

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**La creación de la ficción artística contemporánea a través del pensamiento mágico andino**

Andrea Carolina Estrella Aragón

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Andrea Carolina Estrella Aragón, autora de la tesis “La creación de la ficción artística contemporánea a través del pensamiento mágico andino”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

25 de agosto de 2025

Firma:  \_\_\_\_\_



## Resumen

Desde una perspectiva testimonial y experimental, la intención de este trabajo es explorar la cosmovisión Andina de los andes septentrionales y los procesos de transfiguración chamánica, a través de la lectura sensible de varias piezas cerámicas pertenecientes a estas sociedades ancestrales. Con el objetivo de crear una cartografía referencial, una "metodología" alternativa para el proceso de devenir *otro* en escena, lo que tradicionalmente se conoce como la "creación del personaje".

Mediante un laboratorio experimental se abre un dialogo entre memoria ancestral de los Andes del norte y teatro contemporáneo para problematizar el aparataje estético, técnico e ideológico tradicional del arte, y abrir nuevos senderos críticos y constructivos que permitan innovar e inventan nuevas "herramientas" pedagógicas y de creación artística. A la vez que presenta como una forma diferente de abordar el estudio de nuestra cultura e historia ampliando y profundizando su comprensión a través de lo sensible para crear nuevas narrativas y significados sobre nuestra memoria y territorio.

Palabras clave: Andes septentrionales, pensamiento mágico, performance, personaje contemporáneo, chamán, trasfiguración



Dedicado a: Felipe y Chin Chin mis fieles amigos



## Agradecimientos

Al Núcleo Kalobiótico y al Dojo Bodhidharma. A sus generosos maestros Sifu Geovanny García, Alicia Vela y William Sutter.

A Verónica Castillo y Francisco Ordóñez por su entrega desinteresada a esta investigación y por compartir sus valiosos conocimientos.

A mi familia por su apoyo incondicional, especialmente a mi madre e hija.

A la biblioteca del “Museo de la ciudad”: a Celia Castelo y Elisa Velata.

Al museo “Casa del Alabado”.

Al Sico-antropólogo Juan Martínez y al “Museum”.

A todos aquellos maestros cotidianos que dieron luces a este camino.



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Los andes, una forma de construir el mundo .....	19
1. Un encuentro revelador .....	19
2. Antropólogos vagos.....	23
3. Escribir sorteando apagones .....	25
4. El efecto de la geografía en el hombre .....	26
5. Constitución social y política de los Señoríos étnicos del norte .....	28
6. Visión de lo Sagrado .....	32
6.1. El maestro .....	32
6.2. Taitas y mamas de quincena .....	33
6.3. Un intento de hablar sobre lo sagrado .....	35
7. Una forma de pensar desde los andes.....	36
8. Relacionalidad de todo ser y todo acontecer. Lo común.....	37
9. Complementariedad.....	39
10. Reciprocidad.....	40
11. El ayllu: unidad orgánica del cosmos andino .....	41
12. Descifrar palimpsestos andinos .....	42
13. De los Andes a la escena .....	44
Capítulo segundo Una forma de pensar desde el arte.....	47
1. Contra-dispositivo Artístico/ Reconfigurar el presente .....	47
2. La vida se paraliza con la repetición .....	49
3. Ficcional, una forma de “volverse presente” .....	52
4. La ficción escénica contemporánea.....	53
5. El caos como lugar de enunciación .....	55
6. Un dispositivo artístico inspirado en los andes .....	57
6.1. El origen de todo. En busca de mi animal de poder .....	57
6.2. Todo fue una intuición.....	58
6.3. Un laboratorio experimental .....	59
Conclusiones.....	101

1. Hacer etnografía desde las artes .....	101
2. El surgimiento de una presencia, no de un personaje.....	102
3. Hacer vibrar la contingencia.....	105
4. El tercer ser.....	107
Obras citadas.....	109

## Figuras

Figura 1. Meditación, Replica de “Hombre sedente”, Cultura Bahía. Museo Plutarco Naranjo, UASB.....	20
Figura 2. Vuelo, Réplica, Réplica de “Ser Alado,” Cultura Jama Coaque. Museo Plutarco Naranjo, UASB.....	20
Figura 3. Transformación. Réplica de “Hombre Jaguar”, Cultura Tolita. Museo Plutarco Naranjo, UASB.....	21
Figura 4. a) Cultura Guangala, b) Procedencia desconocida, c) Cultura Valdivia (posiblemente por lo rustica y el acabado de la cerámica). Museo Plutarco Naranjo, UASB.....	22
Figura 5. Los tres pilares del mundo andino. ....	26
Figura 6. Modelo de dispositivo artístico .....	57
Figura 7. Figura sedente representado un personaje de rango, Cultura Bahía (500 a.C.- 500 d.C.). ....	59
Figura 8. Host Figurines”, Teotihuacán, Metropolitan Museum of Art, Nueva York .....	62
Figura 9. Continente interior, ilustración personal. ....	64
Figura 10. Figura antropomorfa, Cultura Bahía (500 a.C.- 500 d.C.) Guía del Museo del Alabado.....	64
Figura 11. Gemelos, Cultura Jama Coaque (500 a.C.- 1534 d.C.). Guía del Museo del Alabado.....	65
Figura 12. Escena de carcería. Personaje amarrando un cérvido muerto, Cultura Jama-Coaque (350 a.C. -1532 d.C.).....	65
Figura 13. Esquema de la constitución de la personalidad según la teosofía” .....	67
Figura 14.Serie hombre montado en toro, Dibujos chinos. Colección privada “Núcleo Kalobiótico”.....	67
Figura 15. Danza II. Fuego/Grulla. Laboratorio escénico, Performance. ....	71
Figura 16. Personaje en trance transformándose en felino, Cultura Jama-Coaque. ....	73
Figura 17.El Gran maestro el pie, Laboratorito escénico. ....	77
Figura 18. Como es arriba es abajo, Laboratorio escénico.....	77
Figura 19.Técnica “9 extremidades, Laboratorio escénico. ....	78
Figura 20.Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Pez.....	79

Figura 21. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Reptil.....	80
Figura 22. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Cuadrúpedo...	80
Figura 23. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Ave.....	81
Figura 24. Felino mítico profusamente adornado, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.), Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional. ....	81
Figura 25. El hábitat, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta.....	88
Figura 26. Hermetizar los sentidos, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta.	89
Figura 27. Serie “Devenir animal de poder. Ave”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. ....	89
Figura 28. Serie “Devenir animal de poder. Comadreja”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. ....	90
Figura 29. Serie “Devenir animal de poder. Jaguar”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. ....	90
Figura 30. El hombre pájaro, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado.....	92
Figura 31. Shaman, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado..	92
Figura 32. Shaman, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado..	93
Figura 33. Figurilla de felino con atavíos humanos, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.) .....	93
Figura 34. Figurilla de un personaje con cofia máscara, ricamente ataviada y con dos cetros en las manos. Probablemente un sacerdote, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.) .....	94
Figura 35. Personaje mítico que sintetiza las fuerzas de la naturaleza mediante rasgos de felino, serpiente y águila harpía (vista de perfil) fundidos con el ser humano”, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.), Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional.....	94
Figura 36. Pareja de figurillas mostrando un fardo ricamente decorado, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.), Signos Amerindios. 500 años de arte precolombino en Ecuador.....	99
Figura 37. Recipiente efigie bicéfalo, Cerámica moldeada con trazos de pintura blanca., Cultura Manteño (700-1534 d.C.) .....	100
Figura 38. Cántaro de dos golletes, Cada uno de los cuales representa un rostro humano”, Cultura Cañari/Tradición Tacalshapa (400-1500 d.C.) .....	100

## Introducción

Yo carezco de importancia, sólo soy un  
eslabón más en una cadena de conocimientos  
que se remonta a muchos siglos atrás  
Feng Zhiqiang

El arte contemporáneo se devela como una serie de procesos de diálogo interdisciplinar, que tienen como resultado la emergencia de nuevas disciplinas y el desarrollo de nuevos procesos epistemológicos, que cuentan sobre otras formas de generar conocimiento desde y para las artes. En el caso de las artes escénicas estos diálogos interdisciplinarios, a modo de alianzas nómadas, urden la construcción de herramientas pedagógicas y de creación que permiten abordar los retos de la contemporaneidad teatral. Inventan, reconvierten y oxigenan las prácticas y conceptos tradicionales para cuestionar sus usos deterministas, abrir posibilidades inesperadas y generar distintas formas, muy nuestras, de producción de nosotros mismos desde nuestros propios lugares de enunciación.

En este nuevo sentido, esta investigación crea un dispositivo artístico que cumple la función de articular, conectar y poner movimiento sistemas orgánicos, materiales y simbólicos del pensamiento de los Andes del norte, para la creación de una nueva herramienta técnica- conceptual que contribuya al campo de la formación cultural y creativa, a los procesos de profesionalización del artista y al desarrollo del pensamiento crítico.

Estas "herramientas" productoras de conocimiento y acción, propuestas desde las periferias geográficas y estéticas, generan un contra-relato que desmonta las narrativas dominantes sobre el cuerpo y la memoria, se rebelan contra el adiestramiento del artista, la repetición de patrones y las pretensiones colonizadoras de normar el ser, el pensar, el sentir y el expresar. Al hacerlo, evidencian ese otro sentido del arte contemporáneo, el de la disidencia, la resistencia y la decolonialidad, donde la memoria colectiva y los lugares de enunciación son fundamentales para construir nuevos significados y perspectivas.

## **El reto del arte ecuatoriano: la necesidad de un dispositivo inspirado en el pensamiento andino**

Como artista, investigadora y maestra con una trayectoria de 25 años en el campo teatral, he tenido la oportunidad de explorar y reflexionar sobre la naturaleza y el propósito del arte escénico en la sociedad contemporánea. A lo largo de mi carrera, he podido apreciar la riqueza y la diversidad de la práctica teatral en nuestro país, pero también he identificado la necesidad urgente de renovar y actualizar la episteme teatral de modo que se adapte a las necesidades y desafíos del arte siglo XXI.

La episteme teatral, entendida como el conjunto de conocimientos, prácticas y teorías que fundamentan la creación, la pedagogía y la interpretación teatral, ha sido objeto de reflexión y crítica en las últimas décadas. Sin embargo, creo que es necesario profundizar en esta reflexión y proponer nuevas formas de entender y practicar el teatro, para posibilitar la emergencia de otras formas de expresión y representación más auténticas e innovadoras conectadas con la realidad social y culturas de nuestro tiempo y territorio.

Con el objetivo de abrir espacios de diálogo entre el arte y otras disciplinas y saberes, para crear nuevos marcos técnicos, conceptuales y poéticos de referencia, que pluralicen las epistemes escénicas y que sin ignorar lo universal o lo foráneo, privilegien las búsquedas de lo propio (Fals-Borda 1991); que permitan a los creadores explorar y encontrarse en esos otros lugares espaciales, temporales, materiales e históricos que los significan, inspiran y constituyen; y contarse desde sus propios contextos y saberes del yo, del otro y del nosotros del sur; donde lo performativo, permita permear, agrietar y transitar los saberes y las disciplinas artísticas.

El arte ecuatoriano contemporáneo enfrenta el desafío de encontrar nuevas formas de expresión y creación que sean auténticas y relevantes para la realidad cultural y social del país, enfocadas en nuestras propias realidades históricas, cosmovisiones saberes y prácticas que expresen nuestra diversidad y riqueza cultural de manera significativa.

En este contexto, nace este dispositivo artístico inédito que hibrida la cosmovisión andina y sus prácticas rituales y simbólicas de la transfiguración ritual chamánica con la creación del “personaje contemporáneo”. Descentrandó así la mirada de metodologías, conceptos y prácticas convencionales sobre la construcción del personaje, provenientes de otros contextos culturales. Y de esta manera contribuir a la creación de nuevas herramientas pedagógicas y de creación artística que enriquezcan la práctica escénica contemporánea en Ecuador. A la vez que vuelve la mirada a la sabiduría ancestral de los

Andes del norte para revitalizar, proteger y renovar nuestra relación con el territorio y la memoria.

En primer capítulo de esta investigación hace un acercamiento reflexivo a la cosmovisión norandina y sus fundamentos. En el segundo capítulo se abordan conceptos importantes para el desarrollo de las nuevas estéticas escénicas contemporáneas. Y el tercer y último capítulo se cuenta sobre el análisis comparativo de varias piezas cerámicas, así como el trabajo del laboratorio experimental escénico realizado para desarrollar este dispositivo en la que entran en dialogo arte contemporáneo y la transfiguración chamánica en los Andes septentrionales.



## Capítulo primero

### Los andes, una forma de construir el mundo

#### 1. Un encuentro revelador

En mi búsqueda de la sabiduría iniciática del mundo andino he transitado entre la poco cálida teoría de los libros de antropología e historia y los museos de la ciudad, y por más que afinaba el olfato siempre terminaba con la sensación de no encontrar ese no sé qué, que aún no conocía, pero se sabía me estaba esperando pacientemente para mostrarme el camino.

Días después de terminar las clases presenciales de la maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), se inauguró el museo “Plutarco Naranjo Vargas<sup>1</sup>. Diálogo de saberes”. El museo alberga 1.200 piezas pertenecientes a diferentes culturas de distintos períodos que se desarrollaron en el territorio ecuatoriano. Las piezas datan de hace 3 500 a. C. aproximadamente. Se encuentran piezas cerámicas de las culturas Pasto, Bahía, Cañari, Puruhá, Manteña, Guangala, Chorrera y Huancavilca, Valdivia, Jama-Coaque. Estas piezas arqueológicas son testimonio de la historia, cosmovisión y sabiduría de nuestros ancestros comunes, de los abuelos de los andes.

Durante mi recorrido por las salas del museo percibí cierta intención de la curaduría con los elementos de la muestra —a momentos espiritual—. Pero fue hasta que ingresé al espacio “Plantas sagradas y Mundo espiritual” que la exposición cobró un nuevo sentido, ya que tres piezas llamaron mi atención, estaban colocadas de forma horizontal, las acompañaban sus respectivas descripciones: Meditación (Figura 1), Vuelo (Figura 2) y Transformación (Figura 3) que se muestran a continuación:

---

<sup>1</sup> Plutarco Naranjo Vargas médico y científico ecuatoriano, su investigación comprendió un amplio estudio del sistema inmunológico hasta la reinterpretación del rol de la medicina tradicional de las culturas originarias. Realizó innumerables estudios sobre etnomedicina y etnobotánica. Entre las condecoraciones y reconocimientos que recibió caben destacar el Premio Nacional de Ciencias (1976) y el Premio Nacional Eugenio Espejo (1987) otorgados por el gobierno del Ecuador, y la Condecoración Eugenio Espejo (2005), concedida por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, por sus relevantes contribuciones a la historia. En 2007 recibió la distinción del Doctor Honoris Causa por parte de la Universidad Andina Simón Bolívar. El museo lleva su nombre ya que el científico y humanista donó esta su colección privada a su casa de estudios la UASB. <https://www.uasb.edu.ec/inauguracion-4-000-anos-de-historia-en-1-200-piezas-arqueologicas-en-el-museo-plutarco-naranjo-vargas/>



Figura 1. Meditación, Réplica de “Hombre sedente”, Cultura Bahía. Museo Plutarco Naranjo, UASB. Fotografía tomada el 6 de noviembre de 2024.  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 2. Vuelo, Réplica, Réplica de “Ser Alado,” Cultura Jama Coaque. Museo Plutarco Naranjo, UASB. Fotografía tomada el 6 de noviembre de 2024.  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 3. Transformación. Réplica de “Hombre Jaguar”, Cultura Tolita. Museo Plutarco Naranjo, UASB. Fotografía tomada el 6 de noviembre de 2024.  
Fuente: Elaboración propia.

Estas piezas representan tres estados del iniciado, también conocido como “el chamán”, el que emprende el camino de individuación como lo llama Carl Jung, el “self” (2015). La individuación es el camino hacia las profundidades de uno mismo para encontrar el equilibrio con todo lo existente, a modo de un proceso alquímico, de un proceso de transformación. Junto a estas piezas se encuentran varios conjuntos con este mismo principio. La primera pieza del siguiente conjunto llamó mi atención: Cultura Guangala (Figura 4.a), ya que el estado de meditación, en lugar de permanecer estático, se encuentra en movimiento.



Figura 4. a) Cultura Guangala, b) Procedencia desconocida, c) Cultura Valdivia (posiblemente por lo rústica y el acabado de la cerámica). Museo Plutarco Naranjo, UASB. Fotografía tomada el 6 de noviembre de 2024.

Fuente: Elaboración propia.

Inmediatamente se tiende el puente, como si lo que tanto estaba buscando por fin se dejara ver, se pusiera frente a mí para ser leído, descifrado, descodificado, penetrado desde mi propia subjetividad espiritual y artística. De momento, como sólo la intuición lo puede hacer, en un estallido espontáneo comprendo y logro ver el camino: los tres estados son susceptibles de ser trasladados al arte, específicamente al entrenamiento escénico. Tres momentos de tránsito que permiten al artista contemporáneo sumergirse en un proceso de creación alternativo, para el devenir en personaje. A la par que se convierte en un camino consciente, transformador y liberador que retorna la mirada a la sabiduría andina.

A lo largo de mis años de trabajo en el teatro y durante la primera fase de investigación comprobé que el arte posee un increíble potencial transformador y que al devenir de la creación artística lo sustentan principios trascendentales, similares a los de la sabiduría iniciática que se convierten en un camino de autodescubrimiento, de conexión profunda con lo existente que desemboca en una acción artística única. Donde el arte se presenta como un acto iniciático, y el artista, como un chamán, como en tiempos primitivos, como afirma Joseph Beuys en Calvo (2016).

Con la intuición a pleno, lo predecible se vuelve indispensable, debo buscar al curador del museo.

## 2. Antropólogos vagos

Mi encuentro con Juan Martínez, sico- antropólogo ecuatoriano, como el mismo se define, fue en un inicio desconcertante, quizá fue porque acudí con demasiadas preguntas al horrible café del centro comercial donde quedamos para nuestra reunión. En un principio, las respondió con cierta distancia, y después de contarle sobre mis estudios teosóficos y mis primeras investigaciones con el Taichi Chuan y el Chi Kung chinos, que devinieron en mi primer dispositivo artístico,<sup>2</sup> tomó mayor confianza. Para nuestro siguiente encuentro (octubre de 2024), la entrevista fue más relajada. Me contó sobre las culturas norandinas, información que fue importante ya que las piezas que decidí investigar pertenecen a este particular territorio.

El término “norandino” es un término propuesto por el antropólogo estadounidense Frank Salomon, durante sus investigaciones en los Andes septentrionales; para identificar al territorio que hoy denominamos Ecuador, una parte del sur de Colombia y del norte del Perú, lo que para los incas fue el norte del Chinchansuyo, o lo que para la Colonia fue el oeste de la Real Audiencia de Quito. Los estudios de Salomon (2011) profundizaron las investigaciones hechas por J. Murray en los Andes americanos y toma su término “devenir de la sociedad” como la posibilidad de entender la multiplicidad de desenlaces culturales de un territorio que no pueden ser leídos bajo la lupa de la lógica de Occidente y tampoco desde generalidades etnológicas de un mundo andino cusco-centristas, como lo han hecho “los antropólogos vagos” dice Martínez (2024)<sup>3</sup>, ya que esas terminologías y conceptualizaciones no permiten comprender la rica subjetividad de los señoríos o cacicazgos pre-incas que se asentaron en lo que hoy es Ecuador.

Las culturas que florecieron en este territorio poseen características únicas que manejaron su propio entendimiento del universo y la vida, cosmovisión que se revela en cada una de sus acciones humanas. Salomon lamenta no haber encontrado documentos norandinos que permitan evidenciar este pensamiento de forma precisa, sin embargo, se tiene como muestra el arte, la arquitectura, el ritual y las crónicas de indias que funcionan como dispositivos de memoria que, al intérpretalos pueden convertirse en la entrada a aquel mundo subjetivo.

---

<sup>2</sup> Chi Kung de los 5 animales. Exploración, manejo y plasmación de las emociones para la creación artística. Una cartografía referencial para el entrenamiento escénico que traslada el Wu Qin Xi del médico chino Hua Tuo al territorio artístico.

<sup>3</sup> Juan Martínez, psico- antropólogo ecuatoriano, entrevista personal, enero 2025.

Recalco que estas “comunidades primitivas”—me refiero a primitivas de primarias, de origen—albergan en su interior una gama de complejidades que rebasan y desafían la tipología de otras culturas andinas, las nociones positivistas, el binarismo barbarie/civilización y algunas lógicas de convivencia y economía que, desbordan todas las pretensiones para normarlas y homogeneizarlas por parte de occidente, por tal razón considero no se puede hacer una lectura simplificada de ellas.

Sus dinámicas culturales fueron complejas por lo que muchos de estos cacicazgos se opusieron al proyecto del Tahuantinsuyo. Estos señoríos que se extendían desde la costa del pacífico, pasaban por el gran eje vertical de la cordillera y alcanzaban la selva amazónica, no desaparecieron con la llegada del imperio cusqueño, al contrario, se fortalecieron al influirse mutuamente. Como toda sociedad de conocimiento, eran conscientes de los ciclos y la importancia de ceder al cambio. Permitir los nuevos tiempos para no petrificarse y desaparecer (Toynbee 1951).

Las influencias externas como la expansión del Imperio Inca y su unificación en el proyecto de estado incaico, y la colonización española, no incidieron en su totalidad a las culturas norandinas, ya que mostraron una gran capacidad de resistencia y adaptación producto de su conocimiento trascendental y sagrado. Manteniendo aspectos clave de sus identidades culturales y sistemas sociales que siguen vigentes hasta el día hoy en convivencia con el resto del territorio. Por tal razón es importante reconocer a estas culturas no solo como poseedoras de estructuras políticas o económicas particulares, sino también como poseedoras de una profunda conexión con su entorno natural y espiritual, pilar que sostiene su existencia.

Eran runas indómitos, porfiados y no serviles (Cieza de León 1553). Tal aseveración la constataron los conquistadores que enfrentaron a los cañaris, quitus, puruhaes y paltas; y en su tiempo los incas contra los Cochaski y los Kayambi cuando pretendieron avanzar al norte, el día que la laguna se tiñó de sangre. Así mismo cuando los Wankaillkas y Punaes en el Río Guayas derrotaron a las tropas imperiales con una sorprendente estrategia acuática (Rodríguez y Tatzo 1998).

Leo sus hazañas, su historia, los escucho por medio de una flauta de hueso, los miro desde un botón hecho de concha *spondylus*, los siento a través de esas grandes paredes de piedra celosamente custodiadas por la espesura de la selva. Mientras aprendo de ellos, aprendo de mí, de nuestros abuelos comunes, de esos pueblos en resistencia. Las culturas andinas son herederas de una sabiduría que se mimetiza en sus palimpsestos, los

que a pesar del tiempo se niegan a desaparecer y revelan el acontecer de una historia, de un pensamiento que se deja ver aún con cierto recelo frente a posibles nuevos invasores.

¡Se fue la luz!...

### 3. Escribir sorteando apagones

**Nota 1.** Camino en penumbras de regreso a casa desde la plaza 24 de mayo al Placer. Por el momento diez horas diarias de corte de la energía eléctrica, todo es incertidumbre, el dinero es esquivo y cuando hay se termina en un abrir y cerrar de ojos, no hay trabajo, son tiempos duros. Pensar en los Andes, en las tres piezas del museo y en el arte es un remanso, un verdadero privilegio.

Están pasando demasiadas cosas para que todo  
siga tan normal  
*Báncate ese defecto*, Charly García 1983

Deshilo el complejo entramado que constituyen las culturas norandinas y encuentro tres aspectos fundamentales a profundizar, ya que permiten entender los hilos que tejen sus subjetividades. Para Martínez (2024)<sup>4</sup> estos hilos son: la influencia de la geografía en el ser humano, la constitución social y la matrilinealidad. Sin embargo, pienso que estas consideraciones son incompletas y que segunda y tercera pueden hacerse una para dar paso a una nueva que suele pasar desapercibida, al aspecto que me refiero es la espiritualidad. De este modo, a mi parecer hay tres aspectos que permitirán entender el mundo norandino: Lo geográfico, su constitución social y su visión de lo sagrado, siendo esta última la que se expresa y materializa en las otras (Figura 5).

---

<sup>4</sup> Juan Martínez, sico- antropólogo ecuatoriano, entrevista personal, enero 2024.



Figura 5. Los tres pilares del mundo andino.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4. El efecto de la geografía en el hombre

El hombre no vive aislado, vive en un mundo —que como nota Heidegger—, lo hace Dasein: “SER en el mundo”, “ser ahí”. Para Gonzáles de Zarate (1969) el efecto de lo geográfico en el hombre parte de un sentir interior de lo que acontece exteriormente. Lo humano va de la mano junto con la geografía, expresión material, formación concreta de lo sutil, circunstancia, acontecimiento, conjunto de cosas que rodean, contienen y cooperan para que el ser humano construya su identidad.

Cabe precisar que la geografía no es un factor único en el desarrollo del hombre, puesto que: “No es el medio ambiente de por sí el que determina el “desarrollo” sino la interacción entre la inventiva humana y el medio ambiente al que (este) responde” (Troll citado en Salomon 2011, 74). En este sentido, lo geográfico se devela como un desafío que impulsa al ser humano a enfrentarlo con su creatividad e inventiva. Es en esta dinámica que el desarrollo cultural de las sociedades establece una estrecha relación con el entorno geográfico, y el espacio que habitamos adquiere una significación particular.

La interacción con la geografía y el paisaje<sup>5</sup> influye el modo de ser de las personas, las relaciones y expresiones sociales, porque actúan sobre los aspectos físicos y psíquicos de ser humano, sobre el cotidiano, sobre la vida. A la vez que como consecuencia material de lo sagrado rememora nuestra coexistencia con otros seres humanos y no humanos, así como con fuerzas y presencias visibles y no visibles junto con sus misterios.

<sup>5</sup> Lugar que se ve desde un punto determinado.

Las culturas norandinas en toda su diversidad se desarrollan en un medio geográfico diverso que está compuesto por una serie de nichos ecológicos que les sirven de escenario para su desarrollo histórico- cultural. Así tenemos por ejemplo a “Las Vegas” (8800-4600 a.C.), cultura que se desarrolló en las tierras bajas de la península de Santa Elena, a las vegas de los ríos precisamente. Que produjo la primera tecnología para la pesca y el marisqueo: balsas, anzuelos redes, y desarrolló la horticultura, a través de la domesticación de ciertas especies vegetales, la que después daría paso al desarrollo de la agricultura en nuestros Andes del Norte.

