



Sapanani: Un íkaro escénico contemporancestral

Ana María Martínez Losada

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Dramaturgia y Dirección

Asesora Luz Dary Alzate Ochoa Magíster (MSc)

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Dramaturgia y Dirección
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Martínez Losada, 2023)

Referencia

Martínez Losada, A. (2023). *Sapanani: Un íkaro escénico contemporáneo* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Dramaturgia y Dirección, Cohorte III.

Grupo de Investigación Artes Escénicas y del Espectáculo.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A todas y todos aquellos
que viven en mí.

Tabla de contenido

Resumen	10
Abstract	11
Introducción	12
1 Capítulo I: La fuente de la puesta en escena	15
2 Capítulo II: Tejido teórico y empírico.....	18
2.1 Planteamiento del problema y justificación	19
2.3 Objetivos específicos.....	21
2.4 Marco teórico	21
2.4.1 Contextualización del pensamiento	22
2.4.2 Una expansión híbrida	24
2.4.3 El teatro ritual en la ceremonia escénica.....	25
2.4.4 Sapanani en la dimensión performativa del teatro	31
2.4.5 Materialidad de la puesta en escena.....	32
2.4.6 Medialidad	35
2.4.7 Semioticidad y hermenéutica.....	36
2.4.8 Una dirección ceremonial con pensamiento sistémico	39
2.4.9 Campos mórficos	41
2.5 Metodología	43
2.5.1 Fase 1: Del íkaro y sus expansiones	43
2.5.2 Fase 2: La trenza del elenco, integrantes y relaciones	46
2.5.2.1 Músicas y danzas del elenco de ikaristas.	50
2.5.2.2 Del anclaje y la siembra.	51
2.5.2.3 Del despertar.	51

2.5.2.4 De florecimiento o tránsito de la palabra.	52
2.5.2.5 Del retorno.....	54
2.5.3 Fase 3: Laboratorios ceremoniales.....	54
2.5.3.1 Diseño ceremonial como metodología en los laboratorios y la escena.	56
2.5.3.1.1 Preparación.....	57
2.5.3.1.2 Desenvolvimiento.....	59
2.5.3.1.3 Conclusión.....	61
2.5.3.2 Fase 4: El sistema de la ceremonia.....	61
2.5.3.2.1 Tiempo- espacio que sostienen los Ikaristas.	62
2.5.3.2.2 Tiempo- espacio que sostienen los participantes.	64
2.5.3.2.3 Engranaje de la ceremonia.	65
2.5.3.2.4 Aplicación de lo sistémico en Sapanani.	67
2.5.3.2.5 Tejido de formas y ambientes.	68
2.5.4 Consideraciones éticas	76
3. Capítulo III: Sobre la dirección de esta ceremonia escénica.....	79
3.1 Mi concepción sobre la ceremonia.....	80
3.2 Ceremonia escénica Sapanani	82
3.3 Reflexiones sobre mi experiencia de dirección en Sapanani	84
3.4 Concepción personal de la dirección escénica	85
3.5 Concepción del cuerpo del artista escénico para la ceremonia: ser “illa”.....	88
3.6 El participante escénico en la ceremonia: ser gente.....	96
3.7 Del tiempo- espacio.....	98
3.8 Del texto y La palabra	100
4. Conclusiones	104

Referencias	108
Anexos.....	110

Lista de tablas

Tabla 1 Características del elenco de ikaristas	47
Tabla 2 Secuencia de la música y danza del despertar	51
Tabla 3 Acciones que marcan el inicio y el fin de cada tránsito de la palabra o florecimiento	53
Tabla 4 Del retorno.....	54

Lista de figuras

Figura 1 Soplo.....	9
Figura 2 Danzante que observa.....	14
Figura 3 Anto	17
Figura 4 Secuencia interna de la ceremonia.....	57
Figura 5 El sistema de la ceremonia	62
Figura 6 Engranaje de la ceremonia.....	65
Figura 7 Ch'umpi	69
Figura 8 Danzantes de pie.....	70
Figura 9 Percusión de musicantes	70
Figura 10 Pintando la fuerza	72
Figura 11 Disposición sonora.....	73
Figura 12 Diseño de luces	74
Figura 13 Tejido general de las disposiciones escénicas	76
Figura 14 Danzantes en su círculo	79
Figura 15 Tejiendo	87
Figura 16 Illa de maíz que presagia abundancia	91
Figura 17 Ojos.....	96
Figura 18 Mensajera.....	103
Figura 19 Abuelo.....	107

Es posible que nada de esto tenga razón,
pero tiene sentido.

Figura 1

Soplo



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

Resumen

Este trabajo de investigación creación propone la integración de saberes ancestrales con prácticas actuales de escenificación, desde la dirección de una escena expandida, a partir del íkaro o canto medicinal -visionario de la autora. A través del diseño de un proceso de laboratorios ceremoniales, se viabiliza el tejido de sonido, movimiento y luz, por parte de un elenco interdisciplinar compuesto por: músicos, danzantes y arte audiovisual. Lo que da lugar a una ceremonia escénica que integra a sus acudientes en el espacio y reivindica lo comunitario, al responder a una palabra mencionada por un/ a participante, con el desenvolvimiento de un acontecimiento escénico único e irrepetible, en la movilización de la misma. Sapanani se devela sostenida por, la tradición oral ancestral que expone su raíz poética, espiritual y fundamenta su ejercicio, como por la teoría sistémica, que permite comprender la fuerza de la interacción y el foco en las relaciones, al asumir un cuerpo escénico como unidad, conformada por varios cuerpos heterogéneos y aceptar que esta unidad es más que la suma de las partes que la componen. Lo anteriormente mencionado, posibilita la sincronicidad de lenguajes, la superación de la racionalidad y el aislamiento de las partes, hacia una comunión, asunto profundamente humano y necesario para la recuperación de nuestra salud ecosocial. Esta propuesta afianza un posicionamiento epistemológico que reivindica la fuerza viva de las culturas nativas del Abya Yala, como fuente digna y respetable para el quehacer artístico, de donde germina una manifestación emergente y alternativa a la escena clásica- hegemónica.

Palabras clave: ceremonia escénica, dirección expandida, pensamiento sistémico, epistemología nativa

Abstract

This research work proposes the integration of ancestral knowledge with current staging practices, from the direction of an expanded scene, based on the author's íkaro or medicinal-visionary chant. Through the design of a process of ceremonial laboratories, the weaving of sound, movement and light is made viable by an interdisciplinary cast composed of musicians, dancers and audiovisual art. This gives rise to a scenic ceremony that integrates its attendants in the space and vindicates the community, by responding to a word mentioned by a participant, with the unfolding of a unique and unrepeatabe scenic event, in the mobilization of the same. Sapanani reveals itself sustained by the ancestral oral tradition that exposes its poetic and spiritual roots and supports its exercise, as well as by the systemic theory, which allows understanding the strength of interaction and the focus on relationships, by assuming a scenic body as a unit, formed by several heterogeneous bodies and accepting that this unit is more than the sum of the parts that compose it. The aforementioned makes possible the synchronicity of languages, the overcoming of rationality and the isolation of the parts, towards a communion, a deeply human issue and necessary for the recovery of our ecosocial health. This proposal strengthens an epistemological positioning that vindicates the living force of the native cultures of Abya Yala, as a worthy and respectable source for artistic work, from which germinates an emerging and alternative manifestation to the classical-hegemonic scene.

Keywords: stage ceremony, expanded direction, systemic thinking, native epistemology

Introducción

Sapanani¹ es el nombre del presente trabajo de investigación creación, donde despliego una dirección de escena expandida, entendida como teatralidades que desbordan la forma histórica conocida como “puesta en escena”. Se trata de eventos escénicos que bien dentro o fuera de los recintos teatrales, han desplazado las jerarquías y las maneras de producir el teatro. En este caso en particular, integro saberes ancestrales, con prácticas actuales de escenificación. Propongo una ceremonia como elemento mediador para la escena, creando un fruto híbrido y humilde de la fusión de diferentes disciplinas escénicas (música, danza y audiovisual). Me posiciono dentro de los estudios de la Maestría en Dramaturgia y Dirección, asumiendo la amplitud interdisciplinar y dimensional de los brazos de la dirección escénica. Desde donde pretendo reivindicar ciertos pilares ceremoniales que aún perduran en nuestras culturas nativas y llevarlos al escenario contemporáneo, al servicio de la comunidad que asiste al teatro, a partir de una perspectiva sistémica de la creación.

Para materializar esta ceremonia integro el arte escénico con mi experiencia vital, por un lado, vinculada a saberes ancestrales asociados con el cuidado de la vida, como mujer, madre, ceremonista, partera y hierbatera. Y por el otro, como artista escénica, música, dramaturga, clown y danzante. De este modo, incorporo el canto visionario ancestral íkaro², transformándolo en una expresión sonora compartida con otros musicantes, que se funden con danzantes y audiovisual para llevar a cabo un mismo fin: movilizar una palabra de un participante escénico. Así mismo, procuro que el íkaro sea sonado, danzado y expuesto para una comunidad que lo posibilite y lo reciba, y que todos- artistas y participantes escénicos- suban o entren al escenario, como si este fuese un altar.

Confío en que espacios de experimentación como la ceremonia escénica, nos propician como humanos, la posibilidad de reencontrarnos como comunidad, como seres capaces de resignificar nuestros dolores, de reverdecer desde la integración. Sin embargo, debo ser honesta y

¹ Es una palabra en el idioma quechua que quiere decir “estoy trenzando”, haciendo referencia al vínculo inter-artístico entre la sonoridad, el movimiento y la luz, que es característico en esta creación. Y por otra parte, Sapanani es el nombre de la comunidad originaria que nos acogió como madre adoptiva, a mí y a mi familia en Bolivia, después de salir exiliados de Colombia en 1991 por amenaza de muerte a mis padres, líderes sociales comunitarios.

² Palabra en idioma Shipibo, del Amazonas, que hace referencia a un tipo de canto visionario de la medicina tradicional de los pueblos y es empleado por sabedores y sabedoras del arte sonoro dentro de ceremonias, para posibilitar el restablecimiento del equilibrio en quien lo solicita o requiere.

decir también, que esta creación no puede ser explicada o asida en palabras escritas. Porque la palabra escrita está limitada para encepar lo que la vida artística es capaz de exponer, y porque esta creación trae el aire de la cultura oral, efímera y holística de nuestros ancestros.

Resulta claro que tanto la instancia de escritura como la de lectura proponen una situación de inmovilidad, de adormecimiento de las sensaciones en presunta ventaja de la propia actividad intelectual; suele ser asimismo una práctica que se desarrolla en soledad, prescindiendo del encuentro sensible entre los cuerpos (Ortecho, 2021, p. 166). En consciencia de ello, intentaré hacer un acercamiento en letras, de algo que es para el cuerpo en su vinculación con otros. Con la esperanza de que la escritura sobre esta creación, sea una motivación para otras, que responden a intereses similares.

