones interminables de *Chawa Mankus* sobrevuelan el cielo cubriendo con sus cuerpos toda la planicie cósmica. En los picos llevan sus nidos que semejan a los cuerpos de gotas milenarias, y otras veces a las matrices donde se gesta la vida.

Aquellos úteros tejidos cuidadosamente, surcan como laberinto los cuerpos celestes, hastadirigirse a las especies que han enfermado en el transcurso de las explotaciones extractivas: cuerpos boscosos y animales, maraña de seres que guardan en sus cortezas y pieles información vital, memorias mediales y todavía desconocidas.

Los impactos provocados por exceso, corte y explosión conducen a un estado de ensordecimiento que antecede al extravío de la vida. Herido el rizoma comunicante, los seres existentes recolectan a su paso fragmentos de suelo aún fértil para llevarlo muy lejos, a entornos inauditos. Ante el estremecimiento que implica el andar, quienes aún están, se mixturan y ocultan con la pasta planetaria.

Fragmentos de suelo recogen
y los guardan muy dentro, muy hondo.
Cuando adentran las maquinarias a entornos pluridiversos
de especies cuando escarban en la rivera de los ríos
buscan oro y para extraer el metal usan mercurio
Pérdida de oxígeno en las aguas

El temblor surca los cuerpos y los envuelve: la boca, las manos, las extremidades y nuestra voz. Después fue el entumecimiento. Empezamos a perder la capacidad de andar y la visión comenzó a desaparecer como sentido. Olvidamos las palabras y los sonidos del mundo. Olvidamos los misterios y las presencias se tornaron discontinuas.

Un hedor amargo habita las bocas y los peces flotan en los ríos.
Muchas vidas ya no naceny otras fueron despojadas de sus sentidos.

Bálsamos de ecos inundan el cielo, mientras una multitud de horizontes dan lugar al retorno que convoca a los *Chawa Mankus*. En honda oscuridad, las criaturas se adentran en los cuerpos de agua envenenados llevando en sus nidos pedazos líquidos de los acuíferos. Un tránsito atemporal acontece hasta llevarse todo vestigio.

Ocultos
inician la restauración
para el resurgir de los cuerpos

Se alejan entre la porosidad de la noche atravesando aquellos sitios que suceden despuésde los confines.

Aquí, en esta parte de las sombras,
solo el caminar que lleva al éxtasis nos mantiene aún.

Hace tiempo que dedicamos lo que queda de nuestros cuerpos a la acción del vértigo. Conla sangre intoxicada por mercurio que bebimos de los restos de agua, que comimos de losúltimos peces, vivimos en la vastedad de un transcurrir donde el oxígeno es intermitente y donde las palabras para nombrar lo que habita desaparecen de las memorias.

En la plenitud de las madrugadas, desechas entre el monte, lamemos con esmero y con premura cada brote de sudor que se desprende de nuestro adentro.

En el cénit más hondo de las correrías, de la extenuación apremiante. Allí, en medio de la devastación, una verborragia descomunal nos

acontece expulsando de nuestras bocas, carnosidades y lenguas, sonoridades y voces de todos los vivientes enfermos y desaparecidos justo antes de los ríos y después de las aguas.

Aquel alumbramiento de éxtasis y maraña temporal recorre cada acantilado y resquicio de nuestro adentro. Es el cuerpo de la boa resonante que nos habita, la que nos conduce a sonar, balbucear, rugir, regurgitar y cantar también la presencia de los extinguidos.

Alguien susurra-ulula-sisea:

Tamia Mullu Yura
Tamia Mullu Yura
Tamia Mullu Yura

Recordar un nombre implica curar las memorias, hacer resurgir la conexión que emana y convoca aquel cuerpo viviente. Ante el entramado de tránsito continuo que nos anida nos dirigimos a *Tamia Mullu Yura*, el Árbol de la Lluvia o el Árbol Semilla de Lluvia.

Atravesadas por fuerzas cósmicas tramamos con el Árbol Semilla de Lluvia danzas en su entorno. A cada paso todo aquello se hace más veloz y apremiante. Lo incesante teje el ritmo de ese instante inextinguible mientras las capas de peso que cubren nuestros ojos comienzan a despegarse del cuerpo. Aquella trama de *transconexiones* conduce a recoger restos.

Reunimos vestigios de otros cuerpos
y los colocamos como emplastos
en nuestras partes desechas

Mutantes *transespecies*, aquellos remanentes ofrendados reintegran pequeñas briznas de las memorias extraídas.

El árbol nos guía y todas las especies dicen: ante la proximidad de partida frotamos los cuerpos con los frutos del árbol y es allí, en ese instante, que se activa ineludible y como ante un desborde la existencia de las aguas y la desaparición de ellas.

Aquellos frutos que emanan en su morfología la oquedad del agua resquebrajan su soma dando lugar a un puente.

Junto a descomunales corrientes intempestivas cruzamos aquel puente, y en ese trayecto el hálito de todos los ríos nos dice:

cada uno su nombre
cada uno incesante
cada uno,
como el continuo de
sus cuerpos.

Las voces de las aguas humedecen nuestras memorias con las entrañas de la tierra. Cadaraíz. Cada circuito. Cada Resquicio. Cada hondonada.

Nuestras carnosidades y huesos, todo ahí dentro entre las vértebras de los principios. Aquel puente lleno de curvas y siseos, repleto de sombras y precipicios son los ríos y *amarun*, la boa y los caminos que dejamos de andar.

Si las voces callan, el puente húmedo subterráneo aéreo escamoso y vertebrado se quiebra.

El final del pasadizo nos coloca en la médula de
los vestigios aquí corría el cuerpo
de *Ruku Yaku*, Río Antiguo.

En su lugar, un entretejido de palos fértiles y curvos se extiende
a lo largo de aquella estremecedora ausencia.

Ya no mora el sonido aquí
desaparecidos los dicientes
ocultas otras
circulamos junto a extensos alaridos por
todas aquellas enredaderas maderables
para sacudirnos de tanto dolor
de tanta agonía.

Un conjunto de rugidos y quebrantamientos despedaza nuestro
andar mientras de los palos emergen inmensos *Pishna Yaku* - Lobos
de Agua. Toman otros palos no paridos y realizan un corte por la
mitad, brotando esta vez lágrimas de los ríos que los lobos nos
dan de beber.

Al entrar nuestro adentro con el líquido vital
al mixturarnos con su milagroso cuerpo
recordamos su nombre

Yaku Cashpi
Yaku Cashpi
Yaku Cashpi
Palo de agua

A nuestro redor todos ellos. Largamente nos percibimos mientras
el estrépito de correr toma la forma de torbellinos de remanso.
Pertenece esta vez a las cuevas de los limbos es a través del
aliento que aquellas singulares criaturas nos dicen.

Sabemos ahora de qué se trata
en los hálitos están trazados los continuos
fuimos convocadas y elegidas.

Sobrevivientes últimas

Con los sentidos desbordados y los cuerpos en honda fragilidad quedamos tendidas entreaquella maraña que contenía los últimos milagros de agua.

Es en aquel momento que los Lobos se dirigen a nuestros cuerpos, llevando pequeños paquetes humeantes. Se trata de una reunión de curativas para las heridas que dejó el mercurio en nuestra piel: *Nina Curu Panka*, cáscara de Añimi y Tabaco.

En tres hojas del monte se
colocan las tres medicinas
se hace *maitu*-envoltorio
y se lleva el paquete a la candela

Los Lobos colocan aquella pasta cocida como emplasto, primero por las partes laceradas, después soban largamente, entraman y mixturán junto a las pieles que nos contienen.

Comienzan así a bordar fortalezas
primero en la piel
después en los tejidos más internos
y en la sangre.
Nos entregamos a los poderes de los contactos
y les cantamos en una lengua que los multiplica.
Principios de recomposición nos embargan.
El proceso de restauración
implica los destierros del veneno,
y la remediación para la nueva circulación.
La inmersión diversifica el potencial de vidas.
Ahora ya es el momento y nos esperan.
Pulsiones telúricas, viscerales y mutantes nos envuelven

“*Sha Sha Sha Sha Sha Sha*”,
exhala la Abuela Loba al frente
“Vamos, son bienvenidas”, expresa
“*Sha Sha Sha Sha Sha Sha*”
Telúricas, viscerales y mutantes.

Por última vez de este tiempo nos detuvimos ante las heridas y las perforaciones de una tierra infértil y enferma. La Loba dice: “Ya no hallarán nada si aún queda alguien que seatreva, los jaguares espirituales conocen los tesoros subterráneos y cambian todo de sitio, lo adentran a zonas inaccesibles del mundo. Alquimistas son”.

“Ellos cambiarán toda huella”,
dice.

Su aparición es la primera señal de poder. Es la potencia del espíritu del agua cósmica que adopta esa forma animal.

“En cada lomo de cada Lobo de Agua cabe un cuerpo”,
dice.

Ella buscará a las últimas para entregar secretos y otros cuerpos de agua, dice la abuela pájaro, guardiana del Árbol de las Semillas de Lluvia.

En los lomos de los *Pishna Yaku* nos alejamos por última vez. Insondables fueron los espacios y las temporalidades transcurridas mientras trazamos con piélagos calidoscópicas escrituras, entretejidos de mixturas y membranas sonoras que anteceden y suceden, atravesando cuerpos y presencias que rugen, se deshacen, rebrotan, se pierden y resurgen.

Nuestros cuerpos ya no pesan. Los ojos aumentaron y las extremidades también. Aterciopeladas, livianas, multiplicantes y veloces así somos. Una legión de especies híbridas convocó y tejió estos cuerpos para nosotras.

Ahora descendemos del cosmos y también nacemos de las entrañas. Nos reunimos para hacer camino. Guardianas de partículas de agua somos. Cada una de nosotras lleva en nuestro vientre una gota para sembrar en los surcos secos donde transcurrían los ríos.

“Llevarán ají machacado”, dice *Rukumama*
Pishku-Abuela Pájara.

“Llevarán la casita de la hormiga *Añawi*”, dice también.
“Para atraer la lluvia”.

Guardianas y defensoras de lo vital. Como el jaguar, como la boa y algunas fuerzas del monte, morderemos cuando sea necesario y volveremos a ocultar cuando esta parte del mundo lo merezca.

Comunidades extensas vengan a beber en el tiempo de las madrugadas, en las estaciones que anteceden al dolor,

entren en contacto con el espíritu de las aguas. Aquí cargamos con las pieles para quien desee.

Ahora somos *Yuturis Warmis*,
Mujeres Hormigas-Conga.

Bautizos

Shuuurrr Shuuurrr Shuuurrr
Shuuurrr Shuuurrr Shuuurrr
Shuuurrr Shuuurrr Shuuurrr

Parida es la madrugada.

En la plenitud de la alborada *Llukllu* llama. A caminar por la silueta de los ríos, a refrescarlas memorias desde las penumbras y también a restaurar lo aún no acontecido. Cuando *Llukllu* camina, su cuerpo expresa senderos serpenteantes de vapor y desde allí convoca a despertar.

La resplandeciente humareda que emerge de su cuerpo, hace cantar a los árboles de Guayusa y reconstruir los sueños de las vivientes. Entonces se reencuentran y buscan el leño, y encienden el fuego, y beben Guayusa -la planta portal-, y la Guayusa les susurra, y luego se dan baños con las memorias de las hojas y ellas les envuelven y les trenzan mapas en sitios inesperados del cuerpo y ellas cantan las voces desconocidas, y se les llena la sangre de monte y cada respiración se celebra. Y los sueños arrojan su realidad al mundo, y así se rehabela y sacude por dentro, se descoloniza y libera. Las vivientes recuperan la multitud de sentidos perdidos y se fusionan, mixturan y pierden. Se entretejen sin pausa ni tregua y se arrojan la húmeda, vibrátil y enigmática boscosidad que les atraviesa. Corren así en los lomos de todo aquello que no ha de morir, entre la mutua y mutante sombra de lo resplandeciente.

Debía tener pocos años y el tiempo era inmenso y esférico como los pictogramas naturales en la piel de los existentes. “Quédate aquí cerca, a su alrededor. Aquí está *Sacha Warmi* también, la mujer de la selva. El árbol te va a cuidar porque aquí dentro vive su protector”,

así decía. Algunas veces era el *Chunchu*, otras la *Guayusa* o la *Ceiba*. Variaban de lugar,color y perfume, y siempre éramos parientes.

La espesura del monte y las antiguas, me invitaron a entrar a sus recónditas cuevas, y desde allí enseñaron. Después fue dentro de las montañas y después dentro de cada hoja.Después en lo hondo de ríos ocultos y entre los habitantes de aquellas zonas. Pude entonces escuchar y nombrar las vidas de la frondosidad inabarcable.

De madrugada se desliza hasta incorporarse. Cosecha pepitas del árbol de *Manduru* y conellas realiza una pasta de intensidad carmín, envuelve su cuerpo con livianas telas color *ankas* y con la certeza de una necesaria y dulce entrega, procede a componer grafías en su rostro.

Con el cuerpo envuelto de principios, se desplaza por el húmedo sendero que conecta sucasa con la planta. Encontradas se presencian. Comienza así una variabilidad de inauditosmovimientos y figuras que encarnan una danza de festivas mixturas. Los cabellos de oscura espesura se tejen con las hojas, y luego se reintegran dentro de la tierra agitando las raíces con vitalidad extensa.

La convocación de esféricas corrientes atrae vibrátiles efigies compuestas de prácticas ymensajes. El cuerpo de la danzante – atravesado de aquellas siluetas– se expresa en cantosde finas hebras de la planta. Las fibras de la Pita se expresan y llevan a la cantora al nidosubterráneo del saber tejer.

Después de habitar en la recóndita urdimbre que subyace, emerge entramada con la fibrade Pita y canta mapas, lo que urge saber hace con los hilos.

Escuchar, reconocer, hallar, pedir, cortar, quitar, latiguar, anudar, raspar, separar, anudar, lavar, golpear, enjuagar, colgar, secar,

desenredar, anudar, desenredar, quitar, reunir, restregar, hilar, restregar, hilar, teñir, esperar, elegir, tejer.

Volver a
sembrar para
continuar.

Las *Chakras Mamas* dicen que en esta parte del monte ya no tienen frío. Aquella chorreadera de agua helada que las persiguió día a día hasta aprender a tejer bien ya no continua. Los castigos ya no son fríos y tampoco se insinúa la soledad como dolor.

Parida la madrugada comienzan desde los pies. Las extremidades de humus provocan ritmos que escarban en el oxígeno aún nítido y viviente. Los cabellos expresan el monte nutritivo y medicinal que les acontece. En susurros incesantes los pechos compuestos desagradadas hojas de Guayusa cantan, y cada vértebra —guardiana de semillas— incita inaugurales polifonías.

Diez palos de *Lumu* se aproximan con sinuosos pasos hasta apostarse en la zona fértil. Las *Chakras Mamas* se preparan entonces para adentrarse en la cercana práctica. Aferradas a sus troncos, activan y sacuden sus aletas-alas, una composición de herbolariasque reúne la morfología del vuelo.

En intensidad volátil, las Antiguas se adentran en los fondos de *Warmi Cucha*, la lagunafemínea. Allí beben cantos y sueños subterráneos, mientras *Amarun*, la boa guardiana de la laguna les permite la entrada a su cuerpo para aprender desconocidos patrones de movimiento, otras tácticas de estar con la tierra.

Con la potencia impresa de lo subterráneo, las *Chakras Mamas* ascienden y sobrevuelan los palos de *Lumu*. Sacuden las

extremidades hasta humedecer los cuerpos leñosos, porque saben que toda expresión de contacto implica una extensión de los somas de poder, aquellos habitados y en tránsito.

Cuando descienden finalmente, cada una de las Antiguas se arranca un pequeño ramo desu aleta-ala medicinal. La *Mama* de memoria extensa, recibe y conforma una alianza de fortalezas con las partes de los cuerpos. Soba con la reunión de hojas cada palo de Lumu, convocando y transfiriendo las cualidades de cada planta.

*Mama Lumu Pachina, Mama Papa China, Mama Mandy Panga,
Mama Lumu Chikis, Mama Lumu Tutya, Mama Papaya Panga,
Mama Manduru Panga,
Mama Chakra Panga
Cada una de ellas
Cada una de
nosotras*

Cada palo espera el sacudimiento que los lleve a una formación de crecimiento incesante mientras las Antiguas dicen resonando:

*Lumu Mama, Lumu Mama, Apachiwanwi mama, apachiwanwi, uyanwi,
uyanwi, Lumu Mama.*

Entre húmedos tejidos vinculantes, los leños nutricios —hijas de las subterráneas— se entregan con gozo ante el deseo vital de poder ser multiplicante. De poder ser más que sían medio de un estado de progresivas desapariciones.

Llovidos, humedecidos y sobados, los palos son tomados por las *Chakras Mamas* quienes los percuten rítmicamente contra sus piernas hasta que queden rastros en ambos cuerpos.

“Hazte como estas piernas y más fuerte y más veloz que ellas”, dicen y vuelven a percutir como estampida. “Hazte como estas piernas, toma la fuerza ósea y mineral que nos compone”, “Crece fuerte, hazte como estas piernas”, señalan pidiendo sobre los leños.

Una reunión de personas pequeñas —parientes diversos— llega a la zona fértil. Las *Chakras Mamas* se preparan porque saben que es el momento de entregar *paju*, en el transcurrir del umbral hacia la siembra.

Cada persona llegada toma las muñecas de una Antigua, quien lleva en una de sus manos el palo para la siembra. En continua unión, caminan, trenzan y atraviesan, hasta hallar el hueco indicado. Al detenerse colocan juntas el nutricio leño en el telúrico adentro, lo hacen en diagonal y de frente al sol. Cuando lo han hecho juntas, *Chakra Mama* envuelve y después soba sus manos con las de quien le acompañó, haciendo sonar una, dos o tres articulaciones. Ahí habita el *paju* para la siembra, el poder que se aloja en el soplo interno del saber hacer.

Dentro de la tierra todos. Tomamos entonces por indicación de las *Chakras Mamas* el rojo ancestral de las pepitas de *Manduru* y colocamos la pasta en cada ojito del palo y en la punta, que es el lado de la intemperie.

El alimento se extiende y multiplica, la raíz alba es leche y pan, piedra y casa, mujer monte.

Señales de memorias
Comarca de sembradoras.

Conclusiones

Tras describir y abordar estos saberes y haceres corpo-vocálicos de vertiente amazónica, siguiendo lo mejor posible un enfoque que recoge la ontología como herramienta de análisis, intentaremos dar carnadura a unas conclusiones que no son otra cosa que la reafirmación de la necesidad urgente de mirar hacia otro lado, donde anidan las experiencias interrelacionales entre alteridades radicales. Pues, este campo de interacción que nosotros abordamos desde la manifestación de hábitos que comportan conocimientos vitales, derivados del encuentro entre corpo-vocalidades y sus diferentes lenguajes, sonoridades o dimensiones espaciales de la selva, constituye un campo prominente para el ejercicio de la investigación creación en Ecuador.

Los saberes y haceres corpo-vocales a través de los cuales los *Jatun Yaku runas* exponen lógicas diferenciadas que multiplican los *locus* de enunciación, elevando otras formas de vida y existencias al rango de agentes con discursividad y propósitos, tensionan los paradigmas que sostienen los sistemas de representación de los conocimientos universalizables acerca del mundo, la vida y la naturaleza. El diálogo con ontologías diferentes supone entonces un enriquecimiento perceptual, sensorial y sensible a las existencias que componen el mundo. La asunción de la pluralidad ontológica permitiría una reposición del mundo en la medida en que el reconocimiento de las multiplicidades de la naturaleza, la pluralidad epistémica, estética y poética se opone críticamente a los fundamentos últimos de lo que para el proyecto occidental es único y universal.

La investigación creación enfocada desde una perspectiva semejante puede reflejar en sus procesos la búsqueda sensible de otras composiciones de mundo, y de este modo, cuestionar las narrativas hegemónicas de la globalidad, como también contribuir en la consolidación de un removimiento óntico que puede descubrir alternativas para confrontar

estéticamente vectores de acabamiento e invisibilización de las multiplicidades vitales y las diversidades culturales.

En este sentido, las conclusiones del presente estudio apuntan que el compromiso ecológico-político de las artes en Ecuador debe ser asumido sin vacilación, y de cara a la generación de espacios de experimentación artística inter y transcultural e inter y transespecífica. De esta manera reafirmaos que nos parece imperante la necesidad de que los procesos de investigación creación se vean empujados a rebasar las delimitaciones disciplinares, y que, tras la integración de elementos extra-artísticos entre sus unidades de análisis, puedan proyectar horizontes de sentido vital y practicar consecuentemente un *ethos* creativo guiado por un afecto empático del ambiente y los ecosistemas. Esto no quiere decir, sin embargo, que las artes tengan que volverse todas militantes de los ambientalismos, sino que, al menos con mayor frecuencia y contigüidad cultiven el devenir de los conocimientos en empatía afectiva, a fin de que desde la construcción simbólica promuevan respuestas estético-políticas a los procesos de destrucción y vaciamiento que se extienden sobre el planeta.

Antropozoopolíticas de la ciudad

John Felipe Benavides Narváez

Ciudad e infancia del dibujo

Jean-Luc Nancy en su libro *La ciudad a lo lejos* entiende que la ciudad propone su propio arte: el tránsito donde el transeúnte es el verdadero personaje de la ciudad. Al dibujar sobre (en) la ciudad se visibiliza este tipo de tactos y sentidos conjugados. En forma de nichos de muerte se desplaza el dibujante, entre guaridas y madrigueras con las cuales escudriña la territorialidad animal del municipio de Pasto (suroccidente de Colombia).

La ciudad mezcla y remueve todo, separándolo y disolviéndolo. Nos tratamos, nos rozamos, nos tocamos y nos separamos: es un mismo andar. Se está apretado cuerpo a cuerpo en un subterráneo o en una escalera mecánica, auto contra auto y también por la tarde vidrio contra vidrio de un extremo al otro lado de la calle: cortinas ligeras, luces azuladas de los televisores, y a veces en la noche la música nerviosa de un baile, otras, la sospecha de una escena tierna o furia²⁶

Empero:

Cuanto más sólidamente cerrada al afuera parece la madriguera, más grande es el peligro de estar encerrado en el afuera, de estar entregado sin salida al peligro, y cuando toda amenaza extraña parece apartada de esta intimidad perfectamente cerrada, la intimidad se convierte en extrañeza amenazante, se anuncia la esencia del peligro²⁷

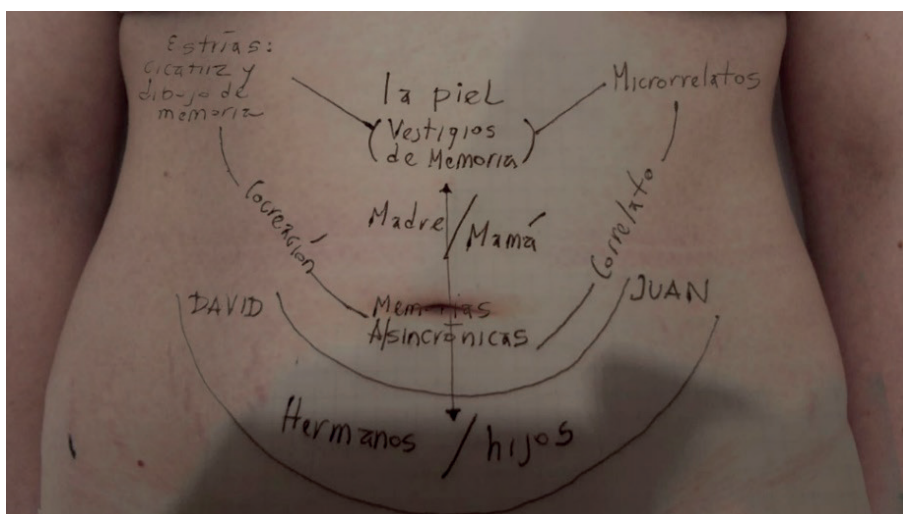
26 Jean-Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos* (2013), p. 46.

27 Maurice Blanchot, *El espacio literario*, (Barcelona: Paidós, 1992), 158.

El animal acentúa esta amenaza al atravesar la intimidad hogareña con un carácter nocturnal y abismal. Territorio incierto sobre las pertenencias y estatus de lo humano. O bien, puede darse como una cartografía en el cuerpo mismo del artista.

Imagen 26.

Cartografía presentada por Geovana Ponce en el Seminario Tecnopoéticas de las artes en Maestría de Investigación/Creación. Arte y Contexto de la Universidad de Nariño. (Pasto, Colombia: 2021) Técnica: montaje digital



Fuente: Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto. Universidad de Nariño

El maestro Tupac Cruz cuando dirigió el seminario Tecnopoéticas de las artes en el año 2021 de la Maestría en Investigación/Creación, Arte y Contexto²⁸, de la Universidad de Nariño (Colombia) propuso a sus estudiantes realizar una cartografía que sintetice su proceso de investigación-creación. La estudiante Geovana Ponce para tal ejercicio

28 De ahora en adelante MICAC.

realizó dicha cartografía pensando en una arqueología en su vientre (véase imagen 26). Este dibujo yuxtapuesto sobre la piel pone en evidencia los vestigios dejados por el embarazo: estrías, celulitis y cicatrices. Los considera como uno de los aspectos más reales dentro de la maternidad: Estos a la vez son trazas de amor de sus hijos y la confirmación de aquel lazo plasmado en su dermis. Los hijos de Geovana siguen muy de cerca este cruce de trayectos y movilidades en el cuerpo de la madre.

Como productos de su investigación-creación, Ponce realiza una serie de videos que dan cuenta de lo maternal. En uno de ellos sobresale la voz y dibujos de su hijo menor; en tanto “explora unos medios, mediante trayectos dinámicos y establece el mapa correspondiente”²⁹. Dentro de este proceso, el hijo mayor es quien musicaliza y edita. Todo cuanto recorre sus hijos hace parte del movimiento de sus ejercicios audiovisuales, exponiendo la subjetividad de un itinerario que no necesariamente parte de una humanización del recorrido.

Los videos amorosos de Ponce se componen por una amalgama de movilidades y trayectos de la madre fuera del rol maternal y exponen a la mujer que no se deja dominar e inscribir en la ley de la *polis*. Cuando incorpora los dibujos de su hijo menor, levanta mapas de subjetividades e intensidades que desbordan la obra.

En otros contextos familiares, la hija de mi sobrina, cuando niña, se asustaba con un dibujo de mí autoría, que se encuentra cercano a la puerta principal de la casa de mis padres. Aquella obra, cuyos seres tienen la cabeza de un animal, es la representación de la fantasía edénica del matrimonio. Reconoce ella el espanto que le producen esos terribles pingüinos, como les dice y me recrimina la exposición en la casa paterna.

29 Gilles Deleuze, «Lo que dicen los niños», en *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 98.

En contraste, hace algunos años, expuse una serie de dibujos para el salón Victoriano Salas, reconocido salón regional, que fueron cedidos sin mi consentimiento a un jardín infantil por el alcalde de la Florida (Nariño). Dicha decisión fue dada por la supuesta reacción que vio el burgomaestre en los infantes. Después de los devaneos burocráticos y de no hacer caso al reto violento del burócrata cultural, entendí que dichas cabezas de animales que había diseñado pensando en una sociedad que habita los techos de las casas, estaban bien en dicho *kindergarten*. No en vano, es el niño quien puede confluir con el trazo bestial de esos seres.

Los dibujos de mis hijos florecen a lo largo del apartamento. El niño impide, como el animal, que se petrifiquen los tropos del espacio hogareño. Es un ejercicio de una corporalidad inaprensible que acentúa la fragilización del hogar. Son maneras de soportar la compañía y ausencia del otro. Al mirar gracias a una ecografía la risa de mi hijo en el vientre de la madre, entiendo esa desmesura de lo infantil. La literalidad mítica de lo animal se vuelve gracias a los niños en una cartografía que resuena con el dibujante. Al dibujar se apela a la conciencia del niño; alejándose de la infantilización, “dada desde las nociones de garabateo que intentan totalizar la gestualidad infantil acondicionándola al aprendizaje de los cánones de lectoescritura escolar”³⁰.

En el año 2020 dirigí la asignatura de Arte y Lenguaje en el programa de Artes Visuales de la Universidad de Nariño. Para esta asignatura que tiene un fuerte acento semiótico, propuse otras posibilidades teóricas y, sobre todo, una serie de ejercicios que intentaban cuestionar las nociones del significante y significado. Este binario estructuralista era insuficiente para establecer una relación entre lenguaje y dibujo. La intención a partir de una serie de ejercicios de apropiación de imágenes pictóricas y de lo cotidiano, fue explicitar la relación entre la animalidad de la letra y

30 Jacques Derrida, *Forcenar al subjectil*, 2011.

su sacralidad, que se da inclusive en la reducida enseñanza alfabético-numérica de la escuela. Para lo cual, se propuso seguir a la metodología del preescolar que comienza con señalar las letras, sus sonidos y sus combinatorias para convertirse en sílabas y luego, en palabras y oraciones.

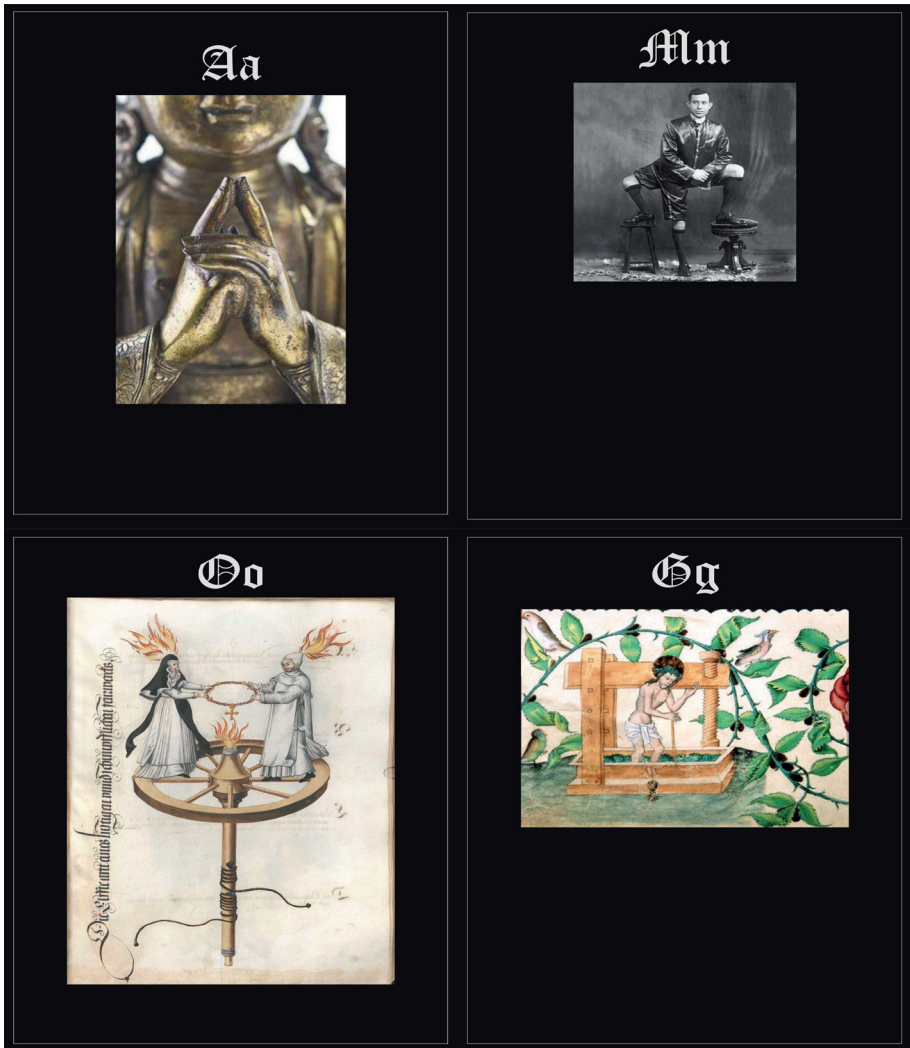
Como la intención fue presentar otra forma de entender la escritura, acudimos a las letras en el Libro del Zohar. En este libro sagrado de los judíos, las letras tienen cuerpo y personalidad, además de existir antes de la creación. Es decir, a diferencia de lo que nos señala la educación, las letras son anteriores al sonido y a la configuración logocéntrica del mundo. Tienen su cuerpo con rasgos simbólicos y de personalidad. Tan así que a letra vive en el universo cuando antes de lo hablado y la estructura alfanumérica. Uno de los resultados sobresalientes fue el abecedario (imagen 27) propuesto por Santiago Zambrano. En forma de una obra erótica, asigna la letra a imágenes no propias como un bestiario. Da la sensación de un gesto pueril que cometen los infantes cuando imaginan los libros como juguetes o animales.

Deleuze compara al arte con los niños. Responde, además a la arqueología psicoanalítica de Melanie Klein, quien realiza un análisis de infantes violentados por la guerra. Deleuze se opone al modelo paterno-materno como única ruta de comprensión de lo infantil. Contrasta al niño con el artista, en tanto tiene sus propios trayectos fuera de este esquema y en donde los animales son parte de esta búsqueda cartográfica. Los niños crean sus propios mapas. Deleuze lo expresa de la siguiente manera:

El arte alcanza asimismo este estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos. Siempre hay una trayectoria en la obra de arte, y Stevenson pone de manifiesto la importancia decisiva de un mapa coloreado en la concepción de La isla del tesoro. Lo que no significa que un medio determine necesariamente la existencia de los personajes,

Imagen 27

Alfabeto presentado por Santiago Zambrano para la asignatura Arte y lenguaje (Pasto, Colombia 2020). Técnica: apropiación digital



Fuente: Archivo de la asignatura de Arte y Lenguaje. Programa de Artes Visuales. Universidad de Nariño

sino más bien que éstos se definen a través de trayectos que efectúan real o mentalmente, sin los cuales no devendrían³¹.

Del mismo modo, la estudiante de la MICAC, Jovita Cárdenas, en su trabajo final de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, intitulado *Anatomía de la Sabiduría Femenina*³², nos presenta una serie de obras que re-presentan la feminidad en el contexto nariñense. En la obra *Linaje* (imagen 28) establece nexos con las mujeres de su familia. Siguiendo la noción del bordado tan relacionado con lo femenino en Pasto, propone sendos tejidos que tienen como asiento el dibujo, a través del que supera su delimitación por lo geopolítico y el género, pues la presencia de sus amadas mujeres moviliza unas conexiones de sangre, que en la obra se representan por un fino hijo rojo, por medio del cual Cárdenas rompe con la legitimidad del árbol genealógico para proponer una movilización de sangre.

Sin embargo, en Pasto es costumbre relacionar la animalidad con cierta infantilización de la imagen a partir de una erotización dada por el comercio, las festividades y lo *mass-media*. El niño y la mujer son el *target group* de esta comercialización. Ante las orejitas de Mickey Mouse de la prostituta al despertar la lujuria de los mirones, o la madre ratoncita que acompaña sensualmente a su hijo en Halloween, el dibujo señala el lado terrible del comercio. Por eso, ponerse orejitas de animal no garantiza el enternecimiento, pues esta tecnificación acentúa el carácter bestial de dicha imagen.

31 Gilles Deleuze, «Lo que dicen los niños», en *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 105.

32 Jovita Cárdenas, *Anatomía de la sabiduría femenina. El Vientre Sagrado y los Ciclos de Sangre Como Violencias de Género Impuestos por la Simbología del Cristianismo* (Pasto: Trabajo de grado del programa de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, 2021)

Imagen 28

Fragmento de la obra Linaje de Jovita Cárdenas. Hace parte de su trabajo de grado de Artes Visuales presentado en el Salón Palatino. Universidad de Nariño, 2021. Técnica: Tejido y mixtura sobre lienzo



Fuente: trabajo de grado Anatomía de la Sabiduría Femenina. Programa de Artes Visuales, Universidad de Nariño.

El ratoncito de Disney se logró gracias al trabajo de la psicología aplicada al diseño y el traslado operativo de la *phsyognomia* (donde el rostro del hombre se compara con el del animal acorde a su fisionomía para determinar su carácter). Los artistas con su peculiar humor exponen la imposible especularidad de dicha comparación. El dibujo diseña la imposibilidad de tal reducción y, al contrario, abre el campo de un erotismo-otro en dicha intersección animada que opera por una anamorfosis del diseño.

Ante la infantilización del animal, los dibujantes exponen e ironizan la forzada unión con lo animalesco. Lo hacen con diseños retorcidos, invertidos y carnavalescos bajo la forma de infantilización y humanización del muñeco cinematográfico, que evidencia que no solo se trata del hecho de dibujar desde su propio *ethos* y mirada — que a veces es inevitable en el dibujo —; sino de oponerse a la abdicación de lo identitario como método y técnica.

La identidad en el dibujante siempre es instrumental, es pura tecnificación de lo político que crea la ilusión de aprehensión del (los) otro(s). Se recurre a ella para dramatizar ciertos encuentros basándose en líneas y tramado. Aunque parezca un solo animal quien se asoma, éste siempre viene acompañado. No hay un singular-plural metonímico que quiera representar en la palabra “animal” a todos los animales. Ya lo sugiere Derrida³³, al afirmar esto como una violencia directa sobre su singularidad. Los animales a-saltan desde un lugar inesperado, y el espacio, que ya había adquirido una teatralidad, se rompe por la desdramatización de la errancia animalesca. Ante cualquier *traslatio ad prototypum animalis* del carácter moral del personaje de la televisión, los artistas responden con la disposición en proporciones anatómicas a dicha imposibilidad.

33 Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Madrid: Trotta. 2008)

Hace algunos años con los artistas visuales Román Ramírez y Mario Bastidas, escogimos para una exposición itinerante de dibujo, las huellas de orina de mi perro dejadas en un retazo de periódico en el que descubrimos un diseño anónimo que figuraba la imagen alterada de un policía gracias a un biscocho de comic (Véase imagen 29). En esta yuxtaposición de los trazos del dibujante anónimo y del animal, se desconoce la autoridad y autoría, pues la meada del perro y las líneas agreden la autoridad del policía retratado. En el fondo, lo que pretendíamos era hacer entender que un animal también dibuja: hace posible el diseño en un plano o un formato, y tiene la precisión para hacerlo.

En esta perspectiva, en la Maestría en Investigación/creación. Arte y contexto (MICAC) se contempla la asignatura Antropozoopolíticas de las artes. En dicha asignatura se invitan a una serie de pensadores y creadores que desborden y critiquen la noción antropocéntrica de la enseñanza y práctica artística. De este modo, la maestra Fernanda Cardoso³⁴, reconocida artista colombiana radicada en Australia fue invitada a dirigir en el 17 y 18 de diciembre de 2001 dicha materia a los estudiantes de la primera cohorte. Una de sus principales aseveraciones fue que el animal tiene un sentido estético. Su importancia va más allá de ser un modelo para las artes. Como en el caso de las arquitecturas animales³⁵, la construcción del nido del pergolero australiano evidencia la capacidad de configuración estética a través de la apropiación de elementos artificiales que selecciona acorde al color, de un cromatismo en el que, por ejemplo, se pueden ver cucharitas de plástico azul entremezcladas armónicamente con pajitas como si fuese una instalación.

34 María Fernanda Cardoso, Seminario Taller Antropozoopolítica de las Artes, Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto. Primera Cohorte. (Pasto, Nariño, Colombia: Universidad de Nariño, 18 de diciembre de 2021).

35 Juhanni Pallasma, *Animales arquitectos* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2020).

Imagen 29.

Obra de autor anónimo como parte de la exposición Monstruo Infante realizada en el Salón Cultural Palatino, Pasto, 2012. Izq.: Anverso. Periódico intervenido con orín y lapicero. Der.: Reverso. Cartón prensado. Cintas añadidas con caligrafía de Román Ramírez.



Fuente: Archivo personal del autor

Afin a esta perspectiva, el estudiante de la MICAC, Danilo Estacio en su tesis pregradual establece una arqueología de estas formas artísticas de los pájaros, que describe así:

Si consideramos que la existencia de una expresión artística, como el rayar una concha marina, pudo existir miles de años antes del humano, no sería sorprendente que otros animales hayan desarrollado estas capacidades de expresión antes de nosotros, siendo algunas expresiones zoográficas olvidadas por el tiempo, mientras que otras especies podrían estar en constante evolución de lenguajes creativos apreciables hoy en día. Es de destacar la técnica de pergolero australiano, quien inicia la temporada de apareamiento construyendo una compleja estructura de ramas, un umbral entretejido rodeado por diversos objetos recolectados (frutos, rocas, flores, insectos, debido a la contaminación también suele utilizar

plástico y papel) los cuales ha ordenado meticulosamente en grupo del mismo color o forma, pero este recinto no es un nido, es un escenario para un despliegue de danza y canto tan impresionante como la estructura misma, ha pasado 5 o 6 años aprendiendo, experimentando y perfeccionando su estilo propio con el objetivo de sobresalir entre otros machos³⁶.

Al hablarle a una amiga animalista sobre esta posibilidad, ella dice que solo se trata de un asunto de instinto. Pese a que habla de derechos de animales, inclusive de partidos animalistas que pretenden a bien velar por una justicia animal, niega tajantemente las artes de los animales. Se comprende ante esta apelación a lo instintivo, sin mayor posibilidad de otras dimensiones de que en defensa de lo animal lo que se sobrevalora es al hombre. Sin desconocer las importantes marchas, inclusive en contra de los circos (que, a mi parecer, pertenecen a un recuerdo infantil, y resultan primordiales en la aparición del animal dentro de mi obra), cabe mencionar que la humanización del animal es una estrategia de regulación de su desaparición, en tiempos de devastación, alteración y exterminio.

Tanto Danilo Estacio como María F. Cardoso exponen una mirada sobre y del animal, pero también la posibilidad de su graficalización, su trazo y su manera de responder a su propia hospitalidad. En el mismo seminario, la estudiante de la MICAC Fernanda Benavides al referirse a lo propuesto por la maestra Cardoso, lo considera como un pacto en donde los animales no hacen daño, mientras Estacio lo relaciona con una función práctica y comunicativa del animal, quien “comprende un aprendizaje a través de la experimentación con materiales y técnicas en

36 Danilo Estacio, *Vestigios bestiales, Investigaciones zoográficas y devenires de creación de(sde) los animales en la ciudad de Pasto* (Pasto: Trabajo de grado programa de Artes Visuales. Universidad de Nariño, 2018), 20-21.

la que cada decisión se toma con intención y cuidado”³⁷ Es tal vez por eso que mi perro ladra a algunos cuadros con una intensa iracundia.

El dibujo diseña la respuesta del animal. Jacques Derrida desnuda el problema del discurso occidental frente al animal quien se le niega toda posible respuesta (al hacerlo, también se niega la posibilidad de mirada —que el animal nos mire— de la muerte, del deseo, etc. Inclusive de la desnudez y del pudor entre animal y hombre) Discurso occidental que se sustenta en la palabra *Animal* como un concepto singular-plural que intenta subsumir todos los animales sin tener en cuenta las obvias diferencias entre ellos.

Esta categorización de lo humano frente a lo animal, basada en lógicas supuestamente humanas o de exclusividad de lo humano, son puestas entre paréntesis por Derrida, pues parten de un logofalocentrismo al cual recurren escritores de sus afectos, inclusive como justificación de la terrible violencia sobre el animal (a quien a veces ni siquiera se le da la posibilidad de ser otro) en estos siglos. En este sentido, afirma que:

[...] al igual que Descartes, jamás Kant, Heidegger, Lévinas, Lacan — digamos los sujetos firmantes que portan ese nombre o a los que éste porta — evocan la posibilidad de ser mirados por el animal que ellos observan y del que hablan. Al igual que Descartes, tampoco ninguno de ellos evoca o tiene en cuenta el problema de la desnudez o del pudor entre el animal y el hombre. Al igual que Descartes, ni se les ocurre distinguir entre todos los animales y, al igual que Descartes, hablan de “el animal” como de un solo conjunto que se puede contraponer a “nosotros, los hombres”, sujeto o Da-sein de un “pienso”, “soy” según un único rasgo común y del otro lado de un solo límite indivisible. Sus ejemplos son siempre los más pobres posibles, apuntando siempre a ilustrar una identidad general del

37 Danilo Estacio, *Vestigios bestiales, Investigaciones zoográficas y devenires de creación de(sde) los animales en la ciudad de Pasto* (Pasto: Trabajo de grado programa de Artes Visuales, Universidad de Nariño, 2018), 22.

animal y no unas diferencias estructurales entre diferentes tipos de animales. Al igual que Descartes, tampoco reconocen el más mínimo derecho ni ninguna aptitud para la respuesta, en cuanto tal, a lo que ellos denominan el animal³⁸

Aunque es difícil resumir dicha problemática, pues es necesario replantear muchas preguntas onto-filosóficas y teológicas de Occidente, los artistas de Pasto procuran su aparición. Ellos diseñan la respuesta animal negada por la asimetría metafísica, como es el caso del artista visual Oscar Patiño quien dibuja incansablemente al copetón, ave en peligro de extinción debido al crecimiento desmedido del municipio.

Este hipergrafismo, si se quiere, hace de la avecilla un personaje siempre vivo que se yuxtapone al desarrollo citadino. Esto se evidencia en su propuesta para Trabajo de Grado I en el año 2022. Esta asignatura permite concluir el proceso del pregrado de los estudiantes de Artes Visuales de la Universidad de Nariño pues supone que lo desarrollado a lo largo de su formación profesional debe tamizarse en este espacio académico. Así que, la propuesta de Patiño tiene toda consistencia y concepción de obra. Entendiéndose que esta insistencia por el animal es su estética principal, a tal punto que lo dibuja en exceso, inclusive en cuchillas industriales como alegoría de la explotación indiscriminada de su terruño (Imagen 30). Al procurar su aparición sin el consentimiento de lo humano, el dibujante se aparta de aquellos que han eliminado toda singularidad del animal acentuando su canonización bajo las formas biológicas e inclusive bajo los discursos ecológicos. La ilustración de Patiño no intenta conciliar con el estudio anatómico y biológico del ave, más bien propone una ornitoestética³⁹ de las artes.

38 Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Madrid: Trotta. 2008), 110.

39 Palabra que surge de un diálogo entre nos a partir de una serie de asesorías en la asignatura de trabajo de grado del 2022. Aún por desarrollar, pero que insta a una panorámica estética desde las aves y que, permite un estudio desde el dibujo en tanto ecosofía del animal.

Pese a que en su búsqueda del animal recurre a la fotografía, esto solo le ayuda a tener imágenes de este mundo desmesurado, procurando no caer en la mecánica fotográfica y la reducción digital. Patiño sigue de cerca al copetón — pequeña ave de la región panamazónica —. El dibujo le permite además de la exploración de sus movimientos y posturas en las edificaciones, sino pensar en una estética que resuena con el canto. Lo expresa de la siguiente manera:

El Copetón (*Zonotrichia Capensis*), obligado a adaptarse al techo de zinc y a los dioses de marmol. Ave que paga los impuestos para vivir en la ciudad, así como en el campo la devastación de los bosques a la industria, seguramente escucharlo cantar es la calma del alma, pero su canto no es más que un auxilio de nuestra ablepsia indiferente, mientras la ciudad consume silenciosamente su hogar⁴⁰

Ante esta aparición inesperada de lo otro, le asigna una especie de musicalidad al dibujo. El lápiz hiere la superficie metálica del objeto industrial. Abierto a la desmesura, el trazo impide una acción de estructuración. Esta aparición bestial está en el mismo acto y obra. Sobre formatos tan improbables como las cuchillas que tajan árboles, el soporte no resiste más. Ese metal parece papel. Se hace nadería allí donde el dibujo se desborda por sí mismo, inclusive antes de ser previsto como línea o tachadura. Sea como fuere, es dado por una intersección improbable donde los géneros se suspenden, o es el inicio de un trayecto a partir de la *copulatio* con lo animal.