El territorio en el que se asientan las culturas norandinas se parte verticalmente por la cordillera oriental y occidental, en sus extremos se extienden bosques templados, manglares, la costa cálida bañada por el pacífico, rica en fauna marina debido a las corrientes del niño y Humboldt, también se encuentran valles, bosques nublados y lluviosos, fríos páramos y pajonales, hasta descansar en la exuberante Amazonía que emerge influenciada por la fuerza del gran Amazonas. Estos nichos ecológicos:

(...) se encuentran dentro de un corto radio desde los centros serranos. Gracias a lo estrecho del corredor interandino y lo empinado de su pared occidental, los residentes de cualquier piso pueden llegar a los otros en un viaje de pocos días, aun tomando en cuenta el terreno agreste. (Salomon 2011, 75)

Entre la Costa y la Amazonía, en su distancia más lejana entre punto y punto existen apenas 350 km. aproximadamente. De modo que se puede deducir que a paso de *chaski*<sup>6</sup> se recorre el territorio horizontalmente en un día y medio. Esta proximidad permitió la interacción de las diferentes *llajtakunas*<sup>7</sup> del territorio, así lo refleja, por ejemplo, su sistema de intercambio de productos.<sup>8</sup>

Esta experiencia geográfica y particularidad físico-espacial es un factor importante para considerar para el entendimiento de la cosmovisión de estas culturas. La cercanía y acceso a un territorio diferente y la constatación de otras realidades que nos interpelan son una experiencia física que se siente interiormente (González de Zarate 1969), que para el ser andino deviene en una particular forma de pensar, de ver, de interpretar y representar el mundo. En los Andes, lo geográfico es una experiencia física, concreta y objetiva; y a la vez una metáfora de inspiración holística (Le Bourlegat y

---

<sup>6</sup> Según algunos historiadores, una cadena de 25 chaskys podrían cubrir 240 km. en un día.

<sup>7</sup> Palabra de origen Quichua que traducida significa pueblo o aldeas.

<sup>8</sup> En su libro Salomon cuenta que estos pisos climáticos no poseían lo suficiente para su subsistencia, así que era necesario el trueque, dando origen a un sistema de intercambio a larga distancia en pequeña escala único en los Andes.

Castillo 2004) que recrea el cosmos, rememora y conecta con lo sagrado. Son estas dos dimensiones de concebir el espacio, el territorio, las que interviene en cierto modo en la construcción de la identidad andina, en la configuración de sus relaciones sociales, en la generación de conocimientos, modelos productivos y espiritualidad.

El hombre, consciente o no, vive en una constante relación sinérgica con la naturaleza y comparte su existencia con los otros. Esta interacción desemboca en lo que ha de ser su accionar en el mundo. Heidegger (1997) lo llama “mitsein” = “ser con”, este término posiciona al ser humano como constructor de un *yo* que no existe sin un *tú*. Entonces el ser humano es lo que lo rodea. El ser humano es con el otro (con la alteridad), en este caso es representado por la geografía en comunión con las fuerzas y seres que lo cohabitan. “El hombre es “otro hecho” a considerar dentro de la geografía” (González de Zarate 1969, 61). Puesto que “es ahí” en relación armónica o desafiante con la naturaleza: bosques, ríos, montañas, cascadas, cuevas, el mar, la selva y sus habitantes sutiles, que lo geográfico se hace carne.

Subo a lo más alto de mi barrio, cerca de Toctiuco,<sup>9</sup> me detengo a contemplar el paisaje y mientras me deslizo en él en mi interior busco respuestas. Y pienso, como en la experiencia con lo geográfico todos los sentidos confluyen. Como la visión embebida de subjetividades e intenciones da un significado a lo que observa. La forma en la que se mira las montañas, el mar o la selva no es la misma mirada que la de los habitantes de otros tiempos de los andes septentrionales, por eso debo dejar que esta geografía se revele sola ante mí.

## 5. Constitución social y política de los Señoríos étnicos del norte<sup>10</sup>

Los Señoríos de los Andes septentrionales eran grandes, medianas y pequeñas “parcialidades” indígenas, más de cien afirma Martínez (2024).<sup>11</sup> Se encontraban desparramadas en el territorio a modo de cacicazgos que se regían por un jefe territorial o étnico llamado cacique o curaca. Estas comunidades autónomas mantenían su independencia aun cuando permanecían en constante interacción, lo que les permitió convivir en conflicto, alianza, arbitrariedad y comunión. Cada Señorío tenía sus propias

---

<sup>9</sup> Barrio tradicional quiteño, ubicado a las faldas del Volcán Pichincha a 3000 m.s.n.m. Su nombre *Tuctus uctus*, significa flor de maíz, posiblemente por la cantidad de sembríos de choclo que había en el sector, hoy casi en su totalidad urbanizado, aunque conserva su aire a ruralidad.

<sup>10</sup> Estos Señoríos estaban formados por *ayllus*: agrupación multifamiliar unida por vínculos de sangre. Tanto las comunidades que formaban, como el terruño que habitaban se denominaban *Marka*.

<sup>11</sup> Juan Martínez, psico- antropólogo ecuatoriano, entrevista personal, enero 2024.

formas de organización política, económica, social, sus propias lenguas y códigos culturales, que estaban influenciados por una profunda relación con lo espiritual y lo ecológico. Tenían un origen común<sup>12</sup>, pero una invención independiente.

Eran sociedades de constitución disimilar con una diversidad ambiental, artística, simbólica y arquetípica que les permitió construir su individualidad sin dejar de significarse en lo común. “Sus fronteras eran políticas y coyunturales” (Caillavet 2000, 170) y es precisamente este detalle que advierte Caillavet en sus estudios sobre las crónicas de Cieza de León (1535). Lo que nos da luz para imaginar la forma cómo se interrelacionaban los señoríos naturales, la construcción de alianzas políticas, dinámicas comerciales, de producción de bienes especializados para consumo propio y de intercambio, e inclusive son una clave para entender su relación con lo existente de esos otros planos que van más allá de lo palpable.

En estas sociedades los linderos eran circunstanciales, contingentes, cambiantes. Por un lado, eran espacios necesarios para generar identidad, una adscripción que se daba a través del reconocimiento de lo disímil. Sin embargo, también eran territorios de encuentro y relación, de experiencia con lo común y diverso, lo que seguramente permitió que, a pesar de ser sociedades heterogéneas, generasen la conciencia de una vida compartida con sentido de comunidad, ya que poseían “una cosmovisión semejante, una conciencia de su origen y una parecida tradición cultural reflejada en la similitud de sus mitos y leyendas.” (Rodríguez y Tatzo 1998, 38). Al igual que su relación con lo geográfico, queda en evidencia que eran sociedades constituidas por sí mismas, pero se resignificaban al mantener contacto con el otro.

Las fuentes con las que se cuenta sobre el tema social y político del Chinchansuyu son escasas, confusas y en ocasiones contradictorias. En *Las Crónicas de Indias* se “describen sin gran precisión el sistema político preincaico imperante en el territorio que nos interesa” (Caillavet 2000, 164). Sin embargo, la distribución demográfica, por ejemplo, es un aspecto que considerar para entender una fracción de su organización política y darnos una idea de los vínculos y dinámicas de estas parcialidades.

---

<sup>12</sup> Origen divino, “provenientes de una entidad primordial y creadora: Ycschma-Pachacamac, Illa-Ticsi, Tonapa, Viracocha, Cuniraya”. Véase en: Di Pietro, Simone. 2019. “Tello, Golte y Dusse: Tres visiones sobre el desarrollo de un sustrato cultural común en los Andes.” *Redalyc*, 30 de mayo de 2019. <https://www.redalyc.org/journal/5717/571760747007/>.

Origen humano, provenientes del continente perdido de MU y ATI LAND NHI, las tierras de la raza roja y los gigantes que poblaron América después de que estos continentes situados en el océano pacífico desaparecieran en el mar. Véase en: Rodríguez, Germán, y Alberto Tatzo. 1998. *Tawa Nintin Suyu. Ocaso y renacer de una cultura*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Estas culturas construían sus viviendas alrededor de un bohío principal que podía ser la casa del señor natural, un centro ceremonial o un lugar de entierro. Esta distribución espacial al parecer es simbólica, ya que las viviendas se ubicaban alrededor de un centro, un núcleo de organización jerárquica superior — en ocasiones sagrada— desde donde se establecieron las dinámicas de la convivencia comunitaria, política y religiosa. Paralelamente a esta ocupación simbólica del espacio se manifiesta su forma de concebir el mundo, una pista para entender su visión de lo sagrado, asunto que se tratará posteriormente.

Los señoríos de los Andes del norte eran sociedades complejas que, aunque no conformaban un Estado centralizado, desplegaron formas propias de organización política profundamente articuladas con su cosmovisión. Este sistema de gobierno no pasó desapercibido para los hombres barbados venidos del mar, que intentaron comprenderlo desde las categorías del pensamiento occidental. En consecuencia, muchas de las descripciones sobre los señoríos étnicos del norte —más tarde incorporados al Tawan Nintin Suyu— quedaron condicionadas por esos marcos culturales y conceptuales, lo que derivó en interpretaciones parciales que no alcanzaron a comprender la lógica relacional, ritual y comunitaria que sostenía a estas sociedades:

Cuando trataban de describir los señoríos, los escritores del siglo XVI usualmente los llamaban behetrías. Se trata de un término foral medieval. Significaba una comunidad con derecho a escoger su propio gobernante porque no tenía un legítimo señor feudal. En la era de los Habsburgo tenía la connotación de caos y desgobierno. Pero la suposición de que el gobierno de jefes implica caos político ayuda poco a explicar la situación que encontramos registrada en los hechos. El prejuicio que fusiona la behetría con el caos era ajeno a la mentalidad de quienes conocieron a los señoríos de Quito de primera mano. (Salomon 2011, 218)

Esta precisión de Salomon refleja como la mirada “civilizada” de los conquistadores es una mirada ajena y contraria al fuerte sentido de lo colectivo que impregna a las sociedades norandinas. Por lo que es una lectura errónea de la organización social y política de los andes del norte.

Las dinámicas sociales y el sistema de gobierno norandino era de autoridad compartida, rotativa y no hereditaria. En este no cabía en la mentalidad europea. En el momento de conquista fue subordinando a la sentencia de simples síntomas o accidentes del modelo de estado Incaico o a sociedades acéfalas, primitivas, bárbaras, como cuentan algunas de las crónicas. Este gesto colonizador minimiza intencionalmente la potencia de

estas otras formas de organización y convivencia, ya que no eran convenientes para los planes de conquista.

Los *ayllus* son el reflejo de una constitución social y política heterogénea, estratificada y orgánica, cuyas capas se entretajan en un centro común (como lo evidencia su distribución demográfica) y donde precisamente el entendimiento de lo común los junta, potencia y permite perseverar el ser individual.

Los amos del norte llamaron a este sistema de organización social y político: “behetrías”,<sup>13</sup> la que no es una evocación inocente que nació a partir del desconocimiento de los señoríos étnicos, (Caillavet 2000) sino que es una acción intencional que se convirtió en un medidor de barbarie o civilización para occidente. A la que se le atribuyeron otras connotaciones negativas como la desnudez, la suciedad, las conductas sexuales reprochables como el incesto o la sodomía, la brujería y el canibalismo,<sup>14</sup> pretextos para esclavizar a la “América aborígen” dentro de la legalidad colonial.

Los *ayllus* del norte poseían una serie de personalidades modales que devinieron en una gama de rasgos culturales y economías políticas, ambientales, sociales, simbólicas y espirituales. Más adelante se matizaron con la expansión inca por el territorio y la llegada de los españoles, mientras que otras desaparecieron. Golte, incluso:

Llega a argumentar la manera en que la distinta organización económico-productiva precolonial entre la costa y las sierras andinas, se refleja en los desarrollos políticos y productivos coloniales, con la creación de ciudades palacio burocráticas que luego pasaron a ser centros de intermediación capitalista. (1981, 3)

Esto desarma la idea de que al llegar los europeos a América se encontraron con sociedades primitivas, caóticas, desorganizadas y acéfalas. El conjunto de naciones que constituyó el Chinchansuyu, “lejos de constituir un mosaico inconexo, era una red de pueblos en constante comunicación y comercio...” (Rodríguez y Tatzo 1998, 38), en el que se desarrollaron formas de cooperación, conocimiento, relación y agrupación según sus propias necesidades. La constitución social y política de los *ayllus* septentrionales de los Andes era objetiva y funcional pero también estaba atravesada por una dimensión

---

<sup>13</sup> Nombre que se le daba en Europa a los pueblos que desconocían la autoridad de un gobierno. Vivían en total libertad individual y social, pero con contratos aceptados de forma libre. El término estaba asociado al caos, el desorden y la desobediencia.

<sup>14</sup> El canibalismo, la antropofagia es una sentencia que no se refiere a una conducta de los habitantes de la América aborígen, que existió y que se daba dentro de una coherencia simbólica compartida como en contextos bélicos. Sino es una forma de representar al otro, de definir su ser desconociendo su esencia, a la que le subyace la intención del despojo, el exterminio y la civilización utilitaria.

simbólica, reflejo de su visión de lo sagrado. Lo que hacía que sus “formas de interrelación (eran) sean sumamente ritualizadas” (Golte 1981, 6).

## 6. Visión de lo Sagrado

**Nota 3.** “En el verde monte adentro, aún se puede respirar. Las nubes están más cerca, con Dios se puede hablar”. *Lo que le pasó a Hawaii* (Bad Bunny 2025)

Las lluvias han vuelto, aprovecho y subo a la cascada, camino hacia la Chorrera. En las alturas el frío sacude los huesos. Desde aquí ya no se ve la ciudad como hace un par de semanas, ahora sólo se divisan las nubes que han bajado a visitarnos. Me provoca fascinación caminar entre ellas, y pienso: esto no es una casualidad, es la constatación del camino.

### 6.1. El maestro

Mi camino del arte inició hace 25 años y siempre estuvo acompañado de la filosofía iniciática como pilar de mis expresiones artísticas. Mis estudios de filosofía iniciática y las enseñanzas del Zen por parte de mi padre, abrieron una nueva senda en mi porvenir, una que me permitió sincronizar las pulsaciones y afinar las fibras que se conectan con lo sensible del mundo, para regresar la mirada hacia mi interior y trascender. Adquirí un conocimiento que le dio un matiz particular a mis propuestas artísticas pedagógicas y de creación.

En una primera instancia mi contacto con la filosofía de oriente, específicamente con la Teosofía, el Chi kung y el Tai Chi Chuan me develaron otras posibilidades para concebir el mundo. Estas se construyeron a través de la relación con el misterio, el entendimiento de las leyes de la naturaleza y el vínculo inextricable del individuo con el cosmos. La relación con este conocimiento transformó mi vida, especialmente mis formas de estar y hacer arte. Me dio un nuevo sentido y me permitió leer y construir otra realidad, una que se revela contra el desencantamiento de la vida.

Soy una iniciada, camino por el maravilloso y noble sendero de la filosofía iniciática y las artes marciales internas. “Mi corazón palpita como un tropel de burros viejos”<sup>15</sup> (Granda 2007) cada vez que puedo acercarme al pensamiento místico del mundo

---

<sup>15</sup> Expresión con la que refiere Wilma Granda a su sentir cada vez que recibe noticias del cineasta ecuatoriano Augusto San Miguel durante su investigación sobre cine ecuatoriano. En: Granda, Wilma. 2007. *La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924–1925*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

y más si es el de los gigantes que habitaron estas tierras. Antes de sumergirme en esa experiencia que significa la “visión de lo sagrado en los Andes del norte” decidí pedirle consejo a mi maestro, el sifu Geovanny García. Le solicité varias recomendaciones de autores y libros para ampliar el tema. Él me respondió de la siguiente forma:

En la búsqueda del conocimiento uno debe entender que las palabras del sabio no son una medicina, apenas son una receta; no son el destino final, sino un limitado mapa para alcanzarlo... Ve y busca a esos taitas y mamas poseedores de ese conocimiento, no te limites a los libros, esa es solo una versión de lo sagrado, crea la tuya. Nunca alcanzaremos el conocimiento corriendo tras las palabras o siguiéndolas al pie de la letra. Las letras son un sendero que se debe pisar para alcanzar el conocimiento, pero no quedes en ellas, ¡Sigue adelante!  
Las palabras nunca podrán portar por sí mismas la belleza de un árbol. Para comprenderlo debes verlo por tus propios ojos.<sup>16</sup>

## 6.2. Taitas y mamas de quincena

Inicié la búsqueda de aquellos hombres y mujeres guardianes del conocimiento iniciático ancestral de los Andes del norte, pero no fue tarea fácil. Primero, porque por el momento no cuento con los recursos para viajes y estancias largas para una visita que me permita como investigadora acceder de forma incisiva a sus territorios y conocimientos. Por tal motivo decidí ir al encuentro de taitas y mamas en Quito, territorio sagrado de los Andes septentrionales, la ciudad que habito.

En medio del bullicio, la estrepitosa carrera de los días, el cemento, las calles militarizadas, el miedo, la angustia, la pobreza cada vez más atrevida, el capitalismo voraz, la tarea parece imposible. En esta ciudad, el gesto colonizador ha opacado el conocimiento místico a través de la occidentalización y desacralización de la vida, entonces me pregunto ¿dónde puedo encontrar a esos maestros poseedores y guardianes del conocimiento ancestral e iniciático de los Andes?

Algunas recomendaciones me llevaron a una serie de primeros encuentros algo desafortunados: charlatanes con tocado de plumas, temascales exclusivos cuyo precio sobrepasa el sueldo básico del ecuatoriano, “toma ritual” de plantas sagradas, chamanes que primero requerían depósitos y foto de cuerpo completo, iluminados de una sola toma de Ayahuasca, fanáticos pachamamistas. Taitas que esperan cada quincena para armar programas en los que pescan oficinistas, gringos o europeos recién cobrados el sueldo, jubilación o los ahorros para llevarlos a rituales de San Pedro, para luego abandonarlos a su suerte con más preguntas que respuestas, pero eso sí, con ganas de más “ritual”.

---

<sup>16</sup> Sifú Geovanny García, cuaderno de notas personal, 15 de noviembre de 2024.

Tomadores de medicina de fin de semana, adictos que remplazaron un vicio mundano por otro supuestamente sagrado, artistas que aprovechan sus conocimientos catárticos. Todos ellos se declaran taitas o mamas que arman un negocio marketero acompañado de tambores y espacios simuladores de lo divino. El gran negocio de la espiritualidad abunda en esta ciudad.

La lógica del mercado ancestral y espiritual se ha extendido a nuevos espacios en el sur de América. La espiritualidad parece ser el objetivo predilecto para el negocio que se esconde la descarada intención de apropiarse de lo intangible, “conocimientos ancestrales se ofertan al creyente flexible en diversidad de formatos y lugares” (Alarcón et al. 2025, 2). Estos charlatanes simplifican la sabiduría y la espiritualidad de los pueblos ancestrales a experiencias psíquicas y catárticas. Las reducen al consumo de plantas sagradas sin mayor conciencia que el lucro económico, siendo esta una práctica que los sabios maestros de los pueblos ancestrales realizan dentro de una coherencia espiritual<sup>17</sup> muy ajena a la del mercado y conciencia occidental.

Después de estas experiencias decidí buscar respuestas por otros caminos y regresé a los libros como punto de partida. Tenía la esperanza que aquel conocimiento en algún momento encuentre la vía para llegar a mí.

**Nota 4.** Cuatro niños negros inocentes han sido asesinados por un grupo de militares, bajo el pretexto de un operativo militar contra la mafia del narcotráfico. Racismo, miseria, criminalización de la pobreza, impunidad, este país es un desastre... me despierto sobresaltada, me invade la tristeza, la impotencia, la indignación. Mi tío, ex militar, recolecta dinero entre los pensionistas de su leva para poder pagar un buen abogado que defienda a los asesinos y limpie el nombre de las fuerzas armadas. Ni mi madre con sus siempre eficientes menjurjes de limpieza lo lograría. Yo solo quiero gritar: ¡Hay que salir a las calles!, ¡Hay que quemarlo todo!”

---

<sup>17</sup> La ceremonia con plantas sagradas de los pueblos ancestrales no es una acción aleatoria, es un ritual de comunión con lo invisible, un ritual de conexión con el espíritu que recorre todas las cosas. Las plantas permiten a sabios y participantes entrar en un estado elevado de conciencia, para ver más allá de las ilusiones, son una guía para romper las barreras que se construyen dentro del ser, es una iniciación, una invitación para tomar posesión de un poder interno, para el que se requiere estar listo. El maestro merece respeto porque muestra el camino más allá de lo conocidos, hacia las profundidades de la verdadera vista (BBC 2014).

### 6.3. Un intento de hablar sobre lo sagrado

Para las sociedades que habitaron las tierras de los Andes del norte, al igual que para los pueblos ancestrales que poblaron el planeta, la visión de lo sagrado constituyó una poderosa influencia en la construcción, relación y entendimiento del mundo y de sí mismos. Hablar de lo sagrado en los andes, es hablar una sabiduría ancestral que “tiene, pues, sus raíces que se pierden en la noche de los tiempos y proceden de una Ciencia Arcana que también ha florecido en otras partes” (Rodríguez y Tatzo 1998, 29). Una sabiduría que funda su particular visión del cosmos desde lo ontológico. Donde la vida en sus diversas formas de expresión humanas y no humanas, visibles y no visibles, gigantes y microscópicas se nutren de fuerzas y poderes místicos que escapan del dominio del ser humano común. Y el cosmos, se “deja guiar por una forma viviente anterior que lo alimenta” (Ushigua citado en Kohn 2014, 17), permitiendo que los seres que lo habitan compartan una esencia espiritual y coexistan en lo sagrado que los une.

Lo sagrado es una realidad que excede el “misterio”. Una intuición que permite al ser humano comprender las leyes cósmicas reveladas en la naturaleza. Para Mircea Eliade (1998) lo sagrado es una verdad transcendental que impregna la exigencia y se manifiesta siempre como la realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades “naturales”. Es la evidencia de un poder “que no se parece a nada humano o cósmico” (Saint Cloud citado en Eliade 1998, 10) pero que sin embargo los impregna.

Hablar de lo sagrado es muchas veces problemático porque escapa a la mera conceptualización y trasciende la razón. Lo sagrado lejos de ser un concepto, es una experiencia. Es una emanación que responde más a un sentido que a un significado (Otto 1996). El lenguaje constituye una frontera al momento de describirlo, ya que es indefinible. Las palabras son meros aciertos, tiros a un blanco que está fuera del campo de visión común. De modo que lo sagrado es inaceptable para el pensamiento moderno materialista, positivista y científicista de estos días, porque no encuentra una explicación tácita, ni evidencias en las lógicas racionales. Para este pensamiento lo sagrado propone lo imposible en medio de lo categóricamente real.

Lo infinito no puede ser conocido por la razón, por eso exige la experiencia personal como única vía para intuirlo y comprenderlo. “El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano” (Saint Cloud citado en Eliade 1998, 9), como una revelación en medio de una realidad desacralizada a la que se le ha intentado reducir su significado. A esta revelación, Eliade la denomina hierofanía; los budistas e hinduistas, darsana; y los

griegos, teofanía. Los tres términos nombran el contacto del ser humano con aquello que se revela en el mundo. Las revelaciones de lo sagrado son experiencias “múltiples y heterogéneas y se expresan en numerosos universos” (Jordan 2010, 137), vivencias que no se limitan a prácticas exclusivas y, por el contrario, son plurales:

A veces lo harán en el paisaje (montañas, cuevas, rocas, ríos...) o en auténticos ónfalos. Más los seres vivos también pueden expresar las hierofanías (árbol cósmico como eje del mundo; árbol de la vida; los animales guía, los psicopompos o apotropaicos). Del mismo modo, los seres humanos pueden expresar en sus gestos o actitudes, manifestaciones del sagrado: hierogamias, demiurgos, o héroes fundadores o civilizadores, los chamanes mediadores entre el mundo profano y el de las divinidades... un objeto, un ser vivo, pero también almas o espíritus de antepasado... poseen según Mircea Eliade esta fuerza divina” y son potenciales mediadores en la experiencia con lo sagrado.

(...) Estas manifestaciones se expresan e insertan en los mitos, en los ritos, en los símbolos, en los objetos, en rocas o puntos concretos de un paisaje o montaña, en ríos, en los seres animales y vegetales, en el propio ser humano y en los espacios o lugares sagrados o en los templos. Es decir, en cualquier documento, gesto o resto que se halle impregnado lo sagrado. (Jordan 2010,137-138)

El cosmos en general puede convertirse en una hierofanía.

Para las sociedades “primitivas” de los Andes del norte, ese otro conocimiento es obtenido por chamanes, maestros, buscadores de conocimiento u observador minuciosos del cosmos, producto de las revelaciones de una realidad trascendental manifiesta en el universo. No se reservaron como tesoros individuales, construyen la cosmovisión y la filosofía de los Andes. Y fundan el mundo desde la visión de un cosmos sacralizado. En las sociedades andinas ancestrales, la conexión con lo sagrado era fundamental. Los rituales y ceremonias en torno a los *apus*, *wak'as* y otros seres sagrados les permitían acceder a la potencia y la realidad última. Lo sagrado era sinónimo de poder, permanencia y eficacia (Eliade 1988). La distinción entre lo sagrado y lo profano se reflejaba en la percepción de lo real y lo irreal. El hombre andino buscaba profundamente ser parte de esta realidad sagrada, participar en su poder y esencia.

## **7. Una forma de pensar desde los andes**

La filosofía andina está profundamente arraigada a la relación del ser humano con la naturaleza y se construye a través del entendimiento trascendental, sagrado del mundo. En el corazón de este pensamiento late una verdad profunda: el cosmos es un tejido de relaciones sagradas en el que cada hilo está entrelazado, de este modo forma un entramado de múltiples realidades que están interconectadas. Esta forma de pensar es un desafío para

el espíritu de occidente, porque ofrece una perspectiva diferente del mundo y la condición humana. Es un pensamiento que desarma la herejía moderna de la “separatividad”.

La filosofía andina es una invitación para despedirse de conceptos tradicionales porque no se ajusta a las categorías filosóficas occidentales. El fenómeno del pensamiento andino es una experiencia colectiva que supera la reflexión sistemática de la tradición que se plasma en textos escritos.

El “texto” principal de la filosofía andina es un tapiz coloreado y tejido por los restos arqueológicos y los ornamentos, las costumbres y los ritos, pero sobre todo por el “mundo de las ideas” todavía vivo en las mentes y en los corazones de la propia población andina. (Estermann y Peña 1997, 6)

En el que se reflejan tres principios: relacionalidad de todo ser y todo acontecer, la complementariedad y la reciprocidad.

