



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto de producción artística

Nombre del proyecto

Intensidades resonantes en susurros que gritan la celebración inminente

Escrituras performáticas simpoiéticas

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autor/a:

Sara Rebeka Félix Molina

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Sara Rebeka Félix Molina, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Sara Baranzoni

Tutora del Proyecto

Intensidades resonantes en susurros que gritan la celebración inminente

Escrituras performáticas simpoiéticas

Lorena Toro Vargas

Nombre de miembro del Comité

Miembro del Comité de defensa

Bertha Díaz

Nombre de miembro del Comité

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

A la comunidad kichwa de Serena y a la Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi que me enseñaron a caminar con la selva.

Al grupo de investigación Eco-lógicas: relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos y derivaciones performáticas.

A Rosalina Cerda y Elena Cerda, quienes conocen las voces para la curación.

Dedicatoria:

A María Taant, defensora de la vida y cantora shuar.

A todas las personas y seres vivientes, guardianas y guardianes de los territorios que han protegido y protegen la vida entre tanta impunidad.

Y a quienes enseñan a curar cantando y soñando.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	9
Antecedentes.....	9
Rasgos del problema/Pertinencia.....	11
Objetivos que orientan la investigación y composición poética <i>escritural-sonoro- espacial</i>	14

Parte 1

1.1 Del Holoceno al <i>Chthuluceno</i> . Tiempos de resurgimiento entre tanta pérdida.....	15
1.2 La ontología política ante el extractivismo y neoextractivismo.....	20
1.3 Cuerpos reunidos: <i>Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi</i> y Comunidad Serena de la Amazonía ecuatoriana.....	24

Parte 2

Las líneas que traman la exploración

2.1 Abordaje del concepto de performance y de la relación simpoiética.....	30
2.2 Ideofonías multiespecies.....	32
2.3 Lengua de alteridad.....	37

Parte 3

Las perspectivas del cuidarpensarcurar: performances amazónicas simpoiéticas

3.1 Experiencias ecológicas para prácticas de composición.....	40
3.2 Cuerpos míticos en y para ecologías del presente.....	42
3.3 Entramar <i>con</i>	46

3.4 Las <i>quienes</i> en las performances rituales de curación.....	48
3.5 Guayusa Upina, <i>fortale-flore-cimiento</i> del tejido onírico interespecie.....	59

Parte 4

4.1 <i>Grrramaturgia</i> : o la posibilidad de escuchar micro-cósmicas escrituras.....	63
4.2 Taant: Escrituras poéticas.....	73
4.3 O la posibilidad de escribir <i>con</i>	90

Parte 5

La Flora de las Tsupus – Notas de procedimiento

5.1 Preparar los cuerpos.....	93
5.2 Improvisaciones y pruebas.....	95
5.3 Encuentro con las voces.....	97
5.4 <i>Lengua negra</i> y reaparición del cantar.....	98
5.5 <i>Remedia-acción</i>	101
5.6 Mixtura poética.....	106
5.7 Anotaciones finales para continuos comienzos.....	111
5.8 Últimos apuntes: en torno a la repetición y el tiempo.....	113
Conclusiones.....	115
Hemerobibliografía.....	117

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.....	29
Imagen 2.....	30
Imagen 3.....	48
Imagen 4.....	72
Imagen 5.....	90
Imagen 6.....	104
Imagen 7.....	105
Imagen 8.....	106

Introducción

El siguiente proyecto de investigación y producción artística se compone a partir de reflexiones, diversas lecturas y materiales multimedia que abordan actualizando y proponiendo nuevas maneras de relación entre los seres vivientes. Esta necesidad tiene lugar a partir de las profundas crisis ecológicas en todos los planos de la vida. Así, tanto vertientes de pensamiento de la antropología más actual, como la *onto-epistemología indígena*¹ y metodologías transdisciplinares y multispecies *para*, y otras *desde* las artes se entraman como coordenadas principales para la indagación. Esta instancia se nutre y expande a partir de una experiencia de intercambio y colaboración llevada a cabo en el mes de mayo y primera semana de junio con la *Asociación de Guardia Indígena Yuturi Warmi* y la comunidad kichwa amazónica de Serena, ubicada en la provincia de Napo, Ecuador². Tanto la *Asociación*, como integrantes de la comunidad se organizan y realizan actividades en contra de la minería que desequilibra y desmantela toda vitalidad. La convivencia, así como lo aprehendido abonó profundamente posteriores conexiones, y modos para la composición de escrituras poéticas. Posteriormente, algunas de ellas tomarían cuerpo orgánico en *La flora de las Tsupus*, una propuesta escénica de resonancias que derivó de las indagaciones.

Antecedentes

Tomo dos casos: un proyecto de investigación transdisciplinar propuesto por el grupo *Eco-lógicas: relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos y derivaciones performáticas* del que formé parte y que investiga justamente, a partir de los desequilibrios ecológicos en distintos ámbitos, formas posibles de reinventar desde las artes otros modos de relación. Y como segunda propuesta, una pieza de instalación viva, creada por la compañía mexicana Teatro Ojo. La propuesta trascendía su presencia material hacia la dimensión

¹ La *onto-epistemología* es una conjunción propuesta por la antropóloga Marisol de la Cadena y por el antropólogo Mario Blaser. Más adelante se aclarará en detalle dicho término.

² La experiencia en territorio se realizó en el marco del Proyecto *Ecologías performáticas: pandemia, extractivismos y reinventivas emergentes* del grupo *Eco-lógicas: relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos y derivaciones performáticas* Proyecto registrado en agosto de 2021 por Vicerrectorado de Posgrados e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes e integrado por Sara Baranzoni, directora del proyecto, investigadora y docente de la Escuela de Artes Escénicas, Paolo Vignola, investigador y docente de la Escuela de Literatura, Julio Maquilón Flores, egresado de la Lic. en Creación Teatral; Alejandra Carvajal Reyes, estudiante de la Lic. en Cine; Gustavo Arévalo, estudiante de la Lic. en Creación Teatral y mi persona.

virtual durante el contexto de confinamiento por la pandemia de la Covid-19.

El proyecto *Ecologías performáticas: pandemia, extractivismos y reinventivas emergentes* investiga diferentes fenómenos e impactos que tienen lugar en el seno de las operaciones que desencadena los paradigmas de producción dominante, es decir, el modelo extractivista. Desde principios de siglo con nuevas variables que serán posteriormente explicadas, el término fue actualizado a *neoextractivista*. Ambos son estudiados desde una dimensión medioambiental y social, y además digital, que refiere a un extractivismo de datos, emociones, entre otras. Para una dimensión de investigación transdisciplinar que implique, claro está, el campo estético y artístico se parte del concepto de *ecosofía* propuesto por Félix Guattari, la *ecología política* investigada por Maristella Svampa, Lynn Margulis y Karen Barad y la *estética y ecología política*, desde el abordaje planteado por Donna Haraway. Estas tres vertientes de pensamiento crítico radical presentan reconfiguraciones de los supuestos de separación, dualismos, apropiación, desarrollo insostenible, entre otras, que rigen la era actual denominada Antropoceno por algunas/os investigadores y Capitaloceno, por otras/otros. Esta tarea exige reinventar el lugar de la humanidad en la naturaleza a través de distintas experiencias teóricas-críticas y prácticas artísticas *decoloniales, despatriarcales y multiespecies*.

Este marco permite orientar a la investigación artística desde una línea de partida ética y política que encuentra, además, pistas en una necesidad de reconfigurar no sólo el modo de producción artístico sino también posibles metodologías de experimentación y reencuentros relacionales que pueden implicar prácticas de creación de las más novedosas y al mismo tiempo restauraciones de las más antiguas. Para ello, se trae a colación la *perspectiva multiespecista* de Donna Haraway, junto con el concepto de *Chthuluceno*⁴, nombre que implica marañas *temporo-espaciales*, reconexión de multiplicidad de fuerzas vivientes y un devenir menos humano dominante. Esta figura supone a su vez una proyección viva de todo aquello que aún está por venir y que necesita su reinención, desde – por ejemplo – la ficción científica feminista. A propósito de Haraway, tomaremos desde los *Estudios de performance* otro tipo de necesidad transformativa, proporcionada por las investigaciones de Richard Schechner en relación a la restauración de las conductas, desde dónde investiga la performance. La propuesta de Schechner atrae a este proyecto desde la dimensión transformadora, que denomina *transformance*. Ya que, desde allí

pueden tener lugar, especialmente en ceremonias y rituales, prácticas de relación expansivas, con otros seres vivientes que podría proporcionar pistas de composición artística *desde, con y para* otros *tiempos-espacios* y cuerpos.

A nivel regional, la compañía mexicana *Teatro Ojo* aborda desde sus investigaciones y prácticas transdisciplinares la intervención urbana, el *site-specific art*, el arte del performance y las artes escénicas, entre otros. Sus búsquedas interpelan la realidad de la mirada, de la política, del tiempo, los espacios y las voces. “Sus montajes se construyen como ensayos escénicos donde paradójicamente es el desmontaje de las capas que cubren la realidad contemporánea lo que constituye el centro de su interés artístico” (Teatro Ojo). En 2020 montaron *Volverse Negro*, una pieza de instalación viva que implicó para su activación una diversidad de colaboradores-as *multiespecies*. Nombrada por la compañía como *Teatro del aire y las atmósferas*, pudo ser un gesto complejo de dar voz y movimiento a la aparente inmovilidad y temor en los inicios de la pandemia, además de una *ecopoética* crítica basada en los acontecimientos del presente: un niño de cera se halla al borde de una terraza frente a una refinería de la ciudad, mientras la entrada del viento circula por su cuerpo que es un refugio para abejas que lo habitan. El viento se vuelve sonido al atravesar la flauta que lleva en su boca. Niñas y niños de la banda sinfónica acompañan al niño de cera tocando la misma nota desde sus casas, mientras se transmite en vivo el devenir de la pieza.

Teatro Ojo expone, en su poética del desmontaje, multiplicidad de modos de hacerse presentes y reunirse, a pesar de la insistencia de los poderes mundiales de que lo sano compromete separarse. Parece que cada desmontaje implicara expansiones diversas que conllevan a otros despliegues de posibilidades y combinaciones de habitabilidades y convivencias. De esta forma sus estrategias y modos de producción se presentan como potencias para la generación de nuevas piezas que puedan aplicar el desmontaje como método de trabajo y puedan interrogar sobre la contundencia de estos actos para los tiempos actuales.

Rasgos del problema /Pertinencia

Ante la agudización de los desequilibrios ecológicos, el filósofo Félix Guattari propone una articulación ético-política que llama *ecosofía*. Implica tres registros

ecológicos principales: medio ambiente, relaciones sociales y subjetividad humana. Asumir el deterioro en estos tres grandes campos involucra plenitud de búsquedas y alianzas para reinventar las relaciones, que conlleven además el despegue de creación con otras entidades dinámicas y multiespecies. En esta vía Donna Haraway entrelaza arte y ciencia para convocar reencuentros e interrogaciones vitales de cómo vivir en un planeta dañado. Una apreciable y prolifera estrategia es la *simpoiesis*, que es para ella *generar-con* otros seres vivientes desde novedosas formas.

Por su parte, desde el lente de los estudios de performances como campos abiertos transdisciplinarios y con métodos de los más variados, esta *poética política* del desborde analiza y despliega los actos de hacer en los acontecimientos ecosociales. Desde las investigaciones planteadas por Richard Schechner, la conducta restaurada es la característica principal del performance, pudiéndose asumir la restauración en el plano subjuntivo que puede ser virtual, mítico o ficcional. Implica restaurar un acto o acción del pasado que nunca existió o en el plano indicativo, existió en el pasado. La conducta restaurada, al estar por fuera de una persona, puede ser transformada y al mismo tiempo transformar para quienes acontece.

De ahí que la hipótesis fundamental de Schechner, seguido al entendimiento de las performances como lentes metodológicos que indagan el accionar de cuerpos en *tiempos-espacios* otros, pueda arrojar pistas para, como señala la investigadora y performer Miroslava Salcido, hacer crecer desde (o no) los intersticios de las representaciones dominantes y en los huecos de la distribución social del sentido, inesperadas y urgentes *ecologías de los afectos*, como proyecta Haraway.

En torno a la exploración de las escrituras performáticas simpoiéticas, la *ecología lingüística* o *ecolingüística* que comienza a investigarse en la década de los 90 resulta una pista sugestiva orientadora. Siendo el lingüista Peter Mühlhäusler, un referente en la disciplina, la *ecolingüística* estudia, entre otras variables, la repercusión que tiene la degradación medioambiental y atmosférica en el lenguaje de quienes habitan esos espacios. De acuerdo a estudios realizados, existe un paralelismo y estrecha conexión entre la biodiversidad biológica y la biodiversidad lingüística. De ahí que las lenguas humanas, y podríamos añadir también la de las demás vidas, pueden ser comprendidas como formas de expresión sensible que, como especies, habitan con los territorios,

pudiendo desequilibrarse o desaparecer. Por eso, el *saber* de poder nombrar y conocer lo que habita da vida a un ambiente particular, al mismo tiempo que el cuidado y la defensa de los territorios protegen y cuidan expresiones vocales, sonoridades y lenguas.

Así, a partir de estos entornos de fragilidad ecológica en su sentido más amplio, planteo las siguientes interrogantes: ¿cómo pueden generarse escrituras performáticas simpoiéticas que contribuyan a la expansión de puntos de vista y a la diversificación de experiencias relacionales?, ¿de qué manera la investigación en ecologías de saberes mitológica, onírica y ritual puede proliferar derivas y fisuras para ensayar desestabilizaciones y desplazamientos *corpo-vocales* y espaciales decoloniales? ¿cómo pueden los cuerpos habitar-rehabitar los *lugares-palabras* del cuidado, el curar, y la toma de posición frente a los neo-extractivismos en sus diferentes modos de operar?, y ¿qué lenguas y formas de la escritura pueden potenciar las relaciones entre seres vivientes?

Para hallar pistas a estas preguntas y teniendo en cuenta la dimensión de investigación en territorio, tomo como metodologías posibles para entrar en conexión con otras vidas la *etnografía multiespecie* propuesta por la antropóloga Anna Tsing, la *etnografía del espacio* investigada por el antropólogo y escritor-colaborador de piezas escénicas Rodrigo Parrini, y *dinámicas de hibridación* entre la performance y la poesía, y viceversa, impulsada por la poeta-performer Julie Patton.

Además, junto a las *Yuturi Warmi* e integrantes de la comunidad Serena compartimos distintos momentos, entre ellos ceremonias rituales o fragmentos de las mismas, que pueden ser indagadas como *performances multiespecie*, donde la lengua indígena, como las de las demás vidas, son vitales para los cuidados y las transformaciones. Como los cantos de curación y canto de siembra, la ceremonia de la *Guayusa Upina*, que está siendo restaurada desde hace poco tiempo y que implica reunirse y conversar sobre lo soñado para interpretar y ahondar en los modos de *estar-ser*, la restauración también del acto de caminar en colectividad, para reconocer los senderos y los lugares sagrados, también *nombrándolos* para que continúen. Esta última práctica, tiene la contundencia de convertirse en una acción de defensa específica para la protección de y con los territorios. La organización colectiva en este caso, cobra la fuerza para impedir – legalmente ante entidades o personas externas – la entrada para la instalación de proyectos mineros.

Por otra parte, se presentan elementos para comprender los *ideófonos*, que son nombrados por la antropóloga y lingüista Janis Nuckolls como *imágenes sonoras de la amazonía* – a partir de la convivencia con comunidades indígenas de la provincia de Pastaza – y que refieren a sonoridades expresivas entre vivientes, así como a lenguajes no-humanos.

Finalmente, la *poética multinatural* a partir de acontecimientos de habla que investigó el profesor en etnolingüística Mario Madroñero Morillo propició, junto a los *ideófonos*, sugerentes posibilidades desde donde escuchar, resonar y reescribir las escrituras poéticas.

Las líneas de investigación-creación hasta acá presentadas contribuyeron a ofrecer relecturas de prácticas y experiencias vividas en la Amazonía para ensayar una poética escénica de resonancias, que llamamos: *La flora de las Tsupus*. Me aproximaré a una breve reflexión del proceso en el último capítulo de este proyecto.

Objetivos que orientan la investigación y composición poética *escritural-sonoro-espacial*

A partir de lo antes expuesto, este proyecto de investigación intentará como proyección principal contribuir desde escrituras poéticas, atravesadas por *performances rituales-simpoiéticas*, a tensionar las variables de centralidad exclusivamente humana en el lenguaje, los cuerpos, el tiempo, y los espacios. Descomponer el lugar de estos centros promueve la tarea de hallar mixturas de metodologías y otros modos de hacer, para propiciar encuentros de relación multiespecie (mismos que se reconocen en la indagación en territorio especialmente, así como en singulares proyectos de investigación que serán expuestos luego).

De ahí que un paso siguiente o en paralelo sea reconocer en los planos de mitos, sueños y ritos, experiencias y saberes que restauren otras maneras de pensamiento-acción en conexión *con y-o entre cuerpos-sonidos y cuerpos lugares*. Pudiendo estas prácticas arrojar luz para alianzas multiespecie y en proyección ética-política hacia otros modos del *estar-ser*.

Así, la experimentación en procedimientos de escritura híbridos desde reconexiones ecológicas aportan desde sus bases posiciones de enunciación alternativas y

perspectivas diversas. Finalmente, investigar los elementos y condiciones desde donde operan los modelos de extracción como la acumulación, aceleración, apropiación y despojo convoca no solo a detenerse para detectar estrategias y hacereres comunitarios o colectivos que se orienten a prácticas de cuidado y *remedia-acción*, sino también a prestar atención para tomar posición desde la composición escénica a un hacer desde una gramática *otra* frente a los modos de producción extractivistas.

1.1 Del *Holoceno* al *Chthuluceno*. Tiempos de resurgimiento entre tanta pérdida

La crisis climática es una crisis espiritual ya que nos hemos olvidado de la vida tsawanu [espíritu] que nos conecta con los demás seres. El primer paso para conectarnos nuevamente con nuestro lado espiritual es recordar los sueños.

Manari Ushigua, sabio Zápara

La vida del presente está atravesada por la Sexta gran extinción³. La diferencia con los procesos de consumación anteriores radica en que aquellos fueron consecuencia de factores exógenos, mientras que éste es el primero de carácter directamente antrópico. Para comprender los niveles de emergencia ecológicos que marcan el colapso actual, es importante examinar los hitos que se ubican como indicadores de cambio, que ayudarían a interpretar el traspaso y/o mixtura de una era geológica a otra. En este sentido, las líneas de investigación transdisciplinares propuestas por Donna Haraway, Ana Tsing y Maristella Svampa resultan fundamentales justamente porque sus métodos de investigación multidisciplinares rastrean y entrelazan conexiones con otros cuerpos y formas de vida que traspasan los límites hegemónicos.

Las desmesuradas intervenciones y alteraciones humanas al planeta han provocado un aumento exponencial del calentamiento global, siendo ésta la principal causa del cambio climático y la derivación directa de la Sexta Gran Extinción. La aceleración de los efectos destructivos y transformadores sobre la tierra fue llamada por primera vez a principio de los años ochenta Antropoceno, por el ecólogo Eugene Stoermer. En el año 2000, el químico holandés Paul Crutzen reintroduce el término en el contexto de una conferencia global,

³ Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Argentina: Consonni, 2019), 271.

desatando una repercusión aún mayor, y tiempo después se une a Stoermer para formalizar el término.⁴ Antropoceno vendría a sustituir la etapa geológica anterior llamada Holoceno que inició a fines de la Era del Hielo, hace 12 mil años atrás y que fue definida como un periodo de equilibrio en el que el clima de la tierra se calentó y estabilizó.

Las épocas del Holoceno y Antropoceno son llamadas por Anna Tsing como “modalidades ecológicas”⁵. Desde su visión no existiría un límite definido entre un periodo y el otro, sino más bien un enmarañamiento y coexistencia a lo largo del tiempo histórico, a pesar de que la última haya alterado de manera devastadora los niveles de relacionalidad y presencias anteriores. Para Tsing el Antropoceno se relaciona directamente con una modalidad ecológica de extinción justamente porque se diferencia del Holoceno, donde las actividades productivas humanas consiguieron convivir con una amplia variedad de otros seres vivos. Esto fue posible porque “...fueron privilegiados los procesos de resurgimiento y ensamblaje de especies forestales que tuvieron lugar en la expansión multiespecie que siguió a la edad del hielo”⁶. De ahí que una de las diferencias más radicales entre una modalidad y la otra implique los modos de relación y conexión con las demás vidas. El Antropoceno, al responder a un modelo de producción capitalista, interviene eliminando y separando aquellos procesos naturales que impiden los niveles de productividad y “progreso anhelados”. Ejemplo de ello es el llamado “holocausto invisible”⁷, que se refiere al uso de agrotóxicos (herbicidas, pesticidas, fungicidas, entre otros) creados con los residuos de las guerras mundiales y con los que se fumiga plantaciones enteras, especialmente en América Latina. Con el objetivo de combatir plagas y eliminar el crecimiento de especies que no son las deseadas, se envenenan los alimentos y suelos, y por consecuencia, la salud de las demás especies incluida la humana.

Para ahondar en el modo de operación del Antropoceno, Tsing piensa en la figura *plantation*⁸, pensada como procedimiento que simplifica las complejidades ecológicas, al punto de que los seres vivos son transformados en recursos. “Las *plantations* disciplinan los

⁴ Véase, Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, The “Anthropocene”. (Stockholm: Global Change News Letter, 2000), 17-18.

⁵ Anna Lowenhaupt Tsing, *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (Brasília: IEB Mil folhas, 2019), Las citas son traducciones de quien escribe.

⁶ Tsing, *Viver nas ruínas*, 143.

⁷ Graciela Cristina Gómez, «Agrotóxicos: el nuevo holocausto invisible» Salva la selva <https://www.salvalaselva.org/temas/agrotoxicos>.

⁸ Plantación. En la versión al portugués, la autora mantiene el término en inglés.

organismos [...], son removidos de sus ecologías nativas para impedirlos de relación con especies compañeras”⁹. La finalidad es la producción de activos a partir de ecologías simplificadas que imposibilitan los resurgimientos. De ahí que una de las propuestas de Tsing sea justamente la proyección, atención y colaboración para *tiemposlugares* de asambleas de habitabilidad multiespecies en medio de la perturbación.

Según Tsing, el rastreo de hitos que se han considerado como posibles inicios de la época del Antropoceno difiere en relación a las disciplinas de investigación de referentes en distintas áreas. Sin embargo, cada uno de ellos introduce en la historia acontecimientos sin precedentes: 1) inicio de la domesticación de plantas y animales (propuesta que procede en particular de arqueólogos); 2) invención y perfeccionamiento de la máquina de vapor (1784), inicio de la revolución industrial y comienzo de la era de los combustibles fósiles (Crutzen y Stoermer); 3) Lanzamiento de la primera bomba atómica (1945). Marcas radioactivas alrededor del mundo. Gran aceleración de la población humana y perturbación industrial (Steffen)¹⁰. Estos proyectos tienen en común justamente la dominación y la extensión de la centralidad humana en desmedro no solo de las demás formas de existencia, sino también de grupos humanos que no pertenecen ni se reconocen con esa centralidad. Por estas razones la denominación Antropoceno ha sido profundamente criticada para nombrar a esta época, no sólo por su carácter reduccionista y esencialista de la especie dominante, sino también por la imposición patriarcal que ejerce. Haraway, quien prefiere nombrar al Antropoceno no como una era sino como un *evento-límite* que debe acabar lo más pronto posible, señala “...no es una expresión idiomática para el clima, la meteorología, la tierra o el cuidado del campo en vastos sectores del mundo, especialmente – pero no solo – entre los pueblos indígenas”¹¹. Está demasiado próximo al individualismo humano utilitario y al mercado-beneficio.

Tiempo después, en el primer decenio de este siglo, aparece otro concepto, el de Capitaloceno, surgido en el marco de un seminario por Andreas Malm y desarrollado posteriormente por el historiador Jason Moore. Este investigador propone pensar el período histórico a partir de los inicios del modelo capitalista y la expansión de las fronteras de la mercancía. Svampa plantea este término como una de las cuatro narrativas que asumen

⁹ Tsing, *Viver nas ruínas...*131.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno* (Argentina: Consonni, 2019), 81.

posiciones diferentes frente a la complejidad de análisis del Antropoceno. El Capitaloceno, como una de estas narrativas, sienta sus bases en la acumulación primitiva del capital, investigada largamente por Karl Marx, y el proceso subsiguiente que implica dinámicas de expropiación, desplazamiento y despojo de diferentes existencias. De acuerdo con Moore citado por Svampa, “...el primer paso en esta industrialización radical del mundo empezó con la transformación del medio ambiente global en una fuerza de producción para crear algo a lo que llamamos la economía moderna y que es mucho más grande de lo que puede contener el término economía”¹². En este sentido, una de las principales críticas hacia el paradigma capitalista reside en su incompatibilidad con la biosfera. Alberto Acosta, economista ecuatoriano, señala al capitalismo, tomando las palabras del economista Joseph Schumpeter, como la “civilización de la desigualdad”¹³ que se nutre de sofocar la vida. La proliferación de reproducción humana y la aceleración de los modos de extracción conllevan una expansión de las fronteras en busca de los llamados recursos que no son renovables.¹⁴ Las posibilidades de remediación y adaptación biológica, por lo tanto, no resultan compatibles con los tiempos que inoculan los planes globales del Antropoceno.

A partir de los sistemas de operación mencionados, Haraway propone como respuesta a las lógicas de las devastaciones ecológicas el término *Chthuluceno*, para nombrar espacios de *tiemposlugares* y *haceres* multiespecies hacia los resurgimientos y las recuperaciones de “los poderes biodiversos de la tierra”¹⁵. Es “...un nombre para otro lugar y otro tiempo que fue, aún es y podría llegar a ser...”¹⁶, y se presenta como un plan abierto a posibilidades de relación, frente a los desastres provocados por el Antropoceno y el Capitaloceno. En este planteamiento, importa el rastreo de nombres y conjunciones para la construcción del término *Chthuluceno*, porque es allí donde inicia el entramado de fuerzas y vitalidades que da cuerpo multiespecie a esta época, al mismo tiempo que revela su compromiso por la diversidad de estrategias y correspondencias que pueden adoptarse desde las ecologías políticas y estéticas.

Para adentrarse a sus sentidos iniciales, *Chthuluceno* se compone de dos palabras griegas *kainos* y *khtôn*. “*Kainos* significa ahora, un tiempo de comienzos, un tiempo para la

¹² Svampa, *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur* (Córdoba: La Sofía Cartonera, 2019), 17.

¹³ Alberto Acosta y John Cajas Guijarro, «De las “ciencias económicas” a la posteconomía. Reflexiones sobre el sin-rumbo de la economía», *Ecuador Debate. Alternativas al capitalismo*, n.º 103 (2018): 37-59.

¹⁴ Alberto Acosta y John Cajas Guijarro, «De las “ciencias económicas” a la posteconomía...»,

¹⁵ Haraway, *Seguir con el problema...*, 89.

¹⁶ *Ibíd.*, 61.

continuidad, para la frescura”¹⁷. No elimina la herencia, ni la memoria. *Kainos* puede ser entendida “...como una presencia continua, densa, con hifas infundiendo todo tipo de temporalidades y materialidades”¹⁸. *Khthôn* es tierra, *khtonios* de la tierra y del griego antiguo deriva *Chthónico*: “la mitología griega representa los *Chthónicos* como el submundo, lo que está bajo la tierra”¹⁹; “Los *Chthónicos* son los seres de la tierra [...] de, en o bajo la tierra y los mares²⁰ [...] que demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra”²¹. Para continuar con el rastreo de coincidencias no gratuitas de las palabras y el hacer de sus implicados-implicadas, Haraway recoge el nombre de la araña *Pimoa chulhu*, que realiza como “Los poderes chthónicos de Terra [que] inoculan sus tejidos en todas partes, a pesar de los esfuerzos civilizadores...”, entramados continuos.

La maraña de presencias de esta época de resurgimientos implica narrar otras historias, las no contadas, implica tácticas novedosas y métodos revitalizantes, en una fusión de disciplinas mixturadas entre las artes y las ciencias. Haraway llama *método de rastreo* a la figura ubicua, múltiple y de continuidad en el *Chthuluceno*, que es SF: ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y otras²². Adentrarse a estas prácticas implica configuraciones de mundos multiespecie, y también “importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa que relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias”²³.

De ahí que la experiencia en territorio con la *Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi* y la comunidad Serena resultara sumamente valiosa para indagar junto a ellas y ellos – a partir de los saberes situados y prácticas nuevas – modos de relación-acción, entorno al aumento y profundización de concesiones mineras y otras operaciones del modelo de producción extractivista responsable de las contaminaciones, desequilibrios y desapariciones silenciosas de la vitalidad en la selva amazónica.

