

UNIVERSIDAD DE LISBOA

FACULTAD DE LETRAS



**NOCIÓN *KAMAC* COMO MATRIZ ANDINA DE CREACIÓN ESCÉNICA PARA EL
CAMPO DE LA DIRECCIÓN TEATRAL**

Paul San Martín Arévalo. MSc.

DOCTORADO EN ESTUDIOS DE TEATRO

2025

UNIVERSIDAD DE LISBOA

FACULTAD DE LETRAS



**NOCIÓN DE *KAMAC* COMO MATRIZ ANDINA DE CREACIÓN ESCÉNICA PARA
EL CAMPO DE LA DIRECCIÓN TEATRAL**

Paul San Martín Arévalo

Tesis orientada por el Profesor Doctora Anabela Drago Mendes
especialmente elaborada para la obtención del grado de
Doctor en Estudios de Teatro

2025

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a todas las voluntades humanas, no humanas y más que humanas que dan forma a la lucha de las comunidades indígenas y campesinas del Azuay, las que por más de tres décadas han resistido en defensa del agua.

Agradecimientos

Igual que el agua, este trabajo no hubiera sido posible sin la energía incondicional de

la Chio, la Mae y el Ian, mi núcleo vital.

Agradezco de manera comunal a mi directora la PhD Anabela Drago Mendez, por su

compañía fraterna de principio a fin.

Resumen

El campo de las artes escénicas latinoamericanas ha estado, históricamente, influenciado por modelos teóricos y metodológicos ajenos a las tradiciones y culturas ancestrales, limitando la emergencia de epistemologías situadas en los territorios andinos. Esta tesis propone repensar la dirección teatral desde el pensamiento andino, específicamente a través de la noción de **Kamac**. El pensamiento andino constituye un horizonte aun insuficientemente explorado para la investigación-creación teatral, a pesar de ofrecer categorías que articulan la existencia desde una concepción energética, relacional y generativa. Una de estas categorías, **Kamac**, principio básico de la matriz andina, remite a la fuerza que anima, organiza y vincula la vida, cuya potencialidad para los procesos escénicos permanece inexplorada en el campo de la dirección teatral. La obra *Nubla. Dialogando con lo vivo*, concebida por este autor y estrenada en 2022 en la ciudad de Cuenca, Ecuador, es objeto de estudio de esta investigación y dialoga con las categorías **Ayni**, **Tinku** y **Minka**, que constituyen su esencia dramática y filosófica. Persigue el objetivo de construir una matriz de creación andina a partir de la noción de **Kamac**, mediante la sistematización de dos momentos del proceso de montaje de la obra, capaces de transformar los modos de hacer, pensar y estudiar la escena. Se aplica una metodología mixta que combinar contenidos y métodos de los paradigmas cualitativos (teórico-conceptual) y cuantitativos, integrados en la etnoescenología como enfoque transversal por su enfoque intercultural. La investigación busca formalizar los aportes del proceso de creación andina al campo de la dirección teatral, propone lineamientos y criterios orientados a prácticas contemporáneas de dirección interesadas en integrar epistemologías y modos de conocimiento propios de los territorios andinos. Esta formalización pretende abrir un campo de discusión que permita reconocer la riqueza de los sistemas de pensamiento ancestrales en la construcción de nuevos modos de creación escénica.

Palabras clave: filosofía andina, **Kamac**, dirección teatral, etnoescenología, matriz de creación

Abstract

The field of Latin American performing arts has historically been influenced by theoretical and methodological models foreign to ancestral traditions and cultures, limiting the emergence of epistemologies situated in the Andean territories. This thesis proposes rethinking theatrical direction from the Andean perspective, specifically through the notion of **Kamac**. Andean thought is a still insufficiently explored horizon for theatrical research-creation, despite offering categories that articulate existence from an energetic, relational and generative conception. One of these categories, **Kamac**, the basic principle of the Andean matrix, refers to the force that animates, organizes and links life, whose potentiality for scenic processes remains unexplored in the field of theatrical direction. The work *Cloudy. Dialogando con lo vivo*, conceived by this author and premiered in 2022 in the city of Cuenca, Ecuador, is the object of study of this research and dialogues with the categories **Ayni**, **Tinku** and **Minka**, which constitute its dramaturgical and philosophical essence. It pursues the objective of constructing an Andean creation matrix based on the notion of **Kamac**, by systematizing two moments in the process of assembly of the work, capable of transforming the ways of doing, thinking and studying the scene. A mixed methodology is applied that combines contents and methods of qualitative (theoretical-conceptual) and quantitative paradigms, integrated in the ethnoscenology as transversal approach for its intercultural approach. The research seeks to formalize the contributions of the Andean creation process to the field of theatrical direction, proposing guidelines and criteria oriented to contemporary practices of direction interested in integrating epistemologies and modes of knowledge specific to the Andean territories. This formalization aims to open a field of discussion that allows the recognition of the richness of ancestral thought systems in the construction of new modes of scenic creation.

Key words: Andean philosophy, **Kamac**, theatre direction, ethnoscenology, montage

Resumo (alargado)

O campo das artes cênicas latino-americanas tem sido historicamente influenciado por modelos teóricos e metodológicos alheios às tradições e culturas ancestrais, limitando a emergência de epistemologias situadas nos territórios andinos. Esta tese propõe repensar a direção teatral a partir de uma perspectiva andina, especificamente através da noção de **Kamac**, entendida como uma força geradora e racional que organiza a vida. A pesquisa busca integrar essa cosmovisão à criação cênica, não como inspiração temática, mas como uma forma de saber transformador.

Partindo desse paradigma, o palco latino-americano, e especialmente o equatoriano, enfrenta uma necessidade epistêmica: afastar-se das estruturas dramáticas hegemônicas do Ocidente para explorar uma dramaturgia circular, espiral e generativa, mais alinhada com a lógica comunitária e relacional andina. A ausência dessas abordagens tem limitado a possibilidade de um saber teatral verdadeiramente situado, capaz de integrar as dinâmicas perceptivas e energéticas inerentes aos territórios ancestrais.

Essa reflexão teórica levou à formulação da seguinte questão científica: ¿Como a noção de **Kamac**, princípio articulador da matriz andina, se aplica ao campo da direção teatral para gerar metodologias inovadoras que respeitem e promovam as cosmovisões e práticas culturais andinas?

Esta tese propõe a noção de **Kamac** como princípio articulador de uma matriz andina de criação cênica, especificamente para a criação da peça Nubla. Dialogando com os Vivos, orientada para o campo da direção teatral. Para abordar essa questão, o objetivo geral é: construir uma matriz andina de criação baseada na noção de **Kamac**, por meio da sistematização de dois momentos no processo de encenação da peça Nubla...

A pesquisa está organizada em torno de objetivos específicos que orientam a abordagem metodológica.

1. Examinar a noção de **Kamac** e sua relevância para a criação andina, identificando os princípios vitais, relacionais e energéticos que podem fundamentar uma matriz de criação cênica.
2. Sistematizar dois momentos do processo de encenação de Nubla... por meio da análise de materiais processuais, gravações e práticas performáticas.
3. Analisar o processo a partir de uma perspectiva etnocenológica para compreender a dinâmica da relação entre corpos, materiais e espaço, e a dinâmica de comportamentos cênicos específicos.

A pesquisa emprega uma metodologia mista, combinando conteúdo e métodos de paradigmas qualitativos (teórico-conceituais) e quantitativos, integrados à

etnocenologia como uma abordagem transversal devido à sua natureza intercultural. O arcabouço teórico foi construído utilizando métodos empíricos: uma revisão bibliográfica para estudar o estado da arte e uma análise crítica de textos científicos e da Constituição da República do Equador; a sistematização das experiências criativas com base no princípio de **Kamac** nos processos cênicos foi realizada por meio de observação participante, integrada ao desenvolvimento de um laboratório de criação para a exploração e montagem do processo criativo, à criação de diários de bordo e integrada aos resultados da tese sobre a contribuição para a direção dos atores e a análise dos problemas éticos e políticos que deram origem ao evento cênico.

A novidade científica reside na escolha da obra Nubla... que responde a um processo criativo que incorpora princípios andinos na exploração cênica, permitindo-nos observar como emergem dinâmicas de relacionamento, significado e comportamento, num contexto criativo onde o pensamento andino não funciona como um quadro temático, mas como um eixo operacional.

Esta pesquisa busca formalizar as contribuições do processo criativo andino para o campo da direção teatral, propondo diretrizes e critérios que possam orientar as práticas de direção contemporâneas interessadas em integrar epistemologias e modos de saber específicos dos territórios andinos. Essa formalização não visa fechar possibilidades, mas sim abrir um campo de discussão que permita reconhecer a riqueza dos sistemas de pensamento ancestrais na construção de novos modos de criação cênica.

A tese está estruturada em quatro capítulos. O Capítulo 1 apresenta uma abordagem conceitual dos conceitos de **Kamac** e matriz andina, embora não vise uma transposição direta do pensamento andino para o campo teatral, mas sim uma reflexão situada que permita compreender como certos princípios do **Kamac** podem operar na prática teatral sem perder sua complexidade ontológica. Um “quadro teórico” é desenvolvido como suporte para a prática teatral, o qual o autor desta tese elabora para a direção cênica da peça Nubla... Quatro unidades de análise são abordadas: 1. Filosofia andina. Existência de uma matriz andina. 2. **Kamac/Samay**. 3. Do conceito de teatralidade à ideia de teatralidade expandida/teatralidade andina a partir de uma perspectiva etno-cenológica. 4. Outras ontologias ou formas de existência.

No Capítulo 2, a sistematização proposta apresenta um caráter duplo: por um lado, reconstrói o processo criativo como um território onde se manifestam os princípios do pensamento andino; por outro, permite a identificação de operações e decisões que emergem da práxis, e não de categorias teóricas preestabelecidas. Demonstra como a fisionomia de um procedimento criativo no campo das artes cênicas é uma rede de ações que podem ser repetidas, variadas e combinadas de maneira singular em cada

processo criativo. Utiliza-se a etnocenologia, ciência interdisciplinar que amplia o contexto da análise cênica ao permitir a abordagem de outras práticas performáticas. Ela abrange as práticas cênicas e performativas da antropologia, além de suas funções sociais e simbólicas; portanto, sua metodologia reconhece a ligação entre a prática teatral e outras práticas simbólicas da comunidade.

Com base nessas análises, o Capítulo 3 constrói uma matriz criativa andina fundamentada na noção de **Kamac**, articulando os princípios conceituais com os resultados da sistematização e da análise etno-cenológica. A matriz não é apresentada como um modelo rígido ou uma metodologia normativa: trata-se de uma estrutura aberta que permite compreender e ativar processos criativos a partir de uma perspectiva relacional, energética e situada. Uma análise de dois momentos da obra Nubla. Dialogando com os Vivos é realizada para explicar mais claramente a aplicação de uma matriz criativa andina no campo da Direção Teatral: 1. Contextualização etno-cenológica; 2. Mapeamento do processo criativo.

O Capítulo 4 contém a análise das implicações éticas, políticas e dramáticas da matriz andina de criação, por meio de um exame do conteúdo da Constituição da República do Equador (2008) nos artigos dedicados ao respeito e cuidado com as culturas andinas, suas tradições, seus ecossistemas, o impacto dos processos extrativistas que afetam a vida nas comunidades e a importância da dramaturgia circular, espiral, coletivista e chulucena, uma nova proposta cênica para confrontar os fenômenos predatórios dos recursos naturais e o impacto na vida das comunidades e no meio ambiente.

Conclui-se: 1. A integração do princípio andino do **Kamac**, como eixo articulador da matriz andina à direção teatral, baseada na etnocenologia, permite o desenvolvimento de uma metodologia experimental para a criação da obra teatral Nubla..., que respeita a cosmovisão andina diante das práticas colonialistas contemporâneas.

2. Os resultados deste trabalho de doutorado situam-se na intersecção entre a filosofia andina, a etnocenologia e a direção teatral, e confirmam a hipótese central que norteou toda a pesquisa: é possível construir uma matriz de criação cênica andina, articulada em torno da noção de **Kamac**, capaz de transformar as formas de fazer, pensar e estudar a cena no campo da direção teatral.

3. O processo de encenação de Nubla... foi concebido como um laboratório de pesquisa-criação, permitindo a verificação prática da aplicabilidade dos princípios filosóficos andinos na composição cênica contemporânea. 4. Em nível teórico, contribui para consolidar a noção de **Kamac** como um princípio gerador e relacional da matriz andina, não apenas em sua dimensão ontológica, mas também em sua tradução em procedimentos concretos de direção cênica.

5. A articulação de **Kamac** com os princípios de **Ayni** (reciprocidade), **Minka** (relação ética e proporcional na ação coletiva) e **Tinku** (encontro de forças e inclusão de um terceiro) possibilitou propor uma matriz criativa andina que funciona como uma estrutura de significado para a dramaturgia, a organização do trabalho dos atores e a concepção do evento teatral. 6. Essa proposta, baseada na filosofia andina sistematizada por J. Estermann, responde à necessidade de gerar arcabouços teóricos situados, capazes de sustentar a reflexão acadêmica a partir da periferia e não apenas dos centros hegemônicos de produção de conhecimento.

7. Abre um diálogo crítico entre a filosofia andina, os estudos do processo criativo e a teoria teatral contemporânea, sem reduzir o andino a um repertório temático ou identitário, mas reconhecendo-o como uma matriz filosófica, estética e política. 8. A formulação da noção de uma matriz andina de criação cênica baseada no **Kamac** é apresentada como uma primeira tentativa de uma técnica composicional distinta, estabelecendo uma base conceitual e processual verificável. 9. Metodologicamente, a adoção da etnocenologia como abordagem transversal demonstrou sua relevância para a análise de processos criativos que transcendem os referenciais eurocêntricos do teatro textual e se engajam com as cosmologias e práticas rituais dos povos indígenas.

Palavras-chave: Direção de palco; **Kamac**, etnoescenologia, filosofia andina, dramaturgia

Índice

Contenido	
Introducción	5
Capítulo 1. Marco Teórico-Conceptual: La Matriz Andina y el Kamac/Samai para la Práctica Escénica	11
1.1 América Latina y el Pensamiento Filosófico: las Culturas Fundacionales y la Matriz Andina	12
1.1.1 <i>De la Interculturalidad a la Filosofía Andina</i>	15
1.1.2 <i>Filosofía Andina</i>	21
1.1.2.1 La Interculturalidad y lo Andino en el Pensamiento de J. Estermann.	24
1.1.2.2 La filosofía Andina en los Procesos de la Espacialidad.	31
1.2 La Matriz Andina	37
1.2.1 Kamac	49
1.3 Teatralidad - Teatralidad Expandida - Teatralidad Andina desde la Etnoescenología	55
1.3.1 <i>Teatralidad</i>	55
1.3.2 <i>Teatralidad Expandida</i>	61
1.4 Otras Ontologías o Formas de Existencia	70
1.4.1 <i>Étienne Souriau y los Diferentes Modos de Existencia: Concordancia con la Estética Filosófica Andina</i>	71
1.4.2 <i>El Pensamiento Crítico Contemporáneo de Donna Haraway: Su Nueva Mirada a la Vida y su Correspondencia con la Filosofía Andina</i>	76
Capítulo 2: Conceptos Procedimentales y Metodológicos para la Composición de la Matriz Andina	1
2.1 Concepto de Procedimiento	2
2.1.1 <i>Concepto de Material</i>	6
2.1.2 <i>Procedimiento desde la Creación AMdina: Ayni, Tinku, Minka</i>	9
2.1.2.1 Ayni : Elemento de la Matriz Andina.	13
2.1.2.2 Tinku : Elemento de la Matriz Andina.	15
2.1.2.3 Minka : Elemento de la Matriz de Creación Escénica Andina.	18
2.1.3 <i>Elementos del Tejido Escénico Andino: Kamac /Samay/Chthuluceno: Kamac, Espectro Procedimental Evocador de una Forma Compositiva Andina</i>	21
2.2 Campo Metodológico Procedimental para la Construcción de una Matriz de Creación Andina	31
2.2.1 <i>Estudios de Procesos Creativos para el Análisis de la Matriz Andina</i>	31
2.2.2 <i>Interacciones Cognitivas y Visión de la Creación Andina</i>	37
2.2.3 <i>Metodología del Tejido Andino. Procesos de Concreción de lo Inefable</i>	42
Capítulo 3. Sistematización: Montaje de la Obra <i>Nubla. Dialogando con lo vivo</i>	47
3.1 Contextualización Etnoescenológica	47
3.2 Cartografía del Proceso Creativo	50
3.2.1 <i>Pautas de Investigación</i>	51

3.2.2 <i>Premisas Emotivas</i>	52
3.2.3 <i>Procedimientos</i>	52
3.3 Cuerpo Colectivo. Materiales. Momentos del Montaje	78
3.4 Análisis del Segundo Momento.	86
3.4.1 <i>Cartografía del Proceso Creativo</i>	86
3.4.1.1 Pautas de Investigación.	87
3.4.1.2 Premisas Emotivas.	88
3.4.1.3 Procedimientos. Descripción de los Materiales.	88
Capítulo 4. Derivas Ético, Políticas y Teatrales del Planteamiento de la Matriz Andina de Creación	104
4.1 El <i>Kamac</i> y la Creación Escénica	105
4.2 El Caso de Ecuador: la Constitución y la Naturaleza como Sujeto y Estado de Derecho	107
4.3 Formas de Creación: Los Procesos Cazadores-Extractivos Frente a los Procesos Recolectores-Tentaculares de otros Procesos de Creación y Dramaturgias	111
Conclusiones	115
Referencias Bibliográficas	115
Anexos	

Índice de figuras

Figura 1. Taller de dramaturgia. Diario de campo (p. 15)	132
Figura 2. Partitura corporal. Diario de campo (p. 32).	133
Figura 3 Partitura vocal. Diario de campo (p. 38, 19 de junio, 2022).	134
Figura 4 Bitácora de registro (p. 51, 6 de agosto de 2022).	135
Figura 5 Partitura corporal y vocal	135
Figura 6 Bitácora de registro procesual (pp. 39-40, 1- 07 de 2022).	136
Figura 7 Foto registro	137
Figura 8 Foto registro	137
Figura 9 Foto registro	138
Figura 10. Foto del registro del diario de trabajo (pp. 16-17)	138
Figura 11 Foto registro	139
Figura 12 Foto del registro (p. 16)	139
Figura 13 Bitácora de registro (p. 18)	141
Figura 14 Bitácora de registro (p. 30)	142
Figura 15 Bitácora de registro (p. 36)	142
Figura 16 Foto registro	143
Figura 17. Foto secuencias del 4, del 10, de 22 (p. 61)	143
Figura 18 Bitácora de registro, foto (p. 51, 6 de agosto de 2022)	144
Figura 19 Bitácora de registro (pp. 24 y 25)	146
Figura 20 Bitácora de registro (pp. 29-30)	147
Figura 21 Foto. Ensayo (pp. 45-46, 23 de julio)	148
Figura 22 Registro (pp. 30-31, 13 de junio)	151
Figura 23 Registro (p. 51, del 6 de agosto)	152
Figura 24. Bitácora (pp. 63-64, 11 de octubre)	153
Figura 25 Bitácora de registro (p. 47)	160
Figura 26 Bitácora de dirección (p. 29; 11 de junio de 2022)	167
Figura 27 Bitácora del director (p. 33; 13 de junio de 2022)	168
Figura 28 Bitácora del director (p. 36, 14 de junio)	169
Figura 29 Bitácora del director (p. 37, 18 de junio)	170
Figura 30 Bitácora del director (p. 46)	171
Figura 31 Bitácora (p. 90)	173
Figura 32 Bitácora (p. 91)	173

Introducción

La reflexión sobre los procesos creativos, en el ámbito de las artes escénicas en América Latina, históricamente ha recibido la influencia de modelos teóricos y metodológicos que tienen su origen en tradiciones ajenas a la cosmovisión propia de los pueblos de la región. Estos marcos han ayudado a establecer lenguajes y prácticas culturales que han moldeado las diferentes formas de trabajar en este campo, pero también, han obstaculizado el surgimiento de epistemologías escénicas arraigadas en espacios donde las prácticas artísticas están conectadas con expresiones ancestrales del pensamiento, profundamente vinculadas con las dinámicas vitales de la comunidad y su cultura.

Situados en este contexto, el pensamiento andino nos presenta un panorama poco explorado para la investigación y la creación teatral, no obstante ofrecer conceptos como el “sentipensar” que integra la existencia desde una perspectiva relacional, generativa y energética. **Kamac**¹ es uno de estos conceptos y está referido a la fuerza que anima, organiza y conecta la vida, pero su potencial dirigido a los procesos escénicos es prácticamente desconocido en el campo de la dirección teatral.

Esta tesis forma parte de una propuesta mayor que persigue fomentar la investigación escénica en diálogo profundo con los conocimientos surgidos del espacio latinoamericano, no solo como inspiración, sino como sistema cognitivo que se propone la transformación de las formas de hacer, pensar y estudiar la escena. La noción de **Kamac**, se concibe como *fuerza generativa y relacional*, una nueva motivación para repensar la dirección teatral desde una perspectiva que asume la vitalidad del mundo y sus múltiples formas de vinculación, capaz de ofrecer nuevas

¹Palabra de origen Kichua, significa creador, hacedor, ordenador. (Glosario, s/d)

vías a la creación escénica en toda su complejidad, que se considera situada, compleja y viva en toda su profundidad.

El teatro latinoamericano contemporáneo se encuentra, por tanto, ante una necesidad epistémica: repensar sus procedimientos desde sus propios contextos de pensamiento y creación; en este sentido, en la tesis se plantea una dramaturgia, circular y espiral, una dramaturgia recolectora, diferente de la dramaturgia occidental, basada en el conflicto, por tanto, una lógica cazadora.

Esta necesidad no responde únicamente a un gesto identitario o estético, sino a la urgencia de asumir la escena como un espacio donde confluyen modos de conocer, relacionarse y producir sentido que provienen de sistemas culturales diversos. Esta falta restringe la oportunidad de desarrollar un saber escénico genuinamente arraigado que logre incorporar las dinámicas perceptivas y sensibles, vinculadas con las regiones andinas. Dichas dinámicas podrían revitalizar las formas actuales de dirigir, comprender y construir la escena.

Desde este enfoque, la creación escénica inspirada en la cosmovisión y cosmología andinas, no pretende la reproducción de imaginarios desde una visión folclórica ni esencialista, sino impulsar procesos cognitivos que ayuden a visualizar la escena como red viva; mediante ella, los cuerpos, los materiales, el espacio y las energías de la escena, se imbrican de forma recíproca.

En esta tesis, se propone como objeto de estudio, la noción de **Kamac** como principio articulador de una matriz andina de creación escénica para la creación de la obra *Nubla. Dialogando con lo vivo*², orientada específicamente al campo de la dirección teatral.

El problema que guía esta investigación plantea como interrogante científica: ¿Cómo la noción de **Kamac**, principio articulador de la matriz andina, se aplica al

² En lo adelante solo se menciona a la obra como: *Nubla*...

campo de la dirección teatral para generar metodologías innovadoras que respeten y promuevan las cosmovisiones y prácticas culturales andinas?

El objetivo principal de esta investigación es: Construir una matriz de creación andina inspirada en la noción de **Kamac**, mediante la sistematización de dos momentos del proceso de montaje de la obra *Nubla...*

La investigación plantea un recorrido metodológico que cumple con algunos objetivos específicos que orientan la investigación hacia el examen de la noción de **Kamac** y su pertinencia para la creación andina, identificando los principios vitales, relacionales y energéticos que pueden fundamentar una matriz de creación escénica. Por otro lado, se trata también de sistematizar dos momentos del proceso de montaje de *Nubla...*, a través del análisis de materiales de proceso, registros y prácticas performativas.

Finalmente, la investigación propone analizar el proceso, desde una perspectiva etnoescenológica, para la comprensión de las dinámicas de relación entre cuerpos, materiales y espacio, y las dinámicas de comportamientos escénicos específicos.

En la investigación se aplica una metodología mixta al combinar contenidos y métodos de los paradigmas cualitativo (teórico-conceptual) y cuantitativo, integrados en la etnoescenología como enfoque transversal por su enfoque intercultural; se emplearon métodos empíricos como la revisión bibliográfica para el estudio del estado del arte y el análisis crítico de los textos científicos, la Constitución de la República del Ecuador, con el objetivo de construir el marco teórico de la investigación.

La perspectiva de la investigación a través del arte es el norte procedimental del presente trabajo planta, esto plantea la sistematización de experiencias creativas basadas en el principio del **Kamac** en los procesos escénicos mediante la observación participante, integrada al desarrollo de un laboratorio de creación para la exploración y montaje del proceso creativo, integrados a la dirección de actores y al análisis de las

problemáticas éticas y políticas de las comunidades ecuatorianas situadas en la región andina dieron origen al hecho escénico: *Nubla...*

Como aporte teórico, la tesis plantea un intercambio crítico entre la cosmovisión y ciertos principios de la filosofía andina con propuestas teatrales contemporáneas que polemizan con jerarquías epistemológicas establecidas, especialmente la noción de **Kamac**, como principio de la matriz andina.

El aporte metodológico de la tesis se sitúa en la utilización de la etnoescenología, para examinar la escena en su dimensión procedimental y relacional, lo cual abre un espacio propicio para repensar la creación desde fuerzas organizadoras basadas en el estudio de **Kamac** que van más allá de la voluntad individual o un diseño formal predeterminado. De acuerdo con este enfoque, **Kamac** se distingue, no solo como categoría conceptual, sino como principio metodológico operativo que atraviesa la creación desde la matriz andina, basado en las categorías de la filosofía andina.

Desde el campo de la dirección, se han aplicado los principios del **Kamac** como un tejido teórico-procedimental que hemos denominado matriz de creación andina, en la conformación de la obra *Nubla...*, tomando como referente la explotación y extracción de recursos naturales que afectan la convivencia en las comunidades ecuatorianas con sus consecuentes afectaciones ambientales, en función de la dirección de actores.

La elección de la obra *Nubla...* se debe que su creación incorpora principios andinos en la exploración escénica; ello ofrece la posibilidad de observar cómo emergen dinámicas de relación, sentido y comportamiento en un contexto creativo donde el pensamiento andino no funciona solo como contenido temático, sino como su eje operacional.

La investigación pretende sistematizar los aportes de la creación andina al campo de la dirección teatral; para ello, propone pautas y criterios capaces de guiar prácticas contemporáneas de dirección interesadas en integrar epistemologías y

saberes originarios de las culturas de las regiones de los Andes. El objetivo no es limitar posibilidades, sino abrir un debate que valore la riqueza de los sistemas de pensamiento ancestrales en la construcción de formas novedosas de creación teatral.

La tesis se estructura en cuatro capítulos. El capítulo 1 presenta un acercamiento conceptual a los conceptos **Kamac** y matriz andina, sin buscar una aplicación directa del pensamiento andina al teatro, sino una reflexión contextualizada que explore cómo ciertos principios de **Kamac** pueden influir en la práctica escénica sin perder profundidad ontológica.

En el segundo capítulo, la sistematización propuesta posee un carácter doble: por un lado, reconstruye el recorrido creativo como un territorio donde se manifiestan los principios del pensamiento andino; por otro, permite identificar operaciones y decisiones que emergen desde la praxis. Esta reconstrucción rigurosa del proceso es la base para avanzar hacia un análisis más profundo de la temática propuesta.

Basado en el análisis anterior, en el capítulo 3 se procede a construir una matriz de creación andina que se sostienen en la noción de **Kamac**, y articula los principios conceptuales con los hallazgos provenientes de la sistematización y del análisis etnoescenológico. La matriz no se presenta como un modelo rígido ni como metodología normativa, sino como una estructura abierta que permite comprender y activar procesos creativos desde un enfoque relacional, energético y situado.

El capítulo cuatro contiene el análisis de lo que hemos denominado “Derivas Ético, Políticas y Dramatúrgicas del Planteamiento de la Matriz Andina de Creación”, mediante un examen del contenido de la Constitución de la República del Ecuador (2008) que contiene los artículos dedicados al respeto y cuidado de las culturas andinas, sus tradiciones, cuidado de ecosistemas y medioambiente, entre otros, la incidencia de los procesos extractivos que afectan la vida en las comunidades y la importancia de la dramaturgia circular, espiral, recolectora, chthulucénica, como nueva propuesta desde la escena para enfrentar estos fenómenos depredadores de los recursos naturales, y la afectación a la vida de las comunidades y del medioambiente.

La integración del principio andino de ***Kamac***, como eje articulador de la matriz andina a la dirección teatral, sustentada en la etnoescenología, permite desarrollar una metodología experimental para la creación de la obra teatral *Nubla...*, que respete la cosmovisión andina frente a prácticas colonialistas contemporáneas.

Capítulo 1: Marco Teórico-Conceptual:

La Matriz Andina y el *Kamac* para la Práctica Escénica

En este capítulo se elabora un “tejido teórico” como soporte de la práctica escénica, que el autor de esta tesis desarrolla para la dirección escénica de la obra de teatro *Nubla...*, estrenada en el mes de febrero de 2022, en la ciudad de Cuenca; esta obra constituye objeto de estudio de los capítulos 2 y 3 de esta tesis. Este enfoque teórico contiene la sistematización del estado del arte relativo al pensamiento andino, denominado filosofía andina, el ***Kamac*** como matriz andina, centro de su cosmovisión y de la creación. Desde esta perspectiva, en el marco teórico-conceptual se abordan cuatro unidades de análisis:

1. Filosofía andina. Existencia de una matriz andina.
2. ***Kamac***.
3. Del concepto de teatralidad a la idea de teatralidad expandida/teatralidad andina desde la perspectiva etnoescénológica.
4. Otras ontologías o formas de existencia.

1.1 América Latina y el Pensamiento Filosófico: las Culturas Fundacionales y la Matriz Andina

Pensar América Latina desde la contemporaneidad, implica reconocer, que en esta parte específica del planeta habita un saber filosófico, profundamente enraizado en los conocimientos y prácticas de las culturas propias de este lugar, prácticas que denominaremos fundacionales³: aquellas que la mirada colonizadora denominó

³ El concepto prácticas fundacionales se refiere a las actividades rituales y conocimientos ancestrales transmitidos de generación en generación, como parte de la identidad y la cosmovisión andina; estas prácticas estaban conectadas con la relación armoniosa entre el ser humano, la naturaleza y el cosmos.

“prehispánicas”. Estos saberes laten en las formas actuales de pensar, sentir y habitar el mundo. Las ideas filosóficas surgidas en estos territorios se fundamentan en principios que integran enfoques interculturales, de reciprocidad y relacionalidad, conformando lo que se conoce por *filosofía andina*, base de esta reflexión.

Esta filosofía propone una interpretación de la realidad desde una “*forma de saber otro*”, una racionalidad propia que no separa pensamiento y vida, materia y espíritu, humano y no humano. Su lógica no se basa en la abstracción sino en la experiencia concreta de las comunidades. Los principios que rigen estas formas de vida, funcionan como pilares fundamentales en los Andes, entrelazando lo ontológicos, lo ético y lo estético en una poética única. Por eso hablamos de *matriz*, porque en esta parte específica del planeta la vida se imprime siguiendo códigos de relación, reciprocidad y equilibrio que posibilitan un saber, una estética y una poética propias.

Esta investigación se enmarca en ese horizonte, y abraza tres principios fundamentales⁴: el *Ayni*: sintetiza la complementariedad; la *Minka*: entendida como reciprocidad y proporcionalidad; el *Tinkuy*: principio de totalidad y encuentro, donde las diferencias no se anulan, se fecundan mutuamente. Estos tres ejes guían la poética escénica andina que concibe la creación artística como un acto de conexión entre cuerpo, territorio y comunidad.

El pensamiento filosófico latinoamericano ha demostrado, desde sus inicios, una clara voluntad de afirmar su potencia cognitivo y emancipador. Su fuerza no reside en imitar modelos europeos, sino en reflexionar desde su propia historicidad. Luego de transcurridos siglos de colonización, despojo y marginación, la filosofía de esta región se ha convertido en una práctica situada: una forma de resistencia y de creación de sentido frente a emergencias sociales, políticas y espirituales de cada momento. De ahí que, muchos pensadores hayan puesto su obra al servicio de estas

⁴ Llamamos matriz a principios sobre los cuales se articula una forma de ser y sentir en los andes septentrionales.

urgencias, apartándose de los academicismos aislados para comprometer el pensamiento con la vida.

Como señala Pablo Guadarrama (2001), el saber filosófico requiere una elaboración crítica y gnoseológica que permita someter a revisión todas las formas del saber humano, incluyendo la propia filosofía. Reconocer la existencia de un pensamiento filosófico en las culturas amerindias anteriores a la colonización europea es, entonces, un acto de restitución epistémica. No se trata solo de apreciar sus cosmogonías, configuran un *perspectivismo amerindio* donde el mundo está poblado por múltiples seres espirituales, humanos y no humanos, sino también, de atender a sus concepciones éticas, estéticas, políticas y simbólicas. Estas sociedades contaban con complejos sistemas de organización, con estructuras jurídicas y de sabiduría que evidencian una profunda reflexión sobre el ser y el convivir.

Se coincide con Ocampo (2002), en que la filosofía latinoamericana, en su vertiente humanista y hermenéutica, busca una ontología del ser latinoamericano desde las esencias culturales de los pueblos originarios. Esta búsqueda no se da al margen de los conflictos ni de la hibridez: nace del encuentro —a menudo doloroso— entre culturas, y del proceso de mestizaje que configuró nuestras realidades plurales desde el siglo XVI hasta el presente. En esa trama híbrida, la filosofía latinoamericana y el pensamiento andino se constituyen como un pensamiento en movimiento, un pensamiento de frontera.

Guadarrama (2001) subraya, además, que la filosofía no es patrimonio exclusivo de ciertos pueblos. Surge en aquellos espacios donde el contexto social e intelectual permite el ejercicio de una reflexión autónoma y crítica, en armonía con la fe o en tensión dialógica con ella. A pesar de que, en América Latina, el pensamiento no siempre haya expresado mediante los cánones de las formas tradicionales del discurso filosófico occidental, esto no significa falta de profundidad ni de complejidad. Siguiendo la idea de José Gaos, citado por Guadarrama (2001), podría hablarse de un *pensamiento latinoamericano* más que de una filosofía en sentido clásico, un

pensamiento que ha sabido integrar razón, mito y experiencia para construir su propio camino reflexivo.

La pluralidad de enfoques no es una limitación, sino una de sus mayores virtudes. Los filósofos, pensadores y pensadoras de la región, escasas veces se adhieren de forma dogmática a una sola escuela; su fuerza radica en reelaborar ideas, crear conexiones inesperadas y adaptar discursos a sus realidades específicas. Así, clasificar este pensamiento –siempre diverso, dinámico y en expansión– resulta un desafío, pero también, revela su singularidad: es un laberinto vivo de ideas en constante transformación.

En ese movimiento, la filosofía andina se inscribe como una raíz viva de esa pluralidad, recordando que pensar desde América Latina es, ante todo, pensar desde la tierra, desde el cuerpo y desde el diálogo con todas las formas de existencia que habitan este territorio.

1.1.1 *De la Interculturalidad a la Filosofía Andina*

Una de las concepciones actuales en el reconocimiento de una filosofía en Latinoamérica, de interés particular en este estudio en el contexto del análisis de la filosofía andina, está centrada en la interculturalidad, como expresión de una matriz decolonial y antihegemónica, frente a la matriz colonialista que impuso su discurso hegemónico.

La necesidad de la construcción de sociedades interculturales, sustentadas en la riqueza de la diversidad y en el respeto a la diferencia, constituye sin lugar a dudas, en realidades como las de nuestro continente, uno de los temas centrales de discusión actual, no solo de importancia teórica y académica, sino sobre todo política, pues es un requerimiento para la supervivencia pacífica de nuestras sociedades y para la perspectiva de construcción de otros horizontes de existencia. (Guerrero, 2008, p.159)

La interculturalidad se define como interacción entre culturas de una forma respetuosa, horizontal y sinérgica; en ella, ningún grupo cultural se sitúa por encima de otro, además, resultan fortalecidas la integración y convivencia de ambas partes. Las relaciones interculturales se basan en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo; no es un proceso exento de conflictos, estos se resuelven mediante el respeto, el diálogo, la escucha mutua, la concertación y la sinergia.

La interculturalidad como resultante de los procesos de lucha por la existencia de las nacionalidades indígenas del Ecuador, es, por tanto, no una propuesta que surge de la academia (de la Universidad), sino del acumulado de la lucha social, la misma que le impone a la sociedad y, por tanto, a la academia (a la Universidad) la necesidad de considerar las dimensiones políticas de la diversidad, la diferencia y de la interculturalidad. (Guerrero, 2008, p. 160)

Por supuesto, la interculturalidad responde a varias dimensiones: diversidad, definición del concepto de cultura, obstáculos comunicativos como la lengua, políticas poco integristas de los Estados, jerarquizaciones sociales marcadas, sistemas económicos de exclusión. Se ha utilizado para la investigación relacionada con problemas comunicativos entre personas de diferentes culturas y en la discriminación de etnias, principalmente.

Para Dietz (2021), la interculturalidad, además de ocuparse de la diversidad, tiene que ser analítica, crítica y transformadora, ante la necesidad de analizar desde la academia, las relaciones entre diversos grupos culturales, étnicos, lingüísticos, generacionales y subculturales, tanto hacia el interior de las aulas como en la sociedad. Su crítica radica en desenmascarar las simetrías y las desigualdades, las exclusiones y su carácter transformador, en la eliminación de las asimetrías sociales, como fuente de la otredad, aprendizaje y emancipación. De ahí su carácter inclusivo: “La interculturalidad se asocia con el antirracismo, y con la no discriminación social,

política, económica y de género, no solo étnica. La interculturalidad también implica hablar de pluralismo ontológico y epistemológico” (s/p).

Al respecto de esta teoría contemporánea, que privilegia una matriz decolonial, para W. Mignolo, C. Walsh y A. García Linera, (2003), en *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, el giro decolonial se origina por la diferencia entre colonia/imperio, que tiene su genealogía desde la gestación de la matriz colonial del poder y la colonialidad del saber, mediante un discurso “oficial” desde el poder.

Tres momentos básicos de esa genealogía son los movimientos anticoloniales en *Tawantinsuyu*⁵ y *Anahuac*⁶. *Waman Puma de Ayala*⁷ en su "nueva crónica y buen gobierno" lo puso muy claro. Se necesitaba una nueva crónica, no desde el punto de vista de los castellanos, sino de los habitantes del *Tawantinsuyu*. Sin duda, su obra no representa a todos los habitantes originarios de *Tawantinsuyu*, y *Waman Puma* asumió el mito europeo de la inferioridad de los africanos. (p. 16)

El pensamiento decolonial anuncia el cierre del pensamiento hegemónico de la Modernidad eurocentrada. Pensamiento gestado en función de considerar la mente y la indigencia conectada con un ser -Dios- (y despegada de las necesidades sexuales de un cuerpo que a su vez es pensado exclusivamente como blanco y masculino), en una Europa que colonizaba el mundo y que se presentaba como el punto de llegada y el modelo global para la humanidad. (p. 20)

⁵ Palabra Kichua que se traduce como "las cuatro partes juntas", el nombre Inka para su imperio. (Glosario, s/d)

⁶ El significado literal de Anáhuac es: cerca del agua. Este fue el nombre asignado a la parte más elevada de la altiplanicie mexicana. (Red Anáhuac, s/d)

⁷ Poma de Ayala, Felipe (1535-1616): Autor indígena peruano que escribió una carta ilustrada al rey de España donde se quejaba del maltrato de los indios en los primeros periodos coloniales. Sus ilustraciones incluyen imágenes de la dinastía Inka y varias actividades que ocurrieron bajo el gobierno Inka. (Glosario, s/d)

Para estos autores, la matriz decolonial es fundamento para los estudios de la interculturalidad en América y especialmente en Ecuador, por estar centrada en la geopolítica y en las luchas históricas de los pueblos indígenas y negros; en ella, la región andina, atravesada por la extensa cordillera de Los Andes, significa un proceso de deconstrucción de una matriz impuesta desde el discurso colonizador de conocimientos “otros”, de un poder social “otro”, de una sociedad “otra” con diferentes formas de pensar y actuar, en relación con la modernidad/colonialidad, mediante la praxis política.

El uso del pronombre “otro” no solo implica un conocimiento o un paradigma más desde la diferencia, desviado de la norma dominante, frente a esa posición hegemónica geopolítica. Parte de la lógica contra/hegemónica que representa “una nueva configuración conceptual, un giro epistémico, basado en la interrelación pasado/presente de una realidad vivida frente a la dominación, exploración y marginación, llamada por Mignolo “modernidad/colonialidad” (Mignolo, Walsh y García, 2003, p. 27).

Guerrero (2010) aporta una conceptualización al respecto de la matriz colonial/imperial impuesta por la colonialidad, como forma de dominio en nuestros pueblos de América, que opera en tres niveles: - colonialidad del poder (referida a los aspectos sistémicos, estructurales de la dominación): “A las dimensiones constitutivas y constituyentes, a las instituciones y sus aparatos de control, que posibilitan la naturalización y universalización de los órdenes dominantes, con el fin de que difícilmente puedan ser cuestionados” (p. 84); - colonialidad del saber: “Sustentado en una razón colonial que ha tenido las características de un espejo, que nos construyó imágenes deformantes de la realidad, y que nos ha condenado a ser un reflejo de otros procesos, de otras territorialidades y experiencias históricas” (p. 86); - colonialidad del ser (instaurado en las subjetividades, imaginarios, en los cuerpos, en su sexualidad), como formas conscientes o inconscientes de dominio y de poder; para Patricio Guerrero (2010), “la forma más perversa de colonialidad del ser es la

colonialidad de la afectividad, la colonialidad del corazón (p. 88). Añade a esta práctica hegemónica de la colonialidad, la alteridad expresada en la nulidad e invisibilidad del “otro”, despojado de su dignidad, concebido como lo extraño, lo peligroso, lo hechicero, así negaron las culturas fundacionales y trataron de destruir sus símbolos, su espiritualidad, sus subjetividades.

Para Estermann (2017, p. 89), “esta práctica reduccionista revela la base analítica de las ciencias en la perspectiva occidental”: si se comprende las partes se comprende el todo. Es decir, desglosando todas las partes de un problema, se puede llegar a entender un fenómeno. Es una forma actual del método analítico cartesiano que se basa en la física newtoniana, que ve al mundo como una mega máquina. De acuerdo con esta tesis, cuando se quiere entender la vida de esta manera, hay que destruirla (descomponer un organismo en sus partes) para comprenderla; como resultado, no se comprende la vida sino la materia muerta.

Hoy sabemos que existimos, no sólo porque pensamos, sino porque sentimos, porque tenemos capacidad de amar. Por ello, hoy se trata de recuperar la sensibilidad, de abrir espacios para corazonar desde la insurgencia de la ternura, que permitan poner el corazón como principio de lo humano, sin que eso signifique tener que renunciar a la razón, pues de lo que se trata es de dar afectividad a la inteligencia. (p. 89)

Por tanto, la interculturalidad representa una lógica “otra” del conocimiento y del pensamiento frente a las estructuras dominantes, es un discurso descolonizado y una filosofía en la cual se inserta la filosofía andina⁸. Es por ello, que la filosofía andina

⁸ Tomamos el concepto de filosofía andina de Josef Estermann, como una construcción filosófica particular que nace y se establece a partir de la interpretación de las condiciones de vida de los habitantes de los diferentes pisos climáticos que van desde los 2000 metros hasta los 4800 metros sobre el nivel del mar, pisos climáticos conocidos como los Andes. Estermann dice: “El espacio geográfico y topográfico de los Andes en parte para la elaboración de un pensamiento filosófico propio [...] juegan un papel un rol importante la precariedad de la tierra, la dialéctica entre arriba y abajo y la dualidad de las épocas de lluvia y sequía [...] las condiciones topográficas y climáticas quizá puedan explicar parcialmente la génesis de la polaridad dual, la ciclicidad del tiempo, y la complementariedad como elementos fundamentales de la filosofía andina. Lo andino es derivado de la acepción geográfica, sobre todo una categoría cultural. El

tiene sus fundamentos en la filosofía intercultural que enfatiza en la interpretación de todas las creaciones espirituales y simbólicas de las culturas andinas; una filosofía que supera viejos esquemas, una opción para desarrollar una filosofía auténtica, centrada en la realidad histórica de estos pueblos de Suramérica andina, en contraposición con los proyectos occidentalistas colonizadores y hegemónicos.

La filosofía intercultural, surgida en los años 90 del pasado siglo, asume la interculturalidad como núcleo central que no persigue un hegemonismo filosófico, surgió a partir de dos concepciones básicas: primero, una creciente conciencia de la condicionalidad y relatividad cultural de las tradiciones dominantes de la filosofía occidental; segundo, las actuales tendencias derivadas del proceso de globalización cultural posmoderna, inmersa en conflictos bélicos, *in crescendo*, por razones étnicas, culturales y geopolíticas. En resumen, la interculturalidad, como categoría de análisis, ofrece la posibilidad de trabajar con diferentes dimensiones de encuentro humano sustentada en la filosofía andina.