## **8. Relacionalidad de todo ser y todo acontecer. Lo común**

Quando esto no existe, aquello no llega a ser;  
Con el cese de esto, cesa aquello.  
Samyutta Nikaya

Para la sabiduría ancestral del mundo, al igual que para la sabiduría de los andes, el cosmos es un sistema de diversas relaciones simbióticas. Una espectacular red de “distintos tipos de seres que interactúan y se constituyen mutuamente” (Kohn 2014, 7). En este sistema complejo de relaciones no existe nada en aislamiento, se mantiene un vínculo permanente e inalterable entre las partes y su *todo*. Cada parte, cada ser existe y es una relación con el otro o lo otro, es decir no cabe la existencia de un individuo aislado de la totalidad. Ver el mundo con los ojos de los Andes es hacer consciente la interdependencia y su relación con todo lo existente. De la danza cósmica que conecta cielo y tierra, la lluvia con los sembríos, la luna con las mareas, a los seres humanos con sus ancestros, con al bosque y con las estrellas.

En los Andes “la relación los (nos) relata y constituye” (Estermann y Peña 1997, 9). Esta relación nos cuenta quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos, construye identidad y sentido de pertenencia, forma y configura al ser humano. Bajo esta lupa, el principio de relacionalidad va más allá de ser una simple interacción entre individuos o seres y se convierte en una forma de construir la realidad misma. Es un principio que desmonta la visión moderna del mundo. No separa al ser humano de la naturaleza, ni lo nombra soberano absoluto, autónomo y suficiente por sobre el resto de

la creación. La sabiduría ancestral concibe al ser humano ligado a sus ancestros, dioses, geografía y comunidad, de otro modo, significaría “firmar su propia sentencia de muerte” (Estermann y Peña 1997, 9).

Para la sabiduría ancestral andina, la relación es lo que le da sentido y significado a la existencia. En este contexto lo individual se construye en torno a lo colectivo; la identidad personal se define en relación con la comunidad, el entorno natural, lo sagrado, con la alteridad.

Reconocer este principio es entender que la vida se construye en conjunto y que la comunión es vital para la supervivencia del ser humano y el entorno. Este principio abarca la vida de los andes y se refleja en la construcción de sus redes de comercio, intercambio de saberes, productos, su ritualidad y profunda relación con la naturaleza. La identidad que se construye desde lo colectivo permitió a los pueblos de los Andes septentrionales concebir sus “personalidades modales”, sin perder el horizonte de lo común.

La consciencia del “origen dependiente”<sup>18</sup> de la vida permite erigir la realidad a partir de una red de relaciones que está compuesta por eventos y procesos que se relacionan entre sí (Whitehead, 1956). Todos los fenómenos, componentes, sistemas matéricos o invisibles, sutiles o concretos surgen en el universo e interrelacionan para dar vida al gran todo. La relacionalidad como esencia de la existencia se armoniza por medio de dos fundamentos en los Andes: uno urde este gran tejido, y es la complementariedad; otro le da ritmo, y es la reciprocidad.

**Nota 5:** mientras subo caminando por la 24 de mayo como para rematar estos días de pensar en tema veo como los opuestos se complementan, de fondo tengo las montañas silenciosas que se cubren con las nubes cargadas de lluvia. Están tan cerca, quisiera subir corriendo hasta la cima. Me provocan silencio, quietud. Sé que allá arriba existe cierta paz que embelesa... Un grito me regresa a la plaza. Abajo la vida sucede muy rápido. Las patrullas, ventas, niños gritando, borrachos, ladrones y prostitutas forman la algarabía. Son la otra cara de la ciudad. El mismo viento que arriba sopla en el bosque recorre entre el gentío abajo. La lluvia no distingue entre pájaros y personas. Yo sí.

---

<sup>18</sup> *Pratītyasamutpāda*, concepto budista, expone que todo existe de manera dependiente, causa-efecto.

## 9. Complementariedad

No hay llano que no siga un declive,  
Ninguna ida a la que no siga regreso.  
(García, El Don de los Dioses)

Lo alto y lo bajo se aproximan  
El sonido y el silencio se armonizan entre sí.  
El antes y el después se suceden  
recíprocamente.  
(I Ching, Hexagrama 11)

Si se imagina el cosmos como un gran telar, en un principio se encontrarán hilos de diferentes colores que provienen de un punto de origen. La complementariedad urde cada uno de los hilos y dinamiza el tejido. Ella lo impregna de vida. Me parecen muy cercanas la filosofía china y la andina puesto que, existen dos fuerzas primarias y polares que colaboran mutuamente en pos de la evolución del cosmos. Estas fuerzas son opuestas pero complementarias, no pueden existir una sin la otra, por lo que se atraen, buscan y resignifican constantemente. Su interacción propicia el movimiento y el flujo constante de la vida. Así mismo, dan origen al cambio y brote de la posibilidad: día complementa a noche, frío a calor, sol a luna, femenino a masculino, cielo a tierra, visible a invisible, materia a espíritu, ayer a hoy, hasta el infinito.

“El orden cósmico y humano se corresponden mutuamente e interfieren de diferentes maneras” (Estermann y Peña, 1997, 18). Su danza dialéctica y complementaria fortalece la armonía y convergencia de los contrastes. Hace al cosmos una estructura viviente en constante cambio, un ser mutable. Donde las diferentes formas vivientes que lo habitan son de naturalezas mudables e intercambiables, por lo que se encuentran en un constante devenir, sin que aquel proceso signifique la pérdida de su esencia o cualidades.

Para el pensamiento discursivo, reduccionista y separatista occidental, las diferentes formas de vida del cosmos no tienen punto de convergencia. Por medio de herejía de la separatividad, ha descompuesto el mundo en partes y marcado linderos de identidades pétreas, irreconciliables con la alteridad. Por lo tanto:

Se nos ha inculcado un pensamiento basado en fronteras; se han trazado demarcaciones precisas en los mapas y en la vida, no sólo lindes visibles entre naciones, sino muchas otras que, físicas o simbólicas, han sido esenciales para la configuración de un modo de entender el mundo. (Novo 2012, 12)

Una configuración que provoca en el ser humano aislamiento y confrontación constante con el otro, consigo mismo que a la final lo lleva al extravío del sentido de la

totalidad. Para los habitantes de los Andes las fronteras son convecciones necesarias para precautelar la identidad. Sin embargo, también eran expertos en romperlas, ya que conocían el significado de su ilusión. Los habitantes de los Andes transitan, se mezclan y confluyen constantemente hacia lo otro. Ellos se configuran en la complementariedad de los opuestos, entre montañas y mar, entre la fiesta y el trabajo, temporadas de siembra y cosecha, el mundo de las cosas y el mundo de los espíritus/ideas, la vida y la muerte. Esta danza de tránsito entre lo “uno” y lo “otro” dota a la realidad de cierta plasticidad que se manifiesta en movimiento y transformación constante.

Para la sabiduría ancestral de los Andes, el equilibrio de esta danza en la que confluyen los opuesto depende del accionar de los seres que habitan el cosmos. Estermann y Peña llaman a ese accionar “ética cósmica” (1997, 11). La que tiene un origen axiológico y tiene como objetivo perpetuar dinamizar y conservar el cosmos. Es una forma de ser, actuar y relacionarse en un todo holístico. Donde los individuos no existen aislados ni desconectados del mundo y son conscientes de que su accionar tienen eco en el cosmos. La ética cósmica de los Andes se traduce en el *Ayni* o reciprocidad (traducido al español).

## 10. Reciprocidad

Como todo precepto moral no es un invento de las sociedades o del hombre, sino una consecuencia del entendimiento profundo del cosmos y la naturaleza, la irrupción de lo finito en lo infinito (Lévinas 1982). “El principio de reciprocidad es la manifestación del principio de complementariedad y correspondencia, en lo moral y práctico” (Estermann y Peña 1997, 14). Los principios morales son aquellos que guían la conducta y haceres con respecto a los seres humanos en configuración con el *otro* (Aïvanhov 2014, 214). Estos principios están inscritos en la naturaleza y son la prolongación de las leyes naturales en nuestro psiquismo.

En el orden cósmico la reciprocidad es devolver de la misma manera que se recibe para mantener el equilibrio dentro del todo. No es una transacción o mero intercambio, es un atributo de la solidaridad orgánica que resulta de la unión y cohesión de la diversidad y la consciencia de la interdependencia (Durkheim 2014)<sup>19</sup>. Dar y recibir, entregar y tomar, constituyen acciones de correspondencia mutua entre todos los seres cósmicos.

---

<sup>19</sup> Esta idea de Durkheim se relaciona con la concepción de “solidaridad mecánica”, que se refiere a la unidad y cohesión que resulta de la similitud y la uniformidad.

Son profundos actos de amor y honor no son un favor, una gracia o altruismo, es pura justicia. La que en el ser humano brota al asumirse como tal, al hacerse responsable del lugar que ocupa en el mundo. En este engranaje que constituye el cosmos, la reciprocidad funciona como mecanismo relacional de las partes, permite una combinación organizada e imprime un ritmo armónico. Por así decirlo, controla el flujo de movimientos que produce el vínculo entre las partes. La reciprocidad desjerarquiza estos vínculos, multiplica sus formas de relación y conecta todos los elementos del cosmos a partir del individuo al colectivo.

La ética cósmica se traduce en ética andina en una forma de ser más que de actuar. Se trata de comprender cómo se está dentro del todo holístico del cosmos, más que reflexionar sobre la normatividad del comportamiento humano, sino sobre su *estar* dentro del todo holístico del cosmos. “No se limita a las relaciones interpersonales humanas, ni al ámbito de esta vida. También tiene que ver con las relaciones religiosas, atmosféricas, rituales, económicas y hasta con los difuntos; es vigente inclusive más allá de la vida” (Estermann y Peña 1997, 20). Permite mantener el equilibrio y la justicia social, que es también un equilibrio cósmico.

### **11. El ayllu: unidad orgánica del cosmos andino**

El *ayllu* constituye la expresión más clara y profunda del modo norandino de comprender el mundo, allí se hace efectiva su cosmovisión. Más que una familia extensa, el ayllu es una unidad orgánica viva, un cuerpo complejo en el que se entrelazan seres humanos, territorio, ancestros, deidades y elementos no humanos. Como señala Van Kessel (1983), el ayllu mayor —la comunidad o etnia— concentra en sí mismo el cosmos andino, entendido como una totalidad viva, universal y dinámica, comparable a un “animal cósmico” en permanente movimiento. En este marco, la cosmovisión opera como un sistema de clasificación que articula naturaleza y sobrenaturalidad, permitiendo que los miembros del ayllu reconozcan y mantengan la coherencia interna de este universo.

Por ejemplo, las casas de la provincia de Chimborazo, según algunos estudios de Luis Botero (2016), seguían las sinuosidades del medio y, metafóricamente, lo replicaban, evidenciando que la arquitectura no era solo funcional, sino una inscripción simbólica en el paisaje sagrado. Ese “otro mundo” —como lo nombra Botero— continúa

existiendo en la relación que las comunidades establecen con los apus<sup>20</sup> y las wakas<sup>21</sup>. La montaña no es una deidad en sí misma, sino el lugar donde las deidades se manifiestan; es decir, un espacio hierofánico. De este modo, la relación cerro–comunidad es una relación con un ser vivo: cercano, familiar, protector y, en ocasiones, temido. Esto explica por qué las tolas, los montículos funerarios y otras construcciones artificiales pueden ser interpretadas como símbolos de montaña, mediadores entre la tierra y el cielo, entre lo humano y lo sagrado, ofreciendo al ser humano una vía de trascendencia espacial, estética y espiritual.

Desde el campo de la medicina andina, el ayllu se comprende como un entramado donde el equilibrio no es un asunto individual, sino colectivo. La salud implica mantener la integridad orgánica del ayllu, la armonía entre personas, territorio, ancestros y fuerzas tutelares. Cuando esta red se altera, aparecen enfermedad, desarmonía o conflictos; cuando se repara, la vida retorna a su cauce. Por ello, los rituales no solo restauran el bienestar de alguien en particular, sino la cohesión de todo el ayllu. El ritual es la tecnología espiritual que mantiene viva la estructura del cosmos.

En este sentido, el ayllu expresa y sostiene la visión relacional de los pueblos de los Andes del norte. Es al mismo tiempo territorio, parentesco, espiritualidad, memoria y orden cósmico. Comprender el ayllu es comprender la lógica que articula a los señoríos septentrionales: su modo de organizar la vida, de interpretar el territorio y de habitar un mundo donde lo sagrado se manifiesta en lo visible y lo invisible. El ayllu, así, no solo describe una forma de organización social, sino una filosofía viva que continúa modelando la existencia andina hasta el presente.

## 12. Descifrar palimpsestos andinos

Esta rápida vuelta teórica por los Andes en diálogo con conocimientos artísticos y filosóficos me permitieron expandir y desconfigurar mi mirada. Y de este modo hacer una lectura alternativa de la memoria que subyace a la vida y las diferentes expresiones de los pueblos norandinos. Profundizar en los tres aspectos que construyen sus subjetividades: la influencia de lo geográfico, su constitución social y política, así como

---

<sup>20</sup> Apu: cerro, montaña o nevado considerado un ser tutelar vivo; no es una deidad, sino el lugar donde las deidades se manifiestan. Protege y regula la vida del ayllu, manteniendo con éste una relación afectiva, ritual y recíproca

<sup>21</sup> Waka: manifestación o lugar sagrado donde reside o se manifiesta una fuerza espiritual. Incluye templos, tumbas, momias, animales, astros y elementos del paisaje. Son puntos de aparición de lo sagrado más que divinidades en sí

su relación con lo sagrado. Hizo que no volviera a ver de la misma forma el paisaje que me rodea, las dinámicas de mi comunidad, las cosas, los Andes. Así mismo, empecé a mirar con más sospecha a las piezas cerámicas que han sido el punto de partida de esta investigación. Esos sistemas complejos de comunicación que transmiten y que provocan sentimientos e ideas sobre ámbitos que trascienden lo cotidiano, la materialidad, lo evidente.

Al observar detenidamente las cerámicas, unas tras vidrios de museos o colecciones privadas, otras en fotografías, pienso de qué otras formas se pueden interrogar al pasado —¿Desde qué lugares?— ¿Qué otras preguntas puedo hacer al barro, para que me deje ver esa memoria escondida detrás de sus devenires? Una memoria que va más allá de tecnologías que las hicieron posibles y que cuenta sobre la forma en la que los pueblos norandinos interpretan y expresan su visión del cosmos. ¿Por dónde empezar?

Lo primero y quizá más importante es dejar de pensar que son simples objetos o artesanías, ya que su naturaleza es otra. Hay que mirirlas como lo que son, arte precolombino, dispositivos de memoria vestidos de poder y de intención. Cummis et al. (1992) mencionan lo siguiente al respecto:

El arte precolombino en Ecuador, como en el resto de América, es sobre todo un arte ritual. Es la expresión material de símbolos y conceptos cosmogónicos abstractos. Es la única manifestación ideológica que ha sobrevivido al tiempo: constituye, por lo mismo la clave principal para descifrar e interpretar la mentalidad de los antiguos habitantes de esta parte del continente. (7)

El arte precolombino es fundamentalmente simbólico y “combina el lenguaje esotérico con el estético” (...) para proyectar conceptos formales del universo. (18)

Lo segundo es restituirles su contexto. No cabe una lectura de estas piezas cerámicas desde la visión del arte tradicional europea. Debo ubicarlas en su universo particular donde tienen su real significación y poder. Es necesario abandonar la idea de subordinarlas a simples gestos del pensamiento de sociedades primitivas. Por el contrario, es pertinente reintegrar las piezas a su valor simbólico, el que parte inicialmente del denominio de los elementos: agua, tierra y fuego, para mutar en testimonio de una tradición filosófica, tecnológica y espiritual poderosa, de una forma de ser ligada estrechamente con lo naturaleza y lo sagrado. De modo que su visión del cosmos se traduzca con la intención artística y materialidad cerámica, “en una profusión de estilos artísticos perfectamente individualizados” (Cummis et al. 1992, 10). Las piezas buscan

transmitir ideas sobre el hombre, el cosmos y las fuerzas que los unen, por lo que desbordan las nociones modernas-eurocentristas de concebir el mundo y el arte.

Es importante abrir la perspectiva a otras posibilidades de contacto y conocimiento de esta materialidad, por lo que es necesario romper con la narrativa tradicional del arte precolombino. Quizá sea difícil captar su testimonio más sensible a plenitud, pero estoy segura de que hay ciertos detalles que no se escapan al ojo de un iniciado, ni a la sensibilidad del artista. Cuando se abre esta perspectiva es que estos dispositivos de memoria encuentran una significación nueva en la contemporaneidad y un sentido que es posible ser trasladado a la escena.

### **13. De los Andes a la escena**

Los *ayllus* de norte de los Andes recogieron la historia y el legado de la presencia humana, de la historia, sabiduría y desarrollo cultural en el área del actual Ecuador durante milenios. Este registro remonta a la llegada de los primeros grupos humanos que, poblaron a América que, según algunos estudios, datan de hace más de 13.000 años. Los asentamientos pasaron por varios períodos. De acuerdo con Ontaneda (2010):

Los que responden a cambios importantes que hicieron modificar las relaciones sociales de los grupos humanos, produciéndose una mayor complejización de la organización económica y social a medida que las sociedades fueron avanzando en su capacidad de superar sus limitaciones ambientales.<sup>22</sup> (12)

Los señoríos de los Andes del norte del Ecuador fueron herederos de una gran tradición cultural y sabiduría transcendental que se desarrolló pacientemente: resistió por casi 30 años la expansión Inca y más de 500 años al genocidio del Reino de España. Rechazaron la imposición de una organización social, política y religiosa ajena que pretendió desaparecer su cosmovisión. Sin embargo, la memoria de este territorio resiste al olvido, se mantiene viva en tejidos, cerámicas, sonoridades, relatos, rituales y monumentales construcciones.

---

<sup>22</sup> Período precerámico. 11.000 y 4.000 a.C. Nuestros antepasados eran cazadores, recolectores y pescadores. Período formativo, 4.000 a 300 a.C., los forjadores de la civilización: agricultores y aldeanos. Período de desarrollo regional. 300 a 400 d. C. Las sociedades teocráticas y la especialización del trabajo. Período de integración. 400 a 1500, establecimiento del dominio inca en la Sierra. En la Costa y Amazonía no tuvieron mayor influencia/ 1535 Llegada de los españoles. Período Inca. Segunda mitad del siglo XV. Conquista y resistencia de los Andes septentrionales. Ver detalles de cada período en: Ontaneda, Santiago. *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la Sala de Arqueología del Museo Nacional*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010.

Todo este legado no pertenece únicamente al pasado: constituye una memoria viva, un sustrato de sentidos que continúa actuando en el presente y que sostiene formas de percibir, recordar y habitar el mundo. No es solo registro histórico, sino una filosofía encarnada en prácticas, saberes y sensibilidades que siguen operando como marcos de interpretación y de creación. Esta vitalidad persistente permite tender un puente entre la experiencia ancestral y los procesos contemporáneos, abriendo la posibilidad de que su lógica relacional y simbólica dialogue con nuevas búsquedas estéticas.

Y es precisamente esta memoria la que, en diálogo con los procesos de creación escénica contemporánea, permite configurar un dispositivo metodológico que abre nuevas posibilidades para el trabajo artístico. Este dispositivo propone un camino alternativo para el devenir en “personaje”, entendido como un proceso de transformación hacia ese “completamente otro”. Desde la filosofía de los Andes septentrionales, se despliega una cartografía referencial que actúa como catalizador de nuevas dialécticas para enfrentar los desafíos de la creación escénica actual. Se trata de un proceso práctico–reflexivo orientado a:

- El reconocimiento personal a través de la alteridad.
- La construcción de la identidad a partir del otro, humano o no humano.
- La importancia de entender los linderos como contingentes y coyunturales, como posibles lugares de transformación y encuentro con lo inesperado.
- El acceso a otros territorios humanos o no humanos, materiales o sutiles a través del rito.
- La transformación como esencia del universo.

**Nota 6:** cuando dejé de idealizar a los maestros poseedores de la sabiduría de este territorio, los maestros cotidianos hicieron su reaparición: artistas, historiadores, borrachos de esquina, libros, bibliotecarias, mi paciente maestro de teosofía y Tai- Chi, la señora que se sentó junto a mí en el bus y mis siempre fieles perros. Al parecer todos confabularon, supongo que secretamente, para abrir la trocha de esta investigación.



## Capítulo segundo

### Una forma de pensar desde el arte

#### 1. Contra-dispositivo Artístico/ Reconfigurar el presente

El término “dispositif” del filósofo francés Jean-Louis Baudry, que por primera vez fue utilizado en 1978 para la crítica cinematográfica, en la actualidad es parte importante del léxico del arte contemporáneo. Giorgio Agamben (2015) afirma que el dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (30). También se puede considerar que son aparatajes ideológicos y artefactos que producen sujetos.

Sin embargo, los dispositivos artísticos lejos de pretender la construcción de un “sujeto artístico” y determinar su expresión, buscan profanar el aparataje estético, técnico e ideológico tradicional del arte, de modo que, abran senderos críticos y constructivos para la innovación e inventiva de otras “metodologías” y “herramientas” productoras de conocimiento y acción, de este modo proyectan el arte a posibilidades inesperadas. En este sentido el *dispositivo artístico* “es mucho más complejo que un instrumento (sin dejar de serlo), pues su complejidad radica en su función de bisagra entre mundos simbólicos y/o sistemas materiales u orgánicos” que, atraviesan e interpelan al artista. (Ramri 2020, párrafo 8)

En el terreno de las artes escénicas tanto el teatro físico, la comedia del arte, la pantomima, el drama burgués o el ballet han sido dispositivos que construyen una forma de ser y de representar al otro, por medio de codificaciones definidas en parámetros medibles e irrefutables, de este modo se configura en una idea establecida de lo que se son. Y como resultado se tienen personajes. En la contemporaneidad menciona Grande:

La crisis, desmantelamiento, disolución o muerte del personaje en el teatro moderno ha mostrado un horizonte hasta ahora insospechado en la concepción de la teatralidad, un nuevo paradigma que invierte los planteamientos de la *episteme* teatral clásica en favor de un nuevo signo complejo, dinámico, impredecible. (2000, 633)

Autores como Jesús G. Maestro, Abirached, Abuín o Fuchs buscan desde sus planteamientos subvertir el principio lógico de identidad como presupuesto que modela al personaje teatral. De tal modo pretenden desarmar este concepto dramático para abrir sus límites y separarlo de sus filiaciones al teatro medieval y de principios de siglo XX.

Así mismo dan la posibilidad para concebir al personaje teatral contemporáneo como un ente con potencia y “carácter indefinible, abierto, procesual (...) al que le constituye una heterogeneidad y un carácter versátil que desafiaba cualquier proyección esencialista de su significado (...), y que se caracteriza por su configuración discontinua y fragmentada” (Grande 2000, 635). La teoría teatral contemporánea apela a liberar al “personaje” (y a este como espejo del artista) de la sobre codificación que intenta fijarlo en un solo punto. También lo aleja de la imitación física, en su lugar lo transforma en un signo que pone en movimiento sistemas orgánicos, materiales o simbólicos.

Esta crisis del personaje como afirma Abirached (2012), no significa su muerte, sentencia hecha por Guénon. Por el contrario, es la revitalización del mismo, que se encuentra entre el tránsito, la novedad y la tradición. Este tránsito genera un quiebre y a la vez crisis en el personaje, ya que es el reflejo de la crisis del mimesis como imitación del arte. Abirached propone en la contemporaneidad teatral un “personaje abierto”, “el fin del imperio la fábula”, este postulado no lo despoja de carácter, sino que lo libera de una identidad prefijada y de falsas conversiones. Este “impersonaje”, como lo llama Sarrazac (2006), es “en el sentido musiliano, sin cualidades. Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad, ni sustancia identificadora” (367-8).

El “personaje” contemporáneo es un ente inacabado que se mantiene en constante transformación y significación propia, además se resiste a la reducción de códigos gestuales, huye del estereotipo, la teatralización y su representación artificial. El “personaje” invita a proponer otras dialécticas, no determinantes, ni normativas, sino abiertas que reconfiguren las formas en las que tradicionalmente se ha concebido el teatro. Fenómeno vivo y dinámico en constante transformación y búsqueda de sentido.

Durante mis años de trabajo en las tablas me he preguntado cómo responder al reto de encarnación del otro, por ejemplo, de un perro, un niño, un viejo, un ave, un elemento, sin entramparme en el cliché, o la fabulación. Cómo transitar la performatividad del ser (como yo la llamo) y convertirme en “un lugar de pasaje y metamorfosis de todos los rostros, de todas las máscaras” y de todos los seres. (Sarrazac 2006, 367). Hoy encuentro las respuestas, volviendo a la mirada a mi origen, a los Andes y su sabiduría, a los procesos de transfiguración chamánica que cuenta sobre el poder de transformación de los seres humanos.

## 2. La vida se paraliza con la repetición

Esta, por así llamarla, “crisis” del personaje en la contemporaneidad es el reflejo de la crisis de la mimesis, propuesta de Abirached (2012). La tradición artística en general fulgura en el término mimesis, el que se ha problematizado a lo largo del tiempo, de modo que devela su compleja naturaleza cambiante e inestable. La mimesis no es un pensamiento que se entumece en nombre de la tradición, por el contrario, es un concepto vivo que se reinventa e inventa en relación poética con el artista, sus prácticas y sus procesos.

Es importante precisar que el debate sobre la mimesis es amplio y profundamente heterogéneo. Su desarrollo histórico no puede entenderse como una línea continua, sino como una constelación de tensiones, desplazamientos y rupturas conceptuales que atraviesan las distintas épocas del pensamiento occidental. La mimesis, lejos de fijarse en una definición única, ha sido un territorio en permanente disputa, reconfigurado por cada generación de artistas y filósofos.

Desde su aparición en Grecia y durante 20 siglos, la mimesis condicionó la función del arte a la tarea de la imitación y búsqueda de semejanza de la realidad. Cabe decir que se toma en cuenta real sólo lo que se ve, de este modo se concibe el arte como imitación o la capacidad para reproducir fielmente la apariencia de las cosas, de tal forma que es acto pasivo en el que no opera la subjetividad del artista. Este presupuesto se convirtió en una característica incuestionable y en propiedad universal del “verdadero” arte.

A pesar de lo dicho anteriormente, muchos artistas y filósofos se han dado la tarea de construir significado en torno a este concepto, el que se popularizó como copia fiel de la realidad y al que el mismo Aristóteles cuestionó asegurando que “el arte también puede representar la realidad como podría o debería ser” (siglo IV a. C.). Tatariewicz (2001) en sus estudios sobre el tema menciona que otros filósofos se cuestionaban sobre el tema:

Imitar cómo funciona la naturaleza, no su forma, aseguraba Demócrito. Mientras que Filastro el Viejo apelaba a la fantasía como más sabía que la imitación. “Porque la segunda se dedicaba solo a lo que había visto realmente, mientras que la primera representaba cosas que no ha visto”. (Tatariewicz 2001, 304)

En la Edad Media con un pensamiento direccionado por el cristianismo, se consideró que el arte debía imitar lo invisible, eso que es eterno y perfecto, refiriéndose a Dios. A este tipo de representaciones los escolásticos incluso le dieron un valor superior.