Este documento se divide en tres capítulos que evidencian el desarrollo sistémico de esta investigación creación. En el primero, expongo la raíz poética de la tradición oral que sostiene a Sapanani. En el segundo capítulo la ubico en su contexto tanto teórico como empírico, para plantear la interrogante que la cruza. Posteriormente hago un acercamiento a la fundamentación teórica que comparte con otras y otros autores, desde sus respectivas investigaciones, así mismo, planteo los mecanismos y procedimientos desarrollados para lograr la celebración de esta ceremonia escénica, dentro de un marco bioético. Por último, realizo un abordaje a la dirección escénica desde la expansión que me permito asumir en este proceso. Así logramos una manifestación escénica emergente y alternativa a la escena clásica- hegemónica. Una escena expandida, contemporancestral, que toma elementos contemporáneos en el sonido, el movimiento y la luz, y elementos ancestrales como la ceremonia y los modos circulares de los encuentros humanos.

Figura 2

Danzante que observa



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

1 Capítulo I: La fuente de la puesta en escena

En este capítulo expongo mi fuente para la puesta en escena, que es un principio de comunicación para la creación de realidades conjuntas. Este relato es el punto de partida y se entrega de forma oral a los ikaristas en los laboratorios y está dedicado a ellos y ellas. La narración está dada en castellano, como una traducción desde el idioma quechua y es una creación propia que se origina a partir de mis procesos de tradición oral, donde la historia, tiene un carácter simbólico para recordar el temple del acontecimiento que vamos a construir y ubicarnos cómodamente en él. No es un mito, ya que no constituye una verdad originaria de una comunidad específica. Ni es una fábula en el sentido teatral, porque no desarrolla una línea de acontecimientos fabulares (principio- desarrollo- final), es un relato, un trayecto que describe una realidad y no tiene conflicto alguno.

A pesar de que la escritura ha sido denunciada como argumento legitimador de la organización colonial, en pos de lograr un ordenamiento cronológico de los pueblos, según su presunto nivel de desarrollo cognitivo o semiótico, el verbo escrito es sostenido, jerárquicamente, como el único soporte legítimo de las ciencias sociales y humanas (Ortecho, 2021). La transformación epistémica de la academia, a la cual diversos investigadores aportan, es una necesidad para la comprensión de otras realidades que no se basan en el objetivismo imperante.

Por ello, para el presente documento, tuve que poner en escritura esta fuente poética, intentando ser coherente con los modos que pide la tradición oral, sin embargo, nunca antes había sido escrita, ni es mi deseo emplearla de esta forma, porque está constituida por la oralidad y se entrega al elenco en la medida en la que se va afianzando en sus cuerpos y su experiencia. Responde a la inspiración contextual y se guarda en la memoria “que atraviesa el corazón”³. En esta fuente, no se hace uso de la primera persona y se emplea el tiempo presente para denotar que es algo a lo que se puede acudir aún, algo que existe, que está vivo. A continuación, voy a contar, como se cuenta en las tradiciones antiguas, cómo es que sucede Sapanani:

³ Esta frase se usa en las enseñanzas por tradición oral, haciendo referencia al modo en el que la información que se entrega actúa en el cuerpo: Lo que tocó tu corazón, es para ti, tu memoria lo guardará sin problemas y es tuyo. Lo que no se queda, vuelve a su origen. Y puede ser que en algún momento estés disponible para recibir la información nuevamente, o que la información no sea compatible con tu corazón y esa enseñanza no sea para ti.

Dice que un tipo de íkaro sabe despertar en una cajita, en esa cajita viven las illas móviles, allí es un altar y esa su casa. Allí, unas saben dormir como montañas y otras como árboles.

Dice que cuando despiertan sus formas son mutantes y dinámicas, pero cuando duermen son como piedras.

La única forma de levantarlas es yendo a verlas y darles una palabra pesada. Pero cuando las gentes entran ahí, se vuelven illas también, dice que todas las gentes que entran, se vuelven una sola.

Las illas móviles del altar son variadas, unas son danzantes, otras musicantes y una es cuerpo lumen.

Las illas del sonido o Musicantes: En el principio sucedió la vibración que generó el sonido fundante. Las illas musicantes saben de eso y de hacer mover la vida con el sonido.

Las illas del movimiento o Danzantes: Las illas danzantes toman el sonido y lo hacen mover. Saben convertirse en mundos y moverlos con su cuerpo y su respiración.

La illa de la luz o Cuerpo lumen: Ella se proyecta, su decisión está físicamente en un lugar y su cuerpo luminoso, consecutivamente en otro. Ella está en un lugar y el efecto de sus decisiones en otro lugar. En consecuencia, tiene dos cuerpos, uno escondido y otro en luz.

Esta illa habla con el pasado, poniéndolo en el cuerpo presente de las otras illas móviles y haciéndoles despertar desde la oscuridad.

Dentro del espacio también viven otras illas, pero son quietas. Ellas despiertan alegres cuando las gentes llegan, aunque nadie se dé cuenta.

La illa de chukuna (del asiento): La chukuna es un lugar para ocupar, ella dispone el altar para que se revele una realidad interna. La chukuna es calmada y bondadosa, le gusta que una gente la complete y desde ahí se conviertan todas las demás gentes en illa.

Dice que cuando no se sienta nadie, se sienta la ausencia, la ausencia no se puede movilizar para siempre. Alguien debe sentarse, o las illas se duermen otra vez.

Las illas de saras (de las mazorcas): Haciéndole un borde circular al altar están las illas de sara, despeinadas y mostrando sus dientes. Ellas están para recordar la abundancia y la comunidad que come, comparte y ríe. Dice que las illas sarata saben cuidar y proteger el altar, haciendo que ninguna gente o illa fija entre al espacio de las illas móviles.

Las illas de kallma (de los bastiones): También están las illas kallma, de pie a la entrada de la cajita. Dice que se estremecen cuando las gentes entran y las toman en su mano, porque gracias a las gentes, cuando se vuelven illa, vuelven a sonar.

Cuando las hacen sonar en el suelo, saben llevar la energía de las gentes a las raíces de la tierra. Así, la tierra escucha y entiende a sus criaturas. Así también, las illas móviles escuchan la energía de los variados cuerpos de la illa Niyna.

La illa de Niyna (de La una palabra): Las gentes curiosas pueden, si quieren, encontrar esta cajita. Llegando al lugar donde el abuelo cacao se entrega tibiecito, como en una casa.

Dice que cuando van a entrar en la cajita, el suelo, que tiene grandes orejas, los escucha a sus pies caminar desde antes. Y por las raíces lleva rapidito el aviso de que las gentes están llegando, poniéndose en círculo, completando el espacio. Así, el sonido de la profundidad emerge por las illas musicantes para hacer un llamado de apertura a las illas danzantes, que se despiertan de ser montañas para saludar y dar la bienvenida a las gentes con la música y la danza del despertar.

Entonces, dice que las gentes, tomando a las illas de kallma se empiezan a sentir diferentes y se convierten suavemente en illas. Hasta que una decide sentarse en la illa de chukuna y decir una palabra. En ese momento, todas las demás gentes se vuelven illas también. Todas tienen la misma cara y el mismo cuerpo, todas son una sola illa: Niyna.

Así fue, así es, y así será: Todas las gentes son una sola y esa una, es todas las gentes.

La illa que se sienta es todas y todas son la que se sienta. Dice que, desde ahí, comparten con la illa del Cuerpo Lumen su manera de estar en el espacio- tiempo: tienen el cuerpo físico en un lugar y una proyección de la realidad interna en el centro del círculo completo.

La cajita aguanta tres palabras cada vez que se abre. Después, dice que se hace la danza y música del retorno y la illa Niyna recupera todas sus caras cantando, vuelven a ser gentes y pueden salir nuevamente, cada una a sus lugares, llevando un poquito de otras gentes en su interior.

Figura 3

Anto



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

2 Capítulo II: Tejido teórico y empírico

En este capítulo traigo a colación un panorama del problema que se aborda en esta investigación creación, que desemboca en una interrogante que guía este proceso y configura los objetivos. Posteriormente, presento una serie de posturas teóricas que complementan y respaldan mis decisiones frente a la dirección, dentro de una escena expandida. De esta manera, expongo las particularidades que son afines al teatro ritual, las diferencias con el mismo, la dimensión performativa a la que pertenece y el pensamiento sistémico que cruza de manera transversal a Sapanani.

2.1 Planteamiento del problema y justificación

En el transcurso de la historia de la academia se ha estudiado al ser humano en su psique organizacional, desde las ciencias académicas, con diferentes enfoques. Se parte de una concepción profundamente mecanicista, que atraviesa presupuestos centrados en las características individuales, con motivos humanistas, en la relación con su quehacer cotidiano. Para llegar al abordaje sistémico e integrador, cuya perspectiva permite la interdisciplinariedad, proponiendo la superación del objetivismo imperante. No obstante, para las culturas ancestrales del Abya Yala, el pensamiento sistémico es parte de su concepción vital, sintiéndose parte de un organismo vivo que es la tierra, al mismo tiempo que se es la tierra.

Durante las primeras décadas del siglo pasado, se inició en Europa la crisis del realismo ilusionista y el rechazo al racionalismo positivista que incentivó a diversos nichos de artistas escénicos a buscar, en las raíces de los pueblos ancestrales, otras formas de encontrarse en la existencia. Así, surgen nuevas corrientes de teatro (con representantes como Artaud, Grotowski, Brook, Barba, entre otros), como el teatro de la crueldad, teatro ritual, teatro pobre, teatro antropológico, teatro invisible, teatro sagrado, son algunos nombres que se convirtieron en puntos de referencia a nivel mundial. Estas teorías, técnicas y prácticas teatrales llegaron también a este continente con la fuerza que trae la palabra extranjera a nuestros oídos. Por lo cual, grandes profundizaciones, como nuevas adaptaciones se han dado al respecto.

Al indagar académicamente sobre las formas de teatro ceremonial en el Abya Yala, me he encontrado con dos grandes propuestas: una, muy frecuente, con folclorización y trivialización de las memorias indígenas de nuestros pueblos, asunto que considero, amenaza seriamente la transmisión del conocimiento y los valores asociados a su hermenéutica originaria. Aquí observo con tristeza el distanciamiento de muchos que escriben y hacen mención de nuestros ancestros como “los indios”, sin reconocer en ellos a sus antepasados. Por esto debo decir también, que mi postura epistemológica responde a otro compromiso- ya que me considero hija de este territorio- y es no sentirme extranjera y mucho menos colona en mi lugar de origen y crianza.