1.1.2 Filosofía Andina

La filosofía andina, en su carácter sistémico, propone una aprehensión simbólica de la realidad: la comprensión del mundo se fundamenta en las relaciones entre los elementos de una realidad cósmica. Esta mirada ofrece la posibilidad de proponer nuevos horizontes de sentido a la vida, articulada sobre la base de la inserción mítica del individuo con su entorno.

Mauricio Mamani (1998, p.25) acota que “La mirada cosmológica del mundo andino ubica al ser humano, como un elemento más de la naturaleza, relacionado con

hombre andino cultivando esta región peculiar viene elaborando como expresión de la coexistencia de su medio natural un modo determinado de vivir, actuar y concebir. Es cierto que en el ámbito geográfico de los andes existían y siguen existiendo distintas culturas con su forma de organización, y sus expresiones artísticas propias. Sin embargo y a manera de una idealización tipológica, se puede enfocar lo andino común en todas las manifestaciones culturales. Esto no significa nivelar la gran variedad de expresiones culturales ni a través del tiempo (diacrónicamente) ni en la situación actual (sincrónicamente). A pesar de esta riqueza se puede detectar, como producto de la “sub-conciencia colectiva”, un denominador común una cultura subyacente que merece el título de “andina” (Estermann, 2007). Lo *andino* en la expresión “filosofía andina”, se refiere entonces, a todos estos aspectos geográficos, topográficos, culturales y étnicos anteriormente expuestos.

otros y con lo otro, co-participando de la misma red de interrelación dentro de un todo viviente llamado cosmos". Es por ello, que, en su estudio sobre la cosmovisión andina relacionada con tiempo y espacio, añade:

Para el amerindio la ubicación del hombre en la *Pachamama*⁹ no viene dada por su capacidad de representarse el mundo a través del logos, tampoco por su capacidad de transformar la naturaleza a través de la *tecné*, sino por su ubicación dentro de la red. (p.26)

Desde este universo teórico, el hombre se transforma en co-creador de la existencia, haciendo efectiva la vida desde una visión de la *Pacha*. En consecuencia, esta propuesta, en términos de corporalidad, significa incorporar un cuerpo interrelacionado; un cuerpo corporeizado y conectado, entre el macrocosmos y su microcosmos: por ello, "el ser humano se convierte en puente o *chakana*¹⁰; repite ritualmente en sí mismo, lo que en grande garantiza el orden del universo" (p.26).

El ser andino es concebido parte integral e integrador de la relacionalidad cósmica, para quien, el rito es un ejercicio de senti-pensamiento, y en este proceso guarda y garantiza el orden universal desde esta misma lógica. Esta repetición se manifiesta como una celebración en la que se concentra, de modo intenso y afectivo, el misterio de la vida y el orden universal. A partir de ellos, emerge un elemento fundamental dentro del orden cosmológico andino: la necesidad de entender que el ser humano es parte de una relación con todo lo que le rodea, pero sin duda no es su elemento más importante.

La importancia de todas las cosas dentro de la dinámica de la vida andina, se expresa mediante la relacionalidad; en ella el sujeto se transforma en "no sujeto", ya que el sujeto no se sitúa en el centro de la naturaleza, ni considera su misión como

⁹ **Pachamama**. La deidad Madre tierra del pueblo andino. (Glosario, s/d). En la tesis se emplea mayúscula tal como se cita en la Constitución del Ecuador.

¹⁰ La **Chakana** es la Cruz del Sur y su significado es "escalera al cielo", o también **pusi chakani** en **aymara**. Cada 3 de mayo se le hacen celebraciones y ritos en su honor, porque es considerada sagrada por las comunidades andinas.

una transformación del mundo: se define por conexiones relacionales y en tanto cuerpo, no es unidad sino paridad.

La paridad propuesta por el pensamiento andino con el sujeto es relacional, conectado con la totalidad, con todo lo que le rodea o simplemente, coexiste en el universo y se moviliza como otros elementos que realizan su función. Esta mirada se detiene en el ser humano cuya existencia se relaciona con otros, mientras el cuerpo esté conectado de manera relacional con su entorno.

En esta interacción, el ser participa de un entorno donde todo vive, todo está animado, y esta animación no es característica exclusiva de lo que se entiende como seres vivos. El carácter relacional de la vida, desde el punto de vista de los Andes, entiende que todo está animado, tiene formas de existencia y realidad, más allá del vivir humano. Estas maneras de existir son parte de un todo cósmico que vive y se relaciona con todo, en tanto el ser humano es un “sujeto red”, una sinopsis relacional: un sujeto no lo es en sí mismo, sino en su colectividad: no es un “existo” sino, un “existimos”; es, en tanto, los otros o lo otro que se relaciona con él.

La categoría relacional que el sujeto tiene con el mundo y los entes, le permite existir o ser, justamente porque forma parte de un todo cósmico, tiene el carácter de simbólico y celebrativo; se relaciona con toda la realidad a través de nexos celebrativos. (Estermann, 2017, p. 28)

Todas las cosas se relacionan de manera celebrativa con su existir, es decir, el sujeto es en él, en tanto otros. De la misma manera y desde la misma categoría que él celebra, todo celebra su existencia, porque es la manera en que todo se relaciona; es decir, el “hombre”, como dirá Josef Estermann (2017), es *Celebramus ergo sumus*.

Por ello, el cuerpo cósmico y social del sujeto red, incorpora la relacionalidad, esta cualidad posee un carácter celebrativo, en conexión con su entorno, una forma

celebrativa de existencia en su realidad, definida por sus relaciones entre cuerpo y todo, donde predomina el carácter ritual.

Rivera Cusicanqui (2018), plantea que el ser andino es cooperante con la naturaleza, es ecológico; la *Pachamama* contiene todas las conexiones e interrelaciones; en un acto recíproco, lo dado y lo recibido debe ser devuelto, en una dinámica personal y comunitaria que se denomina *Ayni*¹¹, se destaca de su dimensión, la conexión con el universo que tiende a lograr un equilibrio.

Dentro de esta gran red, la actividad humana tiene un espacio prominente, la interrelación se extiende a las actividades laborales colectivas; dentro de los proyectos comunitarios hay un ejercicio de proporcionalidad y equilibrio que nace de este cuidado ético; en el aporte de cada individuo, la ética del hacer juntos en interrelación, ha desarrollado la actividad colectiva; así nace la *Minka*¹², como una respuesta eficiente a los trabajos de la comunidad, hay una proporcionalidad en el trabajo en donde todos y todas aportan, con su contingente.

Para la filosofía andina no existe creador, sino autogeneración, un orden cósmico que lo anima el **Kamac**. Esta es la fuerza ordenadora del universo, no está personalizada; el universo crea su cosmovivencia, *Pachakamac*¹³ funciona entonces, como el creador y lo creado; a la vez, los individuos son creadores y creados al mismo tiempo, no hay separación, es una unidad absoluta entre el ser y el universo.

1.1.2.1 La Interculturalidad y lo Andino en el Pensamiento de J. Estermann. La filosofía, que tiene por escenario el complejo territorio de los Andes, es una reflexión que experimenta un proceso de conceptualización de vivencias, memorias,

¹¹ Palabra quechua que significa "reciprocidad" y que se refiere a la obligación de intercambio de trabajo recíproco. (Glosario, s/d)

¹² Significa trabajo colectivo comunitario. hace referencia a las nociones de solidaridad, ayuda mutua y reciprocidad. En estos pueblos, una «minka» es una tradición destinada a realizar un trabajo colectivo al servicio de un grupo de personas, una comunidad, cuando ésta siente la necesidad. (Glosario, s/d)

¹³ Al santuario de **Pachacamac** acudían también habitantes de todos los Andes en busca de soluciones a sus problemas o respuestas a sus dudas. La palabra **Pachacamac** significa "alma de la tierra, el que anima el mundo". Los antiguos peruanos creían que un solo movimiento de su cabeza ocasionaría terremotos. (Glosario, s/d)

experiencias, rasgos culturales, ritos religiosos y cosmología andina; estos procesos de reflexión maduran, se expresan y se re-gestan todo el tiempo; en las últimas décadas, la acumulación de saberes e interpretación de haceres se gesta como un *corpus* cada vez más sólido, que puede expresarse en términos académicos, mediante los medios que esta requiere.

En ese contexto, J. Estermann¹⁴ es uno de los pensadores más prominentes que ha cumplido con la sistematización y articulación de los saberes andinos y los ha expuesto dentro de una teoría, que a los efectos de esta tesis doctoral, se asumen como plataforma teórica fundamental para llevar a cabo el ejercicio de reflexión y creación propuesto.

En “Hermenéutica diatópica y filosofía andina. Esbozo de una metodología del filosofar intercultural”, Estermann (2017) analiza cómo el surgimiento de una teoría filosófica intercultural que se ha situado en el contexto del diálogo este/oeste.

De ahí, que la filosofía andina se inserte en este contexto, en una relación con la tradición occidental y su implementación colonial como “otra filosofía”, expresión de la alteridad filosófica; pero también, cómo América Latina se centra en los modelos de la filosofía como deconstrucción intercultural de las expresiones filosóficas indígenas, como cuestionamiento crítico de ese pensar desde lo ancestral; por ello, es necesario hablar de una matriz andina frente a la matriz colonial, como parte del giro decolonial.

Estermann (2007) se adhiere al enfoque intercultural frente al enfoque occidentocentrista del pensamiento filosófico, por su carácter dialógico y no hegemónico.

La filosofía intercultural, antes de ser una corriente específica con contenidos determinados, es una manera de ver, una actitud de compromiso, un cierto hábito intelectual que esté presente en todos los esfuerzos filosóficos. Es, ante

¹⁴ Josef Estermann, (Suiza, 1956), académico, filósofo y teólogo. Uno de los exponentes contemporáneos más relevantes de los estudios de la interculturalidad y su aplicación como metodología a la filosofía andina. En la década de 1990 radicó en Cusco, Perú, como cooperante de la Sociedad Misionera de Belén; esa estancia despertó su interés por el estudio de la cosmovisión andina y de su pensar filosófico. Su amplia obra, referenciada en esta tesis, se centra en las definiciones sobre los pueblos andinos de *Abya Yala*.

todo, una 'filosofía de la interculturalidad', es decir, una reflexión acerca de las condiciones y los límites de un diálogo (o 'polílogo') entre diferentes culturas. La verdadera interculturalidad (y filosofía intercultural) rechaza tanto las pretensiones supra- y superculturales, como también todo tipo de monoculturalismo (abierto o camuflado) y etnocentrismo del pensamiento filosófico. Por otro lado, niega (contra la postmodernidad) la supuesta inconmensurabilidad total entre las culturas y la indiferencia ética de éstas. En otras palabras: afirma un mínimo de conmensurabilidad entre culturas y el carácter altamente ético del diálogo intercultural. (p. 12)

Estermann ofrece un concepto de filosofía intercultural que es asumido por el autor de esta tesis; en él destaca la presencia de una *sui generis* cosmovisión desde el compromiso ante las múltiples culturas auténticas de Nuestra América y sus conexiones espirituales en permanente diálogo entre culturas "conmensurables". Una propuesta autóctona frente al *pastiche* de la modernidad, ser modernos a la manera "americana", lo que se traduce en la resistencia de los pueblos en un empeño por lograr la conexión con el universo, la armonía frente al modelo "civilizatorio" impuesto desde los tiempos de la conquista y la colonia.

La filosofía andina sistémica, posibilita la aprehensión simbólica de la realidad; a través de ella, la comprensión del mundo se da en base a sus relaciones con el cosmos. Esta perspectiva permite, más que teorizar la realidad, componer perspectivas de sentido para la vida; por ello, esta se articula con base a la inserción mítica del individuo con todo lo que le rodea (San Martín, 2016).

En *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, J. Estermann (2007) aporta una profunda reflexión sobre la riqueza filosófica de las culturas andinas, "La filosofía andina es ante todo la epifanía sapiencial de la 'otra' y del 'otro' en su condición de pobre, marginada/o, alienada/o, despojada/o y olvidada/o, pero desde la 'gloria' de su riqueza humana cultural y filosófica" (p.13).

Es una manera de analizar lo andino, alejada de las tendencias indigenistas, sin dejar de ser enriquecedoras y originales; se trata de una indagación en la autenticidad de ese filosofar de los pueblos andinos, que ayer sufrieron el giro colonial y hoy se enfrentan a un giro globalizador, con pretensiones neocolonialistas en sus estructuras debido a la hegemonía del poder, de desenfreno del mercado, del imperialismo cultural, y de la discriminación y marginación.

Aunque la construcción del discurso filosófico de Estermann ha sido enjuiciado y cuestionado por varios autores, según analiza Hernández (2022), por emplear un aparato conceptual y categorial que tributa a la filosofía occidental, se reconocen a la vez, sus aportes teóricos y epistemológicos que parten del análisis de la práctica y realidad andinas, en su intento por presentar un estudio desde la interculturalidad, la decolonización y el antioccidentalismo.

Al respecto de su racionalidad “otra”, basada en la lógica andina, no occidental, Estermann la conceptualiza como un conjunto de principios o axiomas que constituyen la base de las manifestaciones cosmológicas (pachasofía o interpretación racional de la experiencia colectiva de los pueblos andinos)¹⁵, antropológicas (runasofía o *jaqisofía*), éticas (*ruwanasofía*) y teológica (apusofía o *tatasofía*).

Entre los principios en que se basa su concepción andina, se detiene en el análisis del principio de racionalidad o principio holístico (“racionalidad andina”): una red de conexión entre los “entes” que son concretos, debido a su interrelación a través de los principios: reciprocidad, complementariedad, proporcionalidad y correspondencia, en los aspectos afectivos, ecológicos, éticos, estético y productivos.

El principio de relacionalidad o encuentro se puede explicar, de manera negativa (no puede existir un ente aislado) o positiva, en interrelación, de forma holística (el verbo quechua *kay*, significa ser o existir, pero también pertenencia, y puede funcionar como adjetivo o pronombre demostrativo); la relacionalidad andina es

¹⁵ Término usado por Fernando Manrique (1987), “Pachasofía y runasofía andina” citado por Estermann (2007, p. 157).

simbólica, no representativa. Las relaciones también se expresan como relación gnoseológica, porque el conocimiento es integral y colectivo, trasciende al sujeto; la realidad es objetiva y a la vez, subjetiva:

Para el *runa*, la ‘realidad’ no-humana no es un dato bruto, un simple *noumenon* regulativo, sino tiene carácter sapiencial (cognoscitivo) en sí misma. Para decirlo de una manera paradójica (en categorías occidentales): la ‘realidad’ nos conoce en ella, y nosotros conocemos a la ‘realidad’ en nosotros; tanto ‘sujeto’ como ‘objeto’ poseen intelectualidad o mejor dicho: sapiencialidad. (Estermann, 2017, p. 136)

La *pachasofía* se refiere a la experiencia de un estado de vida en relación al espacio y tiempo, una reflexión integral de la racionalidad cósmica, la realidad colectiva andina, cuyos ejes cardinales se extienden de arriba (*hanaq/alax*) a abajo (*uray/manqha*), de izquierda (*lloq'e/ch'iga*) a derecha (*pañaq/kupi*), entre antes (*ñawpaq/nayra*) y después (*qhepa/qhipa*).

Otro eje ordenador de la ‘cosmovisión’ andina es la polaridad sexual entre lo femenino (*huarmi*) y lo masculino (*qhari/chacha*), que se da tanto en la región de ‘arriba’ (sol y luna), como en la de ‘abajo’ (varón y mujer). De acuerdo al principio básico de relacionalidad, los ‘fenómenos de transición’ (*phénomènes de passage*) ocupan un lugar muy específico y vital; tienen la función de relacionar los distintos ‘polos’ de los ejes cardinales, para que el sistema cósmico sea realmente *pacha*: un conjunto de interrelaciones ordenadas y fijas. (p. 159)

El principio de correspondencia se deriva de la relacionalidad: “Este principio dice, en forma general, que los distintos aspectos, regiones o campos de la ‘realidad’ se corresponden de una manera armoniosa” (p.137). Incluye nexos cualitativos,

simbólicos, afectivos, celebrativos y rituales, que contiene al cosmos y al microcosmos, de ahí su validez universal.

Otro principio es el de complementariedad o especificidad de los principios anteriores, y cuestiona la presencia de entes opuestos: “Cielo y tierra, sol y luna, claro y oscuro, verdad y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino para el *runa/jaqi* no son contraposiciones excluyentes, sino complementos necesarios para la afirmación de una entidad ‘superior’ e integral” (p. 143).

Macrocosmos y microcosmos, *hanaq/alax pacha* y *kay/aka pacha* se corresponden en múltiples formas. La complementariedad sexual vigente en *kay/aka pacha*, también se hace sentir en *hanaq/alax pacha*. La luna (*killaphaxsi*) como reina de la noche (*tuto/anima*) corresponde a lo femenino y es la base del calendario lunar (*killaphaxsi* significa tanto ‘luna’ como ‘mes’) y el ciclo de menstruación (*yawar apariy/phaxsi wila*) femenino. El sol (*intí/willka*) como rey del día (*p’üñchaw/um*) corresponde a lo masculino y es la base del año solar (*wata/mara*). Los famosos *intiwatana* de los Incas, unos pequeños espigones o puntas de piedra que se erigen sobre otras más o menos planas, serían literalmente el ‘año del sol’ o ‘ciclo solar’; la traducción común como ‘amarre del sol’ se debe al vocablo quechua *watay* que significó ‘amarrar’.

Parece que se trató de un instrumento para definir los meses del año e incluso las horas del día. El calendario incaico se determinó por el curso del sol, las fases lunares y la aparición de las Pléyadas (*qolqa*), pero sobre todo por el ciclo de siembras y cosechas. Los actuales meses se denominan en quechua, en parte por la constelación del sol (junio: *inti raymi*-, diciembre: *qhapaq raymi*), fenómenos meteorológicos (enero: *qolla poqoy*, febrero: *hatun poqoy*), y sobre todo por la secuencia de las labores agrícolas. (p. 175)

La ecosofía es un concepto que se expresa como pachasofía, la *Pachamama* o madre tierra, expresado como tiempo-espacio como casa en forma simbólica, como fecundidad relacionada con el sol (masculino) y la lluvia (femenina, que fecunda a la madre tierra), seres vivos, orgánicos; es, además, un concepto ético, una ética cósmica, donde el ser humano no es dominador de la naturaleza mediante sus fuerzas, de ahí el significado del ritmo orgánico de la *Pachamama*, ligado a los fenómenos naturales. De ahí que su concepción antropológica no sea homocéntrica; la relacionalidad y su identidad se definen a través de ella.

El principio de reciprocidad se concibe desde la ética y la pragmática, como actos recíprocos entre el sujeto y la naturaleza, su vínculo es cósmico: un sistema armonioso y ordenado de las relaciones; principio que según Estermann, rige la vida de los actuales descendientes andinos.

Muchos sacerdotes cristianos reconocieron el saber teológico y simbólico propios de la cosmovisión del pensamiento filosófico, que articula con las exigencias de su tiempo y han trascendido hasta hoy. Muestra de ello es la cosmogonía, la cultura y la espiritualidad propia de los pueblos indígenas, las cuales deben ser reconocidas por el destacado lugar que ocupan en la historia del pensamiento antropológico y filosófico de América Latina.

En este pensar filosófico, la obra de J. Estermann (1998, 2007, 2017) constituye fundamento teórico y metodológico de esencial relevancia para las investigaciones en esta ciencia, por sus aportes sobre la conceptualización de la filosofía intercultural y la filosofía andina; lo andino como categoría multifacética, caracterizada por la racionalidad (simbolismo, lógica andina y sus principios), cosmológica, antropológica, ética y teológica. Como filosofía viva, integra elementos de las culturas fundacionales, devenidos actualmente en procesos interculturales, incorporado lo andino, en un

proceso híbrido con predominio *kichwa*¹⁶ o amazónico, sabiduría sincrética y mágico ritual.

1.2 La Matriz Andina

Matriz, del latín, *matrix*, posee en idioma español -según la RAE (2014)- el significado de “origen o modelo de algunas cosas”, y adquiere diversas connotaciones (útero, molde, entidad principal) con un extenso campo semántico: matrimonio, matriarcado, matizar; además de ser concepto fundamental en algunas ciencias como la filosofía, la matemática, la medicina, la mecánica y en las ciencias jurídicas. La palabra matriz contiene la idea de una trama procedimental que se propone un tamiz, que traduce que mantiene una estabilidad de reglas para la obtención de resultados de esta generación.

En filosofía, ciencia que nos ocupa en este estudio, la matriz filosófica constituye el núcleo de los principios del pensamiento filosófico que son regulativos porque guían la investigación científica: científicismo, humanismo, realismo científico, materialismo y sistematismo o enfoque sistémico; son, además, principios metodológicos (Bunge, 2015). De ahí que la matriz filosófica sea considerada un referente disciplinar que contiene saberes disciplinares y competencias (críticas, dialógicas y creativas) (Mendez, 2023).

En este sentido, la idea de matriz plantea un marco de origen o fuente de algo. En esta investigación planteamos la palabra matriz como una estructura generadora de sentido, es decir, un contenedor de principios, un marco lógico de sentido que tiene una forma particular de entendimiento del mundo, que usa esa lógica y esos principios para, en nuestro caso, producir una poética propia.

Desde los estudios de la poscolonialidad se han propuesto formas de pensamiento subalterno desarrollado en América del Sur, como expresión de la

¹⁶El pueblo *Kichwa* se conforma por aquellos descendientes de pueblos indígenas u originarios que fueron “quechuizados” durante diferentes periodos históricos, especialmente en la colonia.

filosofía andina; al respecto existen abundantes estudios de W. Mignolo y C. Walsh (2018), A. Quijano (2020) o E. Lander (2020), aunque varios pensadores andinos rechazan esta vía por provenir de academias foráneas; frente a ello proponen una vía autóctona desde lo americano, en la cual ya se observan diversas posiciones, entre ellas, la de Rivera Cusicanqui (2018), para quien sus conceptos utopía/diatopía, el *cheje*, son metáforas de un mundo mejor, basado en lo andino, lo mestizo que divide el alma, encubre y niega lo andino, el bilingüismo desde lo andino: el episteme andino.

Para la filosofía andina, matriz andina es el concepto genético de la investigación que tiene su núcleo en el **Kamac**¹⁷ y su escenario en las amplias extensiones de la cordillera de los Andes: lo andino.

Lo andino es una categoría multifacética que se refiere a dimensiones de espacio y topografía, así como de orden religioso; la raíz *aymara* “*anti*” (en plural será *antikuna*) se utilizó por los pueblos originarios para referirse a la “*forma de vida en un lugar sagrado*”, que los señores de los cuatro suyos identificaron el vasto imperio conocido como *Tahuantinsuyo*. (Achig, 2019, p.1)

De ahí, que la pregunta genética de esta investigación, dirigida a responder si desde los Andes septentrionales se pueden constituir una matriz de reflexión teórica, y si esto es posible: ¿Pueden generarse sistemas de creación teatral “otros” basados en esta reflexión andina?

Sin hacer exclusivo o más valioso el pensar andino desde el accidente geográfico denominado Cordillera de los Andes, sistema montañoso que atraviesa gran parte de América del Sur como la columna vertebral de un cuerpo vivo, genera un ecosistema poco usual que trasciende lo puramente geográfico. Los noventa y seis pisos ecológicos que se extienden a lo largo de los Andes, generan y establecen

¹⁷ Palabra quecha, cuya etimología significa el alma, el que anima, agente portador de la potencia animadora, divinidad creadora; también en *aymara* significa acción de ordenar adecuadamente, el que manda o tiene el poder; entidad sagrada que transmite fuerza vital (Diccionario, 2023).

estrategias de vida que caracterizan las expresiones culturales de las poblaciones que habitan esta parte del planeta.

En este modo de asumir el espacio andino, se pueden develar respuestas tecnológicas, forma relacional en las conexiones de eticidad sobre todo lo viviente¹⁸ que se expresan como “matriz andina” expresado en los principios del equilibrio y la armonía (racionalidad del todo, correspondencia, complementariedad, relacionalidad, reciprocidad y ciclicidad o lo relativo a los ciclos) (Achig, 2019).

El mundo andino es una construcción de pensamiento que no se explica, ni se expresa por medio de conceptos; para la filosofía andina, la realidad se presenta en forma simbólica; en ella, la celebración no es menos real que la realidad, misma que ella hace presente. Es en lo celebrativo, que la realidad se hace más intensa por medio de una matriz simbólica.¹⁹ No hablamos de una representación cognoscitiva, sino de una presencia vivencial en forma simbólica. Desde este punto de vista, la idea de matriz funciona como una red de relaciones. Más que un pensamiento, lo andino se traduce en una forma de impresión de la vida.

La particularidad topográfica y climática del espacio andino debió favorecer en sus primeros pobladores una sensibilidad, una matriz simbólica, un imaginario y una organización categorial del pensamiento que ante todo destacan la interrelacionalidad de los seres que componen el mundo, cuya vida discurre siguiendo un ritmo secuencial cósmico de dispersión (movimiento favorable a la diversificación de las formas de vida), y de unificación u ordenamiento de esa diversidad que se articula en términos de oposición y complementariedad, secuencia que se traduce en ciclos de diverso alcance (epocal o cósmico; regional o panandino). Ello parece expresar los profundos contrastes característicos de la geografía y los climas andinos, con su eje de verticalidad que articula zonas ecológicas diversas y complementarias. En este peculiar

¹⁸ La idea de todo lo que vive está atravesada por los conceptos de Armindo Biao (2009).

¹⁹ Símbolo: presentación de la realidad en forma densa, eficaz y sagrada.

espacio surgieron distintas culturas que en activa interrelación constituyeron una matriz civilizatoria común cuya continuidad histórica legitima el uso del término "andino" en el plano cultural. (Depaz, 2015, p. 21)

Esta cosmovisión andina transmitida de generación en generación, se traduce como intuición en el modo de asumir el mundo y la vida, nociones éticas y conductas continuamente renovadas sobre la base de una matriz (andina), llamada por Depaz "matriz genésica" (2015, p. 45), como centro de creencias, sensibilidades y simbolismos del espacio andino.

En este espacio permanece una tradición cultural con notable asimilación de elementos de otras matrices culturales, en las cuales hay una presencia del estatus colonial vivido; se destaca, además, la presencia del mundo andino con sus particulares formas de organización, la imposición del uso del idioma español y su escritura, y la permanencia del sustrato quechua. A través de ella, "su discurso, desplegado en quechua, se ejerce como el trazo de figuras simbólicas que, por tanto, requieren interpretación, pues su sentido es ante todo implícito y, por lo mismo, multívoco, matricial" (p. 28).

Otro elemento privilegiado de lo sagrado en la naturaleza andina y todo el mundo no humano que le es atribuido, tiene una forma específica de existencia; es decir, aquello no humano que está en íntima relación con la existencia del ser humano y la complementa, es por ello, que la piedra (*waka*), los cerros, no pueden ser reducidos solamente a su esencia "pétreo", porque adquieren un carácter simbólico gracias a su energía vital; su simbolismo, al manifestarse como lluvia, río, nube, paloma o árbol, por el carácter de permanencia y perpetuidad que acompaña a la piedra se considera brotada de la tierra; es su potencia vital, *el kay pacha* conectada con *el uku pacha* o la semilla. Depaz (2015) revela su surgimiento:

Al aparecer este *waka*, una mujer del *ayllu Alaysatpa*, llamada *Lantichumpi*, la encontró mientras trabajaba su *chakra*. Cuando la raspó (con su instrumento de labranza) la primera vez la arrojó al suelo diciendo, “¿qué será esto?”. De allí, al escarbar en otro sitio encontró allí lo mismo que había encontrado antes. Entonces se lo llevó diciendo: “esto tal vez sea un *waka*”. Lo mostraré a mis padres y parientes. (p. 237)

Para la conservación de la memoria y la matriz andina es indispensable considerar el texto anónimo, *Manuscrito Huarochirí*; en opinión de Depaz (2015), “texto prístino de la cultura andina, escrito en quechua entre finales del siglo XVI y principios del XVII”, que discurre desde los inicios de la civilización andina y contiene los principales acontecimientos de su cultura, memoria (*pacha*), y la vida (*kawsaynin*) anteriores a la llegada de los colonizadores europeos.

El manuscrito contiene la sabiduría colectiva andina, su energía, sensibilidad, su experiencia cósmica, elementos que tipifican la matriz andina en diálogo con su tradición filosófica: *pacha* o mundo andino (la tierra como matriz genésica, su orientación temporal, su espacialidad, la totalidad del tiempo), *waka* (dualidad de los estados de los elementos de la naturaleza y su simbolismo), *yana* o negrura y *tuta* o la noche (significa pareja que cura, vida cosmovisiva, potencia vital), *kama* (sagrado, poder, potencia vital), **Kamac** (lo cósmico, fuente del *kama*, ánimo vital, de lo ontológico y lo ético).

En la matriz andina, este saber filosófico se centra en la cosmovisión referida a la forma de entender e interpretar el mundo; ese gran todo que involucra la vida, los seres, el tiempo, el espacio en el que está inmerso y del cual forma parte; este sujeto, con relación a la cosmología misma, le ofrece una explicación simbólica que da sentido a todo lo relacionado con su ser.

Por lo tanto, la cosmovisión se convierte en el eje que organiza el pensamiento mitológico y simbólico de la matriz andina, manifestado en las creencias, prácticas,

preceptos éticos, estéticos y valores espirituales de los pueblos, cuyo fundamento justifican y/o sancionan los aspectos relacionados con el ser humano como el paisaje, la religiosidad, la ritualidad, la forma de vida, la interacción social, natural y sobrenatural, animadas por una fuerza y energía seculares.

Estas manifestaciones son clara evidencia de la coherencia de una concepción del mundo con sus disposiciones éticas, estéticas, y sus prácticas sociales y espirituales; razón por la cual, es importante conocer los diferentes aspectos preliminares de las culturas protagonistas del sincretismo cultural que nos caracteriza, cuya base, en la región y la naturaleza de los Andes, está en la presencia de la matriz andina, en concordancia con los principios de la matriz filosófica enunciados por M. Bunge (2015).

La historia, el ser americano, la naturaleza y su paisaje poseen una energía vital-simbólica por su exuberancia inagotable, llamada por Alejo Carpentier (1983) “lo real maravilloso americano” en su teoría homónima: “Lo real maravilloso se encuentra en América a cada paso, [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad [...] de una ampliación de las escalas de la realidad” (p.14).

Desde el siglo XIX, América se debatía entre la naturaleza y la barbarie, según Sarmientos, mientras José Martí aportaba en el ensayo “Nuestra América” de 1891, el concepto de América mestiza, negando la propuesta de Sarmiento, alegando que el conflicto se establecía entre la naturaleza americana frente a la falsa erudición nordómana²⁰.

Esta idea se destaca en los relatos de los cronistas y la representación iconográfica arqueológica, que luego se transmiten al arte colonial. Esta religiosidad se expresa en la importancia de las fiestas religiosas que coincidían con los solsticios y los cambios del ciclo agrario, los denominados *Raymis* y sus prácticas rituales

²⁰ Concepto que se refiere a la imitación de la cultura norteamericana, manejado por Rodó en su *Ariel*.

(sacrificios, ofrendas de objetos preciosos, exvotos figurativos de cerámica, concha y varios productos de la tierra).

La representación iconográfica encontrada a lo largo de la región andina - desde tiempos preincaicos- el relato de los cronistas e investigadores y el significado religioso partía de un orden: *Viracocha* o *Pachacamac* como organizador del mundo, luego, la deidad heliaca del Sol, asociado a su par correspondiente la Luna y a los efectos naturales cíclicos, como los solsticios y los equinoccios, cuyas prácticas de alabanza, adoración y dádivas, se efectuaban en los centros ceremoniales.

En las diversas culturas andinas, entre estas prácticas se encontraban numerosos mitos, como el de los cañaris con el diluvio, el origen de los incas, las narraciones de la Luna, la continuidad del espíritu después de la muerte, según el ajuar funerario encontrado en muchas tumbas, caracterizado por la presencia de alimentos como el maíz, las armas, herramientas y diversos instrumentos musicales, generalmente flautas.

Estos testimonios demuestran las expresiones de la espiritualidad de estos pueblos originarios desarrolladas en el seno de un espacio de relaciones integrales de lo tangible e intangible, incomprendida por los colonizadores europeos; por el contrario, debido a estas creencias y estas prácticas se organizaron 'Doctrinas'; la primera de ellas a cargo del Primer Concilio de Lima que condensa el pensamiento de la Iglesia de Suramérica de mediados del siglo XVI. En ella, se decretó la enseñanza del idioma castellano como oficial, la construcción de una iglesia principal del pueblo donde vivía el cacique principal, y de ermitas en los lugares menos poblados.

En esta "Doctrina" se decretaban las ordenanzas, cuyo objetivo sería la extirpación de idolatrías, desde una posición radical y definitiva, Se ordenó la destrucción de las *wuacas* –lugares sagrados– ídolos y adoratorios, y en su lugar debía construirse una iglesia o colocarse una cruz, originándose con ello un procedimiento de de-culturación.

La intención de los decretos era propiciar cambios en la concepción indígena, aplicando los nuevos esquemas europeos en las festividades; esta dinámica permite comprender la magnitud que alcanzó la resignificación simbólica y conceptual de las celebraciones en un contexto sincrético.

Las prácticas y rituales de fiesta, las ceremonias adscritas al calendario agrícola de siembra y cosecha en las que se hacían los *taquis* –música y danza- eran presididos por los sabios –*yachac*-, denominados hechiceros, o sabios, todas estas prácticas son consideradas supersticiones y en su momento vetadas. El cura jesuita Fernando de Avendaño trabajó por la extirpación de idolatrías, conjuntamente con Arriaga (s/d), y denunció las prácticas ancestrales que se efectuaban en la Fiesta del Corpus, relacionada con la música y la danza en la Fiesta del *Oncco* y *Mita*:

Acabadas las confessiones en las fiestas solemnes, que suelen ser tres cada año, la principal cerca de la fiesta del *Corpus*, o en ella misma, que llaman *Oncoy mita*, que es quando aparecen las siete cabrillas, que llaman *Oncoy* las quales adoran por que no se les sequen los ma ses, [...] que llaman *Ayrihuaimita*, porque bayla el bayle *Ayrihua*. En todas ellas ay ayunos, y confessiones, y acabadas beben, baylan, y cantan, y danzan, y las mugeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y vnas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman *succhas*, pónense vnas cabe as de venado, que llaman *guaucu*, y de estos instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión (*Sic*). (Arriaga, s/d, s/p)

Las comunidades aborígenes, en su extensa trayectoria histórica, desarrollaron formas de interrelación con su entorno, expresada de diversas formas para mantener el equilibrio y la continuidad de la vida; estas formas no son invariables, muchas de sus prácticas aún perviven en el sincretismo y en otras manifestaciones vinculan la

Fiesta del *Inti Raymi*²¹ con la Fiesta ritual del *Corpus Christi*, las que paralelamente se desarrollan en época del solsticio.

“El mundo de arriba” o el *Hanan pacha* representa los fenómenos atmosféricos, los que cooperan con la continuidad de la vida y su duración en el tiempo (el Sol y la lluvia). El mundo terrestre o *Kay pacha* representa las diferentes formas de relación entre los integrantes de la comunidad -*Ayni*- y posibilitan el bienestar y garantiza su continuidad, complementado con el poder de la fertilidad de la *Pachamama*, y la protección de los *Apus* o cerros sagrados.

Durante la ceremonia del *Uku pacha* o el mundo de los muertos, la presencia de los antepasados ancestros se manifiesta a través de la sabiduría que se reivindica en cada práctica ritual: tradición y la continuidad ancestral de esta relación.

En este contexto integrador, la religión equivale en su esencia a una ética, el ser andino es colectivo y social, formas de vida que lo demuestra en sus prácticas del diario vivir. A partir de este principio se desprende una lógica de equilibrio y proporcionalidad en los empeños colectivos, es decir, el trabajo de beneficio comunitario es responsabilidad del colectivo, aparece la lógica de la *Minka*, como una concreción proporcional de la ética del trabajo, en donde todos y todas, los y las miembros de la comunidad son corresponsables de forma proporcional de las labores del colectivo.

Este principio se hace efectivo en cada celebración y ritual, para garantizar la armonía de vida, y el cumplimiento de la función de cada especie. La armonía de la *Pachamama*, con el ser humano y el cosmos, dan como resultado la fertilidad y la producción de alimento.

Según Estermann (1998), el principio integrador de la cultura andina es la reciprocidad o *Ayni*; su base es el orden cósmico como un sistema balanceado de relaciones; un sistema de trabajo de reciprocidad familiar entre los miembros del *ayllu*

²¹ Festival Inca del solsticio de invierno que continúa celebrándose hoy. (Glosario, s/d)

o comunidad como conciencia del yo comunitario expresada en la dinámica de la reciprocidad de las concepciones andinas que expresan armonía.

Para lograr el equilibrio, se ofrenda a la vida lo mejor de cada individuo, sembrando en ella las semillas para la cosecha preferida: dar y recibir; es una relación bidireccional en forma perdurable como forma de vida porque el Amaru hace referencia a este principio, sintetizado en una interacción y dádivas, que se cumplen a nivel comunitario, con la naturaleza o con la divinidad y espíritus. Ellas se expresan en:

- La *minka* o trabajo comunitario donde participan los miembros de la comunidad para reunir recursos y efectuar alguna actividad laboral en bien de todos.
- El *trueque* o intercambio de productos o bienes
- La *Pampa Mesa* o mesa comunitaria, en ella los comuneros aportan algún tipo de alimento, además de participar en la procesión del *Inti Raymi*.

Todas estas prácticas refuerzan la unidad y solidaridad comunitarias; entendiendo que en cada parte de la urdiembre hay siempre un encuentro de opuestos, que no se consideran rivales, sino que, muy por el contrario, en las fuerzas opuestas buscan complementarse, el ritual en sí mismo constituye un acto de reciprocidad, y de complementariedad, esto se concreta en el hecho por ejemplo de que el orden cósmico y el orden humano se corresponden mutuamente e interfieren.

El principio andino de “como es arriba, es abajo”, se expresa por ejemplo en la ceremonia del *Inti Raymi*, la representación de la *Chakana*²² que es un diseño andino de la cruz escalonada que parte de la medida astronómica de la Cruz del Sur o constelación de Orión, que se observa en el cielo austral para el 21 de junio fecha de la fiesta del *Inti Raymi*.

Este símbolo es elaborado gráficamente por los comuneros; representa la convocatoria al universo a través de sus cuatro puntos cardinales que convergen en el

²² Nombre que los pueblos andinos dan a las seis estrellas de la Cruz Sur, también es la tarima o palos cruzados de la camilla funeraria; **chaca** es aguante, apoyo, par o complemento para el apoyo entre elementos vinculados. (Lajo, 2005)

centro de la ceremonia, lugar de enlace de todas las fuerzas expresión concreta de los opuestos que se complementan. El *Tinkuy* o principio de encuentro está presente de la misma manera en el diseño del altar del templo del sol en la ciudad del Cuzco; allí se encuentra el templo más significativo, construido por los *Inkas* antes de la conquista: el altar del *Coricancha*.²³

Todo el diseño del altar está atravesado por el encuentro de fuerzas opuestas que se complementan. En su estructura conviven, en armonía precisa, energías dispuestas entre lo izquierdo y lo derecho, lo alto y lo bajo. Cada entidad representada encarna una parte de ese diálogo, sosteniendo con su contrario una tensión equilibrada. Es en esa correspondencia de opuestos donde el altar encuentra su sentido: un tejido de fuerzas complementarias que se necesitan mutuamente para mantener el equilibrio del conjunto.

En esta representación, el Universo o *Pacha* adquiere la forma de una casa, así se demuestra la convicción andina de la integridad y la interacción de todo cuanto lo conforma; en la cúspide se encuentran cinco estrellas formando una cruz, y debajo aparece el nombre *Viracocha* o *Pachayachachi*²⁴, regente de la concepción cosmológica andina. Esta estructura sugiere la connotación mítica del ordenador del universo representado de forma abstracta por la estructura de la elipse alargada que sugiere la integridad de los tres mundos y presenta al Sol y Luna a cada lado (Milla, 1990).

1.2.1 *Kamac*

Mikuy Kamac, que animan la comida,

Puca Kamac, que animan los alimentos,

Tiqsi Kamac, que animan las aguas subterráneas.

²³ *Coricancha*, el Templo Inca del Sol, fue uno de los más sagrados y respetados edificios del imperio Inca. Acudían al lugar poblaciones de todo el Imperio para rendir culto y tributo a sus dioses, pero el interior del recinto estaba reservado para las más importantes personalidades de la época.

²⁴ Creó el mundo oscuro y sin sol, ni luna, ni estrellas; por esta creación le llamaron *Viracocha Pachayachachi*, que quiere decir, “creador de todas las cosas”.

Nosotros partimos de un principio fundamental, que dice que todo tiene vida, todo tienen sustento, todo está relacionado, es ese espíritu, es ese hálito de vida, todo está conectado y hay una relación sagrada primigenia, que hace que todo esté conectado (Testimonio Taita Angel Japón)

El espectro del saber andino y de sus principios constituyentes articulan la posibilidad de entender, que el mundo andino se constituye sobre la base de una red de relaciones de intercambio; sus elementos están contenidos y son contenedores de esa relación, en este sentido, la fundamentación axiológica de las relaciones entre los seres es una relación de igualdad, la realidad del hombre andino se propone compuesta por una serie existencias que tienen un valor ético de igual valor existente que el mismo hombre.

Comprender este elemento plantea una recomposición de las fronteras ontológicas que se concreta en un cambio de paradigma profundo, porque en el fondo hay una propuesta de relaciones consustanciales, entre lo humano, lo más que humano y lo no humano, que extiende hacia otros campos.

La comprensión del mundo, tal como en occidente es conocido, plantea además el reconocimiento de una serie de existencias diferentes a lo humano que ubica en igualdad de condiciones todo lo existente, reconocer “lo otro” como un existente con derecho a ser entendido como un dialogante y existiendo ser respetado. Este es el origen de la forma ontológica **Kamac**.

Estermann (2007, p. 164) define el **Kamac** como agente portador de la energía creadora, fuerza vital: “creación o creador” aunque el término es pluri-significativo, el autor de esta tesis se afilia a este significado al imbricarse con el objeto de la tesis: la matriz andina contenida en el **Kamac** es la creación potenciada por la energía vital.

Desde este punto de vista, las formas de existencia “otra”, pueden ayudar a configurar la evidencia de la existencia de seres no humanos, y más que humanos, aspecto central en la temática de la investigación: “Lo *Kamac* es un agente de vida que alude en el idioma *aymara* al soporte de existencia de las cosas en su ser” (Depaz, 2015, p. 219). Flores Quelopana (2016), citado por Giannetti y Paz (2020) indaga sobre la semántica del concepto:

En *Vocabulario de lengua aymara*, de Ludovico Bertonio (1612), *Kamac* significa acción de ordenar adecuadamente. [...]. En *Vocabulario* de Diego González Holguín (1608) se consigna como “creador”. [...]. Garcilaso (Inca Gracilaso de la Vega) es la única voz altisonante al traducir el significado religioso de *Kamac* ... como vivificador o animador [...] lo que está buscando es recuperar el sentido prístino del significado quechua [...] subrayando que *Pacha* es mundo universo, tiempo espacio y *Kamac* es animar, que ánima al mundo. (p.40)

Gerald Taylor (1974-1976, 2000), citado por Godenzzi (2022) presenta el análisis filológico de los términos ***Kamay***, ***Kamac***, ***Kamasqa***:

El antiguo concepto de *Kamac* [...] ofrece sin duda la mejor ilustración de este sistema de pensamiento: las divinidades, los ancestros fundadores de linajes, las estrella entre otros seres poderosos eran *Kamac* (‘que comunica su esencia a’) de diversos receptáculos vivos, es decir comunicaban su ser (*kama*- < **kamU*-) a los seres humanos, las plantas cultivadas, las chacras y el suelo. (p. 27)

Para la antropóloga Gloria Salinas Valdez (2023), en su entrevista en *YouTube*, “Orden andino para una alternativa civilizatoria para la humanidad”, ***Kamac*** significa orden andino, para superar la explotación y la destrucción de la madre tierra,

y frente a esta crisis, en primer término, ecológica, la alternativa de “otro mundo fue y es posible” está presente la concepción andina de **Kamac**.