Sin embargo, no faltaron en el medioevo los radicales como Tertuliano que anularon toda idea de imitación porque estaba prohibida por Dios.

En el Renacimiento y el Barroco la imitación sigue siendo el centro neurálgico de la teoría del arte: “la imitación de la naturaleza como el camino hacia la belleza” planteó Battista Alberti (1591). Mientras Durero (1505) consideró que: “la imitación no es un acto pasivo: la naturaleza tiene que descifrarse y su contenido extraerse” (Tatarkiewicz 2001, 305). En medio de estos debates, aparece un término desconocido hasta entonces y planteado por V, Danti (1567), “el arte no imita, sino retrata”. Y otro más “intrépido” como lo llama Tatarkiewicz que sentencia que “el arte representa las cosas como no son” (Robertelo citado en Tatarkiewicz 2001, 307). En el Renacimiento el concepto de arte como imitación de la naturaleza se sustituye por primera vez por otro más condicionante, “la naturaleza debe imitarse, pero como la habían imitado los antiguos” (Tatarkiewicz 2001, 305). Es en este punto es donde se hace oficialmente raja tabla a la subjetividad del artista y se lo subordina a la ecuación de ser imitadores de los “grandes”. Esta sentencia fue tan decidora que condicionó incluso la formación artística.

En el siglo XVII, Burke (1757) afirmó, refiriéndose a la poesía, que esta “no puede imitar, porque las palabras no se parecen a las cosas” (Tatarkiewicz 2001, 309). Posteriormente Vasari (siglo XVIII) apuntala este concepto con “el mundo no es copiable y se espera más del arte” (Tatarkiewicz 2001, 311). En la modernidad hay un giro momentáneo de esta teoría. Se compara al artista con el gran creador y se le atribuye la posibilidad no solo de imitar la realidad sino de transformarla. Hasta se llegar a considerar al arte por sobre la misma naturaleza y a la imaginación como una forma de superar la realidad. Posteriormente el “realismo”, como se lo conoce, vuelve a tomar posesión de las cosas, reafirmó que la “imaginación es la reina del error y la falsedad” (Champefleury citado en Tatarkiewicz, 318).

A finales del siglo XIX, Zola introduce el naturalismo como un giro decisivo: ya no se trata de copiar la realidad, sino de investigarla, de exponer sus tensiones y mecanismos ocultos. Con ello se abre una ruptura dentro del realismo y queda en evidencia que la historia de la mimesis no es lineal ni homogénea, sino un campo movedizo donde conviven posiciones contrapuestas. Mientras algunos artistas reclamaban aún la verosimilitud, otros —como Cézanne y los movimientos emergentes— comenzaban a proponer que el arte debía construir la realidad o incluso prescindir de ella.

En este horizonte aparece la lectura de Benjamin<sup>23</sup> (1933), para quien la mimesis no es imitación ni copia, sino facultad: un poder humano para producir correspondencias, reconocer afinidades invisibles y volver presente lo semejante. Esta idea, que desborda toda noción de representación, prepara el terreno para la propuesta de Lacoue-Labarthe, en la que la mimesis se libera definitivamente de la subordinación al modelo y se convierte en una potencia creadora, capaz de fracturar la repetición y abrir camino a lo que aún no ha sido dicho.

Cézanne (1870) hablaba de comentar y construir la realidad, mientras que los más radicales decían que el arte no debería tener nada que ver con esta. No solo se cuestiona su función, sino también el concepto de realidad y si al arte debe o no prescindir de la misma. En 1986, Lacoue-Labarthe tomando los conceptos de Benjamín, planteó una nueva lectura del mimesis, la que considero es una premisa para el devenir del trabajo escénico. Para el autor la mimesis debe liberarse de su significado de imitación, al que además se le ha presupuesto el sinónimo de verosimilitud y dejar de tomar la forma de la sumisión para convertirse en creadora.

La mimesis no puede “imitar” y tampoco “representar”. Su función es la de “volver presente”, la de evocar a través de la facultad poética del mimético. Según Grillparzer (1841), imitar “los acontecimientos que le son impenetrables” (...) “Lo que hay de más elevado y raro”: la pura grandeza como tal (Lacoue-Labarthe 2010, 352). De acuerdo con Lacoue-Labarthe (2010) la mimesis no puede someter el arte a un modelo, por tal razón es necesario el olvido, no como una pérdida de memoria, sino como una necesidad para la economía de lo vivo, lo que se paraliza con la repetición. Esta invitación al extravío necesario y voluntario, este soltar la “rumina del pasado”, impulsa la acción y rompe la inmovilidad, al mismo tiempo es una ofrenda al porvenir, es tener fe a lo desconocido y a lo que aún queda por decir.

Esta naturaleza mutante de la mimesis reflejada en el personaje, lo incita a la liberarse de la imitación en gesto y en persona de los modelos, de la copia que ignora las múltiples realidades y lo somete al imperio de una memoria petrificante. Lo convoca a engendrar nuevas formas de construirse, de hacerse presente en la ficción escénica contemporánea.

---

<sup>23</sup> Como recuerda Benjamín (1933), la mimesis no consiste en imitar, sino en la facultad de producir y captar similitudes no sensoriales; una potencia creadora que escapa al simple reflejo de lo real.

### 3. Ficcional, una forma de “volverse presente”

La ficción es la herramienta que utiliza el artista para producir, reinventar, re-presentar, agrietar, cuestionar, volver visible y desafiar el mundo. Es una forma de “re-presentación” de lo existente. Re/presentar en el sentido de dar una nueva y segunda visión al mundo. No es una falsificación, ya que se opta por ella no con el propósito turbio de tergiversar “la verdad”. Es solo un tratamiento específico del mundo que no elude por inmadurez o irresponsabilidad los rigores que exige el tratamiento de esta, además, justamente pone en evidencia el carácter complejo de la situación que inspira (Saer 2014). También, la ficción es invento, imaginación, sueño, profecía, recuerdo, es “producir las coordenadas para plantear un otro lugar” (Giacoina 2019, 374). Su esencia es epigenérica, por lo que no tiene existencia propia, sino que se construye por medio de todo aquello que interpela. Se encuentra en constante transformación porque está ligada al surgimiento y a la manifestación intensa. Posee una identidad momentánea, mutante, maleable con el poder de alzarse contra su propia naturaleza. Así mismo, le es inherente un valor temporal y un destino filosófico porque se resiste a replicar las máscaras del mundo. Se construye y destruye, consagra y revela, bosqueja, dibuja, toma y aniquila la forma, y deviene siempre en la resignificación del mundo (Malabou 2010).<sup>24</sup>

En este sentido, la ficción comparte con la plasticidad —en el sentido propuesto por Malabou— la capacidad de recibir forma y, al mismo tiempo, de dar forma, de producir rupturas y transformaciones allí donde parecía no haber posibilidad de cambio. La ficción no se limita a modelar lo real: también lo quiebra, lo reconfigura y lo obliga a devenir otra cosa. Su potencia radica precisamente en esa doble fuerza plástica: es materia que se deja afectar por las tensiones del mundo y, a la vez, energía que irrumpe para modificarlo. Por ello, cada gesto ficcional en la escena —sea palabra, movimiento, sonoridad, luz o materialidad— opera como una metamorfosis que revela la fragilidad de lo establecido y abre la posibilidad de imaginar otras configuraciones de lo existente.

La ficción se manifiesta por medio de un sin número de posibilidades, técnicas, conceptos y materiales. Es un vaivén “en un juego de distancias y aproximaciones”<sup>25</sup> que, figura entre lo clásico, lo moderno, las vanguardias, la experimentación y las disciplinas hasta desbordarlas. Su naturaleza insólita está marcada por la heterogeneidad de una

---

<sup>24</sup> Características que Katherine Malabou identifica son de la plasticidad. Las que yo traslado como características de la ficción.

<sup>25</sup> Término que Antonio Cornejo Polar utiliza para referencia una de las peculiaridades de la literatura Latinoamérica.

constante invención de prácticas de sentido, estas se resisten a un modo de subjetivación dominante.

Ficcional es darle cuerpo a la ficción, es hacer acción el pensamiento, la intuición. Cavilar lo impensable y hacernos presentes para cuestionar los modelos y las formas únicas de representación. Estas formas rompen con “la tradición que se presenta como única, lineal y necesaria, con esa que señala y erige lo absoluto” (Saer 2014, 24). Es hacer testimonio de que no existe una sola forma de traducir el mundo y que el arte puede emanciparse de la realidad establecida como tal, rasgando los filtros desde donde se ha impuesto leerla. Es “multiplicar al infinito el tratamiento de lo real.” (43)

#### **4. La ficción escénica contemporánea**

Si ya no se escribe ni se lee como antes, es  
porque tampoco se puede ver ni representar  
como antes.  
(Barbero, Vero con los otros).

La ficción escénica contemporánea es una compleja narración texturizada de varias capas como imagen, movimiento, sonoridad, luz, cuerpo, voz, objeto, tecnología, saberes y disciplinas. Estos elementos dialogan entre sí para crear un discurso que conmociona lo real (Cornejo 1997). Donde lo cotidiano, lo simple, lo corriente, adquiere un sentido poético y subyace una motivación primaria que es la de revelar la naturaleza de una verdad insólita y nueva, de algo que aún es desconocido.

No fija formas espaciales o temporales, porque no utiliza medios o materiales específicos. Además, no es un género definible puesto que es impreciso y fronterizo y está en un permanente estado liminal entre los géneros artísticos y no-artísticos (Fabiao citado en Hang y Muñoz 2019). Estructura su discurso y su hacer en dialogo con la tradición, no rechaza, la desvía constantemente pero no abandona. Se enuncia a través de la precariedad como plantea Eleonora Fabiao. Lo precario no como la falta de recurso o condición lamentable sino consciencia de la inestabilidad, de relatividad, de la indefinición, de lo que esta irremediamente condenado al tiempo y que se revela como potencia. Por ejemplo, el teatro performativo es una de las expresiones más visibles de la ficción escénica contemporánea. Dimitris Papaioannou en Grecia, Romeo Castellucci en Italia, Bob Wilson en Estados Unidos, el Sanitario de Objetos en Argentina, Guaguas Siniestros, Xona Bastarda y La Ritual en Ecuador encarnan esta forma artística como un reducto de rebelión frente a lo establecido, donde el artista se resiste a la infernal y maldita

complacencia de la forma. En estos territorios escénicos, el “teatro” perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido e incita a una especie de rebelión virtual contra el mundo y contra sí mismo.

El teatro performativo o el teatro de imagen y la ficción escénica contemporánea se abyectan del orden canónico escénico, no por terrorismo al pasado o caducidad pretenciosa, sino para hacer una reconversión de la tradición escénica, sus técnicas y conceptos, como posibilidad de proyección hacia lo transcendental y nuevo. Desbordan el campo de la representación, se resisten a perder el misterio y a sufrir la aniquilación del pensamiento del ranking. Deshabitan los estereotipos mientras legitiman lo inadvertido por medio del testimonio de los movimientos y devenires del presente, de este modo proponen al arte como una forma de conquista de identidades fluidas, contingentes y reacias a la clasificación por dignidad obscena.

Desde esta perspectiva, la referencia a Descola (2012) se vuelve pertinente: sus reflexiones sobre los sistemas clasificatorios ayudan a comprender cómo estas escenas cuestionan dichas jerarquías y se afirman en identidades flexibles, fugitivas, ajenas a cualquier ordenamiento rígido. (Descola 2012, 201) (2012), crítica los sistemas de clasificación que jerarquizan a los seres y los mundos permite comprender cómo estas prácticas escénicas cuestionan justamente esas taxonomías rígidas y habilitan modos de existencia que no se subordinan a un orden ontológico fijo. (Descola 2012, 201)

El teatro de hoy es híbrido porque cancela identificaciones puras y auténticas. El teatro de hoy está en constante intercambio y haciendo alianzas fecundas a través del dialogo y la confrontación no solo con disciplinas relacionadas al campo del arte, “sino con saberes y prácticas de la vida” (García 2006, 73). Es híbrido como son los cuerpos que lo transitan, cuerpos performativamente salvajes, “oscilante entre la escena y la no-escena, entre el arte y no-arte” (Fabiao en Hang y Muñoz 2019, 41). El teatro de hoy lleva una intensión intrínseca que más que reproducir, pretende ampliar el dominio de lo escénico hacia otras lógicas de expresión más sensible (Gruzinski 1994). Obra principalmente desde las imágenes (visuales, sonoras, sensitivas) que son dialécticas, porque hacen visibles los tiempos, la discontinuidad y la intermitencia.

Al construirse desde nuevos parámetros estéticos, requiere también nuevas formas de lectura, de una mirada diferente sobre una realidad singular que se levanta desde una imaginación artística que ya no favorece las articulaciones figurativas. La ficción escénica contemporánea exige riesgo, traspasar los límites, las jaulas estetizadas. Nos convoca a ser libres, irreductibles, conflictivos, capaces de romper las prisiones de lo posible por

medio de la creación de mundos en el interior de este mundo. Hace posible ser voz y acción legítima, sin miedo a pensar por uno mismo y a ser por uno mismo (Garcés 2018). Llama al artista a ser el “hacedor” consciente de ficción, a despertar el don de “tomar esas cosas que llamamos lugares comunes y representarlos de manera que logren, que expandan los límites que nos hemos impuesto” (Zukav 1991, 31) y nos han impuesto para hacer nuestra la posibilidad y develar no inaudito.

En este punto el arte se convierte en un acto político, porque deja de representar y de hacer lo que se le ha sido asignado. Se aleja del monopolio de la aristocracia y el disfrute de las elites, ya no es territorio de conquistas estéticas, ni de transmisión de valores y conceptos dominantes, tampoco de creación melómana y sistema de control de cuerpos y saberes. Re-conoce el mundo y lo desmenuza sin decoro para que a partir de este punto de re-concomimiento podamos volver a contarnos a nosotros mismos, generar nuestras propias identidades, nuestros propios sentidos, unos que excedan lo previsto, que den agencia a lo vivo para “volvemos presentes”.

Este “Hacerse presente”, esta evocación del “SER” lejos de las ilusiones estéticas ha significado para mí una desprogramación de mí misma y del medio. Romper con los automatismos cotidianos, técnicos, con tendencias y costumbres expresivas, que me condenan a parecer o simularme a mí misma. Revelarme a esa forma de muerte y hacer presente la vida que me atraviesa. Entonces, desprogramar se convierte en un desaprender, en un olvido voluntario de las narrativas que condicionan la percepción del mundo. En cuestionar y reflexionar sobre las estructuras impuestas desde la educación artística para encontrar mi propio lugar de enunciación. Me desprogramo y hago efectiva una implosión, en un retorno, un desanclaje del afuera, una declaración de obsolescencia de todas las herramientas con las que cuento, como una forma de anticiparme al porvenir.

**Nota 8:** ¡Hay que revelarse contra el desencantamiento del mundo!

## **5. El caos como lugar de enunciación**

Pienso, escribo y creo desde la frontera, en el espacio liminal, entre el mundo creado y lo que aún está por existir. A este lugar lo llamo “la frontera del caos”. A mis espaldas está el mundo estructurado del arte, normado y predecible. Frente a mí tengo el vasto espacio donde todo existe en posibilidad y al que sólo se accede a través de un salto de fe.

Debo aclarar que he sido yo misma la que se expulsó a la periferia del arte como acto de rebeldía contra los letrados y devotos de la oficialidad. Ellos que pretenden

homogeneizar la expresión y la intención del artista con ideas cadaverizadas del mundo. Soy un brote de vida que desmonta las formas, soy un territorio rebelde de resistencia y sobrevivencia, en el que se atraviesa occidente, y al mismo tiempo, desde dentro le permea la presencia de un elemento primigenio, el de un ancestro con pasado sagrado que tiene una memoria que busca voz en el presente.

Desde el arte advierto que no soy un territorio de conquistas estéticas, tampoco que tengo una identidad artística única, sino que me modifico con todo lo que me interpela. Admito que mi cuerpo se resiente a estar al servicio de cualquier forma ajena. En mí se acumula el ancestro y lo urbano. Me muevo entre el hoy y el pasado. Soy teatro griego, pero también animal de poder, soy clown, pero también payaso de cutato, zapateo mientras bailo ballet. También soy Taichi en el Panecillo, performer, runa posmoderna, transformación sin fin, habitante en el caos, brother de la sinrazón. Habito las periferias y las alturas. Tomo la materia del mundo y me apropio de ella para transformarla y darle un nuevo sentido. Me tomo como materia que abandona su destino para transformarse y encontrar su sentido.

Me hago cargo conscientemente de mi historia personal en todas sus dimensiones. También tomo conciencia de mi materialidad, la de mi cuerpo, mi mente, mi energía y mis emociones. Tengo estructuras determinadas a las que les he fijado un destino. A ellas les doy un nuevo sentido, muy otro, muy de pensarse, de saberse, de “sentir, estar, hacer... vivir”, de ser en creación (Walsh 2023, 136). Para después entrar en un proceso de putrefacción y deconstrucción controlada.

Habito “la frontera del caos”, el lugar donde todo existe en posibilidad, un espacio de transición y proyección hacia lo insospechado. Para desafiar, transgredir y fisurar el arte y a mí misma. Para que, de estas fisuras, pueda brotar y gritar lo nuevo (Walsh, 2023).

## 6. Un dispositivo artístico inspirado en los andes

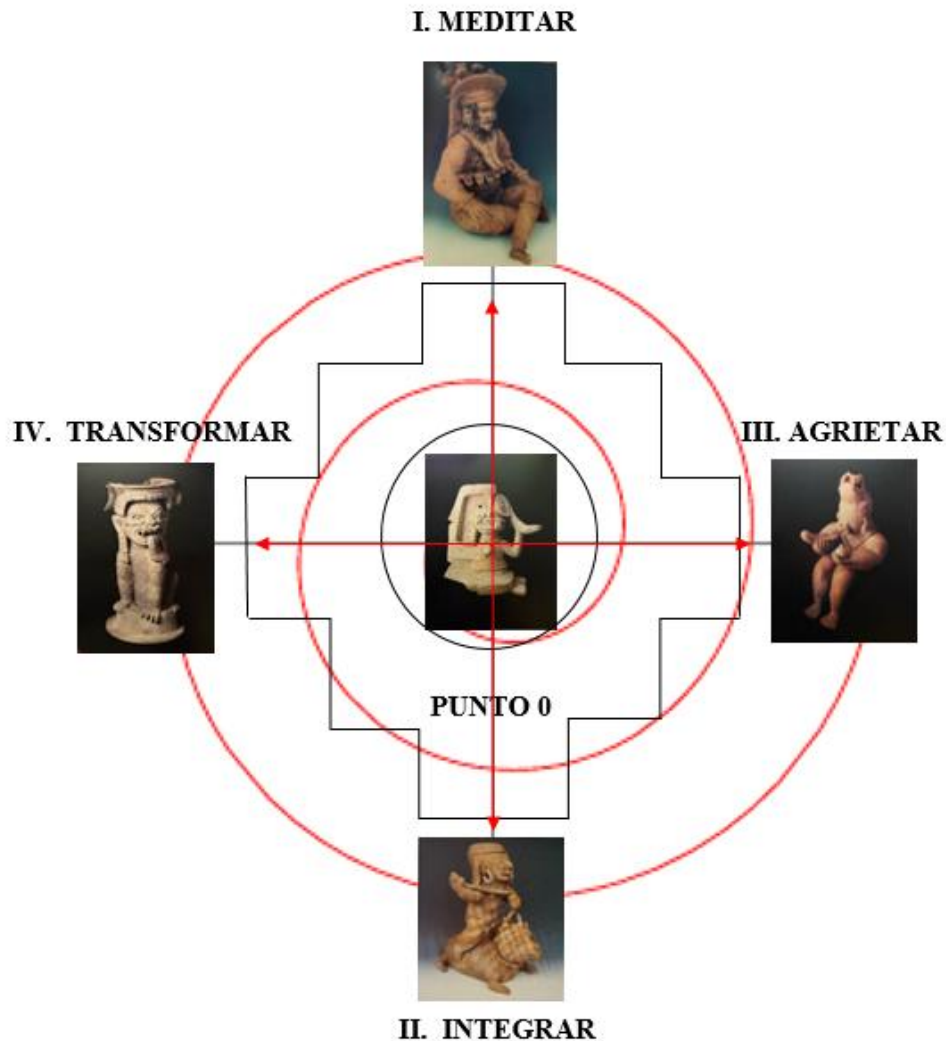


Figura 6. Modelo de dispositivo artístico  
Fuente: Elaboración propia

El mundo es como es, porque así nos lo han  
contado desde que nacimos.  
García, El don de los Dioses

### 6.1. El origen de todo. En busca de mi animal de poder

Toda esta investigación nació de la urgencia, del llamado de una fuerza que busca cuerpo. Brotó como la necesidad de trasladar la experiencia de mi segunda iniciación, en la que me fue develado mi animal de poder<sup>26</sup> a las tablas. Encontrar la forma de contarme

<sup>26</sup> Sobre este tema en específico hablaré al finalizar la explicación de las partes que componen este dispositivo, ya que es su objetivo final.

en escena desde mi dimensión mágica y sagrada, hacer presente las fuerzas y poderes invisibles me acompañen en el camino. Empecé trabajando con las técnicas de enteramiento actoral que conozco: Stanislavsky, Meyerhol, Grotowsky, Meisner, La comedia del arte, entre otras. Sin embargo, no pude encontrar en estas la forma de resolver mis particulares necesidades escénicas, así que decidí desarrollar mis propios medios de entrenamiento actoral...

## 6.2. Todo fue una intuición

Inspirada en la propuesta del psico-antropólogo Martínez,<sup>27</sup> me aventuré a trazar mi propia cartografía referencial. Un sendero alternativo para transitar la performatividad de mi ser y devenir en animal de poder. Para llevarlo a cabo, parto de la investigación e interpretación sensible de piezas cerámicas del arte precolombino de los Andes septentrionales. Busco en aquellas piezas la memoria del pasado que me permita entender cómo funcionan los rituales que los chamanes utilizaron para sus transformaciones y viajes hacia al supra mundo.

Escogí cinco piezas cerámicas que considero representaciones simbólicas de este proceso, ya que sus detalles y códigos iconográficos en conjunto construyen significación en torno al tema de la transfiguración shamánica. Además, considero que estas piezas tienen una memoria intrínseca y un conocimiento que se trasmite a través de su materialidad<sup>28</sup> y de la estética de sus gestos. Entonces, me apropio de estos guardianes silenciosos, indago en sus símbolos y significados. Luego los llevo a la contemporaneidad, los performeo y les doy un nuevo sentido, uno muy mío. Las pongo en diálogo con la creación escénica contemporánea y las convierto en cada una de las estancias de mi sendero hacia la encarnación de mi animal de poder.

Todo nació de la intuición, una práctica que he ido afinando por medio del trabajo sensible del arte, en combinación con mis estudios filosóficos, prácticas iniciáticas y la observación minuciosa de la vida. Lo que además me permitió hacer otra lectura de las

---

<sup>27</sup> Propuesta mediante la que Martínez busca explicar el proceso metamórfico de los taitas de los Andes durante sus procesos rituales. Lo hace a través de una lectura alternativa de varias piezas cerámicas, pertenecientes a las culturas norandinas, en diálogo con el proceso de individuación planteado por Jung (2015). /Figura 4a, 4b y 4c.

<sup>28</sup> Los pueblos aborígenes del norte de los Andes no tenían escritura. Trasmítían sus conocimientos a través de tres formas:

- Oral, gestual; mitos leyendas y cantares.
- Iconografía: Representaciones con sentido y significado.
- Y ritual

piezas cerámica, atravesando los límites de la teoría y razón. Someter estas piezas a un análisis que va más allá de lo que tradicionalmente se cuenta sobre ellas (Llamazares y Martínez 2022.), requirió refinar mis estrategias interpretativas y ampliar mis marcos ontológicos para extender mis horizontes cognitivos y acrecentar mi propia percepción. Para después escucharlas hablar a través de señales y sueños.

### **6.3. Un laboratorio experimental**

Con el fin de llevar las reflexiones e intuiciones obtenidas durante el proceso de investigación. Inicé un laboratorio de experimentación que me permitió delinear el primer modelo de dispositivo. Las siguientes páginas cuentan sobre la experiencia de este laboratorio, el trabajo detallado de cada semana y sus resultados. Este trabajo se realizó en los meses de febrero-abril del 2025 en el Dojo del “Núcleo Kalobiótico”, en Quito-Ecuador.

Durante la primera etapa del laboratorio trabajé sola, posteriormente entraron en diálogo las propuestas de Verónica Castillo y Francisco Ordoñez, “Atlas de geografías imaginarias. Catalogación de las estrellas” y “Nueve extremidades”, respectivamente.

#### **Meditar. Primer momento**

##### **Semana I**



Figura 7. Figura sedente representado un personaje de rango, Cultura Bahía (500 a.C.-500 d.C.). Fotografía tomada el 10 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Sobre la pieza cerámica**

Si miramos detenidamente esta pieza (Figura 7) podemos observar que, hay un cierto aire de poder que impregna a la figura, no me refiero a la jerarquía que denota su tocado, su collar de colmillos, su nariguera y poncho, sino a su “presencia”. Una fuerza que se cuenta desde la serenidad y la solemnidad de su postura. La que me recuerda a la postura que en oriente se conoce como “zazen”: piernas cruzadas, espalda erguida, las manos descansan en las rodillas y los ojos están clavados al piso, los dedos de sus pies están atentos y la boca está entreabierta, con un sutil gesto que evoca el aliento, que sugiere la respiración. Esta es una postura clásica para la meditación, conocida también como la postura del “despertar”. La meditación sedente o zazen “es una exploración interior a las profundidades del ser y del cosmos” (Faulliot 1982, 104). Es una forma de recordarnos y recordar al mundo desde su naturaleza trascendental y perpetua transformación. El zazen tiene tres principios básicos: empujar el cielo con la cabeza, el que busca el control del cuerpo en la quietud prolongada. El mugido del silencio, el que concentra la atención en la respiración, flujo de la energía vital. Y la actitud del espíritu, como forma de aquietar la mente para dejar que la consciencia universal se manifieste.

La relación activa de estos tres principios desprende la atención del foco cotidiano para “elevantarla” hacia realidades más sutiles. Cabe decir que el zazen no es la única forma de despertar a uno mismo y a la realidad. En Japón, por ejemplo, la vía del Zen o de la contemplación “enseña una serie de técnicas destinadas a la toma de conciencia susceptible para provocar el estallido de los límites de la mente” (Faulliot 1982, 104).

Entre estas técnicas se encuentran la meditación sedente, la “meditación sobre la acción”, la concentración sobre el movimiento, la que tiene la finalidad de realizar “una unión más estrecha entre el hombre y el instrumento, entre el sujeto y el objeto, entre el actor y la acción, entre el espíritu y el cuerpo. (Faulliot 1982, 120)

Estos son caminos que preparan a los adeptos para poder ser un canal entre la tierra y el cielo, entre lo sagrado y lo profano, para lo que se emplean una serie de prácticas que actúan a modo de alquimia interior. Donde la práctica constante permite el desarrollo de sus facultades latentes.