Si entendemos, desde una perspectiva semiótica o al menos comunicacional, a la producción científica general (y social particular) como un constante diálogo, resulta fácil aceptar el respeto que infunden los grandes textos y autores canonizados y cómo eso se traduce en una inhibición de la propia voz, con lo que sólo queda el gesto de la repetición; la extraña confirmación de lo ya aceptado.” (Ortecho, 2021, p. 168).

Y otra, desde una postura académica de decolonialidad e interculturalidad que dignifica nuestra diversidad, tomando sus fuerzas ceremoniales y antropocósmicas para ensalzar el trabajo escénico, hablando en primera persona, generando y asumiendo un posicionamiento epistemológico propio de este continente. Sumándose así a la reivindicación de nuestra raíz desde prácticas ancestrales vivas, de comunidades vivas, que son parte de nuestra historia y de nuestro presente, aunque hayan sido invisibilizadas por cientos de años.

Esta investigación creación tiene como problema principal la búsqueda de una escena experiencial, en la que se supere el ocularcentrismo y se propicie la comunión desde una dirección expandida, que se desenvuelve entre lo escénico multidisciplinar y lo ancestral ceremonial. Para ello diseño una escena que se sedimenta en laboratorios ceremoniales, donde se procura integrar todos los elementos hacia un objetivo común: que un mismo íkaro tenga varios cuerpos que lo encarnen. Es decir, a partir de un sonido/ música fundante, el elenco de artistas escénicos se vuelven un solo cuerpo con diferentes manifestaciones. Para este fin empleo elementos ancestrales, que son parte de mi realidad y que con profundo respeto pongo al servicio de la escena y de los cuerpos que la posibilitan. Pretendo que este mismo respeto sea quien cuide la escena, que por sus particularidades es sensible y muy vulnerable.

La perspectiva sistémica con la que abordo este trabajo, nos permite afianzar la fuerza de la interacción, destacando las relaciones como lo primordial para el desenvolvimiento de la vida, desde lo micro, hasta lo macro y viceversa. Entonces, un sistema es un “organismo complejo - natural o artificial-, susceptible de ser analizado -dividido- en partes, pero cuya entidad radica en cómo esas partes se integran en la unidad sustantiva que es el propio sistema” (Aracil, 1998, p. 165). Es así como el movimiento sistémico lleva al estudio de los sistemas complejos. "La complejidad es el enfoque que nos lleva a pensar lo uno y lo múltiple conjuntamente. Supone integrar conceptual y metodológicamente lo cierto y lo incierto". (Morín, 1984). Esta afirmación es bastante precisa para la comprensión de la creación que estoy exponiendo.

Es desde esta perspectiva que es posible pensar en un cuerpo escénico que esté constituido por varios y diversos cuerpos (en este caso, la unión del sonido, el movimiento y la luz). Y ese cuerpo escénico es más que la suma de los que lo componen, también, es desde esta comprensión que me permito abordar la dirección, integrando lo heterogéneo, lo complejo y lo vulnerable como parte necesaria de la vitalidad en la creación. Desde esta postura surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo llevar a cabo un ejercicio de dirección escénica que integre saberes ancestrales con prácticas actuales de escenificación?

2.2 Objetivo general

Crear una ceremonia escénica interdisciplinar que integre saberes ancestrales con prácticas actuales de escenificación, como ejercicio de dirección escénica a partir del íkaro de Awana.

2.3 Objetivos específicos

- Diseñar laboratorios ceremoniales como espacios de interconexión entre artistas de diversas disciplinas para la creación de una ceremonia escénica.
- Integrar al público en la celebración de la ceremonia escénica como eje generador de la misma, tomándoles como participantes escénicos.

- Celebrar la ceremonia escénica como una práctica integradora donde diversas disciplinas artísticas (sonido, movimiento y luz) y participantes (musicantes, danzantes, cuerpo lumen y público) confluyen como un solo cuerpo ceremonial.

- Presentar el ejercicio reflexivo de la dirección escénica en la creación de la ceremonia escénica Sapanani.

2.4 Marco teórico

En el presente apartado se hace un acercamiento a los conceptos que fundamentan la investigación creación, parto de lo general, hasta llegar a lo particular. Para ello establezco la siguiente ruta: contextualización del pensamiento, hibridez, teatro ritual, Sapanani en la dimensión performativa y una dirección ceremonial con pensamiento sistémico. En cada uno de estos acápites se traen a colación diversos autores y autoras que sustentan a través del tiempo y sus experiencias mis prácticas. Tanto para afirmarme en sus planteamientos teóricos, como para distanciarme de ellos.

2.4.1 Contextualización del pensamiento

La vertiginosa ola del pensamiento clásico- positivo que tomó los centros de fuerza y ambición social, con su ciencia rigiendo la epistemología, logró que la disección y análisis de la realidad fueran el único modo aceptado para comprenderla, ya que permite un orden lógico y racional. Así se estructuró el paradigma mecanicista, donde la visión matemática y cuantificable de la naturaleza y la fe en el progreso ilimitado de la ciencia (Descartes, 1596-1650), apuntalaron las relaciones del ser humano europeo con todo lo existente para él. Este pensamiento siguió creciendo y regalando, grandes descubrimientos para el ser humano y grandes enfermedades para todos los seres. En la actualidad, en los años veinte del siglo XXI, en el embrollo que la ola dejó al levantar tanta agua y luego estrellarla contra el suelo, nos encontramos queriendo comprendernos.

En mis caminatas por grandes ciudades y pueblos, europeos y del Abya Yala, percibí que una gran parte de los seres humanos hemos llegado a sentirnos desconectados de nuestro entorno y de nuestro interno. Hemos llegado a actos severos de autodestrucción inconsciente por falta de

sentido, de pertenencia, de integración. Aun cuando, en nuestras condiciones biológicas orgánicas, somos seres parte de todo y existimos en función al todo.

El desarraigo emocional y territorial que produce el uso excesivo del pensamiento clásico-positivista, llega a diseccionar la concepción y percepción de la vida misma. Y de esta manera, separa al cosmos, al territorio y a sus elementos vitales, del cuerpo humano; al cuerpo humano del resto de seres vivientes. A los seres vivientes del bienestar... y así sucesiva e infinitamente, llegando a la atomización de la identidad y de los territorios en una angustia existencial por no pertenecer. A la par de observar los procesos en linealidad y sentir que estamos en una competencia delirante, con sensación de retraso interminable, yendo a ningún lado. Llegando a ser herederos de nada, responsables de nadie. Así, la dicotomía entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, o preferir la manipulación a la comprensión de la realidad, son elementos fruto de este caudal. A reflexiones parecidas han llegado Augé (2020) cuando habla del no lugar y Bauman (2013) con la modernidad líquida.

Aquí, donde estoy, no somos europeos, ni vivimos en Europa. Somos la descendencia del crisol y nacimos en este continente que tiene su raíz ancestral viva. Este continente, considerado en estas páginas, nuestra madre, tiene otra forma de pensamiento que aún subsiste. Por lo tanto, cada vez que hago referencia a Occidente o a Oriente, lo haré posicionada en los bosques húmedos andinos de Antioquia, Colombia. Siendo que Occidente corresponde a Asia y Oriente a Europa.

Considero, hablando desde el pensamiento de comunidades ancestrales del Abya Yala, que el mantenimiento de nuestra salud es una responsabilidad humana. Y cuando digo salud, hago referencia no sólo a las necesidades y equilibrios para el bienestar que demanda el cuerpo físico, sino también mental y emocional; en total relación con los otros seres y los territorios que habitamos. Comprendiendo la vida como una serie de relaciones interconectadas. Por lo tanto, la sabiduría central de la vida es la inteligencia relacional. Y dentro de la esencia de todas las relaciones, el equilibrio del dar y el recibir, siendo esto último lo que protege la continuidad⁵.

Así mismo, advierto como Europa también en crisis, expone que la comprensión de la realidad a partir del análisis y descomposición de la misma, es una vía más, entre otras. Ya que

⁴ Puede comprenderse el todo, como lo hace Lao Tsé con el Universo. O como lo hacen los mayores y mayores de la cosmovisión Andina.

⁵ Esta claridad es parte de las bases de la medicina tradicional muisca y wiwa; y dentro de ella, de la partería que desempeño.

cuando se percibe la complejidad interna de las realidades, se ponen de manifiesto las insuficiencias del principio metodológico analítico. El paradigma mecanicista newtoniano⁶ se resquebrajó a partir de la física cuántica⁷. “Tan importante como la disección analítica, es la reconstrucción integradora y la síntesis, que le restituye al sistema/ objeto de análisis, su unidad.” (Aracil, 1998, p. 34). Por lo cual, la concepción epistemológica se revoluciona, pasando a comprender la realidad como una entidad compleja, que es preciso asumirla desde planteamientos más integradores.

Por ello me apoyo en el pensamiento sistémico, el cual se basa en la noción de una totalidad orgánica y dinámica a la cual todas sus partes la conforman, estando así mismo, ella en todas sus partes. “Hablar de sistema supone dar un salto conceptual hacia una descripción de los fenómenos en lo que lo fundamental es aquello que conecta” (Garciandía, 2011, p. 131). Quiero decir, que paso de pensar en la creación artística como algo posible de medir o probar, a algo posible de comprender en la medida de sus conexiones. La creación como un todo que responde a sus partes integradas en él, llegando a ser más que sólo las partes. Es desde ahí que se posiciona mi dirección y la investigación de mi quehacer como artista.

Menciono así las palabras de Marco Aurelio (como se cita en Garciandía, 2011), “todas las cosas se encuentran entrelazadas entre sí y su común vínculo es sagrado y casi ninguna es extraña a la otra, porque todas están coordinadas y contribuyen al orden del mismo mundo” (p. 60). A pesar de que nuestras memorias traumáticas por generaciones, ocasionaron una escisión en el vínculo con nuestra naturaleza, nuestra naturaleza es la base de nuestra experiencia. Es ahí precisamente donde reside la esperanza que albergo en esta creación, ya que confío en que es posible regenerar las condiciones que nos recuerden la conexión primordial con nuestra esencia perteneciente del todo. Así, naturalmente puede renovarse nuestro vínculo, que al renovarse es susceptible de restaurarse, de restaurarnos.

Los bosques antiguos, son un lugar para recordar nuestro origen arraigado al todo, como espacios donde la naturaleza en su organicidad ha habitado el tiempo. Los espacios ceremoniales son otro tiempo para recordarnos. Para mí, una posibilidad donde la creación artística puede generar restauración de vínculos, una vía de encuentro con lo sensible, que trasciende las palabras y lo

⁶ Newton (1642-1727) por sus aportes básicos en el cálculo infinitesimal, las leyes de la gravitación y las leyes de la mecánica

⁷ Planteando el principio de incertidumbre o de indeterminación y posteriormente la teoría de la relatividad.

puramente físico. Una herramienta que nos permite integrarnos a esta madre tierra, desde nuestra naturaleza, como una más de sus criaturas, humilde y respetuosamente.