Kamac es la matriz donde todo lo que existe tiene un orden y ordenador (*kamachikuq*), su propia identidad, su singularidad, pero solo se armoniza y convive en equilibrio al vincularse, es la trama del tejido de la vida comunitaria. Los humanos somos parte del orden natural, como las demás especies y seres de la *pacha*, ... el orden andino.

Kamac significa también ayuda mutua, complementariedad, reciprocidad y espiritualidad, frente a las propuestas “civilizatorias” europeas de dominación (esclavista, colonialista y patriarcal). **Kamac** se sostiene en la matriz ancestral (andina) donde todo lo que existe se compone de energía (fuego, agua, viento, tierra), unidos por el **runa**, en constante complementariedad, con el *ayllu* y la comunidad: *pacha Kamac* y *Pachamama*.

Aquí se presenta unidad y diversidad, en armoniosa relación del todo con las partes en equilibrio, el cual es posible “en tanto exista el orden (**Kamac**), los consensos, la racionalidad, la complementariedad tejida desde complementariedad tejida desde la empatía” (Salinas, 2023, s/p).

Según Palacios (2017), **Kamac** es base de conocimiento, citado en el texto quechua: el “verdadero ser de la filosofía”; **Kamac** es dar fuerza: “*runata kamay, waynata kamay, llamata kamay*”. El estudio etnohistórico de Mulvany (2004), se basa en las relaciones entre el ritual, la organización social, el calendario solar, y las metáforas visuales y verbales en el mundo incaico; en este, define **Kamac** como el ser sobrenatural capaz de distribuir la energía vital a los seres humanos y a todas las cosas que le rodean en unidad con el *Ayni*.

El concepto de «ayni» se refiere a la reciprocidad, que puede ser simétrica o asimétrica. Este principio regula las relaciones entre los grupos sociales, pero

también entre seres humanos y sobrenaturales, entre lo social y lo natural.

Mediante el *ayni* se establecen reglas de circulación de energía expresada como *Kamac*. (p. 375)

Giannetti y Paz (2020), en su estudio sobre la comprensión de las lógicas de ordenamiento andino, se refiere al concepto matriz para comprender la racionalidad, y la energía que le es inherente, “una noción de permanente flujo de movimiento que depende del orden de las relaciones que se establezcan entre los sujetos del cosmos” (p. 16).

Algunos autores, asimismo, enlazan estos términos con el de **Kamac**, que ha sido tempranamente referido en los documentos coloniales y retomado en trabajos arqueológicos. Incluso, algunos lo describen como una forma particular y evolucionada; les atribuían las fuerzas vitales causantes de sus impulsos y actuaciones, conocidas como *camasca* o *hamaquen*.

De ahí el concepto de **pachakamac**, inspirado en la idea cristiana del creador y hacedor del hombre y del universo, una proyección de ascendencia eurocéntrica de Flores Quelopana (2015), citado por Giannetti y Paz (2020), frente a la concepción de la filosofía andina que define el **Kamac** como energía vital que inspira a todos los elementos del universo, animados e inanimados; una potencia y una fuerza vital: “Sobre la naturaleza del *Kamac* hay ya un cuerpo de interpretaciones importante aunque no sean homogéneas. Es entendido por todos aquellos que han estudiado crónicas andinas o han realizado etnografías actuales como fuerza vital o energía anímica” (p. 6).

La matriz andina entiende el fenómeno de lo vivo como un aspecto fundamental para la existencia de las cosas. En este sentido, lo vivo no tiene que ver con lo vital humano, se refiere más bien a otra forma de existencia, a partir de este concepto de otra manera de existir, hablamos de diversas formas de existir más allá de la idea logocéntrica del vivir. Existir es un ánimo o una potencia vital que sostiene lo

existente. Lo vivo, es más que lo animado, se considera esta fuerza que hace vivir o **Kamac**.

Esta interrogación sobre lo vivo o **Kamac** (sostiene la vida, anima, hace vivir), es aquello que se considera el *bíos* de las cosas. Se trata entonces en esta investigación, de generar un traslado a la escena de este fenómeno plenamente andino, como esta operación; permite percibir la emergencia de una matriz escénica que intenta investigar, desde la cultura andina, las bases biológicas de la comunicación en la representación espectacular o escénica.

En el año 2018, en el desarrollo de la fase de campo de un proyecto de investigación con las comunidades de indígenas de Quilloac, provincia del Cañar, experimento la existencia de una entidad, que, a decir de los compañeros, se denomina: **ISHI**. Se trata de la neblina de la montaña; el compañero Pedro Solano²⁵, cuenta en su entrevista (2023), que el ISHI, tiene la capacidad de llevarse diferentes animales, cosas e incluso seres humanos. Es decir, en términos de nuestra tesis estamos ante una existencia dotada de agencia propia: dotado de **Kamac**.

En el año 2022, desarrollando la investigación a partir de las resistencias de las comunidades de las parroquias de Tarqui y Victoria del Portete, ante el avance de las concesiones mineras en la zona de kimsacocha/Rio Blanco. Me hablan de la vida de la laguna y como esa existencia ha sostenido la resistencia de esas comunidades por más de 20 años, de manera ininterrumpida, de la intensión de diferentes compañías mineras que tienen la intención de explotar los metales existentes en ese sector. Nuevamente constato la evidencia de una existencia más que humana, en la vida de la laguna y en la resistencia de los compañeros y compañeras.

²⁵ Pedro Solano es dirigente de la comunidad de Quilloac perteneciente a la provincia del Cañar-Ecuador. La Nación Cañari es parte de las 14 nacionalidades y 14 pueblos que habitan el territorio ecuatoriano.

1.3 Teatralidad - Teatralidad Expandida - Teatralidad Andina desde la Etnoescenología

Los antiguos nos han dicho que pasar por
Kimsacocha era bien difícil,
las lagunas les atraían,
allí había que entrar sin zapatos,
porque eran lugares sagrados,
y si hacían la ceremonia que deben hacer,
entonces si podían descansar en
una cueva que hay en Kimsacocha.

Testimonio Lizardo Shagüi (2023)

1.3.1 Teatralidad

Pensar la teatralidad es internarse en un territorio movedizo, donde los límites del arte y la vida se confunden. No es una propiedad exclusiva del teatro, ni una esencia que se pueda contener en fórmulas estables. La teatralidad, más bien, vibra como un acontecimiento: una aparición momentánea que se produce en el encuentro entre un hacer y un mirar, entre la acción que se despliega y la mirada que la acoge.

Erving Goffman (1956), al analizar la vida social como un entramado de representaciones, lleva esta idea más lejos. Afirma que cada interacción humana implica una puesta en escena, un juego de roles, un manejo del cuerpo, gesto, y palabra. Desde este ángulo, la teatralidad actúa como una trama invisible que sostiene la convivencia social: las máscaras usadas, las coreografías repetidas, las ficciones habitadas, forman parte de la teatralidad de lo cotidiano.

Desde otra perspectiva, Roland Barthes (1975), la describe como un “texto sin texto”. Según su visión, la teatralidad precede a la escritura y a la palabra: es la energía que fluye entre los signos del cuerpo, los objetos, las luces, los sonidos, antes de que el discurso los estructura. Se trata de un exceso de sentido, una vibración que escapa a cualquier codificación. Por ello, la teatralidad no se limita a la escena teatral, se extiende a las prácticas sociales, rituales y formas de existencia. Desde esta visión, la teatralidad se aproxima a lo ritual.

En ese punto de encuentro surge su fuerza, su poder para crear un espacio alternativo dentro de lo real. Josette Féral (1982), uno de los teóricos más destacados en este ámbito, define la teatralidad como un efecto que surge de la interacción entre el observador y lo observado. No se limita a una ficción representada; consiste en la creación de un espacio de alteridad.

Este espacio no existe antes de la mirada; se forma en el instante en que la percepción se desprende de la continuidad del mundo y destaca una figura, un gesto, un fragmento, dotándolo de valor escénico. Así, la teatralidad no reside en lo que se muestra, sino la mirada que lo transforma en un evento significativo.

Féral (1982) traslada el concepto de teatralidad desde el teatro tradicional hacia los estudios culturales, argumentando que lo teatral puede surgir de cualquier contexto donde la mirada se detenga y lo diferencie. Esto no es una cualidad exclusiva de los escenarios, sino, una capacidad perceptiva.

La vida cotidiana está llena de ejemplos en los cuales la teatralidad aparece: un ritual festivo, una protesta callejera, un gesto de duelo, en la manera en que un cuerpo se presenta ante los demás. Cada uno de esos momentos condensa la tensión entre el hacer y el mirar, entre lo que acontece y lo que se reconoce como acontecimiento.

Esta perspectiva desestabiliza las jerarquías entre arte y vida, entre representación y realidad. Si el teatro, durante siglos, buscó crear la ilusión de lo real, la teatralidad, tal como la concibe Féral (1982), devuelve la mirada a la realidad misma para descubrir su capacidad de teatralizarse. El mundo ese transforma en una escena, la mirada establece los límites del espacio, y la percepción organiza la dramaturgia de lo cotidiano. Así, la teatralidad se presenta como una forma de conocimiento y de conexión con el entorno.

Patrice Pavis (1990), en sus investigaciones sobre el signo escénico, ubica la teatralidad en la intersección de la acción y el discurso dramático. Para él, lo teatral se manifiesta en la puesta en escena, en la interacción entre cuerpo, palabra, espacio y

tiempo. Esta definición se centra en lo escénico y en la materialidad de la representación, y reconoce que allí se genera tipo de pensamiento, una red de signos que va más allá del texto y lo convierte en un acontecimiento. Por lo tanto, la teatralidad, no es solo lo que se representa, sino también, la manera en que la representación se lleve a cabo.

Oscar Cornago (2005) amplía esta reflexión al considerar la teatralidad como un paradigma estético de la modernidad. Para él, lo teatral es un dispositivo que revela aspectos ocultos de la realidad y representa una forma de pensamiento crítico que cuestiona los ordenamientos establecidos.

La teatralidad se convierte en un espejo que refleja la identidad, pero, además, es una la imagen de lo que somos, una abertura a otras posibilidades de ser. Al teatralizar la vida, se produce una distancia que permite verla de otro modo, revisarla, imaginarla diferente.

Como plantea Arana (2007), la teatralidad puede ser entendida como totalidad mimética, un acto que imita la vida, y al hacerlo, la transforma. El ritual no solo representa algo, sino, que lo hace presente y lo actualiza. De manera similar, la teatralidad no replica la realidad, sino que la reinventa. Es una práctica cultural influenciada por su contexto, por los códigos que representan a una comunidad y por las relaciones entre actores y observadores.

Por esta causa, cada cultura genera sus propias formas de teatralidad. En algunos casos, estas se expresan en los escenarios; en otros, en plazas y calles, en los rituales de la vida pública o privada. Así, lo teatral no es exclusivo del arte teatral: es una característica del acontecimiento que surge cuando una comunidad se observa a sí misma.

En esa distancia se juega la potencia política de la teatralidad. Cuando un gesto cotidiano se vuelve visible, cuando una acción banal se transforma en escena, se produce un desplazamiento de sentido. Lo que antes era invisible se vuelve centro de atención; lo que era marginal se instala en el espacio de lo común.

La teatralidad se transforma en un acto de resistencia, en una demostración de poder y habilidad para que el espectador observe el mundo de una forma diferente: la teatralidad como un ejercicio de atención; por ello, en diversas culturas, el hecho teatral comparte el rito con la capacidad de suspender el tiempo ordinario, de convocar presencias y hacer aparecer lo invisible. Esa magia radica en la intensidad de la relación que se establece entre los participantes del acto escénico; a través de la teatralidad, esa relación se densifica y lo real desborda una energía simbólica que lo transforma.

Por eso, hablar de teatralidad es hablar de relación. El teatro comienza allí donde dos miradas se encuentran, donde un cuerpo se ofrece a la percepción del otro. No importa tanto el lugar —una sala, una calle, una casa— ni los medios —un texto, una improvisación, un silencio— sino la disposición para entrar en relación, pues el teatro, desde este enfoque se compone de miradas, de la observación y presencias, no solo de acciones o palabras.

La teatralidad, en rituales populares o en celebraciones comunitarias, aparece como saber encarnado; a través de ella, los cuerpos conocen cuándo y cómo disponerse, el valor simbólico de la gestualidad y el significado de los objetos. No existe una división entre el que actúa y el que observa porque todos son partícipes de un mismo acontecimiento. Esa comunión recuerda el origen ritual del teatro, cuando la representación era una forma de comunicación con lo invisible, con los dioses, con los muertos, con las fuerzas del mundo.

Esa raíz persiste. Aun en las formas más contemporáneas del arte escénico, la teatralidad conserva algo de ese poder de invocar, de convocar presencias. Cada vez que se produce un encuentro escénico, algo del orden de lo invisible se hace sensible. Es en este contexto allí donde la teatralidad demuestra su poder: en su habilidad para crear una apertura en la percepción habitual que permite al espectador, ver el mundo de una manera diferente.

Se podría afirmar, que la teatralidad es un ejercicio de atención. Allí donde alguien observa con intensidad, la realidad se transforma en teatralidad. Un cuerpo que atraviesa la calle, una mujer que reza en silencio, un niño que juega con su sombra: cada uno de estos gestos tiene la potencialidad de convertirse en escénico. Todo depende de cómo se perciba.

La teatralidad no se impone; se manifiesta. En una época en el cual la imagen predomina y la mirada se vuelve rápida, la teatralidad ofrece una forma de desacelerar, de devolver profundidad a lo visible. Esta idea es crucial para esta investigación, porque invita a mirar de nuevo, a detenerse, a captar la textura de lo que sucede.

Esa pausa también, es una forma de conocimiento: al mirar con atención, descubrimos la riqueza simbólica d lo cotidiano, de la dramaturgia oculta que sostiene nuestras vidas. Desde esta visión, la teatralidad no se limita al teatro, sino que lo trasciende. El teatro, como forma artística, no es solo una generan sus ficciones y construyen sus identidades.

El reto es reconocer esas formas sin reducirlas a espectáculo, sin despojarlas de su riqueza simbólica; la teatralidad, al convertirse en simple apariencia, pierde su impacto. Su fuerza consiste en la profundidad de la relación, en la intensidad del encuentro y en la fragilidad de lo que se manifiesta. Es una forma de presencia, no un simulacro.

Por ello, la teatralidad no puede definirse de manera absoluta o definitiva. Es un movimiento, una vibración entre lo real y lo imaginario, entre el cuerpo y la mirada, entre la acción y su eco. Es una forma de “estar en el mundo”, de relacionarse con los demás y de generar significados. En ella resuena algo profundamente humano: el deseo de ser visto, de compartir una experiencia, de dar forma visible a lo invisible.

Cuando Féral (1982) afirma, que la teatralidad se instala en la mirada del espectador, invita a considerar que cada acto de percepción es, en sí mismo, un acto creador. La mirada no solo capta, también inventa. Cada vez que miramos,

configuramos un mundo. Tal vez esa sea la lección más profunda de la teatralidad: que el mundo se vuelve más vivo, cuando alguien lo observa atentamente.

Así, la teatralidad se vuelve una práctica del ser, una manera sensible de relacionarse con el entorno. En este proceso, la vida se convierte en escena y viceversa. Todo puede ser teatro, no porque todo sea una farsa, sino porque todo puede ser vivido con una intensidad que lo haga visual.

En ese cruce, entre mirada y acontecimiento, la vida se vuelve escena y la escena se vuelve vida. Todo puede ser teatro, pero no porque todo se finja, sino porque todo puede ser habitado con una intensidad que lo haga visible. Allí, en ese umbral, la teatralidad se hace evidente.

1.3.2 Teatralidad Expandida

En códigos contemporáneos, la teatralidad expandida desborda el concepto tradicional de puesta en escena, con nuevas maneras de concebir los espacios escénicos que invade espacios múltiples, así como sus modos de producción y recepción. Una de sus expresiones actuales es la *performance*, “gestos vivos contra las convenciones del arte establecido” (Sagaseta, s/d); en el ámbito teatral, este llamado teatro de presentación, porque prevalece la autorreferencialidad, que no tiene como base un texto dramático:

Performance (en inglés, ‘representación’), consiste en una práctica artística que consiste en “representar” o llevar a cabo (generalmente ante un público y en directo) una obra de arte, es decir, considerar simplemente el evento que constituye esta representación como una creación en sí misma. Entendida de este modo, una *performance*, puede ser infinidad de cosas en función de cuál sea el acto que se realice. Así, se ha generado lo que se conoce como *performance*-danza, *performance*-teatro, *performance*-plástica, etc, según haga hincapié respectivamente en la representación de una danza, un evento teatral o una creación plástica, pictórica o escultórica. Todas estas categorías, sin

embargo, comparten como base el adjudicar una mayor importancia a la realización que a lo realizado. (Segaseta, s/d)

La estética de lo performativo había animado las propuestas de la escena norteamericana vanguardista del *Living Theatre* o del *Environmental Theatre* y su *Performance Group*. En ellos, los espectadores no solo podían participar, pues eran invitados a conectarse con los actores produciendo disímiles efectos psicológicos, sensoriales, energéticos y motores (San Martín, Pérez y Marrero, 2021).

Fischer-Lichte (2011), a través del texto *La estética de lo performativo* se propuso teorizar sobre lo performativo en la escena y para ello, dialoga con un amplio repertorio de autores y una selección de obras inscritas desde la modernidad, con sus principales categorías relativas a las *realizaciones escénicas*; de ahí su enfoque histórico, metodológico y teatrológico.

La estética de lo performativo, referida al teatro a partir del llamado *giro performativo*, requiere de un extenso examen en lo relativo a la producción dramática en la historia del teatro desde las realizaciones escénicas posteriores al teatro clásico griego, como antecedente.

El objeto de estudio de esta teoría estética se sostiene en el concepto de *teatralidad extendida*, como una forma de mirar y poner en escena los mecanismos de producción de significados: *la re-presentación*. Este remite según Fischer-Lichte (2011, p. 17), citado por San Martín, Pérez y Marrero (2021): “una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen”.

La re-presentación, como forma de teatralidad, es el término seleccionado para la traducción del alemán (*Aufführen*), la cual subraya su dimensión performativa ('algo que está pasando aquí y ahora'), traducido como *realización escénica*: el hecho estético que se realiza en el escenario como resultado de acciones en un momento, espacio y tiempo determinado

Fischer-Lichte toma el concepto *performativo*, Austin (1982) citado por Fischer-Lichte (2011); desde 1955 en *Cómo hacer cosas con las palabras*, ya había empleado este término performativo, que significa “realizar acciones”; el haber recurrido a este neologismo, colocó a Austin a la vanguardia en la filosofía del lenguaje, de ahí que Fischer-Lichte sustente su estudio en dicha definición: “los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas ... con ellos también se realizan acciones [...] enunciados performativos” (p. 48).

El arte tiene la capacidad de producir cambios y transformaciones. Según este autor, este enunciado posee dos rasgos distintivos: *autorreferencial* (significa lo que hacen) y *constitutivo* de la realidad (crean la realidad social que expresan).

1.3.3 Teatralidad Andina

En los espacios relacionados con la cultura andina, la teatralidad adquiere un significado especial, va más allá del que el destacado en las categorías convencionales del arte escénico. No se refiere a un recurso representacional ni de una estética; es un modo de presencia y de conocimiento que surge de los tejidos de la vida colectiva.

Este tipo de teatralidad no diferencia lo humano de lo sagrado, partícipes de rituales, fiestas, marchas o prácticas comunitarias; a través de ella, cuerpos, gestos y objetos se conectan en una trama simbólica, pues el acto, sujeto de teatralización, se encuentran traspasados por fuerzas visibles e invisibles. Debido a ello, el hecho teatral no solo es representación, pues, se reconfigura como una práctica relacional que activa la memoria, la energía y la identidad del pueblo.

Opuestamente la teatralidad en tanto develadora de las condiciones de la precomprensión del mundo y de su proceso de construcción, muestra a las categorías de la precomprensión del mundo como lugar sobre el que se debe operar en toda práctica auténticamente revolucionaria. (Faccelli, 1998, p. 109)

Este autor toca el aspecto central de la reflexión en torno a que, la teatralidad tiene la posibilidad hacer visible “las categorías de precomprensión del mundo” (p. 109); es decir, un abordaje por las fibras de aquello que sostienen de manera vital la expresión espectacular teatralizada, posibilidad que permite hacer un viaje más profundo por los mundos de la cosmovivencia, en este caso, andinos.

Juan Villegas (1996) propone comprender la teatralidad como una categoría que se manifiesta en la mirada del otro, en el instante en que un hecho se reconoce como significativo dentro de una cultura. No es un atributo exclusivo del teatro, sino una operación simbólica que acontece cuando una comunidad se representa a sí misma.

En este sentido, la teatralidad se vuelve un instrumento interdisciplinario y crítico, capaz de vincular las dimensiones estéticas, antropológicas y sociales de la experiencia. Permite leer, tanto las formas artísticas como las puestas en escena de la vida cotidiana, entendiendo que ambas participan de una misma lógica cultural de representación.

Villegas (1996) señala que “se hace preciso entender y sistematizar las teatralidades legitimadas dentro de las culturas a las que pertenecen los textos dramáticos o las puestas en escena en un momento histórico” (p. 15). Derivado de ello, se puede afirmar que cada sociedad adquiere un matiz esencial: la teatralidad no puede ser comprendida fuera de su contexto.

Es decir, cada sociedad produce y legitima sus formas de teatralidad propias, y se adecuan a sus formas simbólicas y a sus maneras de interactuar con el mundo, es por ello, que una valoración de lo teatral necesitar concebirse en contextos culturales, históricos y sensibles propios.

Este autor propuso “pensar la teatralidad” desde una perspectiva multidisciplinaria; aduce que lo teatral no se circunscribe al espectáculo ni a la dramaturgia, porque se conecta con un sistema de signos y de prácticas sociales que cohesionan la experiencia colectiva; a través de ella, lo cotidiano interrelaciona con la

lógica de la cultura que lo origina. Esa conexión posibilita clasificar la teatralidad como fenómeno: todo gesto, rito o interacción pública, representa un conjunto de valores, imaginarios y memorias, expresados mediante una complicidad compartida.

Esta concepción teórica, adquiere un fecundo relieve en los espacios de la cultura andino; en ella, la teatralidad se imbrica con prácticas rituales que dan sustento a la vida comunitaria y no puede entender fuera de su contexto. Entre estas prácticas, puede aludirse a la llamada “cura del espanto”²⁶; esta ceremonia se considera una forma teatral, ya que para este, se reconstruye una escena verosímil: confluyen en esta “escena”, el oficiante, el cuerpo objeto de cura, elementos simbólicos (hierbas, alcohol, fuego) y la presencia de una comunidad que observa y valida la acción.

No obstante, este tipo de teatralidad no implica simulación ni artificio, es una forma de visibilizar la energía que circula en el acto configurado como acción terapéutica: no se dramatiza un relato, se vive una operación energética y afectiva, que devuelva vitalidad al personaje afectado.

En este tipo de prácticas, la teatralidad se manifiesta en el tejido relacional entre quien realiza la acción y quienes la presencian. La mirada del otro, como señala Villegas (1996), no es una mirada distante, sino partícipe. Ver no significa solo contemplar, sino reconocer la eficacia simbólica del gesto, su pertenencia a una trama cultural compartida. El acto ritual se convierte en una *performance*, pues en su proceso, el espectador no solo observa pasivamente, pues se siente afectado e implicado en las manifestaciones rituales.

Esta es una evidencia, de que la teatralidad se manifiesta de forma extrateatral, fuera de sus espacios, rebasando los límites del teatro institucional o del espacio escénico tradicional; es una manifestación que acude a lo cotidiano, a lo colectivo a través del desarrollo del ritual como expresión de la vida social de ese contexto.

²⁶ En las culturas suramericanas ancestrales, el susto o espanto es considerado un remedio que se cura mediante una ceremonia ritual purificador para fortalecer el organismo. Los “remedios” rituales se adquieren en mercados, plazas o espacios domésticos (hierbas, animales).

Es este un ejemplo de cómo en las comunidades andinas, la teatralidad no se opone a la realidad: la complementa; a través de ella, en medio del rito, los cuerpos actúan de forma verosímil, pues la representación forma para ellos mismos: encarnan fuerzas, memorias y relaciones que se actualizan en el ritual; esta es al unísono, una práctica espiritual, un acto terapéutico y un hecho escénico.

Entender esta conexión hace que esta forma de teatralidad se convierta en una forma de conocimiento; mediante ella, las culturas tienen la capacidad de organizar sus experiencias, sus prácticas culturales, su narrativa, a la vez, restablecen el equilibrio espiritual y energético.

Mediante la práctica ritual de la “cura del espanto”, las comunidades no solo la reconocen como una práctica ancestral, también reactualizan como una forma de pedagogía simbólica: recuerda a todos, que la energía, el cuerpo y la colectividad son inseparables. Desde esta perspectiva, la teatralidad se transforma en una “tecnología cultural”, una forma de vivificar la conexión entre los seres y las fuerzas que los habitan.

El concepto de teatralidad situada que propone (1996) puede considerarse una herramienta que hace posible la lectura de las formas en que las culturas en Latinoamérica dramatizan su existencia. Ella permite que cada sociedad conciba las formas de producir sus propias escenas de reconocimiento; entre ellas: fiestas patronales, desfiles, procesiones, protestas o curaciones, como expresiones teatrales de lo colectivo.

La diferencia esencial que se establece entre la teatralidad andina y la occidental, se refiere al concepto de representación; en ella, el acto visibiliza una relación, no busca representar una ficción; en la escenificación no se separa el símbolo de la vida, porque se enlazan en un mismo gesto.

La hermenéutica del hecho teatral posibilita reestructurar la jerarquía entre teatro y ritual, entre arte y vida, pues a través de ella, la teatralidad se convierte en una experiencia social y estética que interactúan. Mediante este concepto, la teatralidad

emerge cuando la comunidad convoca, el cuerpo se torna un signo y el gesto se transforma en símbolo de energía común y creadora y no como artefacto.

Desde este referente, la teatralidad en Latinoamérica se entiende, no solo como una categoría analítica, sino, que se reafirma como una práctica de resistencia. Esta visión responde al estudio de la teatralidad en contextos culturales antihegemónicos, ya que las narrativas históricas impuestas por el discurso colonial, no reconocen las teatralidades propias.

Estos son exponentes de modelos culturales emergentes que se expresan artísticamente a través del rito, en las calles o en espacios no tradicionales de representación, como un acto de re-existencia cultural. Este modo de interpretación devuelve la mirada hacia el hecho escénico desde las epistemologías locales, formas de saber que se transmiten en el cuerpo y en la memoria.

En última instancia, la propuesta de Villegas invita a comprender, que la teatralidad no pertenece exclusivamente al ámbito del arte, sino a la vida misma. Allí donde se produce un encuentro entre cuerpos, miradas y sentidos compartidos, aparece lo teatral.

En los Andes, ese encuentro suele ser también un acto de comunión con la tierra, con las energías que sostienen la vida y con las memorias que la comunidad guarda en sus gestos. La teatralidad, entonces, se revela como una forma de conocimiento sensible que une lo humano, lo sagrado y lo político en una misma vibración.

Estas formas de teatralidad se pueden sostener en base de lo planteado desde la ciencia denominada etnoescenológica, una disciplina que emerge como resultado de múltiples transformaciones en el ámbito de las artes del espectáculo, nuevo paradigma frente al etnocentrismo (Silva, 2009).

Esta autora propone una alternativa auténtica frente a la occidentalidad; este proceso fue definida por Deleuze (2004), citado por Araya (2019), como el arte de la representación, donde todos los detalles se vuelven importantes, nada es fortuito, y el

espacio deja de ser centrado para volverse múltiple, en una transformación simbólica de la sensibilidad estética tradicional en las prácticas culturales escénicas: la presencia, la energía, lo auténtico, lo mágico, donde acción e imaginación se conectan.

Bião (2009) intenta caracterizar esta disciplina desde otra perspectiva, como paradigma epistemológico y metodológico, como una emergencia en el ámbito de los estudios teatrales, la teatralidad, lo cotidiano y lo espectacular, como propuesta de los estudios performáticos, de la antropología teatral, de la sociología de la teatralización de lo cotidiano, de las experiencias transculturales.

Supone, además, que los sistemas simbólicos escénicos de una comunidad, están referidos a la estructura simbólica de una comunidad, de ahí la importancia que posee para definir la teatralidad andina.

La idea de teatralidad sugerida por Juan Villegas (1996) pasa de ser un esfuerzo para comprender fenómenos derivados de la escena en espacios cúltricos, mágicos, no abandona su raíz logocéntrica, es decir, centrada en el concepto.

En otras palabras, tiene una raíz cartesiana, por tanto se trata de articular una reflexión para proponer una teatralidad andina que entiende una suerte de ecología (*ethos*) en donde lo que se especta, además se convierte en ritual, se celebra; es un espacio en el cual se convoca a fuerzas más que humanas para que ayuden a formar parte de la experiencia.

Es importante hacer énfasis en este momento de la reflexión, puesto que hacemos puente teórico que conecte con la teatralidad andina en la obra objeto de análisis en esta investigación: la obra *Nubla*, motivo de reflexión del siguiente capítulo. En ella se muestra un trabajo ritual y celebrativo, diseñado para que el espectador no especte sino que participe; esta idea se sustenta en las propuestas de Sapiain (2012): se trata de explorar, mediante los fundamentos de la etnoescenología crítica, la idea de lo vivo o **Kamac** andino.

En las artes escénicas, lo vivo es, para la mayoría de métodos de teatro occidental, lo orgánico, lo creíble, lo verosímil; sin embargo, lo orgánico se vislumbra como un espacio escénico resuelto entre lo biológico y lo simbólico. Lo etnoescenológico, aparentemente, es el marco disciplinar que puede ayudar a constituir una matriz de creación escénica que posibilita la explicación de otras lógicas, otras presencias, otros espacios, “lo invisible es mucho más consecuente que lo visible” (Pradier, 1996, p. 9).

Por ejemplo, en términos etnoescenológicos, la acción en el sentido amplio, ¿Puede ser la característica fundamental de los organismos vivos que alcanzan cierto nivel de complejidad? La dimensión del **Kamac**, como principio creador, puede ser explicado fuera de los márgenes de la racionalidad. Jean Marie Pradier dirá para explicar los horizontes teóricos de la ciencia que ha creado:

Una ciencia de la presencia de lo viviente, una disciplina dedicada a la descripción de los comportamientos emergentes fundantes de la identidad no tiene solamente un valor de erudición. Es una introducción al descubrimiento de lo múltiple en la unidad de la especie, de lo sutil en la diversidad, en lo más profundo del enigma de la vida y de su amoroso respeto. (Pradier, 1996, p. 10)

Desde su concepción, “La etnoescenología es el estudio de la prácticas y comportamientos humanos organizados” (p. 11); todas estas prácticas organizadas, son aquellas que se escapan de lo cotidiano, que tienen una connotación tridimensional: física, cognitiva y espiritual; plantean una manera de organicidad propia para la escena, es la asociación espectacular entre el cuerpo y el espíritu.

Estos elementos trabajados así, se articulan en un concepto que Pradier denomina “las encarnaciones de lo inefable”; para esta investigación, sería como hacer cuerpo, lo imaginario, lo inefable, los sueños, los ritos, prácticas cúlitas; todas son experiencias que uno vive a través del cuerpo, que se vuelven carne cuando las

experimentan; es decir, que pasan por los cuerpos de los actantes. Estarían dentro de lo que la etnoescenología contempla como objeto de su estudio.

1.4 Otras Ontologías o Formas de Existencia

Corresponde en esta propuesta, examinar diversas formas de existencia que imprimen otra perspectiva para el análisis de la filosofía andina y sus formas artísticas, necesarias para el análisis del objeto de estudio, las cuales permiten adentrarnos en los fundamentos teóricos y las concepciones estético-filosóficas del francés E. Souriau (2017) y del concepto *Chthuluceno* de la antropóloga norteamericana D. Haraway (2016) referido a una visión holística, múltiple e integradora de la realidad contemporánea.

Elas permiten fundamentar las acciones que sustentan la teoría y la práctica de la propuesta artística de esta tesis, que toma por motivo central las consecuencias de las formas de explotación capitalistas en nuestros países con sus consecuentes afectaciones a la pervivencia de las especies, en concordancia con las tesis fundamentales de la filosofía andina y de sus procesos creativos y estéticos.

1.4.1 Étienne Souriau: los Diferentes Modos de Existencia. Concordancia con la Estética-Filosófica Andina

Desde la perspectiva de los modos de existencia propuestos por Étienne Souriau (2017), la realidad se manifiesta como una trama plural de presencias que coexisten sin reducirse unas a otras. La afirmación de que “todos existen, cada uno a su manera” desarticula la jerarquía ontológica que durante siglos sostuvo la preeminencia del sujeto humano como medida del ser.

En este horizonte, la existencia no se concibe como un estado cerrado o un atributo esencial, sino como un proceso de actualización que fluctúa entre la posibilidad, la actualidad y el derecho a existir. La escena, como espacio de manifestación sensible, se convierte entonces en un campo donde esas modalidades

del ser se entretelen, generando formas de presencia que exceden lo humano y que abren la percepción hacia dimensiones no reductibles.

En opinión de Souriau (2017), la Estética no es una disciplina auxiliar de la filosofía del arte; la califica como una forma de ontología, porque el fenómeno estético descubre las formas de que “algo” existe para nosotros, y también, el modo de nuestra existencia y cómo se relaciona con ese “algo” que aparece.

Desde este enfoque metafísico, la creación artística no es forma de representación del mundo, sino una manera de co-crearlo, de actualizarlo en su pluralidad. Ello propone que una obra o hecho artístico, no es un objeto terminado, sino, una “constelación de presencias heterogéneas” que componen diferentes niveles de la realidad.

Los cuatro estratos propuestos por Souriau (2017): físico, fenomenológico, reico o figurativo y el trascendente, no constituyen capas separadas; forman planos de comunicación interconectados. En estos, escena, cuerpo del intérprete, materia del espacio, vibración sonora, iluminación o silencio, se manifiestan como fuerzas existenciales que se actualizan en continua interacción; en esta perspectiva el fenómeno estético se manifiesta en el entrecruzamiento de estos planos.

El reconocimiento de la creación teatral escénica desde esta ontología implica reconocer que los modos de existencia no se limitan al ámbito humano. La escena, al igual que la naturaleza y el territorio, alberga entidades más-que-humanas: objetos, fuerzas, memorias, gestos, presencias invisibles que participan del acontecimiento estético sin necesitar traducción. La filosofía de Souriau (2017) abre así un espacio para entender que la obra de arte no surge de la voluntad de un sujeto creador, sino de un entramado de agencias que confluyen en la experiencia sensible.

En esta línea, las ontologías andinas aportan una resonancia particular: para las culturas del *Abya Yala*, la existencia es siempre relacional y distributiva. Nada existe por sí solo; todo ser se sostiene en un equilibrio de reciprocidades donde la montaña, el río, el viento o la piedra tienen palabra, memoria y afecto. La vida no se

divide entre sujeto y objeto, sino que se despliega en múltiples registros de ser que cohabitan un mismo mundo.

El teatro actual, desde esta perspectiva, no solo es un espacio de representación, sino, un espacio de aparición: la materia vibra, el cuerpo se descentra, la voz resuena en otras presencias, y el gesto deviene invocación. El intérprete no es solo actor transmisor, escucha y se activa. Es un escenario de apertura transformado en laboratorio ontológico: lugar de ensayo donde coexisten humanos y no humanos, porque lo estético asume el rol de lo ético.

El pluralismo existencial propuesto por Souriau (2017), se revela como escenario vivo para la práctica escénica, donde el hecho teatral se transforma en un microcosmos donde lo posible y lo actual se conectan, y lo visible e invisible se imbrican en una misma trama de ser.

Lo físico, como primer estrato de la obra, no se reduce a su materialidad. Para Souriau (2017), la materia posee su propio modo de existencia: densidad, textura, ritmo interno. Desde el espacio teatral, la respiración del actor o la vibración del sonido, como agentes ontológicos, reafirman su presencia; basada en ella, la visión andina multiplica sus voces; la materia no se considera solamente un soporte, se transforma en espíritu y cada elemento asume su modo de existencia, su potencia, su derecho a ser.

En el segundo estrato, el fenomenológico, desde la percepción, el hecho artístico deviene vivencia compartida; en este, la experiencia estética no es parte de la individualidad del sujeto, sino de su comunidad compuesta por el público, los cuerpos, las luces, los ecos; en ella no se aprecia al objeto en sí mismo, sino su relación con el sujeto.

El reico o lo figurativo, como tercer estrato, añade la función simbólica; la figuración es forma de actuación y no simulacro, porque cada una de las imágenes atrae presencias que quieren ser vistas, tocadas, sentidas. En la práctica escénica andina, las imágenes rituales o los gestos ancestrales actúan como vehículos de esas

presencias, no en su sentido metafórico, sino, memorias que conectan experiencias de los ancestros como fuerzas sustentadoras de vida.

Finalmente, el estrato trascendente al que alude Souriau (2017) se manifiesta como campo afectivo que excede la percepción inmediata. En la escena, este plano se traduce en la vibración del sentido, en la emoción que circula, en la energía invisible que enlaza al espectador con el acontecimiento. Lo trascendente no pertenece al más allá, sino al más acá de la sensibilidad: a esa zona donde lo humano se abre a lo que no puede poseer ni dominar.

Al interrelacionarse estos estratos, la obra artística se torna existencial; no es un *collach*, es una red de correspondencias; en ella cada estrato ejerce su modo de ser. Esta visión ontológica del arte propuesta por Souriau (2017), posee un valor significativo para la cosmovisión andina, en lo relativo al equilibrio de reciprocidad.

La escena construida, desde este principio existencial, se manifiesta como espacio de cohabitación: el espacio que actualiza la filosofía del “buen vivir”; esta no es solo un ideal moral, es una práctica estética entre múltiples existencias que se interrelacionan a través del trabajo. Esa perspectiva estética se transforma en cognición, en conocimiento sensible capaz de reconocer en cada gesto o vibración, una expresión de una existencia colectiva.

El proceso creativo, visto desde esta perspectiva, no busca representar un mundo exterior, sino acompañar el devenir de los seres que se manifiestan en la escena. Cada ensayo, cada ajuste de movimiento, cada silencio o respiración son instancias de relación ontológica: escuchar el espacio, el tiempo, los materiales, los ritmos, las memorias que habitan el cuerpo.

La ontología artística de Souriau (2017) encuentra eco en la metodología escénica andina, porque el conocimiento se manifiesta a través del hacer y el sentir. Ambas perspectivas parten de la experiencia estética como vía de ascender a la multiplicidad de realidades que conviven en el mundo andino.

En función de la práctica escénica, esta propuesta se expresa como desplazamiento radical del lugar del creador: deja de ser un “dios” para transformarse en mediador entre formas de existencia. Ahora su misión se traslada al cuidado de las condiciones de aparición, al reconocimiento del derecho de cada ser a existir en su diferencia.

Este concepto, el “derecho a existir”, es otra propuesta de Souriau (2017), que proclama la legitimidad de todo ser, para expresarse. Así, el paralelismo existente entre la estética de Souriau y la filosofía andina, supone una conexión del pensamiento, donde el mundo no es un escenario pasivo; en él, lo humano no solo actúa, sino que se manifiesta como un conjunto de existencias activas que co-producen la realidad.

Ambas perspectivas epistemológicas, incitan a repensar el arte teatral como práctica de comunión con lo existente. La dramaturgia se aparta de construir una secuencia de acciones humanas y se transforma en una cartografía de relaciones: el actor establece un diálogo con el espacio, con otros cuerpos y con el sonido. Cada elemento se proyecta de acuerdo con sus formas de existencia, mediante la construcción de una experiencia que no se agota en la representación.

La estética comparada de Souriau (2017) y la filosofía de los pueblos andinos confluyen en una poética común, al reconocer que el ser no se encierra en sí mismo, ya que cada existencia es una forma singular de vibrar en el mundo, y el arte asume la función de visibilizar pluralidad.

La escena deviene entonces un lugar de encuentro entre modos de ser: humanos, no humanos y más que humanos visibles, invisibles, posibles, actuales. La práctica escénica se convierte en una forma de conocimiento ontológico que revela la textura múltiple de la existencia y nos recuerda que todo lo que existe, existe con los demás.

1.4.2 El Pensamiento Crítico Contemporáneo de Donna Haraway: Su Nueva Mirada a la Vida y su Correspondencia con la Filosofía Andina

La filósofa norteamericana D. Haraway (2016) es considerada un referente de la academia contemporánea debido a su pensamiento crítico, anticapitalista y anti hegemónico, que incluye además de las ciencias sociales (filosofía, antropología, ontología) y humanas, los estudios culturales (decoloniales) y la cibernética.

Para la autora, los daños producidos al planeta por la explotación capitalista son irreversibles y sus curas, solo parciales; por ello, su propuesta se basa en nuevas formas de mirar la vida: multi-especie; esta va más allá de lo puramente humano, incluye la naturaleza en todas sus formas, la política, el feminismo, a los mitos fundacionales y la filosofía de las ciencias, en un cuestionamiento de las epistemologías tradicionales, aportando una ontología propia.

Basado en la tesis de la posibilidad de otras formas de existencia, la antropóloga norteamericana propone conceptos como *Chthuluceno* o un mundo tentacular y en red, descentrado de la mirada antropocéntrica o capitalocéntrica, como opción ante el colapso ecológico, debido a la intervención del ser humano en la naturaleza (*Capitaloceno*) que requiere de una crítica ecológica profunda e incluye al ser humano y su pensamiento:

La obra (de Haraway) surge en un contexto social y medioambiental que ha sido problematizado ampliamente desde marcos científico-sociales, nos encontramos en un momento donde la catástrofe ecológica ya no se puede pensar como un terror del futuro porque estamos en él ya. Sin embargo, ha habido acercamientos para reflexionar este tema que se quedan en lo que Haraway denomina “un discurso de *Game over*”, es decir, un discurso fatalista pero cómodo también, pues retira el peso de encima que supone asumir nuestra *respons-habilidad*, la habilidad para responder con un instinto de cuidado multiespecie a lo que es una devastación ecológica que no fue

multiespecie. Este discurso no es sólo tecnocientífico, también ha sido heredado y asumido desde la conciencia popular; un abandono a la desesperación o la calma pasiva que casi remite a la indefensión aprendida y nos deja con un *locus* de control externo. (Vázquez, 2021, p. 402)

Por ello, la autora presenta una manera diferente de mirar la vida mediante una propuesta de desarrollo de nuevas formas de intercambio y relación que rebasan lo propiamente humano. Esta autora propone el concepto de *Chthuluceno* que alude a una red tentacular que evoca la forma tentacular de especie de araña.

Este concepto le permite una reflexión que sigue esa misma forma tentacular para hablar de “historias y prácticas multiespecie en curso de devenir-con, en tiempos que permanecen en riesgo, tiempos precarios en donde el mundo no está terminado y el cielo no ha caído todavía” (Haraway, 2016, p. 70). Espacio imaginario que enfrenta al *Antropoceno*, caracterizado por el hegemonismo tecnológico capitalista, consumista y mercantilizado, que engendra el individualismo y el egoísmo en los seres humanos que incluye la explotación desmedida de los recursos de la naturaleza, desde posiciones marxistas, declaradas por la autora.

Los seres Chthónicos no están confinados a un pasado desaparecido. Hoy son un enjambre zumbador, urticante y sorbedor; y los seres humanos no están en una pila de compost aparte. Somos humus, no Homo, no antropos; somos compost, no posthumanos. Como sufijo, *kainos*, “-ceno-”, señala épocas nuevas, frescas, recientes, de un presente denso. Renovar los poderes biodiversos de la tierra es el trabajo y el juego simpoiéticos del *Chthuluceno*. (p. 71)

Las acciones del antropoceno en la vida del ser humano provocan graves consecuencias, entre los que se citan cambios en los ciclos de agua, desequilibrios en los fenómenos meteorológicos extremos (fenómenos del niño y de la niña) y.

A estas se añaden desequilibrios y destrucción de ecosistemas marinos y terrestres, extracciones indiscriminadas no solo de recursos naturales, minerales, culturas ancestrales que habitan zonas selváticas, sino destrucción de culturas ancestrales y de su biodiversidad, de saberes, conocimientos y formas espirituales, contaminación de los océanos y vías fluviales, desaparición de bosques.

La acción extractiva es la acción más representativa del capitalismo, de aquí parte la matriz ética en la que está basado el capitalismo y por ende, el antropocentrismo disocia en tres lo político, lo ético y lo estético, razones que sustentan la filosofía andina como fundamentos de la concepción artística de la propuesta escénica objeto de esta tesis.

Por ello, es en el mundo del *Chthuluceno* los sistemas de cuidado y en red no diseccionan sus prácticas que son al mismo tiempo estéticas, espirituales, políticas, en un mismo acto; esto trata de recoger la obra “Nubla” que analizaremos en el capítulo 2.