Las sociedades ancestrales andinas desarrollaron sus propias formas de meditación, danzas, cánticos y consumo ritual de plantas sagradas para desprender la atención del foco cotidiano y permitir la inducción de los adeptos al mundo de los espíritus, a la constatación de otras realidades. Sin embargo, no es difícil imaginar a los

grandes chamanes de los Andes del norte practicar el zazen, la postura del despertar. Retirarse a la soledad de los bosques para escuchar el flujo de los caudales detenidamente, adentrarse en la selva o subir las montañas a solas. Sentarse en silencio y experimentar la atención plena como una forma de trascender las limitaciones del mundo físico, conectar con un poder superior, con la conciencia universal.

Considero que, en los Andes los hombres y mujeres, chamanes, brujos, curanderos, hechiceros, médicos, clarividentes encargados de la comunicación entre el mundo terrenal y el de los dioses, eran formados en diferentes prácticas que les permitían prepararse para sus viajes hacia el encuentro con lo desconocido: espíritus primordiales, protectores, antepasados o muertos y recibir sus conocimientos y mensajes. Prácticas que como en todas las sociedades del mundo eran impartidas por maestros, en “escuelas místicas” donde se transmitían los conocimientos del origen de la naturaleza y del universo. No quedan evidencias sobre estas afirmaciones, sin embargo, la memoria que aún queda de estas sociedades confirma un conocimiento sistematizado que se transmitía intencionalmente.

Para mí el *Hombre sedente de Bahía*, no solo cuenta sobre un personaje de rango, sino que habla de la meditación como una forma de adquirir el poder y la conciencia para traspasar los límites de lo real. La meditación es el primer paso en mi devenir en animal de poder.

### **Criatura continente**

Duermo con la fotografía del *Hombre sedente de Bahía*<sup>29</sup> bajo la almohada, el *Taita-guerrero en estado de meditación*. Después de varios días encuentro una guía en su figura. Hago una conexión con una pieza cerámica de las Figuras-Huésped de Teotihuacán. El primer momento del dispositivo, no sólo ratifica su nombre, sino que adquiere un sentido poético.

---

<sup>29</sup> Tarea encomendada por la maestra del “Núcleo Kalobiótico”, Alicia Vela, con la finalidad de encontrar otras formas de dialogar con la materialidad y las imágenes.



Figura 8. Host Figurines”, Teotihuacán, Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Fuente: Doyle 2022.

Las *Host figurines*, las figuras de anfitrión son cerámicas antropomorfas asexuadas que en su interior albergan una variedad de seres, a modo de huéspedes. A estas piezas Laurette Sejourné se refería como:

Escultura singular: un personaje sentado, dotado de volumen, pero cuyo rostro no tiene rasgos y que revela ser una criatura continente, o sea, un espacio interior habitado por brillantes criaturas. Es evidente que ese cuerpo cuyos órganos están mudados en una constelación de seres humanos no puede indicar otra cosa que el triunfo sobre la necesidad, la transformación de la materia en su sustancia íntima. (Sejourné citado en Moragas y Villalonga 2022, 32)

Este diálogo intencionado entre las *Figuras- Huésped* y el *Hombre sedente de Bahía*<sup>30</sup>, me permitió entender que, para emprender el viaje hacia la otra orilla, hacia la transformación que significa devenir en mi animal de poder, debía reconocermé y contarme desde mi sustancia más íntima. Parto de la meditación como una forma de reencuentro con mi “yo continente”, con esa intimidad donde habitan las pequeñas verdades, las “brillantes criaturas”, mi universo interior que aún es desconocido. Utilizo la respiración como ancla en mis meditaciones en quietud y en movimiento.<sup>31</sup> Y considero lo que menciona Irigaray:

La respiración se presenta como una alternativa a la ruta habitual hacia la comprensión, que para los estándares occidentales requiere un pensamiento intenso y una observación aguda (...) Y se convierte en un puente entre el cuerpo y la consciencia, la actividad y la pasividad, la inmanencia y la trascendencia. (citado en Grammatikopoulou 2014, 14-7)

<sup>30</sup> Como dato: Las cerámicas son contemporáneas, entre (450 y 500 d. C.). Lo que para mí ratifica que había una forma de pensamiento común, que interpretaba el mundo a profundidad, independiente de su ubicación geográfica en el continente o su relación física.

<sup>31</sup> Meditación en quietud: Zazen sin semilla o con semilla.

Meditación con semilla: utiliza un punto focal concreto, un mantra, frase o una imagen.

Meditación sin semilla: parte de la premisa de la quietud de la mente y la observación.

Y Método Wim Hof. Para más información y detalles de la técnica ir a:  
<https://www.wimhofmethod.com/>

En movimiento: Taichi Chuan, Qi gong, Apnea en piscina.

Empiezo a reconocermé mientras expando mi conciencia. Llego a comprender que la realidad es maleable y que se crea desde mí adentro. La meditación me sobrepone y me permite atravesar las realidades grandes y voluminosas que a momentos callan a las pequeñas porque las considera inútiles (Pablo Palacio 1927). Sin embargo, es pertinente reconocer que “las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida (...)” (Pablo Palacio 1927, 49). Entonces le doy otro sentido a la meditación, uno sentido más propio. Y la tomo como una invitación a la disección, a ahondar en mí para rebuscar en mis profundidades. Extraigo por partes esas realidades, siento que soy una *Figura anfitrión*, ya que puedo volverme a armar desde la intuición, la imaginación y la memoria. Sé que puedo moldearme desde adentro.

### **Yo, continente**

Como lo hace un arqueólogo, cavo profundamente en vertical, retiro la tierra, la materia que me cubre, la carne muerta, hasta llegar a lo que aún yace descocido en mi profundo espacio interior. Respiro.... Continúo y voy haciendo camino con mis sentidos desconfigurados. Siento como el alimento va tomando destino. Entonces mudo mis órganos a constelaciones y cada uno se compone de metáfora individuales.

Me dibujo y redefino mi espacio interior. Prosigo, me tomo como territorio de exploración y como fuente de conocimiento. Soy un algo que es más de lo que se puede ver, que aún no está determinado por los estándares de la ciencia, la política, la sociedad o el arte. Supero la dicotomía entre cuerpo y conciencia.

Respiro...

Tengo viseras. Tengo sangre. Excretos orines. Lloro en la Semana Santa. No quiero seguir contándome desde ese lugar. Lo sé.

Una y otra vez me intuyo nueva y sigo en mi viaje interior. Agoto las formas de mirarme, entonces me imagino, me percibo, vuelvo a dibujarme y mientras lo hago, me cuento. El dibujo es una forma de escritura subjetiva, acompañada de referentes visuales que operan como de monólogo interno (Berger 2021). Lo voy constatando y armo mi continente interior, mi monólogo interno como Stanislavsky, *mi Venus anatómica*.<sup>32</sup>  
Respiro...

---

<sup>32</sup> Figuras de cera producidas entre los siglos XVII y XIX. Eran desmontables y su interior reproducía la anatomía interna del ser humano (viseras y órganos). Tenían fines científicos y eran utilizadas como herramienta pedagógica en la medicina, con el objetivo de evitar las disecciones. Esculturas

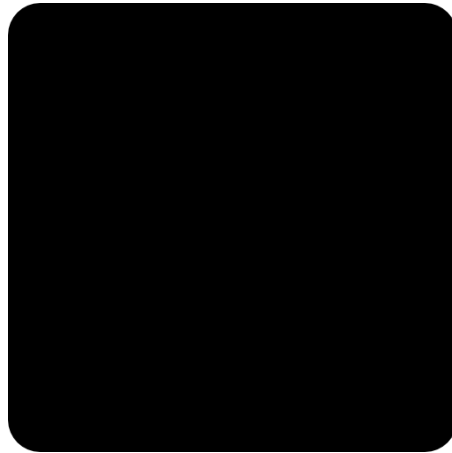


Figura 9. Continente interior, ilustración personal.  
Fuente: Elaboración propia

La meditación, sea sedente o en movimiento, es el primer paso. Pero, qué otras prácticas y tareas hacían los chamanes antes de emprender la transformación y traspasar los límites. A continuación, muestro otras figuras que cuentan sobre la meditación en el mundo norandino. Chamán en *zazen* (*za*: sentado, *zen*: unión íntima con el cosmos), su gesto evoca la respiración como punto atención (Figura 10). Gemelos en actitud de meditación en movimiento, postura clásica del yoga conocida como: Urdhva Mukha Svanasana, perro boca arriba (Figura 11).



Figura 10. Figura antropomorfa, Cultura Bahía (500 a.C.- 500 d.C.) Guía del Museo del Alabado. Fotografía tomada el 10 de febrero de 2025.  
Fuente: Elaboración propia

---

poseedoras de una belleza un tanto macabra, con detalles asombroso que parten de un minucioso estudio anatómico y poseedoras de aura poético innegable.



Figura 11. Gemelos, Cultura Jama Coaque (500 a.C.- 1534 d.C.). Guía del Museo del Alabado. Fotografía tomada el 20 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia

### **Integrar. Segundo momento**

#### **Semana II-III**



Figura 12. Escena de carecería. Personaje amarrando un cérvido muerto, Cultura Jama-Coaque (350 a.C. -1532 d.C.). Fotografía tomada 10 de febrero de 2025. <sup>33</sup>  
Fuente: Elaboración propia

---

<sup>33</sup> En Ontaneda 2010. Esta pieza se denomina *Hombre dominando un venado*.

### **Sobre la pieza cerámica**

Aunque esta pieza se describa como una simple *Escena de cacería de un cérvido*,<sup>34</sup> yo tengo otra lectura de ella. Apenas la vi la asocié con el dibujo clásico de la cultura china *Hombre montando en el toro*. Una serie de cuatro imágenes que se utilizan en las escuelas iniciáticas en oriente, que cuentan sobre una de las tareas que debe cumplir el iniciado en su camino al “despertar”: el dominio de su personalidad. Me aventuro a suponer que para los iniciados de los Andes era igual. La tarea del chaman tenía sus riesgos. Entiendo que viajar al mundo celeste o al inframundo, franquear las fronteras de lo real para obtener conocimientos, o contactarse con compañeros espirituales que guíen su camino requería de individuos con temple, cuya personalidad debía estar domesticada.

Si el iniciado andino (lo llamo iniciado porque era depositario de los conocimientos esotéricos de su pueblo) tenía un cuerpo débil, tenía una enorme probabilidad de perecer en el viaje. Si su energía estaba dispersa se perdería en el camino. Si sus emociones eran alborotadas se volvería loco al traspasar los límites. Y si su mente no estaba serena, seguro lo devoraría el misterio. Los iniciados en los Andes septentrionales eran chamanes a los que nada les asustaba, ni siquiera la muerte. Alcanzar esta temeridad requería de un aprendizaje del arte de la vida y los misterios que les permitía por un lado ser los intermediarios entre el mundo material y espiritual, entre el hombre y la naturaleza. Y a su vez cumplir con sus roles sociales: guerreros, sacerdotes, guías espirituales, médicos, parteras, herbolarios o curacas. Su preparación se basó en prácticas que iban más allá de la preparación y consumo ritual de plantas sagradas. También desarrollaron, como evidencian sus palimpsestos, una fuerza física excepcional, un conocimiento intelectual del mundo único, así como una consciencia superior de la realidad.

### **El manejo voluntario de la personalidad**

Esta pieza de la cultura Jama Coaque (Figura 14) me recordó las primeras enseñanzas de mi maestro de Teosofía y Artes marciales. El sifú García decía que lo primero, antes de empezar a dominar la personalidad, es re-conocerla. Para la teosofía la

---

<sup>34</sup> Cérvido que específicamente es una “Mazama rufina”, habita exclusivamente en lo que hoy se conoce como la provincia de Pichincha. Lo que para mí ratifica la conexión constante entre los habitantes aborígenes de la Costa y la Sierra de los Andes septentrionales, ya que la cultura jama Coaque a la que pertenece esta pieza, se desarrolló en la costa.

personalidad está compuesta por cuatro vehículos y sirven para poder transitar esta existencia y adquirir conocimiento:

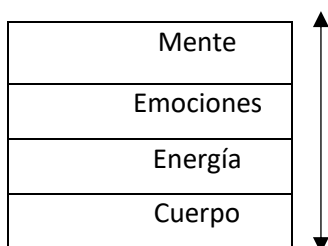


Figura 13. Esquema de la constitución de la personalidad según la teosofía”

Fuente: Elaboración propia

Los vehículos: mente, emociones, energía y cuerpo están interrelacionados entre sí de modo que uno condiciona a otro desde el más sutil hasta el más concreto. Mente condiciona a emoción, emoción a energía y energía a cuerpo o materialidad. Y viceversa. Para el iniciado, el trabajo del dominio sobre sí mismo, sobre su personalidad o el toro, le permite alcanzar su realización. Lo convierte en el gran maestro de las energías que lo habitan, por medio del control armonioso de todos los dominios de su existencia.

### Los cuatro dibujos chinos

Las cuatro imágenes, a simple vista, podrían contar sobre una escena de cacería o de domesticación animal, pero en realidad esconden la metáfora del camino del iniciado.



Figura 14. Serie hombre montado en toro, Dibujos chinos. Colección privada “Núcleo Kalobiótico”.

Fuente: Elaboración propia

- En el primer dibujo, un hombre camina solo, sin saber de la existencia del toro.
- En el segundo dibujo, hombre mira al toro por primera vez.
- En el tercer dibujo, el hombre intenta atrapar al toro.
- En el cuarto dibujo, el hombre está pacíficamente sentado sobre él.

Contado de otro modo, nosotros somos el hombre, el toro es nuestra personalidad: mente, emociones, energía y cuerpo. El ser humano que domina la personalidad controla su destino y puede transformarse así mismos y por consiguiente al mundo.

### **Años atrás. El Chi Kung**

Domesticar la personalidad es una tarea fundamental en las escuelas internas de artes marciales como las de Taichí, así como para la filosofía iniciática de China e India. Seguramente, también lo fue en los Andes y lo es mí para mí en el arte. Considero que el artista necesita una preparación y una disciplina constante diaria que va más allá de lo técnico. Coincido Silvia Flechoso (2023) cuando asegura que pintar, bailar, performar, esculpir, componer es el resultado último de un proceso anterior. Este camino empieza desde crear un cuerpo de artista resistente, sano, sabio, experimentado. Del mismo modo, crear una mente de artista enfocada, perseverante, discriminadora. Educar porque van a ser las que transmitan en la obra. Cultivar la espiritualidad porque si no hay conexión con lo divino no se puede transmitir nada. Estos aspectos del artista se ven reflejados en la obra. Por eso es necesaria la labor perseverante y liberadora de la personalidad. *El artista que la domina, es el gran maestro de la creación, el hacedor consciente de la ficción,*<sup>35</sup> el que se afina para materializar la posibilidad.

Durante los años 2019 al 2022, impulsada por mis primeros conocimientos iniciáticos, me propuse mudar todos aquellos descubrimientos al arte, que para mí eran posibilidades potentes para transformar mi trabajo artístico. Esta es la razón por la que hace seis años me fui en busca del toro.<sup>36</sup> Atravesé el laberinto y desarrollé mi primer dispositivo: “Chi kung de los 5 animales. Exploración, manejo y plasmación de las emociones para la creación artística”.<sup>37</sup> Una metodología experimental para la pedagogía, el entrenamiento y la creación escénica. En la que traslado el método del médico chino de Huao Tuo, el Wu Qin Xi<sup>38</sup> al territorio artístico. Para crear una herramienta alternativa para el re-encuentro del artista con su personalidad, el reconocimiento su aparte y su

---

<sup>35</sup> Cursivas intencionales.

<sup>36</sup> “El laberinto de creta”, mitología griega, se refiere al encuentro de nuestros seres primitivos y a su dominio.

<sup>37</sup> Para detalles sobre la metodología consultar “Manual del Chi kung de, los 5 animales. Exploración, manejo y plasmación de las emociones para la creación artística que ofrece una forma detallada el trabajo por día, calentamientos, danzas, guía sonora y premisas para finalizar con una creación personal.

[https://drive.google.com/drive/folders/1QWZjc\\_Owc6Y-yPNKxfeRr5XUZT12w65C?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1QWZjc_Owc6Y-yPNKxfeRr5XUZT12w65C?usp=sharing)

<sup>38</sup> El juego de las 5 bestias. El teatro de las 5 bestias.

integración. Según Tadashi Suzuki (2015) estas partes han sido “desmembradas” de su “cuerpo” debido a los procesos de especialización del teatro en la modernidad. Estos procesos incluso han separado la sensibilidad de la razón, el conocimiento del cuerpo y al artista de lo espiritual.

Este dispositivo es híbrido ya que combina la tradición y la contemporaneidad en diálogo con el teatro performativo, la medicina oriental y las artes marciales. De este modo resignifica la contemporaneidad de los métodos tradicionales para la preparación escénica como el ballet, el teatro, la comedia física y el método Stanislavsky. Brinda un nuevo sentido al contrastarlos con los View points, el método Suzuki, el Taichi Chuan y el Chi Kung de los 5 animales. Parte del entrenamiento focalizado en cada uno de los vehículos de la personalidad, tiene como objetivo provocar posteriormente su integración para la materialización artística. De tal manera se presenta como un proceso integral de aprendizaje y exploración que va más allá de lo estético, que profundiza en la reflexión filosófica del mundo, del ser humano y de su inextricable relación con todo lo existente.

### **Una preparación para enfrentar lo desconocido**

Me reencuentro íntimamente y en solitario con mi primer dispositivo. Es maravilloso constatar como aquellas cosas que se descubren, con el tiempo adquieren una dimensión mágica y trascendente. El Chi kung me transforma y prepara en mi búsqueda para devenir en animal de poder. Afina mi personalidad para poder ser el canal entre el mundo humano/no-humano y el sobrenatural. A través de la danza de cada animal y premisa arquetípica (ver manual)<sup>39</sup>, despierto a un tipo diferente de consciencia. Me involucro con cada uno de los elementos de la naturaleza y mis sentidos se agudizan, mis órganos internos también lo hacen. Siento como mi cuerpo se fortalece con los días. Logro evocar emociones, sensaciones e imágenes que me proyectan a lo desconocido. Me interno en el caos y doy lugar a todo lo posible. Danzo...me provoco:

#### **Danza I. Madera/ Ciervo**

Llevo la atención a mis ojos, uñas, tendones y nervios.

Nutro mi sangre con la respiración.

Despierto mi conciencia activa.

---

<sup>39</sup> [https://drive.google.com/drive/folders/1QWZjc\\_Owc6Y-yPNKxfeRr5XUZT12w65C?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1QWZjc_Owc6Y-yPNKxfeRr5XUZT12w65C?usp=sharing)

Soy un ciervo verde al amanecer en Júpiter.  
 Engendro un viento primaveral en mi hígado,  
 El que de un estallido hace nacer el coraje.  
 Así como nacen las flores en primavera.

### **Danza II. Fuego/Grulla**

El contento aflora desde mi corazón al rostro,  
 En forma de una sonrisa  
 Mi lengua y mi boca se excitan.  
 Se despierta mi conciencia trascendente. Intuyo.  
 Soy una grulla que se disuelva en sí misma,  
 Mientras ríe bajo un sol canicular, en medio de las llamas,  
 Al medio día en Marte.

### **Danza III. Tierra/ Mono**

Es el final del verano en Saturno.  
 Me transformo.  
 Me sitúo en mí misma y llevo mi conciencia a la pasividad.  
 Soy un mono amarillo de tierra.  
 Que con voz trémula canta la transformación.  
 Carne, boca, labios, encías y músculos, están atentos.

### **Danza IV. Metal/Tigre**

Me descompongo, declino, anochezco.  
 Despierto mi conciencia subliminal.  
 Mi nariz está atenta, como si hubiera percibido un olor picante.  
 Soy un tigre de metal.  
 Contraigo el pulmón para con voz clara crujir un Hi.  
 Anochece en Venus, es otoño.

### **Danza IV. Agua/Oso**

Es media noche en Mercurio.  
 Un frío paralizante entra por mi ano.

Sube por la médula espinal y congela mi líquido cefalorraquídeo.  
 Inhalo un suspiro, tengo miedo.  
 Despierto mi conciencia primala.  
 Desde mi riñón succiono mis ovarios.  
 Germina el valor y me conserva.  
 Como un oso que se conserva en el invierno.

Domar al toro es un camino largo. Cuando creo estar firmemente sentada en él, me lanza por los aires. Cuando creo haberlo atrapado con el arial, me arrastra. Sin embargo, encuentro momentos, cuando la constancia en el trabajo se refleja en la serenidad de montarlo y habitar así la escena, completamente consciente y dueña de mi destino. Estoy lista para avanzar al siguiente paso.



Figura 15. Danza II. Fuego/Grulla. Laboratorio escénico, Performance. Fotografía tomada el 12 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Preparar la materia prima del artista**

Al terminar la primera etapa de este laboratorio escénico y revisar mis apuntes, encontré algunas reflexiones que hice en una visita a Pablo Balseca, actor y ceramista cuencano dedicado a la técnica cerámica japonesa llamada Raku.<sup>40</sup> Me acerqué Pablo para

---

<sup>40</sup> La cerámica raku es una técnica de cocción rápida que se originó en Japón durante el siglo XVI, en el contexto de la ceremonia del té. Su nombre proviene de la palabra japonesa «raku», que significa

conocer sobre la materialidad cerámica, sus procesos y técnicas, y ver si por ese camino algo podía vislumbrar y contribuir a mi dispositivo. Y no me equivoqué. La filosofía que yace detrás de este arte tiene mucha similitud con este primer proceso de búsqueda: meditar y dominar la personalidad.

Mientras trabajaba en su taller ubicado en la parroquia de la Merced, me contaba que el modelado, resistencia y resultados de las piezas cerámicas en esta técnica, dependen en su totalidad de cómo se prepara la arcilla. La pasta debe tener los ingredientes precisos y debe ser amasada con paciencia, aglutinando cada uno de sus componentes con precisión. De lo contrario, el material que es sometido a un proceso de choque térmico constante, fuego-agua, puede explotar o quebrarse sea en el horno o al sumergirlo en los recipientes de agua fría. Por esta razón se requiere de un trabajo largo, meticuloso y mucha concentración.

El trabajo del Raku se lo debe hacer con atención dual, dividida aseguraba Balseca (2025).<sup>41</sup> Hay que trabajar adentro y afuera a la vez, es decir con nosotros y con la arcilla y siempre contentos. Lo vi hacer un par de piezas manteniendo al silencio como maestro. Lo vi trabajar dentro, cuidando sus pensamientos, sus emociones y sus expectativas, porque nada sale como uno quiere en el Raku, sino como debe ser. Y afuera lo vi siendo preciso con sus manos, paciente con el tiempo, la temperatura y el material. Considero que al igual que la pasta del Raku, la preparación del artista debe ser absolutamente meticulosa y llena de profunda alegría. Hay que aprendernos a hacer materia de transformación, a ser arcilla maleable, impredecible y resistente. “Hay que prepararse bien bonito”, para después disponerse a entrar al fuego como una pieza cerámica. Y dejar que sea el fuego quien decida y nos sorprenda.

Ofrendarse a la alquimia del fuego. Entregarse a lo imprevisible como la cerámica en el Raku. Tener claro el horizonte, saber a dónde ir, pero no definir nada. Mantenerse en constante estado de pregunta y asombro. Aceptar lo inesperado y entenderlo. Determinar que al final nada puede ser controlado, más aún si vamos a entrar en diálogo con lo desconocido, con lo que está fuera de toda norma, con lo que no tiene categoría.

---

«alegría» o «comodidad». Inicialmente, estas piezas se creaban para complementar la simplicidad y la estética wabi-sabi de la ceremonia del té, una filosofía que encuentra belleza en la imperfección y la impermanencia. El proceso raku implica calentar las piezas de cerámica a altas temperaturas y luego enfriarlas rápidamente, generando efectos impredecibles en el acabado. Cada pieza resulta irrepetible, lo que la convierte en una expresión pura de la interacción entre el artista, los materiales y los elementos. Extraído de: <https://mundodelua.com/la-ceramica-raku-una-tecnica-japonesa-que-crea-piezas-unicas-e-impredecibles/>

<sup>41</sup> Pablo Balseca, entrevista personal, 6 de marzo del 2025.

Después de estas semanas de trabajo puedo asegurar que meditar y dominar la personalidad son el punto de partida en mi trabajo escénico para devenir otro, para devenir animal de poder. Estos dos momentos constituyen una forma de preparar mi materia prima.

**Nota 9:** Dicen que si acercas una concha a tu oído puedes escuchar el mar.

Voy hasta lo más alto de la montaña. Espero que el silencio aquiete mi corazón. Acercó la concha a mi oído. Deseo que me cuente los secretos de los Andes y me hable sobre mi animal de poder. Como quisiera que me diga qué camino tomar. Como quisiera...

Cuando dejé de querer, escuché el mar. El viejo mar de siempre. Al que acudían los taitas de los Andes para pedir consejo. En el que los buzos Valdivia se sumergían para sacar *spondylus*. Fracturo los límites y escucho el mar desde las montañas. Agrieto el espacio y el tiempo. Inmediatamente, bajo corriendo la montaña y llego hasta el centro de Quito. Aquí no escucho el mar ¿o sí?

### **Agrietar. Tercer momento**

#### **Semana IV -V. Agrietar**



Figura 16. Personaje en trance transformándose en felino, Cultura Jama-Coaque (350 a. C. -1532 d.C.), Antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional. Fotografía tomada el 10 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Sobre la pieza cerámica**

*Personaje en trance transformándose en felino* es la figura de un chamán, cuyo cuerpo, específicamente su cabeza se abre, se agrieta para dejar brotar a un “Ser” desde su interior. Además:

Se puede notar la utilización de las hojas de coca, cuyo efecto estimulante permitió a las personas iniciadas –escogidas desde niños /as y con preparación durante años- lograr un trance místico, es decir un estado alterado de conciencia para evocar a los ancestros y a los espíritus de la naturaleza, representados en forma de animales, pues éstos eran el símbolo de la fuerza espiritual y de los poderes ocultos. Así, el chamán se va transformando en jaguar, animal que representa al espíritu con el cual el chamán se identifica en sus visiones. (Ontaneda 2010, 127)

La ingesta enteogénica utilizada en contextos rituales por los chamanes de los Andes del norte les permitía alcanzar un estado alterado de conciencia, un estado de unión mística con fuerzas y espíritus de la naturaleza, con seres míticos del cielo y del inframundo, así como adquirir la identidad de animales tutelares, predecir eventos, sanar enfermedades o espantar espíritus malignos. Sin embargo, es importante mencionar que el consumo de plantas enteogénicas no era el fin de los procesos rituales de unión mística, estas hacían las veces de transportes, les permitía pasar por encima del mundo ya conocido y visible y conectarse con ese otro mágico y sutilmente manifiesto.