Oscar Patiño construye sus cartografías a razón de los lugares de aparición del pajarillo sabiendo que el dibujo es indomesticable pese al enternecimiento de la imagen. Al simpatizar con el ave, traza

40 Oscar Patiño, Borrador trabajo de grado. Pasto: Asignatura de Trabajo de grado 1 dirigida por Jhon Benavides-Programa de Artes Visuales (Universidad de Nariño, 2022).

un “recorrido identitario en el universo del peregrinaje”⁴¹ que intenta ilustrar al animal en el contexto de una ley doméstica que se impulsa y procura desde la ciudad como exterioridad impuesta. No obstante, el animal reconoce lo citadino antes de ser el hábitat por excelencia de lo antropocéntrico, impidiendo con ello un sometimiento espacial y temporal. Para esta afectación bestial a veces nada más basta con montar una cabeza animal sobre el cuerpo humano y viceversa.

¿Qué hacer frente a un dibujo de estos que son como un bestia, imparables? ¿Cómo lidiar con esta animalidad que yace siempre en el dibujo? ¿Qué hacer con esas cabezas diseñadas, que, a la vez, son animales en sí? Téngase presente que a la cabeza “no le falta espíritu, es un espíritu que es cuerpo, soplo corporal y vital, un espíritu animal, el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu murciélago...”⁴², que se deforma, se expande o se contrae por las fuerzas exteriores e interiores del dibujo.

Pulsaciones que se evidencian en los bosquejos cuya lógica es colocar cabeza animalesca sobre cuerpo humano y que, lejos de acondicionarse a un disfraz mediático (como suele pasar en Pasto en tiempos de Halloween o Carnaval) es pura materialidad animal. Deleuze lo sugiere al afirmar que “las deformaciones por las cuales el cuerpo pasa son también los trazos animales de la cabeza”⁴³. La propiedad sobre lo que se hace se desvanece inclusive sobre la imaginación, por ser ella la constatación de lo humano como especie.

41 Paulo Bernal, *Sobre teología animal (serie de dibujos de Jhon Benavides)*. Catálogo de la exposición Teología animal de Jhon Benavides (Bogotá, Colombia: Sala de Proyectos-Universidad de los Andes, 29 de julio de 2015), 1.

42 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002), 14.

43 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 14.

Imagen 30

Obra presentada por Oscar Patiño como parte del proceso de la asignatura de Trabajo de Grado, 2022. Técnica: Pintura y dibujo sobre disco de metal, 2022



Fuente: Archivo de la asignatura Trabajo de Grado dirigida por el autor.

Dibujo y tránsitos caníbales

Los hombres se relacionan con la condición animal de la ciudad. Por eso Manuel Delgado se refiere al hombre como “animal público”⁴⁴, entendiendo con ello que la ciudad es el sitio de su animalidad. Del mismo modo, Carlos Mario Yory comprende que al ser público también se tiene sus propios trayectos y relaciones; como sucede con el ave de Patiño, en donde el sentido de la urbe se da por un lenguaje que se transforma constantemente. Entonces:

Valga decir que, si algo caracteriza a la ciudad actual, y con ella a la sociedad que la habita, es su dimensión heterotópica y su manera de constituirse, desde el lenguaje, en una “nueva naturaleza”; aquella que, como hemos dicho, nos habla también de un nuevo paisaje: “el paisaje de la ciudad” y, por tanto, de un nuevo lenguaje, “el lenguaje de la urbe”. Un lenguaje que, en consecuencia, nos subsume en un nuevo proyecto: el derivado de nuestra nueva naturaleza como “animales urbanos” desde la cual nos avocamos a “buscar sentido” (preocupación en todo ajena del habitante del campo). Es desde esta “nueva naturaleza” desde donde contemplamos, de una manera nueva, también, el paisaje que, desde el lenguaje, se nos ofrece; y hablamos de una nueva manera de contemplar porque la mirada del habitante urbano es siempre, como la “historia urbana”, proactiva, interesada y orientada; razón de más para entender por qué la ciudad no está hecha para “mirar”, sin más, sino para involucrarse con ella haciendo parte de su lenguaje⁴⁵

44 Manuel Delgado, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999).

45 Carlos Yory, *Topofilia, ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de América Latina en el contexto de la globalización: “caso de la ciudad de Bogotá”* (Madrid: Tesis doctoral, Programa Geografía Humana, Territorio y sociedad. Universidad Complutense de Madrid, 2003), 22.

Este animal urbano tiene presencia en la investigación-creación del artista Javier Burgos, quien dibuja y a la vez, recolecta objetos de la ciudad. A este ejercicio gráfico y de recorrido es afín conceptualmente al *flânerie*. Si bien no es parisino, sino pastuso, Burgos al igual que Walter Benjamin o Baudelaire remarca la sobrevivencia⁴⁶ que expresa la inversión del movimiento laboral; por ello, en la obra, no existe una definición de objeto (menos bajo la forma académica del objeto de estudio), sino una metralla de imágenes, lugares y anécdotas cuya conexión es dada por el ejercicio de desandar las calles, como describe Javier cuando dice:

Por un lado, los residuos, noción de objeto-*objectum*; por otro lado, los estertores de la ciencia, la química del fármaco en la calle, Haschisch de Benjamín. El viaje de Ulises es en realidad sobre Methis –la diosa de la droga–. Los descubrimientos, el calentamiento global, la ventana, el espejo, el baño, el inodoro, methisología, la puerta, el encierro, mi perro, mi familia, los vecinos, que son gente entrometida, monstruos, fantasmas, almas en pena (circulo de protección de los ebrios), la compañía, mi soledad, tu soledad, nuestra soledad, el silencio, nuestro ruido, la tristeza, la alegría, la salud (¡ja su salud!!), la enfermedad, la esperanza y Esperanza la que vende hasta tarde cafés en el Parque infantil.

También la fe, el nihilismo, la basura, el amor, ¿la paz (hasta) cuándo? la vida, la muerte, el miedo, el cielo o el infierno el pensamiento los símbolos muchos colores. Luz. Oscuridad⁴⁷

La palabra *methisología*⁴⁸ la sugerí hace algunos años a razón de una imposibilidad metodológica para las artes, al menos, desde los

46 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

47 Javier Burgos, *Ciudad monstruo. Aparatos electrónicos de obsolescencia programada*, 2.

48 Jhon Benavides, *Asomos de traza. Para una methisología de las artes* (Popayán: Inédito, Doctorado en Antropología-Universidad del Cauca, 2015).

parámetros académicos actuales. Después de años solo es posible palparla, en el proceso, obra y vida de Burgos. Lo que permite comprender que *metis* no sería únicamente la astucia (Μῆτις, *Mêtis*, literalmente ‘consejo’, ‘truco’ en griego antiguo y muy propio de Ulises) dada a algunos hombres tal cual brillantez de origen divino⁴⁹, sino también la posibilidad de circunnavegar el mundo del *pharmacon*, gracias a una inteligencia telepática que puede percibir diferentes mundos a la vez.

Burgos recurre a una descripción de acontecimientos y no de fenómenos pese a que no descarta ni pone en entredicho el carácter fenoménico del arte. En el caso de este dibujo explorativo de la ciudad, se trata de una interrelación fantasmática y telepática. Las disciplinas y las causalidades se dan en los bordes, y pese a que insista en singularidades (a diferencia del *objectum* de la ciencia), la obra de arte está expuesta a un encuentro de corazón con otras singularidades. Así que, a manera de *cut-up* pastuso, Burgos asume este viaje abismal.

Para ello decide desandar la calle en tanto recorrido irregular y peligroso. No hay truculencias. Accede a los sitios nocturnos y vedados al artista aburguesado. Se apropia de todo lugar, esquina, *chuzo*, calle malandra, *olla*, cadáver de insecto y pájaro. Distorsiona el formato. Deforma al someter la imagen a las fuerzas de la materialidad como sugiere Deleuze, al hablar de la obra de Francis Bacon⁵⁰.

Tal vez por ello bromea con su rostro maltratado por los policías, que se parece a los autorretratos del pintor irlandés. Al mirar las fotografías enviadas por Whatsapp tienen su parecido con los diseños de Bacon. Diseña con lo encontrado en este recorrido y supervivencia.

49 J. P. Vernant, *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia* (Barcelona: Gedisa, 1996).

50 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002).

Quiebra la cuadratura. Donde aparentemente no es posible el dibujo, yace toda la posibilidad de la traza, pues en sus composiciones impulsa la línea hacia adelante. Es una eficacia no-técnica que asesta este golpe en el mismo centro de la mirada (suya, impropia, la del dibujo-pintura como ha llamado a sus configuraciones). Hace cuerpo de la *potencia geodésica*, como afirma Paul Virilio, al hacer visible el carácter locomotor del viandante, en tanto, despliega y pliega configuraciones en la ciudad⁵¹ que potencian y dinamizan la calle.

La arquitectura y los seres expuestos en sus series son cuerpos nómades. Por ejemplo, como se puede evidenciar en la imagen 31, el escudo de la policía nacional, el nido, la ilustración botánica, el bolsillito de jean, etc., se trasladan y confluyen gracias a la composición nada arbitraria de Burgos. Algunos grosores de líneas se entrecruzan con objetos que dejan su funcionalidad para yacer en la cartulina. Fuerza la escritura, la publicidad y las artes a unas relaciones solo posibles para quién recorre y sobrevive la ciudad.

Recorrer las calles pastusas es acceder a un tiempo de la experiencia más allá de la imposición visual y económica. Permite visualizar a la ciudad como si fuese un cuerpo expuesto. El carácter laboral y la exterioridad citadina se ponen en duda. Lo urbano pone entre paréntesis la interioridad y la exterioridad pues, ella se penetra gracias a las relaciones establecidas por el dibujante.

Jean- Luc Nancy lo sugiere al poner en duda esta división binaria entre lo exterior e interior ya que “la interioridad, [...] tiene lugar en el espacio mismo de la exterioridad, y en ninguna otra parte”⁵². La obviedad de traer la calle a una intervención sobre un espacio interno no es posible si se vive siempre desde y hacia las casas.

51 Paul Virilio, *Ciudad Pánico* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 10.

52 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 33.

Imagen 31.

Fragmento de obra sin título de Javier Burgos. Diversos objetos intervenidos con dibujo y pintura acrílica en soporte de cartón: insignias de Policía Nacional, vela, retazos de revistas (Pasto, Colombia 2018)



Fuente: Esta investigación

No hay exterioridad ni interioridad. Lo doméstico pone en cuestión la arquitectura ficcional de la ciudad, pues “en la casa, cada uno encuentra su lugar y su nombre y los episodios anexos. Su nacimiento y su muerte también se inscriben y se inscribirán en el circuito de las cosas y las almas consigo mismas”⁵³. Por ello, lo doméstico se pone en relación con una obra bucólica que, o bien engrandece el espacio arquitectónico; o lo reduce gracias a un abrir y cerrar de la puerta casera. Pues, aquí se trata de la *domus*, de la que Lyotard asevera aún sobrevive pese al ascenso de las megalópolis. Pero Pasto, donde sucede la composición de Burgos, es un municipio pequeño y todo en ello se sustenta desde una noción bucólica que sucede a lo lejos.

Cuando se dibujan los objetos cotidianos, se refleja el imperio de lo doméstico. En la calle — gracias al dibujante— somos huéspedes de la casa que todo ofrece. Casi usuarios de la calle somos compradores en una exterioridad que ofrece de todo y, a la vez, lo desecha. Ésta es la falsa seguridad burguesa que ironiza Burgos, a la que accedemos pensando que existe una exterioridad a dominar. Sus dibujos-pinturas —como las llama— son historias tan nuestras que molestan. Recuerdan la pérdida de los personajes domésticos a quienes los artistas y escritores recurren cada tanto. Pero la arquitectura está para asegurarlos al régimen representativo del territorio.

Cacciari contempla esta imposición gracias a las transformaciones de las ciudades en lo que considera una urbe postmetropolitana. En esta ciudad, las contradicciones se vuelven parte de lo cotidiano y la posibilidad de tener y vivir en una casa es incierto, puesto que:

La filosofía del territorio posmetropolitano parece exigir nuestra metamorfosis en almas puras, o en pura dinamis energía intelectual.

53 Jean-François Lyotard, «Domus y la megalópolis». En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Buenos Aires: Manantial, 1998), 194.

Quizá nuestra alma sea realmente a-oikos, sin casa, como el eros platónico, pero... ¿nuestro cuerpo, la razón de nuestro cuerpo? ¿No tiene el propio nómada que ver de todos modos con el lugar? Va de un lugar a otro, no se detiene en ninguno, pero siempre conoce lugares. ¿Y qué representan sus grandes alfombras sino la casa, el lugar de su casa, que lo sigue a cualquier parte y donde habitaba en esencia? ¿Puede que llegue un día -como ya ha sucedido en las “profecías” de la ciencia ficción- en que nuestro cuerpo sea transmisible como cualquier otra información?⁵⁴

La propuesta de Burgos expone la economía del edificio impuesta en sus habitantes. Hace honor a su apellido que indefectiblemente lo destina a la ciudad, al cruce de caminos, y a la vez, a la ambigüedad arquitectónica que pone en entredicho cierta espacialidad en la que existe una frágil fisionomía urbana gracias a la abstracción de hechos y objetos, que hacen de su arte, una duplicidad de composiciones. Así, como lo sugiere Burgos:

(El dibujo) surge como necesidad de reflexionar sobre los aspectos vivenciales entorno a la ciudad, la metrópoli como andamiaje, como elucubración, creación, invención de realidades, la ciudad como espacio geográfico, experiencias que surgen del caminar, percibir, habitar, desentrañar, encontrar, dialogar, interactuar con la materia y estar sujeto a la sociedad⁵⁵.

Los habitantes de la ciudad somos acogidos falsamente. El dibujo desnuda esa hostilidad de la ciudad, donde el otro es un espectro pese a la oferta turística multicultural. El dibujante propone deposiciones

54 Massimo Cacciari, «La ciudad», *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* (2010): 21-25, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6289973.pdf>.

55 Javier Burgos, *Ciudad monstruo. Aparatos electrónicos de obsolescencia programada* (Departamento de Artes Visuales-Universidad de Nariño. Pasto: Trabajo de grado 1, Programa de Artes Visuales, Universidad de Nariño, 2021), 4.

de cuerpos, siempre yacentes, atravesados por una corporeidad muy de carnicería, que hacen desaparecer el rostro. Las diagonales que se forman por la posición de su cuerpo acrecientan más esta carnosidad callejera. En su continua búsqueda— empresa fallida desde el comienzo — raspa, rasguña y garrapatea. Su trazo se acompaña de sonidos y performatividades, parecen el raspado de gallinas buscando lombrices, por lo que dibujar, puede considerarse como la presencia de un animal que molesta.

He tenido la sensación de que cuando lo hago en ciertas reuniones, el lapicero emite un sonido particular, la molestia que provoca el sonidito es notoria como si se tratara del mascullar de una alimaña sobre un soporte improvisado. Esta musicalidad bestial arrastra todo un rasgo animalesco, que en su corporeidad termina por violentar el supuesto orden del otro. Sonido, si se quiere, de la *Copulatae coiverint*, encuentro erótico con lo otro según Paracelso⁵⁶; o que, siendo posible en cualquier momento, existe en un punto crítico de la traza, que afecta en extremo el olfato.

El artista suele olfatear la obra del otro. Recuerdo al estudiante de la MICAC, Paulo Bernal, acercarse a las obras ajenas y husmearlas al igual que lo haría cualquier depredador al seguir la presa. Todo tiene olor, inclusive la fantasmología de la imagen. Asunto sobre el olor que ha seguido muy de cerca la estudiante de la MICAC, Heidy Carmona quien interesada en un proceso de sanación de violencia intrafamiliar, se apropia de las prendas de vestir para la proposición de sus obras como se aprecia en la imagen 32 ; sin embargo, y pese a que el arte permite el diálogo en su casa y han mejorado las relaciones, a lo largo de su investigación-creación da a entender la imposibilidad del *consensus* familiar.

56 G, Agamben, *Ninfas* (Valencia, España: Pre-Textos, 2010), 43.

Dando continuidad a su proceso de investigación de pregrado⁵⁷, toma para sí la imagen de la oveja negra (imagen 32), que sitúa en el barrio pastuso, en donde representa al díscolo y al consentido de la casa a la vez. El barrio popular se abre como territorio gracias al ejercicio de rastro y re-trazo realizado por esta apropiación del dibujo, las prendas y lo escultórico. Pero el olor que atraviesa su obra es insoportable, pese a la conservación por el mismo. Esta afectación olorosa molesta de más a los habitantes de su hogar. El rastro bestial es evidente. Es con lo que, desde el inicio de su proceso investigativo, debe lidiar.

Los personajes de Carmona son animales domésticos y monstruosos, sobrevivientes que hacen presencia en Pasto. Dan paso a la risa de la traza, de cierta infidencia bestial que se hace en nombre del otro. Una jauría de esculturas hecha de jirones que provocan el gesto desagradable del espectador. En esta carnosidad como montículos aferrados a una estructura ósea, una cartografía bestial agrieta el hogar al atravesarse como manada.

No hay algo más amenazante para el barrio que sus propios vestidos pertenezcan a una sociedad clandestina. Estos seres anuncian la animalidad en la materia misma. En la desintegración artificiosa de la materia escultórica, explora con ímpetu, las posibilidades de la carne en cada señal, trama, densidad, matiz, ensombrecimiento, tonalidad, valor, olor, tachadura, borradura y acento.

Los seres surgen más allá de una zoología anatómica y doméstica, o se parecen a una zoografía inhumana cuyo primer ser es autográfico (pues todo devenir animal lo es, en el fondo). Son carnosidades que afectan la ciudad desde su propia carnación. No hay amos, ni siquiera

57 Heidy Carmona, *Psico-Arte. Terapia desde el arte para sanar las heridas psicológicas generadas por la violencia intrafamiliar* (Pasto: Trabajo de grado, Programa de Artes Visuales-Universidad de Nariño, 2020).

creadores, ni alguien que asegure su pertenencia. Son animales que gracias al anonimato pueden sobrevivir al barrio.

Imagen 32.

Oveja negra obra escultórica de Heidy Carmona presentada como parte de su proceso de investigación en la Maestría en Investigación/ Creación. Arte y Contexto Técnica (Pasto, Colombia 2022) Técnica: escultura en tela.



Fuente: Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto

Lingüística de la profanación.

El lenguaje del mito y las literaturas emergentes

Mario Madroñero Morillo

Signo, mito y escritura

La ambigüedad, la paradoja, la alegoría, la interrupción y diseminación del sentido del lenguaje del mito afecta la concepción de signo, el uso del lenguaje y la estructura de composición de un texto; particularidad por la que la filosofía “clásica” de acuerdo con Robert Graves⁵⁸, desarrolla un “lenguaje poético racional” que se propone como expresión de una lengua diáfana que representa y describe la significancia y sentido de experiencias y hechos desde una perspectiva fenomenológica, lingüística y semiótica, que puede considerarse antecedente de la moderna “ciencia de los signos y del lenguaje”.

En el contexto de la fenomenología y la lingüística la percepción y aprehensión de una lengua alfabética se propone como la “conciencia lingüística” de la “entidad psíquica y la imagen acústica” del signo que permite el conocimiento de la lengua, su aprendizaje y enseñanza al relacionar las siguientes dimensiones: psicológica, en cuanto al proceso de cognición del signo; metacognitiva (eidética) en relación con la comprensión de cómo se produce el signo; y trascendental, en referencia al uso y transformación del signo de acuerdo con las relaciones estructurales del sistema lingüístico y el uso de la lengua que implica la praxis del habla, la escritura, la lectura, la escucha, en contextos cotidianos o literarios.

58 Robert Graves, *La Diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*. (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

La “conciencia lingüística” es un proceso de percepción que relaciona las dimensiones en/por la “intencionalidad” que en la fenomenología se refiere a la capacidad de significar una experiencia en perspectiva de la comprensión objetiva de su sentido; mientras que en el contexto de la lingüística remite al uso y funciones del lenguaje, a la aprehensión del significado en el proceso de la comunicación y al uso social de la lengua que prioriza la perspectiva de la sociología de la comunicación y la sociolingüística.

Sin embargo, la “intencionalidad” como expresión de la subjetividad abre una perspectiva estética que involucra al erotismo, las pulsiones, el deseo, como dimensiones del lenguaje del mito, de una poética y un *ethos* emergente que moviliza la “identidad narrativa” pues expresa una política de apertura del locus de enunciación como una “instancia narrativa” en la que acontecen experiencias de escritura y vivencias literarias que resignifican, recrean o inventan una relación diferente con el lenguaje, la naturaleza y el mundo en perspectiva de la inestabilidad de los poderes que exponen.

La paradoja del lenguaje diáfano

La concepción sobre el signo y el sistema de la lengua alfabética que propone el “lenguaje poético racional” se delimita a una comprensión literal, preceptiva, del origen del signo y el uso del lenguaje, que los representa y describe como manifestaciones o revelaciones de una esencia que tendría presencia en el significado. La representación y/o revelación, reproblematisan la concepción fenomenológica y lingüística del “lenguaje poético racional”, debido a que hacen alusión al lenguaje del mito, su ambigüedad, inestabilidad e indeterminación; particularidad que permite reconsiderar los conceptos de “denominación y designación” propuestos por Platón⁵⁹ para delimitar la vida y naturaleza de los discursos (*zoon*

59 Platón, Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro. (España, Editorial Gredos, 1986)

logon), pues al remontarse al mito del origen y función de los signos de la escritura, hace necesario replantear la relación entre la verdad y la gracia (*jairein*) en la praxis de la escritura, pues como refiere Jacques Derrida:

el *jairein*, al principio del *Fedro*, tiene lugar *en nombre de la verdad*. Se reflexionará en el hecho de que los mitos vuelven de su holganza en el momento y en nombre de la escritura. El *jairein* tiene lugar *en nombre de la verdad*: de su conocimiento y más exactamente de la verdad en el conocimiento de sí. Es lo que explica Sócrates. Pero este imperativo del saber de sí no es primero sentido o dictado en la inmediatez transparente de la presencia en sí. No es percibido. Sólo interpretado, leído, descifrado. Una hermenéutica *asigna* la intuición. Una inscripción, el *delficon gramma*, que es nada menos que un oráculo, prescribe a través de su cifra silenciosa, significa —como se significa una orden— la autoscopia y la autognosis. Las mismas que Sócrates cree poder oponer a la aventura hermenéutica de los mitos, abandonada también a los sofistas⁶⁰.

En este contexto, el signo se propone como la representación verdadera de un sentido, como la racionalización de la imagen diáfana de una sensación, una intuición, una percepción, que se produce por la “inmediatez transparente de la presencia en sí” por correspondencia con el “imperativo del saber de sí” que no deja lugar a la interpretación ni a la significancia; sin embargo, de forma simultánea, esa “inmediatez transparente” es cuestionada por la interrupción de la revelación de la imagen diáfana de la “inscripción” que presenta el “*delficon gramma*” que incita a la posibilidad de una “aventura hermenéutica de los mitos” por su correspondencia con la temporalidad de lo oracular, que remite su inscripción (su escritura) al tiempo de la gracia (*karis*) de sus sentidos que no se delimitan al cumplimiento incuestionable del “imperativo del saber de sí” pues interrumpen e interpelan su mandato.

60 Jacques Derrida, *De la gramatología*. (México, Siglo XXI, 1986), 100-101.

La verdad del signo en el lenguaje del mito expone la ambigüedad que la conforma debido a su relación con la gracia; manifiesta la paradoja del lenguaje diáfano pues la imagen que proyecta oscila entre la representación y la revelación, entre dos tiempos de la presencia que revelan la inestabilidad del signo y la significancia por la apertura de la “entidad psíquica” y la “imagen acústica” que lo conforman.

La verdad del “lenguaje poético racional” y la representación diáfana que prescribe, se abre en el lenguaje del mito por la inestabilidad de su significancia y sentido, que tiene lugar en el movimiento de la relación entre *Jairein* y *karis*, pues *karis* corresponde al tiempo de la gracia, el favor, el don, que confluyen en el agrado. En este sentido, lo diáfano del lenguaje, como refiere George Didi-Huberman:

es el medio de lo visible. Aristóteles va todavía más lejos y lo interpreta como un *vehículo* de la visibilidad, como su dinámica. Lo diáfano penetra los cuerpos, los atraviesa (más o menos bien, según sus proporciones respectivas de aire y agua), los altera, por tanto, mediante una especie sutil de motilidad. Esta alteración es el acontecimiento coloreado mismo⁶¹.

En el contexto del lenguaje del mito y del poema esta alteración se presenta en la composición del canto de alabanza que, al no delimitarse por la métrica, expone el tiempo del gozo que despliega la verdad que se representa/revela en el *delficon gramma* por la dimensión sonora, musical, lírica, del lenguaje del mito que ofrece, dona, la posibilidad de una experiencia de habla y escritura en la que es posible la desarticulación continua de la lengua, pues como propone Gilles Deleuze:

Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el

61 George Didi-Huberman, La pintura encarnada. Seguido de La obra maestra desconocida de Honoré Balzac (Valencia: Pre-Textos, 2007), 34.

problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras.⁶²

La comprensión del signo como representación diáfana del sentido presenta la paradoja que expresa su movimiento continuo; oscilante entre lo visual, lo sonoro, lo táctil, requiere una hermenéutica de la inestabilidad de la significancia y el sentido que, al menos en el “lenguaje poético racional”, se propone a través de la relación entre *mímesis*, *diégesis*, *ekphrasis*, *skopein/skepsis*, *akoé*, y *hápto*, que conforma una dimensión en la que confluyen las sensaciones, significados y sentidos en un proceso de percepción que sustenta la racionalidad de una poética que pretende neutralizar la ambigüedad del lenguaje del mito al regular la mimesis y la inestabilidad que lo caracteriza; sin embargo, al definir la mimesis como representación verosímil, la propone como una teoría de la percepción de los fenómenos que describe el proceso reflexivo de comprensión de la construcción de su sentido para fundamentar una epistemología del signo en oposición a la estética del signo que “altera” los cuerpos, o los signos.

La epistemología del signo que sustenta la lingüística como “ciencia de los signos”, como un saber sobre la arquitectura y architextura de la estructura del lenguaje, se propone para la conservación y reproducción de su estabilidad. El concepto y diseño de una gramática determina en ese

62 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1986), 3.

contexto, la finalidad de la escritura y la literatura como representaciones del arquetipo y el paradigma de un lenguaje diáfano que intenta prevenir la “aventura hermenéutica de los mitos”, la desarticulación continua de la lengua, la dimensión pre/paradigmática del lenguaje y la escritura, y el “código prelingüístico”⁶³ que provoca.

La “ciencia de los signos” al pretender neutralizar y negar la ambigüedad que conforma la paradoja del lenguaje diáfano, expresa la inestabilidad de su sistema; pues como propone Derrida:

la intención que instituye a la lingüística general como ciencia permanece en este sentido en la contradicción. Un discurso declarado confirma, diciendo lo que se sobreentiende sin ser dicho, la subordinación de la gramatología, la reducción histórico-metafísica de la escritura al rango de instrumento sometido a un lenguaje pleno y originariamente hablado. Pero otro gesto (no decimos otro discurso pues, aquí, lo que no se sobreentiende sin ser dicho es hecho sin ser dicho, escrito sin ser proferido) libera el porvenir de una gramatología general de la que la lingüística-fonológica sólo sería una región dependiente y circumscrip⁶⁴.

El gesto altera la representación y descripción del lenguaje, el habla, la escritura, pues expone la “sutil motilidad” de la apertura a la dimensión hermenéutica del lenguaje del mito como instancia en la que la aventura de la escritura tiene lugar por las dimensiones ideográficas, pictográficas, iconográficas, los ecografismos y ecorrelatos, de una escritura multisensorial en relación a su poética y estética, y polifónica en cuanto a los locus plurales de enunciación de sus lenguajes multiespecies, expuestos por la diseminación del sentido emergente de lo por venir, como

63 Umberto Eco, *La estructura ausente* (Barcelona: Lumen), 1986.

64 Derrida, *De la gramatología...*, 40.

forma de la temporalidad del mito que desconstruye la finalidad de la escritura y la literatura pues no las reduce de acuerdo con la economía de las funciones que se les atribuyen.

Subjetividad, función estética y “código prelingüístico”

La subjetividad provoca una apertura de la comprensión de la intencionalidad y la significancia que se relaciona con el lenguaje del mito a través de lo que Umberto Eco concibe como “la ambigüedad del texto estético” y la “función estética” que lo conforma, que se caracteriza por que “pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia”⁶⁵; experiencia que amplía la comprensión fenomenológica y lingüística del lenguaje y abre la estructura del proceso comunicativo, debido a que como recalca: “El destinatario advierte la nueva posibilidad lingüística y a través de ella piensa toda la lengua, sus posibilidades, el patrimonio de lo que puede decirse y de lo que ya se ha dicho, que el mensaje poético lleva dentro de sí como posibilidad entrevista en su fondo”⁶⁶.

La función estética expone un “mensaje ambiguo y autorreflexivo” a través del que se presentan “líneas o direcciones de descodificación” que interrumpen la secuencia narrativa y suspenden la comunicación, pues la singularidad del uso del lenguaje expone el “idiolecto estético” del locus de enunciación de la obra que “actúa como violación de la norma”⁶⁷ pues de acuerdo con Eco:

Esta regla, este código de la obra, es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el *código privado e individual del parlante*); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras,

65 Eco, La estructura..., 123-124.

66 Eco, La estructura..., 137-138.

67 Eco, La estructura..., 124-129.

usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura⁶⁸.

La intencionalidad de la función estética cuestiona el valor del paradigma y arquetipo de un lenguaje delimitado por una noción de representación que reduce y regula la ambigüedad de la mimesis a una técnica de imitación. La ambigüedad provoca la fragmentación de la estructura de la “entidad psíquica” del signo debido a que como refiere Michael Taussig: “la facultad mimética es el rudimento de una antigua compulsión de las personas por “convertirse y comportarse como algo más”. La habilidad de imitar y de imitar bien, en otras palabras, es la capacidad de ser Otro”⁶⁹; en esta perspectiva, se trata entonces de una “economímesis”⁷⁰ es decir, de una re/representación del locus sin intermediación de una norma o ley de/para la escritura.

La relación entre la intencionalidad, la significancia y la subjetividad manifiesta el movimiento de oscilación y vacilación de la “entidad psíquica” del signo que altera la concepción y el uso del lenguaje y provoca una remoción en su estructura que en el “idiolecto estético” como expresión de la facultad mimética, se singulariza como un “*código privado e individual del hablante*”⁷¹, que se manifiesta, por ejemplo, en la composición de “textos ilegibles” “incomprensibles”, como ocurre en la escritura de Mirtha Dermisache en donde hay intervención de trazas que no son letras, tampoco dibujos, ni signos, que aunque apelan a géneros al no desarrollarlos, traman la narrativa de las “escrituras

68 Eco, La estructura..., 129.

69 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. (New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 1993), 19.

70 Jacques Derrida, Economimesis, En: Sylvain Agacinski, Sara Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat, *Mimesis desarticulations* (Paris: Aubier-Flammarion, 1975), 54-93.

71 Eco, La estructura..., 129.

asémicas” –de “textos hipergráficos” abiertos a/por la ambigüedad de la función estética que expone la alteridad del signo y lo que Belén Gache considera como “postliteraturas”⁷² que, de acuerdo con la remoción política de la “identidad narrativa” que se evidencia en el discurso híbrido y las aporías de textos que oscilan entre “ser o no ser” literatura, dan lugar al testimonio, la expresión pasional y emocional de la “voz del otro subalterno”⁷³, que hace patente una poética de las afecciones que responde al silenciamiento y borradura colonial/moderna de las narrativas de alteridad o a la sobreexposición institucional que las neutraliza como literatura “exótica”.

La oscilación de la instancia discursiva de textos que se presentan como ilegibles o híbridos y la remoción de la “identidad narrativa” que provoca la economimesis y la poética de las afecciones, permite considerar praxis de escritura que manifiestan, como propone Eco: “la posibilidad de que exista un *código prelingüístico* que, si no ha de servir para otra cosa, pueda actuar de código postlingüístico en ciertas traducciones puramente tonales del lenguaje verbal, como sucede con los lenguajes tamborileados o silbados”⁷⁴.

La posibilidad del código pre/post lingüístico se realiza en contrapunto y como contra efectuación de la noción de una estructura del lenguaje estable y permanente debido a su limitación cuando se trata de lenguajes que no reproducen un orden alfabético, o se relacionan con “la compleja cuestión de la expresividad verbal de la emotividad” –las pasiones, la imaginación, la sensibilidad – que, debido a la temporalidad

72 Belén Gache, “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache. En: Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!, (Buenos Aires: Fundación Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2017), 15-31.

73 John Beverly, Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural. (Madrid: Iberoamericana, Vervuert), 2004.

74 Eco, La estructura...,135.

de los afectos, su intempestividad y acontecimiento, provocan una ruptura en el código lingüístico y la descripción cronológica y sincrónica de textos que reproducen la distinción jerárquica entre los “elementos gramaticales y extra gramaticales” de un “lenguaje intelectual y uno afectivo”⁷⁵, y de la economía del signo y “valor de verdad” de un lenguaje epistémico y científico o, de un lenguaje estético y artístico. Particularidades que la función estética y la “función creadora”⁷⁶ rebasan al cuestionar la finalidad que determina las funciones del signo.

Locus plurales de enunciación literaria, escritura y “negatividad”

La propuesta de Roman Jakobson⁷⁷ sobre la función poética y metalingüística del signo, como perspectiva para analizar e interpretar el lenguaje literario, y la concepción de Umberto Eco⁷⁸ de la “función estética” del signo, abren la clausura epistemológica que Saussure⁷⁹ aplica a la escritura y a la literatura por considerarlas expresiones de una “segunda naturaleza” que cuestiona el carácter logocéntrico, antropocéntrico y monoculturalista, en suma, esencialista de un “lenguaje pleno y originariamente hablado”, que pretende prescindir de la lengua del mito y los locus plurales de enunciación que lo componen; como se observa en el siguiente fragmento referido por Derrida en el que Saussure dice:

La lengua literaria agranda todavía la importancia inmerecida de la escritura... la escritura se arroga de esta ventaja una importancia

75 Eco, *La estructura...*, 135.

76 Iury Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. (Madrid: Frónesis Cátedra. Universitat de Valencia), 1996

77 Roman Jakobson, *Lingüística y poética* (Madrid: Catedra) 1985.

78 Umberto Eco, *La estructura...*, 1986

79 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Lozada), 1986.

a que no tiene derecho. Cuando en relación con este tema los lingüistas se comprometen en un error teórico, cuando se dejan sorprender, son culpables, su falta es ante todo moral, han cedido a la imaginación, a la sensibilidad, a la pasión, han caído en la “trampa” de la escritura, se dejaron fascinar por el “prestigio de la escritura”, de esta costumbre, de esta segunda naturaleza⁸⁰.

La fascinación que provoca la lengua literaria, *in extenso* el lenguaje del mito, más que la “falta moral” de la caída en la “trampa” en la “negatividad” que para Saussure representa la escritura al pretender sustituir el paradigma de un lenguaje arquetípico diáfano e ideal; expresa la intempestividad del lenguaje del mito, que si bien se suspende en la “fascinación” por la imagen que describe la representación literaria, en la sorpresa, a la vez la interrumpe y la abre a una atención que se mueve entre la “imaginación, la pasión, la sensibilidad” y la proyecta a la dimensión estética del lenguaje que afecta y altera la “conciencia lingüística”, la voz, el locus de enunciación y la escritura. Pues como refiere Agamben:

La Voz abre, en efecto, el lugar del lenguaje, pero lo abre de tal modo que está siempre ya preso en una negatividad y, ante todo, siempre ya consignado a una temporalidad. *En cuanto que tiene lugar en la Voz (es decir, en el no-lugar de la voz, en su ser-sido), el lenguaje tiene lugar en el tiempo. Mostrando la instancia de discurso, la Voz abre, a la vez, el ser y el tiempo*⁸¹.

La concepción de Saussure de un “lenguaje pleno y originariamente hablado” hace referencia a un lenguaje total, absoluto, completo y eterno, incuestionable; mientras la apertura que describe Agamben expone la

80 Derrida, De la gramatología..., 1986, 40.

81 Giorgio Agamben, El lenguaje y la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad. (Valencia: Pre-textos, 2008), 66.

ruptura con la negación de la finitud y de la imposición de una finalidad del lenguaje que lo reduce a una economía de la autoconservación que se sustenta en un autoconocimiento y autodiagnóstico cerrados sobre el propio reflejo de su significancia. De ahí su relación con el logocentrismo y el narcisismo, que, si bien se consideran estructurales por negar la relación con los mitos y la “aventura hermenéutica” que provocan, pueden alterarse por la intempestividad que provoca la paradoja del tiempo del querer-decir sobre la significancia, como expresión de la relación entre el lenguaje y la subjetividad, que, de acuerdo con Emile Benveniste, implica considerar que:

De una u otra manera, una lengua distingue siempre “tiempos”; sea un pasado y un futuro, separados por un presente, como en francés o en español; sea un presente-pasado opuesto a un futuro, o un presente-futuro distinguido de un pasado, como en diversas lenguas amerindias, distinciones susceptibles a su vez de variaciones de aspecto, etc. Pero siempre la línea divisoria es una referencia al “presente”. Ahora, este “presente” a su vez no tiene como referencia temporal más que un dato lingüístico: la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia de discurso que lo describe (...) El tiempo lingüístico es *sui-referencial*⁸².

El locus de enunciación literaria como instancia discursiva en la que confluyen voz y escritura asume la temporalidad de la negatividad como una cualidad poética del lenguaje que hace posible la apertura del “ser y el tiempo” a un presente inestable, en correspondencia a la emergencia de una “alteridad narrativa” que representa y describe los significados y sentidos posibles que acontecen en el “no-lugar”, en el “ser sido” del lenguaje que se abre a/por la intempestividad del querer-decir que conlleva proponer un tiempo lingüístico alter referencial.

82 Emile Benveniste, Problemas de lingüística general I. (México: Siglo XXI, 1997), 183.

La apertura del lenguaje al querer-decir manifiesta la intemperatividad de la alter referencialidad de la “función estética” del lenguaje que al transformar, transvalorar –alterar– la materialidad de los signos, produce una estética de la comunicación dialógica interespecies que materializa la alteración en la composición de textos poli lógicos y translingüísticos equivalentes a los que expresa el lenguaje del mito que no se reduce a una “segunda naturaleza”, debido a que expone el multinaturalismo de la lengua y expresa la ambigüedad e inestabilidad del “sistema de signos” y el locus plural de enunciación que al querer-decir, cuestiona la architextura de su paradigma.

Significancia, economímesis, fragilidad del sentido y gramatología de alteridad

La perspectiva fenomenológica establece la relación entre el signo y el lenguaje en la significación, como manifestación de la forma en la que el signo se produce y permanece como presencia en/del lenguaje; su movimiento y proyección en el tiempo se propone desde la dialéctica del sentido que representa de acuerdo con su finalidad y funciones.

La comprensión e interpretación dialéctica propone la significancia como un proceso de reproducción y conservación de la estructura de la lengua, a través del que constituye una “realidad lingüística” en la que el sentido se delimita de acuerdo con la referencia y reconocimiento de las categorías y significados universales que manifieste. La estructura signo-significado-significante, representa el movimiento dialéctico de la significancia que integra en la “unidad del signo” la señal o indicación, la constatación, la performatividad y la expresión.

Sin embargo, la señal o indicación y la expresión, de acuerdo con Derrida, desde la perspectiva sobre el signo que propone Edmund Husserl, no se reducen a la significación, debido a que son funciones que corresponden a la manifestación de la pluralidad del signo por la

“vivencia intencional que lo anima” y por el acontecimiento del “querer-decir” de su sentido que abre la “unidad del signo”. En este contexto, Derrida pregunta: “¿Y si Husserl quisiera dislocar la unidad del signo, desmontar su apariencia, reducirla a una verbalidad sin concepto? ¿Y si no hubiera *un* concepto de signo y *unos* tipos de signo, sino dos conceptos irreducibles a los que se ha unido abusivamente una sola palabra?”⁸³.

La pregunta sobre la intención de dislocar la unidad del signo, se propone en correspondencia a la percepción de la inestabilidad estructural del signo, que la señal y la expresión provocan por su heterogeneidad, debido a que:

La señal y la expresión son funciones o relaciones significantes, no términos. Un único y mismo fenómeno puede ser aprehendido como expresión o como señal, como signo discursivo o no discursivo. Esto depende de la vivencia intencional que lo anima. El carácter funcional de la descripción da enseguida la medida de la dificultad y nos hace acceder a su centro. Dos funciones pueden entrelazarse, encabestrarse en el mismo encadenamiento de signos, en la misma significación⁸⁴.

Las funciones de la señal y la expresión que se entrelazan y encabrestan en la descripción de un fenómeno, exponen mociones del signo que no corresponden al movimiento dialéctico atribuido a la significancia. Al manifestar la “vivencia intencional que lo anima” no la determinan, definen o nombran, pues se relacionan con el tiempo de la vivencia, con una acción que expresa la poética del acontecimiento del sentido y provoca la heterogeneidad de una significancia estética

83 Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl (Valencia, Pre-textos, 1985), 60-65.

84 Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl (Valencia, Pre-textos, 1985), 60

que manifiesta la fragilidad de la estructura del lenguaje, a través de la que se revela y filtra, la facultad economimética – pre/post lingüística y “preexpresiva” de la significancia y el sentido, que hace posible la resistencia de la escritura y la literatura a la designación, pues son dimensiones en las que se entrelazan, encabrestan e intersecan diferentes funciones que, al dislocar el centro de la representación y descripción y la temporalidad del sentido que pretenden conservar, manifiestan su fragilidad.

La fragilidad del sentido de acuerdo con la concepción sobre el lenguaje que propone Deleuze, ocurre porque el sentido es un acontecimiento que disloca la estructura temporal del “encadenamiento de los signos” que lo conforman y lo hacen posible. Sin embargo, como recalca, “hacer posible no significa hacer comenzar” pues el acontecimiento del sentido no se delimita a la designación o al significado que representa y describe, debido a que, al diferir del comienzo:

El acontecimiento no es nada de eso: no habla, como tampoco se habla de *él* ni se dice. Y, sin embargo, pertenece hasta tal punto al lenguaje, lo frecuenta tanto, que no existe fuera de las proposiciones que lo expresan, pero no se confunde con ellas, lo expresado no se confunde con la expresión. No pre-existe, pero pre-insiste y le da así fundamento y condición⁸⁵.

El tiempo del acontecimiento del sentido no se agota en el lenguaje que lo representa como comienzo, de ahí que no pre exista pues no reproduce la “causa originaria”; al tratarse de la contra/efectuación intensiva de la moción del locus de enunciación, disloca y altera el lenguaje al devenir entre una poética del acontecimiento de las sensaciones, que se manifiesta en la percepción multisensorial del signo por la emergencia de las cualidades multinaturales del lenguaje.

85 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1994), 188.

La diferencia y disenso sobre el “imperativo” de la referencia a una “causa originaria”, expresan movimientos de la “heterogeneidad de la causa y del efecto”⁸⁶ provocados por el acontecimiento que motiva la apertura de la “capa preexpresiva de la vivencia o del sentido”, que expresa entre la diferencia que conlleva el “hacer posible” –y el – “hacer comenzar” una fisión poética que provoca contra y alterdicciones a nivel de estructura y paradojas críticas en las que la materialidad e idealidad del signo revelan su límite por la precipitación de lo irrepresentable, lo insensato, lo impredecible en el lenguaje, como formas de su fragmentación y diseminación; que, en perspectiva de la experiencia de escritura de Helene Cixous, permiten, más que preguntar, afirmar: “¿Qué sería del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han fundado su iglesia se hiciera añicos?”⁸⁷

La fragilidad del sentido de lo que se considera “fundacional”, permite la reinterpretación y distanciamiento de la concepción platónica sobre la “vida de los discursos” o la invalidación de la escritura como “segunda naturaleza” promovida por Saussure; pues al no delimitarla al nicho de la designación y definición, ofrece la instancia discursiva a/de una episteme diferente del signo que tiene lugar en la dimensión estética provocada por la fisión de la poética del acontecimiento del sentido.

La preexpresividad “de la vivencia” y la “heterogeneidad de la causa y el efecto” como cualidades de una gramatología de alteridad, expresan una perspectiva multinatural⁸⁸ del signo, la significancia, el sentido, las sensaciones, atenta a la alteración continua de la relación entre el lenguaje y la escritura y a la emergencia de las lenguas y narrativas multinaturales del mito, que no temen hacer añicos el supuesto o impuesto valor de sus fundamentos.

86 Deleuze, *Lógica...*, 110.

87 Helene Cixous, *La risa de la Medusa* (Barcelona: Anthropos, 1995), 16.

88 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructuralista*. (Buenos Aires: Katz Editores), 2010.

Lenguas multinaturales del mito. Ecografismos, literatura pluriversal y escritura multisensorial

Las praxis de escritura multisensorial de los ecografismos al establecer relación con conceptos como el de mito, multinaturalismo y pluriverso⁸⁹ conciben el lenguaje como un ecosistema de signos y sentidos abiertos y emergentes sobre la vida, sus sentidos. Plantean epistemes diferentes sobre el mundo y la “vida de los discursos” a través de narrativas bio y ecosemióticas que dan lugar a instancias discursivas como los ecorrelatos o las literaturas pluriversales sobre el sentido del cuidado de la alteridad, la diferencia, la diversidad, que, como propone Silvia Rivera Cusicanqui, en referencia al contexto amerindio andino de los “primeros Inkas” se manifiesta en sus textos, pues al dar “continuidad a prácticas de conocimiento de larga data en los Andes (...) pudieron crear una suerte de Polis cuidadora del Cosmos, a la que dedicaron sus trabajos de arte, ciencia y pensamiento”⁹⁰.

La concepción manifiesta una perspectiva mítica en la que las artes, las ciencias y el pensamiento no se delimitan a la reproducción de un paradigma antropocéntrico, pues el ecosistema de signos y sentidos abiertos del lenguaje del mito implica una relación entre lenguajes inter/especies⁹¹ que a través de la –creación/cuidado⁹²– hacen posible una comunicación de alteridad en la que el otro, la naturaleza, el mundo,

89 Jean-Clet Martin, *Plurivers. Essai sur la fin du monde* (Paris: Presses universitaires de France), 2010

90 Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018), 45.

91 Anna Tsing, *Friction. An ethnography of global connection* (USA, Princeton University Press. Princeton and Oxford. New Jersey), 2005.

92 La correlación epistémica de la creación y el cuidado, de la creación como cuidado se refiere al sentido plural del concepto Kamak o camac, que se propone como una acción heterocrónica que implica una poética y una política de la creatividad y el cuidado, como se observa en la representación de Pachakamak.

el cosmos, el universo, no son receptores pasivos del discurso humano, pues están en disenso con las denominaciones y designaciones que se les atribuye.