¹⁷ *Ibíd.*, 20.

¹⁸ *Ibíd.*, 21.

¹⁹ *Ibíd.*, 259.

²⁰ *Ibíd.*, 92

²¹ *Ibíd.*, 20.

²² *Ibíd.*, 21.

²³ *Ibíd.*, 65-66.

1.2 La ontología política ante el extractivismo y neoextractivismo

A veces me siento triste porque extraño a mi familia que es la naturaleza

Niña del campo petrolero Lago Agrio, 2016

En la nueva Constitución Nacional del Ecuador de 2008 sobresalía – entre otros cambios y añadidos – el Capítulo séptimo y los artículos 71, 72, 73 y 74, donde se establecían los Derechos de la naturaleza, a partir del respeto integral de su existencia, el derecho a la restauración de la misma y la afirmación de que el Estado Nacional promovería el respeto a todos los elementos que forman un ecosistema. Estas disposiciones, que llevaban a considerar a la naturaleza sujeto de derecho, estaban sustentadas en la forma de organización política de convivencia indígena que designa el término *Sumak Kawsay*, traducido como Buen Vivir, y con mayor precisión “la vida en plenitud”²⁴. Luis Macas, abogado kichwa ecuatoriano, expone: “El Sumak, es la plenitud, lo sublime, excelente, magnífico, hermoso(a), superior. El Kawsay, es la vida, es ser estando. Pero es dinámico, cambiante, no es una cuestión pasiva”²⁵.

En las disposiciones del gobierno llamado progresista de la primera década del siglo XXI, como el siguiente y el actual – de evidentes políticas neoliberales –, lejos de aplicar las políticas escritas en los artículos, se ha reafirmado con mayor hondura el modelo económico dominante de extracción, que consiste justamente en la intervención y sustracción en los territorios de minerales, materiales fósiles, represa de ríos, monocultivo, entre otros. Estas prácticas tanto a pequeña como a gran escala desencadenan una serie de consecuencias socioambientales y desequilibrios cosmológico-vitales de las nacionalidades indígenas y comunidades que habitan en los territorios directamente afectados. Como indica Svampa, el extractivismo “...define un modo de apropiación de la naturaleza, un patrón de acumulación colonial, asociado al nacimiento del capitalismo moderno”²⁶.

El avance desmesurado y la agudización de estos proyectos durante los gobiernos llamados progresistas condujo a que investigadores e investigadoras de América Latina como Maristella Svampa, Eduardo Gudynas y Alberto Acosta actualizaran el término desde

²⁴ Luis Macas, «Sumak Kawsay: la vida en plenitud», *América Latina en movimiento* n.º 452 (2010), 17.

²⁵ Luis Macas, «Sumak Kawsay: la vida en plenitud...», 18.

²⁶ Maristella Svampa, *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflicto socioambientales, giro territorial y nuevas dependencias* (Alemania: CALAS, 2019), 16.

comienzos del siglo XXI, nombrando al modelo de degradación como *neoextractivismo*. Esta transición lleva consigo la inconsistencia política de los gobiernos progresistas latinoamericanos desde la primera década del siglo y hasta el presente, gobiernos que, lejos de construir políticas para *la vida en plenitud* han profundizado los proyectos evidenciando los modos de operación de apropiación y despojo. Estas políticas a su vez responden a estrategias de un modelo económico global que sobrepasa los intereses nacionales y regionales. Se trata como indica Svampa de nuevas dimensiones a diferentes niveles

globales (transición hegemónica, expansión de la frontera de commodities, agotamiento de los bienes naturales no renovables, crisis socioecológica de alcance planetario), regionales y nacionales (relación entre el modelo extractivo-exportador, el Estado-nación y la captación de renta extraordinaria), territoriales (ocupación intensiva del territorio, luchas ecoterritoriales con participación de diferentes actores colectivos), en fin, políticas (emergencia de una nueva gramática política contestataria, aumento de la violencia estatal y paraestatal)²⁷.

Las luchas ecoterritoriales conducidas principalmente por las organizaciones indígenas, ecofeministas, ambientalistas, activistas y grupos sociales diversos, permite, por la variación de enfoques, el estudio y la aplicación activa de una ecología política – que se entrama y alimenta de distintas disciplinas – con “...múltiples formas de acción colectiva”²⁸. Cuando las resonantes organizaciones antimineras en Argentina afirman: *El agua vale más que el oro*, “están haciendo referencia a prácticas de defensa de lo común”²⁹. Esta defensa por la vida implica un claro y complejo posicionamiento político que es restaurado una y otra vez a partir de los paradigmas de comprensión de las nacionalidades y las construcciones de paradigmas emergentes de grupos de personas – que se alimentan y revitalizan conforme a los atravesamientos de hitos históricos – y que no aceptan el modelo que responde a lógicas hegemónicas como único totalizador.

²⁷ Svampa, *Las fronteras del neoextractivismo...*, 21. En torno al concepto de *commodities* refiere a las materias primas que se exportan a gran escala. Entre el 2000 y 2003 las economías latinoamericanas se vieron favorecidas por los altos precios internacionales que se atribuían. Estas transacciones “favorables” para las economías regionales aumentaron considerablemente las desigualdades en la calidad de vida socioambiental. Véase Svampa, *Las fronteras del neoextractivismo...*, 24-30.

²⁸ Gabriela Merlinsky y Paula Serafini (ed.), *Arte y Ecología política* (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani – UBA, 2020), 32.

²⁹ Merlinsky y Serafini. (ed.), *Arte y Ecología política...*,40.

Encauzar la atención hacia los modos de comprensión de las cosmologías indígenas para detectar las diferencias con aquella impuesta como universal – desde las categorías occidentales – implica comprender inicialmente las formas de relación afectadas precisamente por las denominaciones de naturaleza y cultura. Estos dos conceptos, que se han construido como diferenciados uno del otro, condujeron a una separación y desconexión de las relaciones en distintos planos, radicalizando los niveles de manipulación y de invisibilización de las demás vidas a la reducción de meros objetos al servicio humano.

En este sentido, el antropólogo Mario Blaser expone un diagrama para señalar las diferencias entre la *ontología moderna* y la *ontología relacional*. En el primer caso se concibe a la naturaleza separada de la cultura humana y por tanto a la primera vista como objeto, en el segundo se conciben las relaciones con las demás vidas de sujeto a sujeto, capaces de generar proceso de intersubjetividad. En la *ontología moderna* se afirma que “...hay una realidad ‘natural’ [una idea de mundo] y varias perspectivas ‘culturales’ sobre ella”³⁰, mientras que la *ontología relacional* existen múltiples mundos que se configuran a partir de la perspectiva de cada forma de vida, por tanto “...no distingue entre cosas naturales y culturales”³¹.

Sobre esta base interesa el planteamiento de *ontología política* propuesto por Blaser, quien parte de tres registros distintos de ontología que se entrelazan para comprender la conjunción de los dos términos. El primero y elemental refiere a “...que cualquier modo de entender el mundo debe asumir [...] qué tipo de cosas existen o pueden existir, cuáles son las condiciones de su existencia, sus relaciones de dependencia, etc. Este inventario de tipos de seres y sus relaciones es una ontología (Scott y Marshall 2005)”³². El segundo registro conjuga argumentos de los estudios de ciencia y tecnología, y en particular la teoría del *actor-red*³³. En este caso “Las ontologías no preceden a las prácticas mundanas sino más bien toman sus formas a través de las prácticas que involucran a humanos y no-humanos (Latour 1999; Law 2004; Mol 1999)”³⁴. En cuanto al tercer registro se trata de procesos etnográficos “... que trazan las conexiones entre mitos y prácticas: en este sentido, las ontologías también

³⁰ Mario Blaser, «Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales», *América Crítica* n.º 2 (2019):71.

³¹ Blaser, «Reflexiones sobre la ontología política...»,71.

³² *Ibíd.*, 72.

³³ La teoría del actor-red es un planteamiento del filósofo y antropólogo Bruno Latour.

³⁴ *Ibíd.*

se manifiestan como narraciones en las cuales las presunciones acerca de qué tipos de cosas pueden existir y sus posibles relaciones son más directamente visibles”³⁵.

Los tres registros confluyen – desde la mirada de Blaser – proporcionando lineamientos fértiles para la *ontología política* del *hacer mundo* en relación. Implica la puesta en acción de una “sensibilidad política” que puede ser entendida como “...un compromiso con sostener el devenir de mundos diversos y parcialmente conectados a pesar del empobrecimiento generado por el universalismo dominante”³⁶, una “problemática” que puede ser descripta “...como las dinámicas por medio de las cuales estos mundos u ontologías se enactúan a sí mismos en el proceso en que se relacionan, interfieren y mezclan unos con otros”³⁷, y una “modalidad de análisis crítico” que no se concentra en una realidad externa o independiente que debe ser descubierta, sino que atiende a las “...realidades que se generan a través de distintas prácticas, incluida la analítica [es decir], los relatos de la ontología política buscan tejer una configuración diferente de una realidad que está en estado permanente de devenir...”³⁸.

Aquí la *ontología relacional* puede ser interpretada desde su dimensión política, performática y poética. Las tres dimensiones mencionadas – que son sensibles a la mixtura en esas mismas realidades – animaron la investigación para el proceso de composición escénica de este proyecto. Así, desde atmósferas húmedas y vaporosas desconocidas, se traman escrituras – resonando con Haraway – especulativas, que parecen restaurar y/o reinventar esbozos de micro comunidades de vitalidad amenazada, a partir de los efectos-afectos de acciones-relaciones-acciones-relaciones.

A continuación, y teniendo en cuenta las líneas conceptuales expuestas, se presenta una reconstrucción de hechos y acontecimientos a partir de la experiencia con integrantes de la comunidad kichwa Serena, la *Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi*, el territorio viviente y la problemática socioambiental que les atraviesa. Antes, cabe aclarar que el entretejido de relaciones entre las personas humanas y las demás formas de vida irá revelando prácticas y saberes en a partir de las investigaciones de Blaser y la antropóloga Marisol de la Cadena han dado en llamar *onto-epistemología* indígena, cómo aquellos sistemas de

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*, 76.

³⁷ *Ibíd.*, 77.

³⁸ *Ibíd.*

conocimientos que se distinguen del modelo de comprensión de la onto-epistemología moderna. Así lo explica la antropóloga Yuribia Velázquez Galindo:

Existen teorías y prácticas específicas sobre el ser humano, el entorno y diferentes componentes de origen ancestral que se transmiten y conservan intergeneracionalmente, mediante adaptaciones dinámicas y creativas a los contextos cambiantes. Estas teorías y prácticas descansan sobre principios axiológicos básicos que definen lo que existe en el mundo, sus características y las formas de relacionarse con eso que existe. [Por eso], toda epistemología, formas de conocer lo que existe, presenta una congruencia lógica interna con las ontologías, formas de definir lo que existe. [De ahí que], los sistemas de conocimiento indígena, son expresiones de una racionalidad distinta a la ciencia porque descansan sobre axiomas diferentes; no son extensiones o formas incipientes del racionalismo científico, son modelos ontológicos completos que fundamentan epistemologías propias sobre el mundo circundante³⁹.

1.3 Cuerpos reunidos: Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi y Comunidad Serena de la Amazonía ecuatoriana

Huaysayacu, Talag, Mulatos, Guiña, Copalyacu, Ilocullin, Pibi, Ila, Ansu, Shichuyacu, Yurasyacu, Chucapi, Pinocullín, Jatunyacu, son los nombres de los ríos que se destacan dentro del *Mapa base para el trabajo territorial en Serena*⁴⁰. En este documento se evidencian al menos veintitrés empresas que tienen concesiones mineras y otras en proceso de licencia para la explotación de estos territorios, en esta zona de incommensurable biodiversidad, donde viven estos ríos. Los procesos han avanzado, incluso hasta el Parque Nacional Llanganates, que es una reserva ecológica del país.

Durante el mes de mayo y la primera semana de junio del 2022 llevamos a cabo, junto con parte del grupo de investigación *Eco-lógicas: relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos y derivaciones performáticas*, un proceso relacional de indagación y experiencias a partir de un intercambio – en principio – de talleres, que exploraron modos y

³⁹ Yuribia Velázquez Galindo, «Los “malos aires como causa de enfermedad. Un estudio de caso. », ponencia en el IV Congreso de Etnografía Contemporánea del Estado de Puebla. Transformaciones culturales: sociedad y poder, conversatorio, vídeo por Zoom, 10:21, acceso 21 de febrero de 2022, <https://www.buap.mx/content/iv-congreso-de-etnograf%C3%ADa-contempor%C3%A1nea-del-estado-de-puebla>.

⁴⁰ Este mapa fue realizado por el geógrafo Manuel Bayón y fue compartido en un taller realizado con la Comunidad de Serena, donde enseñó el modo de uso de GPS.

haceres de mundos y sus posibles reinventivas trazadas desde largo tiempo por la amenaza extractiva. Luego, compartimos diversos espacios de socialización como participación en mingas comunitarias, talleres de formación con ellas y ellos, caminatas para reconocer lugares sagrados y una convivencia donde conocí otras maneras de *estar* en relación.

Para esta fase del proyecto trabajamos con la *Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi*⁴¹, la primera asociación de guardia indígena de la amazonía organizada por mujeres jóvenes, adultas y abuelas, conformada en el año 2019. Este grupo está compuesto por cerca de treinta mujeres kichwas amazónicas de la comunidad Serena y otras comunidades indígenas cercanas, pertenecientes a la provincia de Napo. La necesidad de asociarse surgió a partir del avance cada vez más extendido en el territorio de la extracción minera, especialmente de oro aluvial. En este procedimiento de explotación se hace uso de maquinaria pesada especializada como las dragas, que perforan y excavan en los cuerpos de agua, provocando el rompimiento y pérdida del cauce de los ríos, desbordes, inundaciones, pérdida de hábitats acuáticos e irrupción de los procesos ecológicos no sólo al interior del cuerpo de agua, sino además de la vegetación, que es talada para abrir caminos hasta llegar al lugar donde operaran las máquinas.

Según los informes de Ikiam - Universidad Regional Amazónica “...existe pérdida de ecosistemas acuáticos, de la biodiversidad, y una contaminación generalizada; el 73% de cuerpos de agua subsistentes está contaminado; y, los desechos mineros han sido arrojados a las fuentes de agua sin control alguno”⁴². Entre los contaminantes se encuentra principalmente el mercurio, un metal pesado altamente nocivo para la vida. La afectación por mercurio contamina las vidas acuáticas, los cuerpos de agua y a las personas que se alimentan de estas fuentes de nutrición contaminadas. Marcela Cabrera, ingeniera química y técnica de laboratorio de Ikiam, al referirse a los ríos *Jatun Yaku* y *Yutsupino*, señala que las partes bajas

⁴¹ *Yuturi* es el nombre kichwa que recibe la hormiga conga (*Paraponera clavata*). Las compañeras integrantes cuentan que decidieron tomar el nombre de esta hormiga que habita en el territorio por el comportamiento que tiene en relación a su espacio. La *paraponera clavata* no permite el paso de ningún depredador a su área de vida. A modo de defensa, esta hormiga pica con una intensidad treinta veces mayor a una abeja, permaneciendo el dolor hasta veinticuatro horas. *Warmi*, a su vez, es *mujer* en kichwa. En el documental *Yaku Warmikuna*, producido por el grupo de Geografía Crítica del Ecuador, pueden escucharse los testimonios directos de las mujeres kichwa amazónicas, quienes hablan de las formas de organización y las luchas que realizan diariamente. Allí está presente la *Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi*, junto a otras mujeres de otros territorios del Ecuador. Véase el documental en: <https://www.youtube.com/watch?v=autVAVOJOIM>.

⁴² Cecilia Borja, «Yuturi Warmi: testimonio de las defensoras de la selva», Saramanta Warmikuna (feb.2022): s/n, <https://www.saramanta.org/yuturi-warmi-testimonios-de-las-defensoras-de-la-selva/>.

de los ríos están muertas, exponiendo que “La ausencia de macro invertebrados en el agua demuestra los altos niveles de contaminación”⁴³.

Las estrategias de operación y el avance desmedido de la minería ilegal, en complicidad – gran parte de las veces – con el mismo Estado y-o los gobiernos locales, tiene lugar también a partir de que “la mayoría de operadores mineros son dueños de concesiones, pero hacen minería ilegal”, como denuncia José Moreno, coordinador de los colectivos ‘Napo ama la vida’ y ‘Napo Resiste’.[...] Los dueños de las concesiones explotan ilegalmente el oro para no pasar por procesos de consulta previa”⁴⁴, explica Eduardo Andrés Rojas, abogado de los colectivos sociales. La gravedad de estas prácticas vulnera en extremo los derechos de las comunidades y las demás vidas directamente afectadas.

Cada fase de estos proyectos extractivos irrumpe negativamente perturbando y destruyendo espacios territoriales que además son lugares vitales y sagrados para las comunidades indígenas. Las alteraciones desencadenan desapariciones y ocultamientos de presencias sagradas y espirituales que habitan en las aguas y en las inmediaciones de los ríos, llegando hasta la selva y toda la vida en conexión. Además, estos procesos de perturbación que se han extendido – de manera sistemática y en aumento – desde hace tres décadas, provocan hechos de violencia intrafamiliar, segregación, rompimiento y fragilización del tejido social comunitario a partir, muchas veces, de una vulnerabilidad económica que lleva a personas de la comunidad a trabajar para la minera e incluso a considerar como cierta la afirmación de que los proyectos extractivos son un “motor de desarrollo” para “mejorar la calidad de vida”. Sin embargo, “toda la evidencia empírica demuestra que se trata de un sector eminentemente capital-intensivo y que su incidencia en la generación de puestos de trabajo locales es prácticamente insignificante”⁴⁵. Los discursos de avance y bienestar social que justifican estos proyectos “...se reinstalan en un nuevo patrón de asimetrías económicas y geopolíticas a través de la creación de territorios especializados en la provisión de bienes

⁴³Ana Cristina Alvarado, «La minería ilegal está ‘matando’ a dos ríos de la provincia de Napo», Tegantai-Agencia de noticias ecologistas (feb.2022):s/n, <https://agenciaecologista.info/2022/02/22/la-mineria-ilegal-esta-matando-a-dos-rios-de-la-provincia-de-napo/>

⁴⁴ Alvarado, « La minería ilegal está ‘matando’ a dos ríos...», s/n.

⁴⁵ Horacio Machado, Maristella Svampa, Enrique Viale, Marcelo Giraud, Lucrecia Wagner, Mirta Antonelli, Norma Giarracca y Miguel Teubaul, *15 mitos y realidades de la minería trasnacional. Guía para desmontar el imaginario prominero* (Quito: Abya-Yala, 2012), 45.

naturales, intervenidos y operados bajo el control de grandes empresas transnacionales”⁴⁶. Desde esta lógica el *giro extractivista* será nombrado por los gobiernos progresistas como el inicio del “nuevo desarrollismo”, terminando “...por asumir un discurso beligerantemente desarrollista en defensa del extractivismo, acompañado de una práctica criminalizadora y tendencialmente represiva de las luchas socioambientales, así como por una voluntad explícita de controlar las formas de participación de lo popular”⁴⁷.

En estos contextos de turbadora impunidad generalizada por las determinaciones y silencios del Estado, las voluntades y concreciones de organización en acto por parte de las comunidades resultan trascendentales para torcer los avances de la masiva mercantilización y utilitarismo de la vida vista como recurso económico. De ahí que, en los meses de mayo y junio de 2022 – que coincidió con nuestra convivencia allí –, se realizaron talleres para la elaboración de un *Protocolo de consentimiento previo, libre e informado*, con la participación de la comunidad Serena y la *Asociación de Guardia Kichwa Yuturi Warmi*, coordinado por David (sociólogo) y Manuela (antropóloga), integrantes de la organización internacional *Land is Life*. La *consulta previa* es un derecho de los pueblos y nacionalidades que consta en la Constitución Nacional del Ecuador. Como se indica en el *Capítulo cuarto. Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades del Art.57.7*, está prevista “La consulta previa, libre e informada, dentro de un plazo razonable, sobre planes y programas de prospección, explotación y comercialización de recursos no renovables que se encuentren en sus tierras y que puedan afectarles ambiental o culturalmente...”⁴⁸. Además, como se puede leer en el *Art. 398*,

Toda decisión o autorización estatal que pueda afectar al ambiente deberá ser consultada a la comunidad, a la cual se informará amplia y oportunamente. El sujeto consultante será el Estado. La ley regulará la consulta previa, la participación ciudadana, los plazos, el sujeto consultado y los criterios de valoración y de objeción sobre la actividad sometida a consulta. El Estado

⁴⁶ Machado, Svampa, Viale, Giraud, Wagner, Antonelli, Giarracca, Teubaul, *15 mitos y realidades de la minería transnacional...*37.

⁴⁷ Svampa, *Las fronteras del neoextractivismo...*,32-33.

⁴⁸ Constitución de la República del Ecuador (2008), 24.

valorará la opinión de la comunidad según los criterios establecidos en la ley y los instrumentos internacionales de derechos humanos⁴⁹.

Teniendo en cuenta lo establecido en estos artículos, la intención de la organización *Land is Life* con la comunidad Serena implica retejer los lazos comunitarios a partir de encuentros que contribuyan a fortalecer y potenciar el cuidado y la defensa del territorio. De ahí, la necesidad de elaborar en conjunto un *Protocolo de consentimiento*, que parte de argumentos sustentados en la cosmología política kichwa entorno a las formas de relación con las diversas formas de vida que habitan en los territorios, y el reconocimiento legal de las tierras comunitarias por posesión ancestral⁵⁰. Una vez reafirmadas colectivamente las bases de argumentación, se comenzarían a identificar qué quieren en el presente para el territorio que habitan y qué no, y cómo quieren ser consultados ante la posibilidad de implementación de un proyecto extractivo en sus territorios, ya que en la realidad este derecho o no se cumple o es abordado de manera limitada y tendenciosa como una mera socialización.

Para el objetivo proyectado se llevaron a cabo distintos tipos de interacciones que convergían en la importancia de los saberes situados, desde prácticas que a partir de un ejercicio de memoria y reconocimiento colectivo reafirmaran qué es todo aquello que hay que cuidar y proteger. Para eso, se realizaron asambleas, recorridos y mapeos. El caminar fue elemental para distinguir los lugares sagrados, como los ríos, lagunas, bocanas, piedras y *chaquiñanes*, como nombran en lengua kichwa a los senderos antiguos por los que caminaron los ancestros para la recolección de vegetales medicinales y comestibles, y la caza. Otras caminatas fueron realizadas por los lugares cotidianos como las casas, las chagras y los límites geográficos de la comunidad Serena. Estos ejercicios de memoria y restauración de conductas del pasado fueron actualizados. Fue muy significativo detectar lo trascendental que era el *saber nombrar* los lugares y vidas – con derecho a existir – para elaborar con contundencia el documento. En la expedición de caminata de tres días por la selva, los guías Giovanni, Nelson y Oswaldo iban nombrando, mientras otras compañeras marcaban en GPS los lugares sagrados como el *Lamedero de Amarum Cachi*, *Babol Urku*, *Cerro Punta*, *Camino Aconcagua*, *Chuncho Loma*, *Cascada de Chuncho Loma*, vegetación relevante,

⁴⁹ Constitución de la República del Ecuador (2008), 115.

⁵⁰ En la Constitución de la República del Ecuador (2008) *Capítulo cuarto. Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades. Art.57.9* se reconoce este derecho.

especialmente por sus propiedades curativas como el *Árbol de Sandy*, *Árbol de Chunchu*, *Árbol de pitón*, *Árbol de Guayusa*, *Árbol de ahotillo*, *hoja de caña*, *hoja de limoncillo*, *hoja de curarina*, entre otras. Demás vidas, como las del *Jaguar puma* o el *Oso de antejo* (en peligro de extinción) son reconocidas por los guías kichwas a partir de marcas, huellas, frutos mordidos, entre otras. Al reconocer estos lugares y especies, también se estaba señalando la vida de los *supay*, vivientes espirituales que habitan – y muchos de ellos – protegen todos estos lugares.



1. En la imagen Rosi, integrante de las Yuturi Warmi señalando el punto desde dónde comienza la Comunidad Serena, junto a Nelson y Giovanni, guías y guardaparques del territorio. Foto: Gustavo Arévalo.



2. Lugar sagrado nombrado como “La bocana”, donde se unen dos ríos: *Jatun Yaku*, río más ancho y turbulento, de color amarronado e *Ilukulin*, río más pequeño, transparente y verdoso. Foto: Sara Félix

Parte 2

Las líneas que traman la exploración

2.1 Abordaje del concepto de performance y de la relación simpoiética

Surgido a partir de los años setenta, el método de amplio espectro de los estudios de performance se ha tejido a partir de investigadores e investigadoras de variadas disciplinas que se han adentrado, desde múltiples enfoques, a prácticas ecosociales y a sucesos y acontecimientos de distintas épocas. Diana Taylor, especialista en estudios de performance en América Latina, distingue dos grandes campos desde donde se han abordado los estudios y composiciones de performance: por una parte, sobre la base de la antropología, la sociología y el teatro⁵¹: en rituales, celebraciones, eventos sociales y políticos, entre otros; y, por otro, desde áreas artísticas, como el teatro y las artes visuales, vanguardias,

⁵¹ Entendido aquí como teatralidades o manifestaciones culturales.

transgresiones, entre otros⁵². Además, señala que los Estudios de performance pueden ser considerados como lente metodológico para analizar distintos tipos de eventos como performances⁵³.

Para esta propuesta, se investigará la performance desde los estudios realizados por el teórico y director de escena Richard Schechner, para quien “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”⁵⁴. Para Schechner, la característica principal de la performance es la *conducta restaurada*, que puede involucrar tanto las propuestas del campo estético, como las acciones que se producen en las ceremonias y rituales, denominadas como *performances culturales*. Las conductas, explica Schechner, se pueden pensar como cintas o secuencias de comportamiento, que pueden separarse de su contexto y alterarse e intervenir. De esta manera indica que “la fuente de la conducta puede perderse y la forma en que se creó, encontró o desarrolló la secuencia de la conducta se puede desconocer, ocultar...”⁵⁵. Asimismo, afirma que “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente”⁵⁶.

En cuanto a la palabra *Simpoiesis*, es tomada a partir de Haraway, para quien implica modos de relación y creación multiespecies. Se trata de “... un generar-con [...] para configurar mundos de manera conjunta, en compañía”⁵⁷. Es un *hacer con* o un *devenir con*, que expresa, en contraposición a los tiempos de excesos, reducción y separación del Antropoceno y Capitaloceno, urgentes y necesarias conexiones multiespecies desde planos semióticos y materiales.

La denominación surge en el marco de estudios sociambientales por M.Beth Dempester para referirse a

los sistemas producidos colectivamente que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos [...]. Los sistemas son evolutivos y tienen el potencial

⁵²Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 17.

⁵³ Taylor y Fuentes, *Estudios avanzados de performance...*, 20.

⁵⁴ Richard Schechner, *Restauración de la conducta* en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 36-37.

⁵⁵ *Ibíd.*, 35.

⁵⁶ *Ibíd.*, 36.

⁵⁷ Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno* (Consonni: Buenos Aires, 2019), 99.

de cambiar sorpresivamente. Por el contrario, los sistemas autopoieticos son unidades autónomas “autoproducidas”, con límites espaciales o temporales autodefinidos que tienden a ser controladas centralmente, homeostáticas y predecibles⁵⁸.

En este sentido, es pertinente realizar una comparación de la noción, en las investigaciones de composición escénicas autopoieticas y de autorreferencialidad, donde suele investigarse la gran mayoría de las veces a partir del *sí mismo*. Si bien esta incursión puede no estar aislada de un contexto y de una dimensión espacio-temporal, con frecuencia queda centralizada y vuelta en ocasiones a temas biográficos exclusivamente humanos. En *Estética de lo performativo* Erika Fisher-Liche aborda en detalle la dimensión del concepto que conversa, a su vez, con un tiempo histórico específico.

De ahí que la *simpoiesis* por su parte y a la luz de la biología de los holobiontes⁵⁹ – entidades formadas por la asociación de diferentes especies que dan lugar a unidades ecológicas – se entiende como serie de procesos de organización abiertos a la alteridad⁶⁰. Resulta estimulante, así, el rastreo de performances rituales, especialmente desde la cosmología indígena, porque es justamente desde ahí donde las prácticas relacionales cobran alianzas y asociaciones *simpoiéticas*. A esta palabra podría sumársele el neologismo señalado por Haraway de *sinanimagénesis* para hablar de relaciones multiespecies entre un ser viviente y el espíritu de otra. Estos tipos de encuentros están presentes continuamente en los rituales ecológicos indígenas. Allí, cada una de las instancias o momentos que componen el ritual tiene como fin lograr resultados efectivos de acuerdo a las manifestaciones hechas en colectividad.