Este pensamiento crítico, holístico y antihegemónico aporta la tesis de una renovada atención a la realidad, tal como lo plantea la filosofía andina en su concepción de la *Pachamama*, cosmos y naturaleza, que cuestiona el eurocentrismo, la colonialidad del poder y el antropocentrismo: una noción de vida integral, que exige “mirar-nos”, “pensar-nos”, “imaginar-nos”, como resumen de su pensamiento ontológico “devenir-con multiespecies” (Araiza, 2020).

Capítulo 2: Conceptos Procedimentales y Metodológicos para la Composición de la Matriz Andina

En el presente capítulo se demuestra cómo la fisonomía de un procedimiento de creación en el campo de las artes escénicas no es un modelo fijo, sino, un entramado de acciones que pueden repetirse, variar y combinarse de manera única en cada proceso creativo. Cada procedimiento es singular, pues resulta de la combinación irrepetible de aspectos generales y particulares, del creador y su contexto, y permite identificar patrones, redundancias y estrategias recurrentes, pero siempre desde la perspectiva de la singularidad de cada proceso.

Para ello, se propone en esta investigación, la perspectiva de la etnoescenología, ciencia interdisciplinaria que amplía el contexto de análisis escénico permitiendo el abordaje de prácticas espectaculares *otras*, contiene a las prácticas escénicas y performativas de lo antropológico, además de sus funciones social y simbólica; por ello, su metodología reconoce el vínculo entre la práctica teatral y las demás prácticas simbólicas de la comunidad.

La etnoescenología ubica al teatro en el centro y mediante su mirada la sociedad exhibe sus conflictos a través de formas simbólicas y códigos culturales específicos de un contexto, porque su perspectiva es plural; de ahí, que el planteamiento metodológico para el análisis etnoescenológico de la obra *Nubla...* (objeto de estudio de esta investigación). La base teórica la matriz andina y los principios propuestos por J. Estermann (2006) expuestos en su filosofía andina. Finalmente, se plantea como proceder metodológico, el análisis de proceso creativo basado en la investigación de la práctica artística (IBA).²⁷

²⁷ Planteamos la sigla IBA para definir nuestra perspectiva el tipo de investigación que impulsamos en este trabajo. Entendemos la investigación basada en la práctica artística (IBA) como un ejercicio válido de conocimiento asumiendo los últimos avances de la investigación de la práctica artística.

2.1 Concepto de Procedimiento

El hecho escénico es considerado procedimental; toda creación, pero la escénica en particular, mantiene de modo consciente o inconsciente, un tejido de pasos o acciones llamados *procedimentales*²⁸; este se considera una estructura de acciones como soporte metodológico, que a veces se encuentra escondido o se preserva invisible en la obra y propicia que el trabajo escénico se convierta en un lugar orgánico.

En ese sentido, un procedimiento de creación escénica se define como un conjunto organizado de acciones, decisiones, prácticas y metodologías, que una o varias personas emplean para desarrollar una obra o acontecimiento escénico.

Este concepto abarca, tanto los aspectos técnicos como los aspectos simbólicos de un trabajo escénico; puede incluir exploraciones corporales, improvisaciones, textos escritos, investigación, diálogo con archivos o fuentes, ensayos, construcción de personajes, diseño espacial, sonoro o lumínico: la estructura procedimental de un trabajo tiene en la base de su organización técnica y estética, un fundamento completamente procedimental.

Las características específicas de un procedimiento dependen del dispositivo que se pretende levantar; en ese sentido, los procedimientos escénicos están abocados a infinidad de parámetros; este puede responder a procesos cualitativos estructurados como la etnoescenología, que combina diversas fuentes que tienen su raíz en prácticas culturales y cosmovivencias que le sirven para traducir información sobre lo sensible. Desde esta perspectiva se reconocen los enfoques metodológicos interdisciplinarios aportados por Jean-Marie Pradier (1996), centrado en el estudio de procedimientos de las prácticas teatrales desde la perspectiva antropológica.

²⁸ Lo procedimental en el teatro es el conjunto de técnicas, métodos y procesos prácticos que hacen posible la representación escénica, pueden implicar habilidades físicas relacionadas con el cuerpo, movimientos corporales o capacidades motoras. Incluye habilidades cognitivas o conocimientos procedimentales, en este caso, el filosofar andino basada en esta cosmovisión que deriva de la matriz andina.

El procedimiento es la vía metodológica que sustenta los procesos de creación, y su inclusión en este estudio permite entender ¿Cómo los procedimientos producen resultados? dichos resultados, en este trabajo denominaremos “material”. Esta idea plantea una arquitectura dinámica del proceso creativo; el hecho es pensar de qué naturaleza o punto de vista se diseñan los procedimientos, en este caso y para esta investigación el abordaje procedimental es de naturaleza etnoescenológica.

Para C. Almeida Salles (2006), investigadora brasileña en el campo de la creación artística y los procesos de creación, un procedimiento de creación forma parte de un entramado más amplio denominado “proceso de creación”, a la vez, entiende el procedimiento de creación artística como un proceso complejo, dinámico y singular.

En su enfoque, los procedimientos son modos específicos de operar dentro del proceso; es decir, formas concretas mediante las cuales el creador organiza, transforma y desarrolla sus ideas, materiales y sentidos a lo largo del tiempo y como resultado final, mantiene la obtención de materiales que, puestos en relación, darán como producto una obra, en este caso, escénica.

Al respecto, Almeida Salles (2006), en obras como *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* (1998) y *Redes da Criação: construção da obra de arte* plantea que el proceso de creación no es una línea recta, sino una red dinámica, abierta, en la que los procedimientos son nudos operativos; es decir, acciones específicas que permiten avanzar, descubrir, reorganizar o reconfigurar elementos del trabajo.

En segundo lugar, indica que los procedimientos pueden incluir exploraciones formales, estrategias de investigación, registros, desplazamientos de sentido, apropiaciones, borraduras, citas, entre otros. Son mecanismos creativos, elegidos y modulados por el artista según las necesidades del proceso. Y en tercer lugar plantea que cada procedimiento está relacionado con decisiones estéticas, éticas y políticas del creador, y no puede entenderse sin su vínculo con el contexto, los afectos y las referencias del artista.

Un procedimiento de creación es entendido, como un modo operativo singular dentro de una red viva y relacional, en la cual el artista ensaya, transforma y construye sentido a través de acciones concretas que forman parte de su manera de crear. En este marco, los procedimientos también adquieren una dimensión política y epistemológica.

Siguiendo a Silvia Rivera Cusicanqui (2018), la noción de procedimiento puede ser leída como una estrategia de descolonización del saber-hacer, en la medida en que desafía los formatos hegemónicos y propone modos de creación situados, heterogéneos y resistentes a la lógica extractiva del arte moderno.

Esta perspectiva piensa el procedimiento como una estrategia sensible de investigación que se construye en el hacer; no sería una herramienta formal, más bien, el procedimiento es una operación de activación de lo sensible, lo político o lo poético, porque desde este punto de vista las artes escénicas plantean el centro de la exploración en el cuerpo, como expresión de las artes vivas.

El procedimiento de creación se entiende como un proceso dinámico, experimental y abierto, donde la obra artística surge de la interacción entre el creador, el equipo y el contexto; prioriza la investigación, la experimentación y la transformación continua sobre la simple reproducción de formas o la producción de un resultado cerrado.

Las artes vivas²⁹ presentan su concepto sobre este tema planteando que el procedimiento, tiene como característica el hecho de ser abierto y mutable; es decir, su naturaleza está en constante transformación y no se sujeta a un marco espacio-temporal rígido. Esto implica, que el proceso puede cambiar de rumbo, incorporar nuevas ideas o adaptarse a las circunstancias del entorno y del equipo.

²⁹ Desde la perspectiva de artes vivas, es un planteamiento del director colombiano Rolf Abderhalden, que consiste en una perspectiva de análisis creada en latinoamérica y pone de manifiesto formas de producción y concreción poética “otra”, por ello varía también el resultado estético de una obra que usa esta dinámica de creación

Así mismo, la idea de procedimiento desde este punto de vista asumido, se concibe como un espacio de investigación, donde el artista o colectivo explora materiales, técnicas y conceptos, busca nuevas formas de expresión y conocimiento, y privilegia la experimentación sobre la repetición de fórmulas preestablecidas. El planteamiento procedimental es plenamente experimental, es decir, plantea la necesidad de que se construyan dentro de él laboratorios o talleres, como muestras abiertas.

Finalmente, el procedimiento desde la perspectiva de las artes vivas, pone el valor en el recorrido creativo, los aprendizajes y transformaciones que viven los participantes, y no solo el resultado escénico final. Las actividades de apertura de proceso (laboratorios, charlas, prácticas) permiten compartir y retroalimentar la investigación con otros públicos y comunidades.

Por todo lo anterior, puede plantearse, que la fisonomía de un procedimiento de creación en el campo de las artes escénicas, no es un modelo fijo sino un entramado de acciones que pueden repetirse, variar y combinarse de manera única en cada proceso creativo. Cada procedimiento es singular, pues resulta de la combinación irrepetible de aspectos generales y particulares, del creador y su contexto.

Derivado de este análisis, se asume como procedimiento, una forma de habitar el proceso, de construir pactos con la incertidumbre y de abrir espacios para la emergencia de lo escénico como acontecimiento vital y colectivo. Es importante resaltar para este estudio, este punto de vista con respecto al concepto de procedimiento, puesto que el trazo investigativo del montaje de *Nubla...*, implica la reflexión desde el punto de vista de una matriz andina, como propuesta de esta investigación desde la etnoescenología.

La matriz andina de creación escénica no es una invención reciente, sino una fuerza latente que se reactualiza en diálogo con estas propuestas, y se proyecta como

un horizonte propio, una matriz de dirección teatral, de organización del acontecimiento y de ética de la convivencia en escena desde el filosofar andino.³⁰

El análisis de estos procedimientos permite identificar patrones, redundancias y estrategias recurrentes, pero siempre desde la perspectiva de la singularidad de cada proceso, de ahí su selección para este estudio.

2.1.1 Concepto de Material

En este contexto, el resultado de la aplicación de un procedimiento de creación es denominado “material”; es decir, todo lo resultante en el campo de la creación que deriva de la aplicación de un procedimiento, todos los elementos que devienen de la aplicación de este procedimiento.

Acorde con el marco teórico propuesto por Almeida Salles (2006), especialmente desde la perspectiva de la crítica genética, un material dentro de un proceso creativo en artes escénicas es todo aquello que el creador incorpora, transforma, organiza o manipula en el devenir de su creación. No se refiere únicamente a elementos físicos o técnicos (como el texto, el cuerpo, el espacio, los objetos, el sonido), sino también, a registros de pensamiento, esbozos, anotaciones, decisiones, intuiciones, referentes culturales, incluso afectos o experiencias personales.

Aquello que deviene de un procedimiento, le da al material una condición o un carácter estable, fijo, constante; es decir, son elementos en los cuales el artista reconoce su estabilidad y por ello puede recurrir a este, siempre que el proceso lo requiera; precisamente, por su condición de invariable puede reconstruir las dinámicas de un ensayo o de un momento particular del proceso creativo.

El arte escénico tiene su característica particular por lo efímero, precisamente, esta característica fundamenta la posibilidad de reconstitución de los materiales específicos de un proceso creativo; solo así, en un campo tan complejo como el de las

³⁰ Los fundamentos teóricos se encuentran en la filosofía andina de J. Esterman (2007).

artes escénicas, es posible reconstruir y volver a iniciar o planificar desde un punto fijo inicial nuevas exploraciones dentro de la creación.

Para Almeida Salles (2006), el material no se limita al resultado final de la obra, abarca todo lo que forma parte del proceso de creación, desde la idea inicial hasta los borradores; este enfoque sugiere una visión integral del arte, donde cada etapa y cada elemento contribuyen al resultado final: “El material no es solo lo que está presente en la obra acabada, sino también todo lo que participa en la trama del proceso de creación: desde la primera idea, los borradores, los ensayos, hasta los desechos y los desvíos” (Almeida, 1998, p. 39).

El concepto de material, desde este punto de vista, tendrá características multiformes, en el sentido de que puede devenir desde campos como el visual, verbal, corporal, sonoro, espacial, emocional; así mismo, el material puede transformarse de manera constante y su sentido depende de su función en el recorrido del proceso.

Es relacional, en cuanto se articula con otros materiales, dando como resultado nuevos materiales, pero su valor estará en la condición de conservar de manera estable sus características, a las cuales se puede volver a apelar si el proceso necesita recomenzar y finalmente, es dinámico por cuanto lo relacional permite que lo que fue un impulso en determinado momento, puede convertirse en estructura o viceversa.

Para Almeida Salles (2006), el análisis del recorrido de los materiales permite el acceso del pensamiento del acto creador, se trata con ello, de entender cómo se organiza el pensamiento artístico; es por ello que, en este trabajo de investigación asumimos el estudio creativo de la obra seleccionada desde esta perspectiva, porque permite desentrañar los procesos creativos empleados en el trabajo práctico, objeto de análisis en el capítulo tres de esta tesis.

Almeida (2006) insiste en la importancia procedimental de asumir determinada matriz, en este caso es indispensable el estudio desde la matriz andina; desde esta, los procedimientos de creación se comprenden como formas de relación y

reciprocidad con el entorno, el cuerpo y las presencias, humanas, no humanas y más allá de lo humano, lo fantástico, lo mágico o ritual. Desde este enfoque, crear es, ante todo: tejer, entrelazar tiempos, ritmos, afectos, elementos y fuerzas en un tejido vivo que da lugar a la escena como campo de resonancia.

En este contexto, los procedimientos en clave andina no se podrían reducir a recursos técnicos ni a secuencias lineales, sino que se configuran como prácticas rituales, colectivas, orientadas a la transformación del campo de experiencia antes que a la obtención de un resultado predeterminado.

La práctica escénica andina se sostiene en principios de relacionalidad, complementariedad, encuentro, equilibrio ético, integra la memoria y dentro de ella, los saberes y haceres históricamente subordinados por el paradigma colonial/moderno. Así, los procedimientos de creación son también operaciones de resistencia y re-existencia, que recuperan la potencia de lo andino como fuentes de sentido y de acción escénica.

2.1.2 Procedimiento desde la Creación Andina: Ayni, Tinku, Minka

Los procedimientos creativos basados en el pensamiento andino y en la matriz andina emergen de una epistemología muy propia de este lugar del planeta, el horizonte epistemológico de los Andes se enraíza en la noción de “relacionalidad”³¹ concebidas por Estermann (2007) como enfoque central de su filosofía intercultural y andina.

En su obra *Filosofía Andina*, este filósofo, insiste en que el pensamiento andino no es una filosofía de la representación abstracta, sino una filosofía del *vivir* y del *estar* que se realiza en actos concretos de reciprocidad, complementariedad y correspondencia.

³¹ El principio de tercero incluido es parte de una lógica dinámica que contempla la relacionalidad de todo lo humano, no humano y más que humano con la complementariedad de esos mismos elementos, esto permite que lo contradictorio sea incluida. En los Andes, el conflicto o la contradicción forma parte de la relación., según lo concibe Estermann (2007).

Las categorías del pensamiento andino planteadas por Josef Esterman invitan a pensar la creación artística como un espacio intermedio donde conviven diferencias que no se reconocen como un todo homogéneo, sino que se articulan dentro de una tensión dinámica. Se basa en la interconexión de los fenómenos del universo para entender la realidad; esta tesis se manifiesta en la idea de que la naturaleza, los seres humanos mantienen una conexión entre sí, en una visión de red.

En el caso de la matriz andina, su principio de relacionalidad fundamental es el *Ayni*, entendido como un acto de reciprocidad, como tejido vital que conecta todas las entidades vivas y no vivas en una red de co-sustentación. Desde esta perspectiva, el acto creativo no puede desligarse de las relaciones que lo posibilitan y sostienen: los vínculos con el territorio, con las manifestaciones de los saberes y la cultura, que, en el caso del mundo andino, plantean una relación muy fuerte con fuerzas no humanas y con la comunidad.

Esterman (2007) subraya, que la relacionalidad andina es siempre performativa. No es un principio abstracto sino una práctica cotidiana que se actualiza en ritos, fiestas, trabajos colectivos y formas de cooperación. Trasladado al hecho escénico, este proceso supone la práctica de un ejercicio colectivo, o *Minka*, para la cultura andina, que se define por sus objetivos comunes en la distribución de alimentos de forma equitativa; en este espacio, la representación escénica se transforma en un espacio de encuentro y corresponsabilidad.

Este es un principio propicio para llevar a cabo procedimientos de creación teatral, donde interviene el montaje, la dramaturgia y las corporalidades de la escena, reconfigurados mediante procesos de negociación entre fuerzas diversas.

En este sentido, la práctica escénica deviene en un espacio de encuentro de opuestos complementarios, donde la tensión no se anula, sino que se convierte en potencia transformadora cooperante, la dinámica antes descrita, hace efectivo el principio del tercero incluido plenamente andino.

Por su parte, Rivera Cusicanqui (2018) ha problematizado las lecturas puramente simbólicas de los saberes andinos, recordando como emergen de prácticas materiales situadas en territorios concretos. En su libro *Un mundo ch'ixi es posible*, Rivera Cusicanqui afirma, que las cosmovisiones indígenas no pueden separarse de las condiciones históricas del colonialismo, despojo y resistencia.

Este señalamiento resulta clave para repensar los procedimientos creativos en artes escénicas, pues obliga a pensar cómo se gestan las relaciones de poder dentro de la creación escénica en general y particular dentro de la escena.

El teatro, como expresión artística, guarda en su hacer formas creativas, metodológicas y procedimentales que podrían ser una réplica de la organización del sistema mundo que lo ha originado; la práctica escénica desarrollada desde la periferia puede plantear una reconfiguración de las relaciones de poder dentro de la escena.

La escena, entonces, se convierte en un espacio donde se pueden visibilizar y tensionar las marcas coloniales que subsisten en los cuerpos, lenguajes y sensibilidades. Partir desde otro lugar de enunciación, puede plantear otra matriz de creación: la matriz andina.

Desde este entramado teórico y tomando en cuenta, tanto el pensamiento de Esterman (2007) como el de Rivera Cusicanqui (2018) coinciden en subrayar, que toda creación es un acto situado, y su legitimidad epistémica proviene, precisamente, de ese enraizamiento. Si retomamos la noción de investigación basada en las artes (IBA),³² encontramos un campo fértil de diálogo: la IBA privilegia la producción de conocimiento, que emerge de la práctica artística misma.

Este principio tiene que ver, con el enfoque andino en tanto reconoce que, el saber no se produce sólo por la reflexión intelectual, sino, por la interacción de un

³² La *investigación basada en la práctica artística* es una dimensión de la investigación en artes que plantea el ejercicio de la práctica como contenedor de conocimiento, esta investigación contiene esta perspectiva a lo largo de la presente tesis se despliega esta perspectiva.

senti-pensamiento³³ que nace de la reflexión sensible y el encuentro afectivo con la materia, el cuerpo y el territorio.

A los principios de creación andina, es posible aplicar los procedimientos de construcción del hecho escénico, ya que su función es repensar el proceso creativo, con independencia de la idea del director o de creador como sujeto conductor de la totalidad de la propuesta escénica.

Al asumir esta tesis, el *Ayni*, como matriz andina de creación se expresa a través de una red de reciprocidades, independiente de la voluntad humana; a ella contribuyen los materiales, los espacios, las memorias colectivas y las fuerzas invisibles que transversalizan el proceso creativo.

De este modo, la dramaturgia deja de ser un diseño cerrado para convertirse en una práctica de escucha radical. Cada elemento del proceso —el gesto, la voz, la escenografía, la relación con el público— se reconoce como un interlocutor activo con agencia propia.

Rivera Cusicanqui (2018) aporta a la matriz andina, una dimensión política indispensable: la creación escénica puede convertirse en un dispositivo de descolonización del imaginario si logra desplazar las jerarquías que colocan a los saberes indígenas en el lugar de la exotización o el folclore.

La descolonización requiere examinar de forma crítica, y los modos de producción de las obras escénicas y la ética que exige la relación entre los referentes culturales. No basta integrar símbolos o mitos andinos a la escena sino de concebir una *lógica otra* cuestionadora de formas de representación que resista la asimetría epistémica.

Con este enfoque, la IBA se expresa como una metodología emergente para el conocimiento situado y afectivo que dialoga con la memoria colectiva y la experiencia. Esta metodología, en línea con el pensamiento andino, explora el proceso creativo

³³ la categoría del senti-pensar es parte de la cosmovivencia del pensamiento andino, que plantea que el conocimiento está atravesado no sólo por la racionalidad del pensamiento, sino que el saber se constituye del mundo de los sentimientos y los afectos.

como proceso de subjetivación: transforma el objeto artístico y participa en su gestación.

Los procedimientos de creación escénica, en este análisis del pensamiento andino, se manifiestan como un gesto ético (fundan la práctica en la reciprocidad y la responsabilidad mutua); epistémico (producen conocimiento encarnado, relacional y situado); político (cuestionan las lógicas coloniales que subsisten en la producción artístico escénica contemporánea). Este enfoque estimula a imaginar otras formas de hacer escena; en ella, la creación no es solo una apropiación de saberes ancestrales, es además, un ejercicio compartido de regeneración de la vida en común.

2.1.2.1 Ayni: Elemento de la Matriz Andina. El *Ayni*, principio de reciprocidad,³⁴ trasciende al intercambio material y se presenta como una gramática relacional orientada hacia la vida de las comunidades andinas en articulación con ideologías de igualdad y prácticas de diferencia.

Tal como explica Esterman (2007), el *Ayni* es la expresión de una ontología relacional, en la que el sujeto no existe como entidad aislada, sino que se constituye en un entramado de relaciones que comprometen obligaciones éticas, afectivas y materiales. Este entramado es denominado por el filósofo suizo, “lógica del ente”, donde el *ser con otros y para otros* antecede a la identidad individual y coloca en el centro la interdependencia como base de toda existencia.

El principio de reciprocidad se identifica como una forma de capital simbólico, porque cada acto de reciprocidad produce no solo un beneficio inmediato (como un bien material, un favor o una ayuda puntual), también genera un valor cultural, afectivo y político que reafirma el prestigio, la pertenencia y la cohesión comunitarias: el *Ayni* no es solamente un intercambio instrumental, componente de la matriz organizacional.

³⁴ Estermann (2007) define el principio de reciprocidad como interrelaciones sociales, basada en intercambios mutuos de beneficios, respeto y colaboración entre las personas en su interacción en las comunidades y a su vez en las sociedades; pilar esencial en el equilibrio de las relaciones sociales basadas en el respeto y la justicia.

En el contexto de la creación escénica, esta noción se amplía y adquiere un potencial transformador. El *Ayni creativo* implica reconocer que el proceso de construcción estética y poética es siempre el encuentro con un sin número de capas y materiales, y cada material hace sentido en una dinámica más amplia y al mismo tiempo, el proceso de construcción es resultado de un esfuerzo colectivo, en el que cada gesto, cada intervención y cada decisión participan de un circuito de reciprocidades.

La escucha de cada actor o actriz, la atención a los matices del cuerpo, la palabra o el silencio, pueden convertirse en detonantes que reorientan el devenir del montaje. Así, el procedimiento no es una secuencia lineal de acciones preestablecidas, sino una práctica viva que se alimenta de la interacción constante. Cada aportación, por mínima que parezca, despliega un efecto simbólico que redistribuye valor entre quienes integran el proceso.

La dramaturgia y la puesta en escena se convierten, entonces, en espacios donde el capital simbólico circula de manera relacional: y se va articulando en capas de significado que no necesariamente son lineales o racionales. Inspirado en la lógica del ente que Esterman (2007) describe, el procedimiento escénico se convierte en un territorio compartido donde el saber circula como un bien común y el proceso mismo se valora tanto el proceso como el resultado. El proceso creativo se transforma en una conexión con los demás, con los espacios y las memorias que el cuerpo guarda como archivo.

En este sentido, *Ayni*, como principio relacional de la matriz andina, abre un horizonte ético y político en la creación escénica, al explorar prácticas relativas a otras formas de hacer arte sustentadas en los principios de la filosofía andina; reciprocidad, corresponsabilidad y dignidad colectiva. De esta manera, cada montaje se concibe, no solo como producto artístico, sino como una práctica de reconfiguración de simbolismo poético.

2.1.2.2 Tinkuy: Elemento de la Matriz Andina. El principio de opuestos complementarios en la filosofía andina, representa un fundamento ontológico, epistemológico y ético que desafía profundamente la lógica del pensamiento occidental (Estermann, 2007).

Mientras la tradición europea construyó su racionalidad basada en la idea de entidades autónomas, autosuficientes y separadas, donde el individuo se concibe como unidad sustancial aislada, la cosmovisión andina invierte ese orden jerárquico y coloca la relación como el núcleo esencial de la existencia.

Como enfatiza Estermann, en el horizonte andino se concede una “prioridad ontológica a la relacionalidad”; es decir, nada existe en solitario: todo ser, toda fuerza, toda manifestación sólo cobra sentido por su capacidad de vincularse con otros seres, humanos, no humanos y más que humanos, y por su pertenencia al entramado de relaciones cósmicas, territoriales y comunitarias que sostienen la vida.

Esta inversión no es un detalle menor ni una simple diferencia cultural: es el punto de partida de una ontología relacional que reorganiza, tanto la percepción del mundo como las prácticas creativas que de ella se derivan. Desde este enfoque, la realidad no se piensa a través de oposiciones binarias excluyentes o por medio de jerarquías establecidas.

Contrariamente, la idea de *yanantin*³⁵ formula, como las fuerzas opuestas coexisten en un estado de tensión dinámica: noche/día, masculino/femenino, arriba/abajo, ordenado/caótico; estas categorías dicotómicas se excluyen sino, que interactúan para reafirmar su sentido vital en virtud de su contraparte. La tensión no es concebida como un problema a resolver, sino como una condición indispensable de equilibrio, de vitalidad y de fertilidad simbólica.

Desde esta lógica, la creación escénica se revela como un proceso que no busca unificar ni sintetizar las polaridades, sino sostenerlas en una relación de co-

³⁵ Término de origen quechua que designa la complementariedad activa de las diferencias.

presencia y transformación recíproca. La dramaturgia, entendida desde esta clave, se convierte en un campo poético inacabado, donde las diferencias dialogan, se interpelan y se fecundan sin perder su singularidad, esto hace nacer una dramaturgia porosa, llena de espacios a llenar, en donde el espectador aporta de manera gestáltica a completar la narrativa.

Este marco relacional fundamenta una estética escénica que reconoce, que todo proceso creativo convoca fuerzas humanas, no humanas y más que humanas que actúan en un mismo territorio sensible. De acuerdo con esta visión, la escena no es un espacio neutro donde se disponen elementos instrumentales, sino un entramado vivo de presencias materiales, energías latentes y memorias del lugar que participan activamente en la producción de sentido.

Elementos tradicionales de la escena (vestuario, música, luz, texto y espacialidad) se transforman en pares complementarios con independencia propia, que asumen roles dramáticos mediante una red de reciprocidades.

Este principio posee una estructura cognitiva que aparece en los diferentes niveles de la cultura andina: en la estructura espacial (arriba/abajo, izquierda/derecha); en lo social (masculino/femenino, adulto/niño); en los ciclos temporales (cíclico/lineal) y en lo cósmico (luz/oscuridad, vida/muerte). Estos dípticos no son entendidos de forma fragmentada, sino como totalidad, reactualizada mediante la tensión de sus fuerzas.

El modelo, trasladado a la creación escénica, propone formas narrativas polifónicas y corales, en un franco desconocimiento del discurso narrativo lineal, hegemónico y unívoco. La nueva propuesta dramática renuncia al texto único y cerrado, y se transforma en un lugar de intercambio simbólico, sin dejar de dialogar con las diferencias escénicas de la tradición.

Ello se convierte en una ética de la relación, por el respeto que se asume frente al lugar que ocupan las diferencias en dentro del tejido artístico (Estermann, 2007). En términos escénicos, la ética se expresa en un compromiso para mantener el diálogo

respetuoso entre los contrarios: lo ritual/lo cotidiano, lo ancestral/lo contemporáneo, la palabra/el silencio, el orden/el caos.

En el espacio escénico, los opuestos no se ocupan un lugar de subordinación mutua ni se sintetizan, coexisten en un equilibrio dinámico como exponente de la capacidad expresiva que los caracteriza.

De este modo, la práctica artística del *Tinkuy*, se convierte en un espacio que concilia diferencias, en cual el proceso creador se asume como un gesto ético y político. Es una experiencia estética que tiene en cuenta la apertura a “lo otro” (humano, no humano o simbólico).

Tomando en cuenta esta perspectiva, la diferencia se convierte en objeto de la creación y pierde su significado como obstáculo a superar; mediante en ella emerge una expresión del arte, situado y responsable; en un universo que insiste en fragmentar, la ontología relacional de los opuestos complementarios propone una apertura escénica que se reinventa como espacio en el cual fuerzas diversas se sostienen y transforman de forma mutua.

2.1.2.3 MINKA: Elemento de la Matriz de Creación Escénica Andina. *Minka*,³⁶

adquiere el significado de trabajo colectivo realizado con un fin comunitario; propone una perspectiva valiosa para reimaginar y reactualizar la creación escénica desde lo andino y decolonial. En la cultura andina, hoy esta práctica conserva su vigencia en su significado de solidaridad colectiva, que cuestiona el individualismo capitalista del valor del trabajo.

Para las comunidades indígenas y populares de Ecuador, la *Minka* se torna un mecanismo de acción comunitaria que se expresa en las formas de organización de la vida colectiva; en ella, los miembros de cada comunidad contribuyen con su participación, a lograr un propósito común (Ej: sistema de riego, aula escolar o

³⁶ En el Ecuador, en varias comunidades a este acto colectivo comunitario se le denomina Minga.

camino); esta colaboración participativa, genera saberes que circulan y fortalecen las redes de intercambio y ayuda entre las personas y la comunidad.

Josef Estermann (2007) sostiene que esta dimensión relacional no es un rasgo anecdótico, sino la base ontológica de la cosmovisión andina. En su libro *Filosofía Andina* plantea, que la existencia no se concibe como una condición aislada, sino como un tejido de interdependencias. Cada ser y cada acción cobran sentido, únicamente, al relacionarse con otras presencias, visibles e invisibles.

Desde esta mirada, el hecho creativo tampoco puede pensarse como un acto de autoría individual, sino como un proceso de vínculo vital con los otros, con los materiales y con los ciclos del territorio que sostiene la práctica.

Rivera Cusicanqui (2018) propone, que prácticas como la *Minka* no producen solo bienes materiales sino también, memoria encarnada y afectos compartidos. En sus reflexiones sobre el *ayllu* y la organización social indígena, señala, que el trabajo común reproduce otras formas de saber y otras maneras de entender la historia. La *Minka*, en este sentido, es también un dispositivo que actualiza la reciprocidad y la co-responsabilidad, dos dimensiones que la modernidad capitalista ha erosionado.

Para Rivera Cusicanqui, descolonizar la mirada implica justamente abrir espacio a estos modos de conocimiento que fueron desplazados o deslegitimados. Si estas ideas se trasladan al campo escénico, la *Minka* se convierte en un principio capaz de transformar la manera en que entendemos la creación. Asumirla como horizonte de sentido implica desplazar la centralidad del creador solitario y reconocer que la escena es un territorio de co-creación.

Esto supone, que los saberes no se acumulan como propiedad individual, sino que circulan entre quienes participan del proceso. Desde este lugar, la escena deja de ser un espacio de representación cerrada para devenir un entramado vivo de relaciones: entre intérpretes, con el público, con los objetos y con los paisajes materiales y simbólicos que se activan en cada encuentro.

En la práctica, trabajar con la *Minka* como referencia, puede abrir experiencias donde la distribución del poder y la responsabilidad se negocian de manera colectiva; como ejemplo de ello en la práctica artística, en el montaje escénico, los espectadores son convocados a participar evocando sus experiencias y narrativas, con el propósito de transformar el espacio, desdibujando jerarquías establecidas en la tradición teatral occidental entre actores y espectadores pasivos. Esta transgresión no solo es método, es un arte de resistencia que cuestiona las lógicas de autoría, propiedad y consumo, que se manifiestan en la escena contemporánea.

Esta forma de reinterpretar la *Minka* permite una nueva lectura de la temporalidad de la creación. No se trata únicamente de llegar a un resultado acabado, sino de sostener un proceso abierto donde la escucha, el cuidado y la negociación sean centrales; cada función se vuelve una ocasión para reconstruir vínculos y activar la memoria situada del territorio y de quienes lo habitan.

Desde nuestra experiencia dentro del campo de la creación escénica, hemos constatado, cómo esta dimensión procesual permite que la obra conserve una porosidad y una vitalidad que la mantienen en diálogo con el presente.

Al centrar la interdependencia y el propósito colectivo, la escena se convierte en un laboratorio, donde ensayamos modos de convivencia que reconocen la importancia de lo común y del cuidado mutuo. Desde esta perspectiva, el campo escénico no solo se nutre de otras epistemologías, sino que también se compromete con la construcción de otras formas posibles, donde la creación sea un gesto compartido.

2.1.3 Elementos de Tejido Escénico Andino: Kamac /Samay/Chthuluceno:

Kamac, Espectro Procedimental Evocador de una Forma Compositiva Andina.

La escena contemporánea, especialmente, aquella que se despliega desde territorios atravesados por memorias ancestrales y resistencias vivas, como es el

territorio comprendido dentro del área de los Andes, se encuentra hoy interpelada por una necesidad urgente: desmontar las estructuras hegemónicas que la constituyen, para dar lugar a formas de creación que respondan a otros modos de habitar el mundo, otras formas de hacer, otras formas de concreción de lo sensible

En este horizonte, las propuestas de pensadoras como Haraway (1985), Silvia Rivera Cusicanqui (2018) y el filósofo Etienne Souriau (2017) con quienes dialogamos en esta investigación, no solo ofrecen herramientas teóricas, sino que abren sendas para fabular y practicar otras formas de dramaturgia, de dirección y de pensamiento escénico, comprometidas con la complejidad presente.

No se trata de adaptar una teoría externa a la escena andina, con esta tesis queremos analizar una posible mirada desde prácticas situadas en la matriz andina; en este caso, desde los Andes septentrionales; esta propuesta abre un espacio a la reflexión con la intención declarada de interactuar con marcos conceptuales afines (tentaculares, rizomáticos, circulares o espirales) como fundamentos para el desarrollo de prácticas de creación establecidas en las comunidades.

De este modo, las estéticas de la vida, las lógicas comunitarias, los pactos afectivos con lo no humano que sustentan las formas de existencia andina, descubren receptores en el pensamiento de Haraway (1985), en la ontología de Souriau (1985) y en la crítica decolonial de Rivera Cusicanqui (2018).

Donna Haraway (1985) propuso el concepto de *chthuluceno*, como una necesidad crítica frente a la inopia del antropoceno y del capitaloceno, conceptos empleados para definir las dimensiones afectivas, materiales y ecológicas de la crisis actual.

El *Chthuluceno*, no se centra en el “anthropos” o en las “lógicas” del capital establecidas como agentes exclusivos de transformación planetaria; contrariamente, este novedoso concepto propone tiempos circulares, reconoce las relaciones entre lo humano y lo más-que-humanos, concerniente a las ecologías prácticas. Evoca una

tierra subterránea, arácnida, simbiótica, en la que las fronteras entre especies, tiempos y tecnologías se disuelven para dar paso a una red vibrante de cohabitación.

Esta imagen no es lejana al mundo andino, donde lo viviente no se separa de lo ritual o celebrativo, las montañas tienen nombre y carácter, tienen género, las lagunas atraen o se esconden, los caminos comunican, tanto geográficas como tiempos disímiles.

En el contexto escénico, pensar desde el *Chthuluceno* significa abandonar las dramaturgias centradas en el sujeto humano, su conflicto, su progreso, su redención, y abrirse a una escena en la que los materiales son resultado de capas significativas relacionales.

La escena deja de ser un espacio de representación para convertirse en un tejido de convivencias tentaculares. Esto implica, no solo alterar las lógicas de composición sino también, repensar la dirección: ¿Qué significa dirigir cuando el poder creativo está distribuido entre múltiples fuerzas? ¿Qué significa componer la escena desde lo indeterminado, desde la escucha encarnada? Abrir una forma no extractiva de creación.

En los Andes, estas preguntas no son nuevas. El pensamiento comunitario, articulado en prácticas como el *Ayni*, la *Minka* o el *Tinkuy*, ha sostenido formas de creación colectivas, relacionales y territoriales: el *Ayni*, como principio de reciprocidad, enseña que dar y recibir son movimientos simultáneos, no opuestos; la *Minka*, como trabajo compartido para el bien común, desplaza la idea de acción individual; el *Tinkuy*, como encuentro de contrarios, abraza el encuentro como energía creadora.

Estos principios no son herramientas organizativas, sino matrices ontológicas que pueden estructurar una poética de la dirección teatral, donde lo colectivo no es solo el resultado de una colaboración sino una forma de existencia escénica lo que hemos propuesto como matriz, aquello que vive y existe se denomina **Kamac** escénico.

Así, la matriz andina de creación escénica es una apuesta que deberá ser probada en el futuro puesto que no es, ni lo pretende, una metodología rígida, sino una ecología de relaciones situada. No se trata de “hacer teatro andino” como etiqueta estética, sino de componer desde los modos de estar en el mundo que propone el pensamiento andino.

Estos son modos que reconocen la agencia de lo no humano y más que humano en la centralidad del territorio, los cuerpos como archivos afectivos. En este sentido, el *Chthuluceno* de Haraway (1985) los tentáculos de la araña, las redes misceláneas, los parentescos inusuales son parte de la trama del telar.

En esta perspectiva la propuesta de E. Souriau es coherente, en tanto hablamos de entidades de existencia, sus características, sus formas: Así, Souriau (1917) aporta a este entrelazamiento una noción crucial: los diferentes modos de existencia. Su propuesta no se reduce a clasificar diferentes seres, sino que amplía nuestra comprensión de la existencia misma, al reconocer que cada ser —sea una persona, una montaña, una entidad— porta un modo particular de estar en el mundo, un modo particular de existir.

Esta visión se aleja del esencialismo y se acerca a una ontología relacional, en la que el ser no es un atributo estático, sino una práctica, un devenir. Al hablar de diferentes formas de existir, se amplían los elementos que pueden tener agencia, al igual que las dimensiones de otras maneras de existir.

Etienne Souriau propone otras maneras fuera de la órbita humana que denomina existencias no humanas y más que humanas, es decir, existencias que no comparten con los agentes humanos una forma de existencia, sino que tienen características propias de tránsito dentro de la realidad.

Esto supone el descentramiento de la mirada hacia mundos vegetales, animales, minerales, formas y entidades que aportan nuevos puntos de vista en la concepción de la realidad; de allí irradia una perspectiva nueva de la escena, la

dramaturgia pensada desde este punto de vista, se convierte en un ejercicio de una red de materiales que coexisten sin subordinarse.

La cosmovisión andina concibe las formas no humanas de existencia, como seres vivos, con los cuales se debe establecer relaciones de reciprocidad y respeto, principio esencial para la *Pachamama*, que considera la naturaleza toda como una red interconectada, de ahí su carácter de tejido o red.

Entre los principios de esa red se encuentran: todo tiene vida y conciencia, de ahí la necesaria interconexión dialógica; el *Ayni* o reciprocidad como principio de solemnidad ante los antepasados y su legado cultural; interconexión; respeto y veneración, con el fin de lograr equilibrio con el entorno como un todo.

Cuando se piensa la dirección teatral desde estos modos de existencia, se comprende que el rol de quien dirige no es imponer una visión total, sino sostener una pluralidad de intensidades, en atención a los principios de la matriz andina. Dirigir, en este marco, es una práctica de composición ética.

No se trata de controlar el proceso, sino de crear las condiciones para que los diferentes modos de existencia que habitan la escena puedan desplegarse sin ser reducidos. La escucha desde dentro de la escena es fundamental, el latido compartido de los cuerpos y las materialidades se torna central en el proceso.

El campo de la dirección, se convierte entonces, en un arte que no preestablece una trama, propone su entrelazamiento. Tal como se manifiesta en el tejido andino, los elementos que la estructuran no son solamente soportes visuales, poseen significados, memorias, cosmologías; los materiales escénicos son parte de ese tejido sensible, con la capacidad de afectar y de ser afectados.

Estos adquieren una sensibilidad que no forma parte solo de la técnica, es parte de su entramado teatral, del hecho escénico y su experiencia estética. De esta forma, la acción se manifiesta en el ensayo, el cual es necesaria la repetición y la escucha a través de todo el cuerpo.

El elemento añadido a esta propuesta es la visión crítica decolonial que introduce Rivera Cusicanqui (2018), mediante la noción de pensamiento *ch'ixi*; su tesis desarticula la idea de una identidad pura y la sustituye por una forma de existencia contradictoria; mediante esta propuesta coexisten lo indígena y lo moderno, lo ancestral y lo contemporáneo, con existencia mutua, complementados y a la vez, independientes. El pensamiento *ch'ixi* aplicado a la escena, construye una dramaturgia que admite la hibridez, no aspire a una estética esencialista, se estructura a partir del conflicto, el cruce y la porosidad.

Si este es un pensamiento especialmente valioso, para construir una matriz andina de creación escénica, esta idea permite habitar el entre-lugar, ese espacio incómodo y fértil donde lo ritual se cruza con lo performativo, lo tradicional con lo experimental, lo comunitario con lo íntimo.

Una escena *ch'ixi* no representa una cosmovisión, la encarna en su ambigüedad. Se trata de asumir que la escena es también un campo de disputa simbólica. La matriz andina, arraigada en el pensamiento *ch'ixi*, es capaz de transformarse en una herramienta de reexistencia, de reescritura sensible de las formas de hacer y de ser. Desde este principio, la escena es concebida como proyecto decolonial, un lugar de reencuentro de modos de existencia históricamente marginados por el proyecto moderno-colonial. Esta escena no se identifica solo por su espacio estético, se convierte en un territorio para activar memorias, afectos, conflictos y alianzas.

En este contexto, la dirección de actores abandona sus formas tradicionales y se transforma en un acto de mediación, de cuidado, de acompañamiento de aquello que emerge. Al asumir la matriz andina de creación, se reconoce un nuevo lugar de la escena, donde cohabitan materiales, presencias y memorias.

De este modo, la dirección escénica concebida desde “lo más-que-humano”, contiene un descentramiento radical del ego autorial. El lugar de la dirección actoral no es omnisciente, se convierte en una figura que pulsa, convoca y escucha; una escucha en red, en la cual intervienen el espacio, los materiales, los silencios, las

resistencias. En la región andina, esta forma de escucha se origina desde las prácticas cotidianas, la conversación con la tierra, con los muertos, con los cerros.

Esta estética de la escena transforma los ensayos en prácticas de relación; el ensayo no persigue obtener un producto artístico solamente, porque su fin es construir un proceso que derive en una red de afectos y presencias, abrir un tiempo “otro”, un tiempo espiral, no lineal; en este propósito, el aprendizaje no es acumulativo sino cíclico; a través de los materiales se percibe una forma de escucha y los cuerpos además de entrenarse se disponen a través de gestos que no se imponen sino que se revelan.

Este tipo de proceso necesita una temporalidad distinta; no el tiempo lineal impuesto por el sistema de producción cultural, es un tiempo interconectado con los ritmos de lo vivido y sincronizado con los ciclos del territorio, con los estados del cuerpo, con los movimientos del clima.

En las sociedades rurales andinas, el tiempo se vincula estrechamente con procesos cósmicos: la celebración de la siembra, la recogida de la cosecha, el retorno del sol, el paso de las lluvias. En la escena, este tiempo puede encarnarse como espera, como demora, como pausa fértil, el ritmo-tiempo de la escena se busca que sea expresado en momentos de conexión.

Desde esta temporalidad, la escena deja de construirse por acumulación narrativa para abrirse como una red de relaciones. Se trata de componer escenas que no cuenten una historia, sino que convoquen una forma de estar en el mundo.

La dramaturgia se vuelve entonces, un espacio de fabulación especulativa, como la propone Haraway (1985): un ejercicio de imaginación situada que no escapa del presente, sino que lo reinventa desde sus bordes. Fabulamos, no para evadir la realidad, sino para ensayar otras maneras de habitarla, junto a seres que tienen otras formas de existir, materialidades que emergen de la exploración en forma de devenires, dialogando en contextos que resisten. Esta fabulación no se construye desde la fantasía individual sino desde la cohabitación.

En la matriz andina, fabular es siempre fabular en comunidad. No se trata de inventar mundos posibles desde la cabeza, sino de permitir que esos mundos emerjan en la relación con los otros, con lo otro, con los rastros de lo que ya fue y los embriones de lo que podría ser.