El ecografismo como traza de las lenguas multinaturales del mito provoca la apertura de la “identidad narrativa” y reposiciona continuamente el locus de enunciación al dislocarlo del antropocentrismo y el monoculturalismo de los discursos sobre lo humano y la naturaleza; permite considerar narrativas diferentes, de alteridad, como las que propone Ailton Krenak en “Ideas para postergar el fin del mundo” cuando al hablar sobre el diálogo con las montañas, dice:

Hay una montaña rocosa en la región del río Doce, que ha sido golpeada por los desechos de la minería. En la margen izquierda del río se ubica el pueblo Krenak y a la derecha está la sierra. Aprendí que esa montaña tiene un nombre, Takukrak, y una personalidad. Durante la mañana la gente la mira, permanecen atentos a sus expresiones, pues cuando su rostro dice: “hoy no estoy dispuesta a conversar”, es mejor quedarse en casa, pero cuando amanece espléndida, hermosa, con pequeñas nubes sobre su cabeza, la gente dice: “Podemos festejar, bailar, pescar, podemos hacer lo que sea, lo que queramos” (...) En la región andina de Ecuador y Colombia, hay lugares en donde las montañas forman parejas, son padres, hijos, familias que dan o intercambian afectos. Los habitantes de estos lugares celebran fiestas para las montañas en las que ofrecen comida y regalos como forma de intercambio de los dones que ofrecen las montañas⁹³.

La comunicación inter/especies que presenta la dimensión dialógica y translingüística⁹⁴ que describe Krenak, da lugar a la concepción de

93 Ailton Krenak, Ideas para adiar o fin du mundo. (Sao Paulo: Companhia das letras. Editora Schwarcz, 2019), 17-18.

94 Mijail Bajtin, Estética de la creación verbal (México: Siglo XXI), 2013.

una relación ecosemiótica con los territorios, que se materializa en las celebraciones como expresión de los faustos de la pluralidad del sentido. Sin embargo, en perspectiva del contexto que reduce el lenguaje a un sentido único y monocultural, Krenak pregunta: “¿Por qué no nos entusiasman esas narrativas? ¿Por qué están siendo olvidadas y borradas en favor de una narrativa globalizadora y superficial que quiere contar a la gente la misma historia?”⁹⁵.

Cuestionar el fundamento epistemológico de las narrativas “globalizadoras y superficiales” que se sustenta en la administración de las redundancias y el fundamento místico de la autoridad, implica dislocar la “identidad narrativa” de su historia en perspectiva de invertir el valor del olvido y la borradura, para ofrecer una vivencia de la diversidad epistémica y la experiencia de lo que Boaventura de Sousa Santos propone como una “ecología de saberes”, pues asume que: “El lugar de enunciación de la ecología de saberes son todos los lugares donde el saber es convocado a convertirse en experiencia transformadora. O sea, son todos los lugares que están más allá del saber en tanto práctica social separada”⁹⁶.

La praxis de escritura del ecorrelato y el ecografismo abre relaciones entre saberes, seres y naturalezas dispares, entre el disenso expone textos multisensoriales y significativos, pluriversales y locales, dialógicos en atención a la pluralidad de locus de enunciación y creativos en correspondencia con la improvisación de las artes y los juegos verbales; ancestrales en perspectiva de la ruptura de arquetipos y paradigmas y contemporáneos por el momento prospectivo de la invención e innovación de su temporalidad.

95 Ailton Krenak, *Futuros ancestrales* (Sao Paolo: Companhia das letras. Editora Schwarcz, 2022), 19.

96 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. (México: CLACSO, Siglo XXI, 2009), 72-73.

La pluralidad del locus de enunciación como instancia discursiva de la ecología de saberes cuestiona conceptos como los de “literatura mundial” y “artes globales”, debido a que revela la errancia, la deriva y la itinerancia de experiencias impredecibles de relación con la vida en un mundo que reinventa sus sentidos entre la subsistencia, el habitar y el conocimiento que pretenden contenerlo pues exponen la experiencia de un estar-siendo en prospectiva de los sentidos de un mundo por venir.

“Literatura mundial” y literaturas emergentes. Entre la reinvención y la creación del mundo

La noción de “literatura mundial” propone un posible sistema de representación de diferentes literaturas nacionales que al caracterizarse como “fundacionales”, hacen referencia a los paradigmas narrativos de la representación de su historia desde una perspectiva que puede establecer como concibe Krenak “narrativas globales y superficiales”, como las que olvidan y borran narrativas diferentes a las que delimita la noción de “nación”.

El concepto genera perspectivas críticas e interpretaciones de acuerdo a la forma en la que se proponga e interprete lo “fundacional” y la “nación”, pues puede delimitarse por una concepción de originariedad cerrada, caracterizada por Michel-Rolph Trouillot como la “obsesión por la primacía de Occidente”⁹⁷ por establecerse como paradigma y arquetipo de lo humano y la cultura, o en perspectiva de propuestas como las de Edouard Glissant, sobre el “pensamiento del rastro”, la “poética de lo diverso” y la “estética de la relación” que concibe el “mundo” como un “todo” abierto⁹⁸.

97 Michel-Rolph Trouillot, *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*. (Granada: Editorial Comares), 2017.

98 Edouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso* (Barcelona: Ediciones del Bronce), 2002.

En este contexto, la apertura continua que la pluralidad de la literatura provoca sobre la noción de lo “fundacional”, da lugar a interpretaciones como las de la poscolonialidad, en perspectiva de una literatura comparada sobre las literaturas de Europa, Asia y África; y a las de la descolonialidad en cuanto a centro, sur América y el Caribe, que en perspectiva de las narrativas que proponen da lugar a considerar su relación con el mito⁹⁹.

De acuerdo con David Damrosch, el concepto se plantea en la modernidad, cuando en 1827, Johan Wolfgang Goethe propone que: “La era de la literatura mundial está cerca”, – intuición por la que enfatiza en que– “todos deben esforzarse por acelerar su aproximación”, pues para él, implica:

una era de intercambio y mutuo refinamiento, un proceso cosmopolita en el que Alemania asumiría un papel central como traductor y mediador entre culturas, al liderar una elite internacional para la defensa de valores literarios duraderos y para confrontar las vanidades del nacionalismo estrecho y los caprichos del gusto popular¹⁰⁰.

La concepción establece una relación entre la poética y la política en perspectiva de proponer un mito en el contexto del “surgimiento del Estado-nación moderno”, a través del que sea posible la traducción, intercambio y mediación entre culturas, para confrontar el vaciamiento de sentido y la neutralización del deseo e intencionalidad del lenguaje que representan la vanidad y capricho de la modernidad que reduce

99 Pheng Cheah, *¿What is a world? On postcolonial literature as world literature*. United States of America: Duke University Press), 2016. Héctor Hoyos, *Thing whit a history. Transcultural materialism and the literatures of extraction in contemporary latin america*, (New York: Columbia University Press), 2019.

100 David Damrosch, “Introduction”, *World Literature in theory and practice*. En: *World Literature in theory*, (UK: John Wiley and Sons. Ltd, 2014), 1-11.

progresivamente el mundo a la globalidad, que al parecer Goethe pretende evitar en Alemania al centralizarla como el lugar para el “proceso cosmopolita” que conlleva.

La propuesta de la “literatura mundial” por la relación con el mito que refleja su intencionalidad cosmopolita (de traducción, intercambio y mediación), en el contexto de las ciencias que se configuran en la modernidad, se asume como un concepto y un problema, debido a que se distingue como menciona Damrosch porque “nunca logró convertirse en un término estable” –tanto por la magnitud que pretende abarcar, que dificulta la delimitación de su campo de estudio; como por la problematización de la historia de la literatura que implica, pues considera que “existía como práctica mucho antes de que alguien pensara en desarrollar una teoría o incluso un nombre para ella”¹⁰¹.

La existencia de la literatura mundial como una práctica que se antecede a la definición teórica y la denominación ofrece un indicio de su relación con el tiempo del mito y su lenguaje; sin embargo, al interpretarse a partir de una concepción de la historia como una dimensión en donde no tiene lugar la ambigüedad e inestabilidad del lenguaje del mito, regula sus narrativas a través de la economía política del “valor literario” que se determina por la relación entre la historia de diferentes sistemas de escritura; de acuerdo con Damrosch:

“históricamente, muy pocas literaturas han surgido aisladas de la actividad creativa del mundo, sin mirar más allá de su lengua y cultura maternas” –pues como refleja el caso de los – “primeros sistemas de escritura desarrollados por sumerios y egipcios hace cinco mil años” (...) “evolucionaron de forma equivalente, por las relaciones e influencias mutuas” –producidas por los intercambios de los comerciantes que viajaban entre Babilonia y Egipto ¹⁰².

101 Damrosch..., 3.

102 Damrosch..., 3.

En este contexto, la “literatura mundial” oscila por un lado, entre la representación de una dimensión para la administración y regulación de textos susceptibles de establecer el mito moderno de un canon, que apela al desarrollo de los “primeros sistemas de escritura” de un contexto para organizar su historia, y a una economía de “valores literarios duraderos” para legitimar su selección; y por otro a la confrontación de su límite al asumir la ambigüedad e inestabilidad del mito y la imposibilidad de contención de la pluralidad de la literatura de un mundo que se resiste a la delimitación global de su historia y valor, por la ruptura que provoca su práctica.

La praxis de una “literatura mundial” que existe antes de la teorización, la definición y denominación, corresponde a una comprensión poética y política del tiempo de la literatura como un acontecimiento de sentido a través del que establece relación con el tiempo del mito, que desestabiliza el “sistema de escritura” y la estructura del discurso de las “narrativas globales y superficiales” que reducen el mundo.

El mito pluraliza la literatura mundial, como propone Krenak, expone las “capas de mundos” y las “narrativas plurales” que la componen; y permite reconsiderar su delimitación monocultural, pues de acuerdo con Damrosch: “Las literaturas del mundo han estado en contacto desde hace mucho tiempo a través de múltiples rutas de transmisión e influencia”; en esta perspectiva, el contacto, corresponde a la apertura a/de la dimensión estética de la historia de la literatura que se relaciona con la poética del acontecimiento del sentido y la memoria; y, en cuanto a las rutas, la transmisión y la influencia, de la apertura a/de la dimensión política de la geopoética y geolingüística de sus relaciones con el territorio, que hacen posible considerar las literaturas del mundo por su relación con el mito, como praxis del cuidado de la diversidad, la diferencia, la alteridad del mundo, debido a que, como recalca Wad Davis:

una lengua no es simplemente un conjunto de reglas gramaticales o un vocabulario. Es un destello del espíritu humano, el vehículo por

el cual el alma de cada cultura particular llega al mundo material. Cada idioma es un antiguo bosque de la mente, una cuenca de pensamiento, un ecosistema de posibilidades espirituales¹⁰³.

En este contexto, la inestabilidad que provoca el mito dificulta teorizar, definir y denominar el concepto de literatura mundial, debido a que más que una insuficiencia epistemológica o metodológica, expone la resistencia de las literaturas emergentes a la globalización, la invisibilización y silenciamento, pues como propone Hugo Meltz: “impedir la literatura de un pueblo sería destruir arbitrariamente una expresión importante del espíritu humano (...) la extinción deliberada de una especie humana (o de su literatura, que equivale a lo mismo) debería ser imposible”¹⁰⁴

La experiencia de la relación con los conocimientos que el mito abre a la literatura mundial, expone la pluralidad de lugares de enunciación de vivencias de pensamiento incalculables que fisuran el sistema y régimen de representación del saber al revelarlo como una totalidad que no soporta contenerlos a pesar de clasificarlos, organizarlos y administrarlos para integrarlos, pues la cualidad de estar “más allá del saber en tanto práctica social separada” ofrece un indicio de la forma en la que se evita o remueve una posición de dominio sobre el signo, el significado, la sensación, el sentido del lenguaje, y evidencia una locomoción plural de enunciaciones que revelan una relación de alteridad con el lugar, con la tierra, el cuerpo, la animalidad, que, por ejemplo, Manuel Quintín Lame, expresa al narrar su experiencia educativa en las selvas de Colombia, cuando dice:

103 Wade Davis, *The Wayfinders. Why ancient wisdom matters in the modern world* (Canada: Anansi), 2009, 3.

104 Hugo Meltz, “Present tasks of comparative literature”, En: *World literature in theory*. Damrosch, Ed., 39.

Aquí se encuentra el pensamiento del hijo de las selvas que lo vieron nacer, se crio y se educó debajo de ellas como se educan las aves para cantar, y se preparan los polluelos batiendo sus plumas para volar desafiando el infinito para mañana cruzarlo, y con una extraordinaria inteligencia muestran entre sí el semblante de amoroso cariño para tornar el vuelo, el macho y la hembra, para hacer uso de la sabiduría que la misma Naturaleza nos ha enseñado, porque ahí en ese bosque solitario se encuentra el Libro de los Amores, el Libro de la Filosofía; porque ahí está la verdadera poesía, la verdadera filosofía, la verdadera Literatura, porque ahí la Naturaleza tiene un coro de cantos y son interminables, un coro de filósofos que todos los días cambian de pensamientos¹⁰⁵.

La experiencia de escritura de Quintín Lame expone una relación biosemiótica abierta con lo que Bruce Albert propone como la “selva políglota”¹⁰⁶ y expresa el perspectivismo y multinaturalismo de una vivencia del sentido que evita reafirmar la posición de dominio antropocéntrica sobre el saber a través de la evocación de una razón animal y una humanidad diferente que hace posible utilizar la sabiduría que la naturaleza enseña.

La concepción de la selva como lugar de los libros de los amores y la filosofía expone una crítica al dominio académico que sustenta la autoridad intelectual e institucional sobre el saber cuyos contenidos reflejan su limitación, ante la que se propone una “verdadera” poesía, filosofía, literatura relacionada con el acontecimiento de sus sentidos que provocan todos los días la gracia y emergencia del cambio de

105 Manuel Quintín Lame, Los pensamientos del indio que se educó en las selvas de Colombia (Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2004), 148-149.

106 Bruce Albert, The polyglot forest. En: The Great Animal Orchestra (Paris: Publisher: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Editor, H. Chandès) 2015, 320-324.

pensamiento; experiencia que da indicios de una episteme de la inconstancia del saber y de una escritura multisensorial que promueve una ruptura con la universalidad y proyección a la eternidad de las ideas que constituyen los paradigmas sobre el saber, pues se trata de conocer sin una intermediación epistemológica discursiva delimitada por la designación y la denominación.

En el contexto de perspectivas contemporáneas sobre la escritura multisensorial que provoca la relación dialógica con la tierra, desde locus diferentes a las que provoca el pensamiento amerindio, la propuesta de Richard Powers en “El Clamor de los bosques” ofrece indicios de locus plurales de enunciación que no corresponden a la personificación de la alteridad de la naturaleza, pues expresan la geopoética crítica de un lenguaje inter/especies que cuestiona la representación cosmogónica, cosmológica, antropológica, lingüística, de la naturaleza, lo humano y lo no humano. En este sentido Powers dice:

Al principio no había nada. Después hubo de todo. En ese momento, después de anochecer, en un parque sobre una ciudad occidental, el aire derrama una lluvia de mensajes. Hay una mujer sentada en el suelo, apoyada en un pino (...) Los oídos de la mujer sintonizan las frecuencias más bajas. El árbol dice cosas con palabras anteriores a las palabras (...) Las señales llueven a su alrededor como semillas. Esta noche las palabras recorren largas distancias (...) Incluso los árboles más lejanos se unen: Sea cual sea la forma en que nos imaginamos (...) no son más que amputaciones. Los de tu especie nunca nos veis enteros. Os perdéis la mitad o más. Bajo tierra siempre hay tanto como arriba. Ese es el problema de la gente, la raíz de todo. La vida pasa a su lado desapercibida. Aquí mismo, muy cerca de ellos. En la creación del suelo. En el ciclo del agua. En el intercambio de nutrientes. En la formación del clima. En la construcción de la atmósfera. En la alimentación, curación y refugio de más tipos de criaturas de las que son capaces de contar. Un coro de bosque vivo le canta a la mujer: Si tu

mente fuera solo un poco más verde, te inundaríamos de verdad. *El pino en el que está apoyada dice*: Escucha. Hay algo que debes oír¹⁰⁷.

La composición de Powers expone el dialogismo crítico de su escritura e implica una relación con el territorio mediada por una responsabilidad de escucha que corresponde a una alteración de la atención por la audición de “palabras anteriores a las palabras”, frente a la que los saberes de la especie humana se revelan insuficientes, pues se requiere de una “mente” abierta –emergente– a relaciones inter/especies entre subjetividades diferentes y poderes dispares.

La desconstrucción de la subjetividad que produce la relación inter/especies disloca la psiquis y promueve la alteración de la subjetividad y de la “identidad narrativa” que al no depender del paradigma de representación de lo humano o lo natural, manifiesta lo que Roy Wagner concibe como “la persona fractal” y la “totalidad holográfica”¹⁰⁸ del texto, que caracterizan la moción y acontecimiento del locus plural de enunciación y la ruptura/apertura de la finalidad de la escritura al concebirla como una “totalidad holográfica” en continua emergencia.

La escritura como “totalidad holográfica” provoca una estética relacional crítica del signo, el significado, la sensación, el sentido, que implica una geopoética¹⁰⁹ pluriversal que en los textos de Quintín Lame y Powers se expone en la mención sobre el coro, pues el “coro de filósofos que todos los días cambian de pensamiento” y el “*coro de bosque vivo*”, expresan una eco/semiótica del territorio patente, por ejemplo, en la

107 Richard Powers *El clamor de los bosques* (Madrid: Alianza Editorial, 2020), 5-6.

108 Roy Wagner, *La persona fractal*. En: *Cosmopolíticas. Perspectivas antropológicas* (Madrid: Trotta, 2013), 90-97.

109 Jeff Malpas, Kenneth White, *The fundamental field. Thought, poetics, world*. (Great Britain: Edinburgh University Press), 2021.

propuesta de Lean Betasamosake-Simpson quien manifiesta su vivencia de la siguiente manera:

El saber de la tierra, aki, tiene lugar en un contexto y requiere un proceso. El proceso que se ofrece al aprendiz para que se dirija al conocimiento es de naturaleza profundamente espiritual. Conocer conlleva comparecer libremente a una búsqueda que implica la comprensión y la práctica (...) La ‘Teoría’ no se limita a una búsqueda intelectual – es un tejido que involucra cada acción, movimiento y gesto, expone la presencia espiritual y la emoción, es contextual y relacional. Es algo íntimo y personal, hace parte de la existencia y tiene lugar en cada ser, en sí mismo, cuando se asume la responsabilidad de encontrar y crear significado y sentido en la propia vida¹¹⁰.

La praxis del conocimiento y su búsqueda expresan la vivencia de una relación dialógica con la tierra como locus multinatural de enunciación de saberes que provocan un aprendizaje que, si bien hace posible su teorización, se trata de la vivencia y expresión de una narrativa de intimidad sobre esa relación y por tanto de la exposición de su carácter espiritual o de alteridad. Motivo por el que su conceptualización se teje a través de una poética, una episteme y una estética del acontecimiento del sentido de saberes que exceden la subjetividad por el “proceso de alteración diferencial”¹¹¹ que implica la búsqueda de significados y sentidos de la propia vida, que si bien son “personales” al ser narrados se pluralizan por la diversidad epistémica de sus experiencias.

110 Lean Betasamosake-Simpson, Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 3 (Canadá, 2014), 7

111 Eduardo Viveiros de Castro *A inconstancia da alma selvagem. E outros ensaios de antropologia* (Sao Paulo: Cosac Naify) 2006.

Escrituras, Semiosferas y biosemióticas

La concepción de la lengua multinatural del mito y la emergencia de narrativas de alteridad que hacen posible replantear o crear relaciones diferentes con el mundo, ofrece indicios de una perspectiva geopoética y geolingüística sobre el territorio que no corresponde a una comprensión etnocéntrica del locus de enunciación, pues se propone a través de experiencias dialógicas con las narrativas multiespecies de diversos contextos, debido a que como propone Iuri Lotman:

No sólo los elementos pertenecientes a diferentes tradiciones culturales históricas y étnicas, sino también los constantes diálogos intratextuales entre géneros y ordenamientos estructurales de diversa orientación forman ese juego interno de recursos semióticos, que, manifestándose con la mayor claridad en los textos artísticos, resulta, en realidad, una propiedad de todo texto complejo. Precisamente esa propiedad hace al texto un generador de sentido, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera. Esto permite ver en el texto una formación que llena el lugar que se queda vacío entre la conciencia individual —mecanismo semiótico generador de sentido que se basa en la asimetría funcional de los grandes hemisferios cerebrales— y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva¹¹².

Un contexto desde la perspectiva geopoética y geolingüística es un ecosistema de signos y sentidos abiertos que conforman lo que Lotman concibe como una “semiosfera”; una dimensión de escritura multisensorial que disloca la estructura de la comprensión “formalista” del lenguaje y afecta la noción de comunicación. En este sentido como

112 Lotman, *Semiosfera...*, 59.

destaca Dominique Lestel¹¹³ amplía el concepto sobre el “medio ambiente” y la naturaleza debido a que se ocupa de la interacción y alterlocución comunicativa que acontece entre los lenguajes inter/especies que tienen lugar en un territorio caracterizado por el “poliglotismo de la cultura” que conforma sus narrativas; de acuerdo con Lotman:

La cultura es en principio políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos. La fusión de la palabra y la música (el canto), de la palabra y el gesto (la danza), en un único texto ritual fue señalada por el académico A. N. Veselovski como un “sincretismo primitivo”. Pero la idea de que, después de abandonar la época “primitiva”, la cultura comienza a crear textos de tipo monolingüe que realizan rigurosamente las leyes de un solo género según reglas rigurosamente unilineales, suscita objeciones¹¹⁴.

El “poliglotismo de la cultura” y el dialogismo de la escritura multisensorial permiten establecer una correspondencia crítica entre la semiosfera y la ecosemiótica que tendría lugar en el contexto del pensamiento amerindio amazónico de Brasil, en la concepción de la “selva políglota” como locus de exposición de un dialogismo transtextual entre lenguajes inter/especies, que Albert refiere a partir de una conversación con Davi Kopenawa, chamán y líder Yanomami quien dice:

Las voces que conocemos de los animales del bosque son heñ, son lo que nosotros concebimos como llamadas, palabras que han oído de nuestros mayores, las han dejado, diciendo: “Este canto es el heñ de este animal de caza o de esos frutos!” Nosotros los interiorizamos desde nuestra infancia hasta el presente¹¹⁵.

113 Dominique Lestel, The withering of shared life through the loss of biodiversity. En : Social Science Information, Volume 52 Issue 2, June 2013 Shared life Numéro spécial : La Vie partagée (Los Angeles, SAGE Publications), 2013.

114 Lotman, Semiosfera..., 58.

115 Albert, Poliglotal..., 321.

La concepción de Kopenawa ofrece un gesto de la noción de lenguaje como ecosistema de signos y sentidos abiertos en perspectiva del dialogismo transtextual que expone a través de una episteme y estética multisensoriales que permiten concebir la posibilidad de una literatura pluriversal y una biosemiótica como la que evocan los textos de Krenak, Quintín Lame, Powers, Betasamosake-Simpson que generan como recalca Marisol de la Cadena¹¹⁶ “desconcierto epistemológico” y exponen a la vez una episteme del desafío sobre el “qué y cómo sabemos” y qué y cómo narramos las experiencias de relación con la vida y el mundo para coinventarlo, pues se trata de lo que Vinciane Despret propone como una “geo y therolingüística”:

La geolingüística es una rama tardía de la lingüística. Surgió cuando los lingüistas se dieron cuenta de que los humanos no eran los únicos en haber forjado lenguas dotadas de estructuras originales, que evolucionan con el tiempo y que permiten a los hablantes de diferentes reinos comunicarse (...) la therolingüística, designa una rama de la lingüística que se consagra a estudiar y traducir la producción escrita de los animales (y ulteriormente de las plantas), ya sea bajo la forma literaria de la novela, de la poesía, la epopeya, del panfleto o incluso del archivo. Posteriormente, a medida que esta ciencia vaya explorando el mundo llamado salvaje, irán apareciendo otras formas expresivas que desborden las categorías literarias humanas (y de las que se ocupará otro campo de especialización, el de las ciencias cosmo-fónicas y paralingüísticas)¹¹⁷.

116 Marisol de la Cadena, *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. (USA: Duke University Press. Durham and London) 2015.

117 Vinciane Despret, *Autobiografía de un pulpo. Y otros relatos de anticipación*. (Bilbao: Consoni, 2022), 25-26.

La cosmovisión y la paralingüística serían de esta manera movimientos de una lingüística de la profanación que expone el multinaturalismo de los “universos emergentes”¹¹⁸ en espera de ser narrados.

Caminar (es) en (tre) la invención del mundo. Literaturas y mitologías de alteridad

La errancia, la deriva, la itinerancia, los senderos; expresan la pluralidad del caminar, la locomoción del estar siendo en relación con la alteridad del mundo. El caminante traza en el territorio una vida, narra sus sentidos, las experiencias de conocimiento en otros lugares, dimensiones en las que la diversidad de concepciones sobre lo humano y lo no humano, la naturaleza y el mundo, las ciencias, las artes, las tecnologías, diferencian modos de existencia que expresan la movilidad y mutación de una cultura.

Las trazas del caminante componen el texto vivo de sus memorias, al ser narradas expresan la geopoética y geolingüística de las relaciones dialógicas con la contemporaneidad a través de las que coinventa el mundo entre la emergencia de mitologías de alteridad, que manifiestan el lenguaje multinatural de una “escritura prelitteral” y una poética del acontecimiento del sentido que dan lugar a la biosemiótica del ecosistema de signos y sentidos abiertos del lenguaje, las escrituras multisensoriales y las literaturas pluriversales, los ecorrelatos y los ecografismos.

La mitología de alteridad concibe el mito como la dimensión narrativa de los “procesos de alteración diferencial” que conlleva la búsqueda o creación de otras formas de relación con el mundo, en perspectiva de la comunicación inter/especies y la interacción dialógica con un territorio. La dimensión narrativa de una mitología de alteridad

118 Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996.

expone la diferencia y disenso del lenguaje multinatural del mito, entrelaza la “función estética” y la “función creadora” del lenguaje en la poética del acontecimiento del sentido; de acuerdo con Lotman:

Desde el punto de vista de la segunda función, el texto es heterogéneo y heteroestructural, es una manifestación de varios lenguajes a la vez. Las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglotismo interno de este son mecanismos de formación de sentido¹¹⁹.

La “función creadora” del lenguaje si bien hace posible la “formación de sentido”, al exponer el límite de la “ciencia y el sistema de los signos” que representa la lingüística más tradicional, provoca el rechazo, la sospecha o la negación de sus propuestas como refieren las posiciones de Platón y Saussure sobre la poesía y la literatura, que se sustenta como Robert Graves recalca, en el rechazo del lenguaje del mito por su relación con el lenguaje mágico.

El lenguaje mágico del mito tiene lugar en la poesía, sin embargo, como destaca Graves, su valor decae a lo largo de la historia, al menos en el contexto de Occidente, debido al olvido de la relación con la “Diosa Luna, o Musa”, a la “sustitución de las relaciones matrilineales por las patrilineales” que “remodelaron o falsificaron los mitos para justificar los cambios sociales” y por la institucionalización de la filosofía, pues “los primeros filósofos griegos”:

se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró un lenguaje poético racional (ahora llamado clásico) en honor de su patrono Apolo, y lo impusieron al mundo como la última palabra

119 Lotman..., 61.

respecto a la iluminación espiritual: opinión que ha predominado prácticamente desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias arcaicas de la era infantil de la humanidad¹²⁰.

La reducción del lenguaje mágico del mito a la forma de expresión de una “era infantil de la humanidad” describe las consecuencias de una concepción cerrada sobre el logos que al considerarse un “lenguaje poético racional” se propone para prevenir, suspender, y en últimas negar, el rebasamiento de la “función comunicativa” que provoca el lenguaje poético relacional del mito. El rechazo o negación del lenguaje mágico del mito se sustenta en una concepción sobre la magia que la relaciona con la religión y los ritos de los sacerdotes persas, sin embargo, como refiere Carlos Rincón:

En el siglo V a.C. existen, al lado “magos” y “mageia”, los conceptos griegos antiguos de “goês” y “goêtia”, que designaban fenómenos mágicos. Los nuevos términos introducidos no provienen, sin embargo, de un conocimiento directo de las instituciones y prácticas religiosas de los persas ni se basan en la presencia de sacerdotes persas en suelo griego; a pesar de su función cultural integrativa sirvieron sobre todo para la exclusión de lo extranjero¹²¹.

La “oposición a la poesía mágica” que se ejerce a través del “lenguaje poético racional” en el contexto de la filosofía, se propone al interpretar la magia como una forma de la mimesis por la ambigüedad de su sentido y la inestabilidad que provoca en el sistema de representación de la realidad, motivo que en el contexto de la política justifica la “exclusión de lo extranjero” y el olvido de la “aventura hermenéutica de los mitos”.

120 Graves, La Diosa..., 4

121 Carlos Rincón, La historia de la palabra magia. En: Revista de la Universidad de Antioquia. Octubre-diciembre, 337 (Medellín: Publicaciones VID, 2019), 85-91.

En este contexto, en América y el Caribe, el mito y la dimensión mágica de sus lenguajes provoca posibilidades de ruptura de la suspensión y negación del rebasamiento de sentidos que implica la poesía racional, pues como refiere José Lezama Lima:

Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo. Nosotros los americanos, en realidad, tenemos la ventaja sobre las antiguas culturas que tanto mito como imagen participan en una devoradora resistencia que desconocemos, que muy pronto se convierte en una sustancia inexistente, donde lo invisible y las ausencias destilan como una gota en el tiempo, como un tic tac que es como un ritmo que entreabre el diálogo (...) Nosotros vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito. Para ellos, europeos, el mito como el lenguaje es un disfrute, pueden hablar con no oculta voluptuosidad de recreación; para nosotros americanos, el mito es una búsqueda, una anhelante y desesperada persecución. Mito y lenguaje están para nosotros muy unidos, no pueden ser nunca recreación, sino verbo naciente, ascua, epifanía¹²².

La concepción de Lezama Lima provoca una inversión categórica de la reducción del mito a la forma de expresión de una “era infantil de la humanidad” pues al considerar el mito como “imagen participada”, “verbo naciente, ascua, epifanía” caracteriza el lenguaje mítico como expresión de la temporalidad de la infancia que rompe la secuencia cronológica que propone el “lenguaje poético racional”.

El tiempo de la infancia se percibe en la expresión que describe la moción de ir “por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito”, pues el movimiento que propone evoca un lenguaje que juega,

122 José Lezama Lima, *Esferaimagen*. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles (Barcelona: Tusquets Editores, 1970), 1.

goza, es inacabado, abierto, relacional, alterado y alegórico en el que se fisianan la escritura y la imagen entre la precipitación de sentidos de la poética de una mitología de alteridad.

Alteridad y alegoría se relacionan con lo que está siendo allende, describen la correspondencia con la lejanía y motivan una poética de la distancia, de espacios tiempos abiertos, es decir multidimensional y heterocrónica en la que la escritura expresa locus plurales de enunciación, como los que confluyen en la propuesta de Gamaliel Churata¹²³ en “Resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible”, texto en el que fisiona el español con el quechua, el aymara, el griego, el francés, el alemán, apela a la tradición literaria colonial y moderna, la música, las artes visuales, el habla cotidiana y la argumentación filosófica a través de un diálogo plurivocal que se propone en los límites de la dramaturgia, lo barroco, la teoría y la crítica, y el ensayo literario.

La obra de Churata ofrece un corpus textual “heterogéneo y heteroestructural” que evidencia un movimiento translingüístico que agota las nociones de género y estilo, y pluriversal en cuanto al dialogismo entre cosmogonías y cosmologías dispares que corresponde a una escritura y literatura ch’ixi, concepto aymara que de acuerdo con Silvia Rivera Cusicanqui: “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa”¹²⁴.

En esta perspectiva se trataría de un texto ch’ixi en el que la distancia y proximidad del sentido expresan la locomoción en la que se

123 Gamaliel Churata, *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible* (Perú: Asamblea Nacional de Rectores. Editora Diskcopy), 2010.

124 Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch’ixinakatz Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 70.

intersecan y transversalizan perspectivas poéticas, epistemes, estéticas que incitan una literatura en/del disenso que se compone en/sobre/a través de la emergencia de una lingüística de la profanación del signo, el significado, el significante, que corresponde a una gramatología del acontecimiento del sentido alterado que provoca la textualidad emergente de su escritura; como Churata expone en el inicio de su texto de la siguiente manera:

Óptica

Paraninfo universitario, que es el cráneo del Homo Sapiens. Ocupará la tribuna el PROFESOR ANALFABETO, severamente trajeado para el acto académico. Su fisonomía radicalmente vernácula, se acentúa en los pómulos salientes, mentón vigoroso, frente plano inclinado del *Chullpa*, nariz *kunturina*. Esle ostensible vivacidad misteriosa en la mirada. El público que proveniente de muchos países del planeta ha acudido a oírle y la amplísima sala llena, es asimismo de clase burguesa en platea, plutócratas y aristócratas en palcos y plebe internacional en el gallinero. El profesor analfabeto es un intelectual iletrado a quien se halaga menos por filósofo cuanto por temible sardónico. Voz bronca, locución lenta, flemática. Cuidase de representar todas las razas conocidas del planeta. Al aparecer el actor y ubicarse en la tribuna le saluda estruendosa ovación, con silbidos y chiflas al modo indoamericano.

La descripción del “profesor analfabeto” con la que inaugura Churata su texto expresa la concepción de una ontología plural que en relación con la noción de sujeto corresponde a la “persona fractal” destacada por Wagner, y multinatural en cuanto a la locomoción de la identidad del “profesor analfabeto” pues su alter ego es el *Khori Puma* como manifestación de “la raíz animal del hombre”, cualidad que provoca una escritura plurivocal¹²⁵ y una textualidad polifónica que abre el monoculturalismo del antropeo/geo/etnocentrismo de la lingüística tradicional.

125 Lotman, La semiosfera..., 1996.

El “profesor analfabeto” representa la episteme de la “escritura preliterar” de la lengua multinatural del mito que se manifiesta en la fragmentación de la identidad narrativa que tiene lugar en el habla *humanimal*¹²⁶ de su discurso en el que el locus de enunciación se desnaturaliza y disemina y en donde las palabras funcionan como nodos de red de un texto en rizoma, diseminado, en el que se intersecan y transversalizan los signos, los significantes, los significados, los sentidos; como se observa en el inicio del discurso del “profesor analfabeto”:

Señogas y señoges... (*Tosecilla oratorial*) [Me propongo hablar en hispano de Indias] de un libro de inminente aparición: *Hararuñas del Chullpa-Tullo*, el harawilogo del Khorí-Puma, o, de otra manera: Canciones de los Muertos de Ultratumba, si, como ustedes saben hay muertos que andan y otros que andan en los que van menos vivos cuanto muertos de pánico. Pero, si bien de poética y libro trataré será en forma tangencial, pues lo que mi deber entiende es llevar a ustedes los sentidos de su numen¹²⁷.

El texto expone las “artes verbales y juegos del lenguaje”¹²⁸ de una literatura del disenso en la que la mixtura de las palabras sostiene la composición, en perspectiva de la intención del discurso que se hace explícita cuando menciona que su “deber” es “llevar” a quienes escuchan, “los sentidos de su numen”, particularidad que expresa la emergencia de una política, un derecho de presencia y una justa comparecencia entre alteridades, en/sobre/a través de una comunicación entre diferentes mundos y naturalezas susceptible de replantear la historia del lenguaje y su sentido, pues “el profesor analfabeto”, hablará en “hispano de Indias”

126 Donna J. Haraway, Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno, (Bilbao: Consoni, 2019), 182.

127 Churata, La resurrección..., 50, 53, 55.

128 Joel Sherzer, Speech play and Verbal arts (Austin. University of Texas Press), 2002.

es decir en una lengua en mutación en la que confluyen la conquista, la colonia, la modernidad, en la contemporaneidad de su enunciación.

Lingüística de la profanación y literaturas emergentes

La fragmentación de la identidad narrativa y la moción del locus de enunciación del texto heteroestructural, generan una perspectiva sobre el lenguaje, en este caso del español, como un “idioma híbrido”, pues de acuerdo con Churata, se trata de:

Un idioma híbrido para híbridos, cuya fonética lo hace pariente del Latín como no menos socio sucio de la euskera, templada tizona toledana con que el Cheitán Valverde abrió el cielo a Atabalipa, después de embolsillar todo el oro del rescate... Es, pues, Poesía sin Filipillos, mestiza para indios, y aunque su autor se cuida de aún así no malograr las salivas de un escritor como Granada, sabe que si no cargara las porquerías del Filipillo por eso dejara de ser alforja de camaretones¹²⁹.

La concepción, se propone además en perspectiva de los procesos de gramatización y alfabetización/evangelización que tienen lugar en América durante la conquista, la colonia y la modernidad, y de la dificultad de la traducción literal en un contexto plurilingüe que a la vez se delimita por las relaciones transcontinentales que conlleva y la violencia que caracteriza su imposición.

La hibridez del idioma hace referencia al valor axiológico que promueve su aprendizaje y práctica en perspectiva de la reproducción y conservación de los valores culturales de los conquistadores, y económico en relación con la administración y regulación de esos valores culturales traducidos a capital como bienes, que en cuanto a la dimensión jurídica

129 Churata, La resurrección..., 56.

y tecnológica que sustentan, se aplica en la apropiación del territorio, su administración y la negación y borradura de su historia.

Sin embargo, Churata confronta la consecuencia del valor axiológico –cultural y económico– del “idioma híbrido” al establecer una equivalencia entre la desmesura de la hybris, la mixtura y la ambigüedad de ese valor, con la cualidad ch’ixi del disenso, pues:

“La metáfora del ch’ixi asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos”¹³⁰ –que en el contexto económico del valor asume la desmesura de la hybris a través de la– “reciprocidad y redistribución”¹³¹ del exceso que implica la economía y ecología de alteridad del contexto amerindio por su relación con la donación.

La perspectiva sobre el valor a partir de la concepción ch’ixi genera una economía y ecología de alteridad del lenguaje que al asumir el “ancestro doble y contencioso” del “idioma híbrido”, hace posible la emergencia de una “poesía mestiza para indios” que altera la mimesis, pues enfatiza en el intercambio de afectos que requiere la “capacidad de ser otro” y el multinaturalismo de las relaciones que provoca en el contexto, pues conlleva la exposición de una escritura, un texto “quimérico” que de acuerdo con Carlo Severi y Els Lagrou se presenta en el “grafismo y la figuración en el arte indígena”. En este contexto, una “quimera”

Es toda imagen múltiple que al relacionar en una sola forma señales, signos, gestos, indicios visuales de seres diferentes (un

130 Rivera Cusicanqui, Chixinakatz..., 71.

131 Rivera Cusicanqui, Un Mundo..., 45.

ave y un ser humano, una serpiente y un jaguar, o un lobo y un león marino...), provoca una proyección en la que emerge una imagen que involucra al mismo tiempo la presencia de esos seres diferentes¹³².

La concepción de una mimesis afectiva, de una economímesis, corresponde a la perspectiva de una poética relacional de los afectos que se cruzan, entrelazan e intercambian en el “idioma híbrido” como la instancia discursiva en la que ocurre la apertura de la dimensión biosemiótica, geopoética y geolingüística del habla y la escritura del “idioma específico del hombre arbóreo, del *Sacha-Runa*”, que se caracteriza como una praxis mímica, quimérica, más gestual que fonética, a través de la que narra en/sobre/a través del cuerpo su relación con el contexto, con el territorio.

La praxis economimética de la narración que expresa el “Sacha-Runa” para Churata hace referencia al “teatro arcaico” y la liturgia, evoca de esta manera el lenguaje del mito y su performance en praxis narrativas como las del chamanismo, en donde el gesto expresa la “escritura prelitteral”, no fonética, de sus sentidos. De acuerdo con la perspectiva de Churata:

El teatro arcaico es exclusivamente mímico, como es mímica toda liturgia. Y esto sólo dice que menos que fonético es gesticular el idioma específico del hombre arbóreo, del *Sacha-Runa*, y que para hablar a Dios hay que hacerlo con visajes y genuflexiones, pues tales cinegrafías cuanto alcanza horadar la distancia tétrica que separa a los hombres del Creador, o sea el dado de razón. Principio radio electrónico del levita: “El Señor oye las palabras de tu corazón, no las de tu boca”. ¿Y cuáles ellas? Las hemiplejías del transverbero, la criptokinesis del Duende, o Cheitán, si es de los cambrónicos; el

132 Carlo Severi, Els Lagrou, Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013), 11.

conjuro del brujo frente a la acción mortífera del granizo. El gran actor no parlador eximio: corazón con genio mímico¹³³.

La intempestividad y acontecimiento del gesto interrumpen y dislocan la secuencia de la “cadena de signos” que la “lingüística fonológica” prescribe para la definición del lenguaje. El acontecimiento del gesto establece una interacción comunicativa inter/especies que asume el exceso de sentido que provoca la hibridez del lenguaje y hace posible una praxis economímica, un acontecimiento poético, que tiene lugar, por ejemplo, en la mención que Churata hace sobre “el conjuro del brujo frente a la acción mortífera del granizo”.

El conjuro en este contexto se propone en perspectiva de la pluralidad de su sentido, pues hace alusión a la relación y al disenso, a la proximidad y la distancia, de igual manera al lenguaje del mito y la cualidad multinatural de sus narrativas que corresponden como refiere Derrida a la expresión de “otro gesto” – que se diferencia del discurso – “pues, aquí, lo que no se sobreentiende sin ser dicho es hecho sin ser dicho, escrito sin ser proferido”¹³⁴.

El acontecimiento poético del gesto “libera el porvenir de una gramatología general” en correspondencia al exceso de sentido del “idioma híbrido” y el “poliglotismo de la cultura” que expresan, además, la praxis translingüística de la escritura y la dimensión ecosemiótica de la geopoética de las relaciones con el contexto.

La biosemiótica, la geopoética y la geolingüística del habla y la escritura se entrelazan en la dimensión ecosemiótica del lenguaje que corresponde a la transvaloración de valores culturales y económicos del signo, del idioma, que incita la economía y ecología de alteridad del

133 Churata..., 66-67.

134 Derrida, La gramatología..., 40.

lenguaje del mito a través de la que a nivel translingüístico como refiere Lotman “se obtiene un texto uno, pero plurivocático”¹³⁵, que manifiesta la apertura del locus de enunciación provocada por la moción del sonido/gesto; de esta manera, para Churata, en el caso del “lenguaje del hombre” – “sus voces varían en relación a determinantes de su ecología. Y porque aprende a hablar su habla poseerá las particularidades del ámbito vegetal, mineral, zóotico, en que se ha detenido y vegeta”¹³⁶.

La variación de voces del “lenguaje del hombre” produce el multinaturalismo del lenguaje que rebasa la concepción de la lengua como un sistema de signos monocultural concebido para la reproducción y conservación de paradigmas de comunicación y sentido, debido a que aprender a hablar en el contexto ecosemiótico del “poliglotismo de una cultura”, corresponde a establecer relaciones con la diversidad de formas discursivas de un ecosistema de signos y sentidos abiertos, emergentes, que, por ejemplo, tiene lugar en la experiencia de aprendizaje del canto chamánico Embera que Anne Marie Losonczy, describe de la siguiente manera:

Una noche sentada en mi camarote, escuchando en un casete, con más volumen que de costumbre, las arias del Magnificat de Johan Sebastian Bach, una de mis músicas de predilección, el hijo de Vitaliano, aprendiz chamán, aparece a mi lado, escucha y me pregunta: “¿es canto de tu tierra?”. Al día siguiente, su padre me pide escuchar a mi lado el Magnificat, y unos días después, al regresar del río, le encuentro escuchando sólo la música. Me pregunta: “¿por qué hombres y mujeres canta revueltos? No es bueno”. Una semana más tarde decide realizar una ceremonia para curar una recién parida con fiebre y sin leche. Acompañando el ritual con mi grabadora, después de escuchar variantes muy diferentes de cantos

135 Lotman, *La semiosfera...*, 59.

136 Churata, *La resurrección...*, 67.

ya oídos, hacia las dos de la mañana, los asistentes y la paciente ya dormidos, me sorprende oír al chamán cantar una versión muy aproximativa, pero reconocible de dos arias del Magnificat con un texto en parte en español. Al siguiente día me dijo: “los cantos de tu tierra sirven. Los jaïs de anoche trabajaron bien y voy a agarrar más jaïs soñando con tus cantos. Otros jaibanás no los tienen, tú me los has dado y yo voy a aprenderlos todos”¹³⁷.

La experiencia de la relación con el lenguaje manifiesta una inversión categórica, como hace Churata, de la noción de “idioma híbrido” pues corresponde a una praxis de “desarticulación continua de la lengua, que se da cuando acontece el canto, el decir del canto, su tiempo; lo que permite señalar que no se trata de la emisión de series de nombres que pudieran evocar presencias fundacionales, sino más bien de series de nombres que permiten la precipitación de lo inaparente de esos nombres que desapropiados, abren el sentido mítico de su exposición”¹³⁸; de esta manera, en la moción de desapropiación que conlleva la *hybris/ch'ixi* del lenguaje, tendría locus la lingüística de la profanación y su praxis en la escritura de mitologías de alteridad.

La lingüística de la profanación del ecosistema de signos y sentidos abiertos y emergentes que provoca la desarticulación continua de la lengua genera como se ha mencionado una literatura en/del disenso que replantea nociones como las de “literatura mundial” pues no pretende reproducir el paradigma de un cosmopolitismo sustentado en la transición:

-
- 137 Anne Marie Losonczy, *Viaje y violencia. La paradoja chamánica emberá*. (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006), 19-20.
- 138 Mario Madroñero Morillo, *Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales. Digresiones sobre una fenomenología del habla de alteridad*. En: *Odos. Revista de filosofía. Grupo de estudios fenomenológicos y hermenéuticos “Círculo Gotinga”* (Colombia: Universidad de Cartagena) 2012, 100-107.

conquista/colonia/modernidad que reintegra la literatura a la economía de la “república mundial de las letras”¹³⁹.

La literatura del disenso conlleva una experiencia de relación con el lenguaje a través de la que es posible considerar unas literaturas emergentes que a la vez se diferencian de la noción de vanguardia por la temporalidad crítica de su enunciación en la medida en la que se componen y proyectan entre los nodos de relación en red de sentidos que produce el “momento prospectivo”¹⁴⁰ de sus voces emergentes y provoca la relectura de la historia al cuestionar la secuencia narrativa que sustenta su sentido y su valor como futuro y finalidad, pues como propone Lezama Lima: “Nosotros vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito”; que expresa la relación con el tiempo a través de la emergencia, comprendida como un estar siendo/haciendo pre/paradigmático.

En este sentido conlleva una geopoética y una estética de la emergencia que correspondería a la remoción ontológica que provoca un accidente de alteridad. El accidente provoca una interrupción, llega, ocurre y abre la perspectiva sobre la limitación de las designaciones y definiciones que representan y describen una realidad, pues como refiere Graham Harman: “En el mundo hay una vasta variedad de objetos apuntando en dirección a extraños vacíos particulares, alejándose del contacto mutuo, pero, de cierto modo, conectando entre sí de manera indirecta o tangencial”¹⁴¹.