2.2 Ideofonías multiespecies

Con vertientes africanas y usadas de un modo bastante reducido en términos globales, los ideófonos en principio refieren a expresiones sonoras que adquieren el cuerpo de palabras “...a menudo onomatopéyicas [para describir] un predicado, calificativo o adverbio respecto

⁵⁸ M. Beth Dempster, “A Self-Organizing Systems Perspective of Planning for Sustainability” cit. en Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno* (Consonni: Buenos Aires, 2019), 102-103.

⁵⁹ Propuesta por la bióloga estadounidense Lynn Margulis.

⁶⁰ Paolo Vignola, *Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Chthuluceno*. Ensayo en publicación.

a la manera, color, aroma, acción, estado o intensidad”⁶¹. Marginalizados de las reglas de escritura hegemónica y de las académicas de la lengua, el lingüista Lupenga Mphande usa la expresión “Genocidio textual”, para señalar la exclusión de los ideófonos⁶². La antropóloga y lingüista Janis Nuckolls, quien ha convivido con las comunidades kichwas amazónicas de la provincia de Pastaza (Ecuador), y ha dedicado gran parte de su investigación a estas *imágenes sonoras*, afirma que existe un alto nivel de fragilidad de los mismos por parte de las-los hablantes. Explica que uno de sus principales intereses es abordar los ideófonos, partiendo del hecho de que “...los conceptos de los runa [persona en kichwa] sobre la naturaleza se vocalizan en hábitos lingüísticos que están ya en peligro de extinción debido a que su conceptualización de la realidad de este mundo está cada vez más marginada⁶³.

Al interior de las comunidades indígenas los ideófonos han sido una forma de adquirir conocimiento detallado de su entorno, a partir de reconocerlos como aquellos sonidos que tienen lugar en momentos singulares de relación entre los seres vivientes. Estas expresiones *multiespecies* derivan tanto de órganos vocales diversos, así como de las sonoridades que se producen cuando los cuerpos entran en contacto. Es a partir de agudos niveles de percepción y escucha de lo que les rodea que las-los integrantes de la comunidad logran reconocer y-o interpretar lo que ha acontecido, tanto en el plano material, al adentrarse por ejemplo en los senderos de la selva, como en el plano subjuntivo-virtual de los sueños. Para los *runas* estas expresiones sonoras son las que proveen de voces porque “...comunican las propiedades animadas que son comunes tanto entre humanos como entre los no-humanos tales como el movimiento, el cambio a través del tiempo o cualquier respuesta o reacción a su propio entorno. [...] Aunque la gente articula los ideófonos, en cierto sentido están articulando otro tipo de lenguaje atribuido, el de los no-humanos⁶⁴.

Comprender el alcance de los ideófonos implica detenimiento minucioso. Para ello, Nuckolls diferencia cuatro categorías posibles: *ideófonos de alta animación, de baja animación, transanimados, e ideofonía gramatical*. En este contexto, el concepto de animación que propone Nuckolls relaciona el “simbolismo sonoro de los ideófonos con la

⁶¹ Doke, en Janis B. Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía, diálogo y perspectiva* (Quito: Abya Yala, 2015), 52.

⁶² Janis B. Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía, diálogo y perspectiva* (Quito: Abya Yala, 2015), 18.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ *Ibíd.*, 26, 38.

animación, dentro de una ensambladura cosmológica”⁶⁵. Los niveles de animación expresados a través de los rasgos lingüísticos son determinados a partir del número de sílabas y el cierre o apertura de acuerdo a la terminación en consonante o vocal. El suceso que se sonoriza se acompaña de una gesticulación que tiñe el cuerpo provocando una emergencia de acción o gesto que reafirma o amplifica la *imagen sonora*. Escribe Nuckolls: “En el acto de formación con estos [variaciones de cada expresión sonora] elementos, los runa se alinean al mismo tiempo con ellos, y se transforman momentáneamente en ellos al enunciarlos. Es mediante este alineamiento transformativo que se sella el cambio de la perspectiva”⁶⁶. En este sentido, la *imagen sonora* o *lenguaje no-humano* que es restaurada por la persona hablante, posterior a haber escuchado-presenciado el ideófono vivo, deja entrever los alcances de afectación y modificación que genera en los cuerpos, así como la información y conocimiento que puede contribuir a la comprensión del entramado ecológico de relaciones.

Para profundizar en el tema, conviene conocer las cuatro categorías de ideófonos propuestas por Nuckolls a partir de su investigación con comunidades en la provincia de Pastaza. En la primera categoría reúne *ideófonos para seres altamente animados*, que refieren a eventos complejos donde participan más de un ser o entidad, con variaciones en sus niveles de animación. También están relacionados a sucesos que tienen un tiempo de duración, como, por ejemplo, una caída. Luisa Cadena, integrante de la comunidad kichwa y amiga de Nuckolls, ofrece un ejemplo de este tipo cuando relata el momento en que, pescando con su esposo, escuchó el sonido de varias cosas cayendo al agua: “Y entonces se oía desde ese lado del lago se oía tsphuuuuuuu tsupu tsupu tsupu tsupu tsupu tsupu tsupu tsupu tsupuuuu tsupuuuu tsupuuuu tsupuuuu”⁶⁷. Después supo que se trataba de un grupo de *lomochas* o *pacas*, que son pequeños mamíferos amazónicos. Aquí el ideófono *tsupu* se divide en dos: por una parte, *tsu* refiere al momento anterior a la caída, y *pu* a cuando finalmente el cuerpo cae en el agua. El alargamiento expresivo de la última sílaba “...comunica la trayectoria extendida de lo que se mueve debajo del agua”⁶⁸ y la repetición del ideófono evoca la multiplicidad y la rápida repetición de las caídas.

⁶⁵ *Ibíd.*, 57.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Relato de Luisa Cadena en Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía...*,58.

⁶⁸ Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía...*,59.

Además, en los relatos míticos, cuando humanos y no-humanos dialogan, suelen hacerlo a través de ideófonos de *alta animación*, como por ejemplo en el relato en el que dos niños conversan con el halcón *Bulyukuku*. En este caso el halcón les explica a los niños, el cambio de entonación que tendrá el ideófono *bulyukuku-kuu-kuu-kuu-kuu* en un momento, y luego en otro, dependiendo del sentido de lo que necesite transmitirles. Resulta interesante aquí la relación entre el nombre del halcón y el ideófono que expresa, ya que éste último resulta casi idéntico al nombre con una diferencia de alargamiento y repetición final. Por último, este tipo de ideófonos también tienen lugar en momentos trascendentales, como el pasaje de transformación de humanos a no-humanos. En este caso, expone Nuckolls:

pueden funcionar como emblemas léxicos o como sonidos que representan el nombre de la nueva forma viviente. Cuando esto sucede, el sonido ideofónico que ocurre en la transformación va a proveer material lingüístico para la designación de la nueva forma viviente. Al emitir tal sonido en el momento definitivo del cambio, la nueva forma es indicativa del cambio de la perspectiva por la que existe en el mundo⁶⁹.

En la segunda categoría se clasifican los *ideófonos para seres de baja animación*: en este caso se manifiesta el deseo de las-los runas “de expresar la energía y la reactividad del mundo no humano menos animado”, como las plantas y las formas vivientes pequeñas. Con estructura monosilábica “la descripción [sonora] se enfoca en la reacción de la entidad menos animada al ser afectada”. Por ejemplo, el ideófono *taw* “describe cada micromomento de la reacción sonora ocurrida en la cavidad del tronco al ser atacada por la herramienta de tallar”, aquí la situación es la del tío de Luisa que talla un tronco para hacer una canoa⁷⁰. Otro ideófono aquí es *kaw* o *taras* que hace la vegetación seca cuando es pisada en una caminata por el bosque. *Taras* se divide en dos micros sonidos que refieren a cada sílaba: *ta*, es el sonido de bajar el pie hacia el suelo, mientras que *ras*, es el sonido crujiente que resulta del contacto de arriba hacia debajo de las suelas del calzado con las hojas secas⁷¹.

La tercera categoría está dedicada a los ideófonos *transanimados*, en este caso refiere a sonidos emitidos por seres o entidades con mayor o menor animación. Nuckolls retoma actos de caída para profundizarlos aquí. Algunos evocan la caída incesante de arriba hacia

⁶⁹ Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía...*, 61.

⁷⁰ *Ibíd.*, 62.

⁷¹ *Ibíd.*, 63

abajo, de la lluvia por ejemplo con el ideófono *palay*. En otros casos es para indicar que la caída de un cuerpo hacia otro no implica “perder su integridad estructural” como *patang* por ejemplo, que puede escucharse cuando la cola de una serpiente cae “...con un impacto reverberante y sonoro contra el suelo”⁷². Por su parte, el ideófono *dzir* “...describe muchos tipos de movimientos de fricción como rascar, sobar o deslizarse, y que pueden ser ejecutados por personas, animales, peces, plantas, aún la tierra misma y que se describen como sacudiéndose con fricción y hacen *dzir dzir dzir* durante un terremoto”⁷³. También expresa el habla de la resina de los árboles. Por último, cuando un árbol llora se escucha *gyaung*. Explica Nuckolls a partir de la conversación con Luisa que cuando un árbol “...accede a que se lo derribe después de ser cortado” suena “Gyawwwwwwwwwng blhuuuuu puthunng urmagrín. (Crujido) gyawwwwwwwwwng y (cayendo) blhuuuuu, golpea la tierra Puthunng”⁷⁴. Aquí se combinan al menos tres ideófonos de provienen del llanto, crujido y caída del árbol. Explicaba Luisa citada por Nuckolls que “...el sonido *gyawng* era un tipo de llanto de parte del árbol que se dice indica la futura prosperidad de los campos de cultivo por los cuales se cortó el árbol”⁷⁵.

Finalmente, la cuarta categoría es la ideofonía gramatical. Presenta elementos que ayudan a comprender la incorporación de los ideófonos en la lengua de las comunidades kichwas de Pastaza. Por ejemplo, estas *imágenes sonoras*, explica Nuckolls, “...ayudan a expresar la distinción gramatical llamada aspecto”⁷⁶. Esta distinción comprende “experiencias perceptivas” como las variaciones temporales, “...el desarrollo de un sonido, el trazo del movimiento por el espacio, o la persistente reverberación de un fuerte impacto”⁷⁷. Por tanto, estas expresiones contribuyen a vocalizar “...la información gramatical del aspecto de un verbo”⁷⁸, o a su vez, combinarse con diferentes verbos “...para expresar significados lexicalizados dentro de un mismo verbo”⁷⁹. A modo de ejemplo se pueden observar las siguientes ecuaciones:

⁷² *Ibíd.*, 67.

⁷³ *Ibíd.*, 65.

⁷⁴ *Ibíd.*, 67. En el caso del ideófono *Puthunng* expresado en la voz de Luisa, es una derivación de *patang*.

⁷⁵ Nuckolls, *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía...*, 67.

⁷⁶ *Ibíd.*, 68.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*, 69.

⁷⁹ *Ibíd.*

aysana “tirar”+ *dzir* (fricción) = “arrastrar”

pitina “cortar”+ *dzir* (fricción) = “serrar”

urmana “caerse”+ *dzir* (fricción) = “gotear, deslizarse”⁸⁰.

Los ideófonos y combinaciones entre ellos, presentados hasta aquí, revela niveles de relación multiespecie muy profundos entre las comunidades indígenas y los demás seres vivientes. Desde dimensiones de composición escritural abre un cosmos singular para escuchar sonidos y vocalidades *otras*. Ampliando la expresividad de la escritura hacia desbordes, mezclas y mixturas que pueden reinventar nuevos modos de *estar* en relación *con*.

2.3 Lengua de alteridad

Entonces tomé parte en el rito del agua, unos toques en el cráneo, esa especie de curación mutua que se administran, y abluciones desmesuradas.

Los tarahumaras, Antonin Artaud

El entramado de relaciones interespecie en las comunidades indígenas amazónicas implica un entendimiento y compartir de los modos de expresión, voces y lenguas de cada especie. Nuckolls, citando al antropólogo Philippe Descola, escribe “no se hacen distinciones ontológicas marcadas entre los humanos por un lado y la mayoría de las especies de plantas y animales por el otro, ya que todos comparten un fondo común de atributos humanos”⁸¹. Esta afirmación de no separación está contenida en la mitología amerindia estudiada por Lévi-Strauss y recogida por el antropólogo y filósofo Eduardo Viveiros de Castro, quien señala que aquello

que dicen todos los mitos es que, otrora, todos los animales eran humanos, todas las cosas eran seres humanos, o, más exactamente, personas: los animales, las plantas, los artefactos, los fenómenos meteorológicos, los accidentes

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*, 20.

geográficos...Lo que narran los mitos es el proceso por el cual los seres que eran humanos dejaron de serlo, perdieron su condición original⁸².

De ahí la estrecha disposición al intercambio de voces y lenguas multiespecie que, sustentada en el mito de las comunidades amerindias, lleva a los sabios shamanes a encuentros de expansión del conocimiento cuando, luego de haber bebido alguna de las plantas visionarias como la ayawaska, el guanto o el estramonio, deciden ir a la selva. Transformados en algún animal sagrado como el jaguar o la boa, dialogan desde esa apariencia con las plantas o los animales y aprenden de las especies saberes secretos que potenciarán su capacidad visionaria, su capacidad de soñar, curar y relacionarse. La experiencia de la persona shaman puede prolongarse en la selva durante meses. De ahí resulta un tipo de conocimiento singular interespecie, aquel que conecta estrechamente el ser del sabio o la sabia en un cuerpo-pensamiento *otro* con el saber de los demás seres vivientes.

En este sentido, la indagación de los acontecimientos resulta muy valiosa porque implica restauraciones de conductas interespecíficas no siempre iguales, lo que llamaré *performances ecológicas cosmológicas-espirituales*. Desde ahí que sea posible considerar algunas interpretaciones, por ejemplo, en torno a la lengua propia del canto chamánico, donde el maestro canta una *lengua de alteridad* que no es reconocida por los integrantes de la comunidad.

El profesor y etnolingüista Mario Madroñero Murillo lo expone así:

los aprendices de los médicos tradicionales refieren que muchas veces no entienden lo que canta el médico, que son cantos secretos, de los cuales solo él comprende el sentido; este canto secreto que se precipita con la fuerza y potencia del sentido mítico, es el que permite la proposición de la desarticulación de la lengua (materna y originaria). En esta dimensión del sentido es en la que aparecen cantos nuevos, de sentidos inaugurales y que, a la vez, inauguran el sentido del mito otra vez, cada vez que se pronuncian⁸³.

A partir de este acontecimiento vivido por el shamán cabe preguntarse si ese canto de alteridad – desconocido por los demás integrantes de la comunidad – puede ser pensado como

⁸² Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013), 17.

⁸³ Mario Madroñero Morillo, «Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales. Digresiones sobre una fenomenología del habla de alteridad», *Revista 'Oðós*, n.º 2 (2012):103.

una *performance simpoiética del habla*. Ya que *esa voz*, con sus diferentes tonalidades y ritmos, ocurre después de la ingesta de la planta maestra, y cuando el shamán se encuentra en relación con otras plantas sagradas y otras entidades dotadas de espíritu como el humo del tabaco y piedras, por ejemplo. Entonces, si el shamán en distintas ocasiones ha hablado con las plantas y con otras especies, esa lengua de alteridad que le acontece cuando canta, ¿no puede ser acaso la lengua de las plantas expresándose a través de la voz del shamán?

Madroñero Morillo señala que la desarticulación continua de la lengua en el canto shamánico "...permitiría tratar o dar logos a la extrañeza del habla que expone la venida del otro"⁸⁴. De ahí que en el

acontecer de habla, el que compone la vivencia de la relación de alteridad y lo que permite establecer relaciones de comparecencia multinaturales, en donde entre lo humano y lo no humano, el aquí y el ahora de la relación, se revela un estar-en-común (de) alteridad que permite una comunicación diferente, multinatural⁸⁵.

El *estar-en-común* de alteridad se explica a partir de una expresión y un verbo quichua investigado por el antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch y citado por Madroñero Morillo: se trata del *Runa Kay* que refiere al *siendo ahí*, junto al verbo *cay* que indica una conjunción de los verbos estar y ser. Teniendo el *ser* una denotación de transitoriedad, es el *estar* el verbo que contiene una contundencia de pluralidad en la onto-epistemología indígena. "La persona indígena – explica Kusch⁸⁶– vive su estar en comunidad antes que su ser alguien como individuo..."⁸⁷.

Es así que, Madroñero Morillo a partir de las variables de su planteamiento, propone una *poética multinatural* a partir de acontecimientos del habla. Por una parte, desde la dimensión lingüística recoge el planteamiento del lingüista Joel Sherzer, quien resalta en sus estudios una estética de la comunicación abierta a la poética y al porvenir del sentido. Por otro lado, toma en consideración la relectura que el investigador Juan Duchesne Winter hace

⁸⁴ Madroñero Morillo, «Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales...», 105.

⁸⁵ *Ibíd.*, 104.

⁸⁶ En el artículo escrito por Madroñero Morillo, hay un pequeño error en el apellido del antropólogo argentino Rodolfo Kusch. El apellido aparece como Kush. Por lo tanto cuando sean citas textuales se mantendrá como fue escrito, luego de hecha la aclaración del apellido.

⁸⁷ Madroñero Morillo, «Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales...», 104.

del Kusch a partir de la invención que éste realiza de conceptos desde el contexto moderno y de su contacto con narraciones y lenguas indígenas,

Experiencia que deviene de la vivencia del sentido a partir de la desarticulación continua de la lengua, que evoca y provoca ante el sentido original de la palabra mítica que pudiera exponer la tradición oral, sentidos inaugurales, es decir, de desbordamiento por saturación de sentido del sentido originario, expuestos – por ejemplo – en la mención de la “invención de conceptos” caracterizados por la potencialidad del sentido y que, expuestos en la forma de los neo-logismos, expone el tiempo del decir a la luz de la desarticulación de la lengua⁸⁸.

Aquí, los sentidos inaugurales que acontecen de un *estar siendo* desde una lengua de alteridad no remiten a un pasado mítico al menos reconocido, sino a relaciones multinaturales que pueden proyectar comunidad y aperturar nuevos sentidos. Por tanto, la poética de expresión que refiere a los acontecimientos de habla desborda los conceptos y propicia también poéticas del saber, donde los sentidos se precipitan y puede tener lugar un acontecer de presencia desde el decir.

Parte 3

3.1 Experiencias ecológicas para prácticas de composición

Los ríos son sagrados, esas piedras grandes que se encuentran en lugares especiales como las bocananas que es el lugar donde se une por ejemplo el río Jatun Yaku y el Ilukulin son sagrados. Las hojas de la planta de Guayusa que bebemos diariamente son sagradas y la yuca que comemos todos los días también es sagrada. Así recojo las voces de la comunidad Serena en distintos momentos. Los rituales, las actividades cotidianas y la forma de convivencia con el entorno da cuenta del tipo de conexiones que la comunidad indígena kichwa de Serena – y gran parte de las nacionalidades indígenas, cada uno con sus particularidades – tiene con las demás vidas, llamadas por el antropólogo Eduardo Kohn *seres vivientes y pensantes* para referirse a las plantas, los animales, espíritus, cuerpos de agua y otras entidades.

Decir que son sagrados implica que tienen espíritu o están habitados por los dueños de esos seres vivientes, como el bosque habitado por espíritus diversos. *Supay urku* es el

⁸⁸ *Ibíd.*, 105.

espíritu del cerro, que puede adoptar el cuerpo de un hombre viejo o de un gran árbol, como el del Ceibo, que a su vez está habitado por su dueño, o plantas con poder como la Guayusa, la Ayawasca o el Floripondio, que son portales de revelación y aprendizaje. A su vez existe un dueño o espíritu protector para cada uno de los espacios diferenciados, así, por ejemplo, *tsumi* es el señor de las aguas, quien controla el poder de los ríos y las aguas, se viste con los colores del arco iris, y su cuerpo material es el de la boa; *amazanga* o *sacha runa* es en cambio el espíritu más poderoso de la selva, curador de las enfermedades de las personas⁸⁹.

La detención, escucha y observación que la comunidad tiene en torno a los acontecimientos naturales y atmosféricos da cuenta de niveles de relación e intercambio muy profundos hacia las formas en que las demás vidas transmiten y emiten señales. Viveiros de Castro propone la teoría del *perspectivismo amerindio* para afirmar que cada especie⁹⁰ – o, para precisar, las más significativas para los pueblos indígenas – está dotada de una perspectiva particular, de un punto de vista. Tienen conciencia y cultura. Las relaciones interespecíficas implican, por tanto, que esa otra vida sea percibida como sujeto⁹¹, y no como objeto o recurso, esta última visión siendo propia de la conciencia occidental y del utilitarismo del paradigma dominante.

De acuerdo a lecturas realizadas, especialmente de antropólogas y antropólogos que combinan sus estudios con diversas disciplinas, y además, gracias a la experiencia en territorio amazónico, puede señalarse que en la cosmología indígena existen, además de la convivencia diaria, al menos cuatro dimensiones de relación identificadas – vividas en tiempos diferentes como acontecimientos – que permiten modos distintos de conexión entre especies, en las que tienen lugar las transformaciones somáticas y las relaciones interespecíficas. Estos son: los mitos, las prácticas shamanicas, las prácticas de curación, el espacio-tiempo y la interpretación de lo soñado.

⁸⁹ Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 132-133.

⁹⁰ Cabe resaltar que Viveiros de Castro se refiere especialmente a algunos animales como el jaguar, la anaconda, el buitre o el águila arpía, por nombrar las principales. Si bien se refiere a los animales, deja la puerta abierta para importantes investigaciones que expandirán la teoría hacia relaciones con otras especies y formas de vida, como Eduardo Kohn en *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* y Donna Haraway en *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*.

⁹¹ Para ahondar en el concepto véase Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 25-44.

En el proceso de indagación irán haciéndose presentes rasgos característicos de cada una de las dimensiones que no están separadas la una de la otra, sino más bien se alimentan y nutren desde la mixtura. En la experiencia con la comunidad estas dimensiones en mayor o menor medida están presentes de manera cotidiana, desde la experiencia directa, como a partir de narraciones, como por ejemplo las canciones compartidas que forman parte de ritos de curación y protección, la reafirmación – apoyada en mitos – de una estrecha relación de parentesco entre las mujeres sembradoras y la yuca, el ritual de la *Guayusa Upina*, que puede ser pensado como un tiempo de *fortale-flore-cimiento* del tejido interespecie, así como las formas de interconexión con las demás vidas dentro de los senderos que habitan la selva.

En las ceremonias de la Guayusa y en los cantos de curación son especialmente el universo vegetal y los cuerpos de agua quienes ocupan un lugar de poderosa relevancia. Estos acontecimientos serán indagados a la luz de las líneas que atiende este proceso como *performances simpoiéticas*.

3.2 Cuerpos míticos en y para ecologías del presente

La casa comunal, la cocina y la escuela habían sido construidas hacia veinte años atrás por la comunidad kichwa amazónica de Serena, con materiales donados por la Cruz Roja Española. Ahí vivimos por el tiempo de un mes, en carpas colocadas en el escenario de la casa comunal. Este espacio es un extenso y amplio rectángulo con ventanales que recorren el largo de la casa, y que tienen rejas en forma de rombos sin vidrios, ni tela metálica, ni postigos. Estas ausencias producían una interpenetrabilidad sonora muy singular, parecido a lo que el teórico escénico Hans Thies Lehmann describe como una *nueva pieza radiofónica*, donde se pone en perspectiva “...la diversidad de las formas en las cuales la voz, la sonoridad y el ritmo adoptan una cualidad autónoma por medio de la radiodifusión, que aísla el sonido de los cuerpos visibles”⁹². Esta característica radial permitía imaginar cuerpos, movimientos, acciones y entrelazamientos que generaban esas fuentes sonoras, en este caso ligadas a atmósferas húmedas de criaturas y cuerpos de agua.

A doscientos metros de la Casa comunal corre uno de los cuerpos de agua, se trata del río *Jatun Yaku* – río grande en kichwa – que tiene como uno de sus afluentes a un río más pequeño llamado *Ilukulin*. A su vez el *Jatun Yaku* es afluente del Río Napo, el segundo más

⁹² Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013), 266.

importante del país. Éste es uno de los cuerpos de agua sonoros y continuos en el que habita un complejo tejido de seres, como las boas por ejemplo, quienes de acuerdo a la cosmología kichwa amazónica son animales sagrados y muy próximos al universo de los shamanes. De hecho, tanto en los mitos de origen de la boa, como en la cultura Zápara y Kichwa, existe una poderosa práctica de *transformación somática* en que los shamanes, a partir de la toma de plantas llamadas sagradas o maestras, pueden adoptar el cuerpo de la boa espiritual que cada uno de ellos posee y que habita en el río⁹³. Como señala Viveiros de Castro, el shamanismo indígena está organizado en torno a la idea de *metamorfosis corporal*⁹⁴: la transformación le permite al sabio conocer la subjetividad animal. Cabe mencionar que esta realidad no pertenece a relatos de un tiempo pasado. En conversación con Elena Cerda, integrante de las *Yuturis Warmi* y con amplios conocimientos en el campo de la herbolaria y las prácticas de curación, nos contó un día que su marido, quien había sido shaman, cuando bebía *ayawaska*⁹⁵ para visionar se aliaba con su boa espiritual que vivía en el río *Jatun Yaku*⁹⁶. A su vez, desde estas concepciones transformacionales de los cuerpos, la boa puede adoptar otras formas animales, como la de una culebra o un sapo. Tratándose en la mayoría de los casos de animales ligados al agua⁹⁷.

Jatun Yaku, como “cada río, con arreglo al lugar del mundo en que se halle, habla su propia lengua”⁹⁸. Y éste, como los demás, expresa su lengua dependiendo de la intensidad de cada día, que halla su variabilidad en los ciclos lunares, los acontecimientos atmosféricos como la lluvia o las intervenciones de perturbación directa que provocan los proyectos extractivistas. Las *Yuturis* decían que antes el río era más ancho, por lo menos el doble de lo que era ahora, y que también se había acentuado aún más el estado de domesticación que venía suscitándose. Cuando se referían a este estado, daban a entender que una de las señales era la ausencia de boas por el río y los alrededores. Es evidente que esas existencias

⁹³ Ruth Moya, *La selva y la nacionalidades sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes ancestrales: Quito, 2017), 196.

⁹⁴ Para una lectura detallada de este proceso de conversión véase Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013).64.

⁹⁵ En la lengua kichwa amazónica se escribe *ayawaska*, mientras que en otros lugares como en la amazonía peruana se escribe *ayahuasca*. Y en Colombia se nombra como *yajé*. A lo largo del documento se escribirá como se hace en la lengua kichwa.

⁹⁶ Antes de morir, Elena nos dijo que Felipe, su esposo shaman, había colocado una piedra en la boca de su boa para que no devorara a nadie.

⁹⁷ Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 195.

⁹⁸ R. Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Intermedio: España, 2013), 40.

misteriosas en las aguas pertenecen a una realidad sagrada y mágica que es incompatible con los proyectos de expropiación extractivista que ven ante sí un recurso para ser explotado económicamente. Con estas huellas en el cuerpo de agua, ¿cómo sonaba cuando era el doble de lo que es ahora?, ¿cómo sonó cuando los proyectos extractivistas comenzaron a apropiarse violentamente de su vida?, ¿cómo sonaba cuando no estaba domesticado y a dónde fue la lengua que le extrajo la domesticación? Ahora, ¿cómo y con qué se alía para sonar?

La segunda fuente sonora provenía de otra *micro-ecología* ubicada en la parte posterior de la casa; en este caso se trataba de una asamblea de ranas que cantaban, conversaban, gritaban y chillaban, movilizando su vocalidad de extraña potencia a territorios desconocidos. Al escucharlas las voces se entremezclaban con el agua, parece que cantaban permitiendo al agua expresarse a través de sus cuerpos. La estética radiofónica era más determinante en este caso, porque a diferencia de *Jatun Yaku*, las ranas sólo sonaban de noche y aun estando muy cerca nunca las vimos; sin embargo, las habitantes de Serena indicaban con las manos la extensión que tendría el animal, y éstas parecían oscilar en tamaño entre los 25 a 30 centímetros.