En la fabulación, el cuerpo en escena ya no representa un personaje, sino una energía vibrátil; el cuerpo sensible asume un rol protagónico y se manifiesta como archivo afectivo, espacio de inscripción y transformación; este se transforma en un cuerpo memoria, paisaje, frontera, que conserva una historia de vida y conserva lo oculto, lo que aún no se ha narrado.

Este cuerpo, no es individual ni cerrado sino permeable, poroso, hecho de capas, de restos, de herencias. La escena no lo viste ni lo domestica, sino que lo deja respirar, vibrar, exponerse. Pensar en las escrituras que le corresponden a una escena que parte de estas premisas, necesita pensar en unas características de escritura propias.

La dramaturgia de *Nubla...* puede explicarse con la idea de *Chthuluceno*, al proponer una escena tentacular, enredada, multisensorial, encuentra en este cuerpo sensible un aliado fundamental. No se trata de generar movimientos preestablecidos, sino de generar condiciones para que el cuerpo escuche y responda a su entorno. Esa escucha puede devenir danza, palabra, grito, quietud. El cuerpo no está al servicio de un relato, sino que es en sí mismo un relato, el cuerpo es un territorio narrativo, una materia que cambia que sostiene múltiples tiempos y agencias.

En esta escena expandida, se busca que los materiales también devengan cuerpo. Ensayamos un “cuerpo de agua”³⁷, de manera que otras existencias posibiliten el diseño de procedimientos creativos como lo desarrollaremos en capítulo siguiente, la idea es que la entidad agua está dotada de **Kamac**, por lo tanto, es posible explorar procedimentalmente su agencia para la escena.

³⁷ Parte del vocabulario que utilizaremos más adelante para referirnos a la preparación de los cuerpos de los intérpretes que evocando una existencia no humana configuran una partitura de acciones que será usada como pre-texto del montaje de la obra *Nubla...*

La escena deja de organizarse por jerarquías funcionales para convertirse en un ecosistema sensible. El sonido no acompaña la acción: la convoca. La luz no ilumina un cuerpo: lo transforma. El público no observa desde afuera: es parte del tejido, de la atmósfera, del ritual.

Dirigir en este contexto es tejer esas relaciones. El cuidado se vuelve entonces, la noción clave de la dirección. Cuidar los vínculos entre los cuerpos, cuidar los materiales que se levantan en el proceso, cuidar lo delicado y lo sutil, cuidar las membranas visibles e invisibles del viaje creativo.

La dirección se transforma en un acto de cuidar: dar y percibir lo inesperado; es estar observando con atención los cambios, los silencios, las tensiones. Desde la matriz andina, esta atención no es emocional solamente, también es política; es dar espacio a otras voces, a otras formas de vida, a otras temporalidades.

Desde este enfoque, la matriz de creación andina se piensa, no solo, como modelo a seguir, sino, como un tejido a explorar construido por prácticas, saberes ancestrales, gestos cotidianos. Esta exploración no persigue una representación de lo andino, sino la creación desde sus modos de existencia: es una propuesta de obra abierta, situada y en movimiento. Por tanto, no se impone como método, sino como posibilidad de creación desde la experiencia ancestral reactualizada.

La escena, concebida desde esta matriz andina, no significa pensarla como un espacio neutro; es un escenario de fuerzas donde confluyen memorias, afectos, materialidades y deseos. En ella, se desdibujan las fronteras entre sujeto y objeto, y el hacer escénico se transforma en una práctica de vinculación ética con el mundo.

De este modo, la dirección teatral no se manifiesta como una instancia jerárquica capaz de organizar la escena desde una visión totalizadora; se convierte en el espacio de un ejercicio de cuidado colectivo, de escucha expandida y de apertura a la incertidumbre: dirigir se convierte en la posibilidad de presenciar un mundo compartido.

La dramaturgia que emerge desde esta matriz, se configura como cuadros momentáneos, es el estar, no representar, porque no se organiza en actos o escenas. Cada cuadro se convierte en umbral, zona de contacto entre cuerpos, presencias y afectos. Sustituye lo lineal por una espacialidad afectiva, un tejido expandido, plegado, que se interrumpe y se vuelve a abrir. Esta es una forma de dramaturgia que reconoce una lógica tentacular: crece por asociación, por resonancia, por contacto.

En esta dramaturgia andina, el cuerpo que habita esta práctica escénica, no es solo intérprete de signos, ni ejecutor de partituras. Es un cuerpo vibrátil (siente, escucha y se deja afectar), es un cuerpo sensible no formado desde la técnica, sino desde la relación, porque se activa mediante el encuentro y se transforma en interacción con otros cuerpos, materiales, memorias. En el contexto andino, este cuerpo se traduce en un cuerpo colectivo, territorio, archivo de memorias y recuerdos, no es un ente individual o autónomo.

Pensar en una forma de creación escénica para la dirección teatral, es una posibilidad concreta, enraizada en saberes que han sobrevivido a pesar de siglos de violencia, silenciamiento y extractivismo. Saberes que siguen latiendo en las prácticas populares que se siguen reproduciendo en el territorio, respetan los tiempos de lo vivo, trabajan con lo que hay, no separan lo artístico de lo político, lo corporal de lo espiritual, lo cotidiano de lo cósmico.

Desde esta episteme, la matriz andina de creación escénica se traduce, al mismo tiempo, en reafirmación y apertura: se afirma una forma de “estar en el mundo”, ajena a una legitimidad externa, ya que la sustenta su propia coherencia relacional; apertura, porque a lo inédito, que solo emerge si se plantea la creación desde la perspectiva del sentipensar. Este marco propone que la escena se reconfigure en una práctica de re-existencia, capaz de alimentar la existencia en medio del colapso, una forma de visibilizar lo que el mundo moderno ha querido borrar.

2.2 Campo Metodológico Procedimental para la Construcción de una Matriz de Creación Andina

2.2.1 Estudios de Procesos Creativos para el Análisis de la Matriz Andina

El campo de los estudios de procesos, tal como ha sido formulado por Almeida Salles (2018), ha abierto un horizonte de análisis profundo en las artes, permitiendo pensar la creación no como resultado, sino como devenir complejo de decisiones, intuiciones, registros, archivos, desplazamientos, errores y reinversiones.

Este enfoque se centra en el seguimiento riguroso y documentado del recorrido que experimentan los procesos creativos; en este la obra no se entiende como un producto acabado, sino como un sistema en constante construcción, donde las experiencias estéticas, poéticas, afectivas y contextuales dialogan de forma rizomática; es esta también, una tesis defendida por U. Eco (2010) denominada *obra abierta*.

En el campo de la creación escénica, esta perspectiva posibilita desarticular el mito de la inspiración súbita o de la obra como revelación del genio individual, y para ello propone la visión expandida, colaborativa y situada del proceso de creación. En este marco, el creador o la creadora escénica se convierte en un agente enredado en redes múltiples de sentido, que atraviesan lo individual, lo colectivo, lo histórico, lo sensible y lo epistemológico.

En este sentido, el enfoque propuesto por Almeida Salles (2018) subraya la importancia de los “núcleos generadores”, esos puntos de partida a veces intuitivos, a veces conceptuales, desde donde se expande el pensamiento poético de una obra. Estos núcleos son movibles, reconfigurables, reconfigurados por el pensamiento en acción.

Para la autora adquiere relevancia, el archivo de proceso como un modo de hacer visible lo invisible, da cuenta, no solo de “qué” se crea, sino del “cómo” y el “por qué”. Así, el registro de ensayos, notas, mapas, dibujos, bocetos, fragmentos escritos

y cualquier otro tipo de documento se vuelve parte constitutiva del pensamiento creativo.

Desde esta lógica, la creación escénica se transforma en una red, tal como lo enuncia en su noción de “redes de creación”, donde cada nodo dialoga con otros, produciendo tensiones, movimientos y bifurcaciones. Lo fundamental es entender que la creación no se mueve en línea recta, sino como una cartografía viva, hecha de desvíos, retornos y hallazgos inesperados.

Al insertar este enfoque en el espacio latinoamericano y, específicamente, en la matriz de creación andina, se hacen visibles procesos creativos que se entrecruzan, más allá de la visión eurocéntrica y lineal que propone la modernidad artística. Esto se produce porque el pensamiento andino posee una lógica relacional, una temporalidad no lineal y una cosmovisión que propone un entramado de fuerzas vivas, y brinda una matriz epistemológica diferente para pensar la creación.

Distanciada de la idea moderna del sujeto autónomo, creado *ex nihilo*, la cosmovisión andina formula una noción relacional de la existencia, donde todo ser está en interacción constante con otros seres visibles e invisibles, humanos y más-que-humanos, materiales y espirituales. En este marco, la creación escénica puede ser entendida como un acto de reciprocidad con el entorno, una forma de hacer aparecer lo que pulsa en el territorio, en los cuerpos, en las memorias y en los saberes comunitarios.

Este cruce entre los estudios de procesos y el pensamiento andino abre una vía metodológica y poética que desplaza las jerarquías disciplinares y temporales para proponer una forma otra de investigar y crear. Si para Almeida Salles (2006), el archivo de proceso es clave para entender la lógica interna de una obra, en el pensamiento andino el archivo no necesariamente se inscribe en lo escrito, sino en el cuerpo, en los gestos, en las prácticas rituales, en la memoria oral y en las relaciones entre seres.

Desde esta perspectiva, no es posible reducir el proceso creativo a un conjunto de documentos, es precisa una lectura que devela una forma de vida, un modo de estar en el mundo, desde la creación.

Esta visión se conecta con la noción de *ch'ixi* desarrollada por Rivera Cusicanqui (2018); la misma delinea la coexistencia de elementos heterogéneos, sin fusión ni subordinación porque conviven en tensión productiva; de este modo, la creación escénica es comprendida como espacios *ch'ixi*, en la cual coexisten lo ancestral y lo contemporáneo, lo ritual y lo experimental, lo personal y lo colectivo, sin que existe una anulación mutua.

En este tejido, el proceso creativo no es solo una vía hacia la concepción de una obra determinada, es, además, un espacio para el pensamiento y el conocimiento encarnado. Por esta razón, la práctica escénica acontece como una forma de pensamiento no limitado al lenguaje verbal, sino, desplegado a la acción, al movimiento, a la escucha, a la vibración del cuerpo en el espacio.

Esta visión ofrece a la creación, la posibilidad de imbricar la vivencia, con el conocimiento que surge desde el hacer, desde la interacción sensible con los materiales, con las presencias y también con las ausencias. Es por ello, que el pensamiento andino aporta los conceptos: **Kamac** (impulso vital), **Pacha** (tiempo-espacio) y **Ayni** (reciprocidad/relación) los que ofrecen la posibilidad de reconfigurar el significado del proceso creativo.

Crear desde el *Ayni*, por ejemplo, contiene en sí mismo, una concepción ética de la interdependencia, porque el gesto creativo no se enfoca en producir un objeto, sino, a generar una relación: con el otro, con el territorio y con las memorias que habitan el cuerpo.

La idea de proceso, entonces, no puede entenderse desde una lógica de acumulación o progreso, sino como una espiral, una vibración que se expande y se contrae, que vuelve sobre sí misma para transformarse. Esta noción se vincula con lo que Almeida Salles (2006) denomina las “reescrituras” del proceso: momentos en los

que el creador revisita decisiones anteriores, las desestabiliza y las reconfigura, dando lugar a nuevas capas de sentido.

Desde el pensamiento andino, esta práctica de reescritura se puede leer como una forma de *Tinku*, de encuentro de diferencias, como fuente de creación. En este marco, los procesos de interacción cognitiva adquieren una relevancia central. Lejos de entender la cognición como una función exclusivamente mental o racional, tanto Almeida Salles (2006) como el pensamiento andino invitan a pensarla como un fenómeno integral, que involucra cuerpo, emoción, afecto, intuición y contexto.

En el análisis de estos procesos, es esencial la noción de “pensamiento en acto”, ya que se piensa, creando y se piensa, haciendo. En atención a este paradigma, el proceso creativo se torna una forma de cognición; en este, el cuerpo no es solo ejecutante, es, también, una fuente de conocimiento. Este enfoque encuentra su conexión en el pensamiento andino, al ser considerado como una forma de cognición situada en el cuerpo y en la comunidad; un modo de saber unido a la vida cotidiana y a la experiencia colectiva.

En los procesos de creación escénica, esta cognición encarnada se manifiesta en la interacción entre los distintos agentes involucrados en la creación: Cada elemento aporta su propia lógica, su propia agencia, y el proceso consiste en aprender a escuchar los materiales, a dejarse afectar por ellas, a abrirse a la emergencia de lo inesperado.

En esta línea, la metodología propuesta por Almeida Salles (2006) no busca controlar el proceso, sino seguirlo, habitarlo, rastrear sus huellas, registrar sus movimientos sin apresurarse a cerrarlos. Desde esta perspectiva, la interacción cognitiva propuesta explica la creación escénica, mediante una interrelación constante de materiales y materialidades.

Este tipo de creación supone un diálogo heterogéneo, una lectura detallada de gestos, silencios, miradas, desplazamientos, resonancias. Esta se considera una

forma de conversación, que, desde la fabulación, estimula la presencia de mundos posibles, de realidades no existentes, pero que se intuyen, se presienten y se evocan.

Desde los estudios de procesos, la fabulación se consigue mediante deslizamientos del archivo, de transformaciones del lenguaje escénico, de decisiones que se perfeccionan en la práctica teatral. Así en el pensamiento andino, la fabulación aparece como una forma de escucha, más allá de lo visible, una manera de exponer el cuerpo a los saberes, a través de un movimiento y tiempo en espiral, la *pacha*; en esta, pasado, presente y futuro se manifiesta en dimensiones interconectadas.

En esta conexión, la creación escénica se reconfigura como un producto del conocimiento, que, además, es estético, político y ontológico. Lo estético elabora formas sensibles de lo real; lo político reflexiona sobre los regímenes de visibilidad y de escucha; lo ontológico transfigura la forma de habitar el mundo y su relación con él, con ello, con lo otro.

En su articulación con la filosofía andina, los estudios de procesos se enriquecen al formular la ética de creación, convertida en la ética del “buen vivir”. Una ética que invita a estar presentes en los procesos, a resistir a la urgencia del resultado, a habitar los bordes.

2.2.2 Interacciones Cognitivas y Visión de la Creación Andina

En el corazón de toda práctica artística late un proceso, una temporalidad cargada de fuerzas que no siempre obedecen a la lógica de la linealidad ni al mandato de la eficacia. La creación es, ante todo, un gesto de apertura al mundo, una forma de pensar que involucra al cuerpo, al tiempo, al error, a la intuición, al azar, a los materiales, a los afectos.

Los estudios de procesos, denominados “tramas de pensamiento” por Almeida Salles (2006), resultan esenciales para entender la creación artística como estética situada, sensible y crítica. Para esta investigadora, el pensamiento artístico no se

expresa como abstracción, se manifiesta a través de actos, “en y desde el proceso creativo”.

Su concepto “red de creación” formula cómo cada proyecto artístico se conforma como un sistema abierto, *rizomático*; en ella sus múltiples componentes interactúan: núcleos de sentido, materiales, decisiones formales, preguntas, intuiciones, frustraciones, retornos, rupturas, intensidades.

En el núcleo de esa red sitúa un conjunto de procesos cognitivos o “tramas de pensamiento”, identificados como formas de interacción entre los artistas y los materiales que emplea en el proceso; estas no son consideradas rígidas, se manifiestan como “flujos dinámicos” interconectados.

El examen de dichas tramas propone en primer término, las “matrices generadoras”. Esta contiene ideas, imágenes, sensaciones o impulsos iniciales como parte activa del proceso creador. Se manifiestan de forma explícita (una pregunta de investigación, un estímulo poético, una situación dramática) o implícitas (emergentes o inconscientes); se manifiestan como núcleos de condensación y desde ellos, derivan otros componentes de dicho proceso.

Tomando nuestra experiencia como creador escénico, en ocasiones estas tramas afloran de manera inesperada, ya sea, a partir de una frase escuchada en la calle, una imagen onírica o una expresión corporal experimentada en un ensayo. Son “semillas” que no contienen todavía la forma definitiva, pero que ya vibran con potencia, y que —como dice Almeida— concentran una intencionalidad de búsqueda.

A partir de esas matrices, se despliega la segunda trama: las “expansiones asociativas”. Son los desplazamientos que el pensamiento artístico realiza desde sus núcleos generadores hacia otros territorios. Pueden ser asociaciones conceptuales, formales, emocionales, materiales o simbólicas.

A menudo, impulsadas por el deseo de entender, de buscar afinidades, de contrastar o de ampliar el campo de sentido de la obra. Estas expansiones son vitales para que el proceso no se cierre sobre sí mismo. Son, podría decirse, el territorio de la

deriva, de la apertura, del diálogo con lo inesperado. En la sala de ensayo, esto puede observarse en esos momentos donde una imagen da lugar a otra, un gesto se transforma en movimiento, una palabra convoca un sonido.

El pensamiento no avanza en línea recta: se bifurca, se contamina, se descentra. En medio de esas derivas, emergen los embriones ampliados. Esta trama se refiere a aquellas ideas o fragmentos del proceso que, en principio, parecían secundarios o marginales, sin embargo, cobran protagonismo. Son materiales que crecen, que se fortalecen en el trayecto y en ocasiones, se convierten en el eje mismo de la obra. Muchas veces, son descubiertos por accidente, o a través del trabajo repetido con una imagen, un objeto, una acción.

En nuestra práctica artística hemos aprendido a prestar atención a estos embriones: suelen ser más honestos, más vitales, más conectados con el proceso que aquellos elementos que habíamos decidido de antemano, “debían” estar. Aprender a escuchar esos embriones ampliados es parte de una ética del proceso: dejarse sorprender, aceptar no solo lo planificado permitirle a la obra decir algo distinto de lo que creíamos, iba a decir.

Otra de las tramas fundamentales son las “experimentaciones perceptivas impulsadoras”. En ella, el pensamiento aflora como experiencia sensorial y raras veces desde el conocimiento; se manifiesta como percepción —una textura, un sonido, un olor, una luz— que deriva hacia una nueva dirección del proceso; constituyen impulsos corporales, afectivos y situados.

Este proceso escénico, en repetidas ocasiones, se expresan como experimentaciones derivadas de la práctica; ejemplo de ello: la aprobación de un material escénico, la transformación de un espacio, un cambio de iluminación o la introducción de un objeto. Ante este episodio, se produce una reacción corporal que altera la percepción y modifica la lógica interna del proceso, acortando la distancia entre pensar y hacer: el cuerpo piensa, la percepción guía y el ensayo se traduce en una forma de conocimiento *per se*.

A las tramas analizadas se añaden otras dos que se manifiestan como fuerzas constructivas del proceso: las dudas generadoras y los errores o casualidades constructoras. En este contexto, las dudas se convierten en apertura; mediante ella, la dirección del proceso se interroga acerca de las certezas o los errores, los cuales conllevan a repensarlo, revisarlo o afinarlo.

Este tipo de duda crea movimiento, impulsa a tomar decisiones, a justificar elecciones, a probar otras rutas. Ante esta conflictividad, el artista se reinventa mediante la profundización de su pensamiento crítico.

De conjunto con el proceso de la duda, los errores y casualidades aflora lo imprevisto, como, un accidente técnico, una confusión, una equivocación, las que provocan relaciones o soluciones no prevista; ante estos episodios, el proceso creativo, se transforma en el arte de la escucha, de la atención, que se produce más allá de lo controlable; el proceso se transfigura en terreno fértil en pos de su reinterpretación.

La cognición que contiene dichas “tramas”, aplicada a la matriz andina, se traduce en conocimiento cósmico, que no desarticula el cuerpo del territorio: todo saber es relacional, situado, encarnado en la *Pacha* (tiempo-espacio) y en el *Ayni* (reciprocidad).

Esta comprensión cosmológica descubre una resonancia especial en la lógica relacional de los estudios de procesos culturales. Por ejemplo, matrices generadoras de contenidos andinos no se inscriben solo en el sujeto creador, sino que, puede vincularse con la vivencia territorial.

Desde esta visión, las “expansiones asociativas”, son formas de conectar conocimientos que no compiten entre sí, se torna en un diálogo no lineal, se entrelaza como una red que conecta lo ancestral con lo contemporáneo, lo individual con lo colectivo, lo visible con lo invisible.

Las prácticas escénicas mediante las expansiones, inspiradas en la cosmovisión andina, contemplan cantos, gestos, relatos testimoniales, presencias

“más-que-humanas” que enriquecen el universo poético sin “representadas”, en su acepción tradicional, solo con ser convocados.

En contextos andinos, los “embriones ampliados” suelen aparecer cuando un gesto ritual (un objeto cotidiano o una acción colectiva) adquieren un poder inesperado dentro del proceso creativo; generalmente no se trata de una invención, sino de permitir que lo existente emerja, aunque con anterioridad no hubiera sido dicho mediante el lenguaje escénico. Esto se produce porque el arte no inventa, sino, descubre, los archivos existentes en el cuerpo del actor.

Las “experimentaciones perceptivas” encuentran su espacio en las prácticas escénicas, donde lo corporal no está separado de su entorno; en el pensamiento andino, deviene para constitutiva del paisaje, sin divisiones entre el sujeto y su mundo. Por ello, percibir no es un acto individual, sino un sistema de relaciones; esa sí, que en la creación escénica este acto se expresa como escucha activa a los materiales, mediante un espacio de “resonancia” donde en la escena lo ritual del ensayo se transforma en creación.

Las dudas generadoras, en este marco, son momentos de tránsito. El *Tinkuy*, concepto clave del pensamiento y la matriz andina implica precisamente, el encuentro de elementos distintos, muchas veces en tensión, que generan un nuevo equilibrio. Dudar, desde este punto de vista, es parte del camino. Implica estar disponible al cambio, aceptar que el proceso no responde a una lógica de control, sino a una lógica de escucha, de ajuste, de afinación con las fuerzas que atraviesan la creación.

Finalmente, los errores y las casualidades constructoras tienen una potencia particular en la cosmovisión andina, donde el tiempo no es lineal, y lo inesperado puede ser leído como mensaje, como señal. El error no siempre es un fallo: puede ser una irrupción de la *pacha*, una forma que el proceso tiene para corregirse a sí mismo. En la práctica escénica, esto implica una actitud de apertura: no forzar, no imponer, dejar que el proceso hable.

El conjunto de “tramas de pensamiento” propuestas por Almeida Salles (2006) es una valiosa herramienta para acompañar los procesos de creación artística, y en ellas, la fecundidad del pensamiento andino aporta legitimidad al arte al crear un tejido de relaciones que interroga, enriquece la escena ubicada como centro del proceso.

2.2.3 Metodología de Tejido Andino. Procesos de Concreción de lo Inefable

Aquel postulado propuesto por Jean Marie Pradier, denominando a aquella zona límite que nace de la cosmoviviencia y el consentir, denominado “concreción de lo inefable” es, quizás, uno de los desafíos más potentes que atraviesa la práctica y la investigación en artes escénicas desde el campo etnoescenológico.

No se trata solamente de nombrar aquello que escapa al lenguaje, sino, de cultivar formas de percepción y documentación que permitan hacer aparecer lo invisible, sin traducirlo a los códigos dominantes de la representación.

En este sentido, el concepto propuesto por Pradier (1996) dentro del campo de la etnoescenología —la “concreción de lo inefable”— se convierte una clave epistemológica y metodológica para pensar los procesos creativos como territorios donde las fuerzas, memorias y energías, no articuladas en la palabra ni en la estructura tradicional del signo, se vuelven materia sensible, densidad escénica, trama encarnada.

La etnoescenología, como disciplina que desborda los límites eurocéntricos del análisis teatral, invita a comprender la escena como un campo de fuerzas que atraviesa, tanto al cuerpo del intérprete como al espectador, que se arraiga en saberes y cosmologías no domesticadas por la lógica occidental.

Pradier, al hablar de la concreción de lo inefable, recuerda, que en muchas prácticas escénicas del mundo —sobre todo aquellas ligadas a contextos indígenas, afrodescendientes, mestizos o rurales— lo escénico no se construye a partir de la palabra ni del texto, sino de flujos sensibles, presencias, gestos que no significan, sino que afectan; no explican, sino que irrumpen. Lo inefable, entonces, no es lo místico ni

lo meramente abstracto, deviene de la linealidad discursiva para insistir en el cuerpo, en las textualidades, en las sonoridades y espacialidades que se proponen en la escena.

Desde esta perspectiva, la escena se presenta como expresión relacional situada, donde se entrelazan diversos lenguajes, se cruzan temporalidades y formas de cognición que se manifiestan mediante lo corporal, lo rítmico, lo vibrátil, y lo espacial. Esta visión aduce un cambio radical: no se trata solo del sujeto autónomo y racional generador de significados reunidos en el evento escénico. De este proceso surge un espacio de memoria afectiva; en ella, las capas de tiempo se intercalan, se percibe la energía de las comunidades y el cuerpo se trasmuta en umbral de inscripción.

En este sentido, la etnoescenología permite una transformación a las estructuras escénicas heredadas de la tradición occidental centrada en el texto, el personaje, la acción dramática y la progresión lineal. En su lugar, sugiere una cuidadosa observación de las dramaturgias no textuales y performativas rituales que no pretenden una representación, sino una actualización del hecho escénico.

Esta actualización no es un mero eco del pasado, sino una emergencia de saberes vivos que se corporifican en la escena. Desde aquí, la escena deja de ser un espacio de ficción para convertirse en un espacio donde: emergen las memorias, los saberes, las heridas.

La idea de Pradier denominada “concreción de lo inefable” se manifiesta como una densificación de lo sensible, una materialización de aquello que normalmente queda en los intersticios del lenguaje. Es una forma de visibilizar lo oculto sin que pierda su fuera.

Desde esta visión, la etnoescenología es fundamento teórico, no solo para la construcción del marco teórico sino como una actitud investigativa y creativa, a la vez de ser una herramienta para la corporalidad sin necesidad de ser traducido a la pura representación.

La clave etnoescenológica posibilita el reconocimiento del modo de existencia de la matriz de creación andina alejada del paradigma clásico del teatro moderno, porque surge de una lógica propia, situada, vinculada a epistemologías de los pueblos originarios.

Esta matriz andina de creación se basa en la concepción del “cuerpo como archivo”, del territorio como savia del conocimiento y del tiempo como una espiral. En lo escénico se conectan presencias sin orden jerárquico, sino, por resonancias. La escena se transforma en un espacio de co-presencias donde el cuerpo no se representa, sino que es invocado, el gesto vibra y el espacio se activa.

Esta matriz emerge desde la práctica etnoescenológica; la misma no se organiza en torno a una estética ni a una metodología fija; se construye como un entramado en movimiento, una coreografía de afectos, intensidades, memorias y presencias entretejidas en el espacio escénico.

La escena se convierte en un campo de co-presencias; en ella, el cuerpo no representa, sino que invoca; el gesto no significa, vibra; el espacio no contiene, se activa. Este gesto andino de creación es inseparable de una ontología relacional y de una epistemología encarnada que entiende la creación como acto de vinculación con el entorno, con los otros, con lo no humano, con lo más que humanos.

Allí, donde la lógica moderna ve superstición, la matriz andina reconoce sabiduría; el canon estético exige racionalidad y claridad, la práctica andina acoge entidades como la neblina del páramo, material de Nubla... que analizaremos en el próximo capítulo. El cuerpo es centro de resonancia y no solo instrumento; el tiempo no es lineal, sino espiral; la dramaturgia no se escribe, se escucha.

La etnoescenología, permite que esta matriz andina sea tratada como camino de creación. En ese sentido, la concreción de lo inefable es también concreción de lo *ch'ixi*, lo entrelazado, no reducido a una sola forma de existencia.

Esta disciplina abre la posibilidad de pensar una dirección teatral que no dirige, sino que acompaña; no controla, sino, escucha; no ordena, sino, organiza desde el

sentir. Su método de dirección se corresponde con los principios de los estudios de procesos formulados por Almeida Salles (2006), quien concibe el proceso creativo como una red en constante movimiento y un espacio escénico sensible, afectivo y poético; en ella se producen interconexiones cognitivas no solo a nivel mental, sino a través de movimientos creativos, intuitivos y de memoria corporal.

La matriz de creación andina, atravesada por la etnoescenología, encuentra en el campo difícil de la concreción de lo inefable su vía más profunda de expresión y de existencia escénica. Como concepto central, ha permitido entender, que las comunidades andinas no son simplemente rurales o tradicionales, sino que poseen una lógica propia de la organización social, profundamente arraigada en la historia y la espiritualidad.

Este concepto es clave para la selección de los procedimientos y metodología para el diseño, concepción y proceso creativo de la obra seleccionada, conocimiento ancestral que es parte de la identidad y del legado de la cultura andina, que es patrimonio y presencia en la vida de nuestras comunidades; tal es el caso de la matriz andina que se defiende en el proceso creativo desarrollado para la 'puesta en escena de la obra *Nubla...*, recreado en el capítulo 3 de la tesis.

Capítulo 3: Sistematización: Montaje de la Obra

Nubla. Dialogando con lo Vivo

Realizaré un análisis de dos momentos del trabajo *Nubla. Dialogando con lo vivo*, con el propósito de explicar de manera más clara, la aplicación de una matriz andina de creación andina; para realizar este análisis hemos asumido la perspectiva etnoescenológica, sobre esta base, planteamos generar un esquema de análisis metodológico tomando en cuenta lo propuesto por Cecilia Alemida Salles (2006) para los procesos creativos, de esta manera es posible hacer visible la forma de aplicación de una eventual matriz de creación andina para el campo de la Dirección Teatral. Estructurada en: 1. Contextualización etnoescenológica; 2. Cartografía del proceso creativo.

3.1 Contextualización Etnoescenológica

En esta primera parte de contextualización plantea los referentes espaciales en los cuales se sitúa el hecho escénico, ubicado a través de dos momentos seleccionados del trabajo de montaje de la obra *Nubla...*; ello requiere situar el fenómeno escénico en el universo simbólico y político que le da sentido.

No se trata de un espectáculo que tematiza de manera externa, el conflicto por el agua en los Andes y de manera particular en las zonas del sur del Ecuador, sino de una creación que se inscribe dentro de una matriz cultural denominada *andina*, ella se reconoce en la vida, el pensamiento y la resistencia de las comunidades.

La obra, producida en el marco del laboratorio de etnoescenología³⁸ de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca-Ecuador, trabaja desde la investigación basada en la práctica, para trasladar a la escena, no solo una narrativa

³⁸ El laboratorio de Etnoescenología es un espacio de creación que está vinculado a la Carrera de Artes Escénicas y que lleva cinco años de vida, gesta proyectos de montaje desde esta perspectiva, en el núcleo de este espacio de creación se plantea el trabajo de investigación de esta tesis.

política sino, una forma comprensión de otras formas de existencias, que entiende por ejemplo el agua, la neblina, las lagunas, el movimiento indígena y campesino del Ecuador como seres dotados de otras formas de existencia que son parte de un hábitat sentipensado habitado por el idea de **Kamac**³⁹, energía vital que sostiene toda forma de existencia.

Esta cosmovisión simbólica tiene su origen en el *ethos* andino, que reconoce la agencia de un elemento como el agua, en sus distintos estados y simbolismos: desde el gaseoso de la neblina hasta el cuerpo concreto que adquiere de la laguna de *Kimsacocha*. Siguiendo a Estermann (2007), el pensamiento andino se origina mediante una lógica de relacionalidad: “nada existe en aislamiento, todo está vinculado en redes de reciprocidad y complementariedad” (p. 107).

La obra objeto de estudio, *Nubla...*, se apoya en esa lógica, de ahí que su creación propone un “dispositivo escénico” que tiene en cuenta el principio de relación entre actores, espectadores y el territorio; en ella, el agua se concibe como un elemento “humano”, un sujeto que no solo es nombrado: actúa como presencia vital de inspiración poética en la escena.

En este *ethos*, el plano político se articula con el entramado simbólico de la obra, sedimentada en el archivo de una memoria colectiva que guarda más de 30 años de resistencia de las comunidades de Girón, Tarqui y Victoria del Portete; hecho que contiene los intentos de explotación minera efectuados en el macizo hidrológico de *Kimsacocha*, un territorio geográficamente situado entre tres lagunas y una vasta extensión de humedales, reverenciado como espacio sagrado y vital para la supervivencia de los pueblos y para el equilibrio del ecosistema.

Rivera Cusicanqui (2018) ha señalado, que la lucha indígena en los Andes no puede entenderse solo como defensa de recursos, sino como defensa de un horizonte civilizatorio que pone en el centro la relación con la *Pachamama*. La obra, en esta

³⁹ Kamac es el centro de esta tesis, pues dentro de la cosmoviciencia andina es la energía vita que anima a los seres del mundo animal, vegetal, mineral, aquello manifiesto o no manifiesto.

línea, se convierte en un dispositivo poético-político que afirma esa racionalidad al encarnarla en procedimientos escénicos de estos dos momentos que a continuación analizaremos.

En el plano de concepción de la dramaturgia y de puesta en escena, *Nubla...* aplica categorías propias de la matriz cultural andina denominadas así en esta investigación: *Tinku*, *Ayni* y *Minka*. El *Ayni* o principio de reciprocidad, aparece como procedimiento en la interacción entre actores y público, el dispositivo escénico toma esta interacción como un intercambio de acciones y presencias que sostienen el desarrollo de la obra.

La *Minka*, entendida como trabajo colectivo, se materializa dentro de una lógica escénica que integra al público en la acción, rompiendo con la pasividad del espectador y convierte al público en parte de la dramaturgia: es una puesta en escena que responde a una racionalidad comunitaria centrada en la fuerza colectiva y no solo en la defensa del agua como recurso.

En esta propuesta escénica surge la categoría “cuerpos muchos”; mediante su empleo se pretende mostrar cómo el cuerpo en escena no se limita a lo individual, sino, que es contenido de “cuerpo colectivo”⁴⁰, circular y proporcional, en su modo de existencia.

Esta forma estética de repensar la escena tiene su punto de encuentro con la propuesta de Rivera Cusicanqui (2018) denomina *ch'ixi*; ⁴¹ en ella coexisten “cuerpos colectivos” heterogéneos conectados en diálogo. En la obra *Nubla...*, actores, espectadores se articulan en un mismo plano de acción, para dar lugar a un acontecimiento escénico que refleja la ética circular de la matriz cultural andina.

Se intenta, que este espacio de acción funcione con la lógica de un ser, es decir, como un actante. Así, el diálogo con la matriz cultural andina no se limita a la

⁴⁰ La categoría “cuerpos muchos” ha sido propuesta por el autor, para el análisis de una forma otra de existencia nacida del orden comunitario que es parte de una forma otra de existencia nacida del orden comunitario que es parte de la cosmovivencia andina.

⁴¹ Lo *chixi*, según Silvia Rivera Cusicanqui el color abigarrado de un color que es formado por el blanco y el negro que no es gris, porque estos dos colores no están fundidos, están superpuestos el uno con el otro

representación temática de sus símbolos, sino que constituye la estructura misma del acontecimiento escénico. La obra está contenida por una racionalidad celebrativa y ritual, por una lógica comunitaria visible en la *minka*, principio de reciprocidad que organiza el vínculo entre actores, público y espacio.

De esta manera, *Nubla...* se presenta como un ejercicio de etnoescenología que no pretende hacer teatro *sobre* el tema andino, sino hacerlo *desde* lo andino; propone una dramaturgia que emerge de la matriz cultural denominada andina.

3.2 Cartografía del Proceso Creativo

Nubla... es un montaje experimental de teatro aplicado, que dialoga con el largo proceso de resistencia de las comunidades, para evitar el avance de las concesiones mineras que pretenden iniciar con la extracción de metales preciosos en la zona del Austro del Ecuador. La agencia de fenómenos no humanos como el de la neblina y el agua, su presencia casi mágica en los páramos del Azuay⁴², y cómo este recurso se entiende como agente vivo o agente que contiene un **Kamac** especial, cómo es tomado como pretexto de creación de la propuesta.

Para demostrar esta tesis, tomamos los parámetros de la matriz de creación andina propuesta en esta investigación; con el fin de organizar la sistematización se formulan varias preguntas rectoras que contribuyan a explicar con claridad el camino procedimental, contenidas en las pautas de investigación, las premisas emotivas y los procedimientos empleados.

3.2.1 Pautas de Investigación

Las pautas de investigación están conformadas por un bloque de interrogantes, a manera de “preguntas procedimentales” que se aplican al segmento seleccionado entre el minuto 11:28 y el minuto 15:47.

-Ayni-reciprocidad

⁴² La provincia del Azuay junto con El Oro y Loja conforman el austro del país.

¿Cómo el encuentro con la entidad del agua, la laguna y la neblina de los páramos de *Kimsacocha*, y los cuerpos plurales abren la puerta a la experimentación de sus características físicas y culturales, y revelan desde la dimensión de su **Kamac** a los actores-bailarines caminos de creación dentro de una lógica de reciprocidad?

- Minka- colaboración relación ética de proporcionalidad, equidad

¿Cómo funcionan las lógicas de otras formas de existir en el proceso de creación del segmento seleccionado?

¿Cómo las existencias personales se vuelven plurales?

¿Cómo el cuerpo de la obra se vuelve un sujeto colectivo?

- Tinkuy-encuentro

¿Qué pasa con los cuerpos en la escena, cuando estos son atravesados por otras formas de existir?

3.2.2 Premisas Emotivas

Estas premisas se extraen del contenido de entrevistas realizadas a los actores (San Martín, 2023, a,b,c).

- ¿Cuál fue la experiencia con el devenir de la forma de existir, con la que trabajó para crear la proto-secuencia que dio paso a su actuación en *Nubla...* ?
- ¿Cuál fue la experiencia con el trabajo del cuerpo de agua?
- ¿Cómo se descubre la participación con el público?

3.2.3 Procedimientos

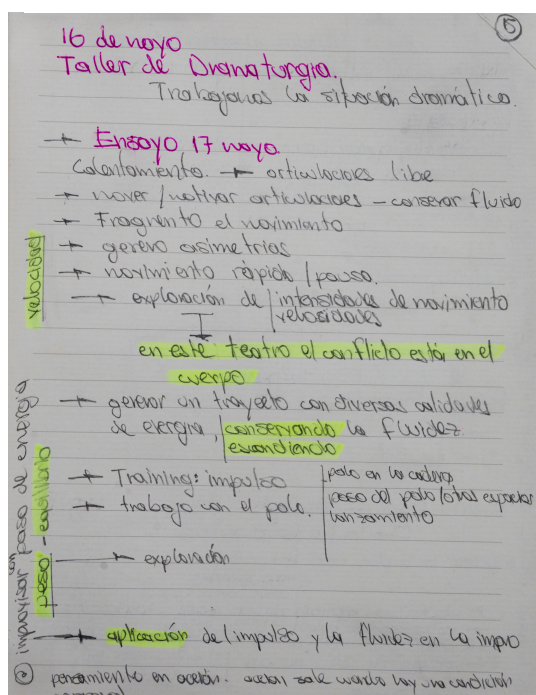
1. “Cuerpo de agua”. Materiales. Calentamiento

El primer material reconocible dentro del proceso de trabajo, fue la consecución de un cuerpo dispuesto, atento, o presente. La presencia se reconoce en el momento en que las acciones se vuelven precisas, energéticas, claras; en definitiva, Barba (2015) llama a esta condición de cuerpo, organicidad.

Es por ello, que el proceso de montaje partió desde el diseño de un calentamiento específico; este contempla el registro de dimensiones físico-corporales, energético-espirituales, para dotar a los/las actores/bailarines de la suficiente capacidad de reaccionar y de encontrar sensaciones específicas, relacionadas con las diferentes maneras de existir y de sensibilizarse, con percepciones y evocaciones que vienen de dinámicas necesarias para el trabajo: dimensiones de relacionalidad, reciprocidad, interdependencia con mundos manifiestos y no manifiestos o memorias de los actores-bailarines.

Figura 1.

Taller de dramaturgia. Diario de campo (p. 15)



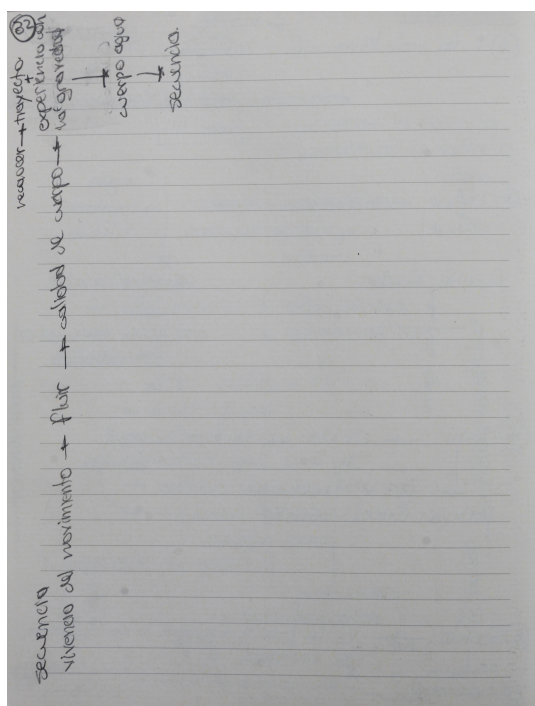
Este primer periodo demorará varios meses, hasta lograr conseguir, lo que para esta investigación se convertiría en un primer material claro; se trata de un cuerpo dispuesto y preciso capaz de tener un estado de “presencia”.

Partitura corporal

A mediados del mes de junio del año 2021⁴³, los actores ya se habían apropiado de una base física adecuada para el montaje, su trabajo corporal es para este momento capaz para sostener su presencia en la escena; en este tiempo, según el diario de registro; empezamos a trabajar en un trayecto de movimiento, denominado “proto-secuencia”; este segundo material es el resultado de la investigación de dos elementos concretos a saber: a) El uso de la gravedad en el movimiento y b) El fluido del movimiento entre las articulaciones que reconozco como un segundo material del proceso.

Figura 2.

Partitura corporal. Diario de campo (p. 32).



Partitura vocal

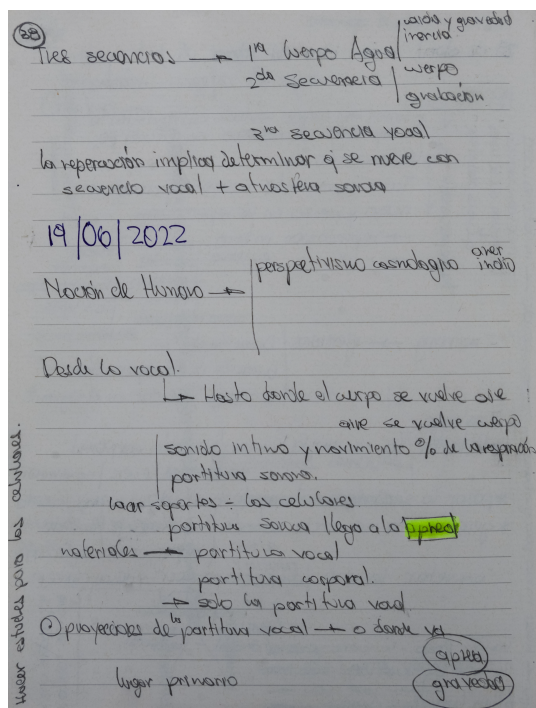
A partir del 23 de abril de 2021, los/las actores-bailarines desarrollaron una serie de improvisaciones con diversos materiales vocales y de audio, exploraron a partir de la improvisación, varios procedimientos acústicos y vocales que se detallan

⁴³ El proceso de laboratorio de investigación y montaje, tuvo una duración de diez meses, comprendidos entre mayo de 2022 y febrero de 2023.

más adelante; aparece una partitura vocal que, junto a la partitura corporal, reconocemos como un tercer material.

Figura 3

Partitura vocal. Diario de campo (p. 38, 19 de junio, 2022).



“Cuerpo de agua”

El 21 de julio de 2021 se realizó una experiencia de observación acción en los páramos de *Kimsakocha*; se trataba de asentar la experiencia de la exploración sobre el agua, sus modificaciones como cuerpo, sus transformaciones físicas, térmicas, su nivel de ductilidad y acomodación a los espacios, su fisicalidad a partir de la gravedad; toda esta observación terminaría definiendo lo que en el proceso se llamaría “cuerpo de agua”, su presencia y modificaciones para el entorno, su ruido, sus voces. Esta observación termina definiendo el denominado “cuerpo de agua”, como un cuarto material que será utilizado para el resto del proceso. Para el mes de julio, actores y actrices tenían confeccionada una partitura corporal y una vocal.

Figura 4

Bitácora de registro (p. 51, 6 de agosto de 2022).