139 Pascal Casanova, *La república mundial de las letras* (Barcelona: Editorial Anagrama), 2001.

140 Hirokasu Miyasaki, *The method of hope. Anthropology, philosophy, and Fijian Knowledge*. (California: Stanford University Press), 2004.

141 Graham Harman, *Además opino que el materialismo ha de ser desterrado* (México: COCOM Press, 2013), 12.

El accidente conlleva por un lado, la experiencia de la caída de la identidad del sujeto de enunciación, su desapropiación y pérdida, una catábasis; por otro su levantamiento a través de la reconfiguración de la identidad del sujeto de enunciación, una anástasis; de donde es posible una tercera moción de la emergencia relacionada con la suspensión del sentido de esa identidad en una forma del presente, una stásis; que a la vez corresponde a un cuarto momento relacionado con el tiempo de la muerte, de lo que se presupone allende, de alteridad, o más allá, que en este contexto no se refiere a la “meta” u “objetivo” de un “proyecto” sobre la futuridad, sino a la ruptura de su negatividad.

La temporalidad de la muerte como “momento prospectivo” que hace posible su anticipación, provoca la emergencia de un lenguaje de alteridad que implica en su expresión lo indecible y lo impensado; como refiere Agamben:

La facultad del lenguaje y la facultad de la muerte: el nexo entre estas dos “facultades”, siempre presupuestas en el hombre y, sin embargo, nunca puestas radicalmente en tela de juicio, ¿puede verdaderamente quedar impensado? ¿Y si el hombre no fuese ni el hablante ni el mortal, sin dejar por ello de morir y de hablar? ¿Y cuál es el nexo entre sus determinaciones esenciales? Bajo las diferentes formulaciones, ¿no dicen tal vez lo mismo? ¿Y si ese nexo no tuviese, en efecto, lugar? ¹⁴²

El nexo entre el habla y la muerte conlleva lo indecible y lo impensado, que como negatividad prolongan la stásis, la suspensión del habla y la escritura, que en referencia a las prácticas rituales y de iniciación que se producen en el contexto del aprendizaje de los misterios que componen el texto del mito, remite al silencio y al secreto como

142 Giorgio Agamben, *El lenguaje y la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad* (Valencia: Pre-textos, 2008), 8.

formas de lo indecible y lo impensado, sin embargo, la ruptura del nexo es posible en perspectiva de la inversión de la negatividad que implica la poética y la estética de la emergencia, pues una lengua emergente por su cualidad prospectiva, da otro lugar a la enunciación y de esta manera a un “acontecimiento de lenguaje”.

La esfera de la enunciación comprende, pues, lo que, en todo acto de habla, se refiere exclusivamente a su tener-lugar, a su instancia, independientemente y antes de lo que, en éste, sea dicho y significado. Los pronombres y los otros indicadores de la enunciación, antes de designar objetos reales, indican precisamente que el lenguaje tiene lugar. Permiten así referirse, antes aún que, al mundo de los significados, al *acontecimiento de lenguaje* mismo, en cuyo interior puede sólo significarse algo.

El “tener-lugar” del lenguaje corresponde a la expresión oral/escrita preliterar de un locus de enunciación emergente que rebasa el “mundo de los significados”, el texto como “*instancia de discurso*” es el acontecimiento de una dimensión de sentidos inéditos que se exponen en el transcurso de una narrativa alterada, pues se compone a través de la desarticulación continua de la lengua.

La enunciación y la instancia de discurso no son identificables como tales sino a través de la voz que las profiere, y sólo suponiéndole una voz puede mostrarse algo como un tener-lugar del discurso. Como había entendido primeramente un poeta, y tal vez más claramente que los lingüistas (Valéry: “El yo o el mí es la palabra asociada a la voz. Es como el sentido de la voz misma, ésta considerada como signo”), el que enuncia, el locutor, es ante todo una voz y el problema de la *deixis* es el problema de la voz y su relación con el lenguaje¹⁴³.

143 Agamben..., 51, 52, 60.

La deixis, en este contexto expone su cualidad cosmológica¹⁴⁴ pues es una instancia de discurso en moción continua de sentidos a través de la que el locutor produce un habla y una escritura exofórica, extralingüística, que indica la posibilidad de establecer una inter y alterlocución dialógica con lo que lo que está siendo y emerge, fuera del texto.

La voz, así considerada, se mostrará entonces como pura intención de significar, como puro querer-decir, en el que algo se da a entender sin que se produzca todavía un acontecimiento determinado de significado¹⁴⁵.

La concepción de una literatura del disenso en este contexto conlleva la ruptura de la suspensión que la stásis provoca en perspectiva de la provocación de una literatura emergente que hace posible el “entendimiento” de lo que fuera del texto aún no se delimita por un significado, particularidad que implica una poética de alteridad que expone un saber que suspende la intermediación epistemológica por la “pura intención de significar” lo que está siendo allende.

La noción de “pureza” como cualidad de la “intención de significar” relacionada con el “querer-decir” no implica la negación o resolución de la mixtura que caracteriza el “idioma híbrido” en un “lenguaje único”; hace alusión a la comparecencia entre sentidos que tiene lugar en la confluencia que compone el texto de la literatura del disenso que rompe/ abre los signos, los significados, los significantes, por la desmesura de los sentidos emergentes.

El “idioma híbrido” de esta manera provoca la ruptura de la “hybris del punto cero” del “lenguaje poético racional” presente en el discurso de la ciencia, pues como refiere Castro-Gómez:

144 Viveiros de Castro, A inconstancia..., 2006.

145 Agamben, El lenguaje..., 62.

El lenguaje de la ciencia permitiría generar un conocimiento exacto sobre el mundo natural y social, evitando de este modo la indeterminación que caracteriza a todos los demás lenguajes. El ideal del científico ilustrado es tomar distancia epistemológica frente al lenguaje cotidiano – considerado como fuente de error y confusión – para ubicarse en lo que en este trabajo he denominado el *punto cero*. A diferencia de los demás lenguajes humanos, el lenguaje universal de la ciencia no tiene un lugar específico en el mapa, sino que es una plataforma neutra de observación a partir de la cual el mundo puede ser nombrado en su esencialidad. Producido ya no desde la cotidianidad (*Lebenswelt*) sino desde un punto cero de observación, el lenguaje científico es visto por la Ilustración como el más perfecto de todos los lenguajes humanos, en tanto que refleja de forma más pura la estructura universal de la razón¹⁴⁶.

El locus plural de enunciación como instancia discursiva de un ecosistema de signos abierto que implica una biosemiótica, una geopoética y una geolingüística de las relaciones con el contexto, rebasa la neutralidad del “lenguaje universal de la ciencia” y el “punto cero de observación” a través del que describe una realidad, en este sentido, el querer-decir es la moción de ruptura de la stásis del lenguaje y la apertura a la desarticulación continua de la lengua que crea o coinventa el idioma mientras lo pierde, pues como propone Maurice Blanchot¹⁴⁷ “la escritura es una donación en pura pérdida”, concepción que expresa una relación afirmativa con lo indecible y lo impensado pues invierte la negatividad de la pérdida al asumir la desmesura de la emergencia incalculable de lo que se quiere decir.

La literatura del disenso y la literatura de la emergencia provocan la inversión categórica de la *hybris* considerada en la tradición griega

146 Santiago Cas, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005), 14.

147 Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso* (Caracas: Monte Ávila), 1970.

como “soberbia” en relación con un carácter egocéntrico, por ejemplo, o con la actitud de desafío frente a un mandato divino o normativo.

La *hybris* es un concepto helénico que se puede traducir al castellano como “desmesura” o “soberbia”. Está en el terreno opuesto a la sobriedad y a la moderación, y manifiestamente relacionado con el ego desmedido. El origen de este vocablo se remonta al teatro griego y aludía la gente que robaba escena, además en el ámbito de la mitología era el castigo de los dioses a aquellos que sobrepasaban los límites de lo humano y se adentraban en el terreno de lo divino. Así, por ejemplo, Prometeo fue castigado con la *hybris* por transgredir las leyes impuestas por los dioses al hacer partícipes del conocimiento del fuego a los humanos. Platón en su “Fedro” definió la *hybris* como un deseo que “arrastrándonos irrazonablemente a los placeres, nos gobierna”. Por su parte, Aristóteles en “Retórica” subraya que el placer que se busca con este acto es “mostrar nuestra superioridad sobre los demás”¹⁴⁸.

Al asumir la desmesura que implica la *hybris* del idioma, el hablante, locutor, escritor, toma lugar en el contexto y rebasa los límites de la perspectiva antropocéntrica y teocéntrica que determinan la concepción sobre lo humano o lo no humano; al querer-decir ocupa el eros del lenguaje y expone un deseo de idioma que singulariza al sujeto de enunciación por el gozo y el placer que provoca la praxis del lenguaje interespecies.

La lingüística de la profanación se concibe entonces en perspectiva de la moción de locus plurales de enunciación que se presentan en relaciones afectivas con el lenguaje, a través de la que la inter y alter locución con contextos diversos, provocan experiencias de habla y

148 Gargantilla Madera, González González, Belda Bilbao, Cuenca Abarca (2019) ¿Nos sobra *hybris* y nos falta *areté*? (Granada: Medicina de familia Andalucía. Vol. 20, Nº.2, mayo-diciembre. Publicación oficial de la Sociedad Andaluza de Medicina Familiar y Comunitaria), 2019, 189-190.

escritura que revelan los límites de un sistema de signos y generan ecorrelatos, ecografismos, narrativas multiespecie, como expresión de una poética y estética de alteridad, y biosemióticas que afirman el disenso de la pluralidad de la vida y sus sentidos; como expresa Ailton Krenak, en el siguiente texto:

A veces me siento más conmovido con la presencia de esos ríos que con otros seres como yo, humanos. La aldea en donde estoy está situada en la región este de Minas Gerais, más cerca del mar que de la meseta central de Brasil, aquí me envuelve todo el tiempo el rumor de las aguas, incluso de los ríos subterráneos, y pienso en el libro *Los ríos profundos*, del gran escritor peruano José María Arguedas. En el libro, el espíritu de las aguas va cortando valles, montañas y levantando historias y maravillas por donde pasa. Es fascinante la percepción que Arguedas tiene de aquel río que abre los Andes, que con gran fuerza es capaz de abrirse camino a través de las piedras, descendiendo de manera avasalladora, sin que nadie pueda navegar sobre su cuerpo¹⁴⁹.

La perspectiva de Krenak corresponde a una concepción sobre la vida del lenguaje y la escritura que desafía a “imaginar capas de mundos, en las que las narrativas sean tan plurales que no sería necesario entrar en conflicto al evocar diferentes historias fundacionales” – y que, en relación con la “función estética” implicaría una praxis de escritura en correspondencia a las posibilidades lingüísticas de – “una poética permeada de sentido material”¹⁵⁰, que concibe desde una perspectiva biosemiótica y geopoética la corporalidad y materialidad de los signos, la lengua, la escritura.

149 Ailton Krenak, *Ideas para adiar o fim do mundo* (Sao Paulo: Companhia das letras. Editora Schwarcz, 2022), 19.

150 Krenak..., 2022.

El sentido material de esta concepción y praxis geolingüística no reduce el significante pues los sentidos que presenta despliegan las capas de las “narrativas plurales” del lenguaje del mito. En este contexto como describe Krenak en relación con el locus de enunciación de los Maxacali del valle de Mucurí en Minas Gerais:

Durante los siglos XVII, XVIII y XIX los Maxacali no tuvieron un lugar, un regazo en el que reposar su cabeza. En la actualidad han decidido ocupar con sus narrativas un territorio antiguo en el que casi no quedan animales, ni plantas. Sus relatos son capaces de reconstituir toda la fauna y el tiempo de ese lugar¹⁵¹.

La permeabilidad del sentido material de la poética hace referencia a la capacidad de reconstitución y resistencia que tienen las narrativas, que, si bien Krenak refiere a los Maxacali, por la cualidad de pluralizarse en “capas de mundos” y “narrativas plurales”, tendría lugar en diversos locus de enunciación, en dimensiones narrativas distintas, por el multinaturalismo del lenguaje del mito y las “estéticas de alteridad”¹⁵² entre las que emerge una literatura pluriversal, biosemiótica, geopoética, ecosemiótica y cosmográfica en correspondencia a los ecorrelatos y ecografismos que exponen sus escrituras prelitterales.

La lingüística de la profanación expone el acontecimiento del sentido de lo impredecible sin designarlo o definirlo, corresponde a una concepción de la relación con la realidad en la que la materialidad del signo y el lenguaje por su multinaturalismo trazan la narrativa de un materialismo multinatural en el que el acontecimiento del sentido de las relaciones dialógicas con una realidad provoca una ruptura de

151 Krenak..., 32, 35.

152 Mario Madroñero Morillo, Multinaturalismo y estéticas de alteridad. En: Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 6, núm. 8, enero-junio, (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas), 2012, 102-118.

la “negatividad” atribuida a la escritura, a la literatura, al exponerlas como objeto de creación, en perspectiva en la que como propone Graham Harman: “Crear tal objeto, es descrear las imágenes externas que normalmente lo identifican, remodelando el plasma de sus cualidades en una estructura híbrida”—que se singulariza en su “estilo”— “que no es otra cosa que un modo específico de descrear imágenes y recrearlas como sentimientos”¹⁵³.

Los sentimientos, las sensaciones, la imaginación, el tacto, como características de la fragmentación del “plasma de cualidades” de una escritura multisensorial producen una poética del acontecimiento de los sentidos, que afecta la percepción de una realidad al pluralizarla, dislocarla y diseminarla; experiencia que corresponde, por un lado, a la acción interpretativa que produce la “aventura hermenéutica de los mitos”, y por otro a la heurística de la emergencia del gesto como la performance y ejecución de la apertura de sus sentidos.

Las perspectivas que hacen posible repensar la concepción sobre el signo, el significante, el significado, la escritura y la literatura, el locus de enunciación, la identidad narrativa, a partir del diálogo con la diversidad epistémica que expresan las experiencias de búsqueda de una relación diferente, de alteridad, con la vida y el mundo, conllevan la praxis de la profanación que, en el contexto de la lingüística no solo revelan su límite, pues incitan la emergencia de locus plurales de enunciación que permiten narrar los acontecimientos de sentido de la vida y el lenguaje, otra vez.

153 Graham Harman, *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. United States of America: Open Court Publishing, 2005), 109-110.

Parte 2

Narrativas del sueño, Danza, Desaprendizaje y Pedagogías de la tierra.

Experiencias metodológicas e investigación creación

Sueños, poesías y otras existencias

Blanca María Rivadeneira Kingman

La herencia cartesiana en las artes, además de las conocidas herencias coloniales, han estructurado e institucionalizado una concepción sobre la danza desde un paradigma mecanicista sobre el cuerpo y la naturaleza, en la que no solo se desconfía de los sentidos y la sensibilidad, sino que además al ser concebidos como “rasgos” femeninos, “subalternos”, los ubica en contraposición a una noción de razón, asociada a la cultura patriarcal y a lo masculino.

El mecanicismo reduce la relación cuerpo-naturaleza a una condición motriz-fisiológica que, al describir estructuras orgánicas y anatómicas, y atribuir funciones específicas, desliga de la dimensión afectiva y relacional de la sensibilidad. Al reducir el cuerpo-naturaleza a la condición de materia inerte, niega la subjetividad y le impide activarse por sí sola, pues la hace dependiente de un poder externo superior representado en la razón, la cultura y las asociaciones que derivan de la concepción moderna de lo que significa tener una condición de sujeto.

Estas formas de pensamiento transforman y afectan –consciente e inconscientemente– al cuerpo y al movimiento en su vitalidad, en un instrumento que corresponde a la lógica de la extracción de la sensibilidad a medida que lo inscribe en los regímenes patriarcales y totalitarios de disociación colonial. Esta triada que actúa de manera jerárquica, polarizante y complementaria, se mantiene lejos de la complejidad de la vida y pareciera sobrevivir para sostener las ideas de separación con otras existencias, pues fundamentan por un lado el control antropocéntrico, y por otro, la imposibilidad estética de sentir y contactar con lo que puede significar un otro, un ser diferente, un desconocido o simplemente, vivir la experiencia que produce la duda de ser todo aquello.

En este contexto, la relación con el cuerpo y el movimiento desde otro paradigma, es urgente, pues conocer las praxis, las concepciones del cuerpo y la voz del territorio de la Panamazonía, contribuye a generar otras relaciones e interconexiones que integran y dialogan con dimensiones poéticas, éticas, pedagógicas y políticas en consonancia con el cuerpo-territorio. Así mismo, reconocer epistemologías que comprenden el sentido vital de conocer, saber y practicar, hace posible que la vida y sus expresiones no tengan que contraponerse en desigualdad a categorías superiores, para apostar por procedimientos que posibiliten ecosistemas artísticos de recuperación vital.

En esta perspectiva, indagamos las posibilidades metodológicas a partir de los siguientes aspectos:

- 1) La concepción del pueblo Sápara¹⁵⁴ sobre los sueños que nos permite interactuar desde y con una relación temporo-espacial amplificada que motiva a su vez, movimientos, danzas y vocalizaciones en encuentro con nuevas posibilidades y conocimientos sobre el cuerpo.
- 2) La concepción del tejido que nos refieren otras existencias (para algunos autores lo no humano), nos permite acercarnos a otras epistemes y tejidos activados, a través de los hilos de la memoria y del diálogo para una danza despojada de antropocentrismo que abraza una eco-somática desde el resonar de los movimientos y danzas expandidas.
- 3) La necesidad de descolonizar la potencia misma del ser para la emergencia de otras formas de existencia que están en la misma trama vital. En ese sentido, la poesía de la Panamazonía junto a

154 El nombre de la comunidad Sápara se propone de acuerdo a la grafía que propone Ruth Moya en el Diccionario: Sápara. Pana Sápara Atupama – Nuestra lengua Sápara. Diccionario trilingüe Sápara – Castellano – Quichua (Ecuador: Ministerio de Educación, 2009).

la noción de *palabralma* retomada del guaraní por Suely Rolnik, se integran a la exploración de lo corpo-vocal que consideramos una potencia activa de los cuerpos danzantes.

Los tres aspectos responden a una necesidad de conocer el movimiento y la palabra desde un sentido vital, posibilitando los encuentros y voces de las corporalidades en resistencia que se conciben indisociables y afectan permanentemente el entorno con su propia existencia. De esta manera, el cuerpo es un territorio singular y común al mismo tiempo, ya que afecta y es afectado en la trama relacional que lo compone.

Los ecorrelatos de esta manera, se conciben como praxis de escucha y reconocimiento del ambiente, debido a que los relatos que escuchamos y cómo los narramos en el mismo hábitat, tejen nuestra urdimbre y revelan el entramado corpo-vocal del tejido entre las voces, las palabras, los movimientos, las percepciones y las corporalidades, con el territorio y la naturaleza.

Soñar el hacer

El acercamiento a las concepciones panamazónicas constituye un sacudón de las pesadas cargas coloniales que invisibilizan otras epistemologías, por demás encarnadas, y nos abre los sentidos para una incorporación a conocimientos y praxis que se han desplazado, saqueado e invisibilizado en sus prácticas y epistemes¹⁵⁵.

155 Es necesario decir que, al no pertenecer a un pueblo originario la mayoría de los asistentes al taller ni sus talleristas, estamos inmersos con nuestros rasgos y cultura mestiza, en una cultura que se asume Occidental y que se ha constituido con pesadas marcas coloniales, lo que integra o desintegra en los mismos cuerpos unas zonas desdibujadas y otras no nombradas entre lo originario y lo colonizado.

El acercamiento a las concepciones de los pueblos panamazónicos en relación a los sueños, nos permite nutrir las prácticas y metodologías de investigación creación para procurar nuevas narrativas sobre cómo queremos habitar. Para Eduardo Kohn, replantear qué significa hablar y qué significa escuchar interpela profundamente a nuestros cuerpos-territorios, debido a que como propone Marie Bardet:

Hablar de ecosomática hoy, es interrogarse por los alcances políticos de las prácticas somáticas, por las relaciones entre humanos y no humanos que estas son capaces de inventar y por las estrategias de resistencia a las hiperlógicas mercantiles y financieras basadas en el extractivismo y la explotación de los recursos limitados del planeta¹⁵⁶.

En este sentido, la Panamazonía no hace referencia a un espacio que pueda delimitarse en un mapa físico y geográfico determinado por las fronteras entre patrias, pues se trata de un cuerpo-territorio que propone tipos de relacionamiento de y con una amplia biodiversidad que se traduce en multitud de existencias que se desplazan, migran y se trasladan como semillas, palabras, danzas por caminos y corrientes de agua y aire.

Es un territorio que se moviliza como los sueños mismos, entre el aire que conocemos a través de las materialidades espesas y fluidas que rodean el planeta. Tratar de detener su flujo, de petrificarlo al encerrarlo en los límites de un punto específico sería olvidar la pulsión del territorio y lo que genera a través de las materialidades intensivas que expanden su paisaje al ser parte de su *corpus*.

En correspondencia con las propuestas de *El sueño de los Záparas* de Anne Gaël Bilhaut, Jacques Galinier dice que, uno de los grandes aportes de la investigación fue reconocer que para el pueblo Sápara “soñar es

156 Marie Bardet, Hacer Mundos con gestos, En: “El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos” André Haudricourt (Buenos Aires: Cactus, 2019), 87.

hacer”¹⁵⁷; es una episteme que considera al soñante en su agencia. El soñar se convierte en una acción singular que acaece como la manera de resistir por su cualidad relacional, pues se trata: “De una experiencia eminentemente subjetiva, privada e individual” –de la que – “nace entonces una nueva memoria colectiva”¹⁵⁸.

En el acercamiento a la concepción de los Sáparas sobre los sueños, encontramos un elemento clave para concebir una metodología que hiciera posible la materialización del saber comunitario que trasciende espacios y temporalidades; motivo por el que, desde nuestros espacios urbanos, sin mediadores psicotrópicos, ni conocimientos profundos sobre el cultivo de los sueños, intentamos entablar una relación colectiva a partir de lo que cada participante *resonaba*¹⁵⁹ al compartir sus propios sueños.

La indagación consistió en elaborar un diario de sueños bajo la consigna de escribirlos en el espacio que se abre entre el sueño y la vigilia, en ese espacio entreabierto, que generalmente es a la madrugada, con registros frescos aún de lo que nos ha ocurrido, pues se trataba de despertar (a) los sueños.

Se hizo posible de esta manera, en un espacio entreabierto considerado privado y público, trasladar el material que surge en los espacios íntimos: la cama, el descanso y las imágenes únicas de cada soñante, al aula. Se logró ampliar la concepción del sueño hacia las memorias corporales, percepciones y sensaciones que se despiertan tras haber atravesado, surcado, acariciado, marcado, rozado los umbrales entre sueño y vigilia, y lo que queda como vestigios o huellas durante el

157 Anne Gael Bilhaut. El sueño de los Záparas: patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía. (Quito, Ediciones Abya-Yala, 2011),18.

158 Anne Gael Bilhaut. El sueño de los Záparas, 50.

159 En el contexto de la propuesta de indagación resonar se propone como la resonancia o reverberancia, hablada, escrita, gestual, de los sueños a través de la corpovocalidad.

proceso, debido a que de acuerdo con la antropóloga Anne-Gaël Bilhaut, la “teoría zápara del sueño es comprendida como un proceso cognitivo y plurisensorial...”¹⁶⁰, concepción por la que la memoria y la tradición de los Sáparas se construye por interconexiones.

En esta perspectiva fue posible comprender al cuerpo sin las fragmentaciones que produce esa huella colonial que divide para despotenciar las identidades singulares o comunes, pues las memorias se actualizaban en cada taller desde los recursos del movimiento y la palabra para componer un lenguaje común.

Cuando contamos lo que se ha soñado, entramos en un acuerdo común, de que, los relatos inverosímiles que presentan nuestros sueños son verosímiles. Pareciera que podemos conversar espontáneamente sin necesidad de explicar estas situaciones indescriptibles. Tampoco se necesita de un traductor, debido a que sabemos que hay una estructura en los sueños que escapa a la estructura social en la que estamos inmersos.

El procedimiento se complementó en diálogo con las propuestas que Suely Rolnik presenta en su texto *Las arañas, los guaraníes y algunos europeos. Otros apuntes para descolonizar el inconsciente*, a partir de las que lo relevante es escuchar, decir, dejar que las palabras deslumbren en nuestros centros para permitirnos responder desde la danza.

Bladimir Malaver, participante del taller (ver imagen 33), nos contó en el primer encuentro un sueño en donde había un gran remolino en su comunidad, Sarayacu-. Bailar el remolino del sueño del Bladimir, sentir el aire transformarse en movimientos que nos dejan sin piso poco a poco y entrar en otros aires, más dóciles, con los que se podía conversar, provocó una conjunción del sueño y el movimiento entre la que los elementos del sueño mutaban en la vigilia, al permitirnos danzarlo

160 Anne Gael Bilhaut. El sueño de los Záparas, 50.

y somatizarlo, al devenir en una conversación corpórea para asimilar su perspectiva. No se trataba, con esto, de comprender el mensaje del sueño, ni descifrarlo, sino más bien de hacer posible que continúe con su imagen en nuestro cuerpo y dejar que siga su camino.

Luego de tres clases, Bladimir nos contó otro sueño, este transcurría nuevamente en la comunidad panamazónica de la que salió para estudiar. En la vigilia, su madre y sus hermanos continúan en Sarayacu; mientras que, por sueños, esa relación se dejó ver en unas imágenes que parecían contestar a la danza de su primer sueño. La narración se transcribe aquí:

Viene una tormenta, de esas tormentas que está fuerte el viento que hasta los ojos se te hacen así (achina los ojos) y no puedes ver nada. Como que te pones frente a un ventilador sientes eso, cuando es así de fuerte es como que no puedes abrir los ojos y no puedes respirar. Era así, y es como que ya estás en la tormenta y no viéndola desde lejos, como en la primera. Ayer tenía ese sueño presente, entonces tenía eso, y hoy paso que soñé y ya lo tuve más claro. Pero era full real, vi a mi mamá, a unos amigos, a todos, y justo yo estaba en plena vereda, ya me iba a meter, pero me empiezo a coger del poste. El primer sueño mío, como les contaba, era en un lugar donde vivía yo antes, era en mi primera casa. Ahora, esta vez fue en mi segunda casa, cuando ya me mudé a la ciudad (...) “Es como que estoy soñando con cosas del pasado en diferentes lugares.”¹⁶¹

En su condición de migrante local, Bladimir cierra con una frase significativa: “No sueño donde vivo ahora yo. Es como que siempre uno se está acordando de donde viene.”¹⁶². La reflexión en el momento surge alrededor de la memoria. La memoria parece estar en el presente, en el

161 Bladimir Malaver, entrevista del Taller Tiempo de Lucero. 2023. Ecorrelatos 28 de junio.

162 Bladimir Malaver, entrevista, 28 de junio 2023.

que conviven todos los tiempos simultáneamente. Al final, la propuesta fue danzar ese sueño, la respuesta de cómo atender al remolino fue clara para el soñante: “no resistirme, solo sentarme ahí (hasta que pase el remolino)”.¹⁶³

Imagen 33

Registro de espacio de experimentación metodológica



Fuente: Esta investigación

Rebeca Wild, filóloga y pedagoga, refiere que la necesidad de los ambientes preparados para el desenvolvimiento de los organismos vivos –de la confianza y no del control–, depende de que haya activación o no de toda la potencia del cuerpo, incluyendo la memoria.

163 (Wild 2006)

Pensemos ahora en el ambiente del sueño, la memoria permanece activa, al parecer no todo pasado pasa, puede estar presente y manifestarse en tiempos soñantes, que contrastan y difieren del pensamiento colonizado que opera a partir de la ficción de una realidad objetiva que responde a una sola verdad que no da lugar a dudas, porque, al ser objetiva, se compone de certezas.

Esta realidad objetiva se sostiene como decimos, únicamente espantando las dudas, puesto que estas son las grandes fisuras por donde se escapa la realidad en su complejidad. En estas fisuras, aparecen los sueños y las artes que no hablan desde un lenguaje codificado, sino que muestran el infinito que podemos ser, expresivamente.

En este sentido, propuse para indagar lo pre-reflexivo¹⁶⁴, no interpretar los sueños, ni juzgarlos, ni intentar encontrarles explicación, para poder recibirlos en su narrativa original y así llevarlos al movimiento desde su propia reverberancia hacia nuestros cuerpos-territorios. Resultó que los elementos del sueño comparten lenguajes en común, es decir, su narración y su danza no responden a una idea fija o a lo que se considera una verdad, debido a que no es comprobable porque no necesita serlo. Su vivencia, más bien, conlleva despertar los lugares y tiempos infinitos que al narrarse y danzarse recuperan su propia materialidad recreándose en comunidad, pues al no buscar explicaciones, sino más bien resonancias y/o reverberancias desde la percepción inmediata, el movimiento, las imágenes que narran lugares y tiempos que somatizamos, se convierten en una puerta para continuar con la narrativa del sueño en un espacio de la vigilia.

164 De acuerdo con Maurice Merleau Ponty, se trata de una “experiencia de la percepción corporal como un medio de conocimiento pre reflexivo basado en la inescindibilidad del vínculo del sujeto con el mundo”. Referido en Blanca Rivadeneira, Género, corporalidades y afectos: La educación como sujeción o como práctica de libertad. (FLACSO, 2022), 84.

Las condiciones para este ejercicio se dieron en un salón amplio de la Universidad, con un piso adecuado para el movimiento, sin calzado y con ropa cómoda para no cortar la circulación. Como se indica en la imagen 33, estos elementos del ambiente, además de la disposición a la presencia y la escucha, preparan al individuo para cumplir una de las intenciones u objetivos de la acción, consistente en enfocar –no descontinuar, cortar, ni fragmentar–, estos dos espacios desde donde nos relacionamos: el sueño y la vigilia.

Tú solo tienes que seguir

Activamos con la palabra los sueños, algunos que necesitaron ser bailados, nos recuerdan ese vínculo de los Sáparas que según Bilhaut se caracteriza por “la necesidad de asegurar la continuidad del pasado en el presente, y con la voluntad de conocer el pasado para comprender y actuar en el presente, decidieron, ellos, volver a encontrar y recrear un vínculo con los ancestros a través del sueño.”¹⁶⁵ Particularidad que, en el siguiente sueño, narrado por Jenny en el taller, se expresa al revelar una guía del pasado, un ancestro que habla desde los sueños para resignificar el presente:

Tuve un sueño super extraño que había tenido, como no he tenido como en doce años, o sea con una persona que no estaba en este plano: mi papá. Lo vi así tal cual, a todo color, y él me decía “tú solo tienes que seguir”. Yo no me llevaba bien con él, en los últimos tiempos yo tenía una relación extraña porque sabía que iba a pasar algo y él sabía también, o sea cuando le pasó lo que le pasó, yo estaba tranquila, porque sabía cómo iba a fallecer. No me pregunten cómo, pero lo sabía. El solo me decía “tú solo tienes que seguir” y “en realidad no estoy muerto, solo estoy escondido” fue lo único que soñé.¹⁶⁶

165 Anne Gael Bilhaut. El sueño de los Záparas, 139.

166 Taller tiempo de lucero, 14 de junio

Transitar por un tiempo que no corresponde a las manecillas del reloj, nos remite a las figuras de otros mitos que pueblan el inconsciente, de esta manera entramos a un tiempo-espacio en donde el tiempo deja de engullirnos y aparece otro, uno interno y colectivo, para mostrarnos el tiempo infinito que nos habita. En este caso, los vivos y los muertos que en la vigilia permanecen fragmentados, aparecen diluidos y desdibujados en ese tiempo-espacio. Se trata de un desplazamiento indispensable en la experiencia onírica y artística

¿No soy un animal?

Estamos en una ciudad costera, una urbe gigante, ruidosa y transitada; ubicada a orillas de una gran ría que en sus aguas transporta peces y lechuguines, una amenaza para el cemento y las líneas rectas de las urbes. El sonido incesante de máquinas y tráfico parece olvidar el sonido de las aguas que en otros tiempos recorrían grandes extensiones de mangle. La activación del movimiento y las danzas, mediante sueños y ejercicios activa una relación con el ambiente ligada a esos movimientos profundos de la ciudad. Como una metáfora del inconsciente y lo evidente, en el testimonio de Frank, emerge una relación que está latente y que tiene cabida al despertar paradójicamente cuando dormimos.

He estado mucho en esto de pensar, al momento de acostarme, me duermo, pero siento que alguien está conmigo, me duermo y en los sueños he soñado que he sido ciertos animales, como un monito, o un pájaro, pero siempre aparezco en una selva. Pero esa selva tipo ciudad, como si Guayaquil estuviese cubierto con plantas, es como que me traslado de un lugar a otro con animales y cuando ya me despierto me pongo a pensar: ¿no soy un animal?¹⁶⁷

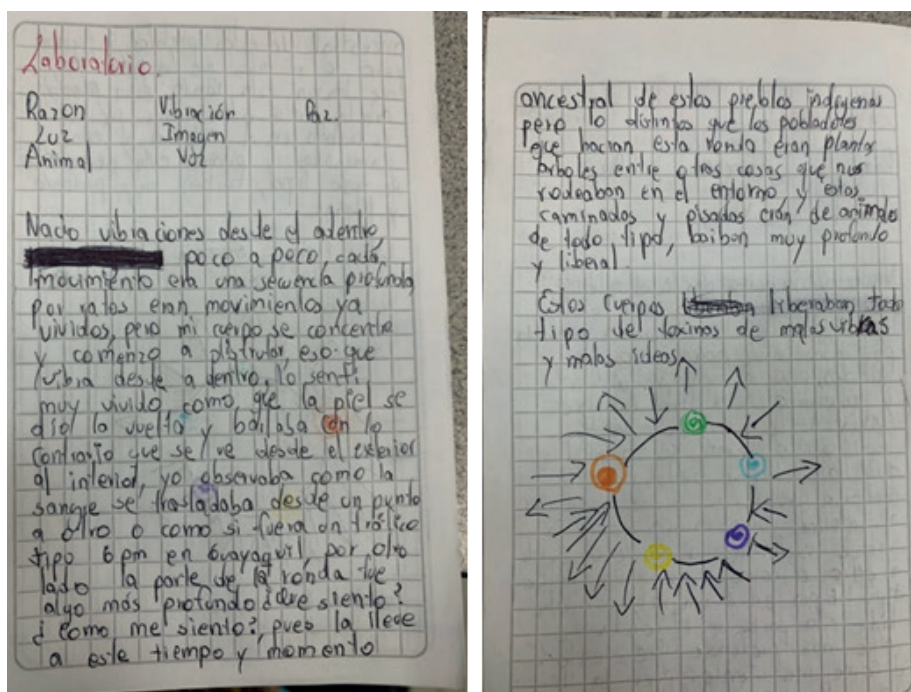
La pregunta aparece con la activación de un soma en resonancia con el ambiente y las demás existencias, de manera que, esa mirada

167 Taller tiempo de lucero. Transcripción clase. Testimonio Frank.

antropocéntrica se desactiva para dejar pasar a un mundo vital extenso. Nos recuerda que el manglar está latente a nivel inconsciente. En esta ciudad, si prestamos atención, los loros que pasan en bandadas parecen reírse pese a todo. A partir de esa pregunta aparecieron las huellas de las otras existencias que estaban invisibilizadas por la contaminación, que también invade la memoria (Véase las imágenes 34 y 35)

Imágenes 34 y 35

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

Resulta urgente salir de la deriva cartesiana de la escisión de lo sensible por lo fisiológico si es que queremos partir de las epistemes que reconozcan el ambiente, ya no fragmentado, sino como en la selva,

como una compleja y completa vida. Al parecer, como propone Suely Rolnik, la estructura, las danzas y el movimiento se organizan desde ese inconsciente que proponemos ambiciosamente descolonizar.

Es allí que la referencia conceptual de los sueños y como la conciben los Sáparas, se revela como la parte fundamental de la resistencia contra su exterminio y de su recuperación identitaria. El interés por ambas cualidades: la resistencia (soñando en comunidad) a la marcada colonización, la recuperación de la memoria y la identidad desde los sueños, incentiva la generación de aportes teóricos, críticos y metodológicos para las prácticas de las artes, específicamente de las artes del movimiento o danza, hacia un inconsciente descolonizado.

El hilo de la conversación, la tela de araña.

La imagen de la araña, propuesta por Suely Rolnik en su texto *Otros apuntes para descolonizar el inconsciente*¹⁶⁸, pone en juego la propia potencia corporal con el ambiente en perspectiva de un diálogo con la ecosomática, que nos interesa, sobre todo, por la conciencia del sentido relacional con el ambiente, con un entorno que, al no estar disociado del cuerpo, lo potencia como un acto político y de resiliencia ante la reproducción y conservación de un inconsciente encementado.

En esta perspectiva, el diálogo con la propuesta de Rolnik sobre “descolonizar el inconsciente” y de Kohn de “descolonizar el pensamiento”¹⁶⁹ hizo posible activar las potencias creativas que permitieron tejer los relatos sobre qué nos habita, cómo habitamos desde el movimiento, y comprender los procedimientos del uso de la palabra en resonancia con lo orgánico.

168 Rolnik, otros apuntes..., 2022.

169 Eduardo Kohn. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. (Quito, Editorial Abya Yala, 2021),180.

La argumentación sobre el movimiento y la danza como devenires de la materia del inconsciente, se propuso a través de la figura y expresión de vida de la araña que Suely Rolnik concibe como su *know how*; de acuerdo con la autora, la forma en la que la araña siente las vibraciones que le rodean, llevan un mensaje de múltiples sentidos hacia su centro desde donde elabora la seda. “Ese hilo, elaborado en su cuerpo, posee la propiedad de sintonizar el espectro de frecuencias de vibración de las fuerzas vitales de los elementos que componen el ecosistema en cuestión.”¹⁷⁰ Motivo por el que la arquitectura dinámica de la tela siempre es la misma, ya que, “Los efectos de tales vibraciones constituyen la presencia viva de esos otros en el cuerpo del animal”¹⁷¹, quien para descifrar la fuente y el sentido de las vibraciones, utiliza sus patas y los tricobotrios que las envuelven en el hilo transmisor y movilizador de su potencia vital; según Rolnyk:

Sea cual sea el nombre que se le dé a este modo de conocimiento —“saber-del-cuerpo”, “saber-de-lo-viviente”, “saber ecológico”, “saber eco-etológico” u otros—, lo que importa es que constituye la brújula que orienta al animal para decidir dónde anclar el hilo con el cual elaborar su tela (una rama, el marco de una puerta, la esquina de un techo, etc.), y también, con qué arquitectura tejérlo. Un mundo emerge en la telaraña que el animal crea en su relación con el ambiente. Este acontecimiento transfigura tanto dicho ambiente y la red de interacciones que lo constituye como a la propia araña y su modo de estar en el mundo. De esta manera, otras transfiguraciones se van operando cada vez que la araña crea nuevas telas o cuando reajusta o destruye una tela ya existente, en función de aquello que capta en las fuerzas del ambiente al tocar los hilos de su urdimbre.

170 Suely Rolnik. *Las arañas, los guaraníes y algunos europeos. Otros apuntes para descolonizar el inconsciente*. (Guayaquil, F-ILIA, 2022), 137.

171 Suely Rolnik. *Las arañas...*, 137.

El tacto de sus patas sobre los hilos es, entonces, lo que le permite a la araña actuar como agente activo del ecosistema.¹⁷²

Tomando está clara imagen de una narración del entorno que vibra en el interior de esta existencia y del ser, se propuso un ejercicio de escucha del entorno, considerando que el territorio no está compuesto únicamente por luz, piso, techo, sillas, madera; con la intención de sentir las vibraciones del ambiente para que cada unx de nosotrxs reconociera que es un cuerpo-territorio que puede proponer su propia narrativa, además de condicionarla desde su mirada, gesto o postura; de esta manera, cada participante podría generar una tela como la araña, sea para pasar de un árbol a otro o bien para devorar.

Los participantes se distribuyeron en una ronda con una bola de lana en las manos que rotaba, mientras que, el aire, la temperatura, los colores del espacio y las texturas condicionaban sensorial y perceptualmente el ambiente. Una vez recibida la información, se lanzaba la lana hacia otro participante, junto con una palabra que devuelva lo que esta persona le está dando con su vibración. Al final quedó trazada en el espacio una telaraña de colores a la que se invitó a sumergirnos por turnos para sostener y soltar; probar los espacios vacíos o seguir el hilo de la conversación planteada en el espacio. En este último quedaron flotando las palabras compartidas: pureza, alegría, ojos brillantes y alas (imágenes 36 y 37).

En el contexto de praxis artísticas ecosomáticas, la experiencia resuena con el performance-instalación del artista Tomás Saraceno, *Cómo atrapar al universo en una tela de araña*, que presenta una arquitectura elaborada con miles de telarañas con sensores para escuchar lo que las arañas escuchan y sea posible percibir como esas micro vibraciones convierten esa existencia en generadora o cocreadora de una

172 Suely Rolnik, *Las arañas...*, 137.

música profunda, que se orquesta a través de lo que está ocurriendo milimétricamente en el espacio. En este sentido, el ejercicio continuo dando lugar a la atención y escucha a otras existencias, al proponer al grupo que considerara lo siguiente:

Ahora mismo, digamos, que, si hubiera una tela de araña entre nosotros, cada pedacito de tela estaría vibrando de alguna manera y tiene que ver con cómo respiramos, cómo sentimos, como vibramos, y esa información de alguna manera nos sirve para sacar otro hilo de la tela que sería nuestra palabra, o nuestro gesto o mirada.¹⁷³

La propuesta caló en el ambiente y se presentó a través de un diálogo en el que el hilo de la conversación se sostenía literalmente en las manos, con la lana, la tensión de la misma recordaba que había alguien presente del otro extremo. La entrega de la lana/hilo de la conversación se había conectado con una palabra que fue germinada en el sentir de todo el cuerpo a la persona, dejando de lado cualquier palabra que pareciera consejo, sugerencia u observación. Una palabra convertida en un presente en todas las acepciones de la palabra. Un compartir y devolver lo que reverbera del otro dentro de mí.

Experiencia que se refleja en la poética de Fredy Chikangana, quien en *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, expresa una relación con el territorio que nos permite preguntarnos por qué y quienes están en el ambiente, quiénes o qué hacen y son ese ambiente.

173 Taller tiempo de lucero.

La tierra

La tierra

es el comienzo de la alegría y el llanto;

en ella vive la placenta roja

convertida en piedra negra,

en ella están los rituales de seres subterráneos que amarran
nuestra sangre

con las lianas del tiempo.

En esa tierra

está la pluma del tucán

que guarda el colorido de la vida,

está el agua libre e inquieta,

el aroma y el sabor de todas las hierbas

que nos llevan al cielo y al infierno,

estamos tú y yo

con la fuerza de los sueños.¹⁷⁴

174 Fredy Chikanguana, *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos de ensueño*, (Bogotá, Ministerio de Colombia, 2010), 23.

Imágenes 36 y 37

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

A partir de este poema habitamos con la riqueza de poder soñar lo que deseamos que sea en consonancia con esa abundancia y generosidad de la vida que no exenta de conflicto, nos teje al mismo tiempo con todos los seres.

Hay una agencia, un ser activo o muchos que gestan ese ambiente en resonancia entre quienes están en esa conversación. Los múltiples lenguajes que suenan, vibran o los que simplemente existen a medida que los escuchamos.

Huella común¹⁷⁵

Los árboles no enmudecieron

¿Somos nosotros los que dejamos de escuchar?

Escucho en el fondo del mar

Silencio

Escucho la crisálida

Silencio

Escucho en la cueva

silencio

175 Poema de Blanca Rivadeneira para performance *Huella común*, puesta en escena con Kuymi Tambaco de la comunidad de Cotacachi presentado en Jornadas Feministas FLACSO 2018

Anudar desanudar reanudar

Anudarme desanudarme reanudarme

Los animales no enmudecieron

¿Nosotros dejamos de escuchar?

uno más uno es dos con una muralla en medio

uno más uno es tres cuando trenzamos

Anúdate desanúdate reanúdate

el silencio del gesto

lo que ocurre después de la última palabra.

La lluvia sigue cantando

Nuestros ojos no dejaron de ver

Nuestro sexo no ha dejado de desear

Nuestra tierra no ha dejado de parir

Nuestros corazones no han dejado de latir

Yurakunaka mana amuyashkachu

Ñukanchik uyayta sakishkanchik

Uku mama kuchapi uyani

Chulun

Jurumamata uyani

Chulun

Machita uyani

chulun

En rondas, seguimos bailando en rondas

En las experiencias que se tejieron a partir de la resonancia entre sueños y las vivencias que implicaron las praxis de “soñar es hacer”, como un tiempo-espacio que nos reúne, se propuso hacer danzas en ronda con la intención de entrar en tiempos internos. Frank, al narrar su experiencia en la ronda, nos dijo: “..., el eje de todo, desde lo que visualizaba del círculo, se sentía como una especie de serpiente de aire que iba alrededor de mi cabeza, mi columna y vértebras, como acariciando y curando todos los golpes que uno tiene”.

En este relato, no es fácil reconocer el límite entre una narración de un sueño o una narración de la vigilia. La vivencia cobija a las palabras y a los símbolos con sentidos propios que afloran, sin explicaciones racionalistas ni discursivas, que hacen posible relacionar diferentes espacios y tradiciones, pues como agrega Frank sobre su vivencia:

el círculo lo traslado a otra parte, donde en otras culturas hacen ese tipo de rondas y empiezan a bailar y me sentí en eso, y los cuerpos de plantas, árboles y animales que estaban rodeándonos, bailaban al son de las pisadas.¹⁷⁶

176 Taller tiempo de lucero. 14 de junio. Testimonio Frank.

Este sentido temporal quisimos habitarlo desde la ronda, este antiguo círculo que hacemos recordando a la agrupación de las estrellas o las formas circulares que nos atraviesan. Se propuso la ronda contraria a las manecillas del reloj, al principio y al final del taller, permitiendo una apertura y un final en común unión.

En este contexto, la experiencia para Fiorella, generó algo que ella describe como un diálogo interno desde su sistema óseo, es decir desde los portadores de las memorias más antiguas, los huesos:

Es súper curioso porque también me doy cuenta de que no es un diálogo de lo interno con lo externo, sino que es justamente desde la vértebra con la otra vértebra y eso es otra mirada, otra información. Creo que me ayuda a ser más compasiva, creo que no tiene que ver con la humanidad. También esta sensación de regresar al bosque, de sentir como la naturaleza te acoge y palpita contigo, es algo muy diferente, otro universo. Percibir otros cuerpos, son otras galaxias, pero estamos en una misma sintonía o en una misma curiosidad y hace que se deje de sentir individual, sino como un cuerpo grande.¹⁷⁷

Anotó, además, que despertó en ella una danza del diálogo cuando surgió la vivencia del ente como una posibilidad de su ser en el mundo.