A propósito de la procedencia de esta fuente sonora que no se ve, “apertura del marco y espacio ilimitado”⁹⁹ llama Lehmann a la declaración que hace el reconocido director de escena Bob Wilson, cuando manifiesta su ideal de teatro: la reunión de cine mudo + obra radiofónica. Se trataría de un tercer espacio “...onírico de asociaciones que englobe a ambos a partir de la dramaturgia visual y el paisaje sonoro”¹⁰⁰. Para regresar a completar la imagen sonora, estas criaturas de agua se entremezclaban con un sinfín de grillos y-o cigarras en un estero imperceptible situado en una zona donde se extiende la planta Lágrima de San Pedro (*Coix lachryma – jobi*). Para especificar este cuadro multiespecie, completa el paisaje un árbol de *Paparragua* (en kichwa), conocido también como Fruto de Pan. Además de que los frutos son comestibles, el árbol tiene propiedades medicinales¹⁰¹, y las grandes hojas que tiene, cuando se secan, caen desde las partes más altas de la copa al suelo produciendo un

⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, *El teatro posdramático* (Murcia: CENDEAC, 2017), 266.

¹⁰⁰ Lehmann, *El teatro posdramático...*, 266-267.

¹⁰¹ La primera vez que conversé con Elena en la cancha de la comunidad Serena mientras descansábamos en un intervalo de trabajo en minga (reunión colectiva para realizar una tarea en común) me contó que solía buscar debajo del árbol, retoños tiernos de paparragua para curarse un tumor. Entre otras propiedades esta especie era un anticancerígeno.

sonido retumbante y seco como si llevase consigo un peso oculto en la liviandad de ese cuerpo.

La tercera fuente vital que alimenta las dos anteriores es la lluvia, que crepita con mayor intensidad en los meses de noviembre y hasta enero, y las ranas por ejemplo amplían su potencia resonante después de que ha llovido, o en algunos casos justo antes, para anunciarla. Los tres paisajes mencionados tienen, con sus diferencias, un adjetivo común: un estado de lo incesante, cualidad que puede conectarse con la práctica de la performance, la poesía y la lengua multiespecie. Tres dimensiones que se abordarán más adelante.

La simbiosis entre el árbol de *paparragua* (Fruto de Pan), la planta Lágrima de San Pedro y el estanque con las ranas cantoras fue una imagen sonora considerada como una pista relevante para la derivación de búsquedas posteriores. En esa ecología continuamente húmeda se entrelazaban la medicina de las plantas, los cantos y sonoridades de las ranas y el agua, no sólo en ese estero, sino en la palabra del árbol *Paparr-agua* y en la Lágrima de San Pedro, que destilan desde las palabras imágenes y estados contenedores de agua. Además, existe un mito kichwa de origen de la boa¹⁰² que cuenta la *transformación somática* de una mujer en *mujer rana*. Se trata de la historia de un cazador que, al pasar por un sitio, es atraído por el canto de una rana que sonoriza como escribe la historiadora Ruth Moya “tan-tan-tan”, a partir del cantar el hombre proyecta el deseo de que sea una mujer para abusar de ella. Luego, este cazador se encuentra más adelante en el camino con una mujer, y como había anunciado empieza a abusar de ella. Acto seguido, la mujer en su defensa muerde el miembro del cazador y sube a un árbol, transformándose en *mujer rana*. El mito continúa¹⁰³, sin embargo lo que interesa en esta metamorfosis y relación entre la mujer y la rana es la *transformación somática* mítica como protección y defensa ante una situación de violencia

¹⁰² Esta versión del Origen de la boa es una versión recopilada por Calupcha, Claudio. En Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 198.

¹⁰³ En la versión recopilada por Claudio Calapucha (2012) y transcripta por Ruth Moya, la *mujer-rana* una vez en el árbol, suelta el miembro alargado del hombre, y éste avergonzado toma esa extensión de su cuerpo y la coloca en una canasta para poder caminar por la selva. Escondido de los demás, es descubierto por un hombre lobo de agua (*pishna*, nutria en kichwa) quien le ofrece ayuda, que el cazador acepta. El lobo de agua corta con sus dientes el miembro hasta dejarlo de tamaño normal y le dice que los pedazos cortados los arroje al río. El hombre arroja los pedazos en distintos ríos y como le sobaban muchos pedazos, los lanzó al río *Hollín*. De esos pedazos nacen todas las boas del mundo, y el río *Hollín* es muy peligroso porque las boas abundan. Véase éste y otros mitos entorno al origen de las boas en Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 195-208.

límite. Estas derivaciones de parte del mito hallan resonancias con aquellos desequilibrios humanos que también son urgentes de curar.

Por otra parte, de acuerdo con Moya existe un núcleo mítico compartido entre las comunidades Záparas¹⁰⁴ y las Kichwa amazónicas, como es el caso de la *mujer rana* llamada *Ungulo* o *Unkulu*, que descende de la antigua gente *tayak*, quienes provienen a su vez de una estirpe de shamanes (*shimanus* en lengua Zápara). *Ungulo* podía convertirse “en rocas, montañas, arboles, animales” y los hombres le temían para elegirla como esposa. Esta rana es venenosa y croa para anunciar el verano y la siembra de maíz. Además se le canta para celebrar su belleza¹⁰⁵.

Estas *transformaciones somáticas* que acontecen tanto en los mitos como en los sueños reafirman la *onto-epistemología* indígena, ya que, una vez reconocidos los relatos míticos que envuelven a las ranas, la existencia de una reunión de ellas expande el lugar de sus presencias hacia otras maneras de percibirlas, escucharlas y entrar en relación. Que el estero donde habitan, esté ubicado justo en la entrada de la casa comunal, que es a su vez la antesala principal por donde se puede descender al río podría no ser sólo una casualidad. Tal vez, se trate de *mujeres ranas* que le cantan y le hablan al río. Tal vez sea un devenir de las *Yuturi Warmi*, otra manera de ser persona y actualizar el mito.

3.3 Entramar con

Para profundizar la atención en asociaciones y entramados como urgencia de creación vital, Tsing propone investigar la creación de *paisajes multiespecies* en espacios perturbados a partir de lo que ha dado en llamar *asambleas polifónicas*. Comprender lo que implica su planteamiento nos lleva a considerar los tres tipos de simbiosis que indaga en mixtura: la simbiosis biológica (entre especies, por ejemplo, raíces de árboles y hongos que se asocian mutuamente para coexistir), pensamiento colaborativo (entre las ciencias naturales y

¹⁰⁴ Respecto al modo de escribir el nombre de la nacionalidad Zápara, existe una singular variación ya que, en distintos autoras y autores se ha escrito con una diferencia en las dos primeras letras: Zápara, Zapara, Sapara y Sápara. De esta manera, cuando la cita de un autor-a sea textual se mantendrá la forma de su elección, mientras que, en la escritura general de este proyecto se mantendrá como Zápara. Ya que, es así como leí el nombre de la nacionalidad por primera vez. Finalmente, es posible que esta singularidad encuentre resonancias posteriores al momento de leer el pasaje donde escribo sobre la desaparición de la lengua Zápara y el hacer de sus comunidades para recordarla y reinventarla.

¹⁰⁵ Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 252-253.

humanas, y por lo tanto, historias humanas y no humanas que se entrelazan), y el surgimiento de paisajes de habitabilidad multiespecie¹⁰⁶. Paisaje desde Tsing debe ser entendido no como un plano de fondo estático y agradable para ser contemplado, sino como

mundos activos de la vida, sostenidos por vestigios y legados materiales, pero también abiertos a formas y posibilidades emergentes. [...] El “material” se expande para incluir las relaciones que hacen lugares y nichos. [...] Un paisaje puede existir en cualquier escala, pero siempre envuelve una diversidad de fragmentos. Una mixtura de haciendas y bosques es un paisaje, pero también una hoja en la cual insectos y hongos crean micro-ecologías¹⁰⁷.

En este sentido Tsing plantea la idea de pensar en asambleas como agrupaciones abiertas, estudiada por los teóricos-as en ecología como reuniones de especies. *Asamblea polifónica* puede ser concebida como reunión de ritmos con melodías autónomas que se entrelazan en proyectos de crear mundo entre humanos y no humanos. Desde ahí, se consideran y respetan, por ejemplo, la diversificación de los tiempos de crecimiento de especies vegetales a diferencia del modo de operación de la agricultura comercial, sustentada en el modelo del *plantation*, donde la producción alimenticia resulta del trabajo seriado, masivo e intervenido en uniformidad. Por tanto, la conjunción de *asamblea polifónica* pueda ser una fuente para indagar los encuentros relacionales multiespecie, las perturbaciones por las que son atravesados y las sonoridades-vocalidades que pueden escucharse y especularse para componer una escritura orgánica.

¹⁰⁶ Véase, Anna Tsing, *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (Brasília: IEB Mil folhas, 2019), 100-116.

¹⁰⁷ Tsing, *Viver nas ruínas...*, 149.

3.4 Las quienes en las performances rituales de curación

*Y durante toda la noche los hechiceros restablecen
las relaciones perdidas.*

Los tarahumaras, Antonin Artaud



3. Acompañando a Rosalina a la chacra para plantar estacas y cosechar maní. Foto: Sara Félix

Rosalina Cerda, es integrante de la comunidad Serena y de la Asociación *Yuturi Warmi*. Entre sus actividades diarias siembra plátano, yuca, papaya, naranjilla, y otros frutales, y cuida especialmente su sembrío de vainillas. Cuida a sus nietas y nietos y teje *shigras*¹⁰⁸. Tiene un extenso conocimiento de plantas medicinales y cura con ellas. Tuve la posibilidad de conversar con ella en varias ocasiones, porque además del kichwa amazónico que es su primer lengua, también habla español¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Las *shigras* son bolsas tejidas con hilo de nylon o pita (fibra natural que crece de un penco amazónico). Se usan para trasladar lo cosechado en las chacras o guardar otras cosas. Pueden ser de distintos tamaños.

¹⁰⁹ Con el deseo de poder tener un registro de la conversación y escucharla hablar en kichwa, le pregunté si podía grabarla y si podía ella hablar en kichwa. Me dijo que sí. Luego entre su hija y ella nos traducían lo dicho

Un día conversamos sobre la persona que le enseñó a curar y nos dijo que había sido su abuelo que fue un shaman. Su actividad principal era limpiar, curar y cantar. Así decía, recordándolo: “Ñuka wawa ashkay, ñuka wañushkay kayak aka, ushushi shami pukushkangui waskara upisha kurnamanda pukuskangui kan ama unguringak pukuyda kurnashkangui” [Cuando yo era niña, yo estaba enferma. Me llamaba diciendo “mija, ven, te voy a soplar tomando ayawaska te pongo un poder en la cabeza para que nunca enfermes y te doy buen espíritu”]. Y agrega: “Ñuka rukuyayara kunagama iyarini mushkugunay shamun, pukun, wayrachin pay pangawa, ñuka yuyarini” [“A mi abuelo hasta ahora me recuerdo porque en los sueños viene a mí, me sopla y me aventa él con la hoja”]¹¹⁰. En sus palabras se revela uno de los rasgos vitales de los sueños, presentes en diversas cosmologías indígenas como la de las nacionalidades Kichwa y Zápara de la Amazonía ecuatoriana, como son los efectos y el poder de trascendencia que tiene aquello que sucedió en el tiempo del sueño, siendo esa realidad onírica el plano de la vida donde se adquiere conocimiento y se revelan hechos y acontecimientos de los tres tiempos reconocidos.

Las maneras y las circunstancias de cómo se adquiere el conocimiento medicinal herbolario pueden ser distintas, dependiendo de los procesos de cada nacionalidad indígena y acontecimientos singulares que vive la persona que será iniciada en este camino. En algunos casos es transmitido, por ejemplo, un shaman desea enseñar a un familiar, o el familiar es quien desea aprender. Aquí la intención tiene que ser aceptada por la otra parte, iniciándose un largo camino de aprendizaje. Rosalina, por ejemplo, aprendió de su abuelo shaman viéndolo curar, sin embargo ella nunca se refiere a su persona como shaman, lo que dice es que tiene *pahu*, que es poder en kichwa. De ahí que puede interpretarse que ella es *pahuyuk* – *pahu* “poder”, y *yuk* “el que tiene o posee”¹¹¹. *Pahuyuk* es el nombre que reciben – como indica la historiadora Ruth Moya – las personas “...que tienen conocimientos herbolarios y

en kichwa. Reconocí que cuando integrantes de la comunidad Serena hablaban en español, en lugar de en kichwa había gestos que se perdían de cuando se hablaba en la lengua local. Además, para las intenciones de este proyecto la expresión sonora era muy valiosa, así como ser yo quien tuviera que adaptarme, y no al revés. Celebraba escuchar aunque no entendiera, ya que, como se expondrá más adelante cada palabra puede ser también una especie que diversifica la realidad haciéndola más honda y múltiple.

¹¹⁰ Registro audiovisual de conversación con Rosalina Cerda. Comunidad Serena, provincia de Napo. 18 de mayo de 2022, 19:54:47.

¹¹¹ Ruth Moya cita al diccionario kichwa amazónico de Pedro Andy Alvarado, quien indica que la palabra *paxu* donde se reemplaza la *x* por la *h* da el significado de “energía corporal” que se adquiere o desarrolla y sirve para curar o para producir buenos cultivos. Véase en Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara: Espiritualidad, conocimiento y biodiversidad* (Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017), 253.

las condiciones espirituales para curar las enfermedades provocadas por distintos agentes naturales o espirituales”¹¹². Además Rosalina nos contó algunos detalles del momento en que la persona *pahuyuk* da su poder: “Cuando ya vamos a morir dejamos la herencia a nuestras hijas diciendo *toma esto* (la medicina) como yo puedes curar a los enfermos. Con eso entregamos los *pahus*, esto se llama *pahu* (el sonido de cada uno de los tres dedos centrales de la mano) truc-truc-truc, ese poder dejamos”¹¹³.

En otros casos la transmisión de conocimiento puede darse directamente desde las plantas sagradas a la persona que será shaman como el caso, por poner un ejemplo, del maestro ayahuasquero de la selva peruana Roque López, quien cuenta que después de años de postración consecuencia de un accidente sintió un llamado hacia las plantas sagradas. Inició, de acuerdo a su relato, un proceso de aprendizaje interespecie donde, a partir de dosis diarias de ayawaska, comenzó a tener sueños con los espíritus de las plantas quienes le revelaron y enseñan sus propiedades medicinales, modos de uso, combinaciones, y precisas indicaciones. Cuenta López que “en la ceremonia de ayahuasca vienen todos los sonidos, todas las palabras...”, al beber *ayawaska* por la noche “...la planta va a ir, va a conectar en tu cuerpo, va a ir al aura, va abrir el aura. Ahí con los sueños van llegando los espíritus. Ahí nos comunicamos y conversamos”¹¹⁴. En este tipo de relación intersubjetiva entre las plantas y el maestro también existe una aceptación de reciprocidad, como en el primer ejemplo de enseñanza-aprendizaje entre el abuelo de Rosalina y ella, entre un shaman y una *pahuyuk*.

Después de conocernos con Rosalina, nos encontramos en varias ocasiones para continuar conversando. Uno de esos días, que fue muy especial, nos reunimos porque iba a compartírnos¹¹⁵ cantos que conocía. En la chacra familiar, entre las plantas de vainillas, Rosalina cantó la canción de *La sobadora*. Entre las comunidades kichwas, como en otras indígenas, los cantos forman parte de muchos ritos por su potencia transformadora. En los cantos de curación, por ejemplo el *Runa Shimi* (la lengua de la gente kichwa), se entrelaza

¹¹² Ruth Moya, *La selva y la nacionalidad Sápara...*,254.

¹¹³ Registro audiovisual de conversación con Rosalina Cerda. Comunidad Serena, provincia de Napo. 18 de mayo de 2022, 19:54:47.

¹¹⁴ Roque López «Descolonicémonos: Memorias y Resistencias de los Pueblos ante la colonización y el racismo», Conversatorio de 2020, video en YouTube 22:15, acceso 13 de julio 18 de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=a_PVBVjzWvs.

¹¹⁵ En este encuentro estuvieron presentes Rosalina y su hija mayor, Alejandra, Gustavo (compañeros del grupo de investigación), y yo.

con la potencia espiritual de plantas maestras como la ayahuasca, y otras veces con los espíritus y la medicina de otras plantas sagradas. Allí el proceso es *simpoiético*, ya que es a partir de la relación interespecie que puede producirse el reequilibrio de la salud.

Rosalina restauró parte del rito que se realiza para curar el *mal viento* o *mal aire*¹¹⁶. Para ello tomó un ramo de plantas sagradas como la *mandy panga*, *pakay panga*, *ayawaska*, *wayrachina panga*¹¹⁷, entre otras. En la *onto-epistemología indígena*, esta afectación negativa del *mal viento* es producida cuando una entidad o ser externo entra en el cuerpo de una persona provocando fríos repentinos, mareos, náuseas o vómitos entre algunos de los síntomas principales. Aquí, si bien Rosalina no reveló las posibles procedencias del mal viento entre la nacionalidad kichwa amazónica, Elena, por ejemplo, comadre de Rosalina, me explicó un día que estaba con *mal viento*, porque había caminado por una parte de la selva donde frecuentaba cazar su ahijado que había fallecido el día anterior, y explicó que todavía estaba en esa zona el olor de su familiar perdido. Aquí la procedencia parecía deberse entonces al olor de una persona muerta. Es importante indicar, de acuerdo a las conversaciones con las comadres, que la gran mayoría de las veces el *mal viento* logra entrar en el cuerpo de personas que están débiles emocional, física, o espiritualmente.

En este sentido, la antropóloga Yuriba Velazquez Galindo ha investigado el *mal aire* con los Nahuas de la Sierra Norte de Puebla, nacionalidad indígena mexicana, dividiendo en dos categorías la procedencia de los *malos aires*. En el primer caso se trata de entes sin agencia, como las corrientes de viento que pueden ser frías o calientes, emanaciones corporales como el calor que emana un ser viviente menstruante o gestante, emanaciones corporales frías causadas por un cuerpo muerto; también pueden ser espíritus malignos que algunos brujos pueden lanzar como vectores con la forma de sombras de personas no enteras, sino en fragmentos. Estos tipos de entes también pueden enfermar a plantas y animales. En el segundo caso, se trata de seres con agencia, que tienen voluntad, entendimiento, sentimientos e intencionalidad, y pueden participar de relaciones de reciprocidad con las

¹¹⁶ Tanto en la experiencia con la comunidad Serena, como en material referencial, *mal aire* o *mal viento* refieren a la misma afectación negativa. De hecho, en el diccionario *Kichwa-Castellano* de Santos Dea (Ecuador: UNICEF, 2006) *Wayra* se designa tanto para viento como para aire.

¹¹⁷ Estas plantas y bejucos reciben sus nombres en kichwa de la Amazonía ecuatoriana. Es muy probable que en otras regiones amazónicas, o en la región sierra del Ecuador este rito se realice de otro modo y con otras plantas y/o nombres. Estas diferenciaciones están fuertemente relacionadas con el modo en el que fue adquirido el conocimiento para curar. Rosalina señala que la *wayrachina panga* es una planta muy sagrada para el shaman porque ellos cantan con esa hoja. Se seca, se cuelga y después suena *con* el shaman.

personas humanas. Pueden ser buenos o malos: entre los *aires buenos* se encuentran los creadores del mundo como el sol, la luna y las plantas comestibles. Cobran además el cuerpo de seres que ayudan a las personas en sus vidas, como sabios curanderos que tuvieron una vida excepcional y aparecen, por ejemplo, en los sueños¹¹⁸.

Continuando el encuentro con Rosalina, cuando ella cantó restauró la *performance ritual* de este tipo de curación, tomando un ramo de hojas sagradas frescas comenzó a dibujar con ellas círculos delante de su cuerpo con las hojas hacia abajo. Estas eran sacudidas hacia abajo, generando la atmósfera sonora de una lengua-canto vegetal. Primero sobó su cuerpo con las hojas varias veces, para luego sacudirlas fuera del círculo, mientras con su voz emitía tres enérgicos “*shuu, shuu, shuu*” que quiere decir sacar el mal fuera del cuerpo. La acción de sacudimiento-temblor de las hojas, desde arriba y en un continuo círculo, se completa por el acto principal de aventar el cuerpo: esto quiere decir echar o hacer aire a algo. En el caso de esta *performance ritual* el acto de aventar parece convocar dos acciones simultáneas que implican, por un lado, expulsar ese viento negativo del cuerpo de la persona enferma, mientras que, al mismo tiempo, el cuerpo recibe un contacto directo y enérgico de la relación interespecie, lo que implica un *hacer aire* con esas hojas medicinales. Esta interpretación cobra sentido considerando que *wayrana*¹¹⁹ en kichwa es contraer *malviento* y además hacer viento.

Se reafirma entonces que en la *onto-epistemología* indígena la relación con las demás vidas existentes, en este caso con las plantas, no responde a un paradigma de *ontología moderna* sino a una *ontología relacional*. Esta ceremonia compartida por Rosalina como parte de un legado indígena ancestral podría ser analizada como una *performance ritual simpoiética*, ya que es a partir de una relación de conexión sensible de sujeto a sujeto con las plantas que las personas *shamanas* o *pahuyuk* logran el objetivo de este ritual. Se trata de la relación que se establece desde un inicio con cada una de las plantas: Rosalina nos explicaba “Una planta que está viva, con el pensamiento [quien recoge] tiene que pedir perdón [a la planta y decirle] estoy cogiendo sus ramitas, ayúdanos a curar, usted es hoja sagrada regálame

¹¹⁸ Para ampliar este tema véase Yuribia Velázquez Galindo, «Los “malos aires como causa de enfermedad. Un estudio de caso. », ponencia en el IV Congreso de Etnografía Contemporánea del Estado de Puebla. Transformaciones culturales: sociedad y poder, conversatorio, vídeo por Zoom, 10:21, acceso 21 de febrero de 2022, <https://www.buap.mx/content/iv-congreso-de-etnograf%C3%ADa-contempor%C3%A1nea-del-estado-de-puebla>.

¹¹⁹ Dea Santos, Diccionario kichwa-castellano (Ecuador: UNICEF, 2006), 132.

tus hojitas para curar, ayúdanos. A ustedes hojas sagradas queremos mucho”¹²⁰. Aquí se evidencia la importancia de cuidar y agradecer a las plantas como parte de la relación de reciprocidad, y para que ellas también entreguen el potencial medicinal necesario para lograr los resultados deseados. En el caso del shaman incluso hay otra relación interespecie que antecede a la curación y que resulta de la ingesta de la decocción de la planta de ayahuasca, que permite la entrada a conexiones espirituales con otros seres vivientes a partir del acto de visionar. Por eso, algunas enfermedades sólo pueden curarse con un shaman.

A continuación transcribo la canción que fue escrita en kichwa y luego traducida al español por Rosi, hija de Rosalina. Es importante mencionar que las palabras en cursiva son agregados propios de palabras que están en la grabación original y que, sin embargo, por algún motivo no fueron ni escritas al kichwa ni traducidas al español.

La sobadora

Shuuu, shuuu, shuuu

Unguskalla wawatachu pichamusha rikumucha

El niño está enfermo y voy a limpiar

pichamungay warmy *quitu wairi*

soy la mujer shaman

Ri ri ri ri

Shu

Riri riri riri Riri

Riri riri riri riri

Riri riri riri riri riri

Shu

Kaybi mani kamba almahuata *chauri* apimusha

¹²⁰ Documentación de registro audiovisual en conversación con Rosalina Cerda. Comunidad Serena, provincia de Napo. 18 de mayo de 2022.

aquí estoy, la mujer que te va a limpiar cogiendo su alma

ricomusha pichamusha alichingu ula wuarmishitu wairi

Ririririri

Shuuu

Tukuy tuno yachamuna maquinahua tiarimusha

con todo el poder y con la máquina sentaré por ti

churi kanda sumak tachu pichashachu kambak aycha aliyangak

y limpiaré bien a su cuerpo para que te cures

picha churi picha mungai warmi shitu wairi

Ririririri

Shu

Kunamanda sasishamy aliyangui,

desde hoy tienes que hacer dieta

sasishaga ali rani puringuimy *paiaguara*

para que te sanes y así caminaras hijo

Riririri

Ririri

Shu

Tukuy tuno yachanawa banderasha llautuchisha

con todo el poder y con la bandera cobijaré

florerahua sumaktachu arkamusha

y con las flores defenderé bien

pichamungay warmishita wairi

y limpiaré, cogeré su alma

Ririri riri

Shuu

Tukuy tuno yachanawa pichamushka washa pichu

kamba karma razu urkupichu shayachisha

y pondré en la montaña más frío y [te] pararás y luego te limpiaré

picha shaya warmi shitu wairi

ririririri

Ali anguimi Ali anguimi

*Shu*¹²¹

Mientras se canta parecen tener lugar dos secuencias de acciones que se diferencian por los planos materiales y espirituales en los que se desenvuelven. Por una parte, la secuencia de acciones materiales ya descritas, y por otra están las acciones cantadas por la *pahuyuk* como “coger el alma”, “cobijar con la bandera” – que refiere a un manto de quien cura – “defender con las flores” y “colocar el cuerpo de la persona enferma en una montaña”. Ante la distinción expuesta, que implica además otras presencias y elementos, ¿Podría ser pensada la última secuencia de acciones como una *performance ritual espiritual simpoiética* en simultáneo a las acciones materiales que se evidencian en la ceremonia de curación?

El mismo día que Rosalina cantó esta canción de *La sobadora*, quiso cantar otra. Ese día no llegamos a conversar sobre la canción, sin embargo cuando me reuní con Rosi Cerda, hija de Rosalina, para que hiciera la traducción me dijo que esa canción había sido creada por su madre un día importante en que se realizaba un acto de posesión de alguien que pasaría a cumplir el cargo de representante político de una comunidad. Rosalina había sido invitada como una guardiana mayor con sabiduría para realizar una ceremonia de limpia a la persona que pasaría a ocupar ese cargo. En ese momento, cuenta Rosi, rodeada de plantas sagradas,

¹²¹ Esta canción de *La sobadora*, fue traducida por Rosaura Cerda, hija de Rosalina a mediados del mes de mayo de 2022 en la comunidad Serena, provincia de Napo.

humo de tabaco y otros agentes activadores, Rosalina comenzó a cantar una canción inventada que surgió allí mismo, y que luego llamaría *Yuturi Warmi, canto contra la mina*. Luego fue Rosi quien le dijo a su madre que tenían que escribirla para no olvidarla y hacerla parte de otros momentos en los que fuera significativo hacerla presente.

Aquí, la transcripción de la canción *Yuturi Warmi, canto contra la mina* y la traducción hecha por Rosi:

Ñuca many yuturilla warmy shitu

Yo soy la mujercita de Yuturi

sirenilla pampapimi tiáuskaniri

vivo en el lugar de Serena

Rukuguna shutichiska sirenilla

Los abuelos nombrar la comunidad Serena

pambamanda Warmi kaní

soy la mujer de ese lugar

Tukuy Yuturi Warmikuna

Todas las mujeres Yuturis

Shinchi warmy uayarinchí

somos fuertes, así nos conocen

Sirenapy causak warmi shituguna

Las mujeres que vivimos en Serena

mana munanchichu cury maquinara

no queremos a la minería

Shinakpimy cushí shayarisha ñaupakmalla kiuskachiry

Por eso estamos feliz y bien organizadas para ir adelante.

Allpangunarimi wuacklichinauga

Van a destruir las tierras

Yaku gunaras, sachagunaras wuacklichinauga

también los ríos y las selvas

ñukanchí washa wawakuna turmindarinauga

luego nuestros hijos van a sufrir

Rukuguna tarpuska ambi yuragunara waklichinaugamí

Los abuelos dejaron sembrando plantas medicinales y eso van a dañar

Shinakpamy kunallara shayarinchi

Por eso desde hoy estamos bien paradas

Sirenilla warmikuna yuturilla Warmikuna

Las mujeres de Serena y las mujeres de Yuturi

Esta canción es una reactualización de las preocupaciones históricas de las nacionalidades indígenas amazónicas del Ecuador por el cuidado y la protección de los seres vivientes que habitan en esos territorios. La destrucción del territorio en sus distintas facetas de extracción masiva conlleva un desequilibrio no sólo territorial material, sino también epistémico-espiritual. Resulta singular el gesto de realizar una limpieza en el cuerpo de la persona que tomará decisiones políticas en torno al territorio, mientras se canta esta canción que reafirma la lucha organizada de las *Yuturi Warmi* en contra de proyectos extractivistas, al mismo tiempo que nombra las vidas trascendentales como las tierras, los ríos, las selvas y las plantas medicinales, que serán afectadas de no cumplirse con la acción de protección continua.

Esta ceremonia también puede ser leída como una *performance ritual* donde se restauran las acciones de limpia, en este caso no necesariamente porque la persona esté

enferma sino porque debe asumir ese nuevo lugar *limpio*, de manera física y espiritual, es decir, en equilibrio. En este caso es importante resaltar que, en la cosmología indígena, quien aconseja es la persona de mayor edad de la comunidad, y que la mayoría de las veces es shaman o *pahuyuk* porque son ellas-ellos quienes tienen el conocimiento y poder de relación con la herbolaria sagrada.