2.4.2 Una expansión híbrida

Para la comprensión de esta creación, es preciso situarnos en una línea de desarrollo teórico que se denomina estudios teatrales, entendidos como la “denominación de un campo de estudios y de prácticas diversas que engloban dos aspectos que definen las artes teatrales en el momento presente: la multiplicidad de maneras de abordarlos, de presupuestos, de acuerdos y de posibilidades, y la aspiración a la conservación de una singularidad, la de lo teatral entendido de un modo amplio” (Viviescas, 2011, p. 165). Asumo este concepto ya que figura singularidad y multiplicidad simultáneamente y permite la apertura hacia el campo de comprensión de la teatralidad expandida.

Aceptando así, que me corresponde sostener las singularidades que implican la hibridez, la transmedialidad y la transversalidad, y afrontar la diversidad de abordajes que provoca. Hablo de hibridez sin afán de oposición hacia lo puro. Más bien, como un posicionamiento en cuanto a la dirección, dentro de una epistemología del Abya Yala que me exige la integración, ya no liminal, oprimida o rezagada, al contrario, tomando con abundancia de todas las raíces que nutren esta creación. Por un lado, porque empleo artes diversas para llegar a un mismo fin, en este caso en concreto, la música, la danza y las audiovisuales; y dentro de éstas, permito el juego con la pluralidad de técnicas y estilos. Y por otro, porque los contenidos que sostienen en la escena a esta creación, son una fusión de principios originarios del Abya Yala en su hermenéutica y simbología en fusión con lenguajes y medios tecnológicos modernos y globalizados. No obstante, la hibridez deriva en una novedad diferencial: un tejido heterogéneo particular, fruto de varias convergencias que entablan una relación estable y dinámica, capaz de amparar las realidades que la constituyen.

Al concebir el teatro, en su capacidad expansiva, como una matriz para las artes escénicas, asumo las artes vivas como parte de la distinción de esta creación.

El concepto de ‘teatro y artes vivas’ crea un espacio amplio de convergencias y de vecindades en tensión, que nombra una multiplicidad de prácticas, soportes, dispositivos y

lenguajes. Los conceptos de teatralidad y performance —trabajando a veces en complementariedad, a veces en vecindad y otras tantas veces en tensión— buscan abarcar y nombrar las problemáticas más generales a las que se ven abocados los artistas de ese campo heterogéneo que se nombra como ‘teatro y artes vivas’. (Viviescas, 2011, p. 183)

Desde la exigencia en que se vincula un acontecimiento escénico, que sería a tal punto pura presentación, pura presentificación del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real (Sarrazac, como se cita en Viviescas, 2011, p.181). Donde la presencia viva de los cuerpos es la maravilla del encuentro.

2.4.3 El teatro ritual en la ceremonia escénica

En la búsqueda teórica sobre la ceremonia y su relación a lo escénico, he encontrado perspectivas que se refieren a ella, la analizan, la emplean y la citan, de dos maneras exógenas.⁸ Observo, por un lado, un cierto tinte discriminatorio desarrollista en varios teóricos, cuando se refieren a ella como algo que corresponde a sociedades ‘arcaicas’, ‘primitivas’ o ‘en primeras fases de desarrollo’. Por lo tanto, siento que la refieren como un procedimiento que se espera llegue a su madurez. Así mismo se comprende a la ceremonia como el inicio del teatro, percibo en estos escritos un fuerte sesgo, como si el origen tuviese menos complejidad, valía o poder. O quizá de una manera corajuda, intentando superar el pasado, o lo que se supone responde a él, subestimando su capacidad, como matriz vigente, inherente y muy necesaria a la hora de reconectarnos como humanos. Muestran evidente renuencia a involucrar lo metafísico en la vida cotidiana, en la razón, buscando linealidad (procesual, de pensamiento, de discernimiento) en un planeta circular, parte de un sistema circular giratorio. Por consiguiente, negando totalmente la existencia e historicidad de pueblos y comunidades que tienen otra forma de comprender el cosmos, de manejar la energía, de creer y por lo tanto de crear realidades.

⁸ “Adj. Que se forma o nace en el exterior de otro. De origen externo.” (RAE, 2022)

Por otro lado, me encuentro con teóricos del teatro que han emprendido viajes por el mundo, indagando por la ceremonia en sus formatos originales, para nutrirse de ella y desenvolver configuraciones que nutran nuevamente a la escena, me voy a detener un poco en ello.

La cuestión fundamental es la siguiente: la civilización actual de Europa está en estado de quiebra. Europa dualista ya no tiene algo que ofrecer al mundo excepto una increíble pulverización de culturas (...) extraer una unidad de este infinito de culturas separadas es una necesidad. (Artaud, como se cita en Krutak, 2014, p. 29)

Esta declaración de Artaud responde al inicio de un movimiento europeo de artistas que se levantan de lo conocido para recobrar nuevas dimensiones en su quehacer, dimensiones no muy convencionales hasta ese entonces, por corresponder a otras formas de conocimiento: más allá de lo racional. Como bien menciona Guerra (2015): “En esta charla un mundo logocéntrico, monológico cuestiona a otro, que responde con un conocimiento corporal y analógico” (p. 20). Y es que tanto en el mundo logocéntrico, como en el corporal, surge la conciencia de la necesidad de conectarnos a la vida para seguir creando. Es justamente el mundo que responde, quien tiene muchas formas de acercarse a la vida, ya que lo ceremonial y lo sagrado siguen guardándose en el corazón de las comunidades originarias, quienes por razones coloniales tienen participación restringida en las llamadas ciencias académicas.

A partir de los años sesenta, la intención del teatro eurocéntrico fue encontrar experiencias escénicas que integraran elementos de diversas culturas para enriquecer las formas propias. Múltiples directores y grupos ingresaron en estas búsquedas, entre ellos el mencionado Artaud quien se internó con los Rarámuri, o como los denominaron los españoles: Tarahumara. Así, las conclusiones sensibles y profundas a las que llega en sus publicaciones desde 1977, tienen que ver con la medicina y ceremonias ancestrales que le compartieron otra cosmovisión.

Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, y de trastornar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje

verbal, pero nacidas de una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento. (Artaud, 2001, p. 110)

Posteriormente, Grotowski, uno de los líderes emblemáticos del teatro ritual, plantea que el hecho teatral, en su condición de rito, recupera su función originaria como elemento de cohesión de un grupo social, devolviendo al individuo su imagen colectiva. La reunión de un grupo de individuos con el fin de hacer teatro pasó a adquirir un valor de experiencia vital e incluso mística, al mismo tiempo que de gesto ideológico, de reafirmación del sentido social del grupo, de igualdad de derechos de los individuos en la colectividad (Cornago, 2000).

Luego, Barba, estudiante de Grotowski crea el teatro antropológico, planteando principios comunes a todas las formas de hacer teatro, a partir de las observaciones realizadas en varios viajes de inmersión por diversas culturas ancestrales (del norte de Europa, Asia y Abya Yala). En palabras de Barba:

Teatro Antropológico significa un viaje en la propia historia y cultura. También significa fortalecimiento de nuestro eje-identidad, proporcionándonos un perfil que nos separa de los otros. Pero a la vez significa el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales. Este territorio se manifiesta en la presencia material del actor que es la misma e inalterable en cualquier lugar. El Teatro Antropológico sólo existe si está basado en esta polarización. Por una parte, la pregunta ¿Quién soy? como individuo de un determinado tiempo y espacio y, por otra, la capacidad de intercambiar respuestas profesionales en relación a esa pregunta con personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio. (p. 140)

Barba también salió de su contexto de origen y buscó a lo largo de sus viajes principios y cualidades esenciales de lo que refiere al teatro, en búsqueda de su redención.

Los grandes referentes Artaud, Grotowski⁹ y Barba participaron en ceremonias de diversas comunidades ancestrales, que generosamente les presentaron e iniciaron en su cosmovisión. Estas

⁹ Grotowski en su investigación para crear un sistema de movimientos y prácticas espaciales, viajó por muchos lugares; tomó parte del vudú haitiano, del yoga indú y también de prácticas ceremoniales Wixarika (o huichol, como

experiencias incidieron en su forma de sentir la vida, asunto que contribuyó a la reivindicación del cuerpo del actor como material expresivo y sistema semiótico dominante, recobrando la escena como un espacio sagrado para la vinculación de la identidad individual con la colectiva (Cornago, 2000).

Inspirado en los anteriores artistas/ teóricos, Brook (2015) tiene sus acercamientos con culturas africanas y asiáticas, y desarrolla en su teoría del teatro sagrado: “teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (p. 61). Abriendo las fronteras mentales, las prácticas teatrales de Brook pretenden salir del aislamiento que los grupos teatrales en general, tenían con respecto a sus comunidades. Estos nuevos lenguajes culturales presentaron un atractivo modelo para un teatro que intentaba recuperar, frente al racionalismo imperante, el lado trascendental, espiritualista, instintivo y emocional del ser humano.

Según Cornago (2000) algunos representantes del movimiento teatral antropológico/ ritual que generaron vanguardia en España como Chaikin, el Living Theater, el Bread and Puppet Theater, Artaud, Grotowski, Brook, Barba, Schechner, constituyeron el ritual como uno de los modelos más eficaces para la renovación de los lenguajes teatrales. Erigieron relaciones antropológicas entre rito y teatro, respondiendo a la crisis del realismo ilusionista y el rechazo al racionalismo positivista, dinamizando así, las formas de creación teatral.

El presente trabajo- tanto en su concepción como en su puesta en escena- comparte los siguientes aspectos con este movimiento del teatro ritual:

La ruptura con los modelos teatrales dominantes, aportando lenguajes y formas que subyacen a él.

En ese sentido, la reivindicación de lo ceremonial en la escena, centrándola en la figura del performer como encarnación, y en la disolución de la identidad social como recuperación de un espacio escénico habitado por una identidad multiforme y transindividual.

La disolución de las fronteras entre vida y arte, entre naturaleza y ser humano.

La materia artística del cuerpo del performer, como elemento expresivo central en la creación teatral y el sistema semiótico dominante.

los denominaron los españoles) para el desarrollo de su técnica. Estuvo en territorios sagrados de México sin respeto con los nativos y empleó sus conocimientos y espacios aún sin su consentimiento, por lo que fue llevado al calabozo comunal en señal de indignación. (Fundación Jumex, 2015)

La concepción teatral queda enmarcada dentro de una línea de interiorización y ascesis protagonizada por el cuerpo.

La potenciación de los lenguajes sensoriales en detrimento del logos racional.

La dirección de la ceremonia es la misma dirección de escena.

La liberación de la escena del peso dominante que ostenta el texto hablado. Por lo tanto, prescindir de un texto dramático.

Una escena abierta a códigos no miméticos con una fuerte carga emocional, basados en una interpretación orgánica llevada a sus límites.