Otro aspecto importante con respecto al tema es considerar que al igual que otras sociedades del mundo en los Andes también se desarrollaron otras formas de provocación de estados acrecentados de la consciencia como danzas y cantos: así lo evidencia la comunidad Waorani en el Oriente ecuatoriano quienes en la actualidad no consumen plantas para dichos propósitos.

### **Desmontar la realidad**

Esta delirante relación con las piezas cerámicas de estas últimas semanas me ha llevado poco a poco a los linderos del caos, a ese lugar donde todo existe en posibilidad. Me siento preparada para entrar en lo desconocido, siento que una nueva certeza me sobrecoge. Al igual que el chamán en trance de transformación, debo romperme, agrietarme, permear mis propias fronteras para dejar que brote lo nuevo y misterioso... mi animal de poder. Agrietar es abrir agujeros en la realidad. Fisurar para que otros mundos, otras posibilidades se manifiesten y tomen lugar. Hay que agrietarse en la creación artística para dejar de contarse desde los mismos lugares y dar paso al asombro.

Desafiar las formas en las formas en que nos hemos construido y pensado. Por esta razón, agrieto y la grieta se convierte en una provocación a ese mundo que aún es desconocido. Entonces lo provooco para que se manifieste, me permita entrar y se haga carne en mí.

Para lograrlo, desenfoco mi mirada de la “realidad” y del pensamiento. Miro a través de la fisura. Me ubico en un espacio liminal entre mundos. Percibo desde otros ángulos, desde un lugar que niega la frontera y los binarismos. Habito este lindero desde la pregunta y la sorpresa. Desde las fisuras me cuestiono, discuto y reto los totalitarismos del arte, de las técnicas, los conceptos, los membretes, la norma, lo establecido y probado. Critico a ese lugar donde ya no hay nada que descubrir,

Desmonto la realidad. Me libero y a la vez libero al mundo de la parafernalia materialista. En este nuevo mundo coexisto con espíritus, con todos los seres, los dioses y lo sagrado. Vivo con la magia. Me hago cargo de mi esencia mutable, de esos mundos posibles que con urgencia buscan hacerse carne.

Agrietar en este dispositivo es deconstruir la idea tradicional de personaje teatral, del otro, el que ha sido vaciado de esencia y limitado a la imitación física, las estéticas de una representación artificial, el estereotipo, reducidos códigos gestuales, a la teatralización. Agrietar es desaprenderse dice Walsh (2012), es crear lugares de práctica situada y espacios para la creación rebelde. Para otras formas de ser, pensar, sentir, vivir, crear. Las grietas hacen vida y dignidad ante la violencia, el despojo de la muerte y la (des)existencia que caracteriza estos tiempos.

### **Otras formas de agrietar la realidad / 9 extremidades**

En la búsqueda de caminos que me posibiliten fisurar los linderos de lo “real”. Conocí las “9 extremidades” de Francisco Ordoñez. Él es un bailarín, performer e investigador ecuatoriano que desarrolló una metodología inédita para la danza contemporánea. Una propuesta que lleva al artista escénico a permear los límites entre lo humano y lo animal.

Este método parte de crear en el imaginario y llevar al cuerpo el “supuesto” de que poseemos nueve extremidades. Es decir, cinco extremidades imaginarias más las 4 extremidades físicas concebidas por el consciente. La propuesta de Ordoñez es provocar que todas estas extremidades, ficticias y reales, se relacionen entre sí durante el trabajo en un juego de oposición y agrupación para la composición del movimiento.

Francisco Ordoñez inicia su rutina con un calentamiento físico cardiovascular fuerte de desplazamientos veloces, saltos, roles, lagartijas, abdominales, estocadas, etc.

Una hora para prender el cuerpo, llenarlo de energía y fuerza. Termina radiante con fuerza inusitada y presencia abierta al diálogo. Dispuesta para la transformación. Para el siguiente encuentro, Ordoñez me invita a investigar sobre el caminar.

### **El gran maestro del pie**

Camino y siento como el caminar nace de un impulso, de un pedido interno al que responden primero los pies. Ellos son mi conexión con el mundo. Me recuerdan el lugar que comparto con todo lo otro. Camino en el dojo, camino en el mundo. Camino en el escenario, camino en el mundo. Caminar es abrir caminos para conectarse. Paso, peso, balanceo y progreso, sigo las pautas del Tai-Chi. Al movimiento de los pies le hace coro el cuerpo, este me guía e inspira. Caminar me hace telúrica, ancestro, me hace recuerdo.

En este entrenamiento el pie es el maestro, ya que es la parte del cuerpo que está en contacto permanente con lo concreto, con la tierra. El pie reconoce automáticamente su relación con el piso, utiliza sus partes: planta, empeine, talón, maléolos, tobillos para registrar todas las posibles formas de contacto y a través de estas posibilidades el resto del cuerpo desarrolla movimiento porque se adapta a las necesidades del pie. Trasladar este principio al resto del cuerpo, imaginarlo como un gran pie permite un movimiento más libre, coordinado, donde las partes que lo constituyen se corresponden unas con otras. Así cuando el cuerpo entra en contacto con el piso desarrolla una energía determinada, evita golpes, lesiones y se convierte en un dispositivo prolijo y eficiente a la hora de moverse.

En este reconocimiento del pie como origen del movimiento, encuentro resonancias con lo que propone Cristina Rivera Garza: el cuerpo como un archivo vivo que se hace y se rehace en su roce con el mundo. Desde ahí, mi caminar —este impulso que nace del pie y reorganiza al cuerpo entero— puede leerse también como una forma de escritura encarnada: una manera de leer la tierra y responderle. La planta reconoce, traduce y abre paso; el cuerpo sigue, escucha, se adapta. Imaginar el cuerpo como un gran pie no solo amplía el movimiento, sino que afina esa memoria material que, como sugiere Rivera Garza, sostiene lo que somos cuando habitamos el mundo desde nuestra propia materia.



Figura 17. El Gran maestro el pie, Laboratorito escénico. Fotografía tomada el 24 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

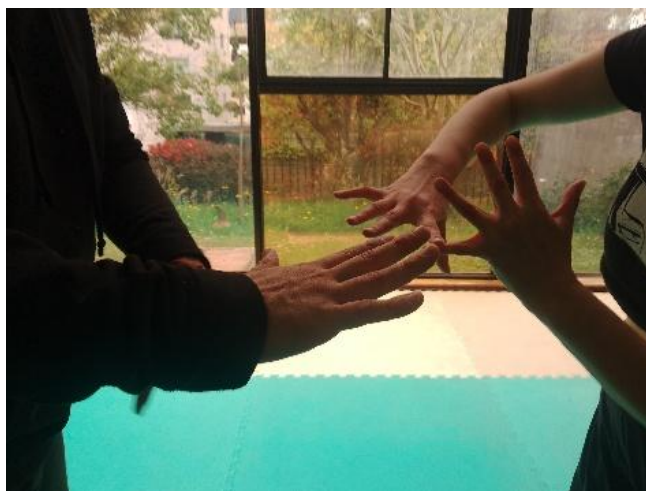


Figura 18. Como es arriba es abajo, Laboratorio escénico. Fotografía tomada el 24 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Moverse con tentáculos**

Adquirida la consciencia y el dominio del caminar, Francisco Ordóñez me pide que imagine que de mi coxis sale una cola, una de canguro larga y pesada, la primera extremidad imaginaria. Después me pide caminar apoyada en ella y utilizarla para equilibrar el movimiento o proyectarlo. “Rompe la hegemonía de la idea de una cola. No la pienses, imagínala con tu cuerpo, con tu energía y siéntela. Esto no se piensa, se experimenta” dice mientras ríe Ordóñez.

Del mismo modo me pide hacerlo con las otras extremidades “imaginarias”. Una que sale de la cabeza, dos de los juegos costillares flotantes como tentáculos y dos más de las escápulas a modo de alas. Durante la exploración, las extremidades pasan de invisibles a presentes. Me sugieren formas de metamorfosearme, de escapar de la sobrecodificación que me fija en una posición, en una estructura de movimiento y una sola forma de expresión.

Logro escapar de la representación...alegría. Me produzco de otras formas. Aprendo a producir cambios, nuevos seres, otros mundos. Mientras me desplazo por el espacio caminando con mis pies humanos. Lentamente siento como va apareciendo mi cola y me eleva del piso. ¡Mis pies dejan de tocarlo! ¡Estoy sentada en ella! Cuando me doy cuenta, me asusto y caigo. El tentáculo que sale de mi cabeza hace que se me hinche e incrementa su peso. El tentáculo contagia de movilidad inusitada a mi columna, la hace serpentear. Mi cuerpo suda y estoy jadeante.

Siento algo extraño en mi espalda, es un nacimiento. Brotan repentinamente unas alas. Crecen, crecen tanto que me halan con fuerza hacia atrás. Por suerte, la cola me sostiene para no caer de espaldas. Se mueven desde los omóplatos, se contraen y expanden una y otra vez y de a poquito van haciendo vuelo.

Apenas siento la presencia de las dos extremidades que salen de mis costillas. No les encuentro sentido. Después de varios intentos, sin pensarlo, de repente me llevan al piso y camino con 6 patas por el Dojo como un insecto. Al terminar la sesión, salgo a tomar el bus, la línea “Chillogalo-Estadio Olimpico”. Al extender mi brazo para que se detenga, la extremidad que sale de mi costilla derecha se extiende y ayuda. Durante varios días me muevo con estas otras extremidades, se hacen cotidianas. Incluso, pude asegurar que con el tentáculo de la cabeza acaricié a mi hija.



Figura 19. Técnica “9 extremidades, Laboratorio escénico. Fotografía tomada el 27 de febrero de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### Del pez al ave

Para el siguiente encuentro, se une al laboratorio Verónica Castillo. Entonces, Francisco Ordóñez nos propone utilizar todos los hallazgos hechos en nuestros anteriores encuentros para migrar nuestros cuerpos del pez al ave. Todo empieza en el agua. Mi cuerpo está pegado entre sí por una delicada baba y hace las veces de una gran columna que zigzaguea para provocar el movimiento, el oído es el sentido que capta toda la atención. Salgo hasta la orilla e inmediatamente la baba se desvanece. Las dos extremidades que salen de mis juegos costillares se anclan al piso. Mis brazos direccionan la intención, mientras mis piernas impulsan el movimiento. Soy un reptil... lengua atenta.

“Busca salir del piso” escucho decir a Ordóñez. Acojo su premisa y empiezo a erguirme. Mis cuatro brazos delanteros se despegan del piso, dos de ellos se absorben al interior de mi cuerpo. Me sostengo en mis piernas. Soy un mono, la cola aparece y me ayuda al saltar de árbol en árbol.

Ahora estoy volando. No sé cómo, solo lo sé. ¿Cómo explicarlo? Me voy pensando otra, soy con ese otro animal, el que ya no se diferencia de mí. Me performeo, me ficciono, voy preparando mi materia prima para dejar lo inesperado suceda. “Adapta este sendero a tus propias posibilidades. Utiliza tu individualidad como potencia. Transita los tres espacios agua, tierra, cielo”, me dice Ordóñez. Su voz es la guía mientras me agrieto y dejo surgir la posibilidad. El intenso trabajo de estas semanas me deja pensando, me deja sintiendo. ¡Estoy lista para el siguiente paso!



Figura 20. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Pez. Fotografía tomada el 2 de marzo de 2025.

Fuente: Elaboración propia



Figura 21. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Reptil. Fotografía tomada el 2 de marzo de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 22. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Cuadrúpedo. Fotografía tomada el 2 de marzo de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 23. Serie “Del pez a ave”, Laboratorio escénico. Etapa acuática/Ave. Fotografía tomada el 2 de marzo de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Transformar. Cuarto momento**

#### **Semana VI -VII**



Figura 24. Felino mítico profusamente adornado, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.), Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional. Fotografía tomada el 10 de marzo de 2025.

Fuente: Elaboración propia

### **Sobre la pieza cerámica**

La pieza cerámica, a simple vista, parece la imagen de un felino. Sin embargo, si se detiene la mirada en los detalles, se observa a un ser híbrido, una especie de felino, serpiente y ser humano en uno solo ser. La figura tiene cuerpo, colmillos y bigotes de felino. Pero, también lengua de reptil. Y, cráneo, orejas y ojos humanos con tocado y adornos propios de un chamán. En conjunto son el testimonio de la transfiguración ritual de un sacerdote o sacerdotisa en animal sagrado.

Chamán que en el éxtasis de su proceso “alquímico” se convierte en un ser mítico, logra hacer visibles las fuerzas y principios del universo, encarna el misterio y se simboliza desde una visión mágica del cosmos. Para Hernando y Zamudio citado en del Carpio y Mac Kay (2024) el chamán es:

Lo que en la antigua lengua siberiana significa “el que tiene conocimientos” o “el que sabe” (Sánchez Carmona, 2011). Apareció en los cinco continentes, desde los tiempos de las primeras bandas trashumantes hasta ya bien instalados los primeros estados, cumpliendo un rol tan importante que ni la llegada de estructuras religiosas complejas ha podido eliminarlo de la conciencia colectiva. (5)

Este alquimista vive entre la intersección entre el mundo profano y el sagrado. Sin embargo, no pertenece enteramente ni al uno, ni al otro. A pesar de su condición vive íntimamente relacionado con la comunidad cumpliendo su obra. “A través de cualquiera de sus cuatro sendas: la del guerrero, el sanador, el vidente o el maestro” (Del Carpio y Mac Kay 2024, 7).

Este personaje posee cualidades sorprendentes que, como afirma Teresa Sánchez (2011), van desde la total resistencia al dolor, la capacidad de controlar los elementos de la naturaleza y de hablar con los animales, hasta la adivinación y magia, el contacto con el mundo de los ancestros, la herbología y medicina indígena o nativa, rituales, ritos, oraciones y sacrificios. También tenía la capacidad de la encarnación zoomórfica de espíritus protectores y los “viajes extáticos”, vuelos al mundo celeste y al inframundo que se realizaban en contextos rituales con ayuda de plantas, danzas, cantos, música y una indumentaria que era:

Por sí mismo una hierofanía y una cosmografía religiosa: (que) revela, no solo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos [...]. El indumento o hábito representa, por sí mismo, un microcosmos espiritual, distinto del espacio profano circundante [...]. Por el simple hecho de ponérselo, el chamán rebasa el espacio profano y se prepara para entrar en contacto con el mundo espiritual. (Eliade citado en Sánchez 2011, 56)

Este “travestirse” de otro también tenía una función de protección contra posibles espíritus dañinos que podían presentarse durante el tránsito por las peligrosas grietas entre los mundos. Estos *trezzos*, como los llama Sánchez (2011), eran únicos de cada chamán y reflejaban sus costumbres y certezas adquiridas durante la preparación iniciática. Sin embargo, más allá de la indumentaria, el chamán transforma su cuerpo: lo ofrece como gesto votivo para dar paso a un cuerpo nuevo, sagrado y eterno.

En esa transformación no solo altera su forma, sino su modo de estar en el mundo. El tránsito entre dimensiones —entre lo visible y lo invisible, lo humano y lo animal, lo cotidiano y lo sagrado— le permite experimentar múltiples modos de existencia. Su capacidad de “decir yo” desde otro lugar no es una metáfora poética: implica asumir temporalmente la perspectiva de otra entidad, ver como ella, sentir como ella, comprender como ella. En ese proceso suspende los límites de su propia corporalidad y adopta un cuerpo otro, uno que abre acceso a realidades inaccesibles para la percepción humana ordinaria. Esta multiplicidad de “yoes” revela un modo de ser en constante desplazamiento, donde la identidad no es fija ni individual, sino una relación viva y móvil con todas las presencias que habitan el cosmos (Viveiros de Castro 2013).

Esta concepción del “yo” —móvil, expandida y en tránsito— se vincula profundamente con el perspectivismo amerindio formulado por Eduardo Viveiros (2013) de Castro. Para él, los seres del cosmos comparten una misma interioridad, pero se diferencian por el cuerpo desde el cual perciben y habitan el mundo. Así, cuando el chamán adopta otro cuerpo, no solo se reviste de una apariencia ritual: asume otra perspectiva ontológica, otro modo de ver, comprender y ordenar la realidad. Su transformación corporal es también una transformación de mirada.

Desde este lugar, el chamán comprende, nombra y ordena la realidad a través de la visión de un cosmos sacralizado, en el que el ser humano se reconoce originario de un misterio ordenado y preciso. Se sabe materia infinita del mundo y, desde esa comprensión, inventa una forma distinta de decir “yo”, en íntima relación e interdependencia con todo lo que existe. Vive y se piensa en transformación, en un mundo donde todas sus dimensiones son reflejos de principios perennes.

La figura del chamán es difícil de comprender desde una perspectiva lógica y racional. Su estudio y coherencia solo se entienden profundamente en el contexto del pensamiento mágico, donde la espiritualidad, el símbolo y la conexión con la naturaleza son fundamentales. En este marco, la lógica y la razón no son suficientes para captar la esencia de su práctica y cosmovisión. Por eso, incluso hoy, su figura persiste como un

eco de la memoria que nos recuerda que, el mundo es más vasto, más vivo y más misterioso de lo que la razón alcanza a comprender.

### **La necesidad de lo infinito**

El pensamiento mágico de los Andes del norte es una invitación a sentir, ver, explorar y entender el mundo en toda su infinitud. Responde a una necesidad ontológica y un impulso de abrirse hacia lo trascendental e infinito. La conciencia del pensamiento mágico andino es una conciencia liminal. En la que el origen de lo “real” o natural, tiene su origen en una causa mágica o sobrenatural (Apushana 2019). Y el equilibrio de la vida consiste en la fluidez entre estas dos realidades.

Esta cosmovisión impregna todas las expresiones culturales y dimensiones de la vida en los Andes septentrionales, abarcando la agricultura, la política, la medicina, la tecnología la alimentación, las relaciones sociales, el comercio y el arte. Esta particularidad hace a estas sociedades altamente ritualizadas, ya que por medio del rito reconocen y expresan su visión del cosmos en lo cotidiano. La ritualidad en el mundo norandino actualiza constantemente el pensamiento mágico. Transforma las acciones ordinarias para integrarlas a un orden social y cultural que sobrepasa el tiempo y el espacio presentes, que va más allá de lo cotidiano, conectando a las personas con una realidad más profunda y significativa.

El pensamiento mágico no es un pensamiento pre-lógico, en el sentido de exento de operaciones mentales. Tampoco es primitivo. No es ni emocional, ni salvaje de antropófagos animistas de sociedades inferiores. Menos aún es estadio inferior del pensamiento racionalista “civilizado” como afirma Lévy-Bruhl (1972). Únicamente es distinto al de las lógicas modernas, porque se urde dentro de otras lógicas. Tampoco, como habitualmente se cree, se contrapone al pensamiento racional o a la ciencia, sino que, al contrario, las complementa y acompaña. Para devenir en una visión heterogénea e integradora de lo existente.

Se manifiesta en la coherencia de la complementariedad, la reciprocidad y la construcción colectiva de identidad. En espacios en los que lo sensible, los sueños y la intuición también son formas de adquirir conocimiento. En los que no existe la diferencia entre lo natural y lo sobrenatural:

El pensamiento mágico se vive metáfora adentro. El símbolo se respira, se hace a sí mismo en lo cotidiano. Entonces la poesía, la magia se hace visible para reinterpretarse, para re-crearse desde lo creado.

Si hay un punto en común entre las comunidades indígenas de América... ése es el pensamiento mágico integral. ¡Es el pensamiento dorado!... el que llama madre a nuestra tierra... el que concibe la vida como un todo interconectado... el que ve al hombre como un microcosmos que representa cada una de las partes del macrocosmos. De aquí surgen... las más hondas metáforas que nos protegen, que nos distinguen: las asociaciones de los arroyos y ríos con las venas y las arterias... los cerros y los altos picos nevados con los hombros y la cabeza... las raíces de los árboles y los tubérculos con los pies... la flor y el sol con el corazón... el cielo y la mar... con los ojos... el viento con el alma... los pájaros con el canto y las manos... en fin, la vida misma se significa, se desnuda a través de un simple ensueño. (Apushana 2019, 119)

### **Volverse pensamiento mágico**

Volverse pensamiento mágico es ficcionar hasta multiplicar al infinito el tratamiento de lo real, de este modo se desafía la comprensión racional del mundo. Es dejarse guiar por eso que llama Burke (1757) la pasión por lo grande y sublime de la naturaleza (Tatarkiewicz 2001). O dejarse determinar como dice Heidegger (1997) por el poder avasallador y la inmensidad de las cosas. Dejarse llevar por la belleza eternizada en la materia. En ese sentido, es disponerse a la audacia de pensarnos y pensar diferente a través de observar hacia lo que ha caído en el olvido, lo oculto e ignorado.

Hacerse magia es habitar el asombro, lo imposible, mantenerse en estado de pregunta para responderse desde el pensar autónomo y único. Y no me refiero a magia como el arte del engaño, sino como la instrumentalización consciente de nuestro poder. El poder que da paso a nuestros entusiasmos, creaciones, pasiones, cuerpos, pensamientos e intuiciones. Ese poder que desbloquea el devenir, que nos convierte en hombre jaguar, axis mundo, el que nos permite hablar, hacer llover con canto, traspasar los linderos de la materia, quebrar las leyes de lo racional y convertirnos en un ser metafísico

El pensar mágico es habitar las grietas. Reconocerse en el otro. Buscar la integración de los vehículos de la personalidad. Danzar grulla y oso. Movilizar la energía vital con el Chi kung. Es caminar con 9 extremidades. Escuchar a una duna cantar. Crear geografías imaginarias. Aprender a manejar las fuerzas de la naturaleza. Domar el toro. Contactarse con los espíritus y viajar a otros mundos. Volver a encantarse de este mundo. Es ser el maestro de la creación de la ficción. Habitar el caos y la precariedad. Ser performativamente salvaje. Ser arte, desmontar el mundo, ser chamán...

### **La duna que canta**

Yo sabía que con un gesto de mis manos podía abrir una puerta en el cielo. Sabía que me era posible extraer de la montaña su corazón de cristal.

Me bastaba dar un salto con la mente  
 para entrar en la cabeza de un águila y  
 planear el día entero sobre el valle.  
 Podía comprender los textos sagrados  
 que se deslizaban en el murmullo de las  
 hojas. Las moscas no lograban  
 ocultarme que eran reinas caídas de  
 otro mundo. En mi cuerpo de niño  
 habitaba una Maga.  
 Jodorowsky, Tres cuentos mágicos para  
 niños mutantes.

Como parte del laboratorio escénico de esta investigación, empiezo mi trabajo de exploración con “La duna que canta”.<sup>42</sup> Una metodología experimental de la bailarina, performer e investigadora ecuatoriana, Verónica Castillo. La que propone crear geografías imaginarias con el cuerpo y los sentidos a través de una “*Guía poética*” desarrollada por la artista. Una serie de preguntas que se establecen como puntos de referencia y a las que se responde desde diversos lugares como lo sonoro, el movimiento, el cuerpo, la plástica, la poesía, entre otros.

Consta de tres momentos: ubicación, percepción del mundo y geografías imaginarias.

### **Primer momento / Ubicación:**

¿Usted está aquí? —Y respondo con seguridad— sí.

¿Dónde?: enseguida empiezo a hacer un mapa mental, en el que lo geográfico tiene preponderancia. Estoy en Quito, en el dojo del “Núcleo Kalobiotico”, junto a un arupo, un capulí y una planta de babaco. Estoy en la loma de Guangüiltagua, en el mirador sagrado del cielo. Conocida como la loma de las cuatro aguas o el techo de los cuatro lados<sup>43</sup>. Desde aquí se mira a todas las direcciones, similar al dispositivo que preparo.

Estoy en Quito, en la ciudad espiritual de los andes septentrionales. La de los levantamientos populares, la bota presidentes. La ciudad que está más cerca al sol. En la que las personas viven en quebradas. La que parece ahora dormida frente al “nuevo patrón de turno”. La del cordonazo de San Francisco y centros comerciales. La de las “limpias”, el metro, la espumilla, los duendes, el sushi con maduro. La de los recovecos y ciudadelas.

---

<sup>42</sup> Nombre inspirado en los viajes que Marco Polo hizo a oriente. Específicamente al desierto de Gobi donde escuchó por primera vez a las “dunas cantantes”.

<sup>43</sup> Según los estudios de los antropólogos Piedad y Alfredo Costales Costales (en Vásconez 2011). Fue un pucará de los señores naturales de estas tierras. Y formaban parte del cerco de fortalezas militares que protegían Quito, en el que también se realizaban ceremonias sagradas.

La de casas patrimoniales y edificios inteligentes. La ciudad en la montaña. Pero también estoy en mí misma, con mi cuerpo abierto, mostrando su universo interior. Montando al toro como en feria gringa. Llena de grietas para dejar entrar y salir. Estoy aquí, performeándome. Más presente que nunca. Al borde, entre una lágrima y una sonrisa de hornado. Entre los callejones hediondos y sus vicios, y la sacralidad aurática del templo. Yo diría que en una tensión dialéctica...

### **Segundo momento/Percepción del mundo:**

—¿A qué bellezas no renunciaría?— Responde esta pregunta mientras te mueves, dice Verónica.

Y enseguida me sobreviene otra pregunta antes de responder: ¿Qué es la belleza? Y pienso en lo que dice Erri de Luca (2011), la belleza no es un panorama, un adorno, no es una decoración. Sino una fuerza ceñida a la energía del suelo, que puede hacernos saltar por los aires en cualquier momento, porque sublima. La belleza ha sido introducida a propósito, como contrapeso a toda destrucción, a todo el desperdicio. Nos revela contra la destrucción, el sometimiento, la quietud. Nos permite vaporizarnos y pasar de un estado que parecía eterno a otro. Nos eleva del mundo con la misma materia del mundo, para llevar nuestra consciencia al hogar de lo infinito.

Respondo mientras bailo: me subliman las cosas simples, la ternura. Los dos sapitos que aparecieron en el patio de mi casa. Ver la ciudad desde las alturas, el arte, la lluvia. Y mientras respondo entiendo que la belleza no está separada del dolor, ni la miseria. La belleza es tensión. Es visceral y profunda. Belleza es ver a mi hija partir y estremecerme cuando la veo llegar. Belleza es un cuerpo muerto y putrefacto. También es mi perro acostado en el sillón. Un satori en la clase de Taichi. Es un hombre deforme caminando por la plaza 24 de mayo. El susurro del viento. O la muerte del mar en la orilla. O el sonido de la ciudad. El humor negro, un glande, el excremento de un pájaro. ¡Cuánta belleza! No renuncio a nada.