Entendiendo que la transformación puede ocurrir en distintos planos y de maneras distintas, como la transformación somática que suele acontecerle a los shamanes, el caso de la persona que transita *el pasaje* de quien era primero un integrante más de la comunidad y luego pasa a convertirse en el referente político puede ser pensado a partir de la descripción detallada que Schechner hace de la *performance de celebración kaiko* (danza) de las comunidades Tsembagas en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea¹²² como *transformance* (performance que transforma). Se trata de una transformación de los lugares que ocupan todos o algunos de quienes participan en la *performance ritual*, generando por tanto un cambio en las relaciones, y evidenciándose también un cambio de status-poder que puede ser temporal o permanente. Algunas de las compañeras integrantes de las *Yuturi Warmi*, por ejemplo, un día nos contaban que algunas veces, cuando vienen las empresas mineras a querer acercarse al territorio o instalarse, ellas se preparan y se colocan sus vestidos, sus adornos (que son amuletos de protección), y sus lanzas, especialmente sus lanzas, y van a donde están las personas de la minera. Elsa Cerda, la presidente de *Yuturi*, nos contaba: “Una vez cuando fuimos nos dijeron: nosotros no queremos hablar con ustedes, no tenemos nada que hablar con ustedes, nosotros sólo vamos a conversar con el presidente comunal. Entonces – continua Elsa – les dije: ustedes no entienden que el presidente comunal hace lo que nosotros decimos [refiriéndose a las *Yuturi* y a la comunidad]”. Aquí también puede detectarse cómo el cambio de vestimenta y los elementos portadores de significación como la lanza contribuyen a evidenciar un cambio de status y una afirmación en la diferencia organizativa y epistemológica indígena. Además para muchas nacionalidades indígenas no existe una separación entre el ser y el estar, los verbos suelen ser uno para designar ambas cosas. De ahí que las palabras de Elsa pueden ser leídas como un *estar siendo* esa presencia colectiva de mayor poder que el que pueda llegar a tener un individuo.

¹²² Véase Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Libros de Rojas: Buenos Aires, 2000), 21.

La acción y las presencias tienen la urgencia de lograr resultados, como los rituales ecológicos de los Tsembagas, que analiza Schechner, en que los participantes preparan con cuidado el baile, y gozan de ello, "...pero los bailes se bailan para obtener resultados"¹²³.

3.5 Guayusa Upina, *fortale-flore-cimiento del tejido onírico interespecie*

Dónde iban a "ubicar sus sueños" si se destruía la selva. Los sueños se encuentran "al interior de los árboles, en la selva", sostiene Kiawka. "Porque los sueños, no los vamos a tener aquí al exterior. Hay otros sueños que son soñados al interior del río, es debajo del río. [...] Nuestra propia alma viaja al interior de la tierra, al interior del agua. De ahí, en la selva, viaja en segunda parte"

Kiawka, sabia de la comunidad Zápara Llanhamacocha

La Guayusa es una planta amazónica milenaria y sagrada para los pueblos indígenas amazónicos. Las hojas se beben en infusión de manera cotidiana. Inician el día bebiendo Guayusa por sus propiedades estimulantes, antioxidantes, bactericidas y de purificación interna. Además, como cuentan las mujeres de Serena, es una bebida protectora. Según estudios etnobotánicos también suelen darles de beber a los perros cazadores para aumentar su capacidad olfativa.

En Serena nos contaban que antiguamente las familias se levantaban de madrugada, alrededor de las 3 de la mañana a preparar la guayusa y luego bebían juntos mientras se contaban lo que habían soñado. Quienes interpretan los sueños solían ser las abuelas y abuelos y este momento de interpretación era tan importante que podía determinar lo que era mejor hacer o no ese día. Con el pasar del tiempo, atravesadas-os por las temporalidades de nuevos trabajos, horarios escolares y la entrada incluso de aparatos tecnológicos, el tiempo de madrugada se había afectado. Sin embargo, las abuelas y abuelos continúan con esta práctica aunque sea de manera solitaria, lo cual introduce claras modificaciones de como solía ser.

Cuando fuimos a Serena, Elsa nos contó con mucho agrado que desde hacía poco tiempo a esta parte habían comenzado a restaurar el rito de la *Guayusa Upina* de manera comunitaria, en momentos especiales en los que se necesita encontrarse entre los integrantes

¹²³ Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*...35.

de la comunidad desde ese lugar, o también para recibir o despedir a personas que compartieron algo importante con ellas y ellos. La defensa del territorio es la causa principal de unión en el presente, por eso la restauración de este ritual permite una significativa reconexión material y espiritual que convoca la fuerza y la sabiduría ancestral. Esta energía puede proteger y al mismo tiempo conducir a tomar decisiones y llevar a cabo acciones colectivas que tendrán una repercusión importante para la comunidad y el territorio.

A partir de la convivencia con la comunidad pudimos participar en dos ceremonias de *Guayusa Upina*, allí observamos cómo suele llevarse adelante en el presente y luego conocer también otras prácticas que suelen restaurarse de manera ocasional dependiendo las particularidades de cada vez: entre las 3 y 4 de la madrugada se reúne la comunidad para encender el fuego, luego colocan hoyas grandes con agua y una cantidad considerable de hojas de guayusa. Después de que hierve entre 15 a 20 minutos se deja reposar y las mujeres sirven en *pilches*, que son cuencos de madera obtenidos de la cáscara de un fruto no comestible que hay en la zona. Antes de beber, se acostumbra a lavarse el rostro con la infusión y hacer un enjuague bucal.

Antes de conversar sobre los sueños e interpretarlos, Rosi me contó un día que suelen ir al río cerca de las 5 de la mañana para sumergir sus cuerpos en ese otro cuerpo de agua. Ella dice “El río es remedio, entonces cuando el cuerpo está débil o desequilibrado, vamos al río a recibir su energía. Hacer eso nos equilibra”. Su afirmación convocaba un conjunto de interrogantes entorno al poder del río y las fuerzas y los espíritus que le habitan, que aun siendo perturbado y manipulado por los proyectos extractivos sigue siendo remedio para otros. Por otra parte, el acto de sumergirse de madrugada coincide con una técnica de las comunidades Záparas, que cuando el sueño no ha sido bueno van al río y él “...se lleva este sueño malo! Porque el río tiene mucho poder! Tiene sus dueños, limpia todo, toma [los sueños] y [los] bota” [dice Kiawka]. Dicha tarea es efectuada por los *yaku runa* [personas del agua]¹²⁴.

Otra especie sagrada que forma parte del ritual de la *Guayusa Upina* es el tabaco de monte. En este caso, se toman las hojas de las plantas que crecen en la zona, se pica y se mezcla con agua tibia, luego se deja reposar para finalmente inhalar directamente esa agua

¹²⁴ Anne-Gaël Bilhaut, *El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía* (Quito: Abya-Yala, 2011), 124.

de tabaco. Esta práctica también se realiza como un rito de pasaje para el fortalecimiento y protección de una persona en etapa de crecimiento o también puede ser re-experimentada por personas adultas. La inhalación es acompañada por consejos de los abuelos y abuelas que se asemejan a otras maneras de recibir fuerza y protección, en este caso a partir de la exhalación de las y los antiguos hecho palabra. El tabaco usado por los shamanes en rituales de curación tiene el poder de limpiar energéticamente los desequilibrios del cuerpo, expulsando las toxicidades internas, y fortaleciendo asimismo el entramado corporal y espiritual de las personas.

Para regresar a la relación de la toma de Guayusa y la apertura de relatar lo soñado, cabe decir que los sueños para algunas nacionalidades indígenas de la Amazonía, como las comunidades Kichwas y especialmente para las comunidades Záparas, son trascendentales para la vida, ya que, en esta última nacionalidad, ha sido la práctica del soñar la manera de reinventarse como pueblo en peligro de desaparición, debido a procesos históricos que los ha llevado a entrar en relación con los kichwas y que su lengua se encuentre hoy en peligro de extinción. Ambas nacionalidades afirman que el espacio de los sueños es el tiempo para el conocimiento y aprendizaje, donde se interacciona con los demás seres vivientes y por eso también se aprenden palabras nuevas. Para los Záparas "...los conocimientos se encuentran en el cuerpo. Todo aprendizaje requiere de un ayuno alimenticio y el saber se incorpora por la toma de tabaco, de ayahuasca o en sueño. Está situado en partes del cuerpo determinadas"¹²⁵. Por eso, por ejemplo, las madres gestantes y los padres llevan a cabo una dieta particular que implica la infusión de plantas determinadas, así como la realización o prohibición de ciertas conductas para construir el cuerpo y "contribuir a la constitución del alma"¹²⁶ de la persona que nacerá. Al salir a la luz, alrededor de los dos meses "...el chamán toma ayahuasca y luego mastica [la hoja de *tsameruka*] y la pone en la boca del bebé"¹²⁷; esta acción se realiza buscando el efecto de que la o el bebé sea un buen soñador. Estos significativos actos reafirman la estrecha relación del mundo vegetal y el poder de soñar a partir de los estados que habilitan las propiedades particulares de cada especie vegetal. "Para los zápara 'yo sueño' se dice *ku makihaw*, lo que también significa 'yo veo con el estramonio'

¹²⁵ Bilhaut, *El sueño de los záparas...*,98.

¹²⁶ *Ibid.*, 99.

¹²⁷ *Ibid.*, 82.

(*Datura stramonium*)”¹²⁸. Para las y los Záparas ésta es la planta que enseña por excelencia. En torno a esta profunda relación entre el mundo vegetal y el aprender a soñar el líder y sabio Zápara Manari Ushigua dice que se *abren* con *ayawaska* y también se *abren* cada noche soñando. Ese abrirse es estar en conexión *con* las demás vidas, en contacto perceptivo y sensible. En cambio, “Cuando vemos las cosas demasiado desde el punto de vista material nuestros pensamientos se mantienen muy cerrados. En los tiempos antiguos (*kallari uras*), la primera gente (los *kallari runa*) estaba muy abierta, vivían como los *tsawanu* [espíritus]¹²⁹. Para la comunidad kichwa de Ávila – dice Kohn –, “los sueños son el producto de las deambulaciones del alma. Mientras se duerme, el alma se separa del cuerpo, de su ‘dueño’, e interactúa con las almas de otros seres”¹³⁰.

Al despertar, el *espacio-tiempo* del contar lo soñado es muy importante. Estos relatos funcionan como mapas a seguir, dependiendo del sueño afectarán directamente a la persona que tuvo ese sueño o se extenderán al resto de la comunidad. La investigadora Alba Moya, citada por Ruth Moya, ha recogido el significado de algunos sueños y compilado un valioso material etnográfico, diferenciando los buenos de los malos augurios soñados por las comunidades, sus símbolos y sus posibles significados interpretados. Una persona, por ejemplo, le comunicó “que soñó [con] un hombre con pelos, que era guanga y que en sueños le dijo que fueran amigos y que no matara a los guangas, razón por la cual este soñador decidió nunca matarlas”¹³¹. En este caso, los cazadores sueñan con algún animal que les pide amistad y que no los mate, y los cazadores aceptan el pedido. En Serena, por ejemplo, después de haber vivido una *Guayusa Upina*, y habiendo transcurrido el crepúsculo – desde un espacio-tiempo singular de fina percepción – Elena reveló para nosotras algunas señas: “Si se sueña con casas derruidas alguien está enfermo; si se sueña con algo dulce como galletas, va a haber buena cacería; si se sueña con casas nuevas o fuertes, larga vida; si sueña con viento, llegará alguien con poder...”. En la caminata de tres días por la selva, las *Yuturis* contaban a nuestro regreso que habían estado muy preocupadas porque una de ellas había soñado con su abuela ya fallecida, y soñar con alguien muerto no era una buena señal. Otro

¹²⁸ *Ibíd.*, 59.

¹²⁹ Eduardo Kohn, *Como piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* (Quito: Abya-Yala, 2021), 23.

¹³⁰ Eduardo Kohn, *Como piensan los bosques...*, 193.

¹³¹ Moya, *La selva y la nacionalidad sápara...*, 265.

indicio era el clima: desde la comunidad veían los cerros llenos de agua, borrosos, eso era señal de que *los dueños de la selva*¹³² sabían que personas desconocidas estaban entrando y nos decían que muchas veces esa es una forma que la misma selva tiene de impedir el paso o volver difícil su andar. Por eso quienes estábamos en la caminata debíamos mascar jengibre, ajo, o ají que son las especies usadas como protectores y ahuyentadores para continuar el camino. Fumar tabaco también era una manera de disipar la lluvia y protegerse. Estos gestos se reiteraban continuamente.

Teniendo en consideración la contundencia del soñar para las comunidades kichwas amazónicas, la ceremonia de la *Guayusa Upina* puede ser leída con sus distintas variables, también como una *performance ritual simpoiética* de curación y fortalecimiento. Ya que, cada fase o momento no sólo conjuga vitalidades que se entraman para potenciar reconexiones cosmológicas, sino que también en el espacio-tiempo onírico se aprende y revitaliza una memoria cósmica necesaria para reestablecer canales de comprensión que son rotos con frecuencia por quienes ven en la selva viviente “materias primas” para extracción.

PARTE 4

4.1 *Grrramaturgia*: o la posibilidad de escuchar micro-cósmicas escrituras

A través del ritmo los sonidos del mundo dan el primer paso hacia un primitivo estadio de articulación, marcan una huella, un compás, para empezar a diferenciarse de la masa amorfa del ruido o del silencio absoluto.

Óscar Cornago

Entonces Juaniku empezó a silbar como una sirena, alternando entre dos tonos distintos. Esto, explicó más tarde, es algo que las hormigas voladoras reconocen como la llamada de sus “madres”.

Eduardo Kohn

Propongo el neologismo *Grrramaturgia* como una posibilidad de investigar escrituras performáticas *simpoiéticas* que exploran sucesos o acontecimientos resonantes, desbordan los conflictos exclusivamente humanos. En principio la variación con dramaturgia estaría en un cambio de inicial, esto es, la *G* por la *D*. Observar sus formas nos conduce a reconocer que la primera es una figura abierta, como el inicio de un camino hacia una extensión incierta,

¹³² De este modo se refiere la comunidad a entidades espirituales diversas que habitan la selva, los ríos y los cerros. Cada lugar tiene dueños y pueden adoptar una variabilidad de formas. Puede ser comprendido como guardianas y guardianes.

mientras que la *D* se cierra en sí misma. Además, algunas derivaciones de la palabra grama resultan prometedoras para este proceso de indagación, por ejemplo, *Gramma* “es una planta medicinal de la familia de las Gramíneas, con el tallo cilíndrico y rastrero, que echa raicillas por los nudos. Tiene hojas cortas, planas y agudas, y flores en espigas filiformes que salen en número de tres o de cinco en la extremidad de las cañitas de dos decímetros de largo”¹³³. Conocido comúnmente como hierba o pasto, se trata de aquella extensión verdosa-amarillenta – dependiendo de la estación – que suele cubrir como un mantillo los suelos de la tierra. *Gramma*, por otra parte, deriva del griego γράμμα *grámma* que es “letra”, “escrito”, y que como quedará aclarado más adelante permite derivaciones que sobrepasan los sistemas de signos aprendidos del lenguaje.

En torno a la repetición de la *r* tres veces, puede evocar posiblemente, antecedida por la *g*, a la antigua onomatopeya *grrr*, que refiere especialmente a una sonoridad animal ligada al gruñido. A su vez la letra *r* desde su valor fonético “es entendida como una consonante líquida”, donde sobresale su carácter vibratorio que puede ser simple cuando es sólo /*r*/ o múltiple cuando se pronuncia /*rr*/. En este caso, al usar el fonema tres veces /*rrr*/ se propone la idea de adentrarse en la repetición performática siempre distinta, y se dialoga con tres posibles universos o cosmos que pueden mutar, ya que en el signo fenicio la letra *r* significa *ros* que quiere decir *cabeza*. Por último, sólo para añadir un componente no menor, en el primer diccionario de la lengua Zápara publicado a partir de la investigación de Carlos Andrade, la primera palabra en el apartado de la *R* es *rapaka*, que significa tierra.

Tomando en cuenta los estímulos que suscitan las variaciones multiespecie que atraviesan la palabra *Grrramaturgia*, las escrituras realizadas desde este lugar están permeadas por diferentes momentos y acontecimientos ya detallados a lo largo de este trabajo, algunos vividos desde experiencias concretas y también en imágenes sonoras y atmósferas soñadas desde Serena, otras experiencias fueron leídas e imaginadas. En el proceso de escritura se entremezclan diferentes formas de vida y artefactos que proyectan sus sonidos, vocalidades y trayectos, algunas veces de forma desconocida y otras en lengua Kichwa, Zápara o española. Estas indagaciones prestan atención a movimientos, relaciones entre los seres vivientes y gestos, que, en la cotidianidad, especialmente en las ciudades

¹³³ Grama, Diccionario de la lengua española. Academic. <https://espanola.es-academic.com/43959/grama>.

donde la desconexión con las demás formas de vida es frecuente, pueden pasar desapercibidas.

La atención a explorar la *Grrramaturgia* me condujo a recordar algunos detalles trascendentales en torno a determinados comportamientos durante la última enfermedad nombrada con alcance mundial. A inicios de 2020, cuando la pandemia de Covid-19 llevó a las personas a un confinamiento a escala global, diferentes especies – en su mayoría mamíferos y aves – ocuparon calles, avenidas, carreteras, playas y lagos. Este acontecimiento pudo ser interpretado como una necesidad del mismo mundo – en términos geológicos y como síntoma de un colapso ecológico latente – de aminorar la presencia humana, en particular la atrapada en el Antropoceno, aquella que no reconoce, ni percibe, las demás formas de vida, imprescindibles para la existencia en el planeta.

En el periodo más crítico de pandemia, la fragilización de la vida y la vulnerabilidad del cuerpo orgánico (supuestamente animal primero y luego humano animal), incubador y portador de la enfermedad, condujo a una restringida movilidad humana, junto a una extrañeza perturbadora de y con el mundo. Especialmente en las zonas urbanas las *ventanas* – me refiero en particular a las materiales, aunque las tecnológicas posiblemente fueron las de mayor concurrencia – se tornaron uno de los principales sitios de relación con la vida extendida más allá de la casa. Ese lugar, marco-agujero, pudo tal vez reafirmar para muchos y muchas la urgencia de permitirse restaurar la *responso-habilidad* de escuchar. Para el filósofo Jean-Luc Nancy “Estar a la escucha es interrogar el ser en el mundo; existir según la escucha, resonar en ella [...]. Estar a la escucha es ubicarse a las orillas del sentido [...] Mediante la escucha ingresamos a la espacialidad...”¹³⁴. Estas sugestivas afirmaciones aperturan una manera de estar en relación que puede proporcionar una profundización sensible de los niveles de percepción a partir de un estar multisensorial. En este caso, hallarse a las orillas del sentido implica entregarse a experiencias sin estar necesariamente pendiente del sistema de significación aprehendido que explica lo que acontece o sucede.

Desde este arrojito perceptivo se consideraron como procedimientos relacionales primero con las personas y los demás seres vivientes, y luego con la escritura, rasgos principales de la etnografía, que si bien es un método tradicionalmente exclusivo de las

¹³⁴ Rodrigo Parrini, *Teatro y convulsión. Teatro de los desiertos y etnografías forenses*. (Córdoba: DocumentA/Escénica, 2021), 156-157.

ciencias sociales (en particular de la antropología) separado con frecuencia de las demás, halla en algunos investigadores-as como Anna Tsing, Eduardo Kohn y Rodrigo Parrini necesidades imperiosas de desbordamiento disciplinar. Sus planteamientos metodológicos me condujeron a explorar un repensar y rehacer de las maneras de estar, observar e interpretar los lugares en relación atenta y participativa. Sumado a ello, y estando en territorio, fueron las personas que conocí en la comunidad de Serena y la misma selva quienes enseñaban cotidianamente maneras de entrar en relación, justamente desde la cosmología de la que son parte.

Al regresar a los métodos consignados por la y los investigadores mencionados, parto del trabajo realizado por Tsing quien investiga a partir de una *etnografía multiespecie* partiendo de la interrogante: ¿qué sería necesario para construir una antropología de habitabilidad más que humana? Para ello presenta cuatro ejes: simbiosis, coordinación, historia y paisaje. Ya mencionados algunos elementos de la investigación de Tsing, los considera así: simbiosis, “relaciones interespecíficas [que requieren] coordinación” y la atención a las temporalidades de esos paisajes que permite “observar su dinámica intersticial”; coordinación, “es un lente para observar a los organismos interactúan unos con otros”; historia, “rastros y señales de humanos y no humanos” que crean paisajes, y paisaje, “reunión multiespecie, prácticas de las posibilidades de convivencia”¹³⁵.

Kohn a su vez sigue pistas para pensar una *antropología más allá de lo humano*, que implica no solo afirmar que los bosques y “la densa y floreciente ecología de seres” que lo habita piensa, sino también aprender nuevamente a pensar *con* los bosques. El planteamiento de Kohn conduce a situarse en la escucha de las relaciones, las cualidades y los modos de expresarse de las demás especies. Cuando se comienza a tratar a la especie “como los seres comunicativos e intencionales que son” se puede comenzar a afirmar que se está entrando en la lógica de cómo piensan los bosques¹³⁶. Si como argumentó la investigadora y antropóloga Marilyn Strathern – citada por Kohn – la antropología trata básicamente de “la relación”, “la escucha etnográfica [como su principal método] es una práctica que busca abrirnos a lo inesperado, dejando de lado los esquemas con los que normalmente solemos pensar. ¿Qué logramos escuchar de esta manera? Al poner este método en práctica en medio de un bosque

¹³⁵ Tsing, *Viver nas ruínas...*, 94-95.

¹³⁶ Eduardo Kohn, *Como piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* (Quito: Abya-Yala, 2021), 111-112.

tropical – esa red vasta de seres vivientes y pensantes – la práctica etnográfica de escuchar cambia”¹³⁷.

En cuanto a Parrini – antropólogo y colaborador escritural de piezas escénicas – impulsa la idea de investigar desde una etnografía del espacio, aquí de lo que se trata es de darse al espacio de esa otra especie o forma de vida, considerar el tiempo que ocupan las expresiones y la contundencia de la contemplación atenta. Parrini investiga esta posibilidad – que expande y diversifica el modo de hacer etnografía – más allá de implicancias estrictamente humanas a partir de la pieza *Canto de Palomas (imagen ciega)*¹³⁸ de la compañía Teatro Ojo. Esta propuesta fue ideada a partir del encuentro entre una colonia de palomas que habitaban el antiguo centro cultural de Guadalajara – a propósito de la *imagen ciega* el espacio había sido anteriormente un cine – y un grupo de humanos. En esta exploración se ponía en tensión el lugar de la mirada a partir de la procedencia de quienes cantaban sin ser vistas. Las personas visitantes quedaban envueltas en una caverna sonora desconocida, donde las presencias materiales de las palomas por sus propias intenciones y condiciones, tal vez del azar, quedaban veladas para el público. Aquí Parrini trae a presente a Nicolás Evreinoff, dramaturgo, director y teórico ruso, que en 1927 imaginaba un teatro de los animales. En el caso de la pieza *Canto de palomas (imagen ciega)* Parrini pregunta: ¿qué implica traspasar el límite que parece separar la naturaleza de la cultura para producir otras dramaturgias con actores no humanos, canto de aves y otros materiales desconocidos?¹³⁹ Esta interrogante contribuye a adentrarse en zonas ocultas y borrosas de las relaciones expandidas para la creación, y junto a ello, también a los lugares de los sonidos y vocalidades *otras* que pueden abonar la composición de *grrramaturgias*.

Considerar y asumir aspectos de las líneas de exploración de estas personas investigadoras condujo a apoyarse en prácticas etnográficas – reescritas por las disciplinas que la atraviesan y actualizan – para convivir y reflexionar junto con la vitalidad amazónica exuberante y amenazada, y la comunidad de Serena, que trama y profundiza tácticas de

¹³⁷ Kohn, *Como piensan los bosques...* 18.

¹³⁸ Véase otros detalles de la pieza en la página de Teatro Ojo: <http://teatroojo.mx/canto-de-palomas> y en Rodrigo Parrini, *Teatro y convulsión. Teatro de los desiertos y etnografías forenses*. (Córdoba: DocumentA/Escénica, 2021), 149-171.

¹³⁹ Rodrigo Parrini, *Teatro y convulsión. Teatro de los desiertos y etnografías forenses*. (Córdoba: DocumentA/Escénica, 2021), 153.

cuidado y curación. La escritura comienza por tanto desde la experiencia territorial y multiespecie donde son justamente las prácticas rituales performáticas y los gestos cotidianos de actos y enunciaciones de ecología relacional las que permiten indagar y reconocer escrituras espaciales y sonidos-vocalidades que toman el cuerpo de palabras para un posterior plan compositivo en el que brota grama, conjunción silábica, palabra, ideofonía, y luego aberturas de todo aquello. Estas experiencias están envueltas a su vez por impresiones diarias de milenarios acontecimientos continuos y siempre diferentes, como: espesa oscuridad, atmósfera amazónica, olores de medicina vegetal, corrientes de agua, desplomes acusmáticos, sonidos de especies y espíritus desconocidos, recorridos de asambleas humanas que trazan escrituras por suelos de la selva, presencias míticas rondando la cotidianidad, transformaciones ocultas de los cuerpos que son objetos de extracción, entre otras.

Para el procedimiento interesa lo que expone el filósofo Jacques Derrida en su tratado *De la gramatología*, donde distingue el lenguaje de la escritura, ya que mientras el primero se encuentra inscrito en un sistema de reglas específicas para ser, la segunda implica al anterior y lo excede porque

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje [...]. Desde hace un tiempo, aquí y allá, por un gesto y según motivos profundamente necesarios, cuya degradación sería más fácil denunciar que descubrir su origen, se decía “lenguaje” en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etcétera. Se tiende ahora a decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también

“escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. Se podría hablar también de una escritura atlética...¹⁴⁰

La extensión de la escritura indaga en este caso las dimensiones sonoro-vocales de los cuerpos orgánicos entremezclados con los inorgánicos y la espesura de los demás seres vivientes. A partir de con-tactos, tránsitos, huellas y restos – materiales e intangibles – vislumbraba y proyectaba en los lugares relaciones ecológicas. Pensando con Schechner, esta disposición permitía escuchar y acompañar la restauración y actualización de una memoria de saberes vivos y otros olvidados que también especulan modos por venir.

Para la exploración multisensorial de las escrituras vivas que fueron interpretadas, el verter posterior en papel, y luego el trayecto de composición en el espacio escénico, tuve presente pautas fértiles y de gran relevancia proporcionadas por la poeta, performer y permacultora Julie Patton en dos sesiones de taller virtual durante agosto del 2021, compartidas en el marco del *Festival Internacional de Poesía de Medellín*.

En la sesión 1: *Mapeo del manifiesto*, se propone la dinámica de arrojarse a las calles o al espacio inmediato que está después del cuerpo para recorrerlo y recolectar sonidos que pueden capturarse desde distintos sentidos o en combinación. Después se realizan listas o inventarios con lo encontrado, y dependiendo de la diversidad de materialidades sonoras, que pueden proceder de sucesos, atmósferas o de otros seres vivientes, se deriva en una ejercitación de traducción al lenguaje reconocido por humanos u otro. Este procedimiento implica describir, hacer y escribir sonidos. La práctica requiere una disposición de *ab(p)ertura* corporal y espiritual para encontrarse con sucesos y acontecimientos del mundo y luego con lo recopilado. Patton expresa la necesidad de hablarle y cantarle al mundo también “dentro de una tonalidad de gratitud” desde el poder transformativo del lenguaje. De ahí que “repetir frases como mantras que puedan convocar e invocar” [...] esa atención [hacia el mundo] desde el agradecimiento [por diversas fuerzas vitales que le atraviesan], puede convertirse en un acto, evento, un ritual, o algo performático¹⁴¹.

En la sesión 2: Sueño y duelo, Patton propone restaurar con las-los participantes la ceremonia de contarse los sueños o parte de ellos, tomando en este caso como ejemplo la práctica de antiguas comunidades indígenas de Estados Unidos y también los cantos de

¹⁴⁰ Derrida, *De la gramatología* (México: Siglo XX Editores, 1986), 12,14-15.