La recuperación del pensamiento simbólico con el poder de evocación del inconsciente cultural del receptor.

El compromiso físico e ideológico del performer, que permite que también sea creador.

El fenómeno teatral, entendido como un acto político, social y espiritual que expresa la esencia humana en su realidad metafísica y social.

Un lenguaje teatral intuitivo y emocional, ausente de retórica, basado en otros sistemas semióticos como: el gesto, el movimiento, las imágenes o el sonido.

Un teatro que intenta recuperar, frente al racionalismo imperante, el lado trascendental, espiritualista, intuitivo y emocional del ser humano.

La omisión de la cuarta pared y la integración de los espectadores en la escena. (Cornago, 2000)

Después de atestiguar lo anterior dentro de mi creación escénica, afirmo que el teatro ritual conduce a la coafectación de quienes viven la experiencia, tanto artistas escénicos como participantes de la escena. Debido a que el “teatro como ritual significa, un teatro que ha recuperado su fuerza y efecto transformador” (Fischer- Lichte, 2003, p.97). Desde otra perspectiva, Barba (como se cita en Cornago, 2000) distingue a esta forma de estar en escena como un “tercer teatro”, diferenciándolo de los otros dos tipos que habían dominado hasta entonces en la historia de la escena contemporánea: el teatro tradicional o “primer teatro”, conservador de la herencia cultural de un grupo social específico y objeto de las historias del teatro. Y el teatro experimental o de vanguardia, llamado también “segundo teatro”, aceptado como un complemento del anterior en su función de ofrecer el lado más renovador, original y joven del teatro.

Frente a estos dos tipos, plantea la definición de un “tercer” modo, cuyo fuerte contenido ético y espiritual, en detrimento de una caracterización formal la hace, sin embargo, excesivamente abierta, aunque muy significativa de una clase concreta de teatro. Barba (2008) en una entrevista, complementa esta información al decir que: “el tercer teatro hace referencia a la forma teatral discriminada (tercer mundo, tercer sexo, tercer estado)”. Por lo tanto, el tercer modo, es también este teatro ritual.

A pesar de que no estoy de acuerdo con la estratificación de los mundos por categorías numéricas, que responden a intereses capitalistas, y sería incapaz de llamar al Abya Yala “tercer mundo”, acepto que la forma escénica que planteo para esta creación, responde a ese tercer modo de creación de la escena. En donde “nos encontraríamos con estas manifestaciones que tienen poco que ver con nuestra historia teatral y que responden a motivaciones sociales, espirituales y existenciales” (Cornago, 2000, p. 26). Es interesante cómo Cornago al emplear la palabra “nuestra” se sitúa en la península Ibérica, parte de Europa, pero desde mi posición, estas manifestaciones tienen todo que ver con nuestras formas artísticas, que quizá no han sido denominadas teatro, pero que responden, sí a las motivaciones mencionadas.

En virtud de lo cual, debo aclarar mi diferenciación con el teatro ritual, en el hecho de que ellos toman bocados de sentido e inspiración de la cosmovisión ceremonial y vuelven a su vida europea. Mientras yo, vivo en mi cosmovisión ceremonial y tomo bocados de lo europeo para organizar la escena y jugar con diferentes puntos de vista. Mi posición frente a la ceremonia es endógena¹⁰, ya que mi experiencia de vida está inmersa en sus formas.

Por ello me aventuro, desde mi experiencia de vida, a nombrar esta creación como ceremonia, más que ritual. A pesar de que comparten principios similares, “el ritual se diría, es un conjunto de símbolos que viajan inmóviles en un sentido primigenio y conservan la función simbólica del mito que los produjo” (Lévi-Strauss, 1990, p.133). El ritual responde, según Sánchez (2002), a la actualización de un mito, una verdad de origen.

Eliade (1992a) dirá que en el mito se relatan los “acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser como es hoy” (p. 17), reactualiza y rememora estos acontecimientos, instaurando un tiempo sagrado que se gesta por el tiempo

¹⁰ “Adj. Que se origina o forma en el interior de” (RAE, 2022).

mítico. Este tiempo “puede darse por periodos en el tiempo humano, en atmósferas propicias para la efectividad que se quiere lograr en el orden de las cosas y se regenera allí el tiempo, se recrea el mundo, por lo tanto, la cosmogonía. Lo que nos permite aprender no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde –y cómo- encontrarlas. (p. 20)

Mientras que, la ceremonia desde donde la planteo, no defiende una verdad de origen, como comunidad, no actualizamos un mito, una verdad fundante de la realidad, sino que descubrimos varias realidades y honramos su movimiento.

2.4.4 Sapanani en la dimensión performativa del teatro

Para abarcar las características escénicas de Sapanani, voy a tomar a Fischer- Lichte (2003) en la relación que elabora entre los estudios teatrales y los rituales, considerando a ambos como un juego social donde participan actores y espectadores, generando una comunidad. El teatro como espacio arquitectónico se puede definir como aquel lugar proyectado y construido para que ocurran eventos escénicos. Tejer una ceremonia en un espacio escénico posibilita que quienes la sostienen, puedan celebrar el encuentro, teniendo el arte como acontecimiento transformador.

“Los rituales se encuentran entrelazados con una, en gran medida simbólica, carga de experiencias de transición y límite” (Turner, como se cita en Fischer- Lichte, 2003.) La autora relaciona las prácticas rituales con la dimensión performativa del teatro, así mismo, cambia la noción de “obra” por “acontecimiento” puesto en marcha por acciones compartidas entre performadores y espectadores. Por ello, también presenta una nueva estética de lo performativo.

La experiencia estética en el teatro se describe como una experiencia umbral. La experiencia umbral o también llamada experiencia liminal se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia. El concepto se origina en la etnología, con mayor precisión en la investigación ritual. (Fischer- Lichte 2003, p. 80)

La autora considera que la experiencia estética de lo performativo en el teatro, es una experiencia umbral en tanto es transformadora, tanto del performer, como del espectador. La experiencia estética es una experiencia umbral atribuida a una condición antropológica básica. En ella experimenta el ser humano su condición de ser, la que se entiende en un proceso de permanente transformación, como “en un estado de transición” (p.80) Esta condición permanente es dada por la vulnerabilidad, ya que la experiencia estética está en el proceso físico, en el sentido corporal. Por ello, la realización escénica es una creación genuina única e irrepetible (Fischer- Lichte, 2003).

Este potencial para transformar el mundo desde la acción, tiene particularidades dentro de la perspectiva de la dimensión performativa del teatro. Fischer- Lichte y Roselt (2008) le atribuyen tres aspectos: materialidad, medialidad y semitiocidad, que la posibilitan. A continuación, voy a hacer una paráfrasis, estableciendo una relación directa con el foco de mi creación y dirección: la ceremonia escénica. Ya que Sapanani está inscrita dentro de la dimensión performativa del teatro, pretendo evidenciar cómo cumple con estos tratamientos.

2.4.5 Materialidad de la puesta en escena

Es menester hablar de la materialidad, o sea, de qué está hecha la escena para poder comprender los ámbitos que abarca. Conviene reiterar que no se habla de obra, sino de acontecimiento, que sólo puede suceder en un aquí y ahora.

Aunque en una puesta en escena se pueden emplear materiales fijos como cuerpos y objetos, también nos encontramos con fugaces y transitorios tonos, gestos, sonidos y luces, de tal manera que con y en la puesta en escena no se crea solamente un artefacto fijo y transmisible, sino que también aparece un efímero y fugitivo fenómeno único e irrepetible: un acontecimiento. (Fischer- Lichte 2003, p. 86)

La ceremonia escénica, como acontecimiento, es un proceso dinámico que se elabora en el cuerpo del artista escénico. Por ello, la presencialidad y la ausencia de mimesis son un enclave generador de realidades que se materializan en los cuerpos. De manera que este acontecimiento deviene efímero, fugaz, no fijable.

En este encuentro se conjugan condiciones muy específicas para la percepción en el teatro; estas pueden concretizarse y ponerse en práctica a través de estrategias de escenificación específicas que se refieren al arreglo espacial -el ordenamiento espacial de actores y espectadores-, la utilización del cuerpo por parte del actor y la estructuración temporal de la puesta en escena. (Fischer- Lichte, 2003, p. 86)

La generación y percepción de la corporalidad consta de dos fenómenos: la encarnación, donde el artista escénico lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo acepta ser más que lo conocido y se transforma, teniendo diferentes formas de habitarlo. Y la presencia como la manera en la que se experimenta la encarnación, en disolución de la dicotomía cuerpo- mente (Fischer- Lichte, 2003). Es decir, vivir el acontecimiento desde una perspectiva integradora e integrada. A partir de lo anterior, debo añadir que, en esta creación, la concepción sistémica de la escena le suma la posibilidad de que varios cuerpos funjan como las partes de uno solo. Para ello, dentro del proceso que empleamos en Sapanani, fueron resaltados dos aspectos: el dominio del cuerpo y la capacidad de estar en él, al mismo tiempo que en los otros cuerpos del elenco. Por su parte, la presencia:

Se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. Es una cualidad performativa que se genera mediante los procesos de corporización, al dominar el espacio, acaparando la atención del espectador cuando siente la fuerza que proviene del actor y le obliga a centrar su atención en él: el concepto fuerza de presencia. (Fischer-Lichte, 2011, p. 198)

Por su parte, la espacialidad en Sapanani constituye un aspecto que permite afianzar una relación directa entre artistas y participantes escénicos: un escenario casi vacío de escenografía. Un espacio escénico amplio demarcado orbicularmente con algunas mazorcas, donde se posicionan conjuntamente artistas y participantes escénicos, ambos haciendo un sólo círculo. Una parte del elenco es parte del círculo y en el medio del mismo, otra parte realiza movimiento. Pallasmaa (2006) menciona que: “un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la

interioridad y la hapticidad¹¹ es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada” (p.13) y agrega:

El campo perceptivo preconsciente, que experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada, parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada. De hecho, existen pruebas médicas de que la visión periférica tiene más importancia en nuestro sistema perceptivo y mental. La percepción periférica inconsciente transforma la Gestalt retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. (p.13)

Este es justamente, el criterio que sustenta la circularidad con los participantes escénicos en Sapanani, por un lado, la visión periférica de la presencia de otros cuerpos en escena (participantes y artistas escénicos), todos de pie, generando un entorno envolvente, perceptible a los sentidos. Y por el otro, debido a la pluralidad de expresiones de la presencia de los cuerpos, la posibilidad de escoger qué del acontecimiento enfocar, permitiendo el desenfoque del resto de las posibilidades. Por lo tanto, no se cuenta con espectadores, sino, más bien diría yo, con experimentadores de la escena. Todo esto dentro de una vivencia ceremonial del tiempo: un tiempo acrónico¹².