Ahora cada cosa adquiere un nuevo sentido, la transformación comienza con el ejercicio de afinar la percepción. Cuando uno se vuelve a encantar del mundo, cuando vuelve a leer entre líneas, lo invisible se revela. La belleza nos envuelve en una sensación de vaporosidad permanente y, de repente, el mundo se percibe otro siendo el mismo. Es como si la realidad se hubiera desplazado ligeramente, permitiéndome ver lo que antes estaba oculto.

### Tercer momento/Geografías imaginarias

¿Se puede percibir otros mundos en este mundo? Respondo: sí, doy fe.

Verónica nos pide hacer una lista de aquellas cosas que nos conectan con otros mundos y registrarlas. Utiliza cualquier forma de registro, me sugiere. Para la siguiente y última clase llevo dibujos, palabras, audios, recortes de prensa, objetos, fotografías, anécdotas. Ahora debo juntarlos para crear con todo este material geografías imaginarias y paisajes con mi cuerpo. Los imagino, el mundo se expande. Soy una maga que toma la materia del mundo y la transmuta. Me tomo como materia del mundo y me transformo. Y, a ratos, me parece ver pasar a mi animal de poder por al lado. Escabullirse en el paisaje. Llamarme en sueños. Volver como recuerdo. Todo este trabajo, esta intención lo ha invocado. Ya está merodeando por aquí. Ya me voy haciendo magia. Después del trabajo en el escenario me pide como tarea hacer un dibujo:

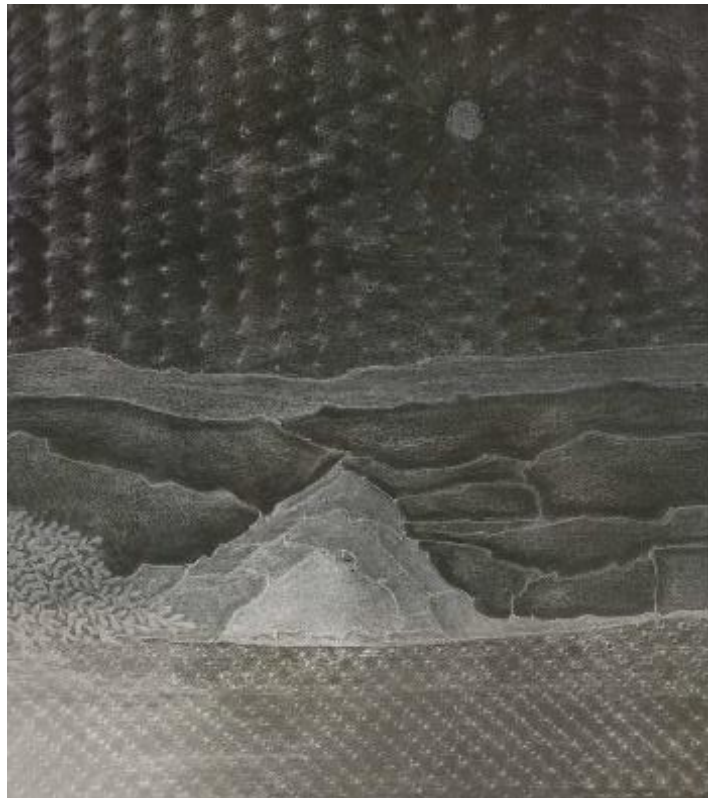


Figura 25. El hábitat, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 26. Hermetizar los sentidos, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. Fotografía tomada el 6 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 27. Serie “Devenir animal de poder. Ave”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. Fotografía tomada el 6 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 28. Serie “Devenir animal de poder. Comadreja”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. Fotografía tomada el 6 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 29. Serie “Devenir animal de poder. Jaguar”, Laboratorio escénico. Atlas de la Duna que canta. Fotografía tomada el 13 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia

### **Dos posibles caminos**

Las técnicas de los artistas Francisco Ordoñez, “9 Extremidades” y “La Duna que Canta” de Verónica Castillo, son herramientas pedagógicas alternativas que posibilitan otras formas de abordar el trabajo del artista escénico en su proceso de devenir en “personaje”. En este contexto, *devenir personaje* no significa construir o representar una identidad ajena desde parámetros psicológicos o dramáticos tradicionales, sino transitar hacia un estado corporal, energético y perceptivo que permite al intérprete desplazarse de sí mismo, abrirse a lo otro y encarnar potencias, ritmos, sensibilidades o imágenes que emergen en el proceso creativo.

Estas propuestas permiten el tránsito por los linderos entre el ser y lo *otro*, a través de una serie de ejercicios y premisas creativas que abren caminos para aprender a percibir e imaginar otras realidades mentales y corporales. Sugieren otras formas de metamorfosearse, lejos de la representación, potencializando el poder y las facultades personales latentes.

Estos procesos que desmoralizan las experiencias del trabajo escénico, renuevan la episteme tradicional del teatro y abren otros caminos para la creación contemporánea. Hacen las veces de ritos de muerte y resurrección, de alianzas para el devenir simbólico en escena, el que urge de cuerpo, de materia. Permeando e integrando las fronteras “realidad” y “ficción” para develar otros mundos posibles.

Estas semanas de laboratorio me confirman que “Agrietar” y “Transformar” son procesos necesarios para la trasmutación del artista en escena, pues movilizan su percepción y desactivan los automatismos que configuran la identidad cotidiana. Ambos procesos encuentran un correlato directo con las figuras chamánicas analizadas, pues del mismo modo que el chamán atraviesa estados sucesivos —ruptura, apertura, tránsito y retorno— estas etapas del laboratorio activan transformaciones corporales y perceptivas semejantes, que permiten comprender las piezas no solo como referentes arqueológicos sino como modelos simbólicos del proceso creativo.

A continuación, muestras otras piezas que cuentan sobre los procesos metamórficos de los chamanes en los Andes del norte: El hombre pájaro (Figura 30). El vuelo extático del chamán proporciona el modelo para el concepto de transformación. Aquí el iniciado ha alcanzado un estado alterado de conciencia que le permite elevarse o viajar fuera de su cuerpo, para conectarse con el mundo espiritual o sobrenatural. Se desprende de la conciencia del mundo para entrar en contacto de la conciencia universal. Chamán (Figuras 31, 32) y Figurilla de felino con atavíos humanos (Figuras 33),

chamanes en éxtasis de transformación, devenidos en espíritu protector o animal de poder, el que ha sido invocado mediante una serie procesos y de preparación ritual. (Figura 34) El retorno del viaje implicaba traer del otro mundo no solamente conocimientos y mensajes, en esta pieza el chamán guerrero trae consigo la fuerza necesaria para convertirse en un ser extraordinario para la batalla.



Figura 30. El hombre pájaro, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado. Fotografía tomada el 20 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 31. Shaman, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado. Fotografía tomada el 20 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 32. Shaman, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.). Museo del Alabado. Fotografía tomada el 20 de abril de 2025.  
Fuente: Elaboración propia

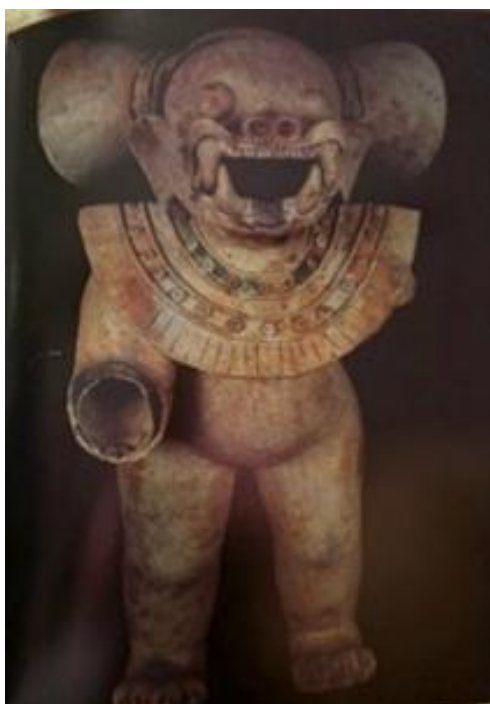


Figura 33. Figurilla de felino con atavíos humanos, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.), Signos Amerindios. 500 años de arte precolombino en Ecuador.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 34. Figurilla de un personaje con cofia máscara, ricamente ataviada y con dos cetros en las manos. Probablemente un sacerdote, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.), Signos Amerindios. 500 años de arte precolombino en Ecuador.  
Fuente: Elaboración propia

### **Punto 0. El equilibrio**



Figura 35. Personaje mítico que sintetiza las fuerzas de la naturaleza mediante rasgos de felino, serpiente y águila harpía (vista de perfil) fundidos con el ser humano”, Cultura Tolita (600 a.C.-400 d.C.), Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional.  
Fuente: Elaboración propia

Este cuerpo no es de hombre  
 Este cuerpo no es de mujer  
 Este cuerpo no es de humano  
 Es mucho más  
 Es genealogía encarnada, archivo vivo  
 Canal abierto, invocación constante  
 El pasado está aquí  
 Nuestros muertxs caminan a nuestro  
 lado  
 Abren nuestros caminos y cierran los de  
 nuestrxs enemigos.  
 @lechedevirgen

### **Sobre la pieza cerámica**

La pieza (Figura 35) recoge todo el camino del chamán. Proceso que pasa por diversas etapas, una preparación intelectual, física y psíquica que le permite desarrollar la capacidad de comulgar con el misterio y convertirse en ser mítico. Este proceso ritual, al igual que esta pieza, sintetiza la visión sagrada del cosmos de los Andes del Norte. Aquí el iniciado se ha integrado con todo lo existente y ha desarrolla el poder de tener un ojo abierto y otro cerrado. Uno de serpiente y otro de águila harpía. Con su ojo telúrico de serpiente mira la realidad exterior, lo objetivo, la razón, lo visible, lo consciente. Con su ojo celeste de águila solar mira lo subjetivo, lo intuitivo, lo invisible. Ambas miradas lo convierten en un ser de equilibrio, armónico e integrado con el cosmos y la naturaleza.

Además, este chamán esta fusionado con su animal de poder, el jaguar. El que le fue develado en algún ritual con plantas o quizá en sueños o visiones. Su animal de poder no solo es un animal físico. Sino su aliado. Es una fuerza espiritual que lo acompaña a lo largo de su vida. Influencia sus dones, carácter y destino. Es su guía y hace las veces de mediador entre el mundo físico y el mundo espiritual.

Otro detalle que no pasa desapercibido es el collar de serpiente que rodea su cuello. Me aventuro a darle dos significados: por un lado, la serpiente es el animal que tiene la capacidad de mudar de piel, lo que refleja como este personaje ha dominado la transformación, el devenir. Por otro lado, la serpiente se desplaza y vive en un permanente contacto con la naturaleza. Su cuerpo no se separa de lo otro, lo que revela una existencia más sensible, enlazada incesantemente con la vida en todas sus expresiones materiales: agua, fuego, aire, tierra, montañas, fenómenos naturales. Ríos, animales, bosques, plantas, alimentos y comunidad.

En esta pieza cerámica Tolita, el chamán hace efectivo su rol de “axis mundi”. Se convierte en el lugar en el que confluyen lo cósmico y lo terrestre. También conviven lo

humano y lo animal. El *yo* y el *otro*. La materia y el espíritu. Lo sagrado y lo profano. Los ancestros y la comunidad. El chamán hace efectivo el principio de complementariedad abrazando las contradicciones, trascendiendo las polaridades sin separar lo uno de lo otro, pero manteniendo las individualidades.

Sin embargo, incluso en este estado de equilibrio aparentemente perfecto, permanece el misterio: los puntos de fuga que no se pueden nombrar, aquello inesperado que desborda toda lectura y que recuerda que la transformación nunca está completa.

### **El equilibrio inestable**

El Punto 0 no es un lugar de llegada. No es la cima del camino chamánico ni la síntesis de sus oposiciones. A pesar de la apariencia de armonía que la figura Tolita sugiere —la convergencia entre jaguar, serpiente, águila y humano—, este equilibrio no es definitivo. Es un estado en suspensión, un instante de contacto entre fuerzas que siguen moviéndose por debajo, rozándose, resistiéndose a fundirse por completo.

En el mundo andino, la conciliación absoluta no es posible. Las fuerzas que lo conforman conviven en fricción, sin buscar una armonía total. Esta comprensión dialoga con lo que Rivera Cusicanqui (2010) denomina *lo ch'ixi*: la coexistencia de elementos heterogéneos que permanecen en tensión, sin fusionarse ni anularse. A la luz de ello, este chamán no representa la síntesis perfecta entre lo telúrico y lo celeste, sino la vibración persistente entre mundos, la oscilación entre dos miradas que nunca llegan a concordar del todo. Nada en él termina de tomar forma porque todo sigue siendo atravesado por corrientes, vientos, memorias, gestos e historias. Como sugiere Ingold (2011), la vida no cristaliza, fluye. En ese sentido, el chamán no fija su identidad en una máscara final: es un cuerpo en tránsito que aprende a sostenerse en la inestabilidad.

El chamán Tolita, con su ojo de serpiente y su ojo de águila, con su jaguar interno y su rostro humano, no es una totalidad cerrada: es un ensamblaje momentáneo, un nudo de fuerzas que se tocan sin mezclarse del todo. Y eso me recuerda Haraway (2008) cuando habla de criaturas híbridas e inacabadas: seres en los que conviven potencias incompatibles que no buscan armonía, sino coexistencia. Deleuze y Guattari (2004) ya advertían que el *devenir* no conduce a un estado final. No se deviene para llegar a algo, sino para abrir líneas de fuga, para salir de los contornos que aprisionan. El chamán del Punto 0 no ha “llegado”: está deviniendo todavía. Su transformación es proceso, no triunfo.

Ese pensamiento en expansión recuerda que el chamán es un médium de mundos que se interpenetran sin unificarse, siempre expuesto a lo que lo excede, a lo que lo llama desde lo no humano. Sitúa al iniciado en la liminalidad: un espacio ambiguo donde lo viejo se deshace y lo nuevo no termina de tomar forma. El chamán Tolita está precisamente ahí: en el umbral, en la zona donde las categorías pierden bordes y donde lo inesperado tiene derecho a irrumpir.

Por eso, este Punto 0 no es un final ni una coronación del proceso metamórfico. Es una pausa en el flujo, un instante tenso entre el antes y el después. Un equilibrio que sabe que no puede durar. Un pequeño respiro en el vértigo del devenir. Una reafirmación que el ser nunca está completo, que existir es exponerse, abrirse, dejar entrar lo otro. Que un equilibrio perfecto sería una clausura, un cierre del sentido; y el chamán, al contrario, se mantiene abierto, permeable, vulnerable al llamado de todas sus fuerzas. (Nancy, 1996)

El chamán Tolita sostiene ese equilibrio inestable porque entiende que de su fragilidad brota lo sagrado, y que solo en la inestabilidad —no en la perfección— es posible seguir transformándose.

### **Arriba abajo, derecha izquierda**

Las diferentes estancias por las que ha transcurrido esta investigación: “Meditar”, “Integrar”, “Fracturar” y “Transformar” confluyen, parten y regresan a la coordenada del punto 0. Se encuentran en la intersección, en la que entran en diálogo los mundos (visible e invisible). En analogía podría considerarse que confluye la contemporaneidad artística y los Andes ancestrales. El espacio del *yo* y el *otro*, Quito y el mar.

La intersección entre los cuatro momentos del dispositivo —Meditar, Integrar, Fracturar y Transformar— devela la singularidad de cada uno de ellos, pero también su integralidad profunda. Aunque estos “estadios” se presenten diferenciados para efectos analíticos, en la práctica se comportan como umbrales que se abren unos en otros. Tal como propone Victor Turner (1969), las fases rituales nunca se clausuran del todo: permanecen en un estado liminal donde lo que parece separado se sostiene por una continuidad subterránea. Algo similar ocurre aquí. Cada momento del dispositivo constituye una zona de tránsito más que un territorio estable; una experiencia liminar en la que la percepción, el cuerpo y el sentido se reorganizan sin cesar. Esta intersección es un espacio vivo donde los tiempos se pliegan, y donde cada etapa contiene, convoca y despliega las otras.

En esa dinámica se revela la complejidad del proceso. Lejos de ser una secuencia lineal, el dispositivo funciona como lo que Edgar Morin (1994) denomina un sistema complejo: una totalidad donde las partes son distintas, pero inseparables, y donde cada elemento afecta y es afectado por los demás. Deleuze y Guattari (20024) llamarían a este tejido una zona de indiscernibilidad, un espacio de *devenir* en el que las fronteras entre los estados se vuelven porosas y cada instante es un pliegue del otro. Meditar fractura, integrar transforma, fracturar medita, transformar integra; no como metáfora, sino como constatación experiencial. El trabajo confirma que ningún estadio ha cesado de influir en el otro, y que cada gesto del proceso desemboca inevitablemente en el siguiente, como ríos que confluyen en un mismo cauce antes de volver a dispersarse.

“Meditar”, fractura la realidad. Dominar la personalidad es transformar. La transformación es una disección profunda. “Agrietar” es cabalgar el toro. Cada una de estas etapas están en íntima y constante relación. La una da paso a la otra y viceversa. “Meditar” es un viaje con un ojo cerrado hacia adentro-arriba-cósmico-subjetivo-sagrado. “Integrar” es un viaje con ojo abierto y va en dirección de afuera-abajo-terrestre, objetivo-profano. Fracturar es ojo cerrado de águila. Transformar es ojo abierto de serpiente.

Y entonces entiendo: el punto 0 no es el “yo”, ni es un centro identitario. Es más bien un umbral sin forma, un estado de disponibilidad ontológica. Funciona como una “negatividad fértil”, un vacío operativo que permite la emergencia del devenir (Bataille 1997). El punto 0 no soy “yo”: es aquello que queda cuando el yo se suspende. La negatividad que me permite devenir. El lugar donde regreso no para reencontrarme, sino para desarmarme otra vez.

Meditar, Integrar, Fracturar y Transformar son movimientos de un mismo tejido, y el punto 0 es la hebra invisible que los anuda. No es origen personal, sino origen de posibilidad; no es identidad, sino campo, la frontera del caos, la precariedad, el asombro y la performatividad. Allí se revela la potencia del pensamiento andino: lo que vuelve al origen no regresa a sí mismo, sino a la trama donde todo se relaciona. Y es en esa trama donde el arte contemporáneo encuentra un espacio de creación, de devenir y de resacralización del cuerpo.

### **Otras piezas que cuentan sobre el punto 0**

Las figuras 36, 37 y 38 dan testimonio de la importancia para las sociedades norandinas de la integración de las partes como camino para alcanzar el equilibrio y la armonía. Un chamán alcanza el vuelo extático (hombre alado) después de trasciende la

ilusión del mundo de las formas e integrar la dualidad (Figura 36). En la vida cotidiana, instrumentos de uso diario como vasijas y recipiente recuerdan los principios del mundo andino (Figuras 37 y 38).

Si bien las figuras 36, 37 y 38 muestran la importancia que las sociedades norandinas otorgaron a la integración de las partes como vía hacia la armonía, es necesario reconocer que dicha armonía no es un estado de conciliación total. Como señalan autoras como Cusicanqui (2010), en el mundo andino los opuestos no se fusionan por completo, sino que coexisten en una tensión dinámica, *ch'ixi*, donde lo disonante también ejerce una fuerza creadora. Desde esta perspectiva, las figuras no representan una resolución perfecta, sino la capacidad de sostener simultáneamente complementariedad y fricción. La integración andina incluye, por lo tanto, la presencia de lo que no encaja del todo, de aquello que resiste la unidad y que, sin embargo, participa del equilibrio general.

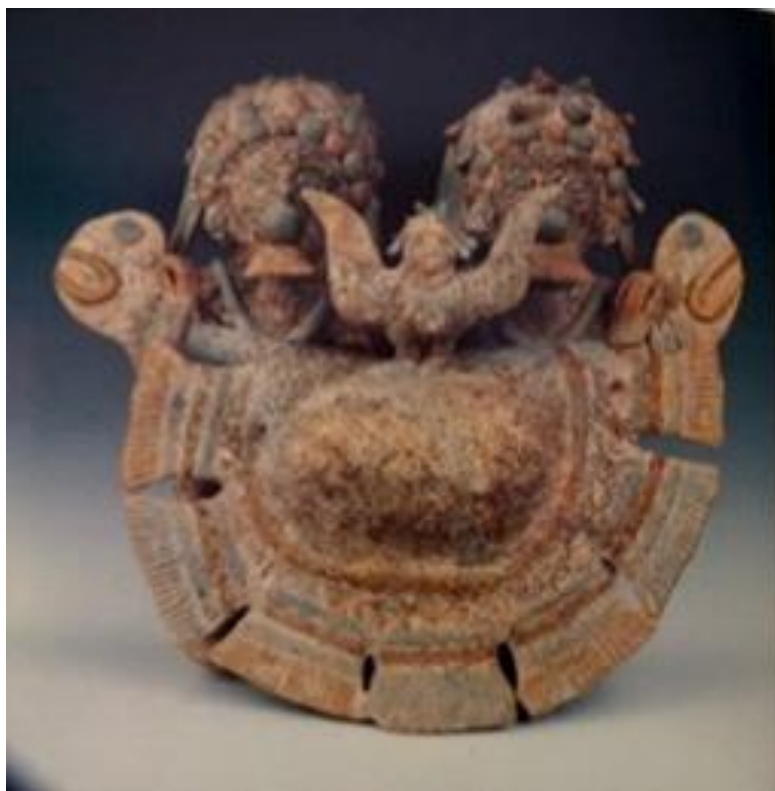


Figura 36. Pareja de figurillas mostrando un fardo ricamente decorado, Cultura Jama-Coaque (500 a.C.-1534 d.C.), Signos Amerindios. 500 años de arte precolombino en Ecuador. Fotografía tomada el 10 de marzo de 2025.

Fuente: Elaboración propia

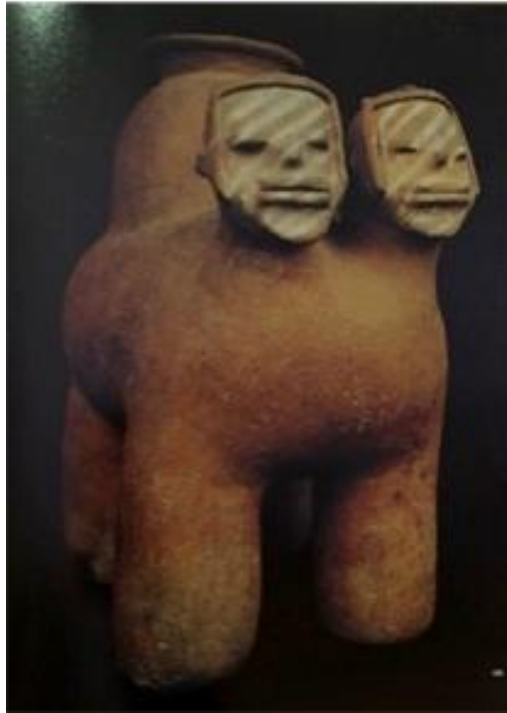


Figura 37. Recipiente efigie bicéfalo, Cerámica moldeada con trazos de pintura blanca., Cultura Manteño (700-1534 d.C.), Signos Amerindios. 500 años de arte precolombino en Ecuador. Fotografía tomada el 10 de marzo de 2025.  
Fuente: Elaboración propia



Figura 38. Cántaro de dos golletes, Cada uno de los cuales representa un rostro humano”, Cultura Cañari/Tradición Tacalshapa (400-1500 d.C.), Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Museo Nacional. Fotografía tomada el 10 de marzo de 2025.  
Fuente: Elaboración propia.

## Conclusiones

### 1. Hacer etnografía desde las artes

Esta relación dialógica entre la memoria ancestral de los Andes septentrionales, la que se presenta como un entramado de sentidos y que se enlazan para construir su particular visión del cosmos, y el teatro contemporáneo, me ha permitido abrir otros caminos hacia nuevas formas de interpretar, relacionar y accionar con esta memoria desde el arte. Donde lo sensible, lo intuitivo, lo empírico, lo onírico, lo experimental, la imaginación, la poesía y el cuerpo, surgen como nuevos caminos para entender el mundo.

Esta interpretación de la memoria de los Andes del norte se construye desde mi subjetividad y el desborde, rebasa las interpretaciones, las descripciones analíticas y estadísticas ya conocidas sobre las manifestaciones culturales de estos *Ayllus*. El proceso tomó forma a través de imágenes, sueños, gestos y resonancias que fueron apareciendo en la práctica escénica, en la contemplación de las piezas y en mi propio tránsito corporal. Fue un viaje, un gesto, una forma de mirar. Una forma de ampliar mi percepción que me guió hacia una forma distinta de mirar, que develó a lo sensible como potencia, como un modo de construir conocimiento que desenmascara lo real y evidente, para encontrar el sentido de las cosas más allá de las formas y las expresiones (Tovar 2023).

Este camino me permitió acceder a la esencia escondida en estas piezas ancestrales. Y puedo asegurar que ellas no son simples representaciones de la mitología ingenua de sociedades primitivas. No son solo hombres con trajes de jaguar, tampoco simples escenas cotidianas o alucinaciones producidas por el consumo de plantas y, peor aún, mujeres de dos cabezas producto de mal formaciones genéticas. Son símbolos, signos que cuentan sobre la relación inextricable del hombre con el cosmos. Son una reflexión sobre las fuerzas visibles e invisibles que rigen a todo lo existente, sobre una visión sagrada del cosmos que incide profundamente en todas las dimensiones de la vida de estos pueblos ancestrales.

Para transitar este proceso tuve que afinar mi “percepción natural”, mi intuición, esa otra forma de leer el mundo de las cosas y los fenómenos. Ese “sentido interior” que, como afirma Blavatsky (2004), cada uno de nosotros posee, y mediante la cual las personas y las cosas se perciben en su verdadero ser. Este “instinto del alma” me fue hablando en sueños y en señales sutiles en la cotidianidad. Esta otra forma de entender

la vida no es una ciencia porque no se opone a las cosas a las que se refiere. No se aleja de ellas para observarlas, sino que vive con ellas haciendo visible lo ontológico (Merleau-Ponty 1994).

Este acercamiento poético, onírico, intuitivo, a la memoria de los Andes del norte, provoca una nueva actitud epistemológica, en la que lo sensible despliega otra posibilidad de entender el mundo. Desde donde se desnormaliza la experiencia con que habitualmente nos relacionamos con lo *otro*, con la historia, las cosas, el territorio, la memoria, el espacio, las formas, los mundos, los seres, lo humano, lo animal y lo sagrado.

Hacer etnografía desde las artes es una forma de ampliar la comprensión de las culturas y desarmar los relatos oficiales sesgados. Es en cierto punto un acto de subversión porque altera el orden establecido. Doblega la forma en la que nos han contado el mundo de los Andes. Nos permite mirar con otros ojos, unos más generosos, más mágicos la memoria viva de los pueblos originarios de América. La que en diálogo con el arte contemporáneo posibilita la creación de otros sentidos, otros senderos, otros lugares de enunciación, otras estéticas, otras pedagogías, muy nuestras, del sur. Y es precisamente esta nueva actitud epistemológica la que me ha permitido desarrollar este contra dispositivo artístico, esta cartografía referencial para el trabajo de devenir otro en escena.