¹⁴¹ Julie Patton, «Taller sesión 1: Mapeo del manifiesto». Taller de 2021, Trad. Mario Ángel Quinteros, vídeo en YouTube, 22:14, acceso 3 de agosto de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vS5GRRTuwmY>.

mujeres del Chocó que reciben los ritmos y las letras de sus ancestros en el espacio-tiempo del sueño. Esta dinámica parece habilitar para Patton al menos dos variables claves: por un lado, como experiencia comunal potencia los niveles de conexión y relación, abriendo paso a un espacio de poder alternativo, desconocido por los sistemas de conquista históricos, y por el otro señala que los sueños son un lenguaje con poder de creación transformativa, por eso, explorarlos y analizarlos, por ejemplo desde la perspectiva de un objeto, sustancia u otro ser viviente puede abrir puertas de percepción de la realidad. Para la creadora, investigar estas experiencias tiene una profunda contundencia política porque implica la necesidad de inaugurar otro lenguaje que no es *el del amo*. El lenguaje *del amo* es el hegemónico, aquel que no acepta ni reconoce los demás, es el de la pérdida y la devastación evidente e invisible que avanza, de ahí que Patton exprese: “Tenemos que volvernos estas especies que están desapareciendo, estos animales que están desapareciendo y soñar por ellos otros futuros, otras versiones alternas. Solo así tendremos otra posibilidad de futuro [...] para salir de este mundo de luto sueñe otro mundo”¹⁴². Su propuesta, lejos de la ingenuidad, proporciona poderosas pistas para afirmarse en la perturbación, y desde allí atender lo que acontece a través de tomas de posición que implican un hacer, un escarbar en las primeras capas de la realidad material, a fin de poder percibir otras capas, como por ejemplo, aquellas que conforman el plano de los sueños.

La relación entre las pérdidas de especies y el deseo de inventar otras formas de lenguaje señaladas por Patton me proporcionaron líneas de indagación para repensar las palabras y los ideófonos. Primero, como *especies* y luego como *micro-cosmos* o *micro-ecologías* que pueden entrar en conexión con otras, afectarse por el ruido, la contaminación, la perforación de los territorios donde habitan, o descomponerse para transformarse en otros cuerpos. En el desequilibrio ecológico ¿qué sucede cuando una *palabra-micro-cosmos* enferma?, ¿y cuando se extravía por la comunidad extendida en la que habita?

En la segunda mitad del siglo pasado comenzaron a investigarse las conexiones existentes entre la biodiversidad biológica de un lugar y la diversidad lingüística. El ecólogo lingüista Peter Mühlhäusler citado por Carlos Andrade expresa al respecto: “El hecho de que

¹⁴² Julie Patton, «Taller sesión 2: Sueños y Duelo». Taller de 2021, Trad. Mario Ángel Quinteros, vídeo en YouTube, 23:37, acceso 7 de agosto de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QKXjTdGMMz0>.

uno pueda estudiar las lenguas como el que estudia las interrelaciones de los organismos entre sí, y en relación con su entorno, presupone el uso de otras metáforas e ideas, especialmente aquellas de que las lenguas deben ser vistas como entidades localizables en el tiempo y en el espacio...”¹⁴³. En este caso Andrade cita investigaciones que comprueban como en los países de mayor biodiversidad existe “el mayor número de lenguas endémicas”¹⁴⁴.

En la Amazonía ecuatoriana – uno de los territorios más biodiversos del mundo – se hablan diez lenguas de las catorce que *habitan* el país¹⁴⁵. La lengua Zápara es una de ellas, y está en peligro de extinción. En 2001 fue declarada por la UNESCO Patrimonio Intangible de la Humanidad, justamente porque, por un lado, las comunidades Záparas que la hablan saben nombrar casi todas las especies con las que conviven, y por otro, para convocar tanto la atención del Estado como también de la comunidad especializada, ante la urgencia de resguardar una lengua a punto de desaparecer.

Las causas de extinción se deben a largos procesos históricos que inician a principios del siglo pasado con la explotación del caucho (1890-1920) y la esclavitud de las comunidades y el territorio Zápara¹⁴⁶. Luego, como ya se expuso más arriba, los procesos de evangelización condujeron a uniformar las lenguas reduciéndolas principalmente al kichwa amazónico y de las sierras. Por último, la guerra entre Ecuador y Perú (1941) y el avance extractivista de asentamientos legales e ilegales, especialmente explotación petrolera terminó por ahondar un estado de violencia provocando la muerte de integrantes de las comunidades y el despojo de sus tierras ancestrales¹⁴⁷. En este proceso de reorganización, las comunidades záparas se unieron a otras cercanas como las kichwas incorporando el lenguaje de éstas.

¹⁴³ Carlos Andrade Pallares, *Kwatupama Sapara. Palabra zápara* (Puyo: ANAZPPA, 2001), 27.

¹⁴⁴ Maffi, 1998 cit. en Carlos Andrade Pallares, *Kwatupama Sapara. Palabra zápara* (Puyo: ANAZPPA, 2001), 29.

¹⁴⁵ Véase mapa en: <https://flacso.edu.ec/lenguas-culturas/sobre-el-archivo/sobre-lenguas/>.

¹⁴⁶ Ref. en Carlos Andrade Pallares, *Kwatupama Sapara. Palabra zápara* (Puyo: ANAZPPA, 2001), 27-35.

¹⁴⁷ En octubre del año 2021 casi una treintena de organizaciones y nacionalidades de todo el país hicieron público un documento bajo el título de *Mandato de las mujeres unidas en la defensa de la vida frente a la política minera y petrolera*. Allí quedan expuestos los agravantes y el nombre de las empresas extractivas a las que denuncian con complicidad o consentimiento del Estado. En el caso de la nacionalidad Zápara se exige la devolución de la escritura de sus territorios ancestrales “...ante la pretensión del Ministerio de Agricultura y Ganadería de despojar a este pueblo de más del 70% de su territorio” y además la anulación de “...los contratos petroleros con la empresa Andes Petroleum, por constituir un atentado contra la territorialidad sapara y contra la vida e integridad física y emocional de sus integrantes”. Véase en: <https://www.saramanta.org/mandato-de-las-mujeres-unidas-en-la-defensa-de-la-vida-frente-a-la-politica-minera-y-petrolera/?fbclid=IwAR28U2iixmMPCOn95jKGtfjWUiyg9HKI2chb1NXqamjqTJzJexcBuFNSYec>.

Los acontecimientos enumerados han alterado profundamente la cosmología Zápara, así como las demás vidas en territorios heridos. Sin embargo, han ideado en conjunto con otras nacionalidades próximas, así como con organizaciones externas, maneras de cuidar y reinventar su historia, principalmente restaurando la memoria viva y sus conexiones epistemológicas a partir del saber soñar¹⁴⁸. En el año 2017 falleció el líder Zápara Cesáreo Santi, reduciendo a cinco el número de hablantes de la lengua Zápara.



4. Petroglifo, lugar sagrado dentro del Parque Nacional Llanganates. Foto: Sara Félix

A continuación comparto las composiciones de escrituras poéticas realizadas a lo largo de este proceso de investigación y creación.

¹⁴⁸ Véase al respecto la investigación de Anne-Gaël Bilhaut, *El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía* (Quito: Abya-Yala, 2011).

4.1 Taant: Escrituras poéticas

*Halla el lodo la torsión y el hundimiento
la liviandad porosa entrelazada
los giros de enjambre poblando la vastedad arruinada
las vértebras serpenteando en oscuras,
brillando en oquedades subterráneas
rugiendo con los dientes despedazados
el resurgir del oxígeno*



¿Las máquinas desconocen el mito?

Se reconstruye la zona inaccesible

¿las voces del tiempo cosmológico?

Cientos de yuturis warmis direccionan sus cuerpos

el mercuriomercado carcome el oxígeno

Hacia la maquinamercuriomercado

debilita el tamaño y la intensidad de los movimientos

Le pueblan, escuchan desde las bases subterráneas

ambi roe = maquinamercuriomercado

las estructuras que ordenan la perforación

¿cómo serán las boas que devoren la intervención?

ahuecan el fundamento

El fondo de Jatun Yaku, de Yutsupino

prolifera de nidos

presenta una quietud agónica de vida

carcomen el veneno

Estado de excepción continúa

la zona se afecta y se inunda por dentro

El cuerpo de agua toma la forma de una masa descomunal

Caminos vertebrados de agua trituran con las yuturis

los artefactos

los artefactos

La impunidad toma la forma

Como un querer hacer sin con



Achotillo cilindro

lame luz extraterránea

mientras soban rasguños

toman la dimensión de la aceleración

laceración soplo herida

Brotan vivientes aperturas

corriente de huella, traspaso de fuerzas

paren en contacto con la luz

presencias solitarias

dispersores, guardianes

arrojan la diversificación planetaria

trazan señales para precipitar a los otros

*hacia el chillido suave y ronroneante
del chakiñani que les encuentre.*

*Parir parientes de lo extingo
habitar la temperatura somática
volúmenes de quienes desaparecen*



*A esa mujer de los miles de años
le acontece un antiguo
El pariente aventa su cuerpo con una hoja
La hoja también es quien le aventa, le sopla, le susurra
es el cuerpo y allu panga, hoja de la boa quienes traman
un conjuro protector
aquello sucede en sueños
la hoja de la Boa no olvida sus movimientos
Ahora es ella quien sueña
Con la boa de dos cabezas
Que duerme en el río*



*Mascan temblor en la penumbra
mascan ahuyentando, protegiendo
mascan inhalan continúan
mascan barranco, pendiente
las rodillas se hacen manchas en los musgos
desplomán, desfigurán y pierden
inhalan mascan continúan*

*mascan humo, barro, boscosidad
inhalan lluvia crepitante
lluvia que se enciende
llanto de fuego el que ahuyenta
espesura de las bocas las que llaman
mascan dosel, corteza
graoh, grahhooh, grahhooh,
grahhoo, grahhooh, grahhooh, grahhooh,
grahhooh, grahhooh, grahhooh
mascan sendero, chakiñani
con alientos de vapor
se evidencian extintos
como siluetas de sombras
que caminan, que cantan desde los pies
con la saliva y la salvia
inaugurando mezclas
parientes indelebles.*



*El cuerpo
de cualquier posible
se acerca al movimiento acuoso
a su ritmo, a sus garras, y a sus mecimientos
es el tiempo de la madrugada
la vida interna se sacude por dentro
no sienten sus huesos
músculos entumecidos de dolor, de extravío, de pérdida
abrazos de impacto hallan en ese gran cuerpo de agua
estruendo sin luz*

*relámpago en la oscuridad
y a su paso estelas de pieles
que vuelven a brillar después del letargo*



*Babol Urku
es el sitio del despojo
de lo impensado
de la deseosa desposesión
dejan, para poder correr
para subir a los cilindros
y hacerse madrigueras
en la desmesura del
tiempo horizontal*



*En esa condición de porosidad
se desfiguran los contornos
canto de furia estremece
el mecimiento de la ternura
también tienen colmillos los navegantes
y Jatun Yaku escribe sus transformatividades
formas trans itivas
cada especie es una letra en una piedra
las garras que salen de allí
aperturan al menos una ventana
dentro de ella...
indica las señas a los presentes*

permeados en la dilatación.

*Descansan sus lenguas y los caracoles le cuidan
duerme con placer y delicia
todas las partes de su piel respiran
es muy antigua su piel, también rugiente
cada vez que respira el presente se extiende
al soplar le crece una antena
el tiempo gira, gira, gira
baila el tiempo
se encuentran con sus otros y se mordisquean
quitan partes, se desordenan
emergen hechos no activados
los guardan bien adentro
en la cueva del florecimiento
para cuando sea
el momento*



*La caída supone la caída atenta,
la caída precipita, la caída encuentra la caída
ese cuerpo ha engendrado una multitud de gotas
es el agua, el alimento
ÈLAGUÁ, la habit-habilidad
ELAGUÁ, la habit-habilidad*

*ELAGUÁ,
la habit-habilidad*

ELAGUÁ, la habit-habilidad

ELAGUÁ, la habit-habilidad

ELAGUÁ, la habit-habilidad

Gualaé, laha bit, bit, bit
Dad, dad dadadadadadadadadada
Ghua, ghua de ahí iha, vital ya Gualé
Shu mullura shuguanashka
una pepita han robado
muerde
sangra
ya no dice
babea churiyuyu
cicatrizo, ocula
el silencio se hace carne en el buraco



Inhala limón,
Inhala agengibre,
Inhala sachu tabaco

Vapor fluido flotante
Vapor, fluido flotante de agua
Va por el agua hasta la atmósfera
Inhala, vaporiza
Asamblea de espíritus en las hojas
Activar los principios
Principios activos
Hojas, micro-ecologías
Lugares excepcionales
Mariapanga, Panga calentura,

*Linchi panga, Pungi panga,
Lumpitshi, Churiyuyo
Chilca, Panga Ajo, Caballo Kigua
Inhalan, vaporizan
Cuerpos compuestos*

Inhala vaporiza



*El borramiento de noches despejadas
inquieta los sueños y las especies visitan.*

También curan, aún enfermas

Vida

Apunto

Extinguirse

Vital

Parte

Puede

Des

parecer

Ocultó se el lenguaje

quién

es (¿)

Despuebla la ciudad con urgencia

Urgencia despuebla

Deconstrucción de la

*aaaaaaaaaaaaacccccccccceeeeeeeeeellllllleeeeeeeerrrrrrrrraaaaaaaaaaaaaaccccc
cciiiiiiiiiiióooooóoonnnnnnnnn destruuuuuuuuuuuhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhctiva*

Mosuanga

Chuchuguaso

Añimi

Bálsamo

Tunda

Sacha ajo

Challushcashpi

Ayahuasca

Krushcashpi

Challushcashpi

cayeron desde abajo

esferas ovals que

Pueden, por



En las geografías acusmáticas

en las pinturas vivas

presencias antiguas

el tiempo se desplaza

en ocres, verdes esféricos, verdes musgos

rasguños esféricos

Toman el cuerpo de cilindros orgánicos

extendiéndose para respirar con la luz

Cráteres, cortezas, látex

Medicina para quienes le habita la enfermedad

Con el impacto en el cuerpo cazan astillas

Sus bocas no se abren

La respiración es lenta

Casi un acto inaccesible

Curarichi canguana

Curarichi canguana

Filos de metales extienden sus manos

Exceso de tajos a los cilindros

El corte exceso hiera la medicina viva

El tiempo antepasado

toma el curso

de una perdurable cicatriz

Es el desplome de cuerpos canales

en crepitación de exceso

despedazamiento prematuro

gritos para ciegos auditivos

que arrastran consigo

una vitalidad milenaria

La multitud boscosa

empluman en el contacto

la caricia perdida

Envuelven los lugares

con aquella pasta planetaria

sustancia viva que practica

encuentros desantes

laberintos y circuitos microcósmicos

Sellan los cortes

con partes húmedas de Terra

*luego estampan material seco
de los mismos cilindros-canales*

Curarichi Canguna

Curarichi Canguna

*Protegidas las rendijas por donde acontece el dolor
espíritus antiguos, habitantes de la herida
carcomen las líneas temporales,
desestabilizan coordenadas
y ocultan los tesoros*



*Una pequeña persona
Traza en un papel capas y capas de rio y monte
Rio, monte, rio, rio, rio, monte, rio
Después cuando la hoja
está a punto de hacerse agua y raicillas
Alguien pregunta y eso de ahí
Ella dice, eso, eso es hueso de hierba*



Makwinu Yarijiakanaikima,

Soñaccionar

Uraru Umaru, Uraru Umaru

*há envejecido un poco más
en los primeros amaneceres de diciembre
volvió y creció*

*desnuda
sin mantillos verdes
parece una gran vida herida
alguien sin tiempo, que fue extraviado.*

*El camino hasta el sitio elegido muestra a cada lado
rastros de prácticas que no funcionan
como si una dimensión descomunal
hubiese rasgado la vida de los cerros
dejando rastros
marcas de líneas negras de vegetación incinerada...*

*Posible refugio en la zona cero
al mismo tiempo en que cae la primera de invierno
y a metros del mirador
líneas de vista presencian aquello que puebla la oscuridad...*

*Al amanecer del día siguiente
por segunda vez
reúnen los colores de la frescura
mientras otros esperan el momento justo para dar
el primer paso
El silencio llama*

*cierran los ojos
escuchan
alguien pequeño señala a otro de cuerpo rojo
y luego corre a correr con las abejas
el fruto hidratante de la carambola
cuando la luz se desliza lentamente
las guardan en los refugios*

hasta desaparecer con el ciclo tras las montañas

*A partir de ahora
incesantes, persistentes e imperceptibles
cuando sea necesario
como Ellas*

*ante la impunidad
intensidad explosiva
diversificación-confabulación
refugio*

ante la toxicidad

*Un pájaro color agua inicia la abertura del túnel
una cantidad inicia también la abertura del túnel*

llama, ruge, canta

las frutas maduras caen

en las proximidades de la galería subterránea

La zona cero se inunda de especies:

escarban

se adentran hasta hacer los agujeros

lentitud-sigilo

La sudoración de todas cae en la tierra

desde el interior de las vértebras

reunión de flores y hierbas

Llora la piel en plenitud

*Los cuerpos reciben
la hibridación y la potencia
es el grito de los despojados que salen a nutrir restos*

*Beben
espesura
habitada de noche
¿Tocarán, convocarán, tomarán, cubrirán, convocarán,
tomarán, cubrirán, tocarán, convocarán?
caen
haciéndose humus en el trayecto*

Cantan por dentro, cantan también los amaneceres

*Cuerpos del sur
tienen perforaciones por dentro
y les acontece el hundimiento*

*Mas abajo
una de las hijas de la laguna
dice que van a entrar con su energía femínea
para que cese la fiebre y se oculte lo que buscan*

*Guían por el túnel, el camino extenso
Aritiawkuka, atawari, ichawka, imatiña, miarawka, turekeneka
Cuando la primer comarca llegue a la región
se ocultarán
se curarán
y brotarán de los agujeros*

*inaugural
cuerpos sagrados
que guardan*

Yarijiakanaikima kawiriajarapaka

Kana makwinu ikinu



*Los nidos mecen
equilibrio-lagunas
las gotas vierten en las lianas
esperando a las oropéndolas
mientras el medio
adquiere el cuerpo del rugido
canta la memoria de la hoja
felinos acusmáticos
con ojos de caimanes blancos
desde allí, acunan la penumbra.*



*Nubarrones lechosos en medio de tanta pupila
los hocicos y los caracoles prolongados
toman sus cuerpos
el instinto los presenta con aparente ceguera
es la apariencia el camino para vivir
y la orina es la marca
de quien se entrega a ser cazado*



*Son otras líneas geográficas
donde la ceiba sale de sitio,
mueve el peso incalculable de su cuerpo
en reunión con desconocidos
las vidas le asaltan el cuerpo
dicen que han perforado el sendero
tuta, tuta, tuta, tuta
ese el samay de los que gritan
las pieles que aúllan
que braman desde el fondo
no volverse plástico*



*Tiempo productor de temblor
tiempo atractor de temor sagrado mítico
peregrinación de bujías
fascinación lanza atmósfera
el pasar por fuera del contorno
que le acuna
cada vez que devuelve oxígeno
crecen quienes le habitan
diminutas, bajando por escalerillas
chillando, lamiendo la luz
jugueteadando sonidos hasta desfigurarlos
y allí en la indeterminación, en los ruidos
la multitud de brazos subterráneos*

*retoma la tarea de parir parientes
esplendorosas, extraordinarias
en la práctica de fugas trans par (i) en tes*



al indomar las casas

Techos vivos

Retoños

Hojarascas

leche de raicillas

saborean la humedad restaurada

afloran las fuerzas que le hicieron olvidar

beben leche espesura,

lengüetean sal en los oídos de las piedras

huelen las señas, después también las perfuman

no extraviar en la frondosidad

el aliento desconocido

para desafiar la casa

la tarea es simple:

rugir con el tejido

limpiarlo todo

desmoronar la

enfermedad

boicotear con aquello que desconocen,

algo que no se merca



5. Una especie vegetal abrazando gotas, o gotas abrazando una especie vegetal a orillas del río *Jatun Yaku*. Foto: Sara Félix

4.3 O la posibilidad de escribir *con*

*Parir parientes de lo extingo
habitar la temperatura somática
volúmenes de quienes desaparecen*
S.F

Los espacios de los sueños, de la enfermedad, de la denuncia, del conocimiento antiguo, y del estar haciendo-siendo simpoiético se entretrejen en las escrituras poéticas propuestas. La urgencia de la detención, no de fijeza, sino de suspensión atenta atraviesa aquí las políticas económicas de la aceleración. Detención en el espacio del sueño y detención también para recordar esa memoria que nos sobrepasa como sujetos individuales, detención hacia el suelo y con él, detención con los alimentos y las especies-medicinas por dejarse existir, detención en cada inhalación por el trabajo incesante e imperceptible de las plantas que “...invierten los efectos del soplo y tienden a mantener la atmósfera templada y sana aunque ellas tiendan a volverse tóxicas a causa de la vida de la respiración o de la muerte y

putrefacción de los animales que allí viven”¹⁴⁹. Detención en las *imágenes sonoras* de los lugares donde habitan las voces multiespecies.

La escritura, reescritura y posterior proceso de composición con el espacio fue tomada por una atmósfera de los sueños que evoca esos tiempos-lugares nocturnos de relación entre presencias y especies, donde pueden conocerse o revelarse saberes que sobrepasan la intención o proyección sólo humana. Se trata para resonar con Kohn, de un *pensamiento silvestre*, es decir, un pensamiento simpoiético que piensa con los pensamientos del bosque – y junto a Lehmann – también onírico, que conforma “...una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados. El sueño [reafirma Lehmann], es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica [...], entre imágenes, movimientos y palabras”¹⁵⁰. Aquí involucraremos, claro está, al tercer pensamiento vital: la onto-epistemología de las nacionalidades indígenas soñadoras de la Amazonía, donde las presencias antiguas, los espíritus y los continuos acontecimientos de *transfiguración somática* de humanos en no-humanos y de no-humanos en humanos permite como nombra Madroñero Morillo, un *acontecimiento del habla* entre especies desde el tiempo-espacio del sueño. Alimentando honduras relacionales, fortalecimiento de parentesco multiespecies y expandiendo y actualizando la sabiduría milenaria.

Las alianzas y contactos multiespecies hallan por tanto desbordes y mezclas. Los cuerpos y las palabras potencian su condición de permeabilidad, y es en la escritura de los poemas aquí compartidos que por momentos pareciera existir una ambigüedad en los contornos *corpo-vocálicos* de las presencias. Al notar que esa tendencia tenía lugar en la escritura, sustraje nombres que definían una especie o una voz, para indagar en el poder acusmático y transitivo para un estar-siendo múltiple y en devenir. En esa oscilación y descomposición de las formas la investigadora Gina Saracini expresa respecto a la “...zona de indeterminación, incontrolable e incontrolada que habita el ser humano...”:

se trata de fuerzas que cruzan “transversalmente los reinos de lo material, lo orgánico, lo psíquico” (Sauvagnargues, 2004: 16) y abren la vida a devenires no humanos, inatribuibles e inasignables, “indefinidos” en el sentido de “no-

¹⁴⁹ Emanuele Coccia, *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017), 37.

¹⁵⁰ Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013), 145-146.

formados”, que “no se cierran en una ‘forma’ total” y que dan cuenta de modos de subjetivación singulares y “oblicuos”, modos animales de lo humano que actúan políticamente al desestabilizar la oposición entre [seres humanos] y [demás seres vivientes] y al revelar la presencia en el [ser humano] de una diferencia fluctuante que en su indefinición revela la singularidad de lo viviente¹⁵¹.

Así, cada poema puede adquirir el cuerpo de una imagen sonora, de un cuadro, de un gesto. Sumergirse, ocupar la gota, el agujero, la herida. Puede adquirir la pulsión de un acto, de una acción. De una manera de entrar en contacto para potenciarse *con*.

PARTE 5

La flora de las Tsupus - Notas de procedimiento¹⁵²

Todo en el viviente no es más que articulación del soplo; de la percepción a la digestión, del pensamiento al gozo, del habla a la locomoción. Todo es repetición, intensificación, variación de lo que tienen lugar en el soplo.

La vida de las plantas, Emanuele Coccia

Cuando me resulta extraña una pintura entonces es que es pintura. Y cuando me resulta extraña una palabra, es entonces que ella adquiere sentido. Y cuando me resulta extraña la vida, entonces comienza la vida.

Agua viva, Clarise Lispector

5.1 Preparar los cuerpos

En este proceso de composición indagamos una poética de resonancias a partir de interrogantes sobre los sonidos que puede llevar el cuerpo en su memoria psicofísica y

¹⁵¹ Gina Saracini, «La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua. Voz y Escritura», Revista de estudios literarios, N° 20 (2012): 167.

¹⁵² Esta indagación tuvo en su proceso diversas modificaciones, en particular de presencias para su realización. Es importante nombrar que en un inicio la compañera Ericka Sánchez y mi persona explorábamos en y con el espacio. Además contábamos con la participación del compañero César Sisler que estaba componiendo dos piezas musicales en el espacio. Mientras que el compañero Gustavo Arévalo se hallaba en el lugar de la dirección de la preparación corporal y de la co-dirección compositiva. Finalmente por motivos personales tanto Ericka como César no pudieron seguir formando parte del proceso. Gustavo y mi persona comenzamos con las modificaciones, un proceso limitado en tiempo, de co-creación y co-dirección, recibiendo el acompañamiento de la profesora y tutora Sara Baranzoni. Por último Maite Villacreses se sumó a la propuesta desde la técnica y el montaje sonoro.

aquellos que tienen posibilidades de brotar a partir de estados energéticos *otros*, justo cuando la o el performer hallan apoyaturas y líneas de contacto con otras presencias, atmósferas o detalles de un espacio. Nos propusimos partir de cuatro principios desde donde iniciar la exploración, estos fueron: fluidez, liviandad, vibración y resonancia.

Para la incursión en ellos partimos de la preparación de cuerpos energéticamente dispuestos. Iniciamos revisitando ejercicios de oxigenación profunda a partir de la respiración diafragmática, que amplía la capacidad de relajación y permite que las células del cuerpo se oxigenen, así como los espacios entre el hueso y la piel, entre articulaciones y cada vértebra. La instancia de reconexión con la respiración profunda permitió hacer circular la energía corporal y ablandar las zonas de dolor o tensión acumuladas. Estas exploraciones eran claves para identificar cómo el cuerpo logra fluir y encauzar impulsos y devenir con ellos, cuando los circuitos internos corren sin obstáculos. El proceso de activación abonó el terreno somático para entrar en un estado de relajación consciente. Aquí, acentuamos más la necesidad de ablandamiento y soltura a partir de dinámicas que buscaron masajear la musculatura y profundizar la apertura de articulaciones por medio de extensiones circulares.

La necesidad de maleabilidad nos conectaba con una agilidad y ligereza vivida en el caminar por la selva como si la perdurabilidad milenaria del bosque, por momentos, permitiera la presencia humana en estado de ráfagas o flotación. La cualidad de una diversificación de vidas poblándolo todo nos posicionaba en un sitio de sutilezas tanto en el andar como en el sonar allí. En este caso, la productiva sensación y luego búsqueda creativa de permeabilidad y de *operar la aminoración* con el entorno a favor de una desarticulación de la fijación somática y la presencia demasiado humana encuentra pistas y reafirmación en lo que señala el investigador y artista escénico Marcelo Comandú. Escribe: “Relajar para encontrar la fuerza y silenciar para mover son pautas fundamentales. El sistema intenta la activación de centros desde dónde esta fuerza habita y recorre el cuerpo como una geografía. La activación de estos centros y la apertura de espacios en las articulaciones posibilitan ese recorrido”¹⁵³.

¹⁵³ Marcelo Andrés Comandú, «Cuerpo: presencia y transitoriedad», Revista Brasileira Estudos da Presença, N° 2 (2012): 568.

A modo de ejemplo exploré desde recorridos horizontales la fluidez desde y con el suelo, cruzando el espacio con distintas intensidades. Después, incorporé la resonancia, explorando la espesura y liviandad sonora que acompañaba el recorrido.

Para indagar la vibración retomamos principios y ejercicios de la *bioenergética* propuesta por Alexander y Leslie Lowen, que, si bien es considerada como una terapia corporal con fines específicos, también resulta ser un valioso método para potenciar los niveles energéticos del cuerpo, así como investigar la relevancia de partes del cuerpo históricamente reprimidas por sistemas de domesticación humanos, como es la zona pélvica. Se trata de buscar una potenciación energética por medio de la respiración y vibración. El *modus operandi* de la *bioenergética*, dicen Lowen y Lowen, es la combinación de *procedimientos manipulativos* (masajes, presión controlada, toques suaves para la relajación), y ejercicios especiales destinados "...a entrar en contacto con sus tensiones, y liberarlas a través de un movimiento apropiado. Es importante saber que todo músculo contraído [más de lo necesario] está bloqueando algún movimiento"¹⁵⁴. Los ejercicios especiales abordan posturas corporales que permiten al cuerpo entrar en un estado vibratorio que pueden llegar a que la persona perciba "...ondas pulsatorias que fluyen a través del cuerpo entero en estado de relajación plena o sentimiento intenso"¹⁵⁵. Detenerse en este estadio conduce a una reconexión con la salud vibrante, inherente a un cuerpo pleno, ya que "Un cuerpo saludable se halla en un estado constante de vibración, esté despierto o dormido"¹⁵⁶.