2.4.6 Medialidad

Cuando Fischer- Lichte (2003) habla de medialidad como particularidad de este tipo de puestas en escena, se refiere a:

La co- presencia de actores y espectadores, lo que por un lado permite una negociación entre ambas partes y por el otro una transferencia energética, como también percepciones

¹¹ Concerniente al tacto (Pallasmaa, 2006).

¹² “Adj. Intemporal, sin tiempo, fuera del tiempo” (RAE, 2022).

referidas a una especial materialidad de la puesta en escena, ante todo en relación con su espacialidad y corporalidad. (p. 87)

La co-presencia física tanto de tiempo como de espacio, logran que la producción y percepción sean simultáneas y se condicionen mutuamente en cuanto a afectación -ya que la relación que se genera entre participantes y artistas escénicos es el motor de la ceremonia- es un acontecimiento donde todos están involucrados. Así, la producción y la recepción suceden al mismo tiempo y en el mismo espacio (Fischer- Lichte, 2003). De esta manera, la concepción espacial y temporal no es convencional, en este caso, la ceremonia en sus singularidades vuelve sagrado el espacio escénico y es debido a la disposición de los cuerpos.

Para Fischer- Lichte (2003), esta co-presencia es indispensable para la realización escénica: si todos son sensibles a las reacciones de todos, se produce un bucle de retroalimentación autorreferencial, autopoietico e impredecible. “Los espectadores están comprendidos más como coparticipantes, como cojugadores, los cuales crean en conjunto la puesta en escena a través de su participación; es decir, a través de su *presencia física*, de su percepción, recepción y reacción” (p. 87). En definitiva, la realización escénica no adquiere su carácter artístico y estético por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal la realización escénica ejecuta. La experiencia estética está en el proceso físico, en el sentido corporal.

Por ello, en esta ceremonia escénica, los espectadores son más que expectantes o meros observadores: son participantes escénicos, de quienes se depende íntimamente para llevar a cabo la ceremonia. El acontecimiento que surge en Sapanani cuando se encuentran los participantes escénicos y el elenco de ikaristas, existe si y sólo si, gracias a la participación de los primeros. Pese a ello, su participación no es desordenada, ni tienen libre albedrío. Contamos con una participación dentro de un margen que permite que cada persona en el escenario tenga su propio lugar.

De este modo, las condiciones de comunicación de una puesta en escena son determinadas como las reglas de un juego que son llevadas a cabo por todos los participantes –actores y espectadores– y que pueden igualmente ser seguidas o rotas por todos ellos. (Fischer- Lichte, 2003, p. 117)

A continuación, haré una exposición de cómo funciona “el juego” de la ceremonia escénica Sapanani, para poder puntualizar aspectos sobre los que posteriormente voy a reflexionar:

El acontecimiento central, el mecanismo de acción que detona esta ceremonia, sucede cuando los participantes escénicos se encuentran con el elenco de ikaristas¹³ en el escenario.

En ese contexto, un participante escénico dice una palabra escogida por él. Una palabra que desee movilizar por ser limitante o dolorosa.

El elenco de ikaristas toma la palabra y la moviliza a partir de varios lenguajes artísticos.

Este mecanismo que detona la acción escénica del elenco, afirma que la copresencia manifiesta es la base de esta ceremonia, que es gracias a la interacción.

2.4.7 Semioticidad y hermenéutica

Según Fischer- Lichte (2008), los elementos emergentes en las realizaciones escénicas que pueden no tener ningún significado, pueden a la vez provocar en los participantes escénicos la pluralización de posibilidades de significación, por la gran cantidad de asociaciones que esto conlleva.

La semiótica teatral analiza las características especiales del sistema de signos que emergen desde los participantes de las puestas en escena que están dados por su materialidad específica, a través de los requisitos, condiciones y posibilidades para los procesos de generación de significantes. Reflexiona sobre la copresencia de actores y espectadores como la condición fundamental de generación de significado en una puesta en escena, como también en la fugacidad de la misma. (p. 123)

Por su lado, los participantes escénicos generan significados, formando parte de la escena, desde dentro. Son parte y a la vez, generadores del proceso que pretenden asimilar.

Es así como la actividad creativa del participante escénico se despliega como una secreta vivencia posterior al acontecimiento.

¹³ Hago referencia a los artistas escénicos que, en este caso, empleamos el íkaro como un sólo cuerpo.

Solo a posteriori puede poner en relación todos los detalles, pero este intento ya no forma parte del proceso estético efímero. Durante la realización se pueden realizar, como mucho, hipótesis. Los saltos perceptivos son los cambios de percepción del espectador que intervienen inevitablemente en la generación de significado, haciendo el proceso hermenéutico realmente difícil por la inestabilidad de los estados de percepción. (Fischer-Lichte 2008, p. 123)

En palabras de Santiago (1993), (como se cita en Fischer- Lichte, 2006):

Cuando los significados dados son no verbales y fenoménicos, las asociaciones o los procesos de generación de significado, oscilando entre símbolo y alegoría (autorreferencialidad o asociación), no son procesos hermenéuticos para comprender, sino que intervienen en el bucle de retroalimentación autopoietico, por tanto cualquier intento de entender mediante lo lingüístico o a posteriori, contribuye a la producción de un texto con sus propias normas, que se autonomiza en su generación y que se aleja de su punto de partida. (p. 12)

Sapanani, no procura transmitir un significado preexistente, al contrario, pretende que emerjan elementos sin condicionamiento de significado. Al emplear una sola palabra para su desenvolvimiento, casi elimina el sistema de signos verbales, generando una reducción del grado de semiotividad codificada y provocando así, el aumento de semiotividad en los participantes escénicos. Esta reducción abre simultáneamente diferentes campos semánticos, creando una pluralización en la oferta significativa. Asumo desde la dirección el hecho de que:

Las acciones que realizan los performers no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo, dado que la percepción se dirige a la específica materialidad de los objetos y que, por lo tanto, se consume como una percepción que al Ser- así (So -Sein) del objeto. (Fischer-Lichte, 2008, p. 128)

Al tomar en cuenta que la materialidad de esta creación es el cuerpo y en/ con él el movimiento, el sonido y la luz en respuesta a una palabra que expone un participante escénico, la intimidad que engendra la ausencia de texto es dada por “las reservas individuales de las asociaciones, imaginación de cada cual y por lo que motivan las participaciones en experiencias específicas y que pueden desencadenar por sí mismas ciertos recuerdos, asociaciones e impresiones” (p.128). Afirmo así, que la reducción de la semioticidad y la pluralización del ofrecimiento de significados, no generan oposiciones, sino, todo lo contrario.

Y esto se exponencia, al romper los límites entre varias disciplinas artísticas y géneros, engendrando nuevos campos comprensivos. Así como intervienen elementos ancestrales y contemporáneos en un mismo espacio, y producen un acontecimiento que se vuelve experiencia: la vivencia del cuerpo y el espacio tanto en los artistas escénicos como en los participantes, es real. No hay un “como si” que se quiere hacer entender, una imitación o actuación. Concluyo con las palabras de Cornago (2000), que resumen muy bien lo que he estado nombrando:

Cada signo de la ceremonia ritual/escénica, como los objetos, vestuario, colores, movimientos o, incluso, las palabras, se insertaban ahora en una doble cadena semiótica: por un lado, como signos teatrales, recibían ya un nuevo significado artístico, por otro, como código tomado de un ritual cultural, se revestían del nuevo y preciso significado que adquirirían de su modelo. Al mismo tiempo, el proceso de construcción del teatro ritual proponía un revolucionario esquema de creación en el que el texto dramático dejaba de ocupar un plano dominante como guía previa de la obra y sistema de signos verbal. La reivindicación de un espacio y un tiempo autónomos propios del ritual escénico terminaba negando la referencialidad de los propios signos lingüísticos, que reducían su capacidad semiótica en favor de un plano material, al ser transformados en elementos fónicos con propiedades escénicas/rituales de carácter emocional, comparables a las de los objetos materiales, el vestuario o los movimientos. (p. 28)

2.4.8 Una dirección ceremonial con pensamiento sistémico

“Uno es el todo y por el todo y en el todo, y si no contiene al todo, no es nada”

-Cleopatra

La concepción mecanicista que, desde las ciencias académicas hegemónicas, fue la primera en instaurarse para comprender al ser humano en su psique organizacional, emplea la división de la totalidad para acceder al conocimiento, por lo cual, su estudio es aislado, específico y simplificado. En la corriente donde se plantea que todo está construido para siempre: Surge el método científico (Garciandía, 2011). Sumamente enriquecedor para las investigaciones que se denominan exactas. No obstante:

Estos mecanismos de conocer configuran una visión del universo compartimentalizada, en cierto modo descoyuntada y desarticulada, que muestra una realidad llena de cosas en la cual no parecen tener sentido las relaciones, más que cuando alguien las pone en contacto con algún fin. Este paradigma de la simplificación no parece estar interesado en mirar al universo como una realidad plagada de conexiones. (Garciandía, 2011, p. 148)

Para la creación de Sapanani, es impropio emplear esta concepción que desarrolla procesos de medición, control y cuantificación del proceso, ya que está fundamentada en una concepción holística. Por ello, me posiciono en el pensamiento sistémico, cuyo afán se concentra en indagar aquello que une, conecta y relaciona. Según Garcíandía (2011) el pensamiento sistémico, fruto de la teoría de sistemas, se basa en la noción de una totalidad orgánica que constituye un punto de confluencia de disciplinas, diferentes campos de estudio que pretenden el conocimiento integrado de realidades complejas, por ello, es uno de los pilares de la interdisciplinariedad. Dentro del enfoque sistémico se encuentra el constructivismo, la hermenéutica, la ecología y el pensamiento complejo.

El abordaje sistémico, a partir de su potencia en relacionar e integrar, nos permite la participación heterogénea de diversas disciplinas para comprender que existe un principio conector que rige el universo, somos parte de un todo articulado. Dentro de este paradigma está inscrita

nuestra cosmovisión andino- amazónica y gran parte de la filosofía de nuestros pueblos precolombinos, ya que lo sistémico es un pensamiento que “reconoce la interdependencia fundamental entre todos los fenómenos y el hecho de que, como humanos y como sociedades, estamos inmersos (y finalmente somos dependientes de) los procesos cíclicos de la naturaleza, ya que el mundo es un todo no escindido” (Capra, 1996, p. 28). Añadiendo a esta posición, también lo metafísico, lo espiritual. La fuerza creadora del cosmos y el sentido de nuestra participación como naturaleza en ella misma. En palabras de la abuela Margarita Núñez García, integrante del consejo de ancianos del Abya Yala:

Soy el poder dentro de mí, soy el amor del cielo y la tierra. Cómo no poder convencernos de que la divinidad está dentro de nosotros, de que nuestro cuerpo es un gran templo, de que, en cada célula, en cada neurona, en cada átomo está el Gran Espíritu. En cada célula somos una multiplicidad de la creación dentro de nosotros, qué bello es vivirmos en esa unidad.