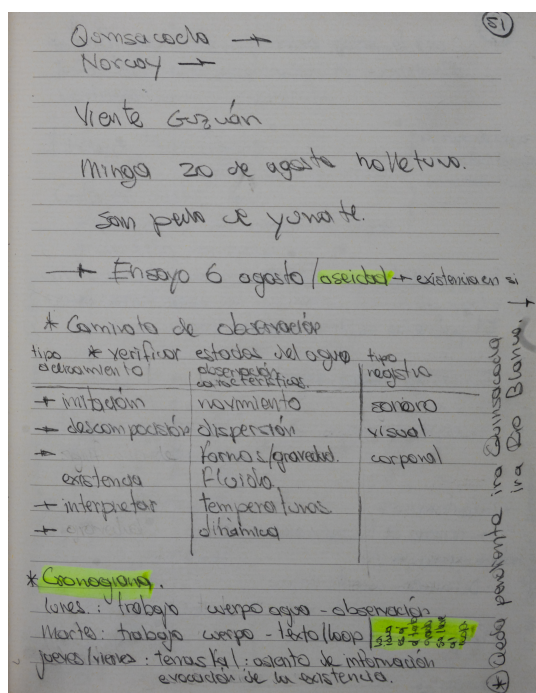


Figura 5

Partitura corporal y vocal

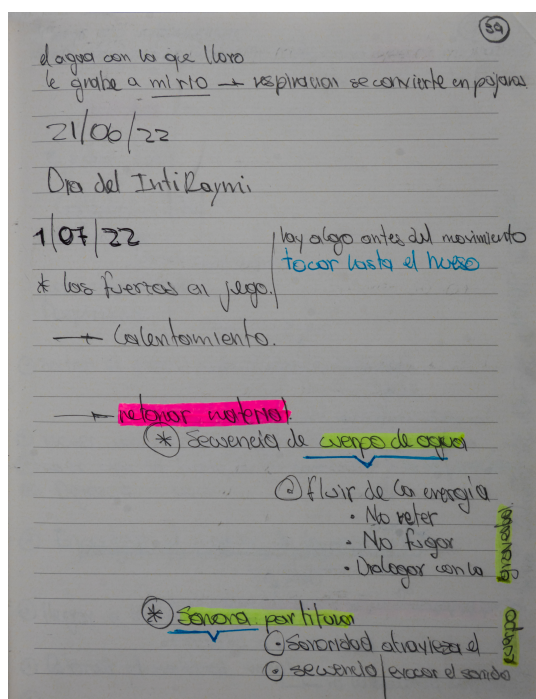


Figura 7

Foto registro



El diseño del calentamiento se basa en ejercicios que vienen de la técnica de Lucas Condró (2012)⁴⁴ denominada *asymmetrical motion* y de Roxana Galand (2025)⁴⁵, nombrada la “anatomía de la fuerza”; estos ejercicios están relacionados con el desarrollo de la propiocepción, manejo de pesos, manejo de circularidades, fluído de energía por las diferentes secciones del cuerpo, retención de energía, percepción de pulsos corporales.

⁴⁴ Bailarín y coreógrafo argentino, nacido en 1977, creador de la técnica *Symmetrical Motion*.

⁴⁵ Bailarina y docente argentina, miembro del Ballet Nacional de Cuba y de México,

Figura 8

Foto registro



Los ejercicios del calentamiento deben contener la actualización de una memoria somática, en tres dimensiones: 1. La memoria del cuerpo; 2. La memoria de experiencias pasadas actualizadas; 3. La percepción y actualización personal de formas de existencia diferentes a la humana. Se trabaja con la amnesia estado del cuerpo sin oxígeno; se incluye este elemento dentro de la secuencia.

Figura 9*Foto registro*

Basados en estos tres bloques de premisas, se diseña un proceso de puesta a punto corporal y sensorial que va variando, conforme los y las actrices van avanzando en el proceso.

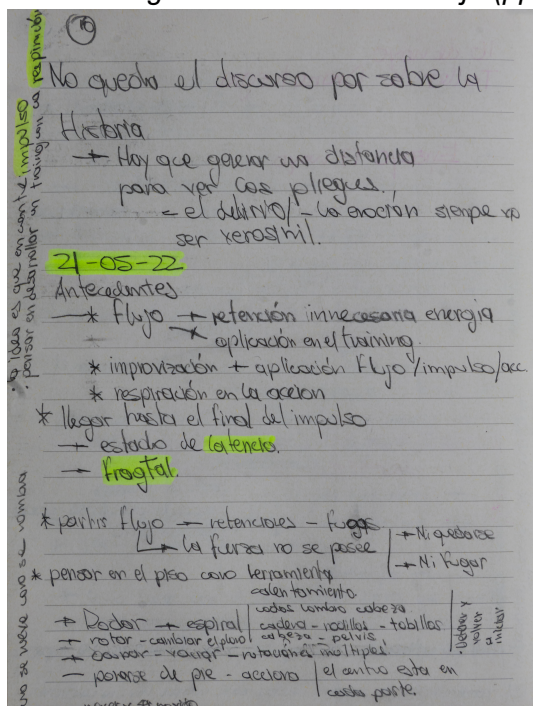
Figura 10.*Foto del registro del diario de trabajo (pp. 16-17)*

Figura 11

Foto registro



Conforme avanza el proceso, van incorporándose a este periodo de puesta a punto, elementos diversos: por ejemplo, el trabajo con el palo que viene de los ejercicios de la actriz, directora, profesora y escritora danesa, Iben Nagen Rasmussen (2025): “estados de latencia” en el movimiento o trabajos de movimientos a partir de fractales; es decir, “movimientos módulo” que permiten otros movimientos.

Figura 12

Foto del registro (p. 16)



A partir de esta preparación, los cuerpos de los actores/actrices se transforman y llegan a un registro corporal, preciso y claro en la ejecución de sus acciones. El procedimiento cognitivo que se despliega en esta fase del proceso, se vincula directamente con lo que Almeida Salles (2006) denomina “experimentación perceptiva impulsadora”.

Aquí entran en juego, diversos elementos que activan tanto la percepción como la ejecución corporal en el entrenamiento. La dinámica se articula con el principio andino del *Tinku* —el encuentro— que funciona como base metodológica. Desde esta perspectiva, el diseño de cada segmento del proceso se sostiene en la racionalidad andina, donde el encuentro con lo no humano y con otras formas de existencia es parte constitutiva del trabajo creativo.

El *Tinku* se concreta en la sensibilización de actores y actrices, que no se reduce a una abstracción de “moverse bajo parámetros no humanos”, sino, que se expresa en el cuerpo de manera concreta y visible. El cuerpo, transformado en un *nodo* vibrátil, hacen más ligero el movimiento a través de una red de respiración y

energía que torna orgánica la acción en la escena. Los registros están contenidos en proto-secuencias iniciales, que permiten inscribir huellas en el proceso de creación abierto a novedosas posibilidades expresivas.

Por otra parte, los principios de teatro antropológico permiten construir una escena desde el equilibrio y la investigación de los opuestos. Estos principios se configuran como soporte estructural de la experimentación y de la improvisación corporal, posibilitando que lo perceptivo y lo técnico se entrelacen en la construcción metodológica del proceso.

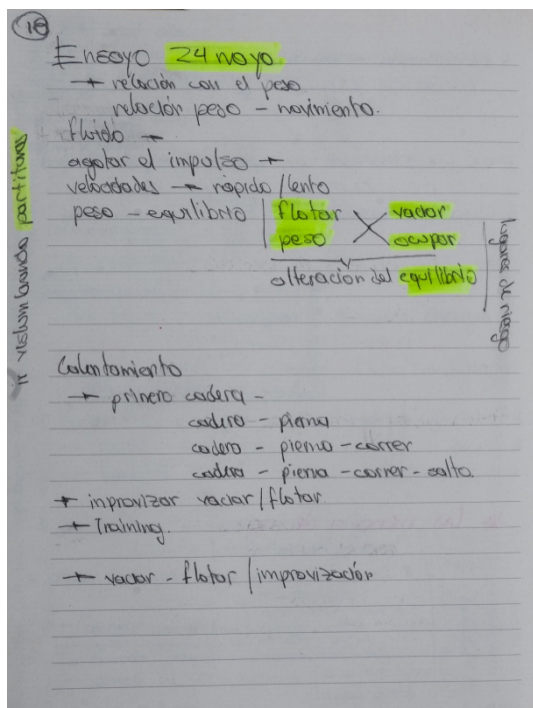
Procedimiento “Partitura corporal”

El trabajo de construcción de la partitura corporal para la obra, *Nubla...* está basado en un largo proceso técnico sostenido en la improvisación; se trata, procedimentalmente, de generar un material corporal en base a premisas de trabajo que, en el caso de la obra *Nubla...*, están relacionadas con el fluir del movimiento entre las articulaciones y la experimentación con el peso del corporal. A esta base se incorpora una serie de categorías venidas del *asymetrical motion* y la propuesta de la “Naturaleza de la fuerza”.

Así, se van configurando y experimentando con espacios de improvisación dentro de los ensayos con el reconocimiento del impulso, velocidades del movimiento, pesos y contrapesos, pérdida del equilibrio y recuperación del equilibrio, vaciar, flotar.

Figura 13

Bitácora de registro (p. 18)



En una segunda fase del trabajo, los procesos de improvisación se van haciendo más complejos, porque atravesarán parámetros físicos de traducción, que implicarán doble y triple atención, como la improvisación a través de la relación entre el peso y el movimiento, generación de patrones de movimientos en base a movimientos diseños fractales, que se encuentran en la naturaleza o de entidades no humanas, para entender el **Kamac** de cada entidad con la que se improvisa.

Figura 14

Bitácora de registro (p. 30)

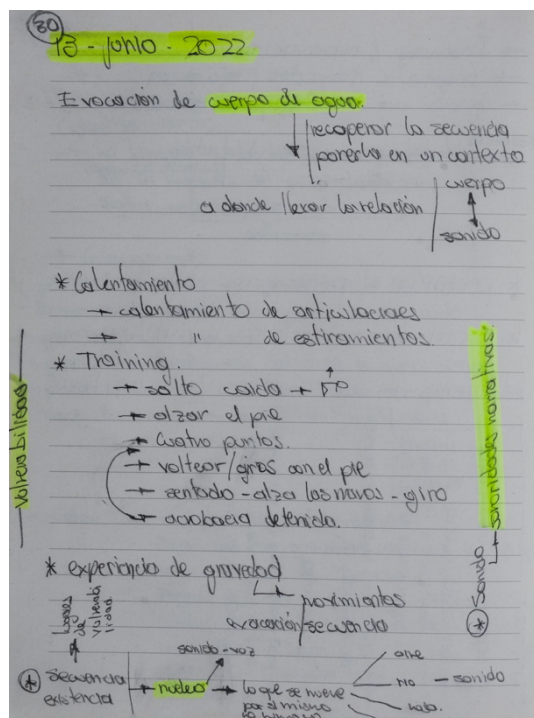
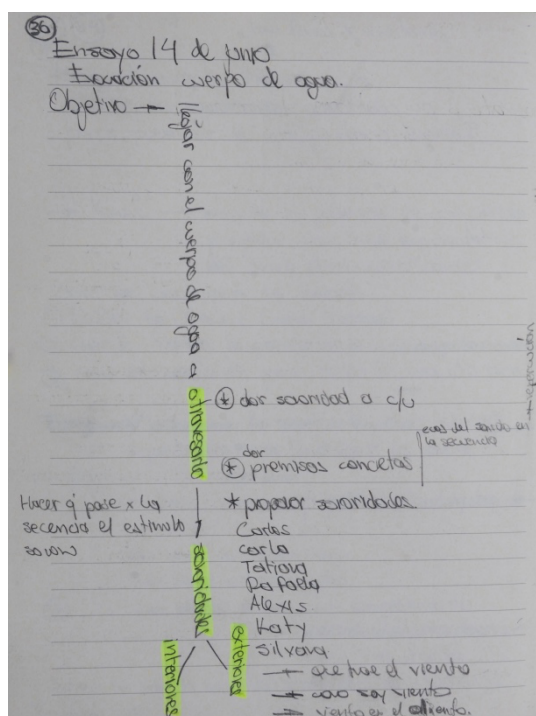


Figura 15

Bitácora de registro (p. 36)



A la partitura corporal, en un nuevo paso de trabajo, se le incorpora el devenir de una “otra existencia”; a partir de un orden sensible, actores y actrices trabajan para

incorporar a su proto-secuencia, nuevas formas de existencias; cada intérprete trabajará con una existencia personal que puede estar en su memoria personal o en evocaciones externas. Se trata de generar una mayor complejidad en sus materiales y atravesar el material trabajado por una última capa más.

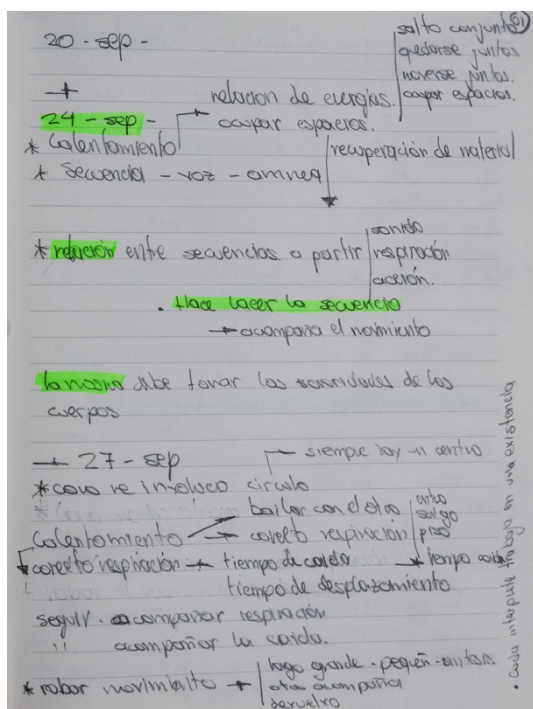
Figura 16

Foto registro



Figura 17.

Foto secuencias del 4, del 10, de 22 (p. 61)



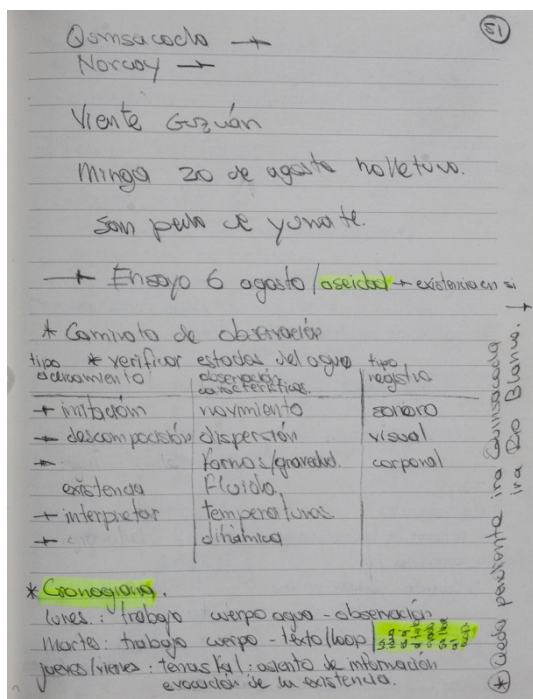
Se trabaja con la técnica de la improvisación sobre la base de premisas de trabajo. El 30 de julio de 2022 ya estaban identificados todos los materiales:

1. Partitura corporal contenida en el cuerpo de agua.
2. Partitura vocal contenida en sonido del agua y la amnea.

Finalmente, el último material nacería del trabajo de campo en la zona de *Kimsacocha*, desarrollado con el agua; este permitió levantar un material sobre la gravedad y el agua que corre por esta zona; ello se desarrolló mediante una guía de observación.

Figura 18

Bitácora de registro, foto (p. 51, 6 de agosto de 2022)



El cuerpo de agua es una ecuación corporal, fruto del encuentro con dos procedimientos que utiliza la acción de la gravedad y la condición de fluido del movimiento, tomado de premisas de trabajo de *asimmetrical motion* que permitieron la improvisación con estos primeros materiales corporales.

Este segundo momento del procedimiento, denominado “cuerpo de agua”, se inscribe en el marco de la “experimentación perceptiva impulsadora”, categoría cognitiva planteada por Cecilia Almeida Salles (2006), en el campo de los estudios de

procesos. Este parámetro metodológico orienta la elaboración de recorridos procedimentales, a partir de los trayectos que emergen en la práctica misma; es decir, del modo en que las experiencias perceptivas abren posibilidades de acción y reflexión en el proceso creativo.

Esta fase de la investigación se encuentra atravesada por el principio andino del *Ayni*, entendido como reciprocidad. Este principio organiza la generación de sentido mediante relaciones de proporcionalidad: lo que se recibe en el diálogo con materiales, cuerpos y fuerzas debe ser devuelto en la misma medida. De ahí que, el proceso incluya constantemente, un ejercicio metodológico de interpelar al material — preguntar qué está diciendo la creación y qué necesita decir— para sostener una escucha activa y un intercambio continuo.

Los procedimientos descritos configuran una dinámica de “capas superpuestas de creación”. La primera capa responde a principios técnicos concretos, que garantizan precisión y estructura; la segunda muestra un espacio metafórico situado a través de premisas de improvisación; la tercera concibe la creación desde la memoria, la imagen o las experiencias abstractas como modo de develar existencias latentes.

Esta superposición de capas crea una “proto-secuencia compleja”; en ella, la densidad expresiva se produce como acumulación y el entrelazamiento de distintos niveles de trabajo escénico. Desde esta apuesta, el *Ayni* aparece como un principio de reciprocidad: recibir de la experiencia creativa y, al unísono, devolverla como gesto, energía o significación.

Esta propuesta culmina con la elaboración de un material que expone un diálogo con la noción de **Kamac**, fuerza vital presente en todas las cosas; esta propuesta no contiene solamente la complejidad de la técnica, lo metafórico y lo experiencial. Este desafío reside en transcribir las dimensiones de la creatividad, traducidas en la sensibilidad de los intérpretes.

Estas son traducciones personales que ofrecen la posibilidad de investigar “mundos no manifiestos”, que impulsan la construcción simbólica y narrativas diversas.

El *Ayni*, en este punto, asegura el flujo de ida y vuelta entre intérprete y material, habilitando un diálogo metodológico que incluye también, lo inefable y lo no humano, ampliando así el horizonte de la creación.

Procedimiento “La sonoridad-cuerpo vocal”

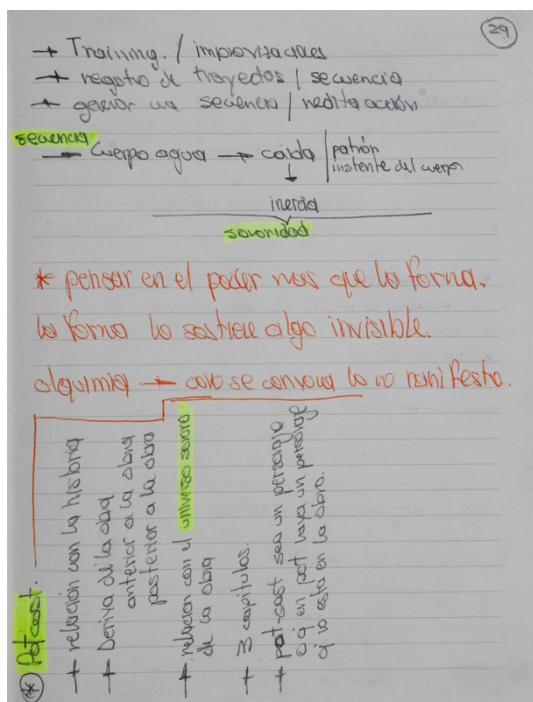
El viaje sonoro del trabajo empieza con la constatación, de que el sonido puede ser una agencia diferente a la humana, que tiene la capacidad de intervenir de forma potente en el espacio; el uso de ondas sonoras producidas por parlantes en frecuencias específicas, fue tomada como una agencia no humana dentro de la puesta; esta es una consideración inicial de, ¿Cómo el sonido pretende utilizarse dentro del trabajo? El sonido vocal emitido por los intérpretes, el sonido grabado, es otro campo que se experimentó ampliamente en el montaje.

Por otro lado, se presenta el trabajo vocal de cada *unx* de los intérpretes, quienes realizaron un viaje de experimentación sonoro para la construcción de sus secuencias dentro de la obra. En este caso, para esta investigación analizaremos el material vocal/sonoro de los intérpretes:

El 24 de mayo de 2022, se solicitó a los intérpretes, realizar una selección de sonidos para trabajarlos dentro de sus secuencias, con el objetivo de que pudieran ser experimentados en sus cuerpos.

Figura 20

Bitácora de registro (pp. 29-30)



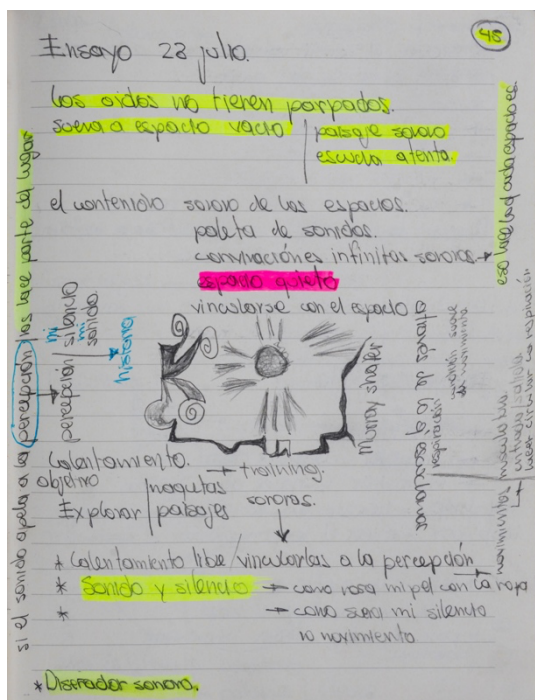
Se trabajó con una serie de exploraciones para encontrar devenires o encuentros con los materiales; en este sentido, se trataba de aplicar el principio del *Tinku* en el material recopilado.

En una última fase de trabajo, se explora con la consecución de un estímulo sonoro grabado, que compila lo experimentado vocalmente, con otras sonoridades no humanas en un ejercicio desde el *Tinku* para entender los encuentros entre los dos materiales.

Se trabaja con dispositivos personales para en sesiones de improvisación explorar la conjunción del material levantado, de manera que al final se fije una partitura vocal con vistas al trabajo de la puesta.

Figura 21

Ensayo (pp. 45-46, 23 de julio)



En el trabajo vocal y sonoro se despliega un procedimiento en el que se hace evidente la noción andina de *Tinku*/encuentro. El proceso consiste en destilar la práctica a partir del contacto con diversas materialidades, propiciando un diálogo en el que se activa la lógica del “tercero incluido”; es decir, la posibilidad de complementar la diferencia en lugar de anularla.

En este marco, voz y movimiento se transforman en materiales en una relación intensa no diferenciada y al mismo tiempo se complementan en su corporalidad. La labor del intérprete reside en simular cada material en su especificidad en diálogo con sus opuestos: la partitura vocal se estructura en función de la partitura de movimiento, y esta se organiza en tensión y reciprocidad con la primera.

El resultado de este entrelazamiento es la emergencia de una “partitura corporal compleja”, en la que se inscriben y condensan las energías exploradas, tanto en el ámbito vocal como en el movimiento. El cuerpo deviene así, soporte vivo del proceso, archivo de intensidades y resonancias que condensan la matriz de creación

andina: un modo de componer desde el encuentro, la diferencia y la complementariedad.

Todo el trabajo descrito hasta el momento, en forma de material y procedimientos, relativo a los materiales y procedimientos del calentamiento, partitura corporal y partitura vocal, presenta un trayecto compositivo que condensa la construcción de la presencia de los cuerpos en escena: esto se observa claramente, en el último paso del procedimiento por construir, que dentro del proceso será la constitución del “cuerpo de agua”.

Toda esta parte del proceso contiene una serie de expansiones asociativas, que se manifiestan como una serie de conexiones de sentido que parten de los principios de la matriz andina constituida por tres parámetros: 1. *Minka*-cooperación equitativa; 2. *Tinku*-encuentro; 3. *Ayni*-reciprocidad.

Estos parámetros de creación conforman a nuestro modo de ver, una matriz de creación, puesto que fueron convertidos en estrategias procedimentales, que se gestan en el marco de ese núcleo cosmovivencial nacido de la lógica andina.

Procedimiento “Cuerpo de agua”

El “cuerpo de agua” es un lugar de llegada; la propuesta del cuerpo de agua funciona como un compendio de los diferentes elementos, que hasta el momento, hemos venido desarrollando; el cuerpo de agua contiene un trabajo, fundamental, para dar el paso a la idea de los “cuerpos muchos”.

Este es el elemento de la presencia: el cuerpo de agua permite hacer visible un nivel de presencia que permite -esencialmente- planear un cuerpo dispuesto, con la capacidad sinestésica que permite la inclusión del público dentro de la escena, tal como la propuesta fue concebida; es decir, consolidar el procedimiento de un cuerpo presente para que muchos cuerpos se sumen a este nivel de presencia y se pueda constituir una *minga*, tal como es el objetivo del momento que analizamos.

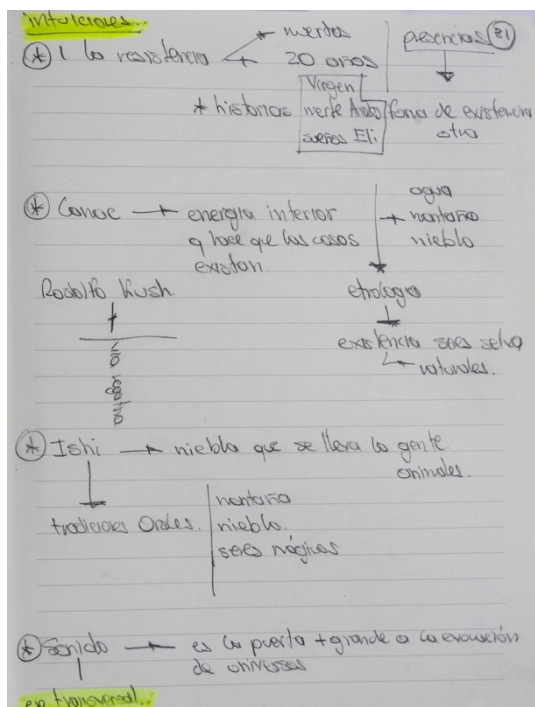
Teniendo esto en cuenta, el procedimiento de construcción del cuerpo de agua fue el primer hito de creación. La exploración con los dos niveles de trabajo

investigado en la constitución de la proto-secuencia, a saber: la exploración con gravedad y el peso, por un lado, y por otro, la investigación sobre el fluir del movimiento y el paso del mismo entre las articulaciones.

Un segundo paso del trabajo está planteado, dentro del registro que contempla la exploración de las premisas anteriores; a esto se debe sumar, la exploración del sonido y el silencio, y el ejercicio de acercar el movimiento al contexto para generar una exploración más profunda.

Figura 22

Registro (pp. 30-31, 13 de junio)



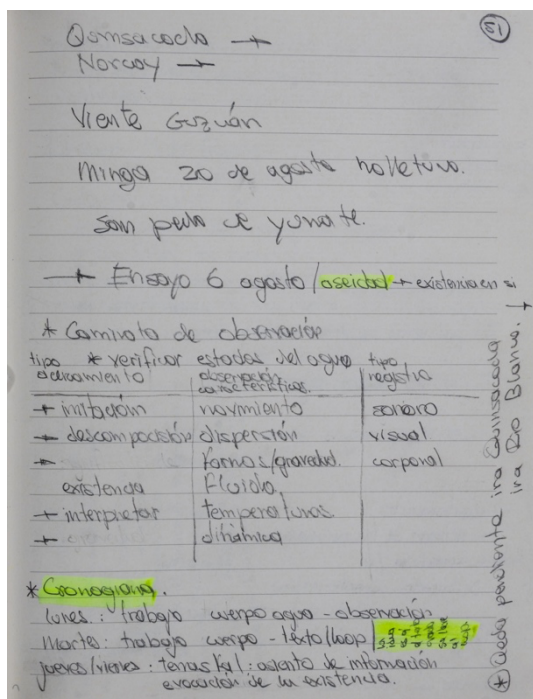
Para ello, se experimentan ejercicios con la exploración de la secuencia a diferentes preceptos; trabajamos con la premisa de "aquello no humano o más que humano que se mueve por sí mismo", ejemplo el río, el viento, las hojas hoja, la marcha de la resistencia de las comunidades como un organismo plural.

Hacia el 6 de agosto, como finalización de la preparación de los intérpretes, se planteó una salida de campo, con el objetivo de realizar un ejercicio de observación; la idea consistía en generar un encuentro con el elemento el agua y todo lo que contempla esa entidad, mirar, explorar y registrar el agua en sus diferentes

expresiones, un encuentro con la existencia no humana del agua y el registro de todo aquello que hasta el momento que se estaba levantando.

Figura 23

Registro (p. 51, del 6 de agosto)

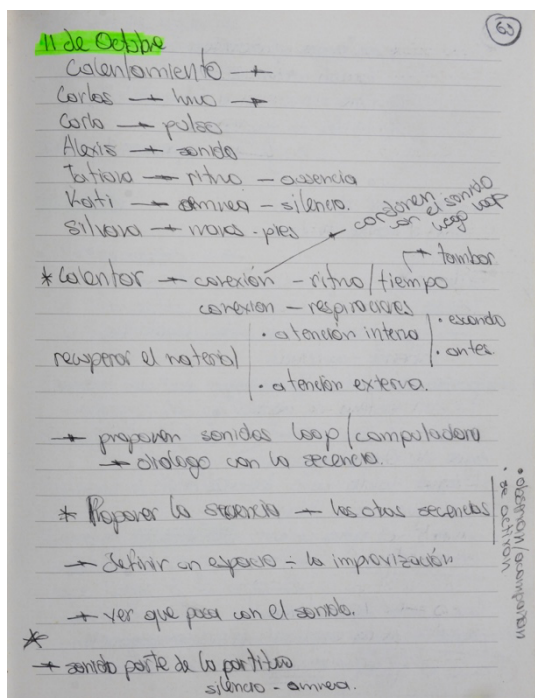


Luego de transitar por esta experiencia, se trabajó con los materiales levantados, de manera que la proto-secuencia fuera incorporando una nueva capa sensible. La partitura corporal/vocal encontró un momento final, desde el cual se empezó a realizar un trabajo de tejido dramático.

En función de cada una de las partes de la partitura así conformada, el siguiente paso fue ir armando un rompecabezas, teniendo como premisa, lograr un hilo o una narrativa de las diferentes textualidades que se estaban tejiendo, modelando cada parte del trabajo, cada parte de las partituras.

Figura 24.

Bitácora (pp. 63-64, 11 de octubre)



Se plantea la noción “cuerpo de agua”, comprendido como el **Kamac** del agua: fuerza vital que proviene del pensamiento andino (Depaz, 2015), en articulación con los “modos de existencia” propuestos por Latour (2017).

El “cuerpo de agua” no surge como metáfora aislada, sino como consecuencia de todo el recorrido procedimental anterior; constituye una condensación en la que se activa una *red de conexiones* semejante a una expansión asociativa (Almeida, 2006), que no se origina en lo humano exclusivamente, sino en preceptos que emergen desde lo no humano y en lo más que humano.

El proceso comienza con el levantamiento de *presencias personales*: memorias íntimas de cada intérprete que abren el territorio de lo sensible. Desde este primer registro, se inicia un movimiento hacia la exploración de la esencia del agua, entendida como agencia propia. Para ello, se analizan varias dimensiones: composición y descomposición, estados de dispersión, temperatura, fluido, adaptabilidad y capacidad para transitar territorios.

Las experiencias derivadas del análisis de las dimensiones no se circunscriben a una mera observación, se incorporan físicamente como vectores de los registros corporales de los intérpretes. Cada vector actúa como una huella del proceso y como material concreto en función de la creación.

Los materiales generados no están aislados: se entretajan como una red que conecta lo ya descubierto con las nuevas experiencias. Esta dinámica, fundamentada en la lógica del “*Tinkuy-encuentro*”, propicia que cada material dialogue con los demás y a la vez, produce una tensión complementaria.

Es este, un ejercicio de “*Ayni-reciprocidad*”, donde cada material es reconocido por la forma en que surge y al unísono, se incorpora como conjunto de imágenes, evocaciones, devenires sensibles.

De esta manera, el tejido de materiales se configura como una urdimbre, allí, lo vocal, lo corporal y lo sensible se entrecruzan para dar forma a una “partitura viva”, resultado de la destilación de las memorias, de la experiencia encarnada y de la relación con la entidad agua.

Cada partitura es, entonces, tanto archivo de la vivencia personal como expresión del vínculo con lo no humano, inscribiendo en el cuerpo, la matriz andina de creación: un modo de producir la presencia del actor, desde la complementariedad, la reciprocidad y la coexistencia de diferencias: el ***Kamac*** amplía la potencia de comprensión del universo de creación, para generar una línea argumentativa desde el universo ***Kamac*** del agua.

3.3 Cuerpo Colectivo. Materiales

1. Registro de las resistencias

El primer material del proceso es el registro de las resistencias: los registros, las entrevistas, los testimonios, de los cuerpos de comuneros que han participado en la resistencia contra la explotación minera en las fuentes de agua; de este registro diverso nace la dimensión del “sujeto colectivo” como material. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

2 Secuencia de movimientos

El segundo material encontrado es la secuencia del segundo momento, relacionado con las lógicas de la resistencia. La resistencia se concreta en las diferentes marchas, plantones y protestas, efectuadas a lo largo del tiempo de la lucha desarrollada por los defensores del agua en estos territorios.

Además, la organización, la manera en la que se despliega y ocupa el espacio público, el espíritu del movimiento de la resistencia y de los cuerpos de miles de personas que han participado de este resistir, la cual tiene una fuerza vital.

Esta hace que plantee la emergencia de una forma de existir en el orden ontológico, siguiendo a Bruno Latour (2017); parecía que se estaba configurando un ser colectivo compuesto de muchas voces, de muchos cuerpos, un ser colectivo que bajo los parámetros de nuestra investigación, está provisto de **Kamac**; es decir, una fuerza vital que se concreta en el espíritu colectivo que se contienen en una sola voluntad.

El proceso para vincular la energía de la resistencia con el movimiento de los cuerpos de los intérpretes, se ve plasmado en una secuencia de movimientos que será el segundo material denominado “cuerpo colectivo”.

Procedimiento “Registros de las resistencias”

Los procedimientos de levantamiento de información en este proceso fueron diversos y de distinta naturaleza, pero es necesario subrayar, que se buscó siempre una cercanía con el trabajo etnográfico. No se trataba únicamente de recopilar datos, sino de aproximarse a la constitución de un mundo, de atender a dimensiones que, como señala Jen-Marie Pradier (1996), pertenecen al campo de lo inefable. El registro debía dar cuenta de representaciones específicas de la *cosmovivencia* de las comunidades, de aquellas formas “otras” de comprensión de la realidad que no pueden reducirse a categorías abstractas.

En consecuencia, el análisis de cada material exigió una rigurosidad particular. La etnoescenología establece como prerequisite, el examen del *corpus* de registros en función, tanto de la nominación del objeto de estudio como de la experiencia situada de la *performance*. En este vínculo con la comunidad, por un lado, se transmiten y por otro, el intérprete-investigador los recibe y transforma; por eso, la investigación no se limita lo descriptivo, sino, que profundiza en la riqueza de los significados.

La recopilación y análisis de los registros implicó la organización del material según una taxonomía adecuada, atendiendo al fenómeno observado. Elementos como el gesto, la palabra, la imagen o el testimonio surgieron como huellas a ser interpretadas según su contexto cultural, develando los saberes que operan en la lógica andina. En este escenario, los comuneros no se refieren a “la vida de la laguna” como metáfora aislada, ella alude al **Kamac** de ese elemento por su fuerza vital y agencia, inscritas en la cosmovisión local andina.

El propósito no era solo documentar, sino también, percibir y redescubrir signos y señales aprendidas mediante el contacto con la comunidad y su memoria; en el proceso creativo, estos elementos se transformaron en materia poética que culminaron en la propuesta escénica *Nubla...*; la obra tiene su soporte en esa dinámica: escuchar, reconocer, traducir y reinscribir lo recogido en el plano de la creación.

En ella, cada registro (entrevistas, testimonios orales, fragmentos de archivos sonoros, material audiovisual o noticias de prensa) fue sujeto de un proceso hermenéutico, basado en la etnoescenológica. Desde el enfoque de los estudios de procesos, esta interpretación no se circunscribió a clasificar o describir: se desplegaron redes de asociaciones, con el fin de activar expansiones perceptivas y de ampliar un espacio de posibilidades de acuerdo con el contenido a cada una de las huellas. El archivo se convirtió así, en un espacio vivo, donde lo recogido no

permanecía inmóvil, sino que se reconfiguraba constantemente en diálogo con la práctica escénica y con los horizontes de sentido de las comunidades andinas.

Procedimiento “Registros de las secuencias cuerpos muchos”

El cuerpo colectivo empieza desarrollándose a partir de la configuración de la partitura de movimientos de Silvana Ochoa, intérprete del segundo momento de la obra *Nubla...*; ella desarrolla una inicial proto-secuencia en donde incorpora varias secuencias que nacen de diferentes improvisaciones. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

En un segundo momento procedimental, se trabaja con la secuencia pensando en la lógica de la resistencia, entendiendo que la resistencia se hace siempre con la implicación de varios cuerpos. Los cuerpos que participan de las marchas, de los plantones o de las huelgas tienen una característica, un nivel de comunicación que va del cuerpo individual a la conexión de los de sus compañeros.

Es decir, se vislumbra en los cuerpos de la protesta, la existencia de un cuerpo plural, porque hay una conexión ética, de equidad y proporcionalidad sobre el otro, a nivel de cuidado y encuentro en momentos que pueden ser muy violentos.

La ética de participación de los integrantes de las comunidades indígenas, está mediada por la antiquísima tradición de la minga: una co-participación colectiva dentro de una labor, una corresponsabilidad compartida proporcional del trabajo y en este caso, de la responsabilidad de la presencia; es decir, los cuerpos de la resistencia por el agua comparten una presencia plural, una resistencia de *minga*. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Si bien, en un primer momento, se entiende claramente que hay una existencia en el momento que los cuerpos de las comunidades protestan, hay un segundo pliegue de la dimensión de “cuerpos muchos” que se encuentra guardada en la cosmovisión de las mismas comunidades, donde los espacios son compartidos también con los ancestros; no sería tan potente la resistencia, si en el espacio no estuvieran implícitas las existencias de los espíritus de los ancestros. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

El tercer procedimiento nace de determinar cuáles son y han sido los guardianes del agua; se realiza un trabajo de campo que contempla una serie de entrevistas con activistas y dirigentes; allí nace la idea de que, quienes resisten son herederos de una lucha de muchos hombres y mujeres que han estado dentro de la resistencia. Aparecen los anteriores dirigentes, las personas que han muerto dentro de este proceso: aparecen los nombres de los muertos.

A partir de allí, se trabajó con varias historias; la más impresionante, por el dramatismo del hecho fue la historia de Víctor Guayllas. La investigación lleva al análisis del proceso, páginas y páginas de folios que narran la historia de este compañero; Víctor Guayllas es un guardián del agua, asesinado en la penitenciaría del litoral de una manera violenta. La obra *Nubla...* rinde un homenaje a su vida. Constatamos, que estas otras existencias también están presentes en las acciones de resistencia por los territorios. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Los “cuerpos muchos” visibilizados, son presencias contenidos en la marcha o dentro de la protesta; los cuerpos colectivos en la resistencia de las comunidades están formados por las presencias de las personas que se dan cita en la marcha o en la protesta, tienen un potencial transformador; a las personas que les antecedieron, se les convoca para este estudio, una existencia colectiva que hace en *minga* de presencias: con esa existencia trabajamos. Ese potencial latente se nutre y se alimenta del movimiento colectivo: del movimiento de *cuerpos-muchos* a la vez unidos por una misma causa.

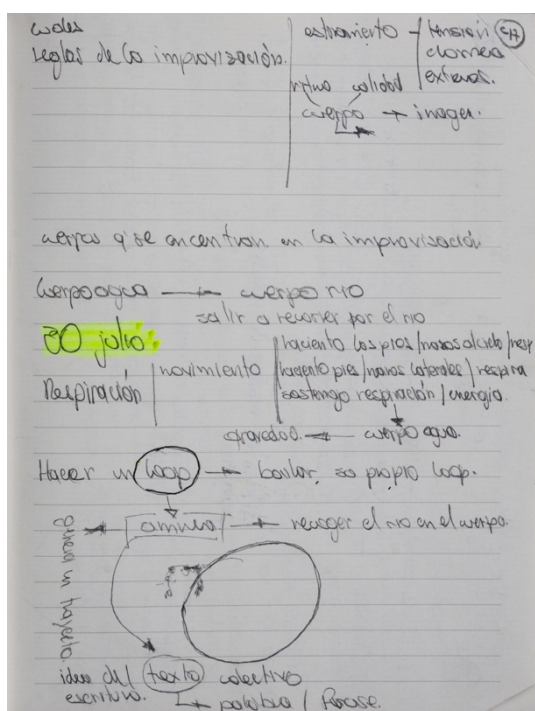
A partir de allí, esa corporalidad no es del todo anónima, indeterminada pero identificable; es una cuestión de carne compartida e implicada mutuamente, se comporta con cualidad cinética indivisible, como un magma de movimiento, que a la vez que crea espacio y tiempo, actúa (en el sentido de “hacer”, no de “representar”). El movimiento colectivo, como *locus* de la acción transformadora, propone un juego de

salidas creativas, algunas más previsibles que otras, con características propias ya que se inscriben en el marco de prácticas situadas.

Estos “cuerpos muchos” están basados en la energía de la presencia que los cuerpos alcanzan en la escena; esta energía hace que la percepción de los participantes pueda entrar en una copresencia entre actores y espectadores. Esta copresencia está convocada a través de la dinámica de la *minga* comunitaria.

Figura 25

Bitácora de registro (p. 47)



Luego del análisis realizado, hay dos elementos que deben estar presentes en la constitución de los cuerpos plurales: primer elemento, la única posibilidad de convocar a la activación de un cuerpo plural, una *Minka* en escena, basada en el hecho de que, la presencia de quien lo origine o la presencia de quien o quienes lo lleven, debe ser lo suficientemente potente para que tenga la posibilidad de convocar, y que esa convocatoria sea exitosa; la segunda condición, que la dinámica de la puesta o el dispositivo que lo contenga, experimente la posibilidad de constituir un cuerpo plural.

Así, se investiga, primero, cómo el cuerpo de agua levanta un nivel de presencia en la escena por parte de los intérpretes, y el segundo elemento, cómo el proceso de investigación de los materiales podrá permitir la dinámica requerida. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Finalmente, el resultado está marcado por la constitución de un cuerpo plural en escena, tal como aparece en el producto informático que puede ser consultado en:

<https://matrizescenicandina.com/>

El proceso de constitución de un cuerpo plural, que mantenga las características espaciales de la *Minka*, contienen lo que hemos resignificado en este estudio: un trabajo andino y no un trabajo sobre lo andino; tiene como base procedimental, claramente, la red de conexiones de sentido que van hilvanando la creación en base a la idea de la *Minka* comunitaria andina, basada en el principio de proporcionalidad y equidad.

Esta dinámica permitió explorar y elaborar una serie de procedimientos que evocan la proporcionalidad y reciprocidad, marcada en el estudio de fuerzas opuestas que originan un tipo específico de movimiento.

Es así, que la escena comprendida entre el min 11:28 - min 15:47 termina por ser un momento sublime de participación del público dentro del escenario, en donde momentos de la acción son llevados por el público, y otros son llevados por la intérprete en un diálogo colaborativo que tiene como base, la dinámica participativa y de proporcionalidad que nace en la *Minka*.

Procedimentalmente, el recorrido metodológico de construcción está basado en una suerte de expansión asociativa, proceso cognitivo del cual habla Cecilia Salles (2006); esto parte desde el estudio de la *Minka* y sus dinámicas sociales de co-participación colectiva, para desde esta base o idea genética, desarrollar asociaciones de diálogo entre los materiales, tal como se constata en:

<https://matrizescenicandina.com/>

El estudio de cómo la *Minka* se estructura, y de su versatilidad y dinámicas, marcan el registro de la plástica social que interviene en este hecho comunitario; se observa claramente, que la intervención de las partes dentro de la *Minka* es un aporte equilibrado de varias fuerzas, todas alineadas en un mismo objetivo.

Esta misma dinámica se trata de explorar con el vestuario de la intérprete, es decir, se descubre una forma en la que haya una ida y vuelta de fuerzas que permitan el movimiento de la intérprete, debe haber un diálogo para que la secuencia del cuerpo de agua no desaparezca, pero efectivamente, se modifica en virtud de esta nueva premisa de trabajo. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Es así, que el material del “cuerpo de agua” acciona en forma de conjunto con la idea del “cuerpo colectivo”; un último paso de construcción se dará en la interacción con el público, que dejará listo el dispositivo de ser parte de la obra. Me refiero a que, los hilos de tela que se diseñan en el vestuario, serán utilizados por el mismo público en escena al concretar desde allí, claramente, la dinámica de la *Minka*; desde ella el público aporta con su cuerpo al desarrollo de la acción del espectáculo. La intervención del público pone pulso a este momento del trabajo.