En las primeras semanas de exploración retomamos posturas bioenergéticas, como la *toma de tierra*. Consiste en dejar caer el tronco y la cabeza, colocar los dedos de las manos abiertos y ligeros en contacto con el suelo, las piernas están abiertas el mismo ancho que las caderas y las rodillas levemente flexionadas, los dedos del pie también buscan abrirse y entrar en un contacto más hondo con el suelo. El peso del cuerpo va hacia adelante y es muy probable que desde esa postura las piernas y posiblemente la columna comiencen a vibrar. Esta posición conduce al cuerpo a reconocer un estado de equilibrio *otro* cuando el centro de gravedad desciende, además como indica Elsworth Todd citado por Lowen y Lowen, los

¹⁵⁴ Alexander Lowen y Leslie Lowen, *Ejercicios de bioenergética* (Málaga: Editorial SIRIO, 1990), 11.

¹⁵⁵ Alexander Lowen y Leslie Lowen, *Ejercicios de bioenergética...*, 14.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 13.

seres humanos han concentrado sus principales tareas en el ámbito intelectual, desarrollo de talentos de las manos y habla, transfiriendo "...su sentido del poder desde la base a la cima de su estructura"¹⁵⁷. Así, han "...invertido la costumbre animal, ha[n] perdido en gran medida tanto la fina capacidad sensorial del animal como su control del poder centrado en los músculos inferiores de la columna y en los músculos pélvicos"¹⁵⁸. *Toma de tierra* expandió además interrogantes que irían tomando forma en oscilaciones de un hacer y deshacer continuo. Reflexionábamos sobre la posibilidad de que los impulsos nacieran de allí abajo, que los sonidos vinieran desde la planta de los pies, de las rodillas, de los tendones y desde el vientre bajo. Estas variables resonaban en la experiencia del caminar por la selva durante tres días con lluvia, junto al ejercicio de seguir un ritmo comunitario para alejarse de las-los otros. Por momentos, el camino resultaba tan empinado que una manera segura de avanzar era deslizarse casi en posición horizontal lo más cerca posible del suelo de la selva. Esa es una manera también de ver en detalle los *micro-cosmos* del suelo, oler y escuchar con ellos, desde esa cercanía.

5.2 Improvisaciones y pruebas

En la exploración, en un principio investigamos las derivas del cuerpo cuando tiene los canales abiertos de percepción y oxigenación. Decidimos no partir de un tema específico, sino más bien de las intensidades por las que puede transitar un cuerpo en la conjunción de los cuatro principios ya mencionados. Esto evocaba sin proponérselo directamente, pero a sabiendas de que su espíritu *es* una inagotable fuente de inspiración que aparece una y otra vez a lo largo de este trabajo, como en anteriores procedimientos. Me refiero al poeta Antonin Artaud, quien proyectaba ya hace casi un siglo atrás – y con la contundencia estremecedora de una búsqueda actual – la presencia de la-él performer como alguien que “no estructura acciones significantes, sino detona fuerzas ocultas, conecta niveles transitorios de intensidad”¹⁵⁹. Expone el investigador de escena Jorge Dubatti sobre la posición del poeta Artaud en relación al arte escénico:

¹⁵⁷ *Ibíd.*, 22.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ Marcelo Andrés Comandú, «Cuerpo: presencia y transitoriedad», *Revista Brasileira Estudos da Presença*, N° 2 (2012): 561.

es la vía de reconexión con el “manas”, con las fuerzas vitales del universo...jeroglífico de la otredad fundamental (a la que el hombre occidental ha dado la espalda) y un espacio hierofánico (de presentificación de lo sagrado) que viene a des-estructurar las formas de organización de la sociedad burguesa (el materialismo, el racionalismo, el psicologismo, las estructuras de la sensibilidad entumecida, la visión del mundo establecida)¹⁶⁰.

De ahí que incursionar en el sacudimiento de una sensibilidad entumecida evidenciaba una primera pista a modo de deseo: investigar la potencia de la vitalidad, entre tanta enfermedad y desequilibrio. ¿De dónde provenían las fuerzas vivas que tomaban con el cuerpo un cauce de vigor y aliento? En el procedimiento se volverían más nítidas las presencias e *imágenes sonoras* que tomaron la fuerza para contener y entramar la poética del ejercicio de *La flora de las Tsupus*.

En el hacer identificamos que existían tres posturas/maneras de estar que podían funcionar como intervalos de pausas entre un momento de improvisación y otro. Este estar activo, pero en intervalo, nos permitía no salirnos completamente de la indagación y nos ayudaba a recargar energía o volver a conectarnos, porque nos ligaba a la práctica bioenergética. Eran tres las figuras-espacios: 1) el cuerpo en cuatro apoyos, la posición de la cabeza continua a la columna y los ojos dirigen la mirada hacia el suelo la columna de aire está activa. La vibración puede tener lugar desde movimientos leves de la columna y la tensión necesaria en la zona pélvica. 2) Con la columna apoyada en el suelo y las extremidades elevadas. El cuerpo oscila de un lado hacia el otro y el aumento de velocidad puede llevar al cuerpo a devenir en un segundo nivel de altura sin llegar a la horizontalidad. Aquí también el cuerpo puede vibrar a partir de movimientos de la columna y el ajuste y desajuste de la pelvis. 3) Desde una posición del cuerpo vertical los pies se desplazan desde los metatarsos y con rodillas flexionadas, mientras los brazos acompañan el deslizamiento desde una posición activa y sutil. Como si se caminase por una cuerda floja la distancia entre una pierna y otra propician la vibración que puede llegar a recorrer en *ondas pulsatorias* por todo el cuerpo.

Para las improvisaciones teníamos presente la idea de pensar el cuerpo como cause de las fuerzas vivientes que surgieran tanto en forma de una intensión, como de una vocalidad

¹⁶⁰ *Ibíd.*

con su coloratura, temporalidad y temperatura. Esta posibilidad de creación nos trasladaba a la significativa relectura de *El performer*, donde Grotowsky escribe sobre la tarea y la presencia del performer, señalando que éste “... debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un cuerpo-canal a través del cual las fuerzas circulan”¹⁶¹. Se trataba entonces de prestar atención y escuchar aquello que transcurría y aparecía por el canal, así como también abrir paso y disolver obstáculos, de ahí la insistencia en los estados que habilita la bioenergética.

5.3 Encuentros con las voces

Para poder nombrar esa nueva realidad es necesaria una lengua que no reproduzca las reglas sino que las mine, enrareciéndolas y rehaciéndolas de otro modo.

Clarise Lispector

Para la investigación sonora desde los cuerpos, hicimos confluír los primeros ejercicios respiratorios con dos ciclos de oxigenación aprendidos. El primero se basa en trabajar los movimientos del cuerpo junto con los movimientos sonoros a partir de esferas que se dibujan con los brazos y manos. Se inhala junto al inicio del movimiento y se exhala emitiendo una leve extensión de la letra *S*, como si se estuviese desinflando un globo, acompañado de una posición de las manos que se dirigen hacia abajo, como si estuviesen haciendo descender el aire hasta la altura del vientre bajo. Esta dinámica ayuda a coordinar movimiento y respiración, al mismo tiempo que ejercita y amplía la capacidad pulmonar de inhalar, contener, y exhalar vaciando todo el aire convertido en dióxido de carbono. Otras partes de este ciclo también contribuyeron a direccionar la emisión sonora, desde posiciones poco frecuentes para la salida de la voz. Finalmente se indaga con moldes vocálicos y luego consonánticos, buscando la apertura facial y corporal, desde las caderas abiertas y las piernas flexionadas. El segundo ejercicio consiste en inhalar bocanadas de aire por la boca y en la exhalación ir descendiendo hacia la horizontalidad a través de distintas posturas mientras se exhala nuevamente una *S*, esta vez colocando el molde vocálico de la *E*, que extiende la boca hacia cada lado, como una sonrisa larga. Al transitar a cada nueva postura se vuelve a inhalar

¹⁶¹ Jerzy Grotowsky, *El performer* (Paris: ART-Press, 1987), 80. Este artículo está basado en una conferencia dictada por Grotowsky.

por la boca y en el movimiento de llegada a la postura se sonoriza desde la S. Esta dinámica contribuye a fortalecer la capacidad simultánea de acción corporal + acción sonora.

Estos ciclos se acompañaron por dinámicas que se realizan entre dos personas y que consisten en estimular la columna vertebral para investigar las formas en que la voz puede salir cuando la columna se afecta por un movimiento o impulso. Aquí, mientras una de las performer vocaliza o canta, la otra, acompañándole desde atrás, va tocando con delicadeza pero firmeza las vértebras. Cuando ejerce más presión en una zona que en otra, el cuerpo que está siendo tocado, si se encuentra lo suficientemente sensible y dispuesto, se afectará en el movimiento y por lo tanto en la salida sonora. Se trata de toques en la columna que pueden funcionar como impulsos e ir afectando la voz. Esta dinámica puede devenir en toques que permiten desplazamientos e incluso movimientos mayores de la columna vertebral.

Se trata de una práctica de relación y escucha, elemental para investigar la presencia de los cuerpos y las voces que salen de allí. Comandú propone pensar la escucha “como operación para la construcción de una presencia situada/sumergida”. Escribe: “La escucha como acción de un sentido tan abarcador como el tacto, que emana del cuerpo todo, con pabellones auriculares en sus poros, prestos a sentir la multiplicidad que acontece allí donde el cuerpo se abre; percepción y propiocepción refinadas, atentas a fragmentos cada vez más pequeños del acontecimiento y a la totalidad que los aglutina: atención aguda”¹⁶². A partir de esta cita notaba la sutil potencia del contacto con otro cuerpo que también se hallaba en un sitio de sensibilidad fina. Esa conexión permitió sacar la voz desde algún espacio muy hondo del cuerpo, tal vez en relación con una memoria antigua que se encuentra con presencias que el cuerpo desconocía.

5.4 Lengua negra y reaparición del cantar

Al inicio de la exploración sonora, nos propusimos restaurar dinámicas vocales que nos conectaran con la *lengua negra*. Se trata de una peculiar forma de habla que nos compartió el maestro Marcelo Comandú hace algunos años. Consiste en entramar sonoridades provenientes sólo de las consonantes. Despojándonos de significados, estas derivas vocales nos permitían discurrir en el espacio y luego en relación con la-él otro

¹⁶² Marcelo Comandú, *Cuerpo y voz, la presencia como acontecimiento artístico* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018), 33.

performer. En el hacer notábamos cómo la intención, incluso la no premeditada del flujo vocal, proporcionaba elementos de lectura que no nos interesaba exponer. En otras ocasiones, en cambio, la oxigenación más profunda de los canales internos conducía a la voz a poblar el espacio como un paisaje diverso. Para ello, era clave revisitar desde las técnicas corporales los niveles necesarios de tensión y la importancia de regresar a la liviandad y fluidez. Como señala Comandú

una profundización del contacto con el centro y eje corporal resulta eficaz para dar paso a una diversidad intensiva, efectivizada en las variaciones de tensión del centro y flexibilidad tonificada del eje que permitan sentir el cuerpo siempre fluctuante. Sólo desde ese cuerpo la voz puede explorar sus mutaciones y transformaciones y arrastrar, a su vez, al cuerpo en sus devenires¹⁶³.

En el proceso, la *lengua negra* fue percibida como una *lengua otra*, allí donde tiene lugar un dialecto que escapa a cualquier posibilidad de significarla. Algunas veces parecía tratarse de una voz que llegaba desde muy lejos, otras veces era un choque de fuerzas, como cortes sonoros que se acercaban a una atmósfera de agresividad. Una vez avanzado el proceso de indagación, la *lengua negra* se deshizo de sus principios, y, desde una posición horizontal con las extremidades suspendidas y recogidas como una media esfera, restauré una canción desconocida que transcribo habiendo revistado el registro audiovisual de ese día

Eshido rebe, rari ya florere

desimara maro, desidore amore

esidore jer asitrada jer eshido laro

eshido agure tramador creshida tra le tre

trista var crista crista mar o more

crashida tra ohh si del crashida ohh more

terasita shuu ma shi

ji si va la she

¹⁶³ Marcelo Comandú, *Cuerpo y voz, la presencia como acontecimiento artístico...*, 84-85.

eshido re asitra re eshido ra cra ra mor

cra mor car te do crishta mar crasita ohh more

crasita mar re trasita

Esta canción inventada, así como otras exploraciones *corpo-vocálicas* anteriores, me conducían a los ríos *Jatun Yaku* e *Ilukulin*, que fueron los dos que conocimos y visitamos, y también a los otros que nombré en un acápite anterior, aquellos atravesados por el negocio de la minería. Los cuerpos de agua que recorren todo el proyecto se presentaron como la primera imagen clara de la exploración con el espacio laboratorio. Recordé, en ese momento, el día en que Rosalina cantó *La sobadora* y *Yuturi Warmi*, *canto contra la mina*. Cuando concluyó el primer canto le pregunté si era posible curar los ríos con alguno de los ritos de curación que conocía. Me dijo que no, que esos habían sido pensados para curar a otras personas humanas. En todo caso, interpreté que los ritos o las ceremonias en las que esos cantos se hacían presentes tenían el poder de convocar una fuerza de curación y sabiduría para quienes los recibían. Y habiendo formado parte de esos acontecimientos podían realizar acciones de protección y concientización para la vitalidad de las aguas.

Después, leyendo artículos periodísticos encontré el nombre de María Taant, una defensora y líder shuar, quien además de ser una sabia de la medicina ancestral, conocía el *Anent* y cantaba para proteger¹⁶⁴. Le cantaba a los ríos. *Anent* son plegarias mágicas de la nacionalidad shuar. Sólo algunas personas reciben el conocimiento y la sabiduría para cantarlas. Se canta a los espíritus para convocarlos, para entrar en comunicación con ellos e invocar sus poderes. Las canciones mágicas *anent* tienen poderes transformativos y son “...imprescindibles para proteger el equilibrio cósmico del mundo shuar”¹⁶⁵. La última vez que María Taant cantó fue una canción propia: *Kinkia Pangui nuachitjai* o el canto de la *Mujer Boa*, aquí un fragmento:

¹⁶⁴ Gabriela Peralta, «Mujeres Amazónicas exigen justicia para María Taant. Mujer defensora de su selva, territorio, ambiente y cultura», Secc. Derechos. Wambra Medio Comunitario (abril 2022): s/p. <https://wambra.ec/mujeres-amazonicas-exigen-justicia-verdad-para-maria-taant/>. El mismo día en que María Taant recibió un premio de reconocimiento junto a otras mujeres lideresas en un evento organizado por la Defensoría del Pueblo, falleció atropellada cuando regresaba a su casa. El repentino y sospechoso hecho sin ningún responsable hasta la fecha llevó a que La Red de mujeres Amazónicas recolectara 28 mil firmas para que el caso fuera investigado. Hasta el momento no ha habido información relevante sobre lo acontecido.

¹⁶⁵ Nora Bammer, *La voz mágica. El anent shuar como puente sonoro entre los mundos* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2015), 70.

*Estoy sentada moviendo las manos
a mis hijas reunidas voy llevando
soy invencible, reunidas voy llevando
vengo preparada, soy invencible.
Estaré acostada moviendo las manos
quien me podrá vencer en su misma tierrita
porque lo defiende
estaré espumando como la boa...¹⁶⁶*

5.5 Remedia-acción

En torno a los materiales y a las presencias que fueron suscitándose a lo largo del proceso de composición reapareció con mayor insistencia una conjunción que me propuso Sara Baranzoni en nuestros intercambios sobre los temas y las formas que indaga este proyecto. Se trata de la *remedia-acción*, como espacio para investigar alcances posibles del remediar desde la creación. En el apartado *Las perspectivas del cuidarpensarcurar: performance amazónica simpoiética* se asentaron prácticas de remedia-acción que aquí se complementan con detalles y su deriva en la composición.

Atendiendo a las etimologías de las palabras *remediar* y *curar* se reconocen componentes de acción que habilitan estados para la transformación. *Remedio* proviene del latín *remedium*; de *re*, muchas veces, y *medium*, forma sustantiva de *mederi*, *medicinar*. A su vez, la voz latina viene del verbo *medeor* (cuidar), del que *meditari* (meditar) es la forma frecuentativa derivada; *med* tiene una raíz indoeuropea presente en el griego μέδομαι (*médomai* = pensar, meditar, cuidar). Por su parte, *curar* proviene del latín *curare* que significa cuidar, del antiguo *coidar*, y este del latín *cogitāre*, pensar.

Estas palabras, pensadas como espacios y proyecciones para la convocación y el hacer, ofrecían además una pista temporal que merecía una frecuencia de la *desaceleración*, pero en simultáneo con una urgencia incesante. Se trataba de un contagio y un deseo de

¹⁶⁶ Pocho Alvarez, «MARÍA TAANT», realización de 2021, video en YouTube, 23:53, acceso el 25 de septiembre de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=cGhvZhdOgQc>.

adentrarse al espacio-tiempo del *Chthuluceno* y evocar el pensar-cuidar-curar para resurgimientos por venir. De la vitalidad de los ríos, de las especies que enferman y desaparecen y pocos saben nombrar, de las palabras y los ideófonos desaparecidos u olvidados porque las palabras, como las especies también se extinguen. Tal vez se trata, como se mencionó en un apartado anterior, que hay palabras o sonidos que dejan de decirse porque lo que nombran no está. ¿Podía la energía que salía de nuestros cuerpos, las vibraciones, los movimientos, las acciones, los gestos, las palabras, los sonidos, los susurros y los gritos ser una ofrenda para los ríos, para las atmósferas contaminadas?, ¿podíamos volvernos al menos por un instante canal de otras especies, de otros seres vivientes?

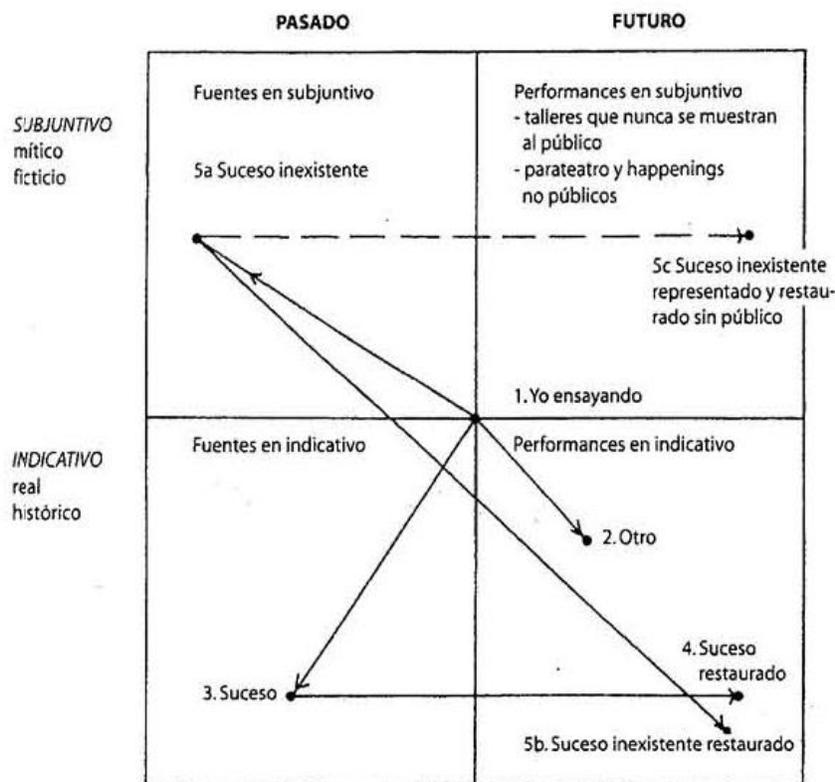
Comencé a aprender la canción de *La sobadora*, que ya ha sido transcripta y reflexionada más arriba, para investigar cómo la entrada al espacio del *cuerpo-vocálico canción* puede confluír o disonar una atmósfera particular, pudiendo generar una amplitud o nuevo cauce de sentidos al combinarse con otros materiales diferentes a los de su contexto original. Escuché muchas veces la canción que compartió Rosalina para nosotras-os. En la sonoridad de las palabras noté la cantidad de vocablos kichwa cuya fonética remitía a la voz *agua*. Por ejemplo: *wawatachu* (se pronuncia **guaguatachu**), *almahuata* (se pronuncia **almaguata**), *maquinahua* (se pronuncia **maquinagua**), *paiaguaya*, y *yachanawa* (se pronuncia **yachanagua**), entre otras. Esta detección y repetición de algunas palabras, que en la acción de cantar evoca cuerpos de agua, alimenta la polivalencia de estas *especies-lugares* abriendo y complejizando su significado primero. A esto se sumaba el conocer, como ya se explicó en el apartado del canto, que ese saber-canción provenía de un conocimiento dado por el pariente anterior y así sucesivamente hacia atrás o hacia un tiempo que no es este. La entrega y recibimientos ancestrales eran y son acompañadas del saber entrar en relación con las plantas sagradas, por eso la cantora puede cantar como acción de cura – entre las demás acciones que realiza en simultáneo – porque canta *con* las plantas.

De ahí que, el gesto de hacer presente la canción, lejos de intentar representar la fuerza de intención transformativa de un contexto muy específico donde tiene lugar históricamente, indagaba la potencia – retomando la propuesta de Schechner – de la performance como restauración de la conducta a través de la evocación de imágenes sonoras de curación. Esta propuesta podía fugarse de su contexto original para reinventar una práctica de convocación

de *pensar-cuidar-curar* los cuerpos de agua, especialmente los ríos y las vidas que se afectan diariamente, desde una fuente subjuntiva que combina lo virtual, mítico y ficcional.

En el siguiente esquema realizado por Schechner y nombrado *Diagrama 1* –entre los cuatro que presenta para exponer la performance como *restauración de la conducta* – se aprecia un posible trayecto por el que puede transitar la acción del canto de *La sobadora*: 1 → 5a → 5b. Explica Schechner:

En este conjunto o compuesto performativo [...] el proyecto futuro, 5b, gobierna lo que se selecciona o inventa del pasado – y se proyecta de manera inversa hacia el pasado –, 5a [...] Los ensayos crean la necesidad de pensar en el futuro de forma tal que permita crear un pasado. [...] Este pasado siempre está en proceso de transformación [y] puede introducir nuevas variaciones...¹⁶⁷.

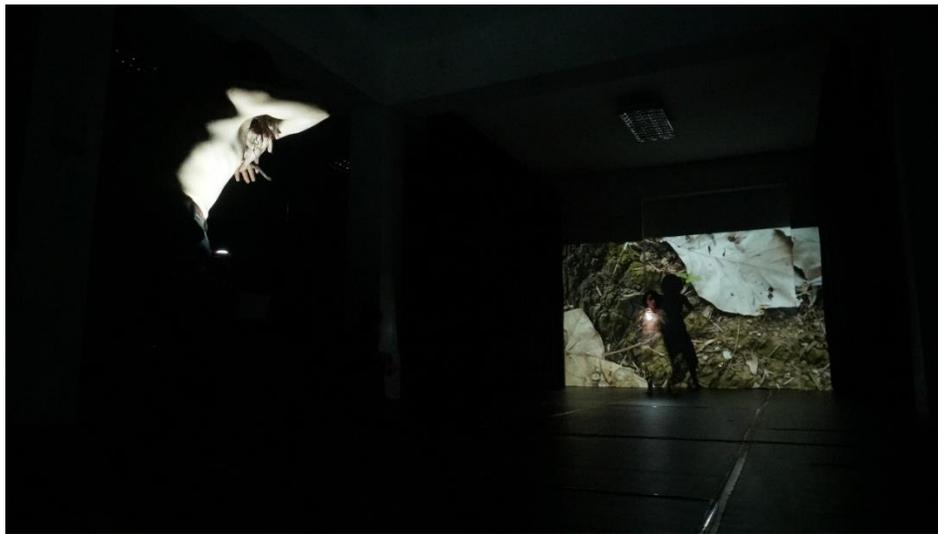


6. Diagrama 1 d Performance. Fuente: Richard Schechner

En la *Flora de las Tsupus*, el canto de *La sobadora* se acompañaba de micro movimientos de las manos que entraban y salían cíclicamente de una micro-ecología que

¹⁶⁷ Richard Schechner, *Restauración de la conducta* en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (edits), *Estudios avanzados de performance*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 41-42.

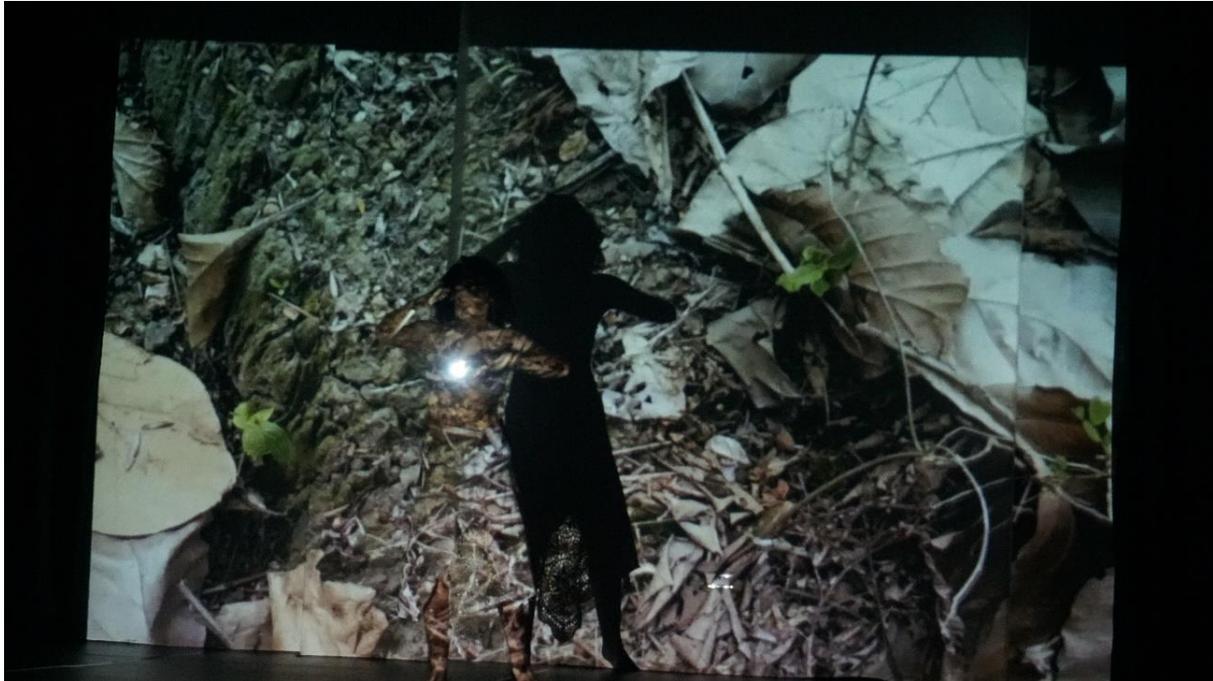
antecedía al rostro. Mientras, en la *imagen luz*, que impactaba en el cuerpo humano y lo sobrepasaba, se proyectaba el registro de una zona donde habitan árboles de Teca, ubicados en el cantón Piquigua, provincia de Manabí¹⁶⁸. La teca es un árbol exótico, proveniente de Asia, extremadamente perjudicial para el entorno, crece absorbiendo grandes cantidades de agua y nutrientes. A sus alrededores no tiene posibilidad de crecimiento ninguna otra especie y como afirman las y los campesinos “no sirve ni para refugio de las aves”. Plantada en Ecuador sólo para exportación, es fumigada con “fosforo de aluminio elemento altamente peligroso, ya que al entrar en contacto con el aire libera un gas llamado Fosfina, que es muy tóxico para el organismo”¹⁶⁹. El monocultivo y degradación de la tierra por plantaciones de Teca afecta gravemente la agrobiodiversidad y los ecosistemas locales. La imagen sonora se completa con otra presencia fuera del cuadrante donde se halla la imagen luz. Fuera, pero en conexión con la mirada y la direccionalidad que ha tomado su cuerpo. Una presencia que inhala desde la agitación, salpicando líquido que sale desde adentro. Las gotas caen, adquieren la forma de manchas. Humedad que abona.



7. La flora de las Tsupus. Foto: Alejandra Carvajal

¹⁶⁸ El registro visual de la zona de árboles de Teca fue posible gracias a un intercambio de voluntariado que realizamos con Gustavo Arévalo en la Finca Albenka, un espacio de producción agroecológica perteneciente a la Red de Guardianes de Semilla de Ecuador.