## **2. El surgimiento de una presencia, no de un personaje**

El surgimiento de una presencia —entendida no como un personaje psicológico o narrativo, sino como un estado de vibración, un modo de estar en el mundo— se vuelve aquí fundamental. El artista, más que representar un rol, se aproxima a la figura del peregrino trashumante que se desplaza estacionalmente por geografías, por el tiempo, el sentir, el pensar, los afectos, los otros, la vida. Busca alianzas con un mundo al que se le ha intentado fijar un destino y una forma de ser visto, pensado y experimentado, para abrir en él un sentido distinto, profundamente otro.

Y son estos desplazamientos estacionales, estas alianzas nómadas las que develan a la vida como una compleja y diversa red de vínculos que construyen el sentido y significado del mundo. Lo que a modo especular se refleja en el arte de hoy, a través de diversos procesos de diálogo interdisciplinar que tienen como resultado “la emergencia de nuevas disciplinas (...) y el desarrollo de nuevos procesos epistemológicos” (Toro 2022, párrafo 5), que desembocan en nuevas formas de generar conocimiento desde y para las artes.

En el caso de las artes escénicas, estos diálogos interdisciplinarios posibilitan la creación de nuevas herramientas pedagógicas y de creación alternativa que permiten abordar los retos de la contemporaneidad teatral. Los que invitan con urgencia a inventar, reconvertir y oxigenar sus prácticas y conceptos, además de cuestionar sus usos deterministas. Para abrir posibilidades inesperadas por medio de otras formas de pensar y hacer arte; generar distintas formas de producción de nosotros mismos, otros modos de operar la presencia y la escena, y hacernos presentes (Deleuze en Chevallier 2011).

Este viaje personal para encontrar un camino diferente que me permite performarme y contarme en escena desde mi dimensión sagrada y la memoria de los ancestros, me ha permitido trazar una ruta para mi devenir animal de poder y a la vez desarrollar una cartografía referencial para ir al encuentro del *otro*, del “personaje” contemporáneo por medio de un proceso atravesado por la intuición, el pensamiento iniciático de los Andes septentrionales y el arte.

Durante el trabajo del laboratorio escénico comprendí que es necesario superar el concepto de “creación del personaje”,<sup>44</sup> porque no hay nada que crear sobre el *otro o lo otro*, esa es una idea muy pretenciosa y limitante que marca distancia. El *otro* es por sí mismo. No cabe en la contemporaneidad este concepto ya que está ligado a representación. Y en el devenir *otro* en escena, ya no hay nada que representar. Hay algo que evocar, contar, encarnar y descubrir de ese *otro*. Hay algo que hacer presente. “Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar es la imposición de una sola manera de mirar al escenario” y de gestionar nuestra presencia (Chevallier 2011, 27).

Cuando hacemos presente o nos hacemos presentes, rompemos con la partitura fijada para la representación de lo otro humano o no humano y también para con nosotros mismos. Este gesto implica desarmar las estructuras que históricamente han limitado la aparición de otras formas de presencia, aquellas que no dependen de la reproducción de un rol ni de la interpretación de una psicología ajena. Rompemos las estéticas de la representación para acceder a un yo en transfiguración, un estado perceptivo y corporal que no surge de una esencia previa, sino del movimiento mismo de devenir, de dejarse atravesar por fuerzas, memorias y sensibilidades que expanden la noción de identidad. Esta apertura exige suspender la mirada habitual sobre nosotros y sobre lo otro, para

---

<sup>44</sup> Creación del personaje: Concepto acuñado por Constantin Stanislavsky, 1948, para su metodología de actuación realista.

permitir que emerja un modo distinto de estar en el mundo, más poroso, menos fijado, capaz de alojar múltiples vibraciones que se activan en la escena.

No se trata, entonces, de buscar un “ser auténtico” preexistente, como si existiera un núcleo verdadero al que se pudiera regresar, sino de entrar en un estado de transfiguración donde el yo deja de concebirse como una entidad fija, estable o coherente consigo misma. Este tránsito permite comprender que la presencia no es un atributo fijo, sino una práctica: un hacerse, un dejar aparecer. Lo que emerge no es una esencia profunda, sino un modo de estar que transforma mi presencia y la abre a otras fuerzas, a otros ritmos, a otras maneras de relacionarme con los mundos visibles e invisibles. La escena se convierte así en un territorio de umbral, donde se activa un devenir que desplaza la identidad hacia un estado de vibración que no representa, sino que se manifiesta.

El “personaje contemporáneo” se presenta como un ser liminoide que fluye sin anclaje, que tiende hacia la invención, la disrupción y la revolución. Que va y viene, que entra y sale de la ritualidad, la tradición escénica y el cotidiano, que no pertenece ni a uno ni a otro lado, pero se corresponde a los dos. (Turner citado en Blackstock 2004) desarmando la idea del sujeto dramático de corte realista predominante hasta hoy.

Sé que puede sonar disonante a la tradición, pero no estoy en contra de ella. Creo en la necesidad de hacer una revisión de la misma, porque ya no somos los mismos artistas del pasado. Hoy respondemos a nuestro tiempo y necesidades. Y en respuesta a las necesidades de la escena contemporánea es que surge este contra dispositivo práctico-conceptual. Una ruta para operar la presencia durante el proceso de transfiguración en escena. La que consta de 5 momentos o estancias que, anuncio a continuación:

- Meditar: *Yo*, continente. Disección simbólica a través del dibujo y el collage. Un proceso de deconstrucción personal para volver a armarse y contarse desde el sentir, y la memoria. Desprender capas, abrir el contorno, rastrear las líneas que sostienen y desbordan el continente interior.
- Integrar: Montar el toro. Reencuentro y manejo voluntario de la personalidad, mente, emociones, energía y cuerpo. Sostener las fuerzas que nos habitan sin disolverse en ellas. Dispositivo “Chi kung de los 5 animales. Exploración, manejo y plasmación de las emociones para la creación artística”.
- Fracturar: Permear la personalidad. Hacer presente lo animal. Cuerpo poroso, fragmentado, pero no roto, que rompe el molde en el que se narra, que rompe la lógica del “yo”. Entrenamiento escénico “9 extremidades” de Francisco Ordoñez.

- Transformar: Devenir otro. Trasfiguración de la personalidad. Evocación performática de una presencia que traviesa. Desplazamiento del cuerpo a un estado vibratorio donde la personalidad es mutable. Dispositivo escénico “Atlas de geografías imaginarias. La duna que canta” de Verónica Castillo.
- Punto 0: Equilibrio. Silencio. Umbral mínimo, casi una suspensión. Punto de encuentro y de partida. Una disposición: un modo de afinar la percepción para que la memoria andina y las estéticas actuales dialoguen sin jerarquía, como si ambas surgieran del mismo soplo. *Lo ch'ixi*.

Esta cartografía referencial no busca clausurar un camino ni fijar una metodología definitiva. Es un dispositivo vivo, en permanente transformación, que se expande con cada encuentro, cada práctica, cada intuición y cada desborde. Más que un sistema cerrado, funciona como un tejido en movimiento donde las estancias dialogan sin necesidad de integrarse plenamente, manteniendo su singularidad y su potencia propia. *La investigación permanece abierta*, porque sigue escuchando lo que la escena, el cuerpo y la memoria reclaman. En ese tránsito, el dispositivo se reconfigura, aprende, muda de piel y continúa generando modos posibles de devenir otro en escena. Lo que aquí presento es apenas un mapa provisional, una constelación en proceso que seguirá transformándose en la medida en que nuevos mundos visibles e invisibles entren en contacto con él.

Este sendero permite el tránsito consciente en el proceso de transformación del artista en escena, que pasa de la reflexión sensible del mundo, a la acción performática. Es un acercamiento poético al *otro*, a través de una relación ligera con lo inesperado, con esos otros mundos visibles y no visibles, y con la conciencia de la relación inextricable entre ser humano, el universo y el misterio. De este modo, se agencian otras posibilidades del *yo*.

### **3. Hacer vibrar la contingencia**

La escena contemporánea se construye en la contingencia: no como accidente, sino como condición de posibilidad. Lo que acontece en ella no responde a un plan cerrado ni a una identidad previamente fijada, sino a una disponibilidad radical frente a lo que irrumpe. En ese territorio inestable, el artista escénico no actúa desde la certeza, sino desde la exposición. Su práctica se sostiene en el riesgo de no saber, en la apertura a aquello que aún no tiene forma ni nombre.

Es allí donde el cuerpo deja de ser únicamente un instrumento y se vuelve umbral. No se trata ya de ejecutar una técnica ni de representar un sentido, sino de habitar un

estado de atención: un estar que escucha antes de decir, que percibe antes de significar. La contingencia exige una sensibilidad expandida, un cuerpo capaz de afectarse, de desviarse, de perder momentáneamente sus coordenadas habituales para permitir que algo otro tenga lugar.

Este desplazamiento no es solamente corporal. Afecta al sentir, al modo de estar en el mundo, al propio estatuto del ser. En la escena, el sujeto se ve interpelado a abandonar la ilusión de control y a aceptar la transformación como núcleo del acontecimiento artístico. Así, la práctica escénica se vuelve un ejercicio de devenir: no avanzar hacia una forma prevista, sino dejarse llevar por un proceso que transforma al propio sujeto que lo atraviesa.

Desde este lugar vuelvo a recorrer mi geografía. Retorno a mi habitual camino desde la Plaza 24 de Mayo a la Cascada de la Chorrera, ese trayecto generoso que constantemente me ha develado sus misterios. Mientras camino, me asaltan las preguntas: ¿qué nos espera?, ¿qué esperar en medio de este paisaje desolador que ofrece el mundo?, ¿qué hace el arte en medio de la miseria, el hambre, la guerra, la muerte, el dolor, la crisis climática, el vacío, el desarraigo de lo divino, el olvido?

Apresuro el paso, como empujada por el aire, como si este me sacara intencionalmente del sopor. Y entonces comprendo que no hay nada que esperar. Que lo único que queda es hacer: producir, trazar, engendrar, buscar nuevas formas de habitar este mundo. Transformar la realidad y alterar el orden de las cosas. Crear eufóricamente en medio del dolor y rebelarse contra la muerte como si se tratara de un acto político de resistencia. “Hay que hacer arte para no morir, para no volverse loco”, en medio de este mundo que se cae a pedazos (Renzi, citado en Tessi 2020).

Hacer vibrar la contingencia es, en este sentido, asumir la creación como un gesto vital. Convertirse en un médium que devela los encuadres de un mundo no mirado (Batle, citado en Tessi 2020), en un canal para las energías misteriosas que rigen el universo. Visibilizar ese mundo alterno, esa realidad subterránea que no está a la vista y donde todavía es posible el desarme de este sistema.

Nos encontramos en un momento liminal de la historia de la humanidad: la muerte campea, pero al mismo tiempo la vida brota de formas insospechadas. Las normas pétreas se resquebrajan y el arte transita por un territorio incierto. En este contexto, hacer vibrar la contingencia implica aprender a habitar y actuar desde los intersticios, las heridas, las cicatrices y las fronteras; experimentar formas de coexistencia desde las coyunturas y no

desde las estructuras, como afirma García Canclini (2001). *Desde el ser y el no ser sin dilema*. Desde esos lugares donde algo está a punto de suceder.

En un mundo que insiste en fragmentarlo todo, el arte se propone como una forma de volver a juntar el mundo en todas sus dimensiones. El artista ya no es el aprendiz de un oficio codificado, sino testimonio de la vida y de su misterio. Aquel que comparte otra visión del mundo, otra dimensión de la realidad; el que irrumpe y se enuncia desde la subversión de las ideas y desde el acto mismo de crear.

Resistir a la catástrofe de nuestro tiempo implica seguir pintando, escribiendo, dando funciones, pensando, sintiendo. Hacer del arte una forma de conocimiento y de sublevación frente a la muerte. Por esta razón, como un acto de resistencia que atraviesa la frontera del caos, propongo este contra-dispositivo para devenir en el otro: una manera de hacer vibrar la contingencia y la posibilidad desde la magia.

#### **4. El tercer ser**

Cuando creí haber terminado con esta tesis un nuevo maestro cotidiano aparece, Santiago Cevallos y su libro “Sentidos no comunes”, son de esos encuentros que uno hubiera querido tenerlos antes en el tiempo. Sin embargo ha llegado en el momento correcto porque ha dado luces a esta búsqueda escénica, develando quizá el posible fin de este dispositivo, su horizonte, Lo que ahora llamo *el tercer ser*. El tercer ser no es el yo que entra a escena, pero tampoco es un personaje. No responde a la lógica de la fabulación ni a las arquitecturas psicológicas heredadas de las escuelas escénicas clásicas. No se construye, no se representa, no se interpreta. Es el advenimiento de lo aún no conocido: una forma de existencia que no estaba antes y que no puede explicarse por filiación ni por continuidad con lo precedente.

El tercer ser explora una forma alternativa de abordar la escena: no desde la composición de un otro ficticio, sino desde la apertura a un estado de devenir. El tercer ser emerge cuando el cuerpo deja de organizarse en torno a una identidad estable y se dispone a habitar lo aún no conocido. No es una sustitución del yo ni una máscara, sino un desplazamiento del estar, para devenir otro.

En este sentido devenir este otro no es imitar, no es identificarse, no es producir semejanza ni equivalencia. No se trata de parecer, ni de representar, ni de reproducir. Es ir al encuentro con lo desconocido, habitar el intersticio: ese espacio donde ocurre el encuentro y, con él, la transformación hacia una forma radicalmente distinta de estar y de ser.

El tercer ser emerge en el contacto con lo radicalmente otro. No se constituye en soledad, sino en relación. Es un proceso de contagio: dejarse afectar, hacerse comunidad, crear alianzas para el devenir. Es siempre un desbordamiento de sí mismo, un pensarse diferente, un corrimiento de los límites que sostenían la identidad.

Este desplazamiento implica también una muerte del antropocentrismo. El tercer ser no se organiza únicamente desde lo humano como medida de todas las cosas, sino que se abre a otros modos de percepción y conocimiento. Como señala Cevallos, se trata de activar “otros sentidos no humanos, no comunes del conocimiento del mundo” (Cevallos, 50). Sentidos que no buscan dominar ni explicar, sino entrar en relación.

Esta posibilidad de pensarnos de otro modo habilita el advenimiento de un *sujeto escénico nuevo*, que “requiere plasticidad y una apertura radical hacia lo otro” (Cevallos, 69). Un sujeto capaz de descentralizarse de la tradición, no para negarla, sino para tensarla, desbordarla y reconfigurarla. De este modo, se hace necesario crear nuevas matrices simbólicas que permitan evidenciar la efervescencia del arte en la contemporaneidad.

El tercer ser no es una meta, sino un umbral permanente. No se posee: se atraviesa. Es una forma de existencia escénica que se actualiza cada vez que el artista se dispone a perder lo que cree ser, para permitir que algo aún no pensado —ni sentido— pueda acontecer.

**Nota 11:** Como la virgen, atravieso mil espadas en mi corazón. No me gustan las despedidas.

## Obras citadas

- Abirached, Robert. 2012. *La crisis del personaje en el teatro moderno. Serie Teoría y práctica del teatro No.8*. España: Asociación de directores de escena.
- Agamben, Giorgio. 2015. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Traducido por Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama.
- Aïvanhov, Omraam. 2014. *Las leyes de la moral Cósmica*. Barcelona: Asociación Prosveta.
- Alarcón, Nelson, Luis Bahamondes, Florencia Diestre de la Barra y Wladimir Riquelme. 2025. "Espiritualidad y territorio: la emergencia de nuevos mercados religiosos en Pisco Elqui (IV Región, Chile)". *Revista de Estudios Sociales*, nº. 91, s/p.
- Apushana, Vito. 2019. *Antiguos recién llegados. Obra poética 1992-2017*. Medellín: Sílabas editores.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 1990. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Ed. Alarcos.
- Barbero, Jesús y Sarah Corona. 2017. *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, Georges. 1997. *La experiencia interior*. Traducido por Silvio Mattoni. Madrid: Taurus.
- Baudry, Jean. 1978. *L'Effet cinéma*. Buenos Aires: Editorial Albatros.
- BBC. 2001. "Peculiar Potions". Episodio de *Weird Nature*. Video de YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=99\\_DRCiirjE](https://www.youtube.com/watch?v=99_DRCiirjE).
- Berger, John. 2012. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial GG.
- Blackstock, Joel. 2020. "La antropología de Victor Turner: ritual, liminalidad y performance cultural." *Taproot Therapy*, 9 de julio de 2020. [https://gettherapybirmingham-com.translate.google.com/the-anthropology-of-victor-turner-ritual-liminality-and-cultural-performance/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=es&\\_x\\_tr\\_hl=es&\\_x\\_tr\\_pto=tc](https://gettherapybirmingham-com.translate.google.com/the-anthropology-of-victor-turner-ritual-liminality-and-cultural-performance/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc).
- Blavatsky, Helena. 2004. *La doctrina secreta. Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Kier.
- Botero, Luis Fernando. 2016. *Runas. Sociedad, Religión y Cultura En Los Indígenas De Chimborazo*. Chimborazo: Editorial Botero Villegas.

- Caillavet, Chantal. 2000. *Etnias del norte. Etnohistoria e historia del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Calvo, Miguel. 2016. *Joseph Beuys. Alemania 1921–1986*. Historia del Arte (HA!). <https://historia-arte.com/artistas/joseph-beuys>.
- Cevallos, Santiago. 2023. *Sentidos no comunes. Literatura y especismo*. Quito: Universidad andina Simón Bolívar.
- Chevallier, Jean Frédérik. 2011. *El teatro de hoy una tipología posible. Cuadernos de Ensayo Teatral 21*. México: Paso de gato.
- Cieza de León, Pedro. 1553. *Crónica del Perú*. Sevilla
- Cornejo, Antonio. 1997. *Lectura Crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cummis, Tom, Daniele Lavalle, Francisco Valdéz y Diego Veintimila. 1992. *Signos Amerindios. 5.000 años de arte precolombino en el Ecuador*. Quito: Dinediciones.
- Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- De Luca, Erri. 2011. "Quién habla en el Arte. Las Fuentes" Conferencia presentada en Florencia, Italia. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tGVXRUBMYEE&t=97s>
- Del Carpio, Martín y Martín Mac Kay. 2024. "Chamanes en el arte rupestre: el caso del Alto de las Guitarras en la costa norte del Perú". *En líneas generales. Revista del programa de estudios generales*. Universidad de Lima, n°. 11, 55-73. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales>
- Descola, Philippe. 2012. *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Traducido por Horacio Pons. Argentina: Amorrortu Editores.
- Didi-Huberman, 2014. Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Durkheim, Émile. 2014. *La división del trabajo social*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Eliade, Mircea. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Estermann, José y Peña, Antonio. 1997. "Filosofía Andina". *Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina*, n° 12. Iquique: IECTA – CIDA.
- Fals-Borda, Orlando. 1991. *Acción y Movimiento. Como romper el monopolio con investigación-acción participativa*. Editorial Cinep.
- Faulliot, Pascal. 1982. *El blanco invisible. Cuentos y narraciones de las artes marciales*. España: Visión Libros.

- Féral, Josette. 2018. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Revista Sala Preta*, n.º. 8: 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>
- Flechoso, Silvia. 2023. *Plataforma de Arte contemporáneo PAC*. 28 de abril del 2023. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-silvia-flechoso/>
- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- García, Juan. 2006. *El Don de los Dioses*. Quito: Sur Editores.
- García, Juan. 2024. *La vía interna. Enseñanzas del Tai Chi chian de Chen Man Ching. Adaptación para los practicantes de Tai Chi del Núcleo kalobiótico*. Quito: Edición Independiente.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Giacoiá, Luis Ignacio. 2019. “El concepto de ficción como mediador entre las nociones de cuerpo y de goce en la enseñanza de Jacques Lacan”. En *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-111/406.pdf>
- Golten, Jürgen. 1981. “Cultura y naturaleza Andina”. *Allpanchis*, n.º. 17: 119-132. <https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/1131/731>
- González de Zárate, Roberto. 1969. “La influencia de lo geográfico en lo humano. La reacción del japonés al reto del monzón”. *Revista de Estudios Turísticos*, n.º. 23: 55-76. <https://estudiosuristicos.tourspain.es/index.php/ET/article/view/180>
- Granda, Wilma. 2007. *La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924–1925*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Grande, María Ángeles. 2000. “Jesús G. Maestro (ed.): El personaje teatral. Actas del II Congreso Internacional de Teatro”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º. 9: 633-638. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_43.htmlg](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_43.htmlg)

- Grammatikopoulou, Christina. 2014. "Acordándose del aire. La ontología de la respiración de Lucy Irigaray". Interartive. A Platform for Contemporary Art and Thought, marzo. <https://interartive.org/2014/05/irigaray-aire>
- Gruzinski, Serge. 1990. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2004. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Hang, Barbara y Agustina Muñoz. 2019. *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducida por Helen Torres. Bilbao: Editorial Consonni.
- Heidegger, Martin. 1997. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ingold, Tim. 2000. *La percepción del medio ambiente: ensayos sobre los medios de vida, la vivienda y las habilidades*. México: Siglo XXI Editores.
- Jodorowsky, Alexandro. 2009. *Tres cuentos mágicos (para niños mutantes)*. Madrid: Editores Siruela.
- Jordan, Juan Francisco. 2010. "Hierofanías en el arte rupestre pospaleolítico español". *Scripta Fulgentina: Revista de Teología y Humanidades*. 39-40: 137-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5583261>
- Jung, Carl. 2015. *Psicología y Alquimia*. Traducido por Luis Bixio. España: Editorial Trotta.
- Kohn, Eduardo. 2014. *Cómo piensan los bosques*. Quito: Abya Yala.
- Lacoue Labarthe, Philippe. 2010. *La imitación de los modernos. (Tipografías 2)*. Traducción por Cristóbal Durán. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1972. *La mentalidad primitiva*. Traducido por Gregorio Weinberg. Buenos Aires: Editorial Pleyade.
- Lévinas, Emmanuel. 1982. *Ética e infinito*. París: Fayard et Radio-France.
- Llamazares, Alejandro, y Carlos Martínez. 2022. *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Malabou, Catherine. 2010. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jean Cabanes. Madrid: Industrias Gráfica S.A.
- Moragas Natália y Anabel Villalonga. 2022. “Ocultar para mostrar: una revisión de los contextos, cronologías e interpretaciones de las ‘host figurines’”. *Americae. European Journal of Americanist Archaeology*, nº. 7: 31-56. [https://americae.fr/wp-content/uploads/2022/07/ame\\_2022\\_3\\_dos\\_fig\\_art\\_1\\_Villalonga\\_Moragas.pdf](https://americae.fr/wp-content/uploads/2022/07/ame_2022_3_dos_fig_art_1_Villalonga_Moragas.pdf)
- Morin, Edgar. 1994. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducido por Marta G. de la Serna y María R. de la Serna. Barcelona: Gedisa.
- Nancy, J.-L. 2006. *Ser singular plural*. Traducido por A. Martínez. España: Arena Libros.
- Novo, María. 2012. “La complementariedad ciencia-arte para la construcción de un discurso ambiental integrado”. *Polis. Revista Latinoamericana*, No. 77. <http://journals.openedition.org/polis/6243>
- Ontaneda, Santiago. 2010. *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la Sala de Arqueología del Museo Nacional*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Otto, Rudolf. 1996. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducido por Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial.
- Palacio, Pablo. 1927. *Débora*. Quito: Ex Libris de Kanela.
- Ramri, Bruno. 2020. *Dispositivo Artístico-Didáctico-Decolonial/Artistic-Didactic-Device*. México. 3 de diciembre. <https://brunoramri.com/2020/12/03/dispositivo-artistico-didactico-decolonial/>
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaprobación*. México: Tusquets Editores.
- Rodríguez, Germán, y Alberto Tatzó. 1998. *Tawa Nintin Suyu. Ocaso y renacer de una cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Saer, Juan José. 2014. *Concepto de ficción*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- Salomon, Frank. 2011. *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas. La economía política de los señoríos norandinas*. Quito: Instituto Metropolitano De Patrimonio.
- Sánchez, María Teresa. 2011. “La Huella del chamán: Mitos y rituales de una espiritualidad ancestral”. *Pucara, revista de humanidades y educación*, nº.1: 45-65.

- <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/2535/1636>
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2006. “El impersonaje: Una relectura de ‘La crisis del personaje’”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, n°. 8: 353-369. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750721013>
- Susuki, Tadashi. 2015. *The culture is the body. The Theatre writing of Tadashi Susuki*. Traducido por Kameron H. Steel. Nueva York: First TCG Edition.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 2001. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Edigrafos.
- Tessi, Emilia. 2020. “Quienes se quedaron pintando.” *Medium*, 11 de abril de 2020. <https://victorica.medium.com/quienes-se-quedaron-pintando-emilia-tessi-1595f3c5fd1e>.
- Tovar, Patricia. 2023. “Etnografía artística y documentación poética”. *Río-Latir. Revista-red de antropología del arte*, n°. 10: 4-9. <https://www.rio.latir.com.mx/wp-content/uploads/2023/10/RIO-LATIR-REVISTA-10.pdf>
- Toro, Alejandra. 2022. “Por la trashumancia de las artes.” *NEXUS. Revista Académica de Arte, Comunicación, Diseño y Arquitectura*, n°. 3: 1–5. <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/issue/view/921>.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing. [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf).
- Van Kessel, J. 1983. “Ayllu y ritual terapéutico en la medicina andina”. *Revista Chungará*, n°. 10: 165-176. [file:///C:/Users/Violeta/Downloads/AYLLU-Ritual\\_terapeutico\\_en\\_el\\_medicina\\_andina.pdf](file:///C:/Users/Violeta/Downloads/AYLLU-Ritual_terapeutico_en_el_medicina_andina.pdf)
- Vásconez, Mario. 2011. “Ecuador 10: Parque metropolitanos: origen del nombre Guangüiltagua.” 24 de agosto de 2011. <https://mariovasconez.blogspot.com/2011/08/ecuador-10-el-parque-metropolitano.html>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2013. *La mirada del jaguar*. Introducción al perspectivismo amerindio. *Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Walsh, Catherine. 2012. *Interculturalidad, crítica y (de)colonialidad. Ensayo desde Abya Yala*. Quito: Abya Yala.

- Walsh, Catherine. 2023. *¿Interculturalidad y (de) colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya Yala. En Agrietar la universidad. Reflexiones interculturales y decoloniales por/para la vida.* Santiago de Querétaro: Universidad Pedagógica Nacional / Lengua de Gato Ediciones.
- Whitehead, Alfred. 1956. *Proceso y realidad.* Traducido por J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada.
- Zukav, Gary. 1991. *La danza de los maestros del Wu Li.* New York: Plaza y James Editores.