El movimiento no se podría realizar si el público no lleva el cuerpo de la actriz y comparte con ella sus dinámicas; su acción como intérprete y como público en un accionar conjunto permiten cambios de dirección, pausas, llevar el pulso del texto, ayudar a usar el espacio, manifestar la acción, convertir la acción dentro del escenario: el resultado performático es una *Minka* en escena.

3.4 Análisis del Segundo Momento. Min 21:13 – Min 28:28

3.4.1 Cartografía del Proceso Creativo

Como se ha señalado en apartados anteriores, *Nubla...* constituye un montaje experimental inscrito en el ámbito del teatro aplicado. La obra aborda un tema de alta

sensibilidad social y ecológica: la persistente intención, sostenida durante aproximadamente tres décadas, de diversas empresas mineras de iniciar procesos de extracción en zonas de recarga hídrica situadas en el macizo del Cajas, provincia del Azuay, Ecuador.

Estas intervenciones constituyen una amenaza al ecosistema, las que afectan esencialmente el abastecimiento de agua, además de arriesgar la vida y el sustento de amplios sectores rurales de la región.

En este escenario y desde estos presupuestos medioambientales, la obra *Nubla...* sitúa su núcleo dramático en la noción de **Kamac**, traducida como energía vital que sostiene y articula una red de elementos vivos interconectados. Por ello, el **Kamac** se conforma como principio generador y orientador de los procesos creativos, especialmente en su dimensión direccional y dramática.

El segundo momento, de la obra objeto de análisis, se centra en el fragmento que transcurre entre los minutos 21:13 y 28:28; en esta, se descomponen los procedimientos dramáticos utilizados en la construcción de las textualidades⁴⁶ de la obra. La metodología empleada posibilita un examen situado en cada segmento seleccionado, al considerarse representativo de las lógicas compositivas del montaje.

Las textualidades emergentes en escena fueron concebidas a partir de una lógica circular, tentacular o espiral, propia de la concepción andina del tiempo-espacio. Esta lógica permite analizar de qué modo su inclusión en el proceso creativo da lugar a la articulación de diversas textualidades que se ensamblan en la puesta en escena, produciendo un entramado de encuentros o *Tinku*

Finalmente, se retoma el recorrido por los parámetros de la matriz de creación andina formulada en esta investigación. En este caso se toma el *Tinku*, con el propósito de organizar la sistematización, se establecen varias preguntas rectoras que

⁴⁶ Las referencias al concepto textualidad, alude a la red de relaciones narrativas, circulares o espirales, enlazadas en múltiples capas que generan un espacio dramático poroso y dinámico.

orientan el análisis del proceso creativo, agrupadas en los siguientes ejes: *Pautas de investigación*, *Premisas emotivas* y *Procedimientos empleados*.

3.4.1.1 Pautas de Investigación. Las pautas de investigación están conformadas por un bloque de interrogantes, a manera de “preguntas procedimentales” que se aplican al segmento seleccionado entre el min 21:13 y el min 28:28.

- ***Tinkuy-encuentro***

¿Cómo la lógica espiral andina es evidente en los ciclos contruidos por el *loop* en el extracto de análisis?

¿Cómo se encuentran y recogen las diferentes circularidades, espiralidades en la dramaturgia del momento analizado?

¿Qué textualidades emergen y se evidencian en el extracto de análisis de la obra fruto del encuentro de las capas narrativas circulares?

¿Cuál es la lógica andina, entendida por formas circulares, no lineales o tentaculares en relación con la evidencia de otras existencias contenidas en la vida de la laguna?

3.4.1.2 Premisas Emotivas

¿Cómo los planos de tiempo creados por el *loop*, dan sentido a las capas de información en cada uno de sus ciclos?

¿Vivencia de los tiempos?

¿El juego de las capas, de sentido y el tiempo de espera para poder ensamblar los textos?

¿Los sentidos de cada una de las capas cuando están solas?

¿Qué pasa cuando se encuentran las capas del *loop* con otras capas de sentido, como textos, corporalidades, sonoridades en la escena?

¿Qué textualidades se evidencian en el extracto de análisis de la obra?

¿Hay espacios de asociación entre las partes, no necesariamente lineales, sino circulares o espirales o tentaculares?

3.4.1.3 Procedimientos

Descripción de los materiales

Identificamos como materiales de esta parte, dos en forma particular. El primero corresponde al audio y al texto producido en la última parte del proceso correspondiente al 21 de noviembre del 2022 propuesto por Carlos Cortez, como parte del elenco de *Nubla...*⁴⁷ e intérprete del momento seleccionado. Cortez propone un texto y graba un audio a solicitud del director, material sobre el cual se trabaja; con posterioridad, este se convertirá en las textualidades y sonoridades del fragmento analizado. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Un segundo material se identifica con el contenido de un documento producido el 5 de diciembre de 2022, tras un ejercicio colaborativo de escritura a dos manos, ejercicio que propone el director del trabajo y el mismo actor. Ya se había decidido explorar la sonoridad del *loop*, con la clara intención de incorporar este aparato para los textos, corporalidades, aspectos vocales y sonoridades. Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

Descripción de los procedimientos

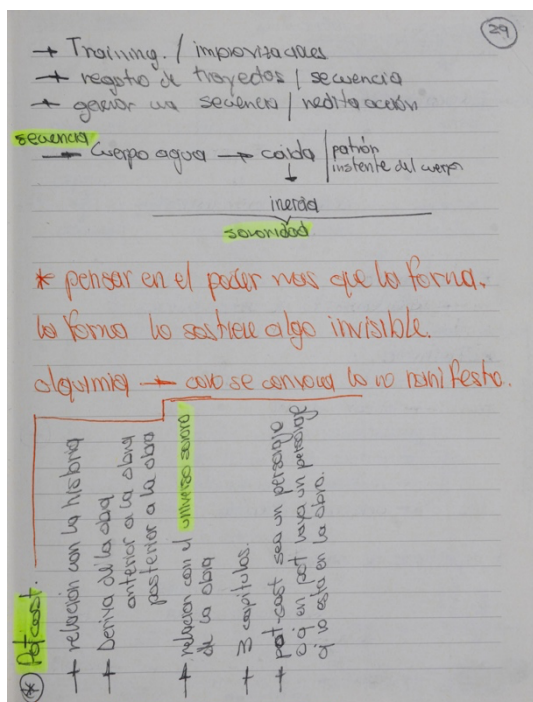
El proceso de exploración sonora para el montaje de la obra *Nubla...* considera un amplio recorrido para mirar poco a poco, como se logra entender el uso del sonido, el audio, el texto vocal dentro de una compleja elaboración creativa, hasta llegar a aquello que se muestra en la obra.

El 11 de junio de 2022, se registra en la bitácora de trabajo del director, la necesidad de la exploración de un universo sonoro dentro de la obra.

⁴⁷ El elenco referido participó en el montaje de *Nubla...* dentro del Laboratorio de Etnoescenología entre febrero y mayo de 2023.

Figura 26

Bitácora de dirección (p. 29; 11 de junio de 2022)

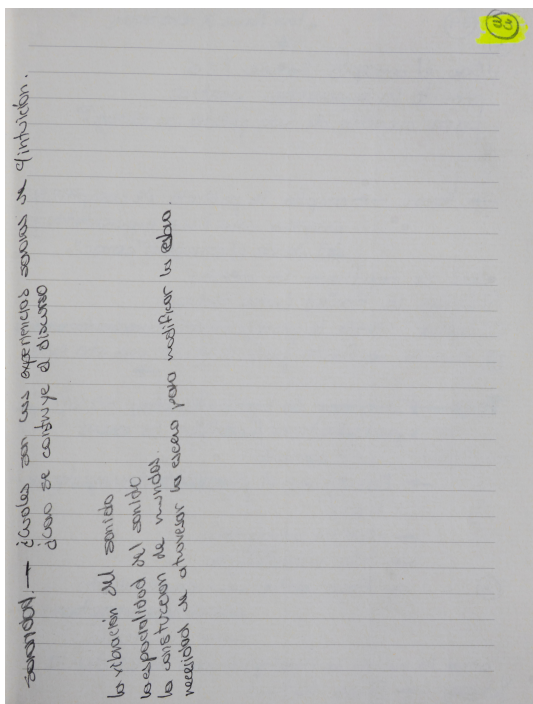


El 13 de junio de 2022, a la par de realizar la exploración corporal, se va articulando dentro del ensayo, la exploración sonora y vocal; se explora la proto-secuencia en una primera exploración vocal de sonido y voz en las iniciales corporalidades de los intérpretes; se les pide realizar una grabación de audio, respondiendo a la pregunta de creación:

-¿Qué es aquello que se mueve por sí mismo, que no es humano? Dicha pregunta debe ser respondida con la construcción de un audio personal; se toma el nombre de audio personal al material -audio- que proponen los y las intérpretes, y que se utilizará dentro de los ensayos, en esta parte del proceso.

Figura 27

Bitácora del director (p. 33; 13 de junio de 2022)

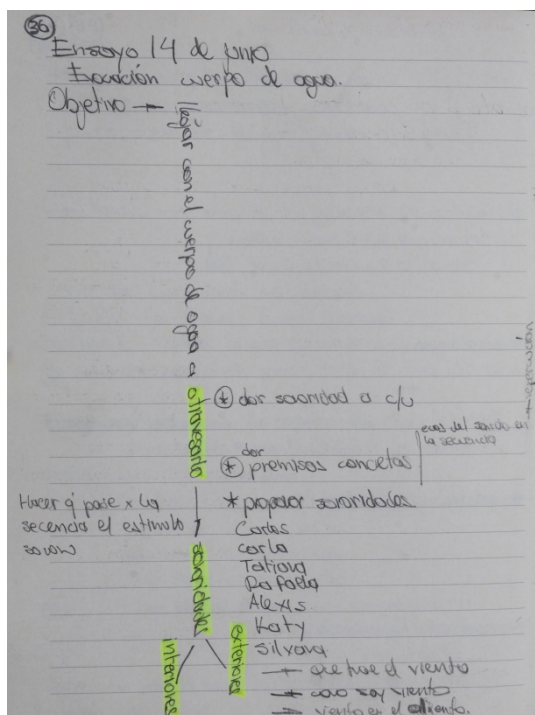


Para el 14 de junio de 2022, el trabajo procedimental se proyecta a tratar de atravesar la proto-secuencia vinculada con el cuerpo de agua y las sonoridades conseguidas en los audios personales de los intérpretes.

La exploración, utilizando los audios preparados, plantea premisas para los intérpretes y para el director, a saber: el análisis de la vibración del sonido en los cuerpos de los intérpretes; la creación de la espacialidad que el sonido plantea; la posibilidad de construir mundos poéticos concretados en narrativas sonoras y corporales, y por último, la utilización de la propiedad del sonido para atravesar la escena modificando el espacio.

Figura 28

Bitácora del director (p. 36, 14 de junio)

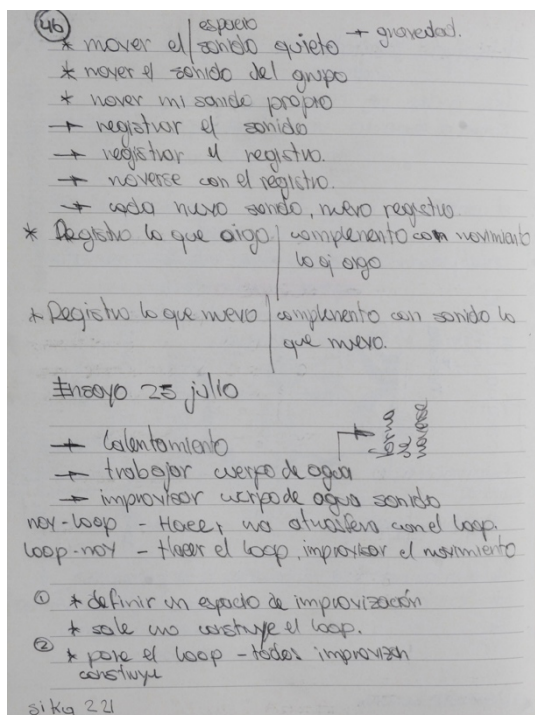


Para el día 18 de junio, el trabajo corporal de los intérpretes se había desarrollado significativamente; era el momento de iniciar un nuevo proceso de exploración. Se plantea la creación de dos secuencias, una vocal y una corporal, la premisa es utilizar el audio personal creado con elementos no humanos.

El ejercicio procedimental es generar ejercicios de improvisación, con la inclusión del audio personal dentro de la proto-secuencia y registrar corporalmente, las repercusiones, los ecos dentro del movimiento.

Figura 30

Bitácora del director (p. 46)



El registro del sonido personal, que había sido grabado a partir de las posibilidades del elemento, explora la inclusión del *loop*; es decir, un aparato tecnológico que repite una secuencia de sonidos de forma constante; esto genera la posibilidad de construir varias capas de sonido e interrelacionar dichas capas sonoras con corporalidades y ejercicios vocales.

Esta posibilidad procedimental está marcada por la exploración de una infinidad de sonoridades que son posibles solo a partir de la exploración del sonido, pero por sobre todo, por la posibilidad de acercarse a la recreación de la forma espacio y tiempo andinos. En el fondo del proceso creativo está la posibilidad de registrar en bucles de tiempo sonoro, registros que pueden ser combinados con otros, para crear nuevos sentidos dentro de la escena.

La exploración de este hallazgo permite conseguir nuevas atmósferas sonoras; entre las diferentes atmósferas que se producen aparecen un continuo de capas y en el ensayo, se observa que estas capas no solo son sonoras; a estas se pueden

superponer capas corporales o vocales, este continuo encuentro de diferentes capas se consideran como un *Tinku* permanente.

A partir del 30 de julio de 2022 exploramos con el *loop*, procedimentalmente se plantea, que cada intérprete cree un *loop* y lo incorpore dentro de su secuencia- El resultado es que se cree una atmósfera sonora para cada proto-secuencia.

Luego de un trabajo de exploración, se decide que el registro de la sonoridad para el empleo del *loop* se trabaje con el intérprete Carlos Cortez.

Este trayecto de la creación se plantea procedimentalmente en dos pasos: por un lado, partir de un texto escrito que recoge lo investigado sobre los absurdos de la minería. Dicho texto decanta en una especie de declaración poética con muchas imágenes evocadoras.

En un segundo paso, este texto se graba en un audio. Luego, se plantea un ejercicio de escritura a dos manos de un texto, para ello, la metodología sería subir un documento o texto compartido a un documento compartido e ir componiendo las ideas en un ejercicio entre el intérprete y el director del trabajo.

Se plantean varias premisas para esta escritura, que se sostienen dentro de un procedimiento de escritura a dos manos tomando el texto inicial y otros elementos necesarios del registro de *Tinku*.

Un tercer momento procedimental, es llevar lo escrito al *loop*. La inclusión de este aparato tecnológico permite constatar, un registro sonoro cuya principal característica está en la repetición infinita. Esta lógica circular o espiral que emerge con la utilización de los audios, plantea justamente la repetición de ciclos de tiempo con sonoridades específicas, el ejercicio de poner el audio, poner el cuerpo, sonido, voz hace más profunda la exploración.

Figura 31

Bitácora (p. 90)

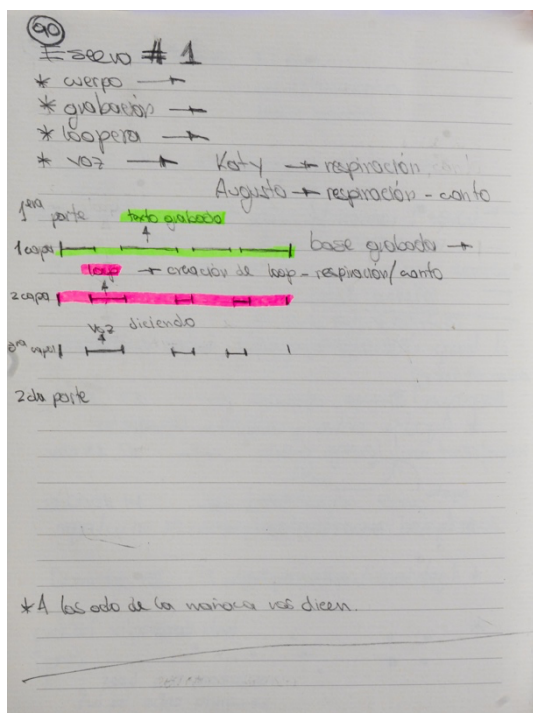
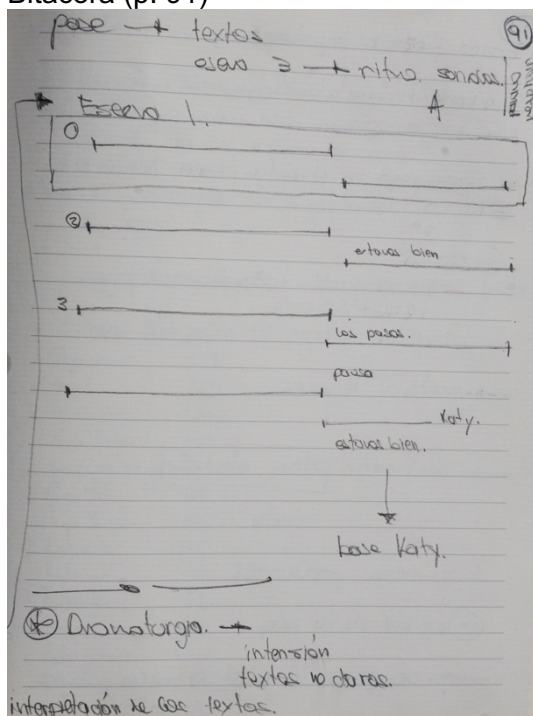


Figura 32

Bitacora (p. 91)



Disponible en:

<https://matrizescenicandina.com/>

El recorrido reseñado hasta el momento, describe claramente que el viaje creativo pasó por un proceso de expansión asociativa, como lo señala Cecilia Almeida (2006), puesto que la cosmovivencia andina de la constitución del tiempo se recrea en la exploración de voz, audio y sonido del *loop*.

Esta asociación circular al sonido cíclico del *loop* permite visualizar un trayecto creativo que termina constituyendo esta parte de la obra, cada hilo de este trayecto permite hacer el ejercicio expansivo de responder, como la cosmovivencia del espacio-tiempo andino circular, se hace procedimiento de creación.

Como se ha descrito, la experiencia de expansión asociativa se descubre en la sonoridad, y este campo de exploración permite acercarse a la dimensión del espacio-tiempo andinos y estos se hacen evidentes en el material que se va levantando en todo este trayecto cuando todos los planos de sonoridades, textualidades y corporalidades se conjugan y ponen en evidencia la *pacha*⁴⁸ del mundo andino.

El amplio campo de la sonoridad con sus características tiene la particularidad de generar condiciones infinitas y crear atmósferas sonoras que contribuyen a la experimentación de espacios que refieren a la evocación de mundos; este elemento es aprovechado para acercarse a la idea de espacio para el mundo andino, en donde las presencias de lo humano y no humano, y lo suprahumano se interrelacionan, en definitiva se encuentran en un bucle de *Tinku*, elemento investigado dentro de la creación de la matriz de creación.

La investigación desarrollada durante meses conduce al uso de un complejo tejido, compuesto por varias sonoridades, corporalidades que se mezclan en la utilización del *loop* que repite de forma secuencial y de forma repetitiva ciclos sonoros denominados *loops*.

Estos ciclos sonoros son investigados e improvisados para observar que dentro de la exploración se recogen palabras, sonidos, voces, textos nacidos en la proto-

⁴⁸ La palabra *Pacha* hace alusión al espacio-tiempo andino, en un presente que se actualiza constantemente, y permite que el tiempo andino sea circular y en espiral.

secuencia inicial, y juntos crear ambientes sonoros y corporales que unen varias capas de sentido, este tejido no es lineal, es circular y en espiral, los ciclos tejen diversas narrativas y generan campos tentaculares para la dramaturgia de la obra.

Al dispositivo escénico le interesa incorporar un tejido en capas de sentido, de forma tentacular; cada capa genera una red de relaciones dramáticas no necesariamente lógicas, la obra se resuelve en el encuentro del espectador con cada capa sonora, corporal o vocal.

Es importante señalar, que la obra *Nubla...* quiere operar en campos sensibles cercanos a la experiencia; por ello, más que un tejido dramático, es una operación dramaturgística, es decir, es posible a través de este mecanismo de *loop* sumado a las narrativas sonoro-corporales que se producen en la escena.

La obra se acerca a la dimensión cíclica espacio tiempo andino: recordar que, en los Andes, la concepción del tiempo y del espacio es muy particular. El espacio y el tiempo andinos se caracterizan por ser parte de una realidad denominada *pacha*; esta es una latencia, en el sentido de que el tiempo “es” en cuanto presente. Javier Lajo (2003, 2005), explica la dinámica de la realidad tiempo-espacio desde el punto de vista de la filosofía andina:

Nosotros usamos el lenguaje en forma potencial, siempre estamos siendo, nos estamos yendo o estamos viniendo, en este sentido, el “ser” es más un siendo, y más aún un haciendo, en nuestra cultura no hay un “ser” estático, no puede existir algo sin movimiento, sin tiempo, porque este es un hacerse del mundo. Y el tiempo fluye de adentro hacia fuera, pero regresa según ciclos permanentes. (Lajo, 2003, p. 147)

Para entender lo que Javier Lajo (2005) sostiene, es importante explicar, que la percepción del espacio está marcada por condiciones materiales concretas de un contexto; es decir, el espacio y la espacialidad se moldean de acuerdo a una necesidad; este fenómeno es llamado “sistema mundo”.

Las características de un “sistema mundo” operan y se constituyen por determinadas relaciones de poder. La vivencia del espacio y el tiempo en estas condiciones van a tener características específicas. De acuerdo con esta noción, el espacio dentro de las culturas tiene una sintaxis, esto permite comprender cómo se percibe el orden espacial de ese mundo percibido, en torno a esta reflexión.

La espacialidad del mundo andino se plantea como un tejido en forma de red de relaciones que se interconectan y donde todo sostiene a todo: lo que vive, lo que existe, lo que habita, está presente: “El verdadero *arjé* para la filosofía andina es justamente la relacionalidad del todo, la red de nexos y vínculos que es la fuerza vital de todo lo que existe. No existe (en sentido más vital) nada sin esta conexión trascendental” (2005, p. 100).

El espacio-tiempo andino es una relacionalidad cósmica, el tiempo andino no avanza de forma cronológica, lineal y hacia delante; el tiempo andino se rige por la ciclicidad, mecanismo que es la base hermenéutica para la experiencia del tiempo andino, a su vez los ciclos temporales se vertebran dentro de leyes de correspondencia y complementariedad.

Así, el ciclo solar está formado de fases complementarias: invierno y verano, de día y noche; el ciclo lunar, de luna creciente, menguante y llena, que corresponde al ciclo menstrual (entre ovulación y menstruación), el ciclo meteorológico de los periodos de sequía y lluvia, el ciclo agrario de las épocas de siembra (*tarpu*) y cosecha (*poqoy*).

Por tanto, el tiempo andino se presenta como una construcción que avanza en espiral, una especie de bucle de tiempo-espacio, en donde lo que se vive en el presente, es una forma de pasado mejorado, así avanza el tiempo hacia un momento del ciclo que remece la realidad en un nuevo orden o *pachakutic*⁴⁹, donde todo se reordena para volver a empezar de nuevo; esta forma de entendimiento del

⁴⁹ *Pachakutik* es una palabra que sirve para expresar el fin de un tiempo, un espacio de desorden para dar paso a la emergencia de otro tiempo que está por nacer. Para los pueblos de América, la llegada de los conquistadores a su mundo, fue relacionado con un *Pachakutik*.

tiempo, deja entrever la vincularidad complementaria, proporcional y cíclica del tiempo, lo explica el filósofo y antropólogo peruano.

Javier Lajo, en su obra *Capac Ñan, Ruta de la Sabiduría*, habla de manera extensa y pedagógica sobre el tema de la constitución y ciclicidad del tiempo. Lajo (2005, p. 110) dice:

En términos simples, el *Hanan Pacha* es el mundo que ya pasó, que ya fue, pero sigue siendo, las cosas que fueron, que permanecen y que siguen potenciándose, es la esfera por la que ya transcurrimos pero que está existiendo aún, el mundo que está afuera del aquí y del ahora. Y un segundo círculo interior, mínimo, epicéntrico o *UKHU PACHA*, que expresa el adentro, la agitación de lo hirviente, o de la vertiente, que es más o menos lo mismo, es el *Tinku*, hirviente donde sale toda energía, lo que fluye del interior del tiempo y del espacio, en términos simples es el mundo que no se puede ver, el subyacente, el que está por realizarse o realizándose siempre. Pero entre los dos círculos interior y exterior, existe un campo de encuentro de los dos anteriores: el *Kay pacha*, o el mundo del aquí y del ahora, que en realidad es un umbral *punku* o *chakana*, puerta y puente, como tránsito cognoscible de las otras dos esferas, pero que es el que ocupa o capta nuestra conciencia. El *Kay Pacha* ve o siente con nuestra conciencia el *Uku Pacha* de donde fluye o proviene, pero también recuerda el *Hanan Pacha* o esfera exterior del tiempo a donde marcha el pasado. Esta es la manera de conceptualizar el tiempo, o *Wiñay*, vocablo *Puquina*, que significa eternidad.

En esta cita se establece claramente, como el tiempo está atravesando por el espacio, ninguno de los dos está inmóvil, cada uno de los vectores de la realidad se informan uno a otro para mantener el equilibrio; el pasado está actuando en el

presente porque no se ha ido, sigue existiendo; esto da origen al *wiñay*⁵⁰ o eternidad, que genera un bucle de tiempo actual en donde los pasados permanecen latentes. Esta manera de concebir el espacio-tiempo dialoga profundamente con la propuesta tentacular de Haraway (2016).

En ellos, el mundo no se concibe como un conjunto de entidades separadas, sino como una red que los vincula y mediante ella, se afectan y se transforman de forma mutua. Visto así, la tentacularidad no se entiende solo como metáfora, sino, como una forma de dramaturgia que opera sobre los textos, una gestualidad que incita a la comprensión de las prácticas artísticas o segmentos extendidos en diversas direcciones.

De igual forma que, la *Pacha* se extiende en niveles interconectados (*Kay Pacha, Hanan Pacha, Uku Pacha*), los intentos creativos se dirigen hacia una dramaturgia que no persigue una línea de conducción única sino, un espacio de interrelaciones sin jerarquías preestablecidas entre voces, ritmos, cuerpos y fragmentos textuales. Este encuentro entre el espiral andino y lo tentacular permite concebir la dramaturgia como un ejercicio ecológico de conexiones en permanente movimiento, una dramaturgia que no representa, sino que descubre los vínculos que la sostienen.

La red de sonora, corporal y vocal se desarrolla en forma cíclica, y al mismo tiempo a manera de un llegar y volver a empezar, las palabras se juntan por medio del *loop* con otras palabras, con gestos y le otorgan nuevo sentido a la escena, es un *tinku*-encuentro de ciclos sonoros, corporales, vocales que cobran un sentido más profundo cada vez que vuelven a empezar. De esto trata la construcción del momento analizado, de hacer que la persona que experimenta la obra tenga un espacio inmersivo y viva el tiempo espacio desde la mirada andina.

⁵⁰ *Wiñay* es el término que se utiliza para designar el tiempo y el espacio andino en continuo movimiento, plantea la existencia de un espacio existencial como respuesta a la circularidad del espacio andino.

El conjunto de procedimientos aquí descritos se inscribe dentro de la concepción de expansión asociativa propuesta por Cecilia Almeida Salles (2006) para referirse a los parámetros cognitivos de la creación artística. Dicha concepción plantea la existencia de un hilo intuitivo que se desarrolla y complejiza a lo largo del proceso creador, encontrando en la ciclicidad espiral una afinidad profunda con la lógica temporal y espacial propia del pensamiento andino.

El proceso de creación de la obra *Nubla...* contiene esa intuición trasformada en procedimiento, al convertir la forma cíclica del tiempo-espacio en el principio que estructura el conflicto dramático. La descripción de las fases del proceso, descubren la noción de ciclicidad en espiral que se desarrolla de forma progresiva a través de un conjunto de asociaciones que retornan, recogen, superponen y rearticulan sentidos.

A este evento, el *loop* aparece como recurso tecnológico que materializa la intuición inicial, para generar ciclos que retornan y que no se repiten, y de este modo se abren nuevas capas de sentido, estas repeticiones funcionan como expansiones resonantes al amplificar el campo perceptivo y poético de la obra.

El resultado (palabras, vibraciones, respiraciones, texturas sonoras) se estructuran mediante un tejido de asociaciones expansivas, y no en una acumulación lineal de elementos. De este modo, el proceso creativo se transforma en un espectro en el cual, cada evento deviene en relaciones imprevistas capaces de activar nuevos vínculos entre materia, energía y significación escénica.

Capítulo 4: Derivas Ético, Políticas y Teatrales del Planteamiento de la Matriz Andina de Creación

En el capítulo anterior desarrollamos una amplia explicación de los recorridos procedimentales explorados a lo largo del proceso de montaje de la obra *Nubla...* Consideramos, que la mera descripción de dichos procedimientos, por sí sola, no resulta relevante si no se analiza aquello que los sostiene.

En nuestro caso, el recorrido investigativo se fundamenta en el planteamiento de una matriz de creación andina que, como propuesta formal, busca formular académicamente el abordaje técnico–procedimental de la puesta en escena de esta obra.

Este abordaje se vincula con una forma “otra” de pensamiento o epistemología, que dentro de la tradición andina se reconoce como una forma de “co-razonar” la escena. Esto supone para la práctica escénica, la incorporación de consideraciones técnicas, éticas y políticas nacidas del pensamiento andino. Proponer esta ruta de creación implica, por tanto, abordar una Pachasofía y una *Ruwanasofía*⁵¹ propias.

De lo que se trata, entonces, es de explicar cómo el pensamiento andino da sustento a los procedimientos expuestos en el capítulo anterior. Nos interesa mostrar, que la matriz andina propuesta está compuesta por *Ayni*, *Tinkuy* y *Minka*, entendidos como tramas procedimentales que estructuran una propuesta metodológica.

Esta, a su vez, deriva en una escena que se configura como viva y que, en este trabajo, hemos denominado **Kamac**. Es decir, buscamos pensar cómo, a partir de la aplicación de estos pretextos procedimentales, la escena se dota de **Kamac**.

El planteamiento del **Kamac** dentro de la escena, permite reflexionar sobre la aplicación de varios mecanismos metodológicos y procedimentales que forman parte

⁵¹ Estos términos son parte del vocabulario utilizado por J Esterman para explicar las categorías del pensamiento andino

de una lógica que Ursula K. Le Guin (2023) denomina “lógica recolectora”⁵², noción que retomamos aquí porque consideramos que representa con claridad, el espíritu de los tres elementos de la matriz que proponemos. En este sentido, la producción de **Kamac** para la escena se sitúa en la búsqueda del impulso vital, que hace que las cosas tengan vida dentro del acontecimiento escénico.

Sostenemos, que las estructuras procedimentales de exploración nacidas de la **Minka**, el **Tinkuy** y el **Ayni** están diseñadas y trabajadas de tal forma, que dotan de vida a la escena. El **Kamac** se entiende, como energía generativa de un proceso creativo, aquello que moviliza, transforma y organiza la escena.

La lógica recolectora planteada por Le Guin (2023) se asienta en la intuición de que el tejido de la creación escénica puede sostenerse por fuera de la idea de conflicto. Este elemento será analizado con mayor profundidad más adelante en este capítulo.

4.1 El **Kamac** y la Creación Escénica

La idea de **Kamac** para la creación está constituida, entonces, por valores que no necesariamente se alinean con una estética teatral tradicional ni estandarizada; es decir, con aquella forma hegemónica que se sustenta en el texto o en una dramaturgia del conflicto, desde la cual se generan las estructuras narrativas y las propuestas escénicas derivadas del texto.

Consideramos, que el desarrollo de la dramaturgia de Occidente, sostenida en el texto y en narrativas que utilizan el conflicto como eje, responde a procesos con lógicas propias. Lo que proponemos con la matriz de creación andina es imaginar una forma “otra” de escena que, en consecuencia, considere también una forma “otra” de vida de la escena misma.

⁵² El término “lógica recolectora” es propuesto por Úrsula K Leguin, para referirse a las formas de conocimiento tomadas desde la mirada feminista.

Este planteamiento busca situar el pensamiento andino como una posibilidad académica, con la intención de tomar distancia de los vaciados ideológicos y folclóricos de ciertas corrientes, que relativizan o reducen una forma de vida al plano de lo mágico y espiritual, relegándola a un lugar de mero accesorio simbólico.

En Ecuador, lugar desde el cual se concibe este trabajo, estas discusiones han sido profundas, pues el proceso político ecuatoriano se ha nutrido de una serie de proposiciones filosóficas provenientes del pensamiento andino. Dichas proposiciones contribuyeron a la construcción y vigencia de la actual Constitución del país, que es establecida mediante referendo en el año 2008 como y rige como la Carta Magna del Ecuador.

En este sentido, inscribimos esta reflexión en un contexto más amplio. Ecuador, desde sus instituciones, reconoce la existencia de la naturaleza como sujeto de derechos dentro del marco del *Sumak Kawsay*⁵³, norte axiológico del texto constitucional. Esto implica que el documento que regula el pacto social en Ecuador plantea, en su propia arquitectura, una forma de existencia más que humana.

Poner en contexto este elemento, exige trazar un vínculo entre lo que supone, para la fisonomía político-democrática del país, otorgar agencia a la naturaleza desde la carta magna y el trayecto creativo desarrollado en la práctica escénica que sustenta esta tesis.

El puente entre el *Sumak Kawsay* de la Constitución ecuatoriana y el estudio del **Kamac** en este trabajo reside en la comprensión de la vida como relación energética y ética. Desde allí se sostiene tanto la propuesta política–constitucional como la propuesta escénica de esta investigación.

⁵³ Sumak Kawsay se traduce al español como Buen vivir, o vivir bien, es un corolario de la filosofía Andina que plantea una estructura social basada en un estado de bienestar pensando en el ser humano y su entorno natural por encima del capital.

4.2 El Caso de Ecuador: la Constitución y la Naturaleza como Sujeto y Estado de Derecho

Abordar la problemática medioambiental ecuatoriana desde la Carta Magna de la República, se justifica al constituir plataforma esencial para la concepción artística de la obra escénica objeto de estudio de esta tesis, *Nubla...* El trabajo de Franklin Jácome narra la resistencia de las comunidades ecuatorianas contra la extracción minera que se desarrolla entre Río Blanco y Kimsacocha, motivo de creación de la puesta en escena del director, Paul San Martín:

Montaje experimental de teatro aplicado que dialoga con el largo proceso de resistencia de las comunidades para evitar el avance de las concesiones que permiten la extracción minera en en la zona del austro, la agencia de fenómenos no humanos como el dela neblina y su presencia casi mágica en los páramos del Azuay. (San Martín, 2023)

En este contexto de crítica a la crisis medioambiental continental y específicamente, en América Latina, un lugar significativo relacionado con los fundamentos de la propuesta escénica que se presenta desde la matriz andina, es el caso de Ecuador, escenario de la obra. En el país, la Constitución Política del Ecuador considera a la naturaleza como entidad sujeta de derechos; convirtiéndose en el primer país en el mundo, con esta figura legal en su constitución.

Desde la Constitución de 1998 se lograron significativos avances relativos a la protección del medio ambiente, sano, ecológicamente equilibrado y descontaminado; contiene, además, los deberes ciudadanos y las formas de participación, cómo conservar la biodiversidad, los parques y áreas protegidas.

Con relación al daño ambiental, no menciona ni tipifica las responsabilidades legales de los ciudadanos que la infringen, no obstante, la carta magna esclarece el rol del Estado en la defensa del patrimonio natural y su protección mediante la

declaración del sistema de áreas protegidas, normas de biodiversidad, su uso y conservación. Declara su posesión sobre los recursos naturales no renovables, y su explotación de acuerdo con intereses nacionales.

La Constitución (2008) transversaliza los temas medioambientales, ratifica deberes y derechos de los ciudadanos sobre la protección de los recursos naturales, y el lugar de la educación en pos del respeto a la naturaleza. Esclarece el lugar del estado como “propietario” exclusivo de las áreas naturales, el manejo de sus recursos y las empresas responsables de sus extracciones, en especial la regulación estatal y dominio sobre los ecosistemas “frágiles” (humedales, páramos, bosques tropicales, bosques nublados, manglares).

Se prescribe, además, la prohibición de realizar extracciones en estas áreas debido al efectos sobre los recursos naturales y socioculturales, se deja una brecha a posibles intervenciones de “interés nacional”, en todo ello se aprecia la elevada concentración de poder y de su uso en la figura del presidente de la República, motivando los excesos en la explotación desmedida de los recursos naturales en la degradación de los ecosistemas y del medioambiente.

La naturaleza es considerada “sujeto de derechos” y se respalda en diferentes artículos (Constitución de Ecuador, 2007):

-Artículo 10. “Las personas, comunidades, pueblos, nacionalidades y colectivos son titulares y gozarán de los derechos garantizados en la Constitución y en los instrumentos internacionales”.

-Artículo 71.- “La naturaleza o *Pachamama*, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza. Para aplicar e interpretar estos derechos se observarán los principios establecidos en la

Constitución, en lo que proceda. [...] El Estado incentivará a las personas naturales y jurídicas, y a los colectivos, para que protejan la naturaleza, y promoverá el respeto a todos los elementos que forman un ecosistema.

-Artículo 83.- “Son deberes y responsabilidades de las ecuatorianas y los ecuatorianos, sin perjuicio de otros previstos en la Constitución y la ley: [...]

6. Respetar los derechos de la naturaleza, preservar un ambiente sano y utilizar los recursos naturales de modo racional, sustentable y sostenible”.

-Artículo 277. “Para la consecución del buen vivir, serán deberes generales del Estado: 1. Garantizar los derechos de las personas, las colectividades y la naturaleza”.

Al respecto, aporta Mila (2020, p. 13):

El sustento de estas teorías relativas a considerar la naturaleza como sujeto de derecho, se fundamentan en la cultura y tradiciones de los pueblos ancestrales, quienes de acuerdo a su cosmovisión consideraban a la naturaleza como un todo, y es esta una de las razones de los avances en las Constituciones latinoamericanas, ya que son países en los cuales existe presencia de estas comunidades. En ese sentido, si la naturaleza es considerada un sujeto de derecho, lo cual implica que no es objeto de apropiación por cuanto no es una cosa sobre la cual recaiga algún tipo de propiedad, sino un ente considerado acreedor de derechos.

Uno de los temas a considerar en la Constitución de 2008 en el estado de derechos de la madre tierra, como nuevo modelo, es el relativo a la doctrina del “buen vivir”, *Sumak kawsay* que postula:

Celebrando a la naturaleza, la *Pachamama*, de la que somos parte y que es vital para nuestra existencia [...]; “Apelando a la sabiduría de todas las culturas

que nos enriquecen como sociedad [...] y con un profundo compromiso con el presente y el futuro, decidimos construir: Una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza para alcanzar el buen vivir, el *Sumak Kawsay*. Una sociedad que respeta, en todas sus dimensiones, la dignidad de las personas y las colectividades [...]. (Constitución, 2008)

Al respecto se incluyen los límites “teóricos” del uso indiscriminado y explotación de los recursos que ofrece la naturaleza para garantizar el buen vivir de sus comunidades, ante todo las ancestrales, aunque en la actualidad se vulneran estos derechos ante la desmedida explotación y extracción de sus recursos, no obstante quedar expresado en la Carta magna:

Artículo 72.- La naturaleza tiene derecho a la restauración. Esta restauración será independiente de la obligación que tienen el Estado y las personas naturales o jurídicas de indemnizar a los individuos y colectivos que dependan de los sistemas naturales afectados.

En los casos de impacto ambiental grave o permanente, incluidos los ocasionados por la explotación de los recursos naturales no renovables, el Estado establecerá los mecanismos más eficaces para alcanzar la restauración, y adoptará las medidas adecuadas para eliminar o mitigar las consecuencias ambientales nocivas. (Constitución, 2008)

Es una realidad contemporánea, el crecimiento demográfico a nivel mundial y las demandas tecnológicas que exigen del consumo de los recursos naturales de manera exponencial, especialmente de los recursos minero-energéticos, sobre todo en las sociedades de consumo, lo que trae consigo el desmedido aumento de la explotación de la naturaleza.

Estas extracciones afectan los ecosistemas, debido al aumento de gases concentrados (ácido fluorhídrico, dióxido de azufre, aguas residuales y residuos

radioactivos) provocando efecto invernadero, ecotoxicidad, debido a la extracción desmedida de minerales; ello también produce daños sociales, irreparables para las comunidades rurales que viven en comunión con la naturaleza, destrozando tradiciones, salud y formas de existencia múltiple.

El texto *Derechos de la Naturaleza: Ética biocéntrica y políticas ambientales*, de Eduardo Gudynas (2015), académico ecologista uruguayo especializado en el tema del buen vivir y las políticas medioambientales y sus derechos, gira en torno a estas problemáticas, en vínculo con la política, la biología de la conservación y la ética medioambiental.

Se sustenta en el texto analizado en este apartado sobre la Constitución ecuatoriana y sus alcances legislados en esta materia e insiste en el declarado “estado de derechos” de la naturaleza, por considerar que en esta se concretaron las políticas ambientales más innovadoras del continente en las últimas décadas.

4.3 Formas de Creación: Los Procesos Cazadores-Extractivos Frente a los Procesos Recolectores-Tentaculares de otros Procesos de Creación y Dramaturgias

La dramaturgia que proviene de la tradición occidental plantea una estructura de escritura fuertemente definida, en la que, mientras más estructurada parece estar, mejor se le considera. La escritura dramática se sostiene en un conjunto de reglas que se asumen como dadas y que operan de forma precisa.

El ejercicio escritural, desde este punto de vista, se concibe como una suerte de ecuación: la resolución de cada uno de los factores que la componen producirá, eventualmente, una obra teatral “bien resuelta”; esta tradición se inicia en dramaturgos y filósofos griegos antiguos (Sófocles, Esquilo, Eurípides, Aristóteles), de los siglos XVI y XVI (Shakespeare, Lope de Vega) y de la modernidad (Molière, Ibsen, Chéjov).

Desde esta perspectiva, la dramaturgia se centra en el avance de la historia y, en consecuencia, para que el efecto dramático se mantenga, la trama debe manifestar con claridad el conflicto y sostenerlo a lo largo de toda la línea de acción de la obra. En el esquema del teatro dramático de tradición occidental, y al parecer en la vida misma para Occidente, el conflicto supone la oposición permanente de dos fuerzas.

En este punto aparece la indispensable la existencia de un “otro” configurado como enemigo, esta idea es el correlato del viaje del hombre desde tiempos primitivos, puesto que es el hombre quien sale a cazar, quien lleva adelante la aventura, y quien elige la condición de enemigo del otro, lo otro.

La idea de enemigo entonces plantea, la perspectiva ética de las narratividades que se desprenden de este elemento; las que se escriben a partir de este contexto de elementos desprende una lógica cazadora, que tiene como elementos, un solo viaje, una línea argumental única, porque es una narratividad interesada en la conquista, en el éxito de una misión, en el vencimiento del vencido, la consideración de apropiación de aquello que se considera enemigo y todo lo que el enemigo posee.

Todos estos elementos refinan la silenciosa sofisticación de una sola forma, y esta única forma de acción: la verdad; no hay otro objetivo que deshacerse del enemigo. Moralmente se justifica, porque es lo que se debe hacer, por lo tanto, hay una sola verdad que configura lo extractivo de la lógica cazadora.

Ello conlleva la construcción de una historia organizada en términos de buenos y malos; comprender la historia de manera bipolar implica articular la trama en función de esta división, situando el conflicto en un dilema planteado entre el sí y el no. Ese mismo relato se replica en la escritura de la historia y en modernidad, en las formas económicas del capitalismo, en la ética de las relaciones entre cuerpos, en la relación con la naturaleza y su correlación productiva.

La existencia del enemigo se ve reforzada por la propuesta de Joseph Campbell (1949, p. 130) y su conocido *Viaje del héroe* conocido como *El héroe de las mil caras*: “El enemigo es cualquier fuerza que se opone al héroe en su camino hacia

la realización de su destino. No es necesariamente malvado, sino que representa un obstáculo que debe ser superado para que el héroe alcance su plenitud”.