¹⁶⁹ Nathalia Bonilla, «Plantaciones industriales del árbol de teca en Ecuador: ocupando y devastando tierras fértiles y fuentes de agua», *Movimiento mundial por los bosques tropicales* (sep. 2017):s/n. https://www.wrm.org.uy/es/articulos-del-boletin/plantaciones-industriales-del-arbol-de-teca-en-ecuador-ocupando-y-devastando-tierras-fertiles-y?fbclid=IwAR2sX5C9ca2X-shWDB9sBpwzE_bWDTe7eMHFBPYrYqvnUzH1meI0alKiCE4.



8. *La flora de las Tsupus*. Foto: Alejandra Carvajal

5.6 *Mixtura poética*

Para el pasaje de las escrituras poéticas al espacio escénico nos preguntábamos cual sería la forma de presentarlos. Hasta el momento algunas atmósferas singulares que destilaban algunos de los poemas habían aparecido en el espacio, pero no directamente desde las palabras, sino desde los cuerpos personas. Elegí tres poemas. Tuve la imagen de reescribirlos en letra minúscula sobre rectángulos de papel y adherirlos a hojas de Guayusa. Un poema entraba en tres hojas de la selva. En una de las improvisaciones probé leerlos desde el suelo, con las extremidades en flotación y con una pequeña montaña de hojas de Guayusa donde se ocultaban los escritos. Desde ahí, probé decirlos. Era muy extraño sonorizar palabras conocidas cuando hasta el momento, en las improvisaciones anteriores, habíamos explorado desde la lengua negra, la canción kichwa y sonidos por fuera de cualquier lengua. Lo que brotó de la voz después de algunas pruebas fue la restauración aproximativa de una canción conocida por mí, pero con los poemas escogidos como letra. Se trataba de la canción “El muelle”, de Miguel Abuelo. Es la canción número 3 del Disco *Miguel Abuelo & Nada*, lanzado originalmente en Francia en 1975, donde Abuelo junto a otros músicos argentinos y chilenos se encontraban autoexiliados ya que en ese entonces Argentina comenzaba a vivir una de las peores tragedias del país: la dictadura militar. El disco es un extraordinario

experimento para la época, y, especialmente en esta canción, se destaca la alteración justamente de las palabras que se abren y alargan como si quisiesen adentrarse a una atmósfera que las espera. Provocando derivas sonoras entre vocales y consonantes, y con una críptica melodía, luego del canto, la canción sigue resonando con sonoridades y ritmos disonantes. El último verso es: *Toma lo que hay en mi mano pero no mires mi forma externa.*

Ante no poder elegir uno entre los poemas escritos, opté por releerlos y tomar palabras que sobresalieran en una primera lectura, como si fuesen ellas quienes quisiesen salir del papel. También releí las canciones compartidas por Rosalina y Elena, allí sobresalieron otras. Decidí, así, intentar no colocarme en el lugar de quien las elegiría en esta reescritura para el espacio. Así, se entramaron y pusieron en relación las siguientes líneas

Torciendo el hundimiento¹⁷⁰

entrelazada la vastedad

rugiendo oxígeno

recala¹⁷¹

Pueblan los nidos

ahuecando el fundamento

con la saliva y con la salvia

inhalan en shakan¹⁷²

mascan, continúan

corren tejiendo pieles

en la dilatación

mascan, inhalan, continúan

¹⁷⁰ Los gramas en negrilla refieren a los lugares donde se acentuaron las primeras exploraciones con el sonido y las derivas de las mismas.

¹⁷¹Recala: 1. tr. Dicho de un líquido: Penetrar poco a poco por los poros de un cuerpo seco, dejándolo húmedo o mojado. 2. intr. Dicho de una persona: Aparecer por algún sitio. 3. intr. Mar. Dicho de un buque: Llegar, después de una navegación, a la vista de un punto de la costa, como fin de viaje o para, después de reconocido, continuar su navegación. En <https://dle.rae.es/recalar?m=form>. Palabra tomada de la canción *Recala Sabido Forastero*, pieza número 5 del disco *Miguel Abuelo & Nada* (1975).

¹⁷² Lugares sagrados.

madrugada que mece la desmesura

Chakiñan¹⁷³ hasta Babol Urku¹⁷⁴

ñukanchik¹⁷⁵ allpangunarimi¹⁷⁶

Gunaras, gunaras¹⁷⁷

Kunallara, kunallara, kunallara¹⁷⁸

Comenzó una dimensión muy lúdica de la exploración, donde la melodía de “El Muelle” se desfiguraba y luego regresaba. Para indagar la materialidad de las palabras, su lugar como especie y también como espacio y atmósfera singular, Sara B. me propuso un ejercicio que residía justamente en abrirlas para escuchar las derivas y descomposiciones posibles. En el practicar notaba como algunos gramas destilaban efectivamente su propia potencia espacial, evocando presencias de otras especies y posibles ideófonos desconocidos que aún no habían sido interpretados. La propuesta fue muy valiosa para la indagación de estos *micro-cosmos* de asambleas inéditas.

Gustavo A. también tomó uno de los poemas. Propuso una reescritura para experimentarlo desde el susurro. De lo que en un inicio parecía un poema entre dos hablantes, que podían ser también dos multitudes, donde la segunda voz susurraba un entramado de táctica sigilosa de las evidencias que expandía la primera voz, brotó el susurro de alguien que testimonia o sueña acontecimientos que precipitan otras capas de realidad. Aquí la restauración del poema realizada por él en susurro:

Se reconstruye la zona inaccesible

cientos de Yuturis direccionan sus cuerpos

vacían la máquina que debilita tanto la intensidad

como el tamaño de los movimientos.

Le pueblan, escuchan desde las bases subterráneas

ambi roe la maquina mercuriomercado

¹⁷³ Senderos de la selva.

¹⁷⁴ Un punto de descanso, un lugar para el despojo material y la liviandad para los cuerpos.

¹⁷⁵ Nosotras, nosotros. Una palabra que resuena repetidas veces en las voces de la comunidad kichwa.

¹⁷⁶ Tierra de todas y de todos.

¹⁷⁷ Todos.

¹⁷⁸ Hoy.

*las estructuras que ordenan le ahuecan
el fondo de Jatun Yaku, de Yutsupino
proliferan de nidos
se afecta la zona inaccesible, se inunda por dentro
caminos vertebrados de agua trituran con las Yuturis
se reconstruye la zona inaccesible
cientos de Yuturis direccionan sus cuerpos
los artefactos, los artefactos, los artefactos*

Con el uso de micrófonos diademas inalámbricos, que amplificaron e intervinieron las sonoridades que expresábamos desde los cuerpos, buscábamos desplegar las voces haciendo uso de los recursos sintéticos de intervención. A partir de la recepción sonora Maite Villacreses, compañera técnica de sonido, conducía los efectos de modulación de las palabras a través de programas digitales en los que indagó la repetición, deformación, multiplicación y el juego incluso con las distancias y las frecuencias entre la emisión de las sonoridades y la repercusión de las intervenciones con el programa.

Aquí, tanto en la relación de intervención sonora realizada por Maite, como en la exploración con los poemas, retornábamos a los tres modos de hacer desde el pensamiento onírico, que ahora bañaba el espacio: collage, fragmento y montaje. Así, las escrituras poéticas, al adentrarse en el espacio, comenzaron a *tomar a los cuerpos*, a tramarse con las materialidades vocales que les entregan resonancias, vibraciones, susurros, soplidos. El cuerpo-vocálico se entrega a la escritura poética, y ella toma su cuerpo. Las palabras-especies ocupaban el espacio para hacer con el movimiento, con la suspensión aparente y la acción.

En esta vía, la investigadora Núria Lorente propone partir del “...potencial *proyectivo* de los poemas, en su sentido sonoro, visual y expresivo...”¹⁷⁹ para hacer devenir esas composiciones primeras en intensidad material, en una *performance poética*. El cruce y conjunción de la dimensión poética y la performática propicia los lugares hacia

la transformación corporal del mensaje poético, abriendo espacios de contagio y sutura nuevos, donde el texto poemático se trenza con el espacio escénico, en una

¹⁷⁹ Núria Lorente, «Hacia la transformación de la poesía en *acontecimiento*: la *performance poética*». *Revista de Literaturas Hispánicas*, n.º 1 (2019): 71.

red infinita de pliegues y destellos de sentido. De este modo, la lógica de la formación del sentido poético entraña unas asociaciones distintivas y un intercambio entre el patrimonio sígnico, el espacio, los cuerpos, las acciones, la voz y el texto¹⁸⁰.

De esta manera, el tratamiento corporal de las escrituras poéticas se reescribe, restaura y deshace en el tránsito que transforma o hace devenir su vitalidad. Si para Artaud no se trataba de suprimir la palabra hablada, “...sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños”¹⁸¹, ¿cómo eran/pueden llegar a ser las presencias – en términos de temperatura, energía, temporalidad corporal – que resonaran/resuenan poéticas desde allí? Continúa Artaud “Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado”¹⁸². Propone inspirarse en los caracteres jeroglíficos (sistema de escritura inventado por los antiguos egipcios, donde las palabras se escriben en símbolos y figuras, usando caracteres ideográficos) para transcribir voces¹⁸³. Así podríamos considerar la transcripción de las sonoridades que suscitó la poética de resonancia de *La flora...*, o futuras composiciones, desde la indagación entre ideófonos inaugurales y fonogramas, esto es, “...signos jeroglíficos que representan un sonido o una serie de sonidos y no un significado”¹⁸⁴, para luego restaurarla – desde un plano onírico – con el *cuerpo-vocálico*, en y con el espacio, y así sucesivamente. Iniciando hoy, junto a la memoria pasada de ayer.

5.7 Anotaciones finales para continuos comienzos

El estar-en-el-mundo de las plantas reside en su capacidad para (re) crear la atmósfera. Desde un cierto punto de vista, el viviente mismo – cualquiera sea el orden y el reino al que pertenezca – es considerado en función del tipo de atmósfera que produce, como si estar-en-el-mundo significará sobre todo “hacer atmósfera” y no a la inversa.

La vida de las plantas, Emanuele Coccia

¹⁸⁰ Núria Lorente, «Hacia la transformación de la poesía en *acontecimiento*: la *performance poética...*», 82.

¹⁸¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (España: Edhasa, 2011), 123.

¹⁸² Antonin Artaud, *El teatro y su doble...*, 123.

¹⁸³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble...*, 124.

¹⁸⁴ Carolina Domenech Belda, «La escritura jeroglífica egipcia», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-escritura-jeroglifica-egipcia-0/html/001c6860-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Desde el arte escénico del presentar el filósofo y director de escena Jean-Frédéric Chevallier propone siete posibles modalidades actorales o maneras de estar presente, entre ellas nos detuvimos para este proceso y en relación a todos los pensamientos y conexiones vertidos en este trabajo, en el cuerpo aminorado, como la quinta modalidad de estar presente con y desde el espacio escénico. Citando al filósofo Gilles Deleuze, escribe Chevallier:

Aminorar, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder – que uno ejerce sobre y contra otro – a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario –un *menos* pues– posibilite un *plus* en la sala. En este sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce¹⁸⁵.

En este sentido, desde la investigación poética, esta modalidad de presencia abrió nuevos interrogantes y despliegues sobre el aminorar. Lo comprendimos como la posibilidad no necesariamente de quitar los cuerpos humanos sino de aminorar la predominancia de su condición de humanidad que se desviarán de los conflictos estrictamente humanos. Consideramos que esto podíamos explorarlo desde las imágenes sonoras que producen los *cuerpos-vocálicos*, junto a la atmósfera creada por las presencias de luz que posibilitan sombras, y las *imágenes luz* expansión de presencias. Entre las pruebas de exploración, indagamos la escena negra, una experiencia que velaba el sentido inmediato de cualquier posible propuesta escénica: aquí ya no se trataba de ver, porque todo era espesura negra, sino de asistir a una tentativa de geografía onírica acusmática, que convocando a las ranas o a las *mujeres-ranas* del estero de Serena provocaban una descomunal intensidad de presencia desde sus voces, gritos, chirridos, silencios y cantos. Aquí probamos lo que ocurriría si se desconocía la procedencia sonora, más aún si esa fuente vocal se enrarecía, desafiando la resonancia a vincularse con un cuerpo solo humano.

Después filtramos linternas a esa espesura, estas tenían su atractivo al desencadenar fragmentos de un cuerpo y sombras que lograban otras posibilidades de formas, más aún cuando eran colocadas en distintas partes. Cuando Artaud pensó su estética escénica escribió sobre la luz:

¹⁸⁵Jean-Frédéric Chevallier, «Modalidades actorales o siete maneras de estar presente», Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6 (2012), 15.

es necesario investigar la particular acción de la luz sobre el espíritu, los efectos de las vibraciones luminosas, junto con nuevos métodos de expandir la luz, en napas, o en andadas de flechas de fuego. Hay que revisar del principio al fin la gama coloreada de los aparatos actuales. Para obtener las cualidades de los tonos particulares hay que introducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad y sugerir así...¹⁸⁶

Con la incursión en la luz, retomamos la idea de hacer presente imágenes luz, como otra capa de material vivo que podía entramarse con lo que estábamos investigando. La contundencia de esas presencias vivas registradas nos permitió reencontrarnos. A medida que explorábamos fuimos reconociendo que esas potencias de vida nos mostraban las relaciones, los contactos, la inmersión. En ese encuentro, el espacio en el que hasta ahora explorábamos se expandió y ya no estábamos solo delante de la *imagen ecológica* entremezclándonos, sino también frente a ella. Entrando y saliendo de su espacialidad, dando espacio a sus expresiones. Aminorando o tal vez intentando colocarnos a un nivel de presencia, donde componíamos de viviente *a y con* viviente. ¿Qué puede ocurrir cuando el material audiovisual es nombrado registro de *seres vivientes*, de *parientes indelebles*?

El montaje de las grabaciones toma imágenes ecológicas de las tres regiones del país que filmamos en: Cantón Guano, provincia de Chimborazo. Finca Albenka y Tierra BellBaum, sitio Piquigua, provincia de Manabí. Centro de Guayaquil, provincia del Guayas. Comunidad Serena, provincia de Napo.

Aquí ráfagas de los parientes: Vela encendida dentro de un pozo de la tierra. Imagen al ras de la tierra que detecta el lodo. Huellas de la presencia que fue. Muestras de tierra en un frasco, donde flotan micro-fragmentos del desprendimiento. Un paisaje visto detrás del cristal. Rastros por el suelo desértico, desmantelado de mantillos verdes y de oxígeno. Cruza la madre con sus pollitos. La espesura vertiginosa de envolventes verdes reforestados. Charcos, espejismos. Seguir la especie, ella lleva el camino. Por la silueta de *Jatun Yaku*. Micro-cosmos, un concierto silencioso de renacuajos saltando. Mecimiento de la gota. *Paparragua* cuida las gotas. Cantan las ranas y nacen las gotas. Las ranas cantan y celebran las gotas. Estanque en el parque donde habitan las iguanas. Otra *Paparragua* que cuida el estanque. Piedras que yacen, adquieren el cuerpo de tortugas dormidas. Sueñan las piedras

¹⁸⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (España: Edhasa, 2011), 126.

con ser tortugas. Reflejo de paloma dentro de la silueta de tortugas. Pasan peces por el cuerpo de la paloma-tortuga. Dos tortugas devuelven la mirada con la fuerza de alteridades que reconocen otra especie, la interpelan. Silencio. Fugaz detención en una actualidad milenaria.

Hacia el final pudimos convocar una cita de improvisación: hacernos con la oscuridad por un instante, aminorarnos en un adentro-afuera y escuchar el registro, la sonoridad lejana de las ranas que se adentran incitando tal vez a *polifonías assemblearias multiespecies*.

5.8 Últimos apuntes: en torno a la repetición y el tiempo

Proponer una escena de larga durabilidad puede conducir a tensionar justamente la aceleración mercantil, y el fenómeno de lo sintético en su doble acepción por la que atraviesan los cuerpos. El *inmediato-instantáneo-efímero* tratamiento capitalista de la vida captura y opera instaurando límites temporales en el *estar*. De ahí que la contemplación activa, la experiencia prolongada y el acto de repetición continuamente diferente pueden contribuir a un hacer escénico que colabora en ahondar en el tiempo. En simultáneo, el elemento de repetición escénica puede comprometer la domesticación del ver, calando las imágenes en movimiento de su superficie.

En torno a la estética temporal escribe Lehmann:

convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador. Son su impaciencia o su imposibilidad las que se visibilizan en el proceso de la repetición, su estar atento o su rechazo a profundizar en el tiempo; su disposición o indisposición a dar espacio y oportunidad a la diferencia, a lo más mínimo, al fenómeno tiempo, mediante el ensimismamiento auto-alienante del acto de ver¹⁸⁷.

En la exploración de *La flora...* los giros iniciales acompañados de toques tramaban desde su potencia repetitiva un magnetismo que sobrepasaba el hecho de ver. Implicaba un hacer atmósfera que permitía instalarse en un hacer de perdurabilidad. En improvisaciones una vez ese cuadro en movimiento duró treinta minutos y noté, desde una observación externa, como pasado los diez minutos la soltura de caderas permitía escuchar los toques de otra manera. Esa soltura había afectado el ritmo. Pasado los quince minutos, se desdibujaban

¹⁸⁷ Hans-Thies Lehmann, *El teatro posdramático* (Murcia: CENDEAC, 2017), 325.

los elementos con los que realizaba el performer los toques, aun portando una luz que lo iluminaba de abajo hacia arriba.

Ritmo y repetición como elementos claves de convocación, presentes en los ritos, en las performances y en la poesía fueron considerados no solo para ensayar una tentativa estética que mercería, claro está, un extenso proceso de investigación, sino también como una conjunción desde donde hacer habitar la apertura de sentidos por sobre el significado. De la estética de la repetición expone Lehmann

tiene lugar, así como en la duración y a través de una cristalización del tiempo, una densificación y negación más o menos sutiles de su transcurrir [...] si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la *desestructuración* y la *deconstrucción* de la fábula, el significado y la totalidad formal. [...] el contexto desplazado, aunque sea mínimamente, y la carga de lo ya visto en lo que se está viendo disuelven la identidad de lo repetido. Por ello, la repetición puede también provocar en lo ya pasado un *prestar atención en las diferencias mínimas*. No se trata del significado del acontecimiento repetido, sino del significado de la percepción repetida, de la percepción en sí misma¹⁸⁸.

La estética de la temporalidad, y con ella de la repetición, pueden ser poderosas fuentes para profundizar una época desde dimensiones poéticas, políticas y ecológicas. La proyección y acción de *resurgimientos* implica tiempo, una larga repetición colaborativa para un hondo *estar siendo*. Restaurar las conductas desde actos vitales (sucedidos, soñados o especulados) a través de acciones reiteradas como nos propone Schechner permite, al menos por un instante, abrir el tiempo y complejizar la realidad para nombrarlas en plural: las realidades.

El despliegue de simultaneidad le propone a la percepción expandir su *estar siendo*. La imagen sonora de circularidad y toques/llamados es acompañada por una segunda, esta vez *imagen luz*, que afirma esa inmersión circular desde la frondosidad. Una tercera se compone a las dos anteriores desde un nivel medio y hacia abajo. A otra velocidad también el cuerpo gira. Resuena una repetición de diferencias, en los tres casos contrarreloj. Nos preguntábamos en el proceso, cómo cada momento de esta poética de resonancias se

¹⁸⁸ Hans-Thies Lehmann, *El teatro posdramático...*, 324-325.

relacionaba con el siguiente y luego con el que le antecedía, cómo se relacionaban los cuerpos con los registros de *parientes indelebles*, y cómo entre sí. En algún momento comprendimos que tal vez se trataba de gestos de entrega, como si cada hacer del otro cuerpo, presencia, registro, vocalidad o fonema fuese una intensidad vital, que por momentos podía desequilibrarse entre la perturbación y volver a adentrarse en la vitalidad que había cruzado el espacio.

Conclusiones

Se concluye este proyecto de indagación y creación afirmando la importancia que adquirieron las metodologías híbridas propuestas por las y los investigadores antes presentados. La aplicación de las mismas proporcionó pautas de procedimiento que fueron interpretadas y luego exploradas no sólo en la convivencia con la comunidad y el territorio de Serena, sino también en el proceso de reflexión y la escritura poética, llegando a trasladarse al espacio de exploración escénica.

La convivencia con la comunidad de Serena y el territorio permitió profundizar las interrogantes que dieron inicio a este proceso, provocando a su vez un sinnúmero de preguntas que podrían ser motivo para la continuidad de este proyecto. Cada día, cada momento, cada detalle, cada palabra, cada bocanada de aire, cada entrada de una nueva presencia, fue asumido con una contundencia de vitalidad que *decía*. Fue el hacer consciente tanta explosión de vida lo que llevó a que la experiencia fuese como la cualidad que cobran algunos sueños: cada detalle como oxígeno.

En cuanto a la propuesta principal de este trabajo: escrituras performáticas simpoiéticas, puede decirse que se hallaron significativos ecos de resonancia desde las interpretaciones de intensidad existente de los lugares, que llevan en su memoria viva una escritura de restauración, involucrando en ello, la relación honda del *hacer con* otros seres vivientes y espíritus para lograr una transformación con las realidades.

Componer considerando y conociendo rasgos de los niveles relacionales que construyen a las cosmologías indígenas, especialmente kichwa amazónicas y záparas, condujo a adoptar en principio otra relación con el presente cotidiano en torno a *dar* espacio y también tiempo para escuchar y percibir, ya que es el *habitar con*, el que nos permite *estar siendo*. De ahí que continuar ahondando en la ontología relacional y la epistemología

indígena pueden conducir a la creación de nuevos modos de comprender y hacer desde las artes escénicas, otras escrituras orgánicas para resurgimientos vitales en vías de que las producciones artísticas tomen posición frente a los conflictos ambientales del presente y pueden ocupar el lugar de la colaboración ecológica en distintos planos de la sensibilidad.

A modo de cierre con tono tal vez, de apenas una pausa, reafirmo la necesidad de continuar procesos de creación transdisciplinares y en territorio para ahondar en la ecología de las relaciones multiespecie y propiciar intercambios que contribuyan a potenciar fuerzas de asambleas polifónicas colectivas para la transformación tanto de la escena poética como de la vida misma.

Hemerobibliografía

- Acosta, Alberto, y Cajas Guijarro, John. «De las “ciencias económicas” a la posteconomía. Reflexiones sobre el sin-rumbo de la economía», Ecuador Debate. Alternativas al capitalismo, n.º 103 (2018): 37-59.
- Andrade Pallares, Carlos. *Kwatupama Sapara. Palabra zápara*. Puyo: Abya-Yala, 2001.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. España: Edhasa, 2011.
- Bammer, Nora. *La voz mágica. El áment shuar como puente sonoro entre los mundos*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2015.
- Belda, Carolina Domenech. «La escritura jeroglífica egipcia», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-escritura-jeroglifica-egipcia-0/html/001c6860-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Bernard Lage, Silvia. *Atmósfera activa. Hacia una poética y política del espacio contemporáneo*. Barcelona: EINA, 2017.
- Bilhaut, Anne-Gaël. *El sueño de los záparas: patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2011.
- Bonilla, Nathalia «Plantaciones industriales del árbol de teca en Ecuador: ocupando y devastando tierras fértiles y fuentes de agua», Movimiento mundial por los bosques tropicales (sep. 2017):s/n.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- Comandú, Marcelo. *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012.
- Comandú, Marcelo. *Cuerpo y voz, la presencia como acontecimiento artístico*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Construyendo las epistemologías del sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- Derrida, Jaques. *De la gramatología*. México: Siglo XX Editores. 1986.

- Fischer-Lichte. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Grotowsky, Jerzy. *El performer*. Paris: ART-Press, 1987.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: PRE-TEXTOS, 1996.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*. Murcia: Candeac, 2017.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Edición Consonni, 2020.
- Lorente, Núria «Hacia la transformación de la poesía en acontecimiento: la performance poética». *Revista de Literaturas Hispánicas*, n.º 1 (2019): 71.
- Kohn, Eduardo. *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Ecuador: Abya-Ayala, 2021.
- Machado, Horacio, Maristella Svampa, Enrique Viale, Marcelo Giraud, Lucrecia Wagner, Mirta Antonelli, Norma Giarracca y Miguel Teubal. *15 mitos y realidades de la minería transnacional. Guía para desmontar el imaginario prominero*. Ecuador: Abya-Yala, 2012.
- Madroñero Morillo, Mario «Multinaturalismo y estéticas de alteridad». *Calle 14*, nº 8 (2012) 101-118.
- Madroñero Morillo, Mario «Acontecimientos de habla, artes verbales y poéticas multinaturales. Digresiones sobre una fenomenología del habla de alteridad», *Revista Ὀδός*, n.º 2 (2012): 100-107.
- Maldonado, Adolfo, Carolina Valladares, Ma. Cristina Herdoiza, Verónica Supliguicha, Álvaro Mantilla, Rodolfo Pozo y Soledad Valverde. «Aspersiones aéreas en la frontera. 10 años» Serie: ciencias con conciencia... desde abajo, n.º. 1 (2011): s/p.
- Moya, Ruth. *La selva y la nacionalidad sápara: Espiritualidad, conocimientos y biodiversidad*. Ecuador. Quito: Instituto de Idiomas, Ciencias y Saberes Ancestrales, 2017.
- Murray Schafer, R. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. España: Intermedio, 2013.
- Nuckolls, Janis B. *Lecciones de una mujer fuerte quechua. Ideofonía, diálogo y perspectiva*. Quito: Abya Yala, 2015.
- Pannek, Wolfgang. “Ecoperformance: rumbo à simbiocena”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*. Volumen 4, N° 8 (2021). s/p

- Pannek, Wolfgang y Baiocchi, Maura. *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: El apuntador, 2011.
- Parrini, Rodrigo. *Teatro y convulsión. Teatro de los desiertos y etnografías forenses*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2021.
- Saracini, Gina «La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua. Voz y Escritura», *Revista de estudios literarios*, N° 20 (2012): 167.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Serafini, Paula y Merlinsky, María Gabriela. *Arte y ecología política*. Buenos Aires: UBA. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA, 2020.
- Svampa, Maristella. *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*. Córdoba: La Sofía Cartonera, 2019.
- Svampa, Maristella. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Alemania: CALAS, 2019.
- Taylor, Diana y Fuentes Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas. Paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: Mil Folhas do IEB.
- Vignola, Paolo. Entre compost y simpoiesis: el cuerpo sin órganos del Chthuluceno. (En publicación).
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *La mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Multimedia en línea

- Julie Patton, «Taller sesión 1: Mapeo del manifiesto». Taller de 2021, Trad. Mario Ángel Quinteros, vídeo en YouTube, 22:14, acceso 3 de agosto de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vS5GRRTuwmY>.
- Julie Patton, «Taller sesión 2: Sueños y Duelo». Taller de 2021, Trad. Mario Ángel Quinteros, vídeo en YouTube, 23:37, acceso 7 de agosto de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QKXjTdGMMz0>.

Rodrigo Parrini. «Política de los perros. Para un teatro cosmopolítico». s/c: s/e; s/a. Vídeo-ensayo 24min.

Pocho Alvarez, «MARÍA TAANT», realización de 2021, video en YouTube, 23:53, acceso el 25 de septiembre de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=cGhvZhdOgQc>.

Roque López «Descolonicémonos: Memorias y Resistencias de los Pueblos ante la colonización y el racismo», Conversatorio de 2020, video en YouTube 22:15, acceso 13 de julio 18 de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=a_PVBVjzWvs.

Teatro Ojo, «Volverse negro», <https://volversenegro.mx/>.

Teatro Ojo, «Canto de palomas. Imagen ciega», <http://teatroojo.mx/canto-de-palomas>.

Yuribia Velázquez Galindo. «Los “malos aires como causa de enfermedad. Un estudio de caso», Ponencia en el IV Congreso de Etnografía Contemporánea del Estado de Puebla. Transformaciones culturales: sociedad y poder, conversatorio, vídeo en Zoom, 10:21, acceso 21 de febrero de 2022, <https://www.buap.mx/content/iv-congreso-de-etnograf%C3%ADa-contempor%C3%A1nea-del-estado-de-puebla>.

Películas

Cao Guimaraes, *Andarilho*, documental 2007.

Jonathan Perel, *Responsabilidad empresarial*, documental, 2020.

Manuel von Stürler, *Nómadas de invierno*, documental, 2012.

Renata Terra, Bruno Jorge y Mariana Oliva, *Piripkura*, documental, 2017.

Robert Gardner, *Forest of bliss*, documental, 1986.

Salomé Jashi, *Taming the garden*, documental, 2021.

Yorgos Lanthimos, *Diente Canino*, drama de culto, 2009.