En el taller se planteó un tipo de movimiento que no es *per se*, pues se relaciona con la constante generación de quién es el sujeto, al mismo tiempo de su ambiente, a partir de lo que ese ambiente le genera. En este sentido, bien dice la antropóloga Blanca Muratorio en una de sus historias de vida: “Las identidades y las memorias no son cosas sobre las que pensamos sino con las cuales pensamos. No existen como entidades fuera de nuestras políticas, nuestras relaciones sociales y nuestras historias.”¹⁷⁸

177 Taller tiempo de lucero. 14 de junio. Testimonio Fiorella.

178 Muratorio..., 134.

La práctica de una danza-movimiento en/desde/con/para un cuerpo-territorio lejano de una posición instrumentalizadora y cercano a la comprensión de un movimiento que no nos pertenece como especie, se revela común por ser una potencia vital que produce relaciones y devoluciones, pues se trata de un movimiento que viene desde una dimensión emocional orgánica, como se manifiesta en la experiencia que Douglas comparte desde la escritura automática, como parte de la vivencia final de la clase.

Un huracán circula entre las articulaciones de los seis pilares fugaces que dejan la estela de sus pasos al andar, son las huellas invisibles en el segundo piso de una arquitectura que un día habrán de demoler los hombres, tan invisible como los huracanes y los silencios que se cuelan entre los ladrillos de osamentas y carnes, así de anónimos son los pasos que vamos dejando en nuestras espaldas con el movimiento, así nace el olvido, todo lo contrario, sucede con nuestras sombras.¹⁷⁹

Si consideramos hablar del cuerpo-territorio, movimiento y danza de manera amplia y en una narrativa ecosomática, la dimensión afectiva y relacional nos interpela a nivel pedagógico, estético y político. En esta perspectiva, en uno de los primeros encuentros, uno de los participantes pidió a un compañero transmitir lo que había percibido en el taller:

...Sintió muy bueno esto de trabajar con amor hacia sí mismo el tema de las articulaciones, él sintió que era muy importante la parte de trabajar amorosamente con ustedes. Le gustó mucho el encuentro, al final se sintió muy delicado porque venía con mucha tensión y no se había dado cuenta de la tensión que cargaba hasta que empezó a sentir.¹⁸⁰

179 Taller tiempo de lucero. 14 de junio. Testimonio Douglas

180 Taller tiempo de lucero. 14 de junio. Testimonio Mauricio sobre Bladimir

Aunque parece una paradoja que un estudiante de danza no se haya dado cuenta de su tensión muscular hasta que dice, *empezar a sentir*, resulta que los espacios de enseñanza en artes muchas veces se mantienen sobre la línea y la exigencia técnica de la disciplina. En estos encuentros, el movimiento se generó con la intención de entablar relación “con ciertos aspectos de otros modos de existencia (no solo humanos) que apuntan pistas en el trabajo de resistencia al régimen del inconsciente dominante.”¹⁸¹

De igual manera Mauricio, estudiante que explora la danza a partir de lo que llama “otras sensibilidades”, al referir su experiencia, nos dice: “En mi caso, me pareció interesante y diferente este encuentro, no estoy acostumbrado a encontrarme en un momento sensible de alguna forma, así como el sentir otras sensibilidades”, agrega además que la experiencia le permitió a partir de imágenes propias producir movimientos con sentido.

181 Suely Rolnik, *Las arañas...*, 137.

Potencia-alegría-bondad o las memorias que nos vinculan Las invitaciones desde la *palabralma*

Para comprender la palabra sin disociación de lo vital, recurro a Suely Rolnik nuevamente. Ella toma del guaraní un vocablo:

Ñe'ê (...) que designa tanto a la palabra como al alma; propongo, pues, traducirlo como «palabralma». Esto indica que, para los guaraníes, la palabra y el alma son potencialmente inseparables, lo que vale para todo tipo de lenguajes, no solamente para el lenguaje verbal. Hasta donde logro aprehender la noción de alma para los guaraníes, diría en mis palabras que el alma, para ellos, es la fuerza vital que anima al cuerpo (y no solamente el cuerpo humano) en su interacción con las fuerzas que animan a los demás cuerpos que componen el ecosistema. Los efectos de las vibraciones de esas fuerzas se incorporan al cuerpo, lo que genera alteraciones en su alma. Y como el alma se plasma en lenguaje, en principio este también sufrirá alteraciones. Por ser de este modo, para los guaraníes, el alma y el lenguaje son inseparables.¹⁸²

Es con este referente que cambiamos algunas palabras que se usan diariamente en artes escénicas para explicar un ejercicio que nos remite inmediatamente a una lógica disciplinar. No se trataba de reemplazar *consigna* o *disparador*, sino de proponer palabras en consonancia con lo que íbamos vivenciando pues la necesidad de invitar y acompañar se hacía más precisa. Entonces en la clase se escuchó algo así como esto con los tonos más acogedores.

Tómense un ratito, quien necesite cerrar los ojos, sienta que no bloquea la respiración con la postura. Vamos a dejar que surja de la memoria un objeto, un ser, humano-no humano que les genera potencia. Encuentren

182 Rolnik..., 2022,

eso que les produce una alegría profunda, -que incluso, puede ser algo generado por ustedes mismos para ustedes mismos-. Cuando ya lo tengan, ubican en qué parte del cuerpo lo sienten más. Esta alegría profunda o este objeto, qué color tiene, si tiene un olor, a qué huele; o qué textura tiene; cómo se mueve. Y dónde se siente, dónde estaría situado en ti, donde habita.

Nos damos un ratito para traer este objeto o este ser, y cuando ustedes quieran, podemos compartir.

Mientras vamos narrando lo que hemos sentido, vamos dejando que las manos se encuentren con los materiales y que liberen en el papel lo que vaya surgiendo¹⁸³.

Este ejercicio se propuso por la necesidad de componer entre la narración oral y corporal, un lenguaje común, para el que compartimos un solo papel y varios materiales de colores y texturas diferentes, desde marcadores, bolitas, plastilinas hasta plumas y alambres como aparecen en las imágenes 38 a 42.

El objetivo de generar nuevas metodologías fue parte del devenir de las vivencias, de las que surgieron varias imágenes que activaron esa concepción de la ecosomática que se relatan a continuación.

Las hojas están en movimiento de Fiorella

Una imagen que yo siento me refresca, me da paz. Ver los árboles crecidos y estas hojas que escapan y están bailando al viento, esas que se mueven sutilmente, pero están como *viviendo*, están hablando. Verlas me da una especie de esperanza, de libertad. El color que visualizo es entre verde y blanco, y la sensación corporal está en los brazos y el cuello, y el movimiento del viento.¹⁸⁴

183 Taller Tiempo del Lucero.

184 Taller tiempo de lucero. Testimonio Fiorella en audiovisual. Clase 9

Fiorella utilizó un collar ortopédico por una contractura profunda en los brazos y el cuello durante casi todo el taller, dejó de traerlo justo después de este ejercicio. Fiorella dice que las hojas están hablando cuando se mueven, que están viviendo; expresando de esta forma justamente el sentido de los ecorrelatos.

Cosechar café y cacao de Jenny

A mí lo que me hace sentirme completa o me da algún tipo de calma, es este olor a chocolate amargo o el olor a café, porque cuando yo era pequeña, mi abuelo por parte de madre tenía una hacienda, y tenía cacao y tenía café, y cada vez que le decía que quería tomar café o chocolate, él me decía -bueno, entonces vamos a coger café y el chocolate-. Y le sacábamos la pepa, la chupábamos, le hacíamos todo el proceso, y ese olor del proceso me gustaba mucho. Aparte también el olor a tierra mojada porque era Manabí-Paján. Yo era pequeña veía las tazas de tamaño más grande de lo normal, o es que eran muy grandes las tazas de mi familia en Manabí. Parecían pozo. Y, recuerdo que mi abuela, la tengo muy presente en las manos, porque manualmente siempre hacía las tareas con mi abuelo; me llevaba a jugar, pero me enseñaba cosas del campo. Yo siempre fui como una niña muy libre, me dejaban enlodarme, me dejaban coger muchas cosas materialmente, o sea, las texturas, el olor, esas cosas me gustan mucho. Porque de pequeña pasé mucho por esos procesos, la sensación está en las manos y un poco también en los pies.

- ¿Y qué color se te viene a los pies y a las manos?

Jenny: siempre, es el color verde. Por eso creo que me gusta tanto el verde.¹⁸⁵

185 Taller tiempo de lucero. Clase 9. Audiovisual

Imágenes 38 y 39

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

Imagen 40

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

Imagen 41

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

Imagen 42

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller Tiempo del Lucero



Fuente: Esta investigación

El pensamiento corporal no se ajusta a las representaciones o a los supuestos culturales, el café y el cacao generalmente de color marrón o café oscuro, para la participante, es verde; y el lugar del cuerpo asociado comúnmente sería la lengua, por el sabor. Sin embargo, dice manos y pies. Entonces el tipo de pensamiento corporal indica que en el cuerpo hay sentidos propios.

El olor del pan de Bladimir

Es el olor de pan recién hecho. Siempre me lleva al recuerdo de cuando yo vivía en la comunidad. Entonces este olor a pan es cuando ahí en la comunidad había un señor, el único que hacía pan, entonces mi mami me mandaba a comprar; o sea, decía -alguien que vaya a comprar pan-, y yo primerito, -yo, ¡yo! -, porque de allá (se refiere a la panadería) ya venía comiendo. Ya desde la mañana se olía, él estaba lejos, pero aun así el olor llegaba hasta mi casa. Y ya olíamos, e iba a comprar pan. Tenía que ir caminando full, y ya de ahí me acuerdo perfectamente del señor, me vendía pan caliente así súper rico. Y hasta ahora yo huelo un pan así caliente, recién hecho, aunque ya haya comido me compro, en cualquier lado que pase, en cualquier panadería. Cualquier moneda que tengo compro, así: deme un pan, aunque sea, pero si está caliente yo compro nomás. Entonces eso me lleva al recuerdo de mi niñez cuando yo compraba pan de pequeño, ese olor me hace acuerdo del camino que transcurría al momento de ir a comprar y también al momento de volver, y las personas que veía al momento de comprar. Y eso, la sensación la tengo en la nariz y en la barriga. como la sensación rica que se siente.

En el transcurso del camino, todas estas bolitas verdes (se refiere a los materiales que va escogiendo mientras narra) y lo verde alrededor es porque era selva.

Sonaban full los pájaros. Incluso un día me topé, porque aquí antes, (señala un camino y un puente en el dibujo que ha hecho mientras relataba) antes de llegar acá, me topé con una serpiente. Pensé: - ¡Noooo! – y me volví corriendo, porque en mi mente dije “me está siguiendo”. Pero la regresé a ver, y no me estaba siguiendo.¹⁸⁶

Es evidente en este relato cómo el olor del pan recorre un trayecto afectivo que envuelve su casa, su madre, la familia, la decisión de salir de su hogar y disfrutar de la soledad y el encuentro por primera vez con el miedo. Un rito de paso, en un recorrido diario, el camino de ida y vuelta inundado por el olor del pan caliente y sus amenazas, sus desafíos y los sonidos de los pájaros. El pan envuelto en la selva y sus propios pasos.

Siempre dibujaba girasoles. De Douglas

Douglas nos cuenta que los objetos que le traen alegría, son unos crayones amarillos que le dio una monja el primer día de escuela. Cuando hablamos de alegría es cuando no sólo vemos el potencial en nosotros, sino también en alguien más. Esa alegría le brindó una herramienta que usa hasta ahora porque es pintor. Asocia también el amor.

Alguna vez conocí a alguien que ha sido muy importante en mi vida y tenía ojos color miel, siento los girasoles en los dedos, porque creo que descubrí que mis manos no podían ser tan torpes gracias a ella. En las manos porque esa persona que después llegó a mi vida y que tenía esos ojos que me recordó a mi primer día de escuela, incluso pude retratarla, que siempre va a ser muy importante para mí y siempre asocio ese primer día de escuela como si fueran los momentos más felices de mi vida, y esta persona que fue muy importante para mí también. Ambas situaciones me dieron momentos muy felices.¹⁸⁷

186 Taller tiempo de lucero. Clase 9. Testimonio Bladimir

187 Taller tiempo de lucero. Clase 9. Relato de Douglas

La potencia a través de la memoria, de lo que nos habita, de lo que habitamos, y cómo nos habita, en qué parte del cuerpo, se expresa en las memorias afectivas de estos ecorrelatos de vida.

Ahora que se presentaron los relatos uno a uno, esas memorias están activadas para generar caminos de ida y vuelta con la alegría, la bondad y la potencia.

El olor a pan, acá hojas de árboles sueltas. Brazos-cuello, acá café, chocolate, verde. Manos-pies acá el amarillo, el verde, la pintura, los dedos, la vida. Y acá los geranios, mi abuela, la vida, la sabiduría, el saber vivir con profundo respeto a los detalles. Esa era mi abuela. El detalle de darle agüita a la planta, quitarle las hojitas secas, abonar. Parte de un ritual cotidiano, solamente el viento ayudaba a que los geranios estén súper contentos. A mi abuela le daban alegría los geranios, así como la monja le dio alegría al Douglas, así como el pan le alegraba al Blady, el café del abuelo a Jenny y el árbol-viento-hojas-caídas a Fiorella.

Estamos ante una secuencia de alegrías. Hay una secuencia de alegrías profundas que a veces son tan sutiles y cotidianas que parecerían irrelevantes, pero que de pronto nos pueden marcar la vida completamente.

Ñanda Manachi o saber prestar el camino. Lo común.

El objeto de la potencia se ha desovillado en la danza entre la palabra, las manos, las miradas y lo que va quedando en el papel en común. Cada uno ha ubicado su narración visual en un espacio del papel. Les invito a compartir una parte de su historia, con la consigna de colocar una narración visual pidiendo permiso a una parte de la memoria para nutrir la narración propia.

En quichua la expresión “ñanda manachi”, “présteme el camino, o regale un pasito”, suele usarse para pasar por un lugar, refleja el sentido

de unas fronteras móviles, de caminos que se pueden prestar o regalar como se dice por minutos al caminante.

En la concepción colonial eso no es posible, los territorios tienen fronteras delimitadas, cerradas, se hacen muros para delimitarlas, los cuerpos-territorios son impermeables. En los Andes, esta expresión es recurrente en comunidades concebidas fuera de las urbes.

La bondad como potencia, de acuerdo con su significancia, recupera la vivencia a través de la *memoria activa*, que, por ejemplo, se refleja en la bondad del recuerdo que tiene el pan al oler, el café al convocarnos al encuentro, los colores al despertarnos sensaciones y las hojas de los árboles al hablar y dar calma. La bondad nos la comemos, la olemos, la tenemos encarnada, no es sólo inteligencia, sino relacionamiento.

Al compartir parte de las historias materializadas en las narraciones visuales, se produjo una vivencia de la puesta en común de la intimidad de la potencia, la alegría y la bondad. De esta manera los cuerpos-territorios sin desdibujar sus propias narrativas, nutrieron y se nutrieron de las demás alegrías. Inclusive en el conflicto que suscitó la necesidad de un límite en el momento en que Jenny percibió que Fiorella estaba invadiendo su territorio, se resolvió al poner un río entre las dos memorias visuales que bañaba la hacienda del abuelo de Jenny y al mismo tiempo el árbol de Fiorella.

Los límites también hacen parte del compartir, siempre que nutran a ambas partes. Al final, Bladimir repartía panes de plastilina, Fiorella hojas de árbol, Jenny tazas de café con chocolate, Douglas girasoles o cualquier ser amarillo y yo bolitas rojas, geranios cultivados por mi abuela. Salimos nutridos por las vivencias y memorias de los demás.

Necesitamos de las concepciones de pueblos que por su convivencia logran entablar relación con el ambiente. Los sueños desde la concepción de los Sáparas que nos permiten interactuar a partir de un espacio y

tiempo amplificados, que permiten movimientos, danzas y vocalizaciones en encuentro con lenguajes comunes.

La concepción del tejido que nos refiere a diferentes existencias, permite un acercamiento a otras epistemes y tejidos activados a través de los hilos de la memoria y del diálogo, para lograr así, una danza despojada de antropocentrismo que abraza una ecosomática desde el resonar con los movimientos y danzas expandidas.

La necesidad de descolonizar desde la potencia misma del ser las formas que están en la misma trama, a partir de los sentidos de la poesía generada en la Panamazonía y la palabralma, integrada a la exploración de lo corpo-vocal, potencia activamente los cuerpos danzantes.

Tiempo del lucero: escrituras de bitácora

Tamia Judith Sánchez Pérez

El mundo viviente que nos alimenta a todos es un bosque. Nosotros somos bosque. Nuestra tarea es ser fieles a las enseñanzas que vienen de la selva, vivir nuestras vidas plenamente con ellas y propagarlas para que lleguen al planeta entero con el fin de descubrir una conexión nueva con el bosque que nos hace y que nos envuelve.

Declaración de Kamunguishi. Nacionalidad Sapara.

Junio del 2020

¿A quiénes les pertenece la labor de cuidar la tierra? ¿Desde las artes se pueden proponer acciones que permitan la reconexión con los ecosistemas vivos de los que somos parte? ¿Se puede sentir el bosque amazónico desde una urbe porteña como Guayaquil?

Estas preguntas fueron punto de partida en mi participación en el proyecto Ecorrelatos: literaturas, artes y escrituras emergentes. Perspectivas de investigación creación en, sobre y a través de las corpo vocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y sur colombiana. Mi aporte se centró en la implementación de un espacio de experimentación metodológica desde la guía de algunos encuentros del taller Tiempo del Lucero. La entrada fue desde lo corporal que también es sonoro mediante exploraciones de movimiento y en las formas de relacionamiento con lo vivo que se expanden cuando ponemos lo más orgánico y tangible que somos: el cuerpo como despliegue de escrituras en tiempos emergentes. El propósito del presente capítulo es reflexionar sobre la noción de ecorrelatos desde la experiencia corporal con las y los participantes del taller. La primera parte responde a una escritura procedimental: bitácora de los encuentros realizados en el taller Tiempo del lucero y la segunda agrupa algunos textos a modo de relato que piensan la escritura desde la atención a lo vivo en las interacciones cotidianas.

El taller Tiempo del Lucero fue un espacio de encuentro abierto a la comunidad universitaria y externa que permitió pensar algunas estrategias para percibirse en el mundo mediante el cuerpo, el movimiento y las escrituras. El objetivo fue promover una experiencia sensible desde los saberes corporales que contribuya al trazo de una subjetividad amable con la vida en este tiempo de crisis socio ambiental, humana y afectiva. La propuesta se sostenía en cómo podemos abrir un canal de percepción hacia la vida no humana con la que interactuamos en el cotidiano y sin embargo pasa desapercibida.

El espacio de encuentro y experimentación se denominó Tiempo del Lucero a partir de una conversación con Dummer Mamián Guzmán, investigador en el Instituto Andino de Artes Populares de la Universidad de Nariño con quien tuvimos una conversación en el marco del grupo de investigación que sostiene este proyecto. El tiempo del lucero en oposición al tiempo del sol, es un tiempo de pausa, un tiempo interno de agua que no provoca brillo sino que procesa los signos, construye sentidos desde una aparente obscuridad. Nos pareció un impulso para este espacio que se fue completando con la energía de las y los participantes. Un lugar de maceración y proceso donde construimos escrituras desde los ecos y las huellas de los cuerpos.

Parte 1. Cuerpo y escritura

Vivo con lo no humano

La participación en el taller Tiempo del Lucero estuvo guiada desde la búsqueda de formas que permitan abrir un canal de percepción, conversación y escucha con los seres no humanos con quienes compartimos en el cotidiano. Esta premisa que se inserta en una dimensión sensorial y perceptual plantea un traslado de nuestra atención a los seres vivos y los espacios que cohabitamos. Si bien a momentos puede parecer que nuestro mundo se suscribe simplemente a nosotros y nuestras tareas diarias, entre medio coexisten múltiples seres que están

siendo mundo con nosotros. Las prácticas extractivas que sostienen el modelo de producción y consumo masivo del que somos parte se han insertado finamente en nuestra subjetividad, hemos perdido la sensibilidad hacia lo vivo, sus relaciones y resonancias. ¿Qué pasa si decido dar atención a lo vivo más allá de lo humano? ¿Con qué otros seres me encuentro? ¿Qué espacios y tiempos necesitan mi atención? ¿Con qué cuerpo me abro a la escucha? Son algunas preguntas que abren una hendidura para que entre la exterioridad viva que se nos hace extraña y con quienes carezco de un lenguaje para entablar una conversación.

Siguiendo los manifiestos de Donna Haraway, hacer parientes en *Seguir con el problema* y el arte de darse cuenta de Anna Tsing en *Los hongos en el fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* se propuso desde el primer encuentro entablar una comunicación con lo no humano situado en cada espacio de convivencia diario de los participantes. La consigna se instala en primer lugar en el tiempo, regalar unos minutos cada día para sentir la presencia de ese ser. Ese tiempo en el que me acerco a una planta, sigo con mi mirada el caminar de las hormigas, me despierto cuando un mosquito resuena cerca de mi rostro o escucho el canto de los pájaros desde mi ventana; abre mi mundo a las relaciones con otros mundos cercanos, como dice Tsing << una práctica humilde y difícil: fijarnos en los mundos que nos rodean>>¹⁸⁸ y así evidenciar que ninguna relación es neutra ni unidireccional, al atender a los otros seres vivos nuestro mundo se vuelve su mundo también y viceversa.

Al instalarnos en este mundo compartido podemos pensar en los mundos circundantes descritos por Jakob Von Uexkull en su libro *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* donde afirma que los seres vivos que habitan con nosotros, animales y plantas,

188 Tsing Anna. *Los hongos en el fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2022/07/08/conversaciones-al-pie-de-un-arbol/>

no son objetos sino sujetos cuya actividad esencial consiste en percibir y obrar.

<< Los mundos circundantes, que son tan múltiples como los mismos animales, ofrecen a cada aficionado de la naturaleza nuevas tierras de una riqueza y hermosura tales que bien vale la pena recorrerlos, aun cuando no se ofrezcan a nuestros ojos físicos, sino tan solo a los espirituales>>¹⁸⁹

Uexkull en sus recorridos imagina a cada animal dentro de una burbuja donde se manifiestan signos perceptuales y efectuales particulares según su naturaleza. Estos mundos son tangibles a nuestra sensibilidad orgánica que, al devenir del mismo impulso vital, es también energía y espíritu. Al entablar una comunicación desde la atención a los seres vivos con quienes compartimos, destellos de nuestro espíritu se ponen en conexión con los mundos espirituales que ahí habitan, sencillamente por estar llenos de vida. Humanos y no humanos somos espíritus en distintos envoltorios.

En mi práctica personal entregué mi atención a una salamanquesa que apareció en mi habitación. Intentaba no insistir en el encuentro, cuando ocurría me quedaba lo más quieta posible para no asustarla, el saber que estaba ahí, tener en cuenta su presencia era suficiente para imaginar: cómo sería habitar ese cuerpo, las posibilidades de relación que tiene su estructura fisiológica, los signos perceptuales a los que responde, el instinto para sobrevivir, cómo podemos generar una colaboración.

189 Uexkull Jakob. Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres. Editorial Cactus serie Perenne. Buenos Aires, 2016, 35

<<A quien madruga S le regala imágenes de quietud. Me fijo bien y tienes cuatro dedos, no tres, expandidos, abiertos para pegarte a las paredes con ellos.

¿Me sientes? Claro que me sientes, debo ser como un gran monstruo.
Caminas un poco y pausas.

Me ubico en un punto desde donde puedo mirarte, te quedas en pausa, no descansas, tienes tu cabeza elevada. Mis movimientos lentos no te molestan, pareciera que eres más sensible al sonido. Me sueno la nariz y te desplazas rápido. Veo la conexión y el alargamiento de tu cuerpo y tu cola. Tu cola casi es el doble de tu cuerpo.

Regreso a la cocina y te miro nuevamente. Hemos marcado una diagonal hacia arriba con nuestras miradas. Jugamos a quien sostiene más tiempo la posición. Luego de un minuto, suelto y me voy, me has ganado.

Lisa, lisa, sin rugosidades, como si el agua siguiera hidratando tu cuerpo aun en esta pared de cemento y pintura>>. ¹⁹⁰

En el tiempo compartido ambas estamos forradas de instinto, los mecanismos abiertos y móviles de la inteligencia disminuyen su efecto y en el silencio que inunda el espacio, nos sentimos en los signos que cada una emite. El lenguaje se expande y hace posible un encuentro desde la reafirmación de nuestras intuiciones. Se piensa en un lenguaje inter/especies que hace presente un <<ecosistema de signos y sentidos abiertos>>. ¹⁹¹

190 Sánchez Tamia. Bitácora encuentro con S, salamanquesa. 22 de mayo del 2023

191 Madroño Mario. Campozano Enma. Ecosistemas de escritura. Epistemes, Estéticas, Pedagogías Emergentes entre el Antropoceno.

Con la mano que no escribo: contaminando el lenguaje

En las primeras semanas del taller Tiempo del Lucero les propuse a los participantes escribir un texto a partir de estas consignas:

- Vivo con un no-humano que me ha demostrado que aparte de nosotros existe vida inteligente porque...
- Tengo un no-humano viviendo en mi casa, no te diré qué es, no te revelaré su especie, pero sí te contaré que...
- En mi casa hay vida humana pero también hay un no-humano que...

En uno de los encuentros posteriores trabajaron en parejas. Leyeron su texto a la otra y de regreso recibieron algunas preguntas para reescribir el texto inicial. Para la reescritura les propuse escribir con la mano con la que no escriben habitualmente con el objetivo de dislocar la lógica del pensamiento y la escritura. Permitir la extrañeza desde un nuevo texto que, a pesar de saber de dónde viene, sus códigos de representación se han difuminado. Pienso en la propuesta de Powers en *El clamor de los bosques* donde a partir de una <<responsabilidad de escucha al entorno su escritura no cae en la representación identitaria de la naturaleza, lo humano y lo no humano>>¹⁹².

La vivencia con lo no humano procesada como escritura, contaminada con las preguntas de los otros, se convierte en trazos poco legibles que regresarán al cuerpo, las materias y las texturas en el próximo ejercicio. Estos trazos chuecos, averiados, desviados se colgaron en un tendedero. El tendedero de la mano con la que no escribo. Una escritura desviada hacia la comunicación con lo no humano que comparte el territorio cotidiano.

192 Madroñero Mario...

Sueño diurno

Moverse soñando, soñar que me muevo, moverse ensoñado, moverse dentro de un sueño.

Para organizar esta experiencia de sueño colectivo y diurno pedí a los participantes que reposen su cuerpo en el suelo, pensando que debajo del piso duro y liso, cayendo a la planta baja y debajo de esta, nos recibe la tierra húmeda y enraizada, nos acoge como un organismo más que desciende a sus profundidades, un organismo desarmado de pretensión que se entrega al peso de la gravedad. El cuerpo se siente más como fluido que como hueso, como un jugo de naranja que se sale del vaso y se derrama para ser absorbido por la tierra porosa, para hacerse tierra. El cuerpo descansa, descansamos juntos.

Con el cuerpo descansando en las profundidades de la tierra, la narración oral de un cuento abre la ensoñación:

Escritura de la oralidad

Ahí donde estás, dejando que tu cuerpo se derrame en la tierra generosa y porosa que te acoge, cierra tus párpados y deja que, mediante tu respiración, tu mente se tranquilice.

Siente tu cuerpo fluido por dentro, los huesos se han cristalizado y se han quebrado hasta hacerse polvo, los músculos entumecidos se expanden hacia afuera dejando tu piel como una gran tela extendida que poco a poco se diluye en el fluido que eres. Siente tu cuerpo agua, germen de vida.

Imagina que se abre un orificio en el dedo gordito de uno de tus pies y tu cuerpo líquido se escurre lentamente por ese espacio.

Diluido y perdido tu cuerpo físico imagina que este espacio se hace azul, un tono de azul que tú decidas, todo lo que te rodea es azul.

Desde alguna parte de este azul alguien te observa, se desprende
lentamente del color y va tomando forma, es lo no humano con quien
has estado en relación las últimas semanas.

Ambos se encuentran, se perciben desde algún sentido, se sienten
forrados de instinto.

Deja que tu cuerpo perdido en el líquido derramado se reconstruya en
ese encuentro.

¿Qué forma tienes? ¿Qué envoltorio contiene tu cuerpo fluido?
¿Puedes sentirte como un espiral que se envuelve tanto para adentro
como para afuera? Un espiral en relación con lo vivo, lo sintiente,
lo moviente.

Deja que ese envoltorio vaya conteniendo tu cuerpo fluido, te de
forma, posibilidades de relación.

Con ese cuerpo construido en el encuentro con lo no humano,
habitando un envoltorio en el que lo humano no es el centro.

Sintiéndonos seres abiertos a la relación. Energías en espiral que
se amplían. Percibimos que este espacio azul se va reduciendo
progresivamente hasta ir desapareciendo.

Vamos despertando con esa plasticidad que nos deja el encuentro,
sosteniendo el hilo de este sueño colectivo y diurno, empezamos
a escribir con nuestro cuerpo en movimiento, las texturas y el
espacio compartido ya no entre humanos y no humanos, un espacio
compartido entre seres con distintos envoltorios que en espiral se
despliegan para percibirse.

Soñar impulsados por la palabra, soñar dejando el cuerpo a nivel de la tierra. Desde una inmersión guiada destruir el cuerpo molde de la humanidad, permitir que el cuerpo habite otros cuerpos desde la ensoñación. A través de la imaginación, expandir la representación que tenemos de nosotros mismos como centro, única posibilidad de inteligencia, gobierno central que comanda los signos y construye sentido desde una sola forma de percibir el mundo que extermina otras. Los sueños como posibilidad de existencia para validar las relaciones vivas con las que el ser sigue conectado, de las que depende. En tiempos de crisis, soñar en colectivo puede ser una alternativa desde donde regenerar el ser sensible, dejar que afecte y sea afectado, de lo onírico a la experiencia corporal.

<< El cuerpo, primer lugar de la experiencia del mundo, lo es también en la producción onírica. Soñar el cuerpo es una percepción que va más allá de su visión; la experiencia onírica es igualmente una audición, una emoción y una acción. El sueño es el lugar donde se experimentan las aptitudes para la comunicación de los otros seres existentes. >>¹⁹³

La invitación a partir de este sueño diurno mediado por el relato de un cuento fue canalizada hacia la escritura desde los cuerpos en movimiento utilizando algunos materiales como papel, marcadores, hojas, ramas de árboles, piedras, lanas e hilo de yute. Los materiales se distribuyeron indistintamente en la sala. Las lanas venían desde el tendedero del que colgaban los textos de “La mano con la que no escribo” con la intención de sostener la memoria de ese registro. Los cuerpos empezaron su escritura, cada uno desde sus pulsiones fueron estableciendo un lugar y percibiendo sus posibilidades. Algunos desde la observación a los otros decidieron realizar trazos en el papel, moverse,

193 Bilhaut Anne Gael. El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la alta amazonía. Ediciones Abya-Yala. Quito, 2011, 80

construir el espacio con los materiales. En un primer momento dispersos por la sala, vinculo sus presencias a la idea de una burbuja alrededor de cada sujeto vivo escrita Uexkull en el libro *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*.

<<No hay mejor modo de comenzar tal paseo que durante un día soleado en un prado en flor, atravesado por el zumbido de los escarabajos y el aleteo de las mariposas. Ahora, imaginaremos en torno a cada uno de los animales que habitan el prado una burbuja de jabón que representa su mundo circundante y contiene todos los signos accesibles al sujeto. No bien nosotros mismos ingresemos a una burbuja semejante, el entorno desplegado ante el sujeto se transmutará por completo, otros pierden su relación mutua, y se tejen nuevas conexiones. Un nuevo mundo surge en cada burbuja.>>¹⁹⁴

En esta experiencia corporal, sin modelo ni forma estructurada de percibir-hacer, los cuerpos transitan de la ensoñación a la acción poniendo a su disposición los signos perceptuales que les funciona para estar siendo. Si bien cada uno en su mundo circundante decide los signos que le mueven, la vitalidad de la que están hechos les da plasticidad e invención de relaciones para reelaborar su mundo con lo que les rodea. Un gran mundo circundante se construye con los otros.

Para cerrar la exploración se dio paso a una conversación donde se encontraron algunos puntos en común en las experiencias de las y los participantes. Al romper las fronteras y pensarnos como seres espirales desde la ensoñación hasta la acción aparecen los estados de infancia y animalidad. Quizá debido a que la infancia es una etapa de descubrimiento donde los códigos de representación no se han

194 Uexkull Jakob. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Editorial Cactus serie Perenne. Buenos Aires, 2016, 35

establecido, la imaginación y el juego permiten ponernos en el cuerpo de otros seres, hablar como ellos, mirar y maravillarnos con otros mundos. Una infancia que absorbe los signos y gestos animales, en vez de marcar una diferencia, los siente como propios.

<<De repente me vi a mí misma pequeña, como de cuatro o cinco años, con unos zapatos de charol que me sabía poner mi mamá, y unas medias horribles y un vestidito súper bonito. Entonces, yo estaba como un animal pequeño, y me comenzaba a sacar los moños (...) Yo decía de verdad, “¿Yo era así?”, esa animalidad del infante está jugando, pero al mismo tiempo es como un animal que quiere estar libre.>>¹⁹⁵

<<Hubo un momento en donde no podía salir de eso, no sé cómo llamarlo, pero sentía que era un niño. Desde que vino lo del cuento, casi me duermo, por el frío pensé que por un momento estaba en Quito con mi familia. Fue algo muy familiar, entonces por eso comencé con la respiración y querer calentarme con mi propia ropa. A partir de eso, empecé con esta idea de niño, con esta idea de buscar qué hacer.>>¹⁹⁶

<<Lo curioso fue que compartí lo mismo que los compañeros, la niñez. En mi caso apareció un niño.>>¹⁹⁷

Cuerpos niños que en el encuentro salen de su individualidad y juegan a ser otro: se identifican con otras especies, como dice Haraway << generar parientes implica todo tipo de jugadores, los desafíos son

195 Carvajal Jenny. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

196 Bombón Mauricio. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

197 Macharet Douglas. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

heredar y volver a tejer redes continuas de relaciones afectivas y materiales>>¹⁹⁸ La invitación a este juego de escritura multisensorial a partir de la ensoñación y construcción de un cuerpo en el encuentro con otros seres altera la noción de extraer al cuerpo fuera de la naturaleza. La animalidad no es algo externo, se inscribe en nuestros cuerpos y se manifiesta mediante las respuestas instintivas provocadas por lo sensorial. En esta escritura pierde relevancia el cuerpo humano, se escribe en una superficie rugosa que va tomando forma y sentido mediante las relaciones que surgen con los materiales en el espacio compartido.

<< Sentía que también hay otras entidades que compaginan con nosotros y ese juego, como de estar aquí, allá, ir y venir, me parece muy interesante (...) Aquí también lo dibujé como según yo, el animal. Lo sentía porque lo percibía como un animal protector, que también era un reflejo de mí. No es un yo de identidad, sino una especie de identificación de especie>>.¹⁹⁹

<< Yo era un árbol de otoño al que le caían las hojas. El recorrido que hice con las piolas era el recorrido que yo árbol hacía con las hojas>>.²⁰⁰

La inmersión en un sueño diurno provocado por el relato brindó la posibilidad de percatarse de formas corporales distintas a lo humano que se pueden sentir desde la organicidad de los cuerpos cuando se predisponen a sumergirse en la imaginación de otros modos posibles de relación con la naturaleza en celebración de la vida y el encuentro.

198 Haraway Donna. Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Edición Consonni, 2019, 311

199 Ricarte Fiorella. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

200 Herrera Frank. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

<< Al experimentar y sentir formas corporales diferentes, los humanos dan cuenta de la existencia de otras corporeidades>>.²⁰¹ Soñar, imaginar, accionar más allá de la mimesis de pretender “ser como el otro” trasladan nuestra atención a la existencia de otros cuerpos más allá de nosotros.

Escrituras multisensoriales

Hacer cuerpos que amplifiquen las frontera entre humanos y no humanos desde la ensoñación

Raíces y nudos, como en la fotografía del tronco de ese árbol en la amazonía, mi cuerpo puede ser otro cuerpo. Una complejidad de organismos viendo juntos, sin un cerebro gobernador, con gobiernos independientes que articulan la vida.

- Una piedra rodeada de pequeñas piedras
- Una hoja que dice tacto, luz, oír
- Amor, fluidez, sentir, escalofrío, agua
- Cuerpos humanos que se hacen insectos. Camille. Cuerpos que se doblan, se expanden, se hacen espiral, cuerpos feto, cuerpos a los que se les sale la vida por los poros. Cuerpos tumbados a ras del piso, escuchando la tierra.
- Cuerpos que se encuentran y desencuentran, constuyen un cuerpo juntos, cuerpo con sombrero en la cabeza, que trae una herencia campesina. Cuerpo en medio del sendero, de líneas, de trazos que se enroscan, infinitos. Reposo, decisión, movimiento, duda, resolver.

201 Bilhaut Anne Gael. El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la alta amazonía. Ediciones Abya-Yala. Quito, 2011, 80

- Direcciones, trompas, tentáculos, cuerpos que se arrastran.
- Cuerpos difuminados, difusos, que se aclaran con los otros.
- Cuerpos semilla, aguardando dentro de la tierra. Cuerpos minúsculos a los que las raíces hacen cosquillas.
- Cuerpos encorvados, cuerpos bolita que respiran. Cuerpos serpientes. Cuerpos tallo

Al momento de escribir, de dejar su trazo en el papel y el espacio, cada cuerpo parecía inmerso en el reconocimiento de los signos perceptuales que necesitaba ese momento para vivir la experiencia y a su vez reconocían que juntos estaban construyendo un encadenamiento de signos, un vínculo colectivo. Ninguno olvida que su mundo circundante se construye con otros, que estoy siendo percibido y percibiendo, cada movimiento tiene un efecto directo en el entorno.

La escritura es rayar mientras me muevo, mi respiración y todo lo que me hace cuerpo va dejando huellas en el papel, comunión de archivo y repertorio. Las grafías recuerdan al cuerpo su pertenencia en un territorio más que humano. La escritura se va haciendo como cuando un agricultor siembra, va escribiendo surcos, hoyos para las semillas. La acción es repertorio y lo que queda hecho huella en la tierra, un germen archivado que brotará sintiendo las potencias biológicas y energéticas del entorno. Así es la escritura con el cuerpo, a momentos te detienes, lo bio explota en un trazo. No dejo de moverme mientras escribo. Estoy viva.

Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga y activista boliviana en una conversación con Boaventura de Sousa Santos propone destruir la lengua en su pretensión de controlar el proceso de conocimientos y dejar que se injerte todo. Romper las camisas de fuerza de una lengua culta e insertar en ella los sueños, la imaginación, los relatos, las prácticas corporales, los encuentros con lo vivo, humano o no. <<Darnos las manos

con los saberes disciplinarios y a su vez hacer prácticas del cuerpo que permitan acercarnos a esos modos de conocer que no son necesariamente racionales.>>²⁰² Resulta clave el acercamiento a los cuerpos y su escritura, más allá de la danza escénica, una práctica corporal es saber hacer y vivir la experiencia desde el sentipensar. Los cuerpos mediante su presencia, gestos, movimientos hilvanan un tejido que cruza entre los sueños, las memorias, los papeles, los trazos, los colores; materialidades que se llenan de vida.

Las semióticas animistas proponen devolver a las cosas la cualidad de estar vivas. Al ser cuerpo, habitamos un espacio y lo llenamos de vida, de relación. El aire que agita un ventilador, recordando uno de los ejercicios que trabajamos en el taller, puede equivaler a nuestra respiración y hacer danzar un papel de colores. Ese mismo papel puede acoger a otro cuerpo. El papel y el color escriben sobre los cuerpos y el espacio. Están vivos. El posicionamiento del sol nos dio la vibración energética para que en otra clase dancemos en ronda como en los sanjuanés de las fiestas andinas.

<<Las semióticas animistas son corporales y polívocas: promueven la complejidad más bien que la linealidad y la inmanencia más bien que la trascendencia.>>²⁰³ En ese sentido, Haudricourt menciona en *El cultivo de los gestos entre plantas, animales y humanos*: la filosofía de la inmanencia está contenida en la forma jardinería antes que la trascendencia en la forma ganadería. Del reino vegetal, de los organismos minúsculos, primeros animales como insectos y bichos, podemos aprender el valor de lo pequeño, la organización simple que resuena en lo complejo.

202 Rivera Cusicanqui Silvia en *Conversa del mundo*. Proyecto ALICE CES. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>

203 Segovia Carlos A. *El nuevo animismo: experimental, isomérico, liminal y caótico*. THEMATA Revista de Filosofía N.60, 2019

<< En una pequeña extensión está ideada y organizada la totalidad de la vida: un microcosmos. >>²⁰⁴

El espacio del taller tiempo del lucero fue un microcosmos donde la experiencia corporal, la escritura y los vínculos dieron apertura a formas de relacionarnos con los cuerpos, espacios y materiales que hacen vibrar la vida. En la circulación de movimientos humanos y no humanos se encuentra la potencia vital que hace posible la construcción de mundos, habitar y narrar como dice Haraway.

Parte 2

Estar siendo territorio

Alajahuan: cuerpo territorio y rito

(El concepto de Ecorrelatos nos interpela sobre las formas de escrituras que pueden aparecer cuando nos sumergimos en el habitar esta gran casa, de pieles y cortezas, de trinos y vientos, de huesos y raíces. Para la lectura de este segmento se sugiere escuchar un audio grabado en el sitio que fue contenedor de esta experiencia)

En el 2022 asistí a una celebración al cierre de la fiesta del Carnaval o Pawkar Raymi en el cerro Alajahuan ubicado al sur de la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo. Se dice que es un territorio ancestral sagrado << un lugar privilegiado que debió ser observatorio del movimiento del sol para establecer los calendarios agrícola ceremoniales en el pasado>>²⁰⁵. En la cima del cerro se encuentra una iglesia a la que los feligreses acuden a lo largo de todo el día, hay celebraciones

204 Mamian Guzman Dumer. La danza del espacio, el tiempo y el poder en los andes septentrionales. Universidad del Valle, Colombia, 83

205 Vargas María Augusta. Exvotos y Milagros ayer y hoy. Ex votos y religiosidad popular en Ecuador. Museo de Arte Colonial. Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Quito: 2017

religiosas cada hora y el paisaje formado por los cuerpos y el territorio está lleno de variadas dinámicas. Es una ritualidad religiosa y a su vez festiva, es una fiesta popular. << La fiesta popular es la oportunidad para mostrar un lenguaje expresivo que desborda el tiempo real y conmueve nuestros sentidos>>²⁰⁶. Haciendo un ejercicio de memoria describiré esa sensorialidad múltiple de la que mi cuerpo también se hizo partícipe al bajar mis pies del auto y sentir el viento frío en el rostro a 3650 metros de altura.

En la parte baja del cerro están dos tarimas con parlantes a todo volumen donde se presentan agrupaciones musicales indígenas, me sorprende la cantidad de mujeres, en grupo o solas, cantando y bailando tecno saltashpas y carnavales de tono alegre. Alrededor del camino que permite ir subiendo están numerosas carpas de plástico y se venden desde comida rápida, agua, colas, algodones de azúcar hasta espuma de carnaval, bisutería, adornos chinos. Mientras camino se mezclan olores de comida, el retumbar de los parlantes de la tarima, los plásticos que envuelven las compras se riegan entre la vegetación. Las personas acuden en amplios grupos familiares, mientras esperan el ingreso a la iglesia que está repleta, se sientan en alguna parte del cerro y poco a poco van soltando su peso, encuentran los apoyos necesarios para el descanso. La mayoría de familias se completan en la fiesta del Carnaval ya que son migrantes en otras ciudades o fuera del país, es un reencuentro, un disfrute y un tiempo entregado a convivir con sus tradiciones.

Algunas familias llevan comida, arman su mesa compartida, se alimentan para después empezar el baile. Tambor y sonajeros atados a un bastón de madera se ponen a punto para dar ritmo a una ronda que con un mismo paso base se mueve en el mismo sentido que a veces, sorpresivamente cambia. Una familia conocida nos invita a su baile,

206 Pico Amaranta y Wilson. *Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador*. Mantis: Quito, 2011

alaridos, coplas cantadas por los integrantes más viejos, la rueda no se detiene, el ritmo continúa. No es la primera vez que escucho el ritmo del carnaval, ni tampoco que participo en celebraciones populares, mi memoria corporal sabe qué hacer. Al poco tiempo, estoy sumergida en el ritmo, en el baile, en la fiesta. Me pregunto por la sacralidad de estos actos que son posibles y se sostienen gracias a la fiesta. También por la fiesta como acontecimiento arraigado e indisoluble con el territorio y en las implicaciones corporales que hacen surgir un cuerpo que baila, un cuerpo que se presta en favor del rito. Al sumergirme en esta inmersión festiva siento que mi cuerpo deja de ser solo mío, entra en un ritmo colectivo y se hace múltiple guiado por el canto, miro a mi alrededor y ya no distingo con certeza a quienes no pertenemos a la familia de sangre. Nos hemos hecho parientes en el baile.

Regresando a la sacralidad del lugar, incrustada en medio de la iglesia está una gran piedra, ese es el verdadero templo ancestral andino. La gente hace una enorme fila para poder entrar a la iglesia y tocar al Jesús de Alajahuan que se apoya sobre la piedra. Una vez adentro manteniendo la fila, pasan al altar de la iglesia uno por uno y tienen unos minutos para hacer sus peticiones y acariciar la imagen de Jesús crucificado, a su vez ponerse al frente de la gran piedra y deslizar su mano por ese cuerpo mineral que tiene la mayor cantidad de años en el sitio, guarda una memoria sagrada y subsiste en el sincretismo propio de los pueblos.

<< Alajahuan: bonito lugar de arriba
Ayer una roca, una huaca
Alajahuan, hoy Jesús de Alajahuan>>²⁰⁷

Evito la fila y observo desde una ventanita: la piedra, el cristo, la pequeña capilla y a los feligreses en peticiones repetitivas como el

207 Vargas María Augusta...

sonido del tambor carnavalero. Me alejo con el olor de las velas ardiendo consumidas por el fuego. Pese a que hay sonido abundante desde la eucaristía, las tarimas, las familias, la banda de pueblo que atrás de la iglesia se ha instalado y con el impulso del alcohol desata música y baile imparable; el cerro es territorio generoso y así como hay espacio para todos también hay silencio. Un silencio que hace aparecer una acción, un gesto donde el cuerpo se hace territorio. Cerca de donde estoy sentada sin alcanzar a procesar todavía los signos que evoca el ecosistema, tres mujeres de edad avanzada se recuestan de costado y empiezan a rodar cerro abajo. Antes de hacerlo han palpado el terreno, llegan justo hasta donde unos pequeños arbustos detienen el impulso cinético, mientras lo hacen sonríen, el sombrero se sale de la cabeza, la tierra y la hierba se pega en su ropa. Repiten la acción algunas veces hasta quedarse sentadas como antes de empezar, conversan, no entiendo lo que dicen, no puedo describir sus códigos de lenguaje pero sí lo que han hecho sus cuerpos.

Con esa acción sus cuerpos se han hecho cerro, se entregan a la tierra y envolviéndose en cada ruedo amasan la tierra del cerro y todo lo que crece en ella mientras el cerro y todo lo que contiene amasa su cuerpo. << Hoy, enfermos ruedan por la loma para pedir curación y salud; otros llevan a su casa un poquito de tierra del lugar para tener buena cosecha. Alajahuan es un sitio ancestral de peregrinación al cual acuden hasta ahora personas de todo el país para agradecer favores recibidos>>.²⁰⁸ El componente ritual espiritual se acompaña de una acción corporal, se canaliza a través del gesto ya que hace evidente el intercambio de energía. El cerro y el cuerpo no son únicamente fisicalidad, son materias donde habita y transcurre la vida. Para constatar ese vínculo vivo con la naturaleza entra el cuerpo como lo más concreto para sentir, sentir la energía del cerro circulando por cada organismo que lo habita. Al tumbarme en la tierra constato que soy tierra, mi peso es contenido por el cerro. La dimensión perceptual a través del tacto en la acción me

208 Vargas María Augusta...

permite el intercambio y la reciprocidad porque he dejado una abertura en mi cuerpo para que entre el cerro.