Este principio autopoietico que es capaz de asumirse plural: “vivirmos en esa unidad”, es sistémico, entendiendo la autopoiesis como la organización común de todos los seres vivos. Se trata de una red de procesos de creación que participan en la composición o transformación de otros componentes de la red (García, 2011). Que genera una amplitud y profundidad de “la complejidad micro- física y la complejidad macro- cosmo- física” (Morín, 1996, p. 41), en el sistema de comprensiones, ya que las relaciones se dan, dentro y fuera de cada cual, entre semejantes y entre diferentes, en una articulación complementaria e integradora de lo simple como tránsito hacia lo complejo.

La perspectiva sistémica permite afianzar la fuerza de la interacción ya que las relaciones son lo primordial para el desenvolvimiento de la vida, desde lo micro hasta lo macro y viceversa. Entonces, un sistema es un “organismo complejo -natural o artificial-, susceptible de ser analizado -dividido- en partes, pero cuya entidad radica en cómo esas partes se integran en la unidad sustantiva que es el propio sistema” (Aracil, 1998, p. 165). Es así como el movimiento sistémico lleva al estudio de los sistemas complejos. Según Morín (1996), la complejidad es el enfoque que nos lleva a pensar lo uno y lo múltiple conjuntamente. Supone integrar conceptual y

metodológicamente lo cierto y lo incierto. Esta afirmación es bastante precisa para la comprensión de la creación que estoy exponiendo, y es desde esta perspectiva que es posible pensar que un cuerpo (en este caso, la unión del sonido, el movimiento y la luz) esté constituido por varios y diversos cuerpos, siendo que ese gran cuerpo es más y menos que la suma de los que le componen.

También, es desde esta comprensión que me permito abordar la dirección integrando lo heterogéneo, lo complejo y lo vulnerable como parte necesaria de la vitalidad en la creación. No es de mi interés la exposición o defensa de una verdad, puesto que “percibimos el mundo en dependencia de cómo nos relacionamos con él” (Garciandía, 2011, p. 95). Por lo cual, prefiero establecer la constante de que todo está en movimiento. Así, esta creación, es tratada como un proceso dinámico, basado en la interacción y la construcción del mismo como una realidad autopoietica, fruto del intercambio diverso y la responsabilidad que se asume frente a ella. Así, respeto el hecho de que “la verdad no se impone, se construye en la relación dialógica que mantienen quienes interactúan” (Garciandía, 2011, p. 222).

2.4.9 Campos mórficos

Conviene subrayar que dentro del paradigma sistémico se encuentra la física cuántica, con manifestaciones deslumbrantes sobre nuestra corresponsabilidad y capacidad creadora de realidades. Manifestaciones que, en muchos casos, afirman la cosmovisión de nuestros pueblos originarios. De manera que, gran parte de estos nuevos descubrimientos cuánticos, para nuestros ancestros, son principios muy antiguos.

Todavía cabe señalar, dentro de este campo de comprensiones, el estudio de los campos mórficos del biólogo Sheldrake (1989) que indica que cada especie animal, vegetal o mineral posee un campo de memoria colectiva a la que contribuyen todos los miembros de la especie a la cual conforman. Indicando así, que los seres humanos estamos unidos, conectados gracias a que la información fluye entre todos nosotros, como si fuéramos un solo y único organismo. Según el autor:

Tomamos la forma que reconocemos como humana porque las formas de todos los miembros pasados de nuestra especie resuenan en nosotros, como ondas en un estanque,

organizando la vía de nuestro crecimiento. A la vez, incorporamos nuestra forma a la memoria colectiva de la especie, engrosándola e incrementando así su influencia. Al igual que las formas resuenan con todo tipo de instintos y actitudes. (p. 149)

El campo mórfico, según Sheldrake (1989), es el depositario de las formas de vida y del instinto que las acompaña, es la fuente de los sentimientos místicos-religiosos, no pertenece al mundo físico y preexiste, a su vez, como reservorio de la memoria colectiva de cada especie. El científico Bohm (2008), desde la física cuántica, complementa las investigaciones de Sheldrake, identificando un tipo de memoria que se expresa a través de los campos cuánticos, lo que para el autor serían concurrentes con su idea de la resonancia mórfica, la cual postula que cada especie, y así mismo, cada sistema de organización humana tiene un campo de memoria propio, capaz de expresarse y de asimilarse ya que los cuerpos se relacionan con ella. En este sentido, la memoria es información y la información es energía resonante. Se puede acceder a ella desde diferentes estados de consciencia, en especial, cuando se llega a ser una totalidad con el cuerpo, de esta manera:

Nuestras nociones de cosmología y las de la naturaleza del mundo físico deben ser compatibles con una explicación consistente de la consciencia. Y viceversa, nuestras nociones sobre la consciencia deben ser compatibles con el concepto de realidad como un todo. Los dos conjuntos de nociones podrán permitirnos comprender cómo se relacionan realidad y consciencia. (Bohm, 2008, p. 4)

Lo anterior permite considerar las aportaciones de la física cuántica relacionadas con la incertidumbre y la realidad probabilística, donde la presencia del observador transforma la realidad observada, al mismo tiempo que la realidad transforma al observador. Por ello, “la implicación moral de la resonancia mórfica es que sabemos cómo lo que hacemos y decimos afecta a los demás, incluso nuestros pensamientos y actitudes. Y esto quizá nos haga más responsables, si queremos no propagar patrones no deseables” (Sheldrake, 2008, p. 10).

Esta capacidad humana de acceder a los “campos cuánticos” que menciona Bohm (2008) o a los “campos mórficos” de Sheldrake (1989), a través del entrenamiento del cuerpo como portal

de conciencia, hace posible que, cuando se expone una situación compleja, con cualidades limitantes o dolorosas, a través de una sola palabra y con el fin de movilizarla, el artista escénico pueda tomar la información del campo mórfico y permitir que se movilice a través de su cuerpo por sonido y kinesis.

Esto explica, por qué el acontecimiento central de esta ceremonia resulta tan revelador para quien ofrenda una palabra. Ya que al acceder al campo cuántico de quien la expone, la información fluye, en la medida que se le permite, por los cuerpos de los ikaristas. En otras palabras, el campo mórfico permite ser movilizadado y movilizar, en la medida en la que el cuerpo que lo recibe, se disponga a tomarlo. Por este motivo, el componente de compromiso y respeto con la información, que se abre ante el elenco y los participantes, es primordial, ya que también, es parte de ellos, así en Sapanani “todo lo que experimentamos es de todos y todas, en este espacio nada es ajeno a nadie”.¹⁴

2.5 Metodología

En esta investigación creación me propuse integrar saberes ancestrales con prácticas actuales de escenificación. Para ello, asumí la ceremonia como metodología de dirección escénica expandida, que se materializa en el escenario como Sapanani. Partí del diseño de laboratorios que me permitiesen generar un vínculo de confianza y fuerza espiritual entre y con los artistas escénicos, a partir del íkaro de Awana. Este proceso se presenta en cuatro fases denominadas: Del íkaro y sus expansiones, selección de los artistas escénicos, laboratorios ceremoniales y el sistema de la ceremonia.

2.5.1 Fase 1: *Del íkaro y sus expansiones*

En esta primera fase expongo el origen motivacional de esta creación, sus raíces y su sentido a partir de mi quehacer artístico. Intentando explicar de qué se trata el íkaro y cómo funciona. Para a partir de ahí, pretender llevarlo a una comunión con otros artistas escénicos. Yo, Ana Martínez nací facultada para cantar íkaros, he sido bendecida y acompañada por mayores y mayores para su

¹⁴ Frase que es parte de la descripción e introducción a la ceremonia escénica Sapanani.

realización y lo desenvuelvo a mi peculiar manera. En mi quehacer como música me llamo Awana (tejido en idioma quechua), donde, como artista interdisciplinar he venido estudiando e investigando el íkaro como elemento personal de expansión, por más de trece años. Aplicándolo en diferentes contextos y modos. Y expandiéndolo¹⁵ a dimensiones cada vez más amplias.

Nuestras culturas originarias, negadas y difamadas durante siglos de colonialismo han tenido y tienen la capacidad y claridad de aportar elementos tan valiosos, como aquellos vinculados a la defensa de la (propia) vida. Una de las apuestas más profundas sobre las que se sedimentan las prácticas sociales, es la salud. Entendido como un valor y responsabilidad social, de consideración holística y sistémica, donde la relación de la salud individual con la comunitaria, es parte y consecuencia una de la otra. Puesto que la salud es una constante, una transversal de los quehaceres, el arte siempre está a favor de la misma, plasmando, en sus múltiples lenguajes y formas, el deseo de fortalecer el vínculo natural de nuestro instinto, con la energía pulsante que mantiene la vida.

Dentro de las muchas formas de arte, el que asume la sonoridad, tiene la capacidad de llegar, incluso sin necesidad de consciencia, a lugares remotos. Dado que coexistimos en una totalidad que está en constante movimiento, todo está vibrando. Por lo que podríamos decir también, que cada cosa tiene su propia sonoridad y si supiéramos escuchar, cada intercambio, cada relación, es un acorde. La vida en su naturaleza canta constantemente, así, cada parte de ella tiene su propia música. Son innumerables los pueblos antiguos que emplean el sonido y específicamente el canto como herramienta para acceder, de forma invisible a dimensiones incomprensibles para los ojos físicos. El sonido, en su capacidad movilizadora puede tener más presencia ante la sensibilidad, por su cualidad invisible e intocable, siendo que sus efectos son visibles y tangibles en los cuerpos físicos.

El íkaro, es una forma de arte sonoro especializado en movilizar a través de la capacidad particular de dialogar, solicitar e incitar a instancias que no hablan con palabras. El nombre íkaro se popularizó gracias al pueblo Shipibo-Conibo del Amazonas, y fue adoptado por varias culturas del Abya Yala. Sin embargo, recibe otros nombres, por ejemplo: anent de las naciones jíbaras,

¹⁵ El último álbum que grabé (2022) se llama *Íkaros trashumantes*, originando íkaros en fusión con el world music.

eshuva de los Huachipaeri, meye de los Piaroas, mariri de los Cocama o tarjo en el curanderismo norteño en Perú (Favaron, 2017).