Campbell plantea que la historia puede ser narrada, mediante una estructura lineal que organiza la resolución de la trama, del tiempo y de la vida en función de un arco de acciones centrado en el relato del viaje del hombre prehistórico, y su historia de conquista y destrucción del enemigo.

Esta ecuación propuesta por Campbell se adopta como modelo para resolver la historia, la vida y la dramaturgia en Occidente. Ursula K. Le Guin (2023), en su trabajo sobre “La teoría de la ficción como red”, analiza críticamente, esta fórmula que se repite en múltiples narrativas y en la dramaturgia, por supuesto, con el fin de contrastar las lógicas cazadoras a las lógicas recolectoras.

Le Guin (2023) plantea, que el relato sobre la humanidad ha privilegiado la fórmula de Campbell —el viaje del héroe y la lógica cazadora— un punto de vista que insiste en una estructura de cuento en la que el conflicto ocupa el centro: el enemigo se erige como sujeto narrativo, la fórmula protagonista–antagonista define la estructura, y la guerra se convierte en la principal línea de acción. En este marco, el extractivismo o la apropiación cazadora se configuran como formas dominantes de creación de narrativas.

Esta lógica cazadora y la modalidad extractivista de composición escénica se reproducen en gran parte de la dramaturgia y de la mirada sobre la escena en Occidente. Sin embargo, las historias y narrativas de otros sistemas-mundo se articulan desde una lógica recolectora–tentacular, que sigue otros principios de narración, no necesariamente lineales. Se trata más bien, de capas de acción que se encuentran y se entrelazan en una relación proporcional y orgánica de sentidos nacidos del *Ayni*, entendido como trama recíproca de acciones.

Estas narrativas no se organizan a partir de la fórmula protagonista–antagonista ni de una lógica de guerra en la que uno resulta sangrientamente vencedor sobre el otro. Contrariamente, proponen estructuras en las que se relatan

historias de conflicto aplicando la lógica del tercero incluido; es decir, una lógica de *Tinkuy*, de encuentro.

En este sentido, se abre la posibilidad de concebir el espacio escénico como un lugar donde se incorpora al público como artífice de la acción, en un ejercicio comunitario que puede pensarse a partir de la *Minka*.

A ello se suma, la elaboración de un tejido complejo de tiempos y espacios superpuestos, organizados en formas circulares, tentaculares, dispuestos de manera espiral, tal como se analizó en apartados anteriores.

Todo lo anterior, para este trabajo de investigación, conduce a la formulación y aplicación de la idea de **Kamac** como energía generativa de un proceso creativo: una fuerza que moviliza, transforma y organiza la escena.

Conclusiones

Finalmente, los resultados de este trabajo doctoral se sitúan en la intersección entre la filosofía andina, la etnoescenología y la dirección teatral, y confirman la hipótesis central que orientó toda la investigación: es posible construir una matriz de creación escénica andina, articulada en torno a la noción de **Kamac**, capaz de transformar los modos de hacer, pensar y estudiar la escena en el campo de la dirección teatral. Esta matriz se ha configurado a partir de la sistematización de dos momentos del proceso de montaje de *Nubla. Dialogando con lo vivo*, concebida como laboratorio de investigación-creación, y ha permitido verificar en la práctica, la operatividad de principios filosóficos andinos en la composición escénica contemporánea.

En el plano teórico, la tesis ha contribuido a consolidar la noción de **Kamac** como principio generativo y relacional de la matriz andina, no solo en su dimensión ontológica, sino en su traducción a procedimientos concretos de dirección escénica. **Kamac**, articulado con los principios **Ayni** (reciprocidad), **Minka** (relación ética y proporcional en el hacer colectivo) y **Tinku** (encuentro de fuerzas y tercero incluido) muestra una matriz de creación andina que actúa como estructura de sentido dramático, y organiza el trabajo actoral y la concepción del acontecimiento escénico. Apoyado en la sistematización de la filosofía andina, se genera un enfoque teórico situado, que propone una reflexión académica desde las márgenes y no desde los centros hegemónicos de producción de conocimiento (Estermann, 2017).

Esta tesis descubre, además, la carencia de un *corpus* teórico que contenga otras propuestas para repensar la creación escénica desde las epistemologías andinas, especialmente en el campo de la dirección de actores. La investigación persigue cubrir los espacios carentes de respuestas en función del diálogo crítico entre la filosofía andina, los estudios de procesos creativos y la teoría teatral contemporánea; el propósito no es no circunscribir lo andino a un repertorio temático o identitario, sino

presentando un análisis desde su matriz filosófica, estética y política. La formulación de la noción de matriz andina de creación escénica a partir del **Kamac**, se presenta, así, como un primer intento de técnica compositiva propia, que, si bien requiere ulteriores desarrollos, establece un fundamento conceptual y procedimental verificable.

En el plano metodológico, la adopción de la etnoescenología, como enfoque transversal, ha demostrado su pertinencia para el análisis de procesos creativos que desbordan los marcos eurocentrados del teatro de texto. La combinación de métodos cualitativos y cuantitativos (revisión crítica de fuentes filosóficas y políticas, estudio de la Constitución de la República del Ecuador, sistematización de experiencias de laboratorio, uso de bitácoras y dispositivos de archivo de proceso) ha hecho posible crear un mapa relativo a la creación de *Nubla...* y, a la vez, desarrollar una lectura crítica del contexto sociopolítico en el que se inscribe esta creación. Así, la etnoescenología se reafirma como un método de análisis eficaz en función de sistematizar procesos creativos, especialmente, al entrar en diálogo con cosmologías y prácticas rituales de los pueblos originarios.

El principal aporte metodológico es la inclusión de la noción “concreción de lo inefable” que integra la matriz andina a propuesta de Pradier, como una forma de integrar dimensiones sensibles, energéticas y relacionales del proceso creativo, análisis que no es posible realizar desde la lógica representacional clásica.

Mediante esta investigación se ha demostrado que es posible documentar y analizar niveles profundos de la creación, vinculados con la memoria de resistencia, afectos comunitarios y experiencias de conflicto ecológico, sin limitarlos a categorías discursivas cerradas, sino, a través de la expresión corporal, ritmos, espacialidades y materiales escénicos.

En su aporte a la práctica, la tesis ha hecho posible verificar la operatividad de la matriz andina en la dirección teatral, mediante la formación de actores y actrices en

la práctica de proceso de creación de la obra *Nubla. Dialogando con lo vivo*. Esta propuesta escénica se ha pensado desde la dramaturgia circular, espiral y recolectora (en contraste con la dramaturgia cazadora, centrada en el héroe y el conflicto lineal) y se ha demostrado, la posibilidad de organizar el hecho escénico, basado en los principios de la filosofía andina de relacionalidad, reciprocidad y encuentro, en lugar de hacerlo desde estructuras dramáticas jerárquicas.

Esta estructuración de cuerpos colectivos, mediante la construcción de materiales que tienen su antecedente en las experiencias vivenciales, historias de vida y la organización de procedimientos que dialogan con la matriz andina, ha evidenciado que **Kamac** funciona como eje operativo para la dirección escénica, y no solo como categoría abstracta.

Otro resultado relevante es la reactivación de una ética de creación vinculada a procesos de resistencia de los pueblos del Ecuador, en particular de las comunidades del sur del país que luchan por la defensa del agua y de los territorios afectados por prácticas extractivistas. La tesis ha evidenciado, que estas experiencias no solo constituyen un contexto temático, sino que se convierten en capas profundas de creación, verificadas mediante la sistematización del proceso y la emergencia de materiales escénicos arraigados en la cosmovisión andina. De este modo, el trabajo creativo deja de ser una mera reacción discursiva frente a la crisis ecológica y se transforma en un modo de existencia escénica que afirma la vida y la dignidad de los territorios.

En coherencia con esta orientación, el análisis exhaustivo de la Constitución de la República del Ecuador, primera en el mundo en reconocer a la naturaleza como sujeto de derechos, ha otorgado a la tesis un soporte político y jurídico que refuerza la legitimidad de pensar la creación escénica desde otras formas de existencia. Articular el derecho a existir de la naturaleza, de la filosofía andina y de la matriz de creación

escénica ha hecho posible la comprensión de la obra *Nubla...* como una propuesta escénica no solo descubre una problemática ecologista, sino que, reconfigura el universo de relaciones entre escena, comunidad y vida, al mostrar una dramaturgia situada en línea con los principios propios de la *Pachamama*: cuidado, reciprocidad y equilibrio.

Desde el punto de vista disciplinar, la investigación ha evidenciado que la perspectiva etnoescenológica es una herramienta de análisis aplicada a la dirección teatral, aspecto no sistematizado con anterioridad. Esta perspectiva propone, además, parámetros teóricos y procedimentales pertenecientes a la matriz andina en conexión con la práctica de dirección; por ello, la tesis propone un nuevo espacio de reflexión que diverge de las propuestas tradicionales de la disciplina e invita a dialogar con las experiencias, saberes y cosmovisiones, marginadas por los discursos académicos y artísticos hegemónicos.

Al mismo tiempo, de reconocer su carácter inaugural, este estudio reconoce sus limitaciones. La matriz de creación andina objeto de estudio, se considera una propuesta metodológica, susceptible de ser ampliada, cuestionada y reformulada si se aplica a otros procesos de investigación-creación, en otros escenarios geográficos, comunidades y contextos socioculturales. Se ha constatado, además, el vacío de cuerpos teórico en torno a la relación entre **Kamac**, matriz andina y dirección teatral, de ahí que resulte una emergencia, continuar investigando desde la periferia, mediante la coordinación de redes de pensamiento que articulen investigaciones multidisciplinares que abarquen el arte, la filosofía, la hermenéutica, la semiótica y las prácticas escénicas contemporáneas, como espacio coral de encuentro.

En síntesis, la tesis muestra la articulación del ejercicio teórico-práctico de investigación-creación situado, fundamentada en la matriz de creación escénica andina para la dirección teatral, sustentada en la noción de **Kamac** y en principios filosóficos

andinos, validada a través del proceso de *Nubla. Dialogando con lo vivo*. Con ello, no solo contribuye al campo de los estudios de procesos y de la etnoescenología, sino que abre un horizonte para pensar la escena como lugar de resistencia, de cuidado y de reexistencia, donde los saberes ancestrales y las luchas contemporáneas se encuentran para imaginar y practicar otras formas de vida en común.

Referencias Bibliográficas

- Achig, DR. (2019). Cosmovisión andina: categorías y principios. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas*, Universidad de Cuenca, 37(3).
<https://doi.org/10.18537/RFCM.37.02.01>
- Achig, DR., Angulo, A., Rojas, R., Contento, L. y Drexler, J. (2016). La lógica de los mundos y la cosmovisión andina. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas*, Universidad de Cuenca, Ecuador, 34: 2.
- Almeida Salles, C. A. (1998). Gesto inacabado: Processo de criação artística. Annablume/FAPESP.
- Almeida Salles, C. A. (2006). Redes da criação: Construção da obra de arte. Horizonte.
- Araiza, V. (2020). El pensamiento crítico de Donna Haraway: Complejidad, Ecofeminismo y Cosmopolita. *Península*, 15(2): 147-164.
- Arana, T. (2007). El concepto de teatralidad. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes *Revista Artes*, enero-junio, 13 (7).
- Arriaga, P.J. (s/d). Extirpación de idolatrías. Capítulo V. [en línea].
www.cervantesvirtual.com/.../la-extirpacion-de-la-idolatria-en-el-peru--0
- Barba, E. (2015). *Hacia un tercer teatro: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Taylor & Francis.
- Barther, R. (1975). The Pleasure of the Text.
https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Barthes_Pleasure_of_the_Text.pdf
- Bião, A. (2009). *Etnocenologia e a cena baiana*. P&A Gráfica e Editora.
- Bunge, M. (2015). *Evaluando filosofías*. Gedisa.
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras*. <https://dn721805.ca.archive.org>
- Carpentier, A. (1983). *El reino de este mundo*. En. Obras Completas, Tomo II. Siglo XXI Editores.
- Condró, L. (2012). *Asymmetrical Motion*. <https://elumbraldeprimaera.com>

- Constitución de Ecuador. (2008). www.constituteproject.org
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo*, Revista de teoría y crítica teatral. www.telondefondo.org
- Depaz, Z. (2015). La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí. Ediciones Juicio Perpetuo.
- Diccionario abierto-colaborativo. www.significadode.org
- Dietz, G. (2021). Analítica, crítica y transformadora, así es la interculturalidad. Ibero. <https://ibero.mx/prensa/analitica-critica-y-transformadora-asi-es-la-interculturalidad-investigado>
- Eco, U. (2010). *Tratado de Semiótica*. Gedisa.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Edic. Abya-Yala.
- Estermann, J. (2007). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología. La Paz, Bolivia.
- Estermann, J. (2017). Hermenéutica diatópica y filosofía andina. Esbozo de una metodología del filosofar intercultural. *FAIA*, 6 (27).
- Faccelli, L. (1998). Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/e20deb2c-0721-45e3-84a0-2c03ca57ce0c/content>
- Féral, J. (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified Performance and Theatricality: The Subject Demystified. <https://muse.jhu.edu/article/498016/pdf>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Primera edición 2004. Abada Editorial.
- Flores, G. (2016). *Kamac y no kamay. Una eurocéntrica traducción*. www.librosperuanos.com
- Galand, R. (2025, 15 enero). Naturaleza de la fuerza en el cuerpo. Video Instagram.

- Glosario Inka. (s/d). <https://americanindian.si.edu/nk360/inka-innovacion/pdf/Glossary-InkaRoad-Innovation-FINAL-SPANISH.pdf>
- Godenzzi, JC. (2022). La voz de los pueblos originarios: multilingüismo y cosmovisión. Día de las Lenguas Originarias. Ministerio de Educación. Perú.
- Goffman, E. (1956). *The Perforative Aspect Modern Sociology*.
https://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf
- González, S. (2022). Estética comparada, patuidad y existencia virtual en Étienne Souriau. Universidad Santiago de Chile. *Boletín de Estética*, 59(XVIII). <https://10.36446/be.2022.59.293>
- Guadarrama, P. (2001). *Humanismo en el pensamiento latinoamericano*. Archivo Chile. Historia Político Social. CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- Gudynas, E. (2015). *Derechos de la Naturaleza: Ética biocéntrica y políticas ambientales*. Lima. www.gudynas.com
- Guerrero, P. (2008). Interculturalidad, nacionalidades indias, universidad y procesos políticos en Ecuador. Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador. *Cuadernos Interculturales*. Primer Semestre, 6(10): 159-169.
<https://www.redalyc.org/pdf/552/55261009.pdf>
- Guerrero, P. (2010). Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, julio-diciembre 4(5): 80-94.
- Haraway, D. (2016). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hernández, J.E. (2022). La vieja y la nueva filosofía andina. *Letras*. 93(138).
<http://dx.doi.org/10.30920/letras.93.138.10>
- Lajo, J. (2003). *Capac Ñan o*. Ediciones Abya Yala

- Lajo, J. (2005). *La Ruta Inca de la Sabiduría*. Ediciones Ayba-Yala.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y las ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Lander, E. (2023). Sociología en clave decolonial.
<https://www.redalyc.org/journal/122/12277962009/html/>
- Latour, B. (2017). Teoría del actor-red desde América Latina. Canal de YouTube.
- Le Guin, U. (2023). La teoría de la ficción como red. <https://www.revistadynata.com>
- Mila, F.L. (2020). El constitucionalismo ambiental en Ecuador. *Actualidad Jurídica Ambiental*, Sección “Artículos doctrinales” 97.
- Mamani, M. (1998). Toponimias altiplánicas de la Paz. C&C Editores.
- Marco, A., Giovannetti, M.A. y Páez, C. (2020). Poder, reciprocidad y ordenamiento del cosmos en El Shincal de Quimivil (Catamarca, Argentina). *Arqueología* enero-abril 26(1): 13-38.
- Mendez, R. (2023). Matriz filosófica. <https://www.calameo.com>
- Mignolo, W., Walsh, C. y García, Á. (2003). Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento. Ediciones del Siglo.
https://monoskop.org/images/c/ce/Walsh_Mignolo_Garcia_Linera_Interculturalidad_descolonizacion_del_Estado_y_del_conocimiento_2006.pdf
- Mignolo, W. y Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g9616.4>
- Milla, E. (1990). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Auspicio. CONCYTEC.
- Mulvany, E. (2004). La flor en el ciclo ritual incaico. *Boletín de Arqueología* PUCP, 9: 373-386.
- Ocampo, J. (2002). *Humanismo en el pensamiento latinoamericano*. Prólogo a la obra Pablo Guadarrama. Archivo Chile. Historia Político Social. CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez.

- Palacios, L. (2017). La teoría del conocimiento en la filosofía andina prehispánica. Conferencia XV Forum Nacional de la Universidad Nacional Federico Villareal. <https://10.13140/RG.2.2.18521.83044>
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética y Semiología*. Ed Paidós.
- Pradier, J-M. (1996). Etnoescenología. Buenos Aires. *Cuadernos de Teatro*, 11: 49-50.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World System Research*. (2):342-386.
- Rasmussen, I.N. (2025). Cuerpo presente. Video. Instragram.
- RAE. (2014). Diccionario de la lengua española. www.rae.org
- Red Anáhuac. (s/d). <https://x.com/RedAnahuac/status/1839334307610911016>
- Rivera, S. (2018). Filosofía andina. Revista de la Universidad *Utopía chixi*, *Conversaciones del mundo*, TVUnam, canal de YouTube.
- Sagaseta, JE. (s/d). Teatralidad expandida. <https://www.studocu.com>
- Salinas, G. (2023). Orden andino para una alternativa civilizatoria para la humanidad. www.youtube.com
- San Martín, P. (2016). Corporalidad, presencia escénica y cosmovisión andina: el personaje del *rucuyaya*. Tesis de Maestría en Artes. [Inédita]. Universidad de las Artes, Cuenca. Ecuador.
- San Martín, P. (2018). Estudio de la noción andina *wiñay*, como elemento generador de una espacialidad para la escena, dentro del montaje de la obra «Tres lecciones para volar». Tesis de Maestría en Artes. [Inédita]. Universidad de Santiago de Chile. Chile.
- San Martín, P. (2023a). Entrevista a Lizardo Shagui. Cuenca, Ecuador.
- San Martín, P. (2023b). Entrevista a Pedro Solano. Cuenca, Ecuador.
- San Martín, P. (2023c). Entrevista a Taita Angel Japó. Cuenca, Ecuador.
- San Martín, P. (2023d). Nubla, ficha técnica de la obra. Cuenca, Ecuador.

- San Martín, P., Pérez, R. y Marrero, M. (2021). Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*. Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, enero-junio 9:1-30.
- Sapiain, C. (2012). El objeto de investigación de la etnoescenología frente al predominio del modelo escénico occidental. *Revista el Sótano*, 5. Abril.
<http://www.elsotanorevista.org>
- Sapian, S. (2020). El objeto de investigación de la etnoescenología.
<https://www.yumpu.com/es/document/view/15813299/el-objeto-de-investigacion-de-la-etnoescenologia-frente-el-sotano>
- Silva dos Santos, A. (2009). A Etnoescenologia e seu método. Doctorado en Lengua, Literatura y Civilizaciones Romanas. Colegio Doctoral Franco-Brasileño.
- Souriau, E. (2017). Los Diferentes Modos de Existencia. Edit. Cactus.
- Vázquez, D. (2021). Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno. UAM-X, México. *TRAMAS* 56: 401-404.
- Villegas, J. (1996). *La teatralidad como estrategia multidisciplinaria*. Ediciones Gestos.
- Viveiro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio*. Ediciones Tinta Limón.
- Walsh, C. (2003). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. En, Mignolo, W., Walsh, C. y García Linera, Á. (2003). *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Ediciones del Siglo.

Anexos

Anexo 1.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA: SILVANA OCHOA OCHOA. INTÉRPRETE DE LA OBRA “NUBLA”

Transcripción realizada por el autor el 30 de enero de 2026

Para el registro estamos con Silvana Ochoa, actriz de la obra Nubla, hoy 30 de septiembre del 2025. Entonces, Silvana, chévere, vamos a grabar lo que me cuentes y la idea es, esto no tiene ningún formato, sino más bien de manera libre ir conversando sobre algunas de las cosas que nos interesan. La primera cosa, así como general, es cómo tú podrías, desde tu punto de vista, cómo ir sistematizando, clasificando, armando los pasos del proceso.

- A ver... Siento que la primera parte fue como muy técnica, como trabajar desde estos principios de barba, como un trabajo netamente del cuerpo, como la preparación del cuerpo para integrar esta idea de cuerpo-agua, como ya más allá del tema en específico que estábamos hablando, que era el agua en general. Pero para eso siento que era como, bueno, vamos a preparar el cuerpo con estos principios, con estas técnicas, estos ejercicios, estos recursos. Y eso abrió el espacio a que se vaya entendiendo, como dentro de ese espacio técnico, siento que había como premisas súper claras que íbamos trabajando en cada sesión. Que, no sé, por ejemplo, bueno, ya vamos a trabajar las oposiciones, pero también dentro de todo esto ya había como esta idea del cuerpo-agua. Entonces era como íbamos sumando premisas para al final obtener este cuerpo, que aún no sabíamos qué cuerpo era, pero ya como que se iba construyendo esta estructura física, se podría decir. Y después de eso, para mí fue como algo muy importante hacer este estudio de campo, cuando fuimos al Temazcal, cuando fuimos a hacer esta Caminata de Poder, siento que ahí como que entendí toda la práctica, toda la parte práctica y teórica, porque también recuerdo que al final de cada sesión conversábamos. Pero siento que ir directamente a sentir el agua, a sentir la tierra, como a entender desde otro lugar los principios, las herramientas que estábamos compartiendo ahí en el espacio, a mí me dio un entendimiento increíble y llegué como con más... como un entendimiento no sólo desde lo práctico, desde la herramienta, desde el principio de misión, desde los... Desde la técnica, digamos. Ajá, desde lo técnico, sino venía desde un lugar como más... ¿cómo podría ser? Sensible. Ajá, como desde lo sensible, desde algo muy primal, ¿puede ser? Como algo que ya estaba en mí, pero que no lo había visto, no había hecho consciente esa parte de mí, como la respiración, que es algo como tan básico, pero para mí en esa Caminata de Poder, en ese encuentro ya cercano con los elementos, con la tierra, fue como ¡guau! Puedo traer esta respiración al trabajo. Y puedo como entender, no sé, como el cómo camino en la tierra, cómo pongo mi peso sobre la tierra y cómo pongo el peso también en el piso del salón, del espacio. Entonces, siento que esta... esta experiencia me dio la oportunidad como de sensibilizarme y entender la técnica desde otro espacio, desde otro lugar.

-O sea, un pliegue de la técnica que capaz no... La pura técnica llega hasta un punto, pero el contacto con una entidad, digamos, como el agua o como, no sé... Con estos otros cuerpos en realidad. Exactamente, con estas otras existencias, hace que ese pliegue técnico sea o no sea una herramienta para llegar a un cuerpo diferente. Eso tal vez...

-Exacto, sí, como que... Como la técnica llega hasta un punto y es como muy válido porque es una preparación y se entiende la técnica hasta un punto, pero luego esa técnica se empieza como a expandir desde otros niveles de entendimiento, desde otros cuerpos. Que sí pongo de ejemplo como la respiración. Yo en la práctica como tal, para mí la respiración era muy importante porque hacíamos ejercicios que tenían mucho que ver con la fuerza física. Y de ley yo me cansaba y todo, y obvio estaba mi respiración muy presente, pero en este otro espacio como que le entendía la respiración desde otro lugar. Como que yo estaba, me acuerdo también, como muy cansada en esta caminata, pero mi respiración ya no estaba como... Ya no venía desde un lugar como técnico, puede ser, sino desde algo mucho más consciente. No sé de dónde salía, pero... Era como... Como... No sé, como entregarme a ese espacio, a lo que estaba sintiendo como... En general a la naturaleza. Y cómo la naturaleza me da esa información para que mi respiración se pueda modificar. Entonces... Y cómo para mí era como tocar la tierra o el agua. Que... Claro, yo puedo, no sé, entrar al baño de la U y abrir la llave, pero estar en otro espacio y como tocar el agua desde otro lugar de conciencia, puede ser desde otro lugar más sensible, me daba la información y ya no se quedaba solo como algo técnico, sino que atravesaba mi cuerpo como... Desde un lugar más sutil. No sé, como... Me gusta mucho hablar de los sentidos y para mí esta obra fue como un... Un acercamiento a... No entender los sentidos, o tal vez sí, pero más bien atravesar los sentidos. Y cómo se despiertan los sentidos a través de todas las herramientas técnicas, pero sobre todo a través de cómo esta experiencia me nutrió de más herramientas para conectarlo con lo técnico. Entonces, después de esto, como que de este estudio de campo puede ser, yo llegué a la práctica como... No sé, algo en mí cambió, incluso como en la forma en la que ejecutaba cada movimiento. Y tener como muy presente a este cuerpo agua, al viento, escucharle al viento, me... Como que tomé esa información y lo llevé al espacio. Entonces, ahora no era como mi respiración, que sí es mi respiración, pero era como... Ya es una respiración que es... Que está o que sale, que se da a partir de esta experiencia que tuve.

-¿Tú piensas que, digamos, esta experiencia técnica sumada a la experiencia del diálogo con otras existencias posibilitó la conclusión o el cuerpo que se necesitaba en escena?

-Sí, totalmente. Es que siento que era tan necesario llegar a estos... O sea, como de verdad, estamos hablando del agua. Y el agua implica... Y un ser, de una entidad... Exacto, como de estos otros cuerpos, de estas otras existencias. Entonces, ir hacia esas otras existencias o tener esta conexión o... Sí, como dar esta apertura, que tengamos este otro entendimiento sobre estas otras experiencias, cuerpos, existencias. Para mí fue como tomar toda la información que me podían dar estas existencias, estos otros cuerpos, para traerlo a escena. Y no como... No sabía ni por dónde iba a construir mi escena, no sabía nada, pero sabía que había cosas que a mí me quedaron, como el sonido del viento, cómo se modificó mi respiración, el cómo yo tocaba la tierra, que para mí... Y eso yo lo recuerdo así tan claro que lo llevé a escena, porque para mí tocar la tierra fue... O sea, fue otra cosa, como... Como de verdad decir, esto es un cuerpo, esto es una existencia. Y eso me llevó como a conectar mucho con mis ancestros, me acuerdo. Que para mí fue como tan importante reconocer que, no sé, esa montaña... Como que esa montaña que estoy tocando, esa tierra, esa piedra que estoy tocando es un ancestro también. Entonces, como saber que mi cuerpo también es el cuerpo de mis ancestros y también es como habito muchas existencias y cómo permito que en mi cuerpo se habiten muchas existencias y muchos cuerpos, y como este cuerpo agua, este cuerpo viento, el cuerpo de mis ancestros, el cuerpo de los pueblos que cuidan el

agua. Entonces, siento que fue como tan importante tener este encuentro directamente con estas otras existencias para que el trabajo tenga como un fondo, se contenga de algo más sensible. Y no solo desde... No técnico, que es súper importante también, pero siento que este trabajo en específico es como... Se tiene que sostener de algo más... Más sensible, así quizás más... Que quizás no se puede poner en palabras, tal vez, pero que el cuerpo lo va a manifestar, lo va a mostrar.

-Tú planteas ahora el recuerdo con una protosecuencia que habían desarrollado, que estaba marcada por una serie de capas, pero también con esta capa de una otra manera de existir. Y recuerdo yo mucho que en ese proceso tú trabajabas con las manos de tus... Con la textura de las manos de tus abuelos. ¿Cómo fue esa experiencia? ¿De dónde salió? ¿Cómo la describes?

-A ver, también... Como desde lo técnico, me acuerdo que trabajamos el tema de las oposiciones, el principio, no sé, de oposiciones, y esta parte de la tensión, como el... Tener mucha conciencia en energía, en cómo se tensiona mi cuerpo cuando yo contengo la energía y cómo la energía circula cuando yo suelto conscientemente una parte de mi cuerpo para que la energía fluya, para que el movimiento se dé.

-Perfecto, súper.

Entonces, como en estos principios, en estas herramientas técnicas, recuerdo que... A mí me encantan las oposiciones. Y empecé a descubrir como las oposiciones en las manos, como en los dedos. Porque quizás estaba acostumbrada a un tipo de movimiento y como que iba, iba, iba, solo a ese movimiento. Pero en algún momento recuerdo que en una clase se dijo como... El movimiento no tiene que ser el mismo siempre y no tiene que ser grande. Y como, ¿qué pasa si solo existo con mis manos y con mis dedos y con mi respiración? Que siento que tiene que ver mucho con el principio de ambición, si es que no estoy mal. Sí. Entonces, claro, como trabajar... Yo ya tenía este trabajo anterior, desde lo técnico, con las oposiciones, las manos, con la energía que yo iba acumulando en las manos y después de esta experiencia que tuvimos eso decía, así como... Tocar la tierra fue como... ¿Qué es esto? O sea... Y... Y claro que ahí entonces la experiencia dentro de mí era como... A ver, ¿a qué estamos viniendo? Vinimos como a explorar, a experimentar estas otras existencias, estos otros cuerpos. Y hay un punto de inicio que es este proceso creativo en el que estamos. Entonces, como ponerle... Como ponerle corazón a este proceso creativo y poner mucha atención. Como... Lo técnico no está separado de esta sensibilidad que vamos a experimentar. Entonces, ¿cómo se conjuga eso? Y claro, en todo este tiempo de caminata, como la respiración, entender como el cambio de pesos, que era muy claro para mí. Y en un momento solo recuerdo que puse las manos en la tierra, así como puse las manos en la tierra y de hecho me acosté ahorita que me acuerdo. Y ahí fue como también sentirle a este cuerpo agua. Como yo estaba sentada y solo respirando, respirando y en un momento fue como... Solo mi cuerpo me pidió ir hacia atrás, así. Y ya me acosté hacia atrás, pero era justo en una respiración como... Inhalé y solté y... Solo...

-Fluiste.

-Ajá, y esto que decíamos, como que hasta la sangre se entrega a la tierra, como que todo el peso, todos los huesos. Y ahí fue como una conexión tan increíble con mis

ancestros que... Porque no les sentí como a la tierra, solo a la tierra, sino era como... Debajo de esto que estoy pisando hay tanta vida, hay tantas existencias y dentro de esas existencias están mis ancestros y yo les sentí como tan presentes, tan... Como si ellos me estuviesen sosteniendo cuando fui a la tierra, cuando me acosté en la tierra. Y todo eso, como toda esa información ya en la práctica, yo sabía que iba a trabajar con mis ancestros porque ellos se hicieron presentes ahí pero no sabía cómo ni dónde. Entonces en la práctica... Recuerdo que como en las dos, tres primeras sesiones después de esta experiencia que tuvimos, ahí fue como integrar toda la información. Y claro que me llegaba mucho como este cuerpo agua con mucha más claridad, pero justo en un momento en donde estaba integrando la información del cuerpo agua, como que solo mis manos tomaron vida. Y eran como unas manos enormes y grandes y solo se me vino, así como, no sé, desde mi intuición, desde mi sentir, como, guau, mis ancestros siempre me están sosteniendo. Y ahí empezó como, bueno, creo que mis ancestros están en las manos y desde ahí van a trabajar mis ancestros, como desde esta textura, desde esta... Desde el cómo, incluso como me toco y toco mis manos y cómo respiro con mis manos y cómo no tengo que mover mis manos para que esta existencia se muestre, sino como están tan presentes con el hecho de que mis manos están ahí y yo les tengo ahí presentes, como esta intención, esta energía está instalada en mis manos. Y esta sensación, porque siento que es mucho de sensaciones este proceso creativo, como se construyen mucho de sensaciones y para mí era como era tan presente la sensación que tenía en mis manos, como yo les sentía mis manos enormes, así como tan grandes y que desde ahí la energía circulaba, incluso como me movía, pero también movía allá afuera.

-Cuéntame más de la experiencia del trabajo con el cuerpo agua. Yo en mis apuntes tengo digamos la guía de observación que hicimos cuando fuimos a observar el agua y la cascada y etc. Y claro, yo les había pedido que observen y transformen la presencia del agua en movimiento de diferentes maneras, imitando, descomponiendo, interpretando, observando el movimiento a través de la dispersión de la gravedad del fluido. Pero en alguna de las partes de mis anotaciones yo tengo básicamente que el cuerpo-agua se configuraría en el proceso de dos elementos. El primero es el fluir, el dejar fluir la energía a través de las articulaciones. Y el segundo el diálogo con la gravedad. En ese contexto que es lo que yo estaba levantando, que para nada tiene que ser lo que tú estabas levantando en ese momento, ¿cómo fue tu experiencia con el trabajo del cuerpo agua?

-Entonces, siento que ese cuerpo agua ya se empezó a construir desde hace mucho antes. Como las experiencias anteriores que yo iba construyendo ya en mi proceso individual como para la tesis. Y algo que yo reconocí técnicamente en el cuerpo-agua es como las tensiones. Como estas tensiones abren paso a que se construya el cuerpo-agua. Es como contengo la energía en alguna parte de mi cuerpo y como la suelto, que es como este proceso de dejar que mi peso caiga a la tierra, como la gravedad. Entonces, para mí la tensión, como entender el cuerpo agua desde un lugar de tensión, que no sé si es tensión, quizás hay otra palabra, como entender este flujo energético y en qué momento este flujo energético yo lo contengo.

-O sea, un flujo energético que viene o del piso.

-Exacto. Que para mí era como mucho más perceptible en un nivel como mucho más grande. No me había dado cuenta como que podía mi dedo puede ser un cuerpo agua.

Yo lo entendí muchísimo después. En un principio era como yo lo entendía mucho en mi espalda sobre todo, en mis hombros. Y era como como, bueno, tengo un flujo energético que está circulando por mi cuerpo y se está moviendo por el espacio. Pero hay un momento en donde, junto con mi respiración incluso, que esa también era otra como elemento importante en este cuerpo agua, el cómo, bueno, mi respiración guía el movimiento y sigue y continúa, pero hay un momento en donde mi respiración se contiene y así como mi cuerpo se contiene, mi energía se contiene, pero es una no es como un corte de energía, sino contengo, contengo, contengo y suelto. Y ahí el flujo sigue, no es que se corte, sino solo continúa siendo este cuerpo agua. Pero sí, ahora que lo menciono, la respiración siento que dentro de mi escena o en general en todo el proceso creativo fue muy importante. Me acuerdo que hablábamos también de la apnea. Y esta parte de la apnea para mí también me dio mucha más claridad del cuerpo agua porque, a ver, cómo integro la apnea y cómo la entiendo, no solo técnicamente, sino dentro de... Dice, aquí tengo algo escrito que dice Se mueven los huesos. Movimiento inicia o cuerpo agua inicia desde el estiramiento. La elongación o el estiramiento llega al extremo, a un punto vulnerable y aparece una tensión. Y a partir de esa tensión se perciben los opuestos, se activan dos direcciones opuestas y ahí siento que estaba como muy presente la respiración. Entonces para mí el cuerpo agua también tenía mucho que ver con la respiración y lo entendí mucho mejor cuando integramos esta idea de la apnea. Pero me quedé en un lugar como súper cómodo de entender en todo mi cuerpo el cuerpo agua. Y no solo como por partes, por ejemplo, no sé, como mi hombro es cuerpo agua. Entonces, esta apnea, como el respirar, quedarme sin aire o contener el aire para luego, y es eso, contener el aire, contener la energía, no perderla, no cortarla para luego dejar que el flujo siga y fluya por mi cuerpo a través del movimiento o incluso solo desde la presencia o incluso solo desde la respiración o la voz que también integra la voz, me acuerdo. Entonces como ese cuerpo agua no solo es como el cuerpo agua físicamente sino también se visibiliza de otras formas y no solo desde el movimiento como movimiento grande y así como muy visible, sino desde la respiración o desde como una caminata simple o la voz o el sonido.

-¿Y cómo la entidad, o sea, en el vocabulario de la apuesta, cómo la existencia del agua, con sus características de fluidez, etcétera, etcétera, ¿qué tuvo que ver esa relación con su existencia a partir del ejercicio que hicimos de observación? ¿Qué tuvo que ver con la traducción de eso en el cuerpo o en la desinformación llevada a la protosecuencia o al trabajo de actriz?

-Ya, como antes de responder esa pregunta ahorita recuerdo que también yo entendí el cuerpo agua en como mis articulaciones como mis huesos caían con la fuerza de gravedad. Como es como hay esta palabra que es claudicar. Entonces como también entiendo el cuerpo agua, no solamente desde como la piel, los músculos, sino también desde los huesos, en como los huesos se van deshaciendo para luego reconstruirse. Y lo entendí mucho desde la columna. Me acuerdo como la columna, como las vértebras se convierten en agua y se van deshaciendo para luego a través incluso de la respiración como recuperar el movimiento o seguir con este flujo energético.

-Y ahora por lo otro como la entidad del agua entró como la existencia esa existencia entró, movilizó.

-A ver, me acuerdo que ahora ya teníamos como un cuerpo y el cuerpo agua estaba como muy técnicamente presente y después de esta experiencia ya empecé como a entender este permitirme habitar otras existencias dentro de mí como este cuerpo agua, como el viento a través de mi sonido, de mi voz y también como la existencia de mis abuelos está. Y siento que como en la secuencia que fui construyendo, el cuerpo agua estaba como muy presente es que ya no era como este es el cuerpo agua, sino como que se integró tanto en lo que estaba construyendo que ya no era un cuerpo agua como este es el cuerpo agua, sino yo lo entendía como a través de la respiración de la fuerza de gravedad, de cómo dejo caer mi peso o cómo dejo más que caer al piso es cómo suelto esta energía que estoy conteniendo cómo dejo que fluya. Y me acuerdo que en esta secuencia el cuerpo agua estaba como, incluso también en mis manos, como se tejía con esta idea de que en mis manos estaban mis abuelos, por ejemplo.

-¿Con imágenes?

-Con imágenes muy claras y también con cómo, no sé, incluso mis abuelos se convertían en agua a través de mi movimiento y de mis manos y siento que el cuerpo agua también estaba en la sonoridad y en cómo no se quedaba sólo en el cuerpo sino también en cómo se deja el rastro de este cuerpo agua. Pero quiero ponerlo en otras palabras, pero no encuentro palabras. Y siento que todo se contenía en esta idea de nubla como tal, de ¿por qué estoy haciendo esto? Como si estoy haciendo desde una parte técnica académica, pero va mucho más allá, es como los pueblos que están defendiendo el agua y cómo este cuerpo agua, como el agua está pasándola terriblemente mal. Y no sólo eso, sino también estos pueblos que están luchando y cómo eso me atraviesa a mí y cómo yo lo sostengo en mi movimiento y cómo eso se integra y, se teje como lo técnico, lo sensible de estas otras existencias y lo sensible y humano de estos pueblos que están cuidando el agua y protegiendo el agua.

-Perfecto. Hay una parte en el video y esta sería la última pregunta para terminar. Hay una parte en el video que fue una parte que de vino, digamos que es el momento en el que Carlos les pasa estos hilos o estas telas que te manejan a ti, manejan el movimiento a otras personas. Pero de manera general, en toda la obra, la gente está dentro de la obra. ¿Cómo fue o cómo tú sentiste la relación o la participación del público en un obra? -O sea, esta idea de no son espectadores, son actores porque están encima del escenario. En la tesis se habla de los cuerpos muchos. Es decir, el planteamiento es que la resistencia, el quinto río que acaba de pasar, es una existencia. Entonces, ¿cómo tú sentiste eso? O sea, esa resistencia de un montón de gente que venía en ese tiempo resistiendo por 25 años, ¿se contenía, se trasladaba, se encontraba en el trabajo?

-Es como, aquí dice, como hay algunas cosas que no poseen acceso a la existencia. Entonces, ¿cómo presto mi existencia para hacer existir una nueva? Perfecto. Y como nosotros, con esto que estamos proponiendo, que lo estamos poniendo en escena y que no lo estamos poniendo como a las personas como espectadores, sino que como personas que hacen que este tejido, que esta obra funcione. Que no son como estoy viendo, sino estoy siendo parte. Y esto que está pasando en escena me está pasando a mí, me está atravesando. Y no es el espectador, es como el señor, no sé, de la tienda,

que también utiliza agua. Y la señora que cocina, no sé, que tiene un restaurante. Entonces, cómo estos espectadores, que no son espectadores, sino se vuelven parte de estas diferentes existencias y formamos una existencia colectiva. Y siento que eso como nublado, funciona porque están estas otras existencias, estas otras personas. Y ahí, si no hay alguien que mire o que este sentir que estamos poniendo en escena le atraviese, no existe lo que estamos haciendo. Entonces siento que estas otras personas abren esta posibilidad de esto está existiendo. Este cuerpo agua. Estamos existiendo en colectivo. Esta existencia, esta lucha de las comunidades está existiendo en mí también y me está atravesando y es parte de mí. Y estamos haciendo un gran tejido. Así yo no entiendo por qué estoy aquí, pero me está atravesando.

-Claro, en el trabajo, ya para terminar, solo hago la explicación en el trabajo. Yo luego de mucho tiempo entendí que eso era una minga. Que era una minga de existencias que hacían que otra cosa exista. Que una cosa colectiva exista de manera general. Eso, no sé si quieres decir alguna última cosa final. Yo creo que nos debemos otro café ya con más tiempo para ir conversando.

Pensé que no tenía mucho, pero sí tenía.

Eso. Muchas gracias Silvana.

Gracias también.

Anexo 2.

ENTREVISTA A CARLOS CORTEZ INTÉRPRETE DE LA OBRA NUBLA.

Entrevista realizada por el autor el 8 de diciembre de 2025

- ¿Cómo los planos de tiempo creados por el loop van dando sentido a las capas de información en cada ciclo del loop?

-Se intercala mi voz repetida por el loop con breves silencios, se crea un tiempo alterno, sonoro, circular, repetitivo que convive con mi movimiento. Los tiempos creados por el loop, da en sus intervalos silenciosos los instantes para que el oído asimile lo que ese eco repite. Se suceden simultáneamente varias historias, el rapto de una virgen, una huida, una persecución; que por efecto del loop se superponen, entonces todo lo narrado se entiende como sucedido al mismo tiempo, pero en distintos espacios. Entonces el sentido se crea a partir del entretejido de las historias que el loop permite grabar y repetir de forma intercalada.

- ¿Cómo vives tú los tiempos, los ritmos de la escena del loop, el juego de las capas de sentido y el tiempo de espera para poder ensamblar los textos?

-El resultado de la exploración con el loop es algo parecido a un círculo. Soy yo quien le da un ritmo a la máquina grabando mi voz, indicando cuándo debe sonar y cómo debe hacerlo. Luego es mi voz a través de esa máquina que dice al cuerpo que ritmo tener. Es un juego conmigo, desdoblado, un otro que suena igual a mí. En escena, pienso que es lo mismo cuando subo a una montaña, silbando en algunos lugares me responde el eco que soy yo mismo, pero al mismo tiempo es el sonido de las rocas, la paja o los pájaros respondiendo. porque el sonido rebota en ellos para retornar a mis oídos, entonces, ¿De quién es el silbido, de la naturaleza o mío? ¿acaso no somos lo mismo? me quedo pensando/moviendo, en los breves segundos de silencio que me da el loop.

- ¿Qué pasa cuando se encuentran las capas del loop con otras capas de sentido como los textos, corporalidades y sonoridades en la escena?

-El tejido de estas capas encontrándose crean una corporalidad que comparte espacio escénico con nuestros cuerpos. Este elemento, multicapas, que es el cuerpo del dispositivo escénico, transita no sólo junto a mí sino a través de mí. Soy parte de esa corporalidad porque, para ser construida, le presto mi voz que luego resuena en el loop, luego ese sonido que es mío y no lo es al mismo tiempo, se apropia de mi movimiento. Una especie de micelio escénico que hace que la totalidad esté entrelazada.

- ¿Qué textualidades se evidencian en la escena del loop?

-Considero importante para la construcción de sentido el juego circular del loop. Parece emular la circunstancia extractivista de la minería. Cuando se decide desgastar la tierra, esa misma fuerza arrasadora regresa. Así en el loop, me acerco a usarlo, manipularlo y hablarle, más tarde esas ondas sonoras, que son mi propia fuerza regresan a mi para afectar mi movimiento, mi ritmo y mi cadencia corporal.

- ¿Hay espacios de asociación entre las partes, no necesariamente lineales, sino circulares, espirales o tentaculares?

-Vuelvo a mencionar el círculo como idea motora que me mueve en el trabajo con el loop. Existe, por la repetitividad del trabajo con la máquina, unión de los elementos que encajan completamente, como un círculo. El sonido del loop viene de todas partes y de ninguna al mismo tiempo logrado gracias a los pedestales con parlantes distribuidos en la escena., Esto sumado a la emulación de la niebla nos deja en un NO lugar. en un espacio infinito, circular, en el que el principio y el fin del recorrido no se logran diferenciar.

Gracias.