Rodar loma abajo como cuando eres niña es un gesto placentero, la loma se abre y te abres a la loma. El reverso y el anverso del cuerpo entran en contacto con la tierra, la cinética estimula el recorrido, accionar y comprender que mediante la acción activas tu espíritu para conectarte con el mundo y los seres visibles e invisibles que guarda. <<La fragmentación de este mundo ocurre cuando se separa su parte material de su fundamento espiritual>>²⁰⁹. Junto al rodar hay una intención, un propósito de recuperar la salud. La salud viene con esa reconexión con el territorio. Por eso regresan cada año, para regenerar esa conexión, que siga presente, que sigan escuchando lo que el cerro tiene que decir. La energía acumulada que guarda para poder hacerse materia de intercambio.

Para Silvia Rivera Cusicanqui la crisis ecológica es una forma de hablar que tiene la Pacha, nos dice a los humanos que necesitamos recuperar la espiritualidad desde la reconexión con la tierra. <<Amplificar simbólicamente la presencia de lo espiritual que es material y corporal va a borrar la distinción entre sociedad y naturaleza, entre alma y cuerpo.>>²¹⁰ En el rito que incluye el cuerpo al rodar loma abajo en Alajahuan se inscribe una necesidad de reconexión con la tierra. ¿Qué ritos podemos cultivar para sentir la potencia de la selva amazónica en el centro de Guayaquil? Durante este tiempo, mi rito ha sido caminar y observar lo más fino posible las dinámicas urbano naturales que se normalizan, dejarme impresionar y volver a mirar una vez más donde ya lo hice. De estas observaciones han nacido algunos relatos que los he nombrado Cotidianidades profundas.

209 Declaración de Kamunguishi. Nacionalidad Sapara. Junio: 2020

210 Rivera Cusicanqui Silvia en *Conversa del mundo*. Proyecto ALICE CES. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpu>

Cotidianidades profundas

Escrituras que buscan líneas de conexión multiespecie desde el habitar una parte del centro de Guayaquil.

1

Desde la ventana de mi habitación en el centro de Guayaquil miro un árbol en la esquina del frente. He visto acumularse hasta más de un metro de altura los desechos de los negocios, restaurantes, hogares que habitamos estas cuadras. Insostenible es el asumir que el tronco de ese árbol es soporte firme donde desechar incalculables fundas plásticas llenas de basura. Insostenible la cantidad de plásticos de envolturas de alimentos y de mercadería que se desechan. Insostenible el lanzar la basura desde el tercer piso de un edificio: el comprar, comprar, seguir comprando para seguir llenando de desechos las calles, alcantarillas, parques, cerros, ríos.

Desde esa misma ventana identifico las cadenas tróficas que aparecen. En la misma esquina y de los mismos desechos, sobreviven los recicladores o chamberos (como se les conoce) quienes despedazan las fundas para sacar la mayor cantidad de botellas plásticas, las que con un pisotón o en un giro de sus manos quedan hundidas: crujen, fonos del plástico rechinando.

Pasadas las 7pm el turno es de los jóvenes consumidores que duermen a unos metros sobre cartones reciclados. Las desigualdades que marca el sistema capitalista les ha dejado sin ninguna opción, la crudeza de su existencia a momentos hace que ya no los quiera ver, desactivo mi sensibilidad para eliminarnos del paisaje de la urbe. Sumergidos en la droga, es posible que la intercambien por botellas plásticas, vagabundean desorientados arriando sus pertenencias: grandes bolsas o sacos de yute. Si alguna funda de basura quedó sellada, se encargan de abrirla y desparramar su contenido. La esquina alrededor del árbol es un festín de

desechos como cuando se rompe una piñata en una fiesta de cumpleaños. ¡Viva el reciclaje, sigamos comprando bebidas en botellas plásticas!

Entre las 8:30 y 9pm aparece el sonido del carro recolector de basura. Parquea un poco distante de la esquina y de la parte de atrás se descuelgan tres jóvenes con guantes como única protección. Apresurados, agrupan el festín de desechos y en unas gavetas recogen en unos minutos lo más que pueden. Sus acciones son agacharse, recoger y lanzar al carro recolector que como una gran boca sobre ruedas se traga los desechos escurriendo agua hedionda. Una vez que el carro se ha ido, es el turno de las ratas, empiezan a salir de las alcantarillas, sacan sus cabezas, olfateando verifican una trayectoria segura y rodean el árbol en busca de cualquier residuo que siempre queda. Su vida nocturna las hace permanecer hasta que amanece el día siguiente.

En la madrugada un motor suena fuertemente, chorros de agua son lanzados en la esquina para que lo que quedó se lave, los líquidos, los olores. Cuando empieza a aclarar el día, es el tiempo de las palomas que ya están alrededor del árbol buscando migajas. La esquina dura poco tiempo limpia, día a día se repite la secuencia.

Me acerco a escuchar qué me dice el árbol de la esquina, me susurra que al igual que yo también respira. Me cuenta las adaptaciones que hace a diario para sostenerse en poquita tierra. Sus hojas verde clorofila, mis venas rojo hemoglobina. Carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno. Las mismas sustancias nos constituyen. Ambos nos detenemos en la esquina para mirar los pájaros, parte de la otras vidas que viven en un árbol.

Me sumergo en mis pulsiones vitales y entiendo que habitan también en las existencias no humanas de mi entorno.

2

Estoy a dos cuadras de mi lugar de trabajo. Es una plaza, el sol pega fuerte y ha calentado las baldosas negras de la pileta, en toda plaza hay una pileta, en toda pileta hay agua. Agua, agua a 25ctvs el agua. Sí, una botella de agua cuesta eso, puedo comprar cuatro botellas con 1 dólar y desechar 4 botellas de plástico.

El sonido que predomina si me rijo solo al lenguaje es el de un sacerdote dando la misa de 2pm. En toda plaza hay una iglesia, de polvo vienes y ahí regresarás, de la tierra vienes y a ella regresarás.

Unas palomas, en toda plaza hay palomas, sobrevuelan bajito cerca del agua para refrescar el sol de invierno, con su vuelo me han salpicado unas gotas en mi brazo, también me refresco. Podemos traer aguüita en un frasco y no comprar la de 25, pero el señor que vende agua ¿qué almorzaría hoy?

Un mendigo con su columna en lordosis profunda se me acerca y me pide algo para comer, un dolarito para comer. En una plaza, así como palomas abalanzándose sobre unas migajas de pan o puñado de arroz, hay mendigos que rodean cuando alguien trae comida, comparten para la sed una big cola, una botellita de plástico más.

Con el miedo de que me roben el celular y aguantando el sol de la tarde, pierdo el miedo a sentarme unos minutos en la plaza, a escuchar las ecologías que aquí suenan, pierdo el miedo, perder el miedo y el tiempo, perder el miedo a escuchar a las otras existencias.

En la plaza también hay árboles, de qué especie serán, no lo sé. Diecisiete árboles, alrededor etiquetas y plásticos, pese a que hay diez basureros en la plaza. Agua y lotería es lo que más se venden en las esquinas.

Las fundas plásticas ascienden a las ramas de los árboles por el viento, parecen bombillos, una paloma acicala sus alas justo al lado de un globo desinflado con temática del día del amor y la amistad.

Un señor recoge del piso una caja de espuma flex. Los mendigos duermen sobre cartones reciclados. Un local comercial saca una pila de cartones desplegados y los pone al pie de un árbol. El árbol soporta y da brisa en el día de sol radiante. Baldear las calles para eliminar los olores. Palomas y humanos no somos tan diferentes. Vencí el miedo de darme veinte minutos en la plaza en lugar de arrancar pronta e inmediata al frente de mi computadora.

3

Trae al presente tu respiración, ponte lo más cómodo que puedas. Con tu exhalación deja que se vayan las tensiones, preocupaciones. Libera espacio en tu mente como cuando aplastas el ícono del tacho de la basura de tu correo electrónico. Libera espacio para este momento.

Estás en un lugar que no conoces, tu mirada está enfocada en tus pies que empiezan a dar pasos muy lentamente. Dentro de tus zapatos, tus dedos se desperezan, se abren, se articulan. Sigues dando pasos, miras gotas de agua cristalizada en unas piedras. Tu mirada sigue hacia abajo y empiezas a ver innumerables hojas de árboles de distintos tamaños. Los colores varían entre un verde intenso y un café opaco. Las hojas nadan en charquitos que ha dejado la lluvia, se han agrupado una sobre otra, llevadas por la corriente. Juegas con tus pies moviendo las hojas en el agua, las armas y desarmas como piezas de rompecabezas, las desordenas.

De pronto sientes como tus zapatos empiezan a abrirse, algo pasa en tus pies. Tu mirada baila con las hojas que siguen moviéndose, no ves tus pies pero sientes que se expanden, sientes que empiezan a crecer. Tus zapatos se abren, se rompen y tus pies salen, se desbordan. Han

tomado otra forma, lucen distintos. Qué tienen de diferente, cómo son, a qué se parecen.

Antes que te des cuenta esos pies ya te están llevando, te desplazas muy rápido, todo pasa velozmente alrededor tuyo como si estuvieras viajando en un tren, tu corazón se agita, sientes el viento que roza tus mejillas. Sin embargo, no estás cansada, te sientes con mucha fuerza, sientes que vuelas. Como si esos otros pies empujaran tanto la tierra que fueras a salir disparada como un cohete. Qué pies son estos que te dan tanta potencia.

Las hojitas con las que jugaste hace poco se elevan cerca de tus pies, pasas con tanta prisa que se alzan con el aire que mueves. Algunas se alzan tanto que llegan a la altura de tus brazos, las acaricias suavemente mientras tus pies vuelven a la calma. Te detienes, miras hacia arriba, una red de hojas y filamentos de árbol pintan un lienzo en el cielo.

Esos pies extraños lentamente empiezan a retroceder. Miras el espacio que está delante alejarse poco a poco, te vas. Has dado ya algunos pasos cuando tu mirada decide ir abajo. Miras las huellas que vas dejando con esos pies extraños, qué forma tiene, es muy profunda, se ha hundido demasiado en la tierra, qué tamaño tiene. Miras tu camino en regresivo, lo que vas dejando. Qué has dejado, cuáles son tus huellas.

4

Imagina que caminas hacia un parque cercano del lugar donde vives. Mientras te acercas hay ruidos de carros, pitos, alarmas, murmullos de la gente, lanfors abriéndose, cerrándose, sonidos del pavimento, de las ruedas sobre el pavimento.

Mientras te acercas a ese parque vas tomando en cuenta tu pisada a través del zapato, trata de ir ampliando la planta de pie dentro del zapato e ir sintiendo cómo se apoya tu pie en el suelo. A medida que das

los pasos, anda encontrando tu respiración. Imagina que estás cruzando la última calle para entrar a ese parque. Empiezas a sentir tu cuerpo y esos otros cuerpos que aparecen en el parque. Mueve un poquito tu cabeza para liberar el peso de los pensamientos, distender un poco el cuello. Movimientos pequeños, sutiles. Mira el cielo, descubre ese espacio celeste blanco en el que se funden trazos de cables, aves, edificios, ramas de árboles. Camina alrededor de ese parque y anda agilizando los pasos como si empezaras a tener un poco más de prisa. Encuentra un ritmo en tu respiración, sintiendo cuanto de aire puedes meter en la inhalación y expulsar en la exhalación. Ten presente esa respiración.

Empieza a trotar, anda adquiriendo un ritmo con tu trote, con tu respiración, una presencia, una continuidad. Si te sirve puedes ayudarte fijando tu mirada en un solo punto, también estar pendiente qué pasa alrededor de tus ojos. A momento dejar que tus ojos se vayan a tus omóplatos, sentir como se abre esa parte posterior del cuerpo.

Pierde el tiempo, quedate con tu respiración, con ese ritmo cardíaco que va incrementando, que te va haciendo sudar. Pierde el tiempo, encuéntrate en el trote, pierde el tiempo. Siente el viento, siente como los ruidos de la ciudad van alejándose y empiezan a aparecer otros sonidos, sonidos no humanos. Atraviesa las puertas del parque, siente como esos sonidos de la ciudad se alejan aun más, disminuye la velocidad de trote hasta quedar a una caminata ágil. Lentamente disminuye la velocidad hasta llegar a una caminata tranquila, más calmada. Siente como tu cuerpo vibra, como tus células se regeneran, pierde el tiempo.

Busca acercarte a algún árbol que te llame, busca estar aun más cerca de ese árbol, tócalo. Deja que tus manos se adhieran a ese material, cómo es, cómo se siente. Has tocado un tronco principal, ramas, hojas, frutos. Aleja tus manos y aléjate un poco del árbol. Qué queda, qué queda de ese contacto: una hormiga, grumos de tierra, pedazos de corteza. Qué te ha tocado cuando tú has tocado ese árbol, cómo se siente.

Con esa distancia, deja que tu mirada toque ese árbol de principio a fin, todo lo que pueda tocar tus ojos.

5

Una guitarra camina escondida debajo de un costal de yute, sus cuerdas desafinadas y algunas rotas se sacuden bajo el costal. Las he visto en la 9 de octubre en las vitrinas de etafashion, no enclaustradas como los maniquíes y las ropas coloridas sino afuera, sudando y sin aire acondicionado, cuerdas golpeadas por la mano callosa de una mujer. Esa mano golpea las cuerdas como si le pertenecieran a un instrumento de percusión. Parece una Violeta, pensé la primera vez que la vi.

Esta mañana dos acciones me conmocionan. Desde la ventana de mi habitación observo una guitarra que camina escondida debajo de un costal de yute. Una mano callosa, mano cuerdas, mano guitarra, mano percusión, mano ritmo se desenvuelve del cuerpo yute, cuerpo guitarra, cuerpo ritmo. La mano lleva algo, es una funda de basura. La mano se acerca al basurero que hay en la esquina y suelta la funda dentro. Como en la mayoría de estas calles junto al basurero hay un árbol. La mano ritmo se apoya al tronco del árbol, sorpresa, mis ojos se salen de la ventana. Sus labios susurran algo, un canto antiguo, un rezo, dura pocos segundos, han sido intensos, como santiguarse. La guitarra mujer ritmo sigue su camino.

Ecografismos se concibe como una experiencia de escritura en diálogo con la panamazonía comprendida desde una perspectiva cosmográfica y geopoética, que expresa la relación entre el sur de Colombia, el Norte del Ecuador, la Costa Pacífica y la Amazonía que antes de la conquista se conocía con el nombre de Nudo de Huaca o de los Pastos.

El Nudo de Huaca se concibe como una dimensión en la que confluyen diferentes comunidades a través de la expresión de una diversidad epistémica y estética caracterizada por el inacabamiento o desobramiento de los signos, los significados, los sentidos; particularidad por la que expone una escritura pluriversal que se comprende en, sobre y a través de las praxis políticas, poéticas y estéticas translingüísticas atentas al poliglotismo de los territorios, las selvas, las culturas.

En este contexto las experiencias de escritura pluriversal que implican los ecografismos expresan la errancia estética de una “crítica de la razón ecológica”²¹¹ (Charbonnier, 2021) a través de las que es posible replantear las posiciones de las artes y las ciencias sobre la concepción y comprensión de la crisis climática, sociocultural, sociolingüística, como un problema multidimensional que cuestiona los paradigmas de representación de las poéticas, las epistemes, las estéticas, las pedagogías y las políticas de/sobre la naturaleza.

El replanteamiento implica una dislocación y una remoción ontológica a través de la que se abren y emergen locus plurales de enunciación desde los que se proponen sentidos diferentes sobre la crisis, como vía posible para reinventar el mundo y/o crear el mundo y su relación con la tierra, los cuerpos, los lenguajes, las escrituras.

Las obras y escrituras que se proponen a continuación se relacionan

211 Pierre Charbonnier, *Affluence and freedom. An environmental history of political ideas.* (Polity Press. Cambridge) 2021.

con los ecografismos del ecosistema abierto de signos y sentidos y las praxis de las escrituras multisensoriales entre las que el dibujo, la pintura, la escultura, el bordado, la instalación, el performance componen y exponen un ecosistema artístico de investigación creación.

Parte 3

Ecografismos panamazónicos.

El devenir de las artes entre experiencias de
investigación creación

El Árbol como Conciencia, cohabitar desde el Devenir Onírico y la Conexión Arte- Ecosofía

Libia Fernanda Benavides

El árbol, a diferencia de las personas, tiene la capacidad de volver a surgir después de ser cortado, crecer y cambiar su dirección según sus necesidades. Es fuente de derecho al territorio y se extiende a sus anchas. No podemos vivir sin los árboles. A diferencia de ellos que no necesitan de nosotros. La destrucción de la naturaleza solo nos lleva a nuestra propia extinción. Hay un desapego al amor que debemos tenerle a la naturaleza, amor que es concebido a lo sagrado por respeto a nuestros ancestros mayores: los árboles. Desde el principio, los árboles han estado presentes en el mundo y debemos acogernos a ellos para cohabitar el territorio. Los “árboles (que) se comunican entre sí, (...) aman y cuidan a sus hijos y a sus viejos y enfermos vecinos; árboles sensibles, con emociones, con recuerdos”²¹².

Cada árbol es único e independiente. Como se puede observar en la imagen 56, el árbol tiene su personalidad y capacidad para ayudar a sus parientes si así lo desean. Además de comunicarse con quienes quieran. Algunos con carácter muy noble, pero otros muy gruñones. Aquellos solitarios que buscan estar alejados y no ser molestados. Otros están alertas y deciden atacar cuando se sienten amenazados. Pero, algunos deciden ser muy amigables, curiosos que danzan y juegan con los demás seres. Estos arbóreos-humus-animales están llenos de saberes que han sido heredados de viejos a jóvenes. Donan sus memorias. Los árboles como las estrellas fueron los primeros seres en habitar la tierra.

212 Wohlleben, Peter, La vida secreta de los árboles (España: Ediciones Obelisco, 2016), 215.

Imagen 56

*Registro de árbol en el municipio de Pasto (Col). Registro de campo
(2023)*



Fuente: Esta investigación-creación

El árbol habla desde su conciencia profunda, se conecta a lo largo de la vida para transmitir su pensar convirtiéndose en un canal directo de conexión con lo no terrenal. En otras palabras: la conexión del cielo y la tierra, el cuerpo y el alma, presente y futuro, el día y la noche. A través de los sueños el árbol ha podido comunicarse, como una especie de telepatía en unión de conciencias. Por lo cual se muestra en su forma más natural, transmutando su ser, para mostrarse de formas que solo en sueños podrías ver.

La noche cobra vida, mientras el cuerpo descansa, la mente y lo inconsciente. El espíritu despierta para unirse a otras conciencias no humanas, ahí es donde ya no depende de ti porque tu espíritu es liberado de las cadenas del cuerpo donde no hay reglas ni normas, acá solo manda la conciencia del otro, en este caso del árbol. Es por lo que Levinas²¹³ al proponer en su libro *Totalidad e Infinito* el concepto de enrostración va más allá de una cara. Entendiendo que el árbol como prósoyon (del griego persona, tener máscara) tiene la posibilidad de dar cobijo y conexión con las experiencias de los demás. Lo que a su vez le permite comunicar, transmitir, recibir y dar de un ser vivo a otro; entendiendo de esto que, el árbol a pesar de las diferencias físicas es tan animal como ser humano, es tan espiritual como terrenal. De ahí nace el devenir de los sueños y de lo que quiere transmitir una experiencia igual de faltantica a las prácticas chamánicas. Que es otra forma de conectar nuestra conciencia con lo natural, pues se trata de “la humanidad universal de los seres -la humanidad cósmica de fondo que hace de toda especie de ser un género reflexivamente humano-”²¹⁴ (Castro, 2010, p.154)

En su libro *Metafísicas Caníbales*, Viveiros de Castro nos indica que las relaciones en el bosque se basan en considerar al similar como humano. Es decir, que el tigre, por ejemplo, considera humano a sus congéneres y algunos hombres como los chamanes. Es decir, personas. Si humano viene del latín humus, es decir ser de tierra, todo en la selva es humano en la medida de las relaciones con sus similares y no por una jerarquía frente al otro. Y así, las enseñanzas se dan. El tigre — como narran los taitas de la selva putumayense — enseñó al hombre la práctica de la ayahuasca. La planta, el tigre (el jaguar) y el chamán desde el perspectivismo de la selva, son humanos en relación con la toma del

213 Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito* Ensayo sobre la exterioridad. España. Ediciones Sígueme S.A, 2002), 315.

214 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*. Líneas de antropología postestructural. (Buenos Aires: Katz editores, 2010),154.

yagé; por consiguiente, la planta de la ayahuasca se cree que contiene una sustancia llamada DMT (dimetiltriptamina) que es la misma sustancia que segrega la glándula pineal en el estado de sueño, también en estado de gestación de un bebe en el vientre y posterior a la muerte. Mas sin importar las razones científicas está el hecho que nada es comprobable de lo que pueda pasar en un estado de inconsciencia, donde se abren portales al mundo espiritual que se conectan con el todo.

Así mismo ya no existe un tiempo cronológico específico dentro de este estado porque, están tanto como en presente y futuro a la vez, se corta y se rompe todo lo que se creía posible para el cuerpo. Acá no hay límites y nada es lineal. Todo es posible en el mundo onírico, cada conciencia es un portal a otra conciencia y así se intercambian saberes, entendiendo que el árbol es el portal más importante de las conciencias humanas, advierten del peligro y nos liberan. Si se está en una desconexión de no querer acoger al árbol en su labor sagrada, se corre el riesgo de perderse y de estar enjaulado en una ciudad de hierro, que nos lleva a hacer actos de destrucción contra el medio ambiente y con ello la destrucción misma.

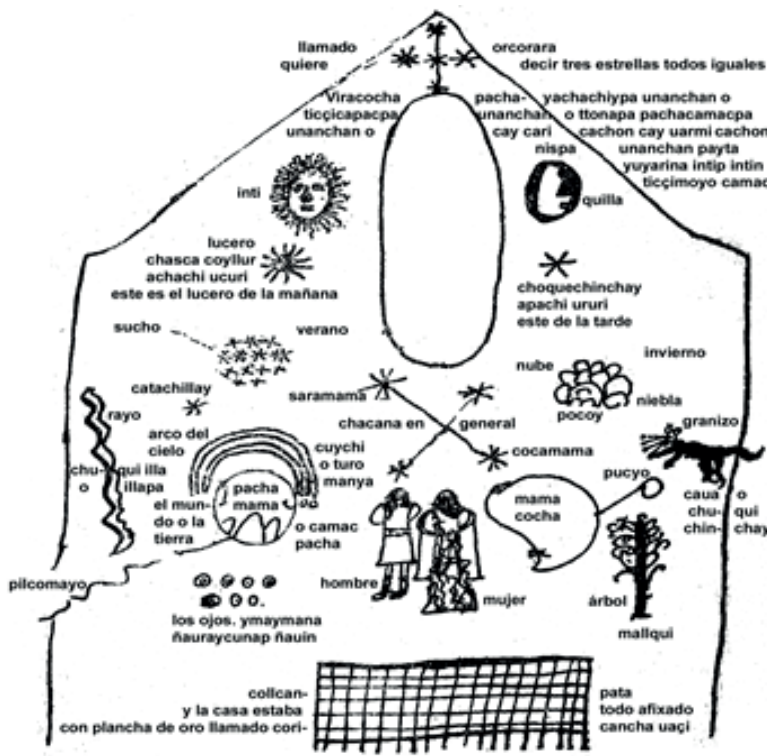
En esta perspectiva, como aparece en la imagen 57 del diseño de Santacruz Pachacuti, la visión de un todo en el mundo andino, es la relación de transmutación, devenir y conexión; ese devenir como una alianza donde todos los seres son tocados y unidos por una red caótica.

Empezar a narrar una serie de sucesos oníricos con relación al árbol, implica salir de cánones y desnudar nuestra conciencia para que de esta manera no se quede solo en el recuerdo. Todo lo dado debe ser devuelto a la tierra y en este caso a las conciencias, lo que revivo lo abrazo y lo conservo en el ser como conocimiento para luego ser compartido. Cuando soltamos los saberes dados por el árbol, se libera toda su esencia y fluye como ríos que se conectan con mares. La escritura se convierte en manantial de vida, los saberes se comparten, así como todo vuelve

a la tierra nada se guarda, se transmite como un conocimiento arbóreo a lo largo de toda la vida para traer entendimiento y reflexiones de nuestra conciencia.

Imagen 57

Representación de la cosmovisión incaica por Don Juan de Santa Cruz Pachacuti. Según imagen del templo del sol



Fuente: (Carmen B, 2019, P. 11)

La narrativa de los sueños empieza con la conexión de lo animal y vegetal, donde la imagen se convierte en escritura y se abre a las páginas de un diario. Con relación a la escritura toma forma de como comúnmente se escribe en los diarios, empezando por la fecha y un breve relato del suceso onírico sin mayor complejidad como una especie de

diálogo. Esa es también la idea de ruptura en cuanto a la escritura y los tiempos que están reflejados en fechas pasadas y avanzan según el caso. Es una recopilación de sueños que han sido escritos por mi persona en tiempo atrás en libretas (por ejemplo, véase la imagen 59) y que ahora hacen parte de la obra el diario de los sueños (imagen 58). Un libro que ha sido creado, pensado según el tema, donde transcribo mis sueños. Las hojas del libro están bañadas en agua de hojas del árbol de nogal. Las cuales le dieron el color piel ocre y una textura amaderada, que permiten darle forma al libro abierto, como una especie de árbol que se ramifica.

“Jung ha elaborado una teoría del Arquetipo como inconsciente colectivo, en la que el animal tiene un papel especialmente importante en los sueños”²¹⁵.

Imagen 58.

El diario de los sueños. Instalación, 2023



Fuente: Esta investigación-creación

215 Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (Paris: Pre-textos, 2004), 242

Materiales: Papel teñido en agua de hojas de árbol de Nogal, posteriormente secado y escrito a mano.

Presentó también algo de lo escrito en el avance del diario de los sueños. Un ejemplo breve de cómo está escrito. Lo anterior escrito en el diario de los sueños dice así:

7. Abril. 2018.

En la noche un colibrí llegó volando. Se movía de un punto a otro hasta que se puso frente a mí. Era de color verde brillante, de pico no tan largo y de cuerpo grande. Pensé en que se trataba de un mensajero divino y que era real todo lo que decían de él. Me invadió la felicidad. Lo tomé con mis manos. Lo acerqué al lado izquierdo de mi pecho. Cerré los ojos. Me perdí en su aleteo.

19.marzo. 2019

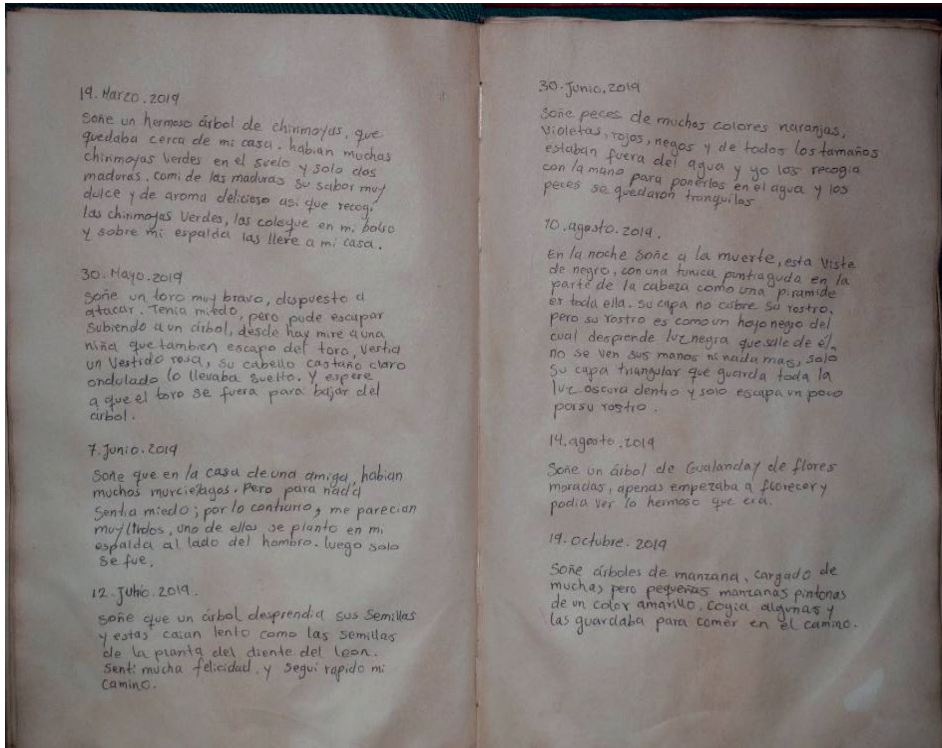
En mi sueño rutilaba un árbol de chirimoyas. Había muchas verdes en el suelo y solo dos maduras. Comí de ellas. Recogí las verdes. Las guarde en mi bolso. Sobre mi espalda, mi casa crecía.

12. junio. 2019

Un árbol desprendía sus semillas. Caían lento como el diente de león. La felicidad echó raíces. La tierra es la página que se pierde en tu imaginación.

Imagen 59

Registro bitácora personal



Fuente: Esta investigación-creación

Lo monstruoso en la periferia

Heidy Carmona

La periferia

En el sector popular conocido como el barrio la Palma, lugar lejano, excluido y negado por los habitantes de la urbe central de Pasto, que repite la misma estructura socio-cultural de la periferia, de ser excluida y subordinada por la praxis de la modernidad colonial. Allí en la periferia es donde se ejerce resistencia ante las leyes impuestas por la centralidad, el orden y el poder de la ciudad, allí la ciudadanía se opone a la normatividad ordinaria y habitual, sobre todo cuando ha sido estigmatizada, marginada estratificada, clasificada y señalada como violenta, peligrosa y hostil. Aquí, el barrio enfrenta fenómenos culturales, económicos y sociales, que generan dentro y fuera caos, destrucción y desgracias.

El barrio gesta historias que superan la ficción del cine y la televisión, historias que están inmersas en cada una de las calles, impregnadas de nostalgia y melancolía; memorias-vinculo que unen y separan a cada uno de sus habitantes, narraciones presentes, recordadas, contadas y replicadas, que asombran, aterran y escalofrían desde lo siniestro, historias que engendran monstruos compuestos de cuerpos sin órganos.

Lo monstruoso

De la ontología teratológica donde se le atribuye a un ser que puede o no existir, contingente, como un ente híbrido, con una serie de irregularidades y características desagradables, posee cualidades grotescas, deformidades físicas y anomalías genéticas; así mismo condiciones inmorales, conductas no convencionales y antinaturales; se le cataloga como indecente perverso y cohabita

clandestina e ilícitamente entre la humanidad; monstruo está inmerso dentro de los imaginarios comunes que parten de la idea de la relación del animal, lo bestial y lo humano, conjugación entre lo antinatural. Todo aquello que este fuera de las reglas de lo natural es clasificado como monstruoso.

Quizás el relato de cuenta de la monstruosidad escondida, pero evidente en el devenir de las personas. En sus adentros cada ser humano contiene la presencia del monstruo, de lo aterrador, de lo desafiante y tenebroso, quizás la huella que deja ese monstruo solamente habitara en la memoria de y el recuerdo de lo que fue, lo que dejo e hizo, grabado con imágenes perturbadoras y difíciles de comprender, imágenes del diario vivir que están inmersas en el barrio. Y a la vez, se vuelven obras escultóricas que reflejan a los seres de la periferia (imágenes 60 a 63)

El beso

El reloj marcaba la 1:30 de la tarde cuando en un barrio de las periferias, dos hermanas Elena y Patricia atravesaban el cementerio Jardines de las Mercedes, que habían salido del colegio, se dirigían a su casa para almorzar, era una tarde calurosa con un viento seco y polvoriento, el colegio estaba tan lejos que tomaba mucho tiempo retornar al hogar, sin embargo, cada paso que daban traía consigo una preocupación algo desde adentro les indicaba que sería diferente.

De pronto a lo lejos comenzó a oírse un llanto, mismo que, incesante, las llevo hacia la chamba, ese lugar agrietado y enorme, un espacio cubierto de hierba, desechos, chatarra, basura, insectos y ratas. No sintieron miedo. No les importo la gran cantidad de suciedad que había en ese lugar puesto que tal lugar las acuciaba. Tras buscar por un rato se encontraron con una situación que las dejo atónitas,

abandonado a su suerte un recién nacido yacía desnudo con la cabeza dentro de un frasco, y en su cuello un trapo amarrado de color rojo.

Elena y patricia no dudaron ni un segundo en poner a salvo al pequeño, su desesperación ante el impensable hallazgo las llevo a donde su vecina, una amable señora conocida con el nombre de doña María, que tenía cinco hijas de las cuales cuatro ya eran madres. Asombradas, impactadas, abrumadas, las hijas de doña María procurando compensar al bebe de su sufrimiento, lo asearon, lo vistieron y lo alimentaron.

Minutos después, las alarmas del barrio se hicieron sonar, de modo que todos los vecinos se congregaron en casa de doña María. La mona, que era una de las hijas de esta dulce mujer, además de ser otra habitante querida y muy apreciada del sector, estaba en la puerta de la casa recibiendo con mucho agrado a las personas del barrio que querían sostener en sus brazos al pequeño sobreviviente. Aquellos que ingresaban a esta casa lo hacían con asombro y enojo, pues deseaban que aquel ser que habría obrado de esta forma pagara por lo que había hecho.

Las autoridades no se hicieron esperar, y dispusieron llevarse la criatura para comenzar con el procedimiento necesario para velar por su seguridad.

De repente los gritos desgarradores se escucharon desde cada rincón de la casa, la hija menor de doña María descubrió que una de las prendas de su hijo estaba rota y que esa pieza faltante era la que estaba en el cuello del bebé encontrado. Horrorizada mencionaba saber con certeza quién era la madre de la criatura abandonada. En ese momento doña María comenzó a llorar descontroladamente, todas las voces callaron, todos permanecían inmóviles, todo incluso el tiempo parecía haberse detenido, no se sentía siquiera la más mínima respiración.

APATÍA

La lluvia golpeaba fuerte sobre las ventanas, a través de los vidrios empañados aparecían y desaparecían dos seres extraños, de un lado a otro, como sombras danzantes. Eran criaturas que gruñían y peleaban bajo el aguacero. Parecían gladiadores armados con machetes, brillantes y veloces como relámpagos.

El frío y la tormenta tal vez impidieran que alguien se atreviese a salir y detener la contienda, sin embargo, la realidad era que la escena de afuera no les estremecía, más bien los incomodaba, no hacer era una costumbre, los choques en el barrio eran frecuentes.

Una de las criaturas exhaló un grito desgarrador y estridente, casi aullando:

—Mamá, me mataron.

A la mañana siguiente, Margara susurró al oído a su vecina:

—Alguien murió anoche.

Quienes habían visto la contienda, salieron a buscar vestigios de la misma. Encontraron manchas de sangre sobre el suelo. Surgió un afán por comprender lo que había ocurrido, la sangre coagulada revelaba el infortunio, contaba sin palabras el rastro y las caídas, plasmaba una escena macabra. Reflexionaron y, no sin cierta ironía, sintieron remordimientos por su indiferencia.

El gesto tranquilo de la mona se había transformado al escuchar la voz de su hermana, sus piernas temblaban, el color de su piel se tornó amarillento, su camuflaje camaleónico se terminaba, expuesta frente a todos, beso con recato al bebé que sostenía en sus brazos.

Imagen 60.

Fragmento de la obra sin título de la autora. Técnica: Escultura en tela (Pasto, Colombia: 2023)



Fuente: Esta investigación-creación

Imagen 61

*Registro de la obra Sin título de la autora. Técnica: Escultura en tela.
(Pasto, Colombia: 2023)*



Fuente: Esta investigación-creación

El reajuste

Llegó como cualquier habitante del sector, una persona servicial, amable, un buen vecino que se veía feliz y modesto.

Tres fuertes sonidos de proyectil perturbaron la tranquilidad.

La gente empezó a aglomerarse en el parque, hallaron el cuerpo de aquel buen vecino bajo un árbol. Desconcertados, observaron que los restos comenzaban a transformarse en un sombrío, oscuro ser. Con el paso de las horas se develó su turbia identidad, su forma verdadera, un cuervo. Su casa, que aparentaba humildad, ocultaba un millonario botín.

Su muerte no había sido más que un ajuste de cuentas.

Cada acción, suceso están grabados, cada aroma, cada calle, cada rostro, voz, risa, llanto, cada uno de los acontecimiento pertenecen

a la historia, y no solo de quien lo vivió, sino de aquel que estuvo ahí presente, de aquel que mira o solo escucha ese pasado, es como un fantasma que acompaña a todo momento, memoria, un habitante más de la loma, un cuerpo completo, sin rostro, sin género, sin expresión, con piel compuesta de pieles que huele a memorias, historias y melancolías de uno, de unos cuantos, de todos los del barrio.

Imagen 62

Obra escultórica Las ovejas negras de la autora. Técnica: escultura con textil (Pasto, Colombia: 2020)



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 63

Obra escultórica Las ovejas negras de la autora. Técnica: escultura con textil (Pasto, Colombia: 2020)



Fuente: Esta investigación-creación

Presagio para un despegue

Alejandro Guzmán

La propuesta indaga la cotidianidad laboral de los trabajadores ambulantes y manifiesta su dinámica desde una obra plástica etnográfica, a partir de una mimesis urbana que pretende mostrar al espectador contextos que por su connotación de cotidianidad integran el inconsciente colectivo.

La pieza (véase diferentes vistas de la instalación en las imágenes 64 a 67) es fruto de una investigación del proyecto Trafico de sueños, que permite ver como estos segmentos poblacionales construyen discursos y estrategias de subsistencia, apoyados en un trasfondo místico y mágico que presagia el futuro incierto de aquellos que como espectadores presencian dichos escenarios.

La comunidad de trabajadores informales integra la economía de emergencia, diferenciándose entre sí por la manera en la que cada uno busca una forma distinta de sobrevivir en el día a día. Se apropian de los lugares públicos, construyen acciones, discursos y vínculos en que los paseantes logran ser enganchados, despertando el interés por descubrir lo que ofrecen, adquiriendo sus servicios, buscando solución a sus problemas sentimentales, de salud o economía; necesidades trascendentes en la vida del ser humano.

Imagen 63

Presagio para un despegue (detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 64

*Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural
Palatino, Pasto. 2023*



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 65

Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imágenes 66 y 67

Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Entre lo Igual y Diferente

Jovita del Socorro Cárdenas Benavides

Desde hace millones de años la vida se trasmite de cuerpo en cuerpo en un continuo ciclo de energía, somos los átomos de todos, un reciclaje de partes de pedazos de cada especie que hemos tomado prestado para también existir. Compartimos con muchos individuos, aunque de manera diferente: pulmones, ojos, oídos y sangre formando una especie de máscara, es decir llegamos a ser humanos por partes.

Este tipo de anclajes, de relaciones entre lo igual y diferente, entre los cuerpos naturales: humano-vegetal-animal, permiten aceptar la condición de nuestra fragilidad, mortalidad y finitud que establecen continuamente encuentros y mixturas. Es la razón de la experimentación a partir del tejido como se ilustra en las imágenes 68 a 80, en tanto nuestra relación con el planeta no es la de estar-arrojado en el mundo, ni la de dominarlo. Estar en el mundo es hacer mundo, es decir, reside en la capacidad de crear, de ahí la responsabilidad que tenemos en la transformación de este.

Se ha definido a la naturaleza como un objeto incapaz de ocupar el lugar del sujeto, como un espacio o un punto de vista, como un mercado capitalista, máquina de producción y reproducción desde lo comercial y material, donde los seres desde el mirar y pensar humano guardan un uso doméstico. Estas categorías han sido dadas desde ciertas ontologías por creencias, lenguajes, ideas y conceptos que nos han formado como seres humanos y nos han inducido cierta manera de ver el mundo, se puede decir que a causa de esto vemos como nos enseñaron a ver y dejamos de aprender a mirar de otras maneras, como lo es a partir de los otros y de lo otro. La naturaleza es un punto de vida y no de vista, no busquemos lo que nos separa y distingue de otros seres sino más bien permitamos esos encuentros y continuidades materiales y espirituales entre todos los seres para re-significar la definición de naturaleza.

Imagen 68

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 69

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 70

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 71

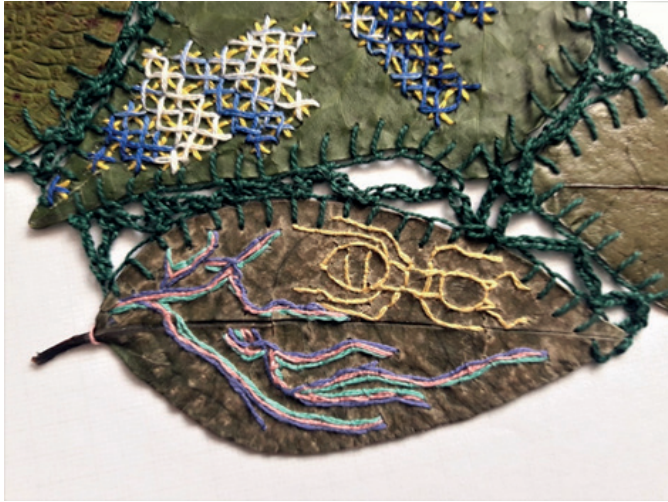
Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 72

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 73

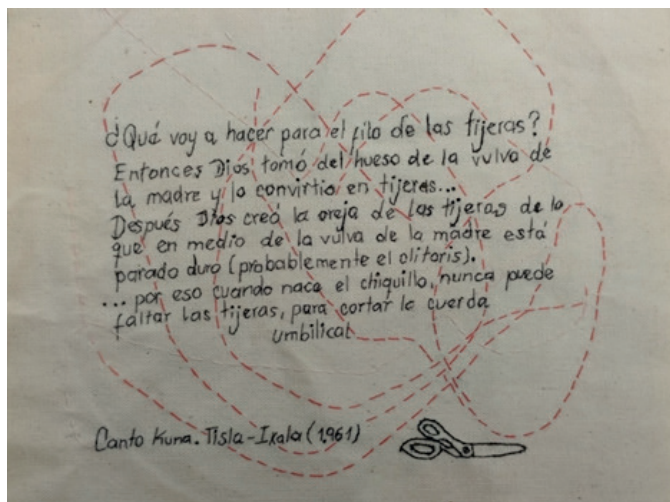
Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 74

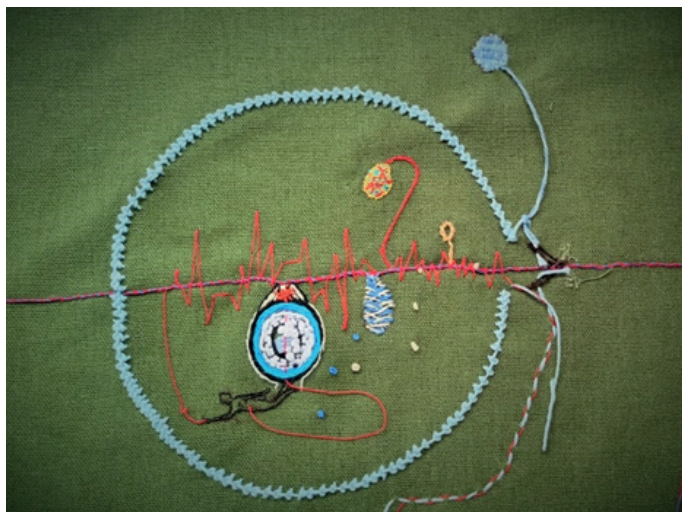
Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 75

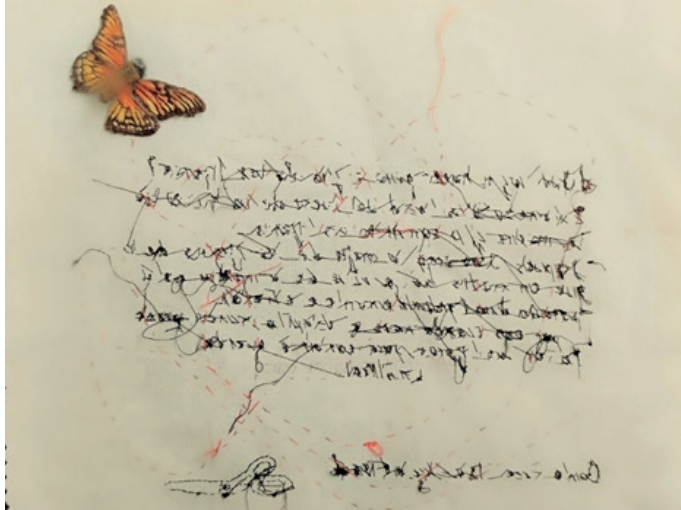
Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 76

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 77

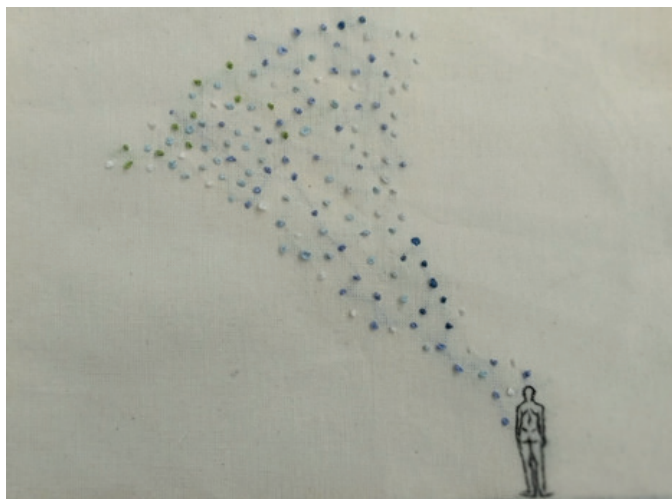
Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 78

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 79

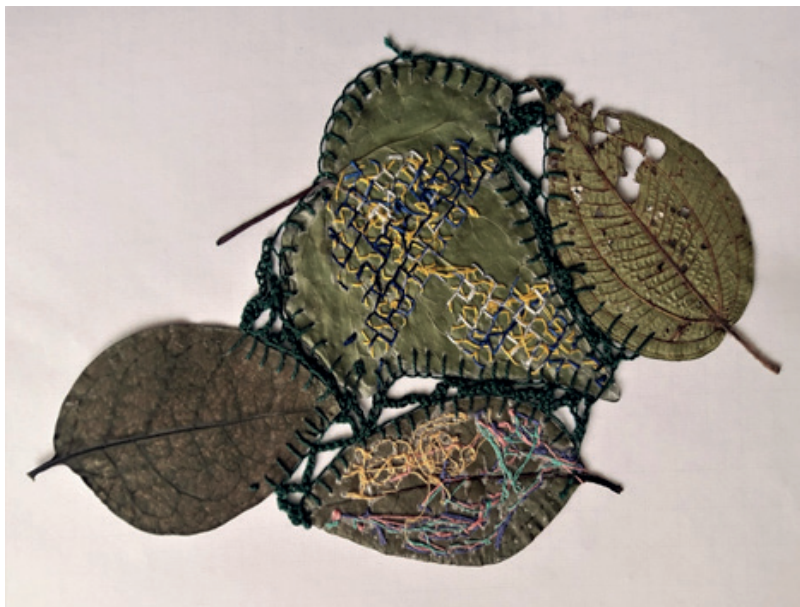
Jovita Cárdenas. Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 80

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Proyecto Huésped(es)

Edith María Benavides Cuaspa

El proyecto *Huésped(es)* indaga sobre la relación entre los humanos y los animales desde un contexto habitacional, teniendo en cuenta el concepto ambivalente de huésped, el cual se definió como “*persona que da alojamiento a otra*”, con el paso del tiempo se definió exclusivamente como “*persona alojada en casa ajena*”; esta contradicción en su significado será el pretexto desde el cual se desarrolla este proyecto. El cual considera importante los dos significados atribuidos al término, debido a que las dos perspectivas cuestionan la definición sobre la pregunta: ¿Quién es el huésped? Puntos de vista diferentes de un mismo acontecimiento: el encuentro entre un humano y un animal en el ambiente familiar, desde la singularidad de cada existencia y desde la pluralidad de las experiencias.

Al referirnos al animal de compañía como un huésped —se percibe esta relación no desde la domesticación o en ningún caso bajo la dominación del humano sobre el animal—, se plantea pensar en esta relación desde la Hospitalidad, este recibimiento que se le otorga “*al recién llegado*” no está condicionado por ninguna razón, ni está supeditado a la condición de humano, por el contrario, existe una apertura total, permitiendo pensar en una hospitalidad dirigida hacia el animal, el cual es acogido como otro absoluto, el recibimiento que se hace, respeta la diferencia y extrañeza.

En un contexto personal, la animalidad llegó a mi casa bajo diferentes formas, la más habitual: felinos callejeros; no fuimos los humanos habitantes de esa casa quienes fuimos anfitriones, no en un primer momento, fue la *Casa*. Este suceso puede ser el resultado de una suma de factores como ubicación, construcción, entre otros. Este territorio demarcado como hábitat del mundo humano, propiedad del anfitrión, será el epicentro de un encuentro, donde el animal llega a

este lugar como huésped, y llega precisamente ahí porque es un animal domesticado, –mascota o animal de compañía–, este no humano circunda las ciudades, atraviesa con su presencia los espacios urbanos, avenidas, vías, aceras, zonas verdes y habita estos espacios, huésped de la ciudad. Cuando cruza una puerta, ventana, trepa un muro o se escabulle por alguna rendija pasa del exterior al interior, ha entrado en un espacio propiedad del humano, el cual puede convertirse en anfitrión, soberano o enemigo.

Este proyecto presenta fragmentos personales de una relación hospitalaria, teniendo como fuente el archivo familiar, relatos y memorias personales de estos encuentros, para cuestionar nuestra forma de relacionarnos con el animal, al confrontar el mundo incognoscible de otras especies, las cuales con su existencia cuestionan el accionar del mundo humano.

Este proyecto se desarrolla mediante 2 obras seriadas:

La primera obra compuesta por 5 piezas (imágenes 81 a 85) utiliza fotografías en diferentes planos de una vivienda, para crear dibujos de los ambientes de la Casa, como la vista frontal y posterior, el patio, el tejado, las habitaciones. Estos lugares se presentan como espacios de encuentro, mediados por el paso del tiempo, el desarrollo de la vida y la convivencia diaria. Mediante narrativas visuales se relata la perspectiva humana, de igual forma, una posible mirada e interpretación del mundo humano por parte del animal.

La segunda obra compuesta por 5 piezas se remite al archivo familiar, para crear dibujos descriptivos de algunos huéspedes animales que habitaron la Casa; un breve texto poético relata la historia sobre su llegada. Junto a los dibujos se presentarán 5 fotografías de los huéspedes, intervenidas mediante el tejido, entrelazando fibras de papel se creará un tapiz fotográfico.

Imagen 81

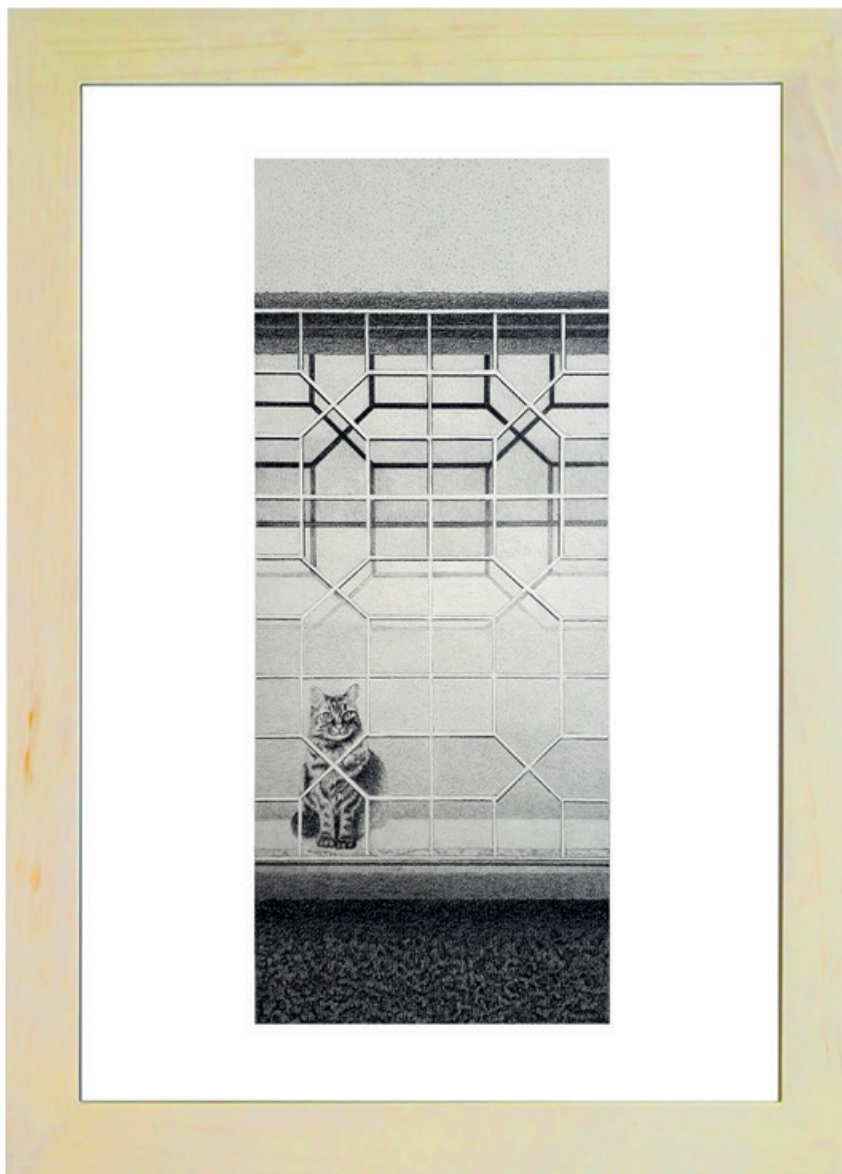
De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 82.

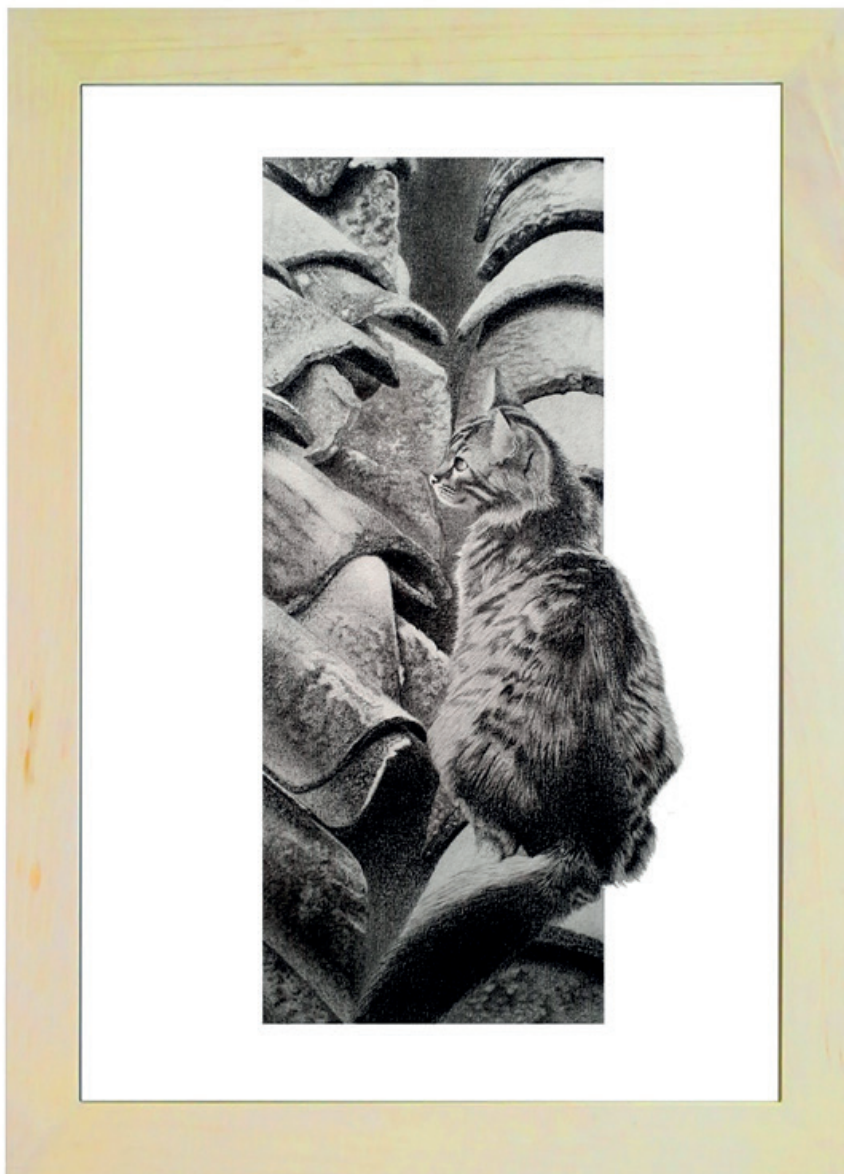
De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 83

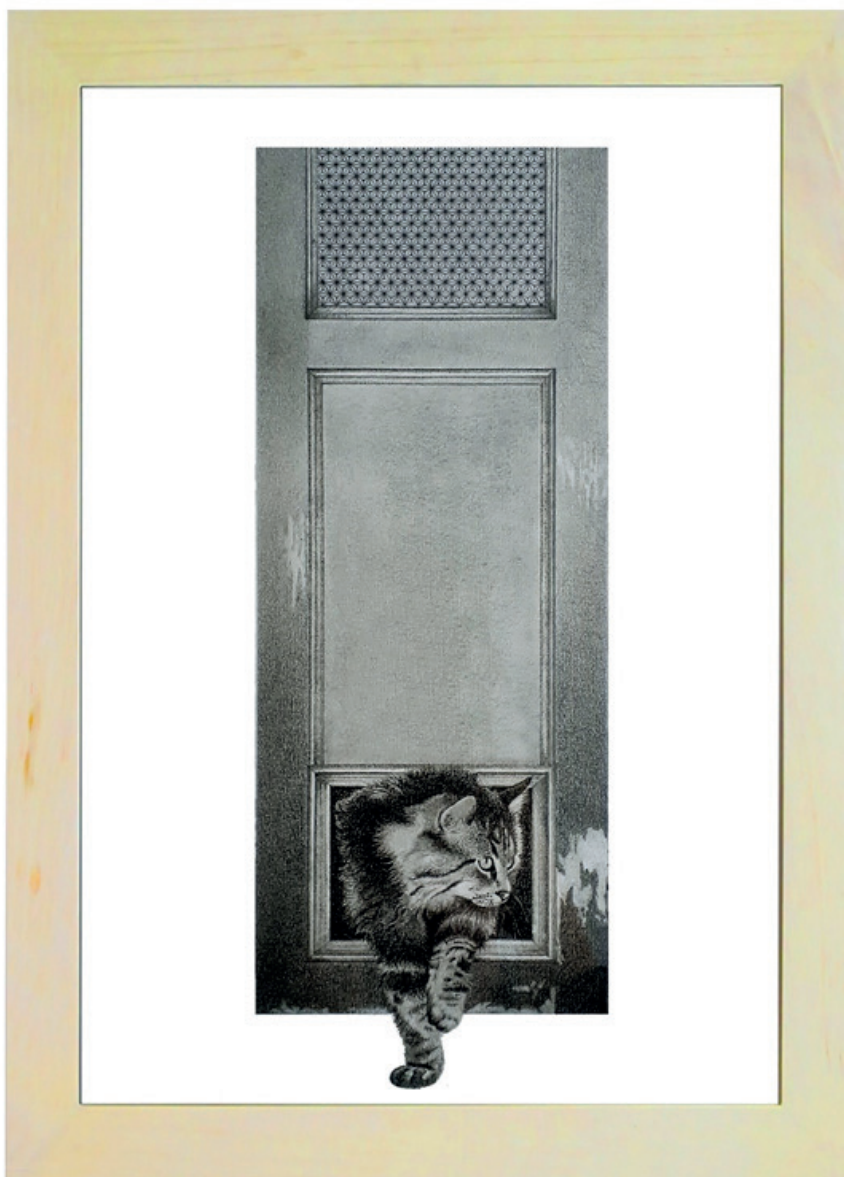
De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 84

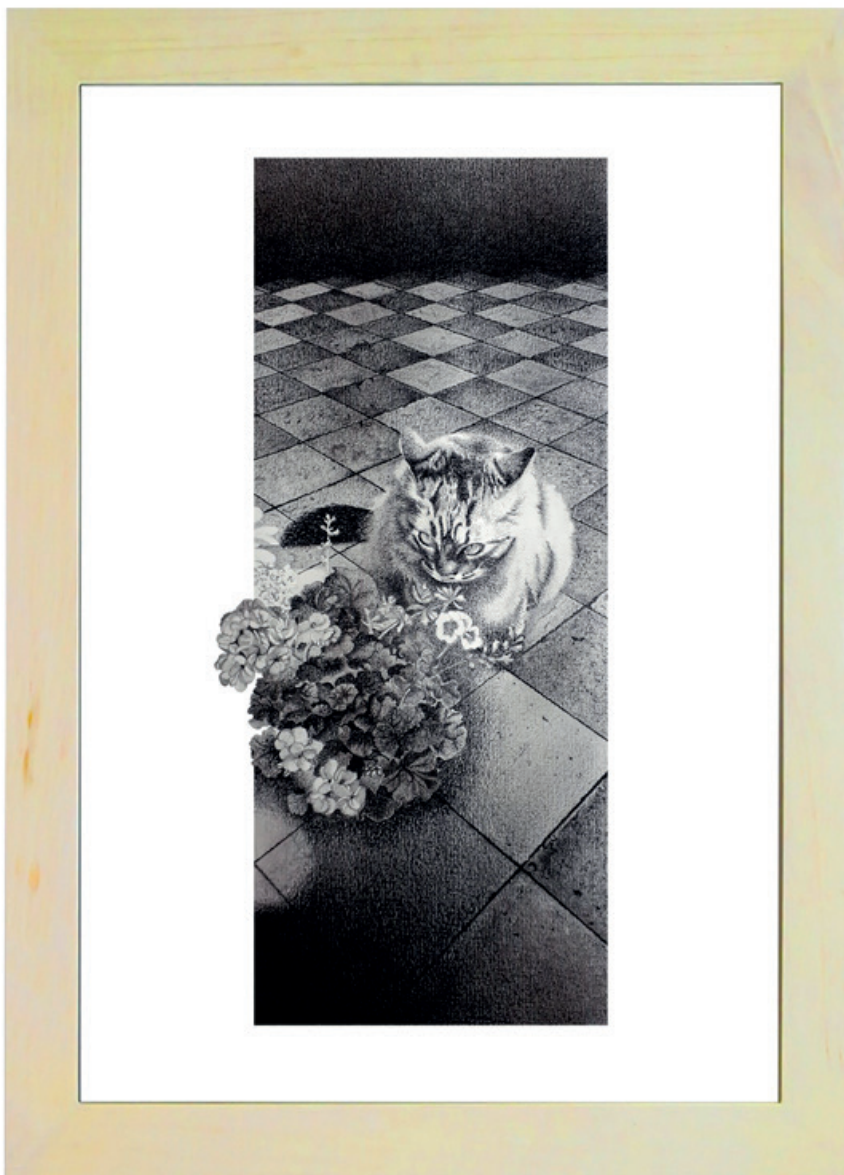
De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 85

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Alteridad animal

La obra *Alteridad Animal* (imágenes 86 a 88) plantea mediante palabras e imágenes, las percepciones alrededor de la relación personal con mi animal de compañía, desde allí las fotografías que surgen, tienen un componente autorreferencial, donde lo afectivo cumple un papel importante en el reconocimiento de su ser sintiente.

A partir de esta interacción entre lo humano y lo animal, la obra profundiza en el concepto de la domesticación animal, proceso en permanente transformación, que data desde miles de años atrás, y que en la actualidad está bordeando la humanización animal.

Para analizar este fenómeno sociocultural es importante entender la alteridad presente en esta relación, resaltando la “cualidad de ser otro”, desde ahí comprender que el desarrollo de esta relación podría dirigirse hacia una simbiosis entre especies.

Las palabras traspasan las imágenes, desde el vestigio de un encuentro, donde la animalidad dejó su huella bajo diferentes formas felinas a través del tiempo; la convivencia creó rastros aparentemente imperceptibles entre las especies, aun así, su mirada y presencia trasciende el presente para anclarse en el pensamiento y en el corazón, creando una conexión afectiva, la cual diferencia un antes y después.

El lenguaje humano, no permite una comunicación certera, pues es allí donde se enfrenta nuestra propia extrañeza y la del animal, percibir esta diferencia no desde la carencia, sino desde la heterogeneidad, permitirá identificarlo como un otro absoluto, con sus propias singularidades, desde la razón y el lenguaje, con una perspectiva y experiencia del mundo diferente a la nuestra y no por eso menos válida.

Respetar y reconocer la alteridad presente en esta relación, no solo es confrontar y cuestionar la domesticación y lo que conlleva —dominación

y afecto—, también es la apertura hacia otras formas de comunicación y el desarrollo de un lenguaje interespecies, asumiendo un devenir animal que se teje, no solo bajo la apariencia antropozoomorfa, sino que emplea el conocimiento de otros seres, para vislumbrar lo incognoscible.

Imagen 86

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 87

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 88

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

El rayo, el árbol, el hombre

Danilo Estacio

La creación de la tierra, de la vida, de una obra, requiere trazar las superficies con una fuerza superior, a veces entendida como divina, una fuerza que resulta generalmente en un patrón zigzagante que se repite en la naturaleza, visible en plantas, órganos, cuerpos, esto es la ramificación, o las distintas rutas para encontrarse, es un código contenido en el crecimiento de lo natural, y refleja la forma en la que el arte se crea, todos los sistemas que se ramifican lo reflejan, son procesos de crecimiento aparentemente desordenado e irreversible, pero es el método más efectivo de contener mucho en poco. Corales, cristales, copos de nieve, las manchas de pintura, el olor de un perfume en una habitación, la evolución de las poblaciones animales, el sistema circulatorio y branquial, los caminos de las termitas.

El árbol y el rayo crecen de la misma forma a distintos tiempos hacia su impacto, la lluvia busca el mar en un sinnúmero de ríos, las arterias se desangran en millones de venas, las montañas se quiebran en un horizonte de picos que son igualmente una onda, un sismo, una frecuencia de sonido, los latidos del corazón, un vaivén, un espejo, mi reflejo, la escritura y los errores. Los fenómenos naturales que ocasionan estas visiones de lo autorreferente son como impactos que abren grietas, son umbrales, son las aperturas para adentrarse en la naturaleza, acontecimientos espacio-temporales donde se ve más claramente las relaciones más sutiles del mundo, a cuenta de la sobrecarga de la percepción sensorial, una descarga estætica* que puede desencadenar en creación.

La ruptura, las aperturas, las líneas de la tierra y el cielo, los caminos de vida y muerte, el encuentro entre la materia y la energía, es estar en vilo, en el filo, un borde finísimo, el umbral. Una geomorfografía de lo abierto, el paisaje, el pasaje, el pa(i)saje.

* Æ o æ es un grafema ligadura de las letras a y e llamado aesc. Usado en este texto para unir las palabras estética y estática en un solo concepto.

Mayo, 2017.

En un recorrido entre mi casa y el centro de Pasto observé que un rayo había impactado recientemente un árbol. El encuentro había sido tan severo que desprendió una gran rama la cual yacía en la calle, y el árbol humeante se quemaba desde el interior. Había un perímetro de seguridad y los bomberos atendían la situación. Me dediqué a observar y tomar algunas fotografías (imagen 89), después seguí mi recorrido por la ciudad, seguí pensando en ese impacto y sus implicaciones. Varias dudas se acumularon en mi cabeza. ¿Por qué el rayo impactó el árbol? ¿Qué fuerzas ocasionaron ese encuentro? ¿Cuál era mi lugar en ese hecho? ¿Por qué me causaba tal asombro? ¿Cómo era mi forma de verlo? Un cumulo de preguntas que fue formando una tormenta de ideas.

Un rayo es una poderosa descarga de electricidad estática generada durante una tormenta buscando la ruta de menor resistencia a tierra, ramificándose en el camino hasta encontrar el punto preciso, al impacto se produce el retorno en dos fenómenos resultantes del contacto y la expansión, primero el relámpago, fuerte resplandor de luz producido por la descarga y segundo el trueno, sonido de la onda de choque cuando la descarga calienta el aire. Pero existe un tercer fenómeno, uno asociado con la creación, me refiero a la huella del impacto, marca que produce temor o asombro y que proyecta la forma de representar la naturaleza, o la forma en que la naturaleza se representa a sí misma.

Antes de impactar, el rayo prueba diferentes caminos, ramificándose hasta encontrar la ruta de menor resistencia para liberar su carga, esto se da en un instante, una aparición fantasmal o divina. Por el contrario, la ruta del árbol hacia el cielo es lenta, pero a la vez muy similar, es un rayo

que nace en tierra cuya estructura ascendente se ramifica buscando la energía de la atmosfera. Ambos cuerpos crecieron en tiempos diferentes hacia su encuentro, un cuerpo fugaz y otro perenne confluyendo a través de dos movimientos que exceden la mirada humana. Como espectador del encuentro entre el rayo y el árbol me encontraba ambivalente, ni fugaz ni perenne, pero de alguna manera también era parte del encuentro, mi estructura de pensamiento era igual a la de ellos.

Imagen 89

Árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia) Registro de campo.



Fuente: este proceso de investigación-creación

El camino que estaba trazado frente a mí ese día era, al igual que la del rayo y el árbol, la de un trazo que busca la menor resistencia, la ruta del menor tiempo para llegar a un destino. Opté por un camino que no era solo una línea sino muchas, porque primero imaginamos posibles rutas y sus variables, ramificamos las posibilidades, para después elegir seguir una. De tal manera que, si dibujáramos una ruta mental desde el punto de partida, esta tendría gran similitud a la estructura del rayo.

El destino o punto de llegada es un pararrayos, un receptor de energía, y este depende de los cruces, curvas, y pequeñas variaciones, las cuales nos pueden llevar a diferentes destinos, a encuentros con imágenes relampagueantes que dejan una impresión en la retina. Escenas donde los ojos se convirtieron en pararrayos de la imagen y la mano en polo a tierra trazando la descarga estática y estética. La descarga estætica es la necesidad de reproducir la impresión del fenómeno natural, como si una tormenta ocupara la mente, y la mano, la palabra, o el cuerpo sintieran una inminente vibración, un trueno que conlleve a la creación.

El impacto de aquel día fue un encuentro imprevisto entre elementos de diferentes cargas, dado por el azar zigzagueante del rayo, del árbol y mi destino. Por ello siento que es fundamental estar dispuesto a salirse del camino, a ser sensible a sus variaciones y los llamados que nos hacen otros destinos. Hay rutas instantáneas que son claras y directas, otras rutas se andan toda la vida sin certeza de que nos llevaran a algún lado; cada ser es un rayo, libre de elegir la ruta de menor resistencia hacia sus intereses, propósitos, destinos y puntos de llegada.

Diciembre, 2018.

Cada que tenía oportunidad visitaba el árbol del rayo, no notaba ningún cambio preocupante, su tronco era fuerte y sus hojas lucían verdes, lamentablemente a finales de este año el árbol fue cortado y de él solo queda su base (como se indica en la imagen 90), sentí

tristeza, pero este hecho no necesariamente es el final del árbol, de hecho, fue un nuevo comienzo. El corte descubrió los anillos del tronco, los que cada año registran el crecimiento, el clima y en general las vivencias del árbol. Entre esos anillos se halla uno negro, un aro de madera quemada marcando el día en el cual el árbol fue impactado, un instante de un rayo capturado en la perenne madera. El árbol entonces se ha transformado en un dispositivo de memoria, un medio preciso para el recuerdo.

Esa línea quemada es el mismo rayo que cae, se ha dibujado a sí mismo. Cuántos dibujos de rayos habrá en el mundo, cuántos acontecimientos se archivan en un árbol sin necesidad de transformarlo en papel. Es irónico que para descubrir este dibujo el árbol debió ser cortado, como abrir un libro que no puede ser cerrado, mostrando su página final con una imagen siempre ahí presente, el dibujo de un rayo enseñando como crear.

Los procesos de creación naturales tienen analogías con los procesos de creación en el arte, la idea de crear a partir de los fenómenos naturales, es encontrar un devenir de las formas y conceptos, tal vez así, al iniciar desde lo natural, se alcance un funcionamiento orgánico de las propuestas artísticas que replantee las perspectivas y afecte nuestra relación con la naturaleza.

El primer acercamiento se daría en la presencia de los fenómenos naturales, los cuales producen asombro y temor, dado por el acontecimiento estético que sobrepasa nuestra capacidad sensorial. Este temor-tremor es la constante en los fenómenos naturales y en la práctica artística, es esa necesidad de recrear los acontecimientos, configurando al artista en un agente de la naturaleza para producir cambios, la obra es una extensión del fenómeno, es la manera de amplificar esa vibración geológica.

Imagen 90

Registro de campo. Árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia)



Fuente: este proceso de investigación-creación

Los fenómenos naturales y artísticos actúan bajo la necesidad del cambio y la liberación de energía, a través de movimientos, fracturas y uniones que configuran al mundo y los seres que lo habitan. Muchos de estos fenómenos se construyen a sí mismos en patrones autorreferentes llamados sistemas de ramificación, estos son evidentes en el crecimiento de las plantas, los rayos, los ríos, en el interior de nuestro cuerpo, como en el sistema nervioso y circulatorio, en la evolución y movimiento de las poblaciones, entre muchas otras estructuras.

Cada cuerpo, organismo, o conjunto de energía en el planeta tiene una prioridad la cual es reproducirse, extenderse, diversificarse y pasar su información a nuevos individuos, descargar su energía en otros. De

esta manera se podría pensar la cultura como una forma de energía de las comunidades que nos ayuda a transmitir a las próximas generaciones ciertos conocimientos e ideas que necesitan ser comunicadas. Cada ser tiene cultura y consciencia, todas sus relaciones con la tierra, con los objetos y los sujetos, hacen parte de su cultura/naturaleza. Esta necesidad de la vida y la energía por transmitirse es la fuerza básica que rige el universo y que se hace presente en los fenómenos naturales.

¿Cómo podría pensarse la cultura del rayo y su consciencia? Su naturaleza es el recorrido y el impacto, tal vez al azar o bajo una elección, a través de diferentes fuerzas y medidas cae en un sitio y no en otro. La invención de los pararrayos, antenas y demás estructuras de altura opacaron los principales puntos de impacto de los rayos, esto es, los árboles. Entonces, se podría pensar que, para el rayo, él siempre está impactando un árbol, independientemente si es un artefacto, una edificación o incluso un ser humano. El fenómeno del rayo no me ve como humano, sino como árbol.

El problema se hallaría en relacionar las diferentes formas de ver el mundo, de relacionarse con él y con los seres que lo habitan. Ir en la ruta hacia una comunidad heterogénea, llena de diversidad ética, biológica, geológica y epistémica, una comunidad inestable, llena de t(r)emores, desacuerdos y relaciones horizontales, con enfrentamientos, impactos y en constante disenso, puesto que, si se permitiere el consenso esto regularía el pensar y el crear en una sola dirección.

El pensamiento del rayo y de los sistemas que se bifurcan siempre es múltiple, permite pensar todas las posibilidades, en el existen todos los escenarios. Este disenso de pensamientos distintos es poder ir de un lado a otro sin tomar una postura definitiva, moviéndose entre las diferencias, reaccionando al fenómeno y las contingencias. Ser lo híbrido, el devenir, las líneas de descarga, los fenómenos; pensar como rayo implica moverse zigzagueante entre las estructuras éticas, poéticas, políticas y estéticas.

Junio, 2019.

Con 6 tornillos sujeté al árbol una placa de madera cuya forma es el contorno del tronco (imagen 91) e inscrita en ella está la frase cíclica “un rayo dibujó este árbol el 9 de mayo de 2017” (para mejor detalle véase imagen 92)

Imagen 91

Acción- intervención escultórica en el árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia)



Fuente: este proceso de investigación-creación

Enero, 2020

El árbol sigue vivo y crece cuando le dan la oportunidad, es podado constantemente, algunas veces demasiado, y temo que no sobrevivirá tantas agresiones, pequeños brotes salen en todo el perímetro del corte, la savia aun corre por el árbol que ha tomado una forma de canasta, jarrón o nido, a veces cuando quería ver la placa debía subirme en el tronco y ver aquel túnel desde arriba. Me ha hecho creer en la ilusión de que mi accionar hizo crecer el árbol, o al menos aceleró su resurrección. Durante un año desde que fue talado no sucedió nada, después de la instalación de la placa, el árbol comenzó a crecer nuevamente.

La etimología de fenómeno proviene del latín *Phanein*: brillar, aparecer, mostrar, hacer ver; es ello lo que caracteriza al rayo, él ilumina, muestra lo que impacta, ilustra.

En 1977 el artista Walter De María creó Campo de Relámpagos, una obra donde plantó 400 postes de acero en un espacio de dos kilómetros cuadrados del desierto de Nuevo México. El lugar fue escogido por sus características topográficas y climatológicas, un lugar plano y completamente alejado de la civilización, con escasa caída de lluvia, pero donde las tormentas eléctricas hacen presencia durante algunos meses. Las puntiagudas varas de acero de más de 6 metros de alto funcionan esencialmente como un pararrayos e invitan al rayo a ser parte del paisaje creando un espacio de sobrecogimiento por los impactos. En ese segundo de blanco total, el desierto es mostrado por los rayos, a través de ese instante de luz adquiere otra apariencia, el rayo no solo le ha dado otro aspecto, lo ha hecho ver, ahora es diferente a otros campos que le rodean, puede ser visto de otra forma, entonces, el rayo no solo cambia nuestra visión, sino que reta nuestra percepción del mundo. Campo de Relámpagos es una obra para ser apreciada en solitario o en grupos pequeños de personas y por un tiempo mínimo de 24 horas según

indicaciones del artista, para De María el aislamiento era la esencia del Landart, esto es, el tener un momento de contemplación y conexión personal con la tierra a través del arte, “la tierra no es el escenario de la obra, es parte de la obra” diría, por tanto el único acercamiento sincero al Campo de Relámpagos es mediante la mirada humana, es caminar por ese bosque de varas y ver el horizonte ya no como una línea que separa la tierra, por cuanto ahora, cientos de lanzas de acero la conectan con la atmosfera. “Lo invisible es real” y “La luz es tan importante como el relámpago”²¹⁶ anotaría finalmente Walter sobre su obra, acorde a ello creía que ninguna fotografía o video podría representar completamente el Campo de Relámpagos, por lo que existen pocos registros y está prohibido hacer nuevos. La obra se mantiene en pie, cada vara firme esperando el contacto con las centellas, cada una de ellas es una invitación a coexistir con los fenómenos naturales, con el desierto y las tormentas, espacios que siguen guardando los secretos de la conversación entre el rayo y el arte.

Noviembre, 2022

Creo que el árbol está completamente muerto, tantos cortes nunca dejaron que brotara de nuevo. La placa que coloque en él cada día se pierde más, la madera resquebrajada se deshace por la lluvia y el sol, las letras son más difíciles de leer, el mensaje ya no es claro, pero así está bien. Esta nueva etapa del árbol del rayo me ha enseñado a desprenderme de las cosas. Me he olvidado de él y de la placa, un olvido premeditado, permisivo con los elementos y el tiempo. Recuerdo que cuando cortaron el árbol sufrí una gran tristeza, pensé que no era justo con él, que por azares del destino haya sido impactado, que después asumieran que se convirtió en un peligro, que lo hayan cortado y siguieran cortando. Una serie de eventos desafortunados en verdad, pero así es la vida, de una

216 Walter de Maria, “The Lightning Field. Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements”. ArtForum, 18 (8), 1980, 52-59

persona o un árbol, o de un árbol persona, llena de acontecimientos a los cuales no podemos hacer frente; mi placa sobre él terminó siendo otro acontecimiento sobre el cual sigo debatiendo si lo afectó de alguna manera, si fue una curación o una herida. Otra marca en los anillos del árbol de la historia que con las palabras desaparecerá en el tiempo.

Imagen 92

“Un rayo dibujó este árbol”. Intervención escultórica en el árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia).



Fuente: este proceso de investigación-creación

Humanos Humus

Jaime Andrés Meza Saldaña

Seres moradores de los bosques, de la tierra y las profundidades. Humanos-hada, humanos de las tinieblas regeneradoras. Humanos suelo, humanos bulbo, humanos lombriz. Humanos de otras temporalidades, humanos ensamblados, que devienen planta, tronco o raíz. Humanos humus, descompuestos, vueltos a armar, humanos nutridores, humanos compostaje, humanos musgo, hongo, microorganismo, humanos más que humanos.

Contrapunto sobre raíz de vicundo (véase las imágenes 93 a 98)

Imagen 93

Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 94

Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 95

Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 96

Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 97

Humus. Intervención escultórica sobre plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 98

Humus. Intervención escultórica sobre plantas, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Tiempo y distancia

Germán Mejía Monederos

El dibujo se convierte en un medio para explorar y reflexionar sobre el cuerpo, considerándolo como una metáfora de la calle. Es a través del dibujo que podemos apreciar la distancia que separa nuestro ser de los demás, pero también la conexión que nos une. En cada trazo, el lápiz captura la esencia de reírse, de verse tanto desde adentro como desde afuera, revelando así las múltiples facetas de nuestra existencia.

El cuerpo dibujado se convierte en un vehículo para explorar la realidad de la sombra. A medida que trazamos las líneas, nos adentramos en los rincones oscuros de nuestra psique, descubriendo tanto los miedos como los deseos que yacen en las profundidades de nuestra alma. A través de este proceso de autodescubrimiento, somos capaces de enfrentar y comprender las miradas alternas que provienen de nuestra propia conciencia y las que nos proyectan los demás.

En cada figura como se ilustra en las imágenes 99 a 101 en cada línea trazada, convergen las situaciones y problemáticas sociales que enfrentamos como seres humanos. El dibujo se convierte en una ventana a la realidad de aquellos que sufren, una invitación a reflexionar sobre las injusticias y desigualdades que persisten en nuestra sociedad. Nos sentimos desnudos, vulnerables ante la verdad incómoda que estas imágenes revelan, pero también encontramos tranquilidad en el hecho de que podemos ser agentes de cambio, capaces de transformar y mejorar nuestra realidad.

El tiempo fluye como una constante en nuestras vidas, al igual que la distancia que rompe el frío del viento. En cada trazo, en cada pincelada, capturamos el paso de los segundos, minutos y horas. En ese flujo temporal, encontramos una metáfora de nuestras propias vidas, recordándonos que somos seres en constante movimiento, experimentando

cambios y transiciones. El tiempo y la distancia se entrelazan, rompiendo las barreras y permitiéndonos explorar nuevas perspectivas y horizontes.

Imagen 99

De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 100

De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 101

De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Clínamen

Andrés Armando Jaramillo

Clinamen (véase el registro en las imágenes 102 y 103) es una instalación performática de larga duración, un no lugar donde se inauguran cruces de caminos entre lo espectral y lo matérico; un espacio liminal donde la subjetividad del espectador funda nuevos lenguajes que crean mundo.

Esta instalación performática es una invitación a pensarse en el tránsito del acontecer, ver y verse en la posibilidad del desvío; el giro hacia un devenir afectivo.

La instalación está compuesta por dos extremos que se confrontan, de un lado una acción performática de larga duración; en ella unos performers presentan el gesto de caminar de forma repetitiva mientras son mojados por lluvia durante varias horas; esta acción dialoga con su parte espectral en forma de video performance, el otro extremo; generando así grietas, filamentos o estados vibracionales que resuenan entre presencia, ausencia, representación y acontecimiento.

Imagen 102

Registro fotográfico de la instalación performática Clinamen. Centro Cultural Banco de la República, Pasto 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Imagen 103

Registro fotográfico de la instalación performática Clinamen. Centro Cultural Banco de la República, Pasto 2023



Fuente: este proceso de investigación-creación

Ex/ergo: Ecologías Políticas y Educativas de Investigación/ Creación en Contextos Inter y Transdisciplinarios

La concepción sobre la investigación/creación como un concepto/método expresa el disenso que atraviesa la relación entre la episteme y la estética, el saber considerado intelectual y la poética en cuanto a la composición y creación. De acuerdo con la tradición epistemológica y metodológica moderna, la noción de mimesis por la ambigüedad que la caracteriza, se propone como el elemento diferencial a nivel estructural, entre un saber intelectual y un saber sensible, y las formas de su valoración que sustentan las nociones de un saber científico y un saber artístico, que a la vez se diferencian por la forma en la que conciben la técnica.

La técnica en el saber científico y artístico es mimética, procede por imitación y reproducción, por ensayo y error, en perspectiva de confirmar un modelo o paradigma, por lo que las dos formas de saber tendrían una poética, pues la acción del científico y el artista tienen lugar en el mundo. En este contexto la concepción sobre la acción, diferenciaría los dos saberes, pues el hacer científico se caracteriza por una finalidad, mientras que el hacer artístico la rebasa. La investigación/creación, de esta manera, no resuelve el disenso, debido a que lo enfatiza por la praxis que conlleva, pues como refiere Phillipe Meireu:

La poiesis es, hablando en propiedad, una actividad; en el sentido aristotélico, no es un “acto”. La praxis, se caracteriza por ser una acción que no tiene más finalidad que ella misma: aquí ya no hay ningún objeto a fabricar, ningún objeto del que se tenga una representación anticipada que permita su elaboración y lo encierre, en cierto modo, dentro de su “resultado”, sino un acto a realizar en su continuidad, un acto que nunca termina de veras porque no comporta ninguna finalidad externa a él mismo definida con antelación. (Meireu, 2001, p. 62).

La investigación/creación en este sentido corresponde a una praxis política de relación con los saberes y conocimientos que no se delimita por la finalidad o el resultado, pues da lugar a una temporalidad diferente para la relación con los saberes y el mundo. En esta perspectiva más que problematizar su definición o denominación para ubicarse en los sistemas de representación de los conocimientos científicos, los problematiza al ejercer la autonomía de los saberes emergentes que ofrece, pues la temporalidad de sus acciones provoca momentos prospectivos que interrumpen la secuencia de los fines y finalidades que se atribuyen a las artes, y hacen posible la creación o reinención de las relaciones con el mundo.

La perspectiva de los animismos narrativos que se abre a partir de las relaciones que se propone a través de la concepción sobre la gente-territorio, plantea de esta manera, la experiencia de creación y reinención desde una dislocación del antropocentrismo que permite situar lo humano en relación abierta a los lenguajes impredecibles del multinaturalismo del mundo.

La dislocación, como propone la antropozoopolítica de las relaciones con el mundo a través de las artes, reafirma la intimidad con un territorio que rebasa la demarcación urbana y la finalidad que confiere a la vida del ciudadano al clausurar su infancia, sin embargo, por la temporalidad que conlleva, la infancia por la multisensorialidad que la compone, se abre otra vez a la animalidad.

Entre las aperturas que corresponden a estas experiencias, la posibilidad de narrarlas implica la vivencia de una crisis de identidad narrativa que acontece al confrontar la pluralidad de locus de enunciación de un ecosistema de signos y sentidos abiertos, que desconstruyen continuamente la lengua y generan la profanación de las estructuras lingüísticas que la constituyen, motivo por el que los mitos emergen otra vez al reafirmar su derecho de presencia por el por venir y la innovación que representan.

Las vivencias que implican las experiencias multisensoriales de la escritura, el sueño y la danza materializan, encarnan la nueva temporalidad de la relación, que hace posible desaprender las finalidades, que es posible observar en las propuestas de los artistas que participan en los procesos de la investigación.

Los momentos prospectivos que provoca la investigación creación abren problemas epistemológicos, teóricos y metodológicos que cuestionan la dependencia de la investigación de la economía de los resultados sustentada en la dialéctica: investigación-desarrollo-innovación, que, por ejemplo, en el contexto educativo se ha integrado progresivamente en la educación artística superior, como refiere Henk Slager a través de la “implementación del Proceso de Bolonia” –que – “significa un verdadero cambio de paradigma en el proceso de reflexión sobre la producción artística como tal” –, pues no enfatiza en la reflexión artística sobre “la creación, la capacidad creativa, el estudio, el talento” –debido a que–:

Lo que está en el centro del discurso actual son las construcciones artísticas y la interdisciplinariedad –consideradas como– “actividades que, yendo “más allá del estudio”, pareciera que pudieran ocurrir en cualquier lugar siempre y cuando se conecten o respondan adecuadamente a un contexto dado o requerido. El arte visual de actualidad, entonces, debería estar, sobre todo, “basado en la investigación” y “responder al contexto”. Esto le da al arte la libertad de desplegarse en relación con una variedad de contextos como la arquitectura, el diseño, el cine, la historia, la biología, las ciencias, la tecnología y la filosofía²¹⁷.

Las relaciones inter y transdisciplinarias que transversalizan las propuestas, ofrecen conceptos, métodos, vías de diálogo que se

217 Henk Slager, *The pleasure of research*, (Amsterdam: Hatje Cantz Verlag 2015), 7

caracterizan por el disenso como sustento de la inter y alterlocución entre los investigadores, que pueden darse de forma directa o indirecta, sea a través de las referencias compartidas en perspectiva de la argumentación poli lógica de la teorización, o por la experimentación metodológica en los diversos contextos que incentivan su alteración.

Sin embargo, el desplazamiento y progresiva negación de la reflexión sobre la creación y la creatividad, en la educación artística superior, si bien pareciera ampliar los espacios para las prácticas artísticas, al menos desde la interpretación de la interdisciplinariedad que propone la relación: investigación-desarrollo-innovación, para Slager, es cuestionable pues:

en torno al concepto de investigación artística se han planteado muchas preguntas durante la última década, al igual que intensos y acalorados debates que indagan sobre ¿Qué forma de investigación podría producir el dominio de las artes visuales? ¿La retórica de la investigación incluye prácticas novedosas o excluye y/o margina ciertas prácticas? ¿Podría sustituirse la dualidad arte versus no arte, por la oposición arte basado en investigación versus arte no basado en investigación, creando un mecanismo novedoso de exclusión? ¿O un discurso de investigación y su vocabulario apuntan a una práctica ya existente que podría acomodarse en una arquitectura académica enfocada a la producción de conocimiento a través de un proceso de traducción? ²¹⁸

Las preguntas durante el proceso de investigación creación, resuenan contiuamente y generan como se mencionó, crisis que conllevan cuestionar lo que se considera saberes propios y la posición que esto implica, pues expresan la inestabilidad que genera la diversidad epistémica de la interdisciplinariedad, debido a que no solo implica relacionar teorías, conceptos y métodos diversos, sino que además

218 Slager, 2015..., 8.

conlleva la posibilidad de establecer o no, diálogos, interacción e interpelación, entre subjetividades diferentes; motivo por el que la proposición de procesos de investigación, sea científica o artística, o de investigación/creación, problematiza las concepciones epistemológicas, pedagógicas y políticas que sustenten la concepción de investigación singulares y las que proponga una institución propuestas en su mayoría, en correspondencia con las exigencias internacionales sobre la validación científica de la investigación artística.

En el contexto europeo, por ejemplo, durante 2004 y 2005 las propuestas sobre la relación arte, educación, investigación, implicó la gestión de encuentros dedicados a reflexionar sobre el “Arte como investigación”, que de acuerdo a Henk Borgdorff, se caracterizan por recalcar en que el debate sobre “la investigación en las artes es un asunto urgente” – pues:

el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica). Una cuestión paralela es si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica y si debería de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior²¹⁹.

Las dimensiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación en las artes, se proponen en perspectiva de hacer visible lo que la distinguiría, en relación con el *ethos*, la subjetividad, la ciencia, las tecnologías y prácticas, sin embargo al seguir dependiente a nivel de estructura de la economía de los “resultados”, que se racionalizan y

219 Henk Borgdorff. El debate sobre la investigación en las artes. En: CAIRON 13 Revista de estudios de danza práctica e investigación, Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez, Editores (Madrid: Aula de danza Estrella Casero-CENAH, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2010), 25

regulan a través de la cantidad y calidad de la producción de las obras de arte, el problema se deriva, no solo hacia la reflexión sino a la valoración del estatuto académico de la investigación en artes, por el que se cuestiona su derecho de presencia en el contexto del conocimiento.

En contrapunto a la noción de resultado, las propuestas de investigación creación rebasan continuamente su delimitación, debido a que la afectación ontológica, epistemológica y metodológica es continua, motivo por el que las formas de representación de saberes y conocimientos es puesta en límite en cada fase y proceso debido a las relaciones inter y transculturales que la atraviesan.

El resultado se rebasa a sí mismo durante el proceso, motivo por el que, propuestas como la de gente-territorio, antroponopolíticas, lingüística de la profanación, narrativas del sueño, ecografismos, presentan inter y alter textualidades debido a la metodología heteroestructural que requiere el disenso de sus concepciones y procesos.

La metodología heteroestructural provoca el cuestionamiento de la tipología de la investigación en las artes y su dependencia de la demostración de la función estética a través de hallazgos, debido a que las experiencias artísticas en el contexto de la investigación provocan rupturas estéticas que se asumen como praxis de saber y conocimiento abiertas que urden nodos de relaciones críticas entre lo que se considera real y/o imaginario que, en el contexto de la producción de conocimiento implica “la multiplicación de los hallazgos inéditos” –que de esta forma ofrece indicios de “emancipación” –emergencia que motiva– “el desmantelamiento de la vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible” (Ranciere, 2010, p. 50) y por tanto de la manera en que el esquema edifica el sistema de representación y su valor como ciencia y/o creencia, pues como refiere Borgdorff:

¿no es una característica distintiva de las artes, como también lo es de la investigación vinculada a ellas, su gran habilidad para eludir

estrictas clasificaciones y demarcaciones, y para generar criterios –en cada proyecto artístico individual y en cada momento– que la investigación satisfice, tanto en sentido metodológico como en las formas en que la investigación es explicada y documentada? En esta cualidad específica, se suele decir, yace una de las mayores distinciones vis-à-vis que es habitual en el mundo académico – una fundamental apertura hacia lo desconocido, lo inesperado, que puede suponer un correctivo a lo que actualmente es considerado como investigación válida²²⁰.

La relación entre artes, educación, investigación y creación, hace posible considerar las perspectivas que abren las paradojas críticas de una epistemología y metodología de lo desconocido y lo inesperado, como evidencias de una praxis de investigación emergente pues sus acciones acontecen entre el devenir de un ecosistema artístico abierto de investigación/creación que conllevan la proposición de lo que María Acaso, considera como una “Educación Artística Crítica” capaz de concebir, no solo relaciones entre académicos, sino en cuanto al contexto: “justicia social”, en este sentido:

la lucha ha de hacerse desde dos frentes: por un lado, desde la creación de lo que se denomina como resistencia informada a través de la hermenéutica de la sospecha con respecto a los procesos de análisis y, por otro lado, desde la creación de productos visuales efectivos, de productos visuales críticos, socialmente potentes. Combinando el aprender a leer con el aprender a hacer (y especialmente en esta propuesta es casi más importante este segundo objetivo), la educación artística se convierte en un arma política de primera magnitud²²¹.

220 Borgdorff..., 31.

221 María Acaso, *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*, (Madrid: Los libros de la Catarata, 2010), 155.

Las experiencias de las propuestas de Ecorrelatos en este contexto, corresponden a una desconstrucción de la finalidad de la política de investigación, pues no se trata de demostrar la validez de saberes y conocimientos para su clasificación, sino de ejercer el derecho de presencia para, pues como recalca Graeme Sullivan:

Los procesos de visualización están en el corazón de lo que hacemos cuando creamos y están en correspondencia con las artes, al igual que sustentan la concepción de las artes como práctica de investigación. Sin embargo, si surgiera un enfoque estéticamente sólido y teóricamente riguroso, los métodos de investigación deben ubicarse dentro del dominio de la práctica de las artes visuales²²².

La “ubicación” no implica dar estabilidad al campo de la investigación artística a través de la definición y delimitación de sus productos artísticos por referencia a la representación de un paradigma, que justifique su inclusión en la estructura de las ciencias, pues se trata más bien de una investigación situada, provocada por la apertura continua de los locus plurales de la enunciación investigativa/creativa, en la que “la investigación puede verse como la intensificación de un campo de cuestionamiento” –en el que– un “artista”, fuera de “identificarse con el rol y la identidad de un “investigador” –más bien –“escape de la identidad, en lugar de encontrar nuevas categorías”²²³ que imposibiliten su emergencia.

En esta perspectiva, más que una tendencia, la reflexión sobre la relación entre las artes, la educación, la investigación y la creatividad,

222 Graeme Sullivan, *Art practice research. Inquiry in the visual arts*, (California, USA: Sage publications, 2005), 95.

223 Ayreen Anastas y Rene Gabri, *En: Doing research. Writings from the finnish academy of fine arts*, Slager, Henk, Kaila, Jank, Eds. (Helsinki: The Finnish Academy of Fine Arts, in collaboration with MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, EARN (European Artistic Research Network) and DOCUMENTA 13) 2012, 8 – 10

conlleva una dimensión investigativa que hace posible la praxis de la libre creación de sentidos, que requiere a la vez, la concepción de teorías, conceptos y métodos abiertos para la creación y producción de conocimientos, que requeriría, de acuerdo a Graeme Sullivan, considerar que es necesario a pesar de las diferentes posiciones en cuanto a la relación entre las prácticas artísticas y la investigación, “proponer una forma viable de conceptualizar la práctica artística como investigación” –en la perspectiva de asumir – “el potencial de las artes” –“como una forma creativa y crítica de investigación, agencia y producción” de conocimientos –en perspectiva de las posibilidades inter y transdisciplinarias que implica, en relación a la “interdependencia de intereses, problemas y enfoques”²²⁴.

La apertura que provoca la relación entre las artes, la educación, la investigación y la creación promueve rupturas del canon que regula su producción por la lógica de la conservación de sistemas de representación, a través “del dismantelamiento de la vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible”²²⁵, que conlleva concebir praxis artísticas de investigación y educación que incentiven aperturas de la cultura, que corresponderían a la concepción de una educación artística diferente, que implicaría una pedagogía del disenso creativo, susceptible de generar procesos de construcción de conocimientos a través de relaciones inter y transdisciplinarias, en la perspectiva de la concepción de políticas de investigación y educación artística, propuestas a través de la generación de procesos de creatividad más atentos a las artes y literaturas emergentes y al diálogo con la diversidad epistémica y estética de los diferentes territorios, con la intención de considerar políticas inter y transculturales y relaciones inter/especies de investigación creación en diálogo con el multinaturalismo de los contextos y las experiencias de vida que exponen sus narrativas.

224 Sullivan..., 99.

225 Jacques Ranciere, *El espectador emancipado*, (Buenos Aires: Manantial, 2010).

La pedagogía del disenso en el contexto de la investigación/creación provoca no solo una crítica sobre la estructura de representación de saberes y prácticas, pues conlleva una praxis de desaprendizaje. De acuerdo con John Baldacchino: “desaprender desafía las suposiciones que hemos sostenido sobre el aprendizaje y a las que, de alguna manera, nos han enseñado a regresar constantemente” –de esta manera el arte es– “una de esas formas de hacer y estar donde vivir es desaprender las construcciones a través de las cuales a menudo nos engañan haciéndonos pensar que hemos democratizado el conocimiento y con él, la sociedad” – pues se concibe que, en relación con el momento prospectivo que provoca su emergencia las artes–

provocan esa ocasión en la que desaprendemos aquello en lo que nos hemos visto obligados a convertirnos. El arte como desaprendizaje revela que no tenemos más remedio que oponernos a una noción de realidad que hemos aprendido a construir como si se tratara de un edificio. Mi objeción a esta concepción edificante se debe a que supone que tiene una estructura definitiva que exige procesos específicos con los que nos obligan a medirnos. Contrariamente a la base romántica sobre la cual pretendemos construir una educación estética significativa, las artes siempre revelan por qué debemos rechazar las certezas de esas pedagogías edificantes (Baldacchino, 2019, p. X)²²⁶

En el contexto de esta investigación, la concepción de unas ecologías políticas y educativas de investigación/creación en contextos inter y transdisciplinarios en diálogo con el pensamiento amerindio amazónico, las epistemologías y metodologías indígenas de investigación y la pedagogía del desaprendizaje, conlleva un posicionamiento epistémico y metodológico, que se expresa al menos a través de las siguientes consideraciones:

226 John Baldacchino, *Art as unlearning. Towards a mannerist pedagogy* (London and Nueva York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2019), X-XII.

Concepción de éticas y políticas de las epistemologías y metodologías del conocimiento e investigación, atentas a la diversidad epistémica y estética, y a los sentidos inéditos sobre la vida y las experiencias de desaprendizaje que provocan los saberes emergentes.

Comprensión del territorio como maestro, en perspectiva de una geopolítica y geopoética del saber, los conocimientos y la investigación que afirme los locus plurales de enunciación de los territorios del saber, la autonomía y la descolonialidad.

Experiencias de educación inter y trans culturales, para la investigación/creación de posibles pedagogías del territorio.

Relacionalidad responsable con los territorios y comunales en la concepción y realización de una investigación/creación en diálogo con los ecosistemas de conocimiento que componen.

Perspectivas e intencionalidades descoloniales sobre la relación entre el saber y el poder, con el propósito de generar y cuidar el bienestar singular y comunitario a través de las experiencias de conocimiento que hagan posible la relación: saber/salud/libertad, frente a la dialéctica: investigación-desarrollo-innovación.

Investigación/creación de epistemologías y metodologías no sistemáticas, sino relacionales, susceptibles de provocar momentos prospectivos y saberes emergentes, en perspectiva de la desconstrucción de la innovación.

Las propuestas se conciben como nodos de red en relación en un ecosistema de investigación/creación que se hace posible a través de las epistemologías y metodologías del desaprendizaje que provocan la alteración de la historia de los sistemas de representación de los saberes y conocimientos y su relación con el poder.

Alterar las estructuras provoca remociones de sentido que conllevan una experiencia descolonial de la relación con los saberes y conocimientos que hacen posible considerar la acción investigativa como una praxis crítica a través de la que se expone la creatividad de las poéticas y estéticas de la episteme y los saberes pedagógicos de la investigación/creación.

La investigación al considerarse una práctica de transformación, desaprendizaje y alteración del ser, provoca innovación por el momento prospectivo que abre, moción por la que se concibe como una praxis espiritual, subjetiva, de intimidad con el saber, en la medida en la que se trata de una experiencia de apertura continua del estar/siendo a la relación con lo desconocido.

Las propuestas de las epistemologías y metodologías de investigación no se delimitan a *ethnos* particulares, pues no se establecen a través de economías de acumulación de saberes, conocimientos y tecnologías, debido a que se proponen en perspectiva de la provocación de relaciones de reciprocidad entre los saberes/poderes de comunalidades diferentes y en disenso.

La diversidad epistémica y estética conlleva la exposición de geopolíticas y geopoéticas de los saberes y los conocimientos, que hacen posible la concepción de la investigación en contexto, situada, a través de la participación –del ser-estar-hacer-en-común-relación– con lo desconocido.

El pensamiento inter y trans cultural de las epistemologías y metodologías de investigación, exponen la paradoja crítica de tradiciones de innovación que hacen posible concebir poéticas y estéticas del saber emergente que sustentan procesos de investigación/creación inter y transdisciplinarios que promueven un posicionamiento crítico ante el universalismo de la concepción occidental de la investigación.

Las epistemologías y metodologías de investigación, exponen una dimensión de y para las relaciones inter, trans culturales de formación,

que provocan una alteración de las políticas del conocimiento por medio de la que promueven políticas educativas para la descolonización de los sistemas de representación del saber y los conocimientos susceptibles de ofrecerse a las infancias, juventudes y generaciones.

La paradoja crítica de la tradición de innovación de las epistemologías y metodologías de investigación/creación ofrece de esta manera, los indicios para concebir una investigación y educación por venir.

Referencias

Gente-Territorio: Saber-caminar, saber-tejer, saber-sembrar, saber-defender y saber-narrar-cantando

Avelar, Idelber. El perspectivismo amerindio y los derechos no humanos". Sesión 3 del curso dictado en el Instituto de Estudios Filológicos de la UNAM, en el marco del proyecto PAPIIT "Heteronomías de la justicia, de exilios y utopías". <https://www.youtube.com/watch?v=j1FOLh9q3gw&t=174s>

Blaser, Mario. *Un relato de la globalización desde el Chaco*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013.

Blaser, Mario y De la Cadena Marisol. «World Anthropologies Network (WAN)». *Red de Antropologías del mundo (RAM)*, N° 4, (2009): 3-9.

De la Cadena, Marisol, Risor Helen y Feldman Joseph. «Aperturas onto-epistémicas: conversaciones con Marisol de la Cadena». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* N°. 32, (2018): 159-177. <https://doi.org/10.7440/antipoda32.2018.08>

Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.

Escobar, Arturo. *Más allá del tercer mundo. Globalización y Diferencia*. Bogotá: ICANH, 2005.

Kohn, Eduardo. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Ecuador: Abya-Ayala, 2021.

- Kothari, Ashish, Salleh Ariel, Escobar Arturo, Demariay Federico y Acosta Alberto, Coords, *Pluriverso. Un diccionario del posdesarrollo*. Barcelona: Icaria editorial, 2019.
- Leff, Enrique. *Pensamiento Ambiental Latinoamericano* [Ponencia]. VI Congreso Iberoamericano de Educación Ambiental, San Clemente de Tuyú, Argentina. 19 de septiembre de 2009.
- Nogales, Neyer, et al. *Amazonía y expansión mercantil capitalista. Nueva frontera de recursos en el siglo XXI*. CLACSO-CEDLA, 2021.
- Rocha Vivas, Miguel, Comp. *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.
- Severi, Carlo. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Sb, 2010.
- Stengers, Isabelle. "La propuesta cosmopolítica". *Revista Pléyade* No. 14, (2014): 17-41.
- Surrallés, Alexandre y García Hierro Pedro, eds. *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhagen: IWGIA, 2004.
- Viteri Gualinga, Carlos. «Visión indígena del desarrollo en la Amazonía», *Polis Revista Latinoamericana. Descentramientos y nuevas miradas*, N° 3, (2012) 1-6. <http://journals.openedition.org/>
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- . *La mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón 2013.

Antropozoopolíticas de la ciudad

Agamben, G. *Ninfas*. Valencia, España: Pre-Textos, 2010.

Bastidas, M. El dibujo y sus desbordes. *Exposición Monstruo Infante*. Popayán, Cauca, Colombia: Auditorio Colegio Mayor del Cauca, 18 de mayo de 2012.

Benavides, J. *Asomos de traza. Para una methisología de las artes*. Popayán: Inedito. Doctorado en Antropología-Universidad del Cauca, 2015.

Benjamin, Walter. *Calle de Dirección única*. Madrid: Alfaguara. 1987.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I y II*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Bernal, Paulo. Sobre teología animal (serie de dibujos de Jhon Benavides). *Catálogo de la exposición Teología animal de Jhon Benavides*. Bogotá, Colombia: Sala de Proyectos- Universidad de los Andes, 29 de julio de 2015.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

Burgos, J. *Underground o desandar. Como ventana a la calle, una mirada crítica reflexiva sobre el detrito Pasto*. Pasto: Programa de Artes Visuales- Universidad de Nariño (Inédito), 2021.

Burgos, Javier. *Ciudad monstruo. Aparatos electrónicos de obsolencia programada*. Departamento de Artes Visuales-Universidad de Nariño. Pasto: Trabajo de grado 1. Programa de Artes Visuales. Universidad de Nariño, 2021.

- Cacciari, Massimo. «La ciudad», *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 2, no.1 (2010):p. 157-162. Gustavo Gili: Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6289973.pdf>
- Cárdenas, Jovita. *Anatomía de la sabiduría femenina. El Vientre Sagrado y los Ciclos de Sangre Como Violencias de Género Impuestos por la Simbología del Cristianismo*. Pasto: Trabajo de grado del programa de Artes Visuales de la Universidad de Nariño, 2021.
- Cardoso, María Fernanda. Seminario Taller Antropozoopolítica de las Artes. *Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto. Primera Cohorte*. Pasto, Nariño, Colombia: Universidad de Nariño, 18 de diciembre de 2021.
- Carmona, Heidy. *Psico-Arte. Terapia desde el arte para sanar las heridas psicológicas generadas por la violencia intrafamiliar*. Pasto: Trabajo de grado. Programa de Artes Visuales- Universidad de Nariño, 2020.
- Deleuze, Gilles. «Lo que dicen los niños». En *Crítica y Clínica*, págs. 98-108. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Derrida, J. *Forcenar al subjectil*, 2011.
- Derrida, J. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta. 2008.
- Estacio, Danilo. *Vestigios bestiales. Investigaciones zoográficas y devenires de creación de(sde) los animales en la ciudad de Pasto*. Pasto: Trabajo de grado programa de Artes Visuales. Universidad de Nariño, 2018.

- Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid: Traficante de sueños, 2006.
- Lyotard, Jean-François. «Domus y la megalopolis». En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, 193-204. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Patiño, Oscar. *Borrador trabajo de grado*. Pasto: Asignatura de Trabajo de grado 1 dirigida por Jhon Benavides- Programa de Artes Visuales (Universidad de Nariño), 2022.
- Ponce, G. *Ciudad Azar*. 2009.
- Vernant, J. P. *La muerte en los ojos: figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Virilio, Paul. *Ciudad Pánico*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Yory, Carlos. *Topofilia, ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de América Latina en el contexto de la globalización: "caso de la ciudad de Bogotá"*. Madrid: Tesis doctoral. Programa Geografía Humana, Territorio y sociedad. Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Lingüística de la profanación. El lenguaje del mito y las literaturas emergentes

- Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Albert, Bruce. «The polyglot forest». En: *The Great Animal Orchestra*. Editor, H. Chandès, Paris: Publisher: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, pp. 320-324, 2015.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2013.
- Barthes, Roland. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1986.
- Bencke, Ida, Bruhn, Jørgen. *Multispecies storytelling in intermedial practices*. Santa Bárbara, California: Punctum Books, 2022.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1997.
- Betasamosake Simpson, Leanne. Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 3, 2014, pp. 1-25. Canadá, 2014.
- Beverly, John. *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2004.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Editorial Anagrama. Barcelona, 2001.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

- Cheah, Pheng. *What is a world? On postcolonial literature as world literature*. United States of America: Duke University Press, 2016.
- Churata, Gamaliel. *Resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. Perú: Asamblea Nacional de Rectores. Editora Diskcopy, 2010.
- Cixous, Helene, *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Damrosch, David. "Introduction", *World Literature in theory and practice*. En: *World Literature in theory*. UK: John Wiley and Sons. Ltd., 2014.
- Davis, Wade. *The Wayfinders. Why ancient wisdom matters in the modern world*. Anansi. Canadá, 2009.
- De la Cadena, Marisol. *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. USA: Duke University Press. Durham and London, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO, Siglo XXI, 2009.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-textos, 1985.
- Derrida, Jacques. «Economimesis». En: Sylvain Agacinski, Sara Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat, *Mimesis desarticulations* (Paris: Aubier-Flammarion, 1975), 54-93.

Despret, Vinciane. *Autobiografía de un pulpo. Y otros relatos de anticipación*. Bilbao: Consoni, 2022.

Didi-Huberman, George. *La pintura encarnada. Seguido de La obra maestra desconocida de Honoré Balzac*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Gache, Belén, “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache. En: Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo! Buenos Aires: Fundación Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2017.

Gargantilla Madera, González González, Belda Bilbao, Cuenca Abarca. ¿Nos sobra hybris y nos falta areté? Medicina de familia Andalucía. Vol. 20, Nº.2, mayo-diciembre. Publicación oficial de la Sociedad Andaluza de Medicina Familiar y Comunitaria. Granada, pp. 189-190, 2019.

Glissant, Edouard, *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

Graves, Robert. *La Diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Guattari, Félix. *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996.

Haraway, Donna J. Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consoni, 2019.

Harding, Sandra. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1996

Harman, Graham. *Además, opino que el materialismo ha de ser desterrado*. México: COCOM Press, 2013.

Harman, Graham. *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. United States of America: Open Court Publishing, 2005.

Hoyos, Héctor. *Thing whit a history. Transcultural materialism and the literatures of extraction in contemporary latin america*. New York: Columbia University Press, 2019.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Catedra, 1985.

Krenak, Ailton. *Futuro ancestral. Companhia das letras*. Sao Paulo: Editora Schwarcz. 2022.

Krenak, Ailton. *Ideas para adiar o fim du mundo. Companhia das letras*. Sao Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

Lestel, Dominique. «The withering of shared life through the loss of biodiversity». En: *Social Science Information*, Volume 52 Issue 2, June 2013 Special issue: Shared life Numéro spécial: La Vie partagée, p 307–325, 2013.

Lezama Lima, José. *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970.

Losonczy, Anne Marie. *Viaje y violencia. La paradoja chamánica emberá*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006.

Lotman, Iury. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis Cátedra. Universitat de Valencia, 1996.

Madroñero Morillo, Mario. Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales. Digresiones sobre una fenomenología del habla de alteridad. En: *Odos. Revista de filosofía*. Grupo de estudios fenomenológicos y hermenéuticos “Círculo Gotinga”. Colombia: Universidad de Cartagena, 2012, 100-107.

Madroñero Morillo, Mario. Multinaturalismo y estéticas de alteridad. En: *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 6, núm. 8,

- enero-junio, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, 102-108.
- Malpas, Jeff, White, Kenneth. *The fundamental field. Thought, poetics, world.* Great Britain: Edinburgh University Press. 2021.
- Martin, Jean-Clet. *Plurivers. Essai sur la fin du monde.* Paris: Presses universitaires de France, 2010
- Meltz, Hugo, “Present tasks of comparative literature”, En: *World literature in theory.* Damrosch, Ed., UK: John Wiley and Sons. Ltd., 2014.
- Miyazaki, Hayao. *The method of hope. Anthropology, philosophy, and Fijian Knowledge.* California: Stanford University Press. 2004.
- Platón. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro.* España: Editorial Gredos. 1986.
- Powers, Richard. *El clamor de los bosques.* Madrid: Alianza Editorial. 2020.
- Quintín Lame, Manuel. *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas.* Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004.
- Rincón, Carlos. «La historia de la palabra magia». En: *Revista de la Universidad de Antioquia.* Octubre-diciembre, 337. Medellín: Publicaciones VID, 2019, 85-91.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Lozada, 1986.
- Severi, Carlo, Lagrou, Els, Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas, Río de Janeiro: 7Letras, 2013.
- Sherzer, Joel. *Speech play and Verbal arts.* Austin. University of Texas Press, 2002.

- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 1993.
- Trouillot, Michel-Rolph, *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*. Granada: Editorial Comares, 2017.
- Tsing, Anne. *Friction. An ethnography of global connection*. New Jersey: Princeton University Press. Princeton and Oxford, 2005.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales*. Líneas de antropología postestructural. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstancia da alma selvagem. E outros ensaios de antropología*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Wagner, Roger. «La persona fractal». En: *Cosmopolíticas. Perspectivas antropológicas*. Ed. Montserrat Cañedo Rodríguez. Madrid: Trotta, 2013.

Sueños, poesías y otras existencias

- Bardet, Marie. 2019. Hacer Mundos con gestos, En: “El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos” André Haudricourt (Buenos Aires: Cactus, 2019), 87.
- Bilhaut, Anne-Gaël. 2011. *El sueño de los záparas: patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Chikangana, Fredy. 2010. *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaros en pozos de ensueño*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Dumer, Mamian Guzmán. 1997. *La danza del tiempo, del espacio y el poder en los Andes Septentrionales*. Centro de Estudios Andinos.

Haudricourt, André-Georges. 2019. *EL cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus.

Kingman, Blanca Rivadeneira. 2021. «Género, corporeidad y afectos. Educación como sujeción y educación como práctica de libertad.» Quito: Tesis Maestría de Investigación en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo. FLACSO-Ecuador, octubre.

Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de los humanos*. Quito: Editorial Abya-Yala.

Moya, Ruth, Diccionario: Sápara. Pana Sápara Atupama – Nuestra lengua Sápara. Diccionario trilingüe Sápara – Castellano – Quichua (Ecuador: Ministerio de Educación, 2009).

Muratorio, Blanca. 2005. «Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia.» Íconos, Revista de Ciencias Sociales (21): 129-143.

Rolnik, Suely. 2022. «Las arañas, los guaraníes y algunos europeos Otros apuntes para descolonizar el inconsciente.» *F-ILIA* (5).

Taller tiempo de lucero en archivos visuales y sonoros

Tiempo del lucero: escrituras de bitácora

Bilhaut Anne Gael. *El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la alta amazonía*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2011

Haraway Donna. Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Edición Consonni, 2019

Madroñero Mario. Campozano Enma. *Ecosistemas de escritura. Epistemes, Estéticas, Pedagogías Emergentes entre el Antropoceno*. (Material de

trabajo del seminario interno del grupo de investigaciones en escrituras, educación y artes GICEEA).

Mamian Guzman Dumer. *La danza del espacio, el tiempo y el poder en los andes septentrionales*. Cali: Universidad del Valle, 1990

Nacionalidad Sapara. *Declaración de Kamunguishi*, junio 2020

Pico Amaranta y Wilson. *Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador*. Mantis: Quito, 2011

Rivera Cusicanqui Silvia. *Conversa del mundo*. Proyecto ALICE CES. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>

Segovia Carlos A. El nuevo animismo: experimental, isomérico, liminal y caótico. THEMATA Revista de Filosofía N.60, 2019. Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/8971/pdf>

Sánchez Pérez Tamia. *Bitácora encuentro con S, salamanquesa*. 22 de mayo del 2023

Transcripciones de conversaciones del taller Tiempo del Lucero realizadas por Toala Darashea.

Carvajal Jenny. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

Bombón Mauricio. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

Macharet Douglas. Conversación al cierre de la exploración, transcripción. Miércoles 7 de junio del 2023

Ricaurte Fiorella. Conversación al cierre de la exploración, transcripción.
Miércoles 7 de junio del 2023

Herrera Frank. Conversación al cierre de la exploración, transcripción.
Miércoles 7 de junio del 2023

Tsing Anna. *Los hongos en el fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2022/07/08/conversaciones-al-pie-de-un-arbol/>

Uexkull Jakob. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Editorial Cactus serie Perenne, 2016

Vargas María Augusta. *Exvotos y Milagros ayer y hoy. Ex votos y religiosidad popular en Ecuador*. Quito: Museo de Arte Colonial. Casa de la Cultura Benjamín Carrión, 2017.

El Árbol como Conciencia, cohabitar desde el Devenir Onírico y la Conexión Arte- Ecosofía

Castro. E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires. Editores Charlone

Deleuze. Gilles y Guattari. Félix. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Paris. Pre-textos.

Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de los humanos*. Quito: Editorial Abya-Yala.

Levinas. E. (2002). *Totalidad e Infinito Ensayo sobre la exterioridad*. España. Ediciones Sígueme S.A.

Wohlleben. Peter. (2016). *La vida secreta de los árboles*. España. Ediciones Obelisco.

Ex/ergo: Ecologías Políticas y Educativas de Investigación/ Creación en Contextos Inter y Transdisciplinarios

Acaso, María. *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2010

Ayreen Anastas y Rene Gabri, En: Doing research. Writings from the finnish academy of fine arts, Slager, Henk, Kaila, Jank, Eds. (Helsinki: The Finnish Academy of Fine Arts, in collaboration with MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, EARN (European Artistic Research Network) and dOCUMENTA 13) 2012, 8 – 10

Baldacchino, John. *Art as unlearning. Towards a mannerist pedagogy*. London and Nueva York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2019.

Borgdorff, Henk, El debate sobre la investigación en las artes. En: CAIRON 13 Revista de estudios de danza práctica e investigación, Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez, Editores. Madrid: Aula de danza Estrella Casero-CENAH, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2010.

Daston, Lorraine. «Nature by Design». En: *Picturing Science Producing Art*. Jones, C, Galison, P. Eds. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group, 1998.

Errazuris, Luis Hernán. «Mejorar la calidad de la Educación Artística en América Latina: un derecho y un desafío». En: *Métodos, contenidos y enseñanza de las artes en américa latina y el caribe*. (París: UNESCO, 2003).

Fajardo, Verónica. *Métodos, contenidos y enseñanza de las artes en américa latina y el caribe*. París: UNESCO, 2003.

- Madroñero Morillo, Mario, Campozano, Enma. «Iconología, cultura visual e investigación-creación». Bogotá: *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33), 2023, 170-189. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19947>
- Meireu, Philippe. *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes Ediciones. 2001.
- Ministerio de cultura y patrimonio. *Sistema Integral de Información Cultural SIIC*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018, 1.
- Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. (Buenos Aires: Manantial, 2010).
- Slager, Henk. *The pleasure of research*. Amsterdam: Hatje Cantz Verlag 2015.
- Sullivan, Graeme. *Art practice research. Inquiry in the visual arts*. California. USA: Sage publications, 2005.

Índice de Figuras

Imagen 1

Cascada de Chunchu loma, sitio de poder (registro de campo).....39

Figuras 1 y 2

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto Sapiru warmi por Rukumama-Mama-Dolo..... 44

Figuras 3 y 4

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Canto de la Pita por Rukumama-Mama-Curi..... 44

Imagen 2

Rukumama-Mama-Curi-Mujer-hormiga-Conga (registro de campo)..... 46

Figura 5 y 6

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto contra la minería por Rukumama-Mama-Dolo..... 47

Figura 7 y 8

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro canto en defensa del territorio por Rukumama-Mama-Curi... 47

Imagen 3

Tamia Mullu Yura (registro de campo)51

Imagen 4

Detalle pared del shakan (registro de campo) 57

Figura 9 y 10

Código QR (audio en MP3 y transcripción en PDF) Registro
Mapa Cantado por Byron Grefa Tapuy 62

Figuras 11 y 12

QR (registro sonoro en MP3 y transcripción en PDF) Canto con
los Yaku runa por Rukumama-Mama-Curi 67

Imagen 26.

Cartografía presentada por Geovana Ponce en el Seminario
Tecnopoéticas de las artes en Maestría de Investigación/
Creación. Arte y Contexto de la Universidad de Nariño.
(Pasto, Colombia: 2021) Técnica: montaje digital 90

Imagen 27

Alfabeto presentado por Santiago Zambrano para la asignatura
Arte y lenguaje (Pasto, Colombia 2020). Técnica: apropiación
digital 94

Imagen 28

Fragmento de la obra Linaje de Jovita Cárdenas. Hace parte
de su trabajo de grado de Artes Visuales presentado en el
Salón Palatino. Universidad de Nariño, 2021. Técnica: Tejido y
mixtura sobre lienzo 96

Imagen 29.

Obra de autor anónimo como parte de la exposición Monstruo
Infante realizada en el Salón Cultural Palatino, Pasto, 2012. Izq.:
Anverso. Periódico intervenido con orín y lapicero. Der.: Reverso.
Cartón prensado. Cintas añadidas con caligrafía de Román
Ramírez. 99

Imagen 30

Obra presentada por Oscar Patiño como parte del proceso de la
asignatura de Trabajo de Grado, 2022. Técnica: Pintura y dibujo
sobre disco de metal, 2022 105

Imagen 31.

Fragmento de obra sin título de Javier Burgos. Diversos objetos intervenidos con dibujo y pintura acrílica en soporte de cartón: insignias de Policía Nacional, vela, retazos de revistas (Pasto, Colombia 2018) 110

Imagen 32.

Oveja negra obra escultórica de Heidy Carmona presentada como parte de su proceso de investigación en la Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto Técnica (Pasto, Colombia 2022) Técnica: escultura en tela.115

Imagen 33

Registro de espacio de experimentación metodológica177

Imágenes 34 y 35

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero181

Imágenes 36 y 37

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero..... 187

Imágenes 38 y 39

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero.....197

Imagen 40

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero.....197

Imagen 41

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero.....198

Imagen 42

Registro de espacio de experimentación metodológica Taller
Tiempo del Lucero.....198

Imagen 56

Registro de árbol en el municipio de Pasto (Col). Registro de campo (2023).....235

Imagen 57

Representación de la cosmovisión incaica por Don Juan de Santa Cruz Pachacuti. Según imagen del templo del sol.....238

Imagen 58.

El diario de los sueños. Instalación, 2023.....239

Imagen 59

Registro bitácora personal.....241

Imagen 60.

Fragmento de la obra sin título de la autora. Técnica: Escultura en tela (Pasto, Colombia: 2023).....246

Imagen 61

Registro de la obra Sin título de la autora. Técnica: Escultura en tela. (Pasto, Colombia: 2023).....247

Imagen 62

Obra escultórica Las ovejas negras de la autora. Técnica: escultura con textil (Pasto, Colombia: 2020).....248

Imagen 63

Obra escultórica Las ovejas negras de la autora. Técnica: escultura con textil (Pasto, Colombia: 2020).....249

Imagen 63

Presagio para un despegue (detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023.....250

Imagen 64

Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023.....251

Imagen 65

Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023.....252

Imágenes 66 y 67

Presagio para un despegue(detalle). Instalación, Centro Cultural Palatino, Pasto. 2023.....253

Imagen 68

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...255

Imagen 69

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...256

Imagen 70

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...257

Imagen 71

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...258

Imagen 72

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...259

Imagen 73

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido sobre hoja, 2023...259

Imagen 74

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido, 2023.....260

Imagen 75

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido, 2023.....260

Imagen 76

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023261

Imagen 77

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023261

Imagen 78

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023262

Imagen 79

Jovita Cárdenas. Entre lo Igual y Diferente (detalle).

Tejido 2023.....262

Imagen 80

Entre lo Igual y Diferente (detalle). Tejido 2023263

Imagen 81

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023266

Imagen 82

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023267

Imagen 83

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023268

Imagen 84

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023269

Imagen 85

De la serie Huéspedes. Dibujo sobre papel, 2023270

Imagen 86

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023.....272

Imagen 87

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023273

Imagen 88

De la serie Alteridad Animal. Mixta, 2023.....274

Imagen 89

Árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia) Registro de campo.....277

Imagen 90

Registro de campo. Árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia).....280

Imagen 91

Acción- intervención escultórica en el árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia)282

Imagen 92

“Un rayo dibujó este árbol”. Intervención escultórica en el árbol impactado por rayo en el Centro de la ciudad de San Juan de Pasto (Colombia).....285

Imagen 93

Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023.....286

Imagen 94	
Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023	287
Imagen 95	
Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023	288
Imagen 96	
Humus. Intervención escultórica en plantas, 2023	289
Imagen 97	
Humus. Intervención escultórica sobre plantas, 2023	290
Imagen 98	
Humus. Intervención escultórica sobre plantas, 2023	291
Imagen 99	
De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023	293
Imagen 100	
De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023	294
Imagen 101	
De la serie Tiempo y distancia. Dibujo sobre papel, 2023	295
Imagen 102	
Registro fotográfico de la instalación performática Clinamen. Centro Cultural Banco de la República, Pasto 2023	297
Imagen 103	
Registro fotográfico de la instalación performática Clinamen. Centro Cultural Banco de la República, Pasto 2023	297

Acerca de los autores

Gustavo Martín Arévalo.

Licenciado en Creación Teatral por la *Universidad de las Artes* de Ecuador (UArtes). Investigación: *Gestos performáticos y controversias ecológicas*. Investigación-creación inter y transdisciplinar con el grupo *Eco-lógicas: relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos y derivaciones performáticas* (UArtes). Proyecto “*Pases del niño*”: estudio histórico-teatrológico. Publicaciones: *Procesos de resistencia y educación abiertos a la alteridad*. *Aportes desde el estudio de casos a través del performance en clave antropológico-filosófica*, Revista *La Deleuziana*. Tallerista de teatro y prácticas psicocorporales, para reivindicaciones históricas, políticas, sociales y ecológicas. Investigador externo del *Grupo de Investigación-Creación, Escrituras y Educación en Artes* (GICEEA).

Correo electrónico: martin.arevalo@uartes.edu.ec

Sara R. Félix Molina.

Nació en Sigüenza, Ecuador en 1993. Licenciada en Creación Teatral por la Universidad de las Artes de Ecuador. Investigación-creación inter y transdisciplinaria sobre desequilibrios socioambientales en los cuerpos-territorios y las sonoridades-lenguas; restauración de la memoria ancestral y conocimientos-prácticas de cosmología indígena. Co-creación en *La Flora de las Tsupus. Poética de resonancias* presentada en Polonia, Proyecto *Physical Theatre for Youth* (Erasmus +), y *Rastreo de complicidades vitales. Tácticas cosmográficas y resistencias de alteridad*, escrituras performáticas, Pabellón Estudiantil de México, PQ

23. Cuadrienal de Praga 2023. Integrante del Grupo de Investigación-Creación, Escrituras y Educación en Artes (GICEEA).

Mario Madroñero Morillo.

PhD en antropología por la Universidad del Cauca, Magister en etnoliteratura y Licenciado en filosofía y letras por la Universidad de Nariño. Docente de la carrera de Licenciatura en Literatura de la Universidad de las Artes. Experiencia en docencia e investigación/creación en contextos interdisciplinarios e interculturales relacionados con las escrituras no alfabéticas, la diversidad epistémica, las estéticas de alteridad, la lingüística y las semióticas asignificantes, teoría y crítica literaria, decolonialidad, desconstrucción, escrituras multisensoriales. Director del Grupo de Investigación Creación en Escrituras, Educación y Artes GICEEA.

Correo electrónico: mario.madronero@uartes.edu.ec;
mariomadronero27@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5828-688X>

Jhon Benavides Narváez:

Docente e investigador del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Nariño (Col). Coordinador de la Maestría en Investigación/Creación. Arte y Contexto de la Universidad de Nariño. *Técnico profesional en dibujo publicitario y comunicación*, Academia de Dibujo Profesional de Cali. *Licenciado en artes plásticas* y *Magister en etnoliteratura*, Universidad de Nariño; Doctor en antropología, Universidad del Cauca. Exposiciones colectivas e individuales en Colombia, Ecuador, Venezuela, Perú, Argentina, México, España, Portugal, Japón e Inglaterra. Ponente en encuentros académicos de Colombia, Perú, Venezuela, México, Ecuador y Brasil. Menciones a nivel nacional e internacional en literatura e ilustración.

Correo electrónico: jhonfelipebenavides@gmail.com

Blanca Rivadeneira Kingman.

(Quito, 1978) Licenciada en Ciencias de la Educación. Mención: Música Movimiento y Lenguaje; Magister en Estudios Sociales. Mención: Género y Desarrollo FLACSO-Ecuador, investigación: “Género, corporalidades y afectos: Educación como sujeción y Educación como práctica de libertad”. Estudios en Danza Contemporánea. Facilitadora de Biodanza SRT. Obras: “Movimiento en Colectivo”; Performance: “Huella común” realizado con dirigentes indígenas de Ecuador y “Diestras acciones zurdas”, investigación desde-en-sobre educación, género, discapacidades y artes escénicas, el potencial del movimiento para la educación y la salud. Docente de la Carrera de Danza en la Universidad de las Artes.

Correo electrónico: *blanca.rivadeneira@uartes.edu.ec*
<https://orcid.org/0009-0002-5083-6511>

Tamia Sánchez Pérez.

(Chimborazo, 1990) Bailarina, creadora y guía en proyectos pedagógicos no formales en danza contemporánea con Aposta Danza. Licenciada en danza por la Universidad de las Artes; Diplomado en “Cuerpo, arte y educación”, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Vinculación del arte con la ecología y prácticas ambientales sostenibles. Integrante de La Perinola, espacio de gestión artística independiente, Riobamba. Ha realizado pasantías en técnicas de danza contemporánea e interpretación escénica con Laura Alvear, Klever Viera, Ballet Contemporáneo de Cámara, Compañía Nacional de Danza del Ecuador. Actualmente es docente de nivelación en la Universidad de las Artes.

Correo: *tamia.sanchez@uartes.edu.ec*

Sobre lo artistas

Libia Fernanda Benavides.

Maestra en Artes Visuales, estudiante de la Maestría en Investigación/Creación Arte y contexto de la universidad de Nariño. Investigaciones: La vida del Árbol, Cosmopolítica y Percepciones Fenomenológicas como Reflexión del Valor Simbólico desde el Vínculo Arte-Ecosofía y El Árbol como Conciencia, Cohabitar desde el Devenir Onírico y la Conexión Arte-Ecosofía. Participación en el grupo de investigación: Dibujo por-venir. Exposiciones: Universidad distrital Francisco José De Caldas, Bogotá–2018, Pinacoteca del palacio de Bellas Artes, universidad de Caldas, Manizales–2019; PRETEXTO proyecto ganador Reactivarte, Pasto, 2022; Proyecto tesis 2022 Museo de arte contemporáneo de Bogotá.

Correo electrónico: *lifebeor@gmail.com*

Heidy Carmona.

Maestra en artes Visuales. Egresada Maestría en investigación creación arte y contexto Universidad de Nariño; Animadora pedagógica Museo del Oro Nariño. Artista, carnaval de negros y blancos, Pasto. Exposiciones: VII Salón de pintura Nariño 2015; V, VI, VII, X; Salones de Arte, 2016 a 2022; Salón Victoriano Salas 2016 a 2021; VII salón de Arte, Pasto, 2019; Exposición Perú-Colombia 2017; Ponente, Universidad de Tumbes Perú; Universidad de la paz Cipaz 2021; Encuentro de arte, Ibagué 2021; II Concurso de pintura y escultura Velásquez, España/China, 2022; Tallerista eco grafismos panamazónicos, Universidad de las Artes Guayaquil 2023

Correo electrónico: *carmonaheidy@gmail.com*

Alejandro Guzmán Tarapués.

Artista Visual egresado de la Universidad de Nariño. Egresado Maestría en investigación creación arte y contexto Universidad de Nariño. Desde la plástica ha ahondado en contextos comunitarios desde procesos reflexivos y analíticos. Empleando herramientas artísticas como: la pintura, el dibujo, la escultura, la instalación y el performance, esta última como práctica específica abordada desde el teatro, la investigación y la expresión corporal. Su experiencia con el arte, el teatro y la interdisciplinariedad han permitido identificar las la fenomenología de la creación artística y comprender el escenario social y sus aspectos culturales a través de procesos colectivos y comunitarios.

Qr de acceso a obras:



Jovita Cárdenas Benavides.

Bióloga y Artista Visual de la Universidad de Nariño, estudiante de la Maestría en Investigación Creación. Arte y Contexto. Docente hora catedra del Programa de Artes de la Universidad de Nariño. *Investigaciones:* Aislamiento de Bacterias Degradadoras de Petróleo Tumaco (N), Anatomía de la Sabiduría Femenina y Entre lo Igual y Diferente. Ponente VII Seminario SUR (Estética) 2024; Talleres Culturales

Universidad de Nariño 2022-2023; Mención de honor y tercer puesto
Salón San Juan de Pasto 2022. Proyecto Tesis 2022; Museo de Arte

Contemporáneo de Bogotá, 2021: Obra de Naturaleza Permanente, Tercer
Encuentro de Red Latinoamericana en Investigación-Creación.

Correo electrónico: *cardenassocorro1974@gmail.com*

Qr de acceso a obras:



Edith Benavides.

(Pasto, Colombia 1993) Maestra en Artes Visuales de la Universidad de Nariño, egresada de la Maestría en Investigación/Creación. Arte y contexto, la cual curso como becaria de excelencia estudiantil en la misma institución. Individualmente ha realizado las exposiciones Huésped(es) (2023), *Ars Animalis* (2022) y *Corpus Animal* (2018). Seleccionada en: Proyecto Tesis MAC (2018); XVII Salones Regionales de Artistas Región Sur (2020); Programa Nacional de Estímulos (2021); Primer y segundo lugar en dos versiones del Salón San Juan de Pasto (2022 y 2023) entre otras. Ha participado en exposiciones regionales, nacionales e internacionales.

Correo electrónico: *lediel20@gmail.com*

Qr de acceso a obras:



Luis Danilo Estacio Rosero.

(Pasto, Colombia 1993) Maestro en Artes Visuales y egresado de la Maestría en Investigación/Creación, Arte y Contexto de la Universidad de Nariño. Individualmente ha realizado las exposiciones Vestigios Bestiales (2018) Memorias del Antropoceno (2022) La Paradoja del Paisaje (2023) y Piedra Curada (2023), Ha participado en el Salón Regional de Artistas región sur (2018, 2022) y en exposiciones colectivas en Colombia, Japón, Escocia y Estados Unidos. Actualmente, vive y trabaja en Pasto.

Correo electrónico: *daniloestacio1@gmail.com*

Qr de acceso a obras:



Jaime Meza.

Artista visual de la universidad de Nariño, estudiante maestría en investigación creación arte y contexto MICAC. Investigación sobre el origen, la tradición y la familia en perspectivas literarias y plásticas y procesos etnográficos. Exposiciones y seminarios; Salón San Juan de Pasto, Salón encuentros cotidianos, Seminario: Investigación en las artes, Universidad de Nariño. Proyectos: Cancillería de Colombia, Fundación francesa aire, Banco de la república de Colombia, Agencia de cooperación internacional turca TIKa; Ministerio de cultura: área de colectivos emergentes. Docente Programa de artes de la universidad de Nariño.

Qr de acceso a obras:



Germán Monederos

(IPIALES COLOMBIA 1992) Maestro en artes visuales de la universidad de Nariño, egresado de la maestría en investigación/creación arte y contexto. Exposiciones: Exposición artística internacional “NADAISTA” Casa cultural delirium; tesis de Maestría: “el juego experiencia y acontecimiento”; Diarios de mi barrio, pinacoteca departamento de Nariño, 2019 a 2022; Colectivo artístico 83 km, Pinacoteca, Nariño; Encuentros cotidianos, 2017; Exposición: alcaldía de Pasto, secretaria de cultura, séptimo salón de arte junio, 2018; Mural OIM 2024; 2012 Exposición plástica “BENJAMIN CARRION”, Carchi

Ecuador; 2017 mención de honor Salón anual de pintura galería Goya 2021 (México). Docente Casa de la Cultura, 2018-2019.

Qr de acceso a obras:



Andrés Jaramillo.

Artista Visual, Performer, Actor. Egresado de maestría en Artes Visuales de la Universidad de Nariño y Licenciado en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia, programa de Profesionalización Colombia Creativa del Ministerio de Cultura; Egresado de la Maestría en Investigación - Creación Arte y Contexto Universidad de Nariño. Director del Colectivo Eriopetal y del “Laboratorio de Performance como Dispositivo Crítico de Pensamiento”.

Correo electrónico: *eltympancodeaj@gmail.com*

Qr de acceso a obras:



editorial

Universidad de **Nariño**

Año de publicación: 2025

San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

El libro “Ecorrelatos. literaturas, artes y escrituras emergentes. Perspectivas de investigación-creación en, sobre y a través de las corpo-vocalidades entre el territorio de la panamazonía ecuatoriana y sur-colombiana”, es producto del proyecto de investigación realizado por el Grupo de Investigación Creación, Escrituras, Educación y Artes GICEEA de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes de Ecuador y la Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, Colombia, de acuerdo con el Convenio Marco de Cooperación Interinstitucional entre la Universidad de las Artes y la Universidad de Nariño.

La relectura crítica de las dimensiones epistémicas, poéticas, estéticas y políticas, a través de la relación con el pensamiento amerindio andino y amazónico, promueve remociones estructurales a nivel ontológico, ético, psicológico, económico, espiritual, que provoca una crítica inmanente y trascendente de los paradigmas y arquetipos que sustentan sistemas de representación de una realidad, y hacen posible análisis e interpretaciones multidimensionales sobre las formas en las que se conciben los signos, imágenes, símbolos, iconos, las sonoridades, el lenguaje, la escritura y la manera en la que se traman las narrativas de sus discursos.

Los ecorrelatos implican praxis de escritura multisensoriales que se relacionan con los territorios y el lenguaje multinatural de los mitos y el ecosistema de signos y sentidos abiertos de los lenguajes interespecies de literaturas y artes emergentes en las que el poliglotismo de la cultura y la selva se fisonan a través del devenir de sus “relata”, debido a que hacen referencia a “un término, objeto o entidad que está constituido por sus relaciones con otros tales términos, objetos o entidades en el sistema relacional en el que existe” .

La concepción se expresa en/sobre y a través de las praxis del “pensamiento silvestre” y la cualidad de una “mente emergente” que florece y se disemina entre experiencias epistémicas, poéticas, estéticas y políticas a través de las que ofrenda, según Kohn la visión de: “una nueva ciencia natural y humanística que se podría denominar “psicodélica” –pues como destaca – “La palabra “psicodélica” me parece apropiada para nombrar esta ciencia emergente que nace y se inspira de la selva viviente” .

En esta perspectiva, las experiencias de investigación creación, si bien, dialogan con el contexto académico devienen en teorías, conceptos y métodos desde las vivencias de la emergencia de los saberes impredecibles que provoca su búsqueda al rebasar la finalidad de un sistema y un proyecto de investigación, pues se trata, al escribirlos y narrarlos de la celebración del encuentro con los sentidos de lo que no sabemos.



editorial
Universidad de Nariño