Este arte, tan antiguo como lo es la humanidad, permite vincularse con espacios donde la palabra está imposibilitada de llegar, es nuestra forma primordial de conectarnos con la vida. Por lo cual, parece un desatino querer abarcarlo en letras sobre este papel virtual. Sin embargo, el compromiso de reivindicarlo, no sólo como medicina¹⁶ ancestral, sino como arte, me motiva a exponerlo ante ojos que espero, puedan escucharlo y dejarlo transitar por sus cuerpos, para así entonces, darle vida. “Puede decirse que la denuncia a la racionalidad, la lógica aristotélica, el antropocentrismo y el orden colonial del saber parece conducir casi inevitablemente a la delación de un modelo verbocentrado, que aún no da pistas de desplazamiento científico” (Ortecho, 2021, p. 168). Sin embargo, la apertura que en este momento la universidad brinda hacia nuevas epistemologías, marca también, un tiempo en el que antiguos conocimientos pueden ubicarse como elementos válidos y confiables de construcciones socio- naturales sostenibles.

El íkaro es un canto diferente a otros cantos, ya que es consciente de sus capacidades y por eso se consagra para ser emitido, él danza inmaterial por lo sutil, por la memoria y los sentidos. Por lo cual, cuando un íkaro suena, trasciende a la persona que lo produce, es más que ella misma. Podría decir que, contrariamente a lo que es una canción que alguien canta, un íkaro toma a la persona y canta a través de ella. Para esto, la persona que es llamada a emplear esta cualidad, debe prepararse en la aceptación y la escucha ampliada.

Es un canto visionario que tiene la capacidad de generar movilización espiritual en quien lo escucha. Se lleva a cabo en espacios ceremoniales y de curación. Cada ikarista es único, la forma de organizar y disponer del sonido para el movimiento, es una alquimia personal que se ofrenda a quienes lo requieren. En este sentido, debo aclarar que el lenguaje en el que se expresa no necesita palabras. Las palabras suelen condicionar y limitar severamente el entendimiento, por lo cual, al liberarse de ellas se puede sonar inequívocamente y desplazarse con holgura en líneas de comunicación multidimensional.

Las características del íkaro de Awana son las siguientes:

¹⁶ Entendida como el conjunto de prácticas vinculadas al cuidado de la salud.

No tiene un idioma en cual se expresa, ni palabras. Pero sí fonemas y morfemas, como unidades fonológicas que al agruparse están carentes de un arraigo racional, pero profundamente ligadas a lo emocional/ espiritual y sensitivo.

Sucede a manera de canal. No está premeditada, al contrario, la racionalización se reduce conscientemente para darle mayor espacio a la intuición.

Precisa de condiciones para manifestarse: a) Debe haber un alguien, un algo a quién dirigirlo. b) Debe carecer de expectativa personal específica.

Para esta creación, estos principios fueron llevados a otro contexto, ya no solamente como música o sonoridad, sino como la traducción de la misma, a otros cuerpos, al movimiento y al espacio, para una ceremonia escénica. Así pues, esta creación se realiza a partir de tomar el lenguaje de la sonoridad ceremonial del íkaro de Awana como fuente de creación, para ser llevada al escenario desde otros cuerpos que lo emitan simultáneamente, transformándose en un elenco de ikaristas. El íkaro expandido a la escena desde lo interartístico: la música, la danza y la imagen.

2.5.2 Fase 2: La trenza del elenco, integrantes y relaciones

“Hijo, me decía el abuelo,
 en esta vida nada es malo,
 todo lo que miras en lo natural te ayuda a vivir;
 cuando el sur o el norte, el este o el oeste soplan,
 el danzante del viento abre sus manos
 y sobre sus brazos se posa el colibrí dejándose llevar por el vaivén.
 Más tarde, los cántaros del cielo riegan el cuerpo del betiye
 mojan el plumaje del mensajero
 calman la sed del viento
 y juntos hacen danza y canción.
 Son hermanos, retoñaron en algún lugar de la tierra;
 ellos te pertenecen a ti y tú a ellos.
 Para ti también hacen danza y canción, pero tal vez estés olvidando tu lengua”.

-Hugo Jamioy Juagibioy

La selección e invitación de los artistas escénicos que hacen parte de este proyecto se realizó de acuerdo a los siguientes aspectos fundamentales:

La disposición: Apertura a abandonar la imagen conocida como artista (la coreografía, las escalas, melodías, partituras, encuadres, etc.) y permitir silenciarse en la búsqueda de una confianza interior diferente, desde el vacío. A trasnochar, tomar plantas medicinales y movilizar memorias de la historia personal que sean limitantes en el cuerpo.

La escucha: Como la capacidad de abrirse con el cuerpo a la conexión con su propio cuerpo, los otros cuerpos, el espacio y la información que se entrega. Porque la participación requiere de un compromiso que implica otras formas de sentir, tanto el cuerpo físico, como el manejo del pensamiento y, por tanto, de la emoción.

La destreza técnica con la que emplean su cuerpo escénico: Sea en movimiento físico, sonoridad o mental, ya que sobre esta base se desenvuelve la expresividad poética y a la vez, se evitan riesgos psicofísicos.

En la **Tabla 1** podemos identificar cada una de las partes que conforman el elenco de ikaristas:

Tabla 1

Características del elenco de ikaristas

Disciplina artística	Habilidades	Mención en Sapanani	Artista
Música	Instrumentos de viento y percusión menor. Conocimiento en folclore afrocolombiano, contemporáneo y jazz.	Musicante	Sergio Gutiérrez (Apéndice A)
Música	Piano jazz y contemporáneo.	Musicante	Sara Chacón (Apéndice B)

Disciplina artística	Habilidades	Mención en Sapanani	Artista
Música	Instrumentos de percusión menor. Conocimiento de folclore andino y africano.	Musicante	Piero Rivera (Apéndice C)
Música	Voz, vientos nativos y bombo. Conocimiento de música clásica, jazz y étnica.	Musicante	Ana Martínez (Apéndice D)
Audiovisual	Imagen, video, iluminación.	Cuerpo Lumen	Carolina Mazuera (Apéndice E)
Danza	Danza contemporánea	Danzante	Dana Isabel Jané (Apéndice F)
Danza	Danza contemporánea	Danzante	Walter Cobos (Apéndice G)

A continuación, paso a detallar las características de los participantes del elenco de ikaristas, en el orden de su articulación para ser un sólo cuerpo entre todos. Para esta creación, conformamos un grupo de siete personas, de las cuales, cuatro somos musicantes, un cuerpo lumen y dos danzantes.

Musicantes: Personas con diversas formaciones en el arte de la música. Conocedores de escalas, patrones rítmicos, sonoros, lectura y escritura del sonido. Asunto que deben poder desestructurar a la hora de ser musicantes. Dando la posibilidad de emplear lo conocido, desconociéndole. De permitir el asombro, la curiosidad y la expresión desde un lugar sin juicio. Para sonar desde un espacio donde el silencio no es una amenaza y el error, estando vinculados, no existe. Para sonar música recién nacida como si se hubiese ensayado mil veces. El sonido despierta al movimiento de los danzantes. El movimiento entonces, se vuelve el alimento del sonido en una interrelación de ida y vuelta simultánea.

El contenido sonoro cuenta con diversidad de instrumentos (tanto orgánicos, como electrónicos), que pasan por la voz, vientos, percusiones, elementos de sonoridad ancestral y un sintetizador. También con elementos tecnológicos que amplían el registro de los mismos o lo manipulan sonoramente, generando texturas y ubicaciones espaciales diferenciales. Ya en la selección de los cuerpos sonoros y en la conjunción de los mismos, se evidencia la mixtura de contextos que luego se vuelven fusión de géneros y estilos musicales.

Danzantes: El movimiento integra al sonido. Lo encarna, lo hace suyo, a tal punto que se alinea con él dándole alcances cinestésicos. Los danzantes son personas conocedoras del arte del movimiento con su propio cuerpo, partituras corporales, coreografías, pasos y poses. Asuntos que deben poder desestructurar y evitar a la hora de ser danzantes. La posibilidad de moverse con lo conocido, como si no lo conocieran. De permitir el asombro, la curiosidad y la expresión desde un lugar sin juicio, un movimiento que puede incluir sonido, si así surgiese, más ninguna palabra. Para moverse desde un territorio donde la quietud no es una amenaza y el error, estando vinculados, no existe. Para mover una danza recién nacida como si se hubiese ensayado mil veces.

La posibilidad de movimientos cuenta, hasta ahora, con un cuerpo de varón y otro de mujer. El movimiento físico de los danzantes, en la escena central de esta ceremonia, tiene un lugar privilegiado, con posibilidad de acercarse a todos los participantes, de ser sentido por diferentes ángulos y distancias. En la misma medida de la expansión del arte de los danzantes, se encuentra la responsabilidad y restricción de sus acciones. Las restricciones en el movimiento incluyen:

Hacer daño a otra persona, a sí misma o al mobiliario del espacio.

- Emplear palabras, de cualquier forma.
- Querer dar a entender algo o generar explicaciones racionales.
- Realizaciones de mímica o imitaciones en relación a la palabra o el resto de participantes.
- Búsqueda de aclamación de las propias cualidades físicas.
- Demostraciones o búsqueda de aprobación por parte de los participantes.
- Pérdida del control del cuerpo en el tiempo y el espacio.
- Mantener una desvinculación conscientemente.
- Querer manipular y dirigir la acción conjunta.
- Creer que lleva más importancia que cualquier otra parte del sistema de la ceremonia.

En conclusión, al ser la parte del elenco que tiene mayor desplazamiento físico, tiene también mayores limitaciones físicas. Y entonces, se suma la tercera parte de la trenza: la proyección de video y luz del cuerpo lumen.

Cuerpo lumen: Una persona concedora del arte visual propone imágenes en movimiento, proyectadas en el suelo del escenario, sobre los danzantes. Los videos exponen diversos conceptos, sin cuerpos humanos, ni sonido, transitando por registros de espacios naturales orgánicos (agua, pájaros, fuego, texturas, por ejemplo) o espacios elaborados sintéticamente a partir de medios digitales. El cuerpo lumen también se encarga del manejo de las luces en el escenario central segundo círculo, y tiene claridad de los tiempos que lo componen, logrando disponer del espacio lumínico en función de los mismos.

La propuesta del cuerpo lumen amplía el espectro de comprensiones subjetivas por parte de los participantes escénicos. Ya que al ser escogidas intuitivamente por quien las proyecta, complementan, exaltan, anulan o contradicen lo que los cuerpos danzantes y sonoros proponen en vivo. Por su parte, danzantes y musicantes se afectan por el video propuesto y permiten que se integre a su propia expresión, haciendo que igualmente, se vuelva una extensión del propio cuerpo.

El tener artes vivas (sonido y movimiento) y registradas (videobeam, sonidos de sintetizador, bucles sonoros pregrabados) en escena, es una particularidad que genera ciertas contrariedades y afirman la cualidad híbrida de esta creación. Fusionándose entre lo puramente físico: el olor, el sabor, el calor de los cuerpos que transitan por estados de conciencia diferentes, en el presente. Y una proyección externa de algo fuera del tiempo presente, pero que se vincula con él. Esta es una decisión desde mi postura como directora, justamente, por sentir que es un modo de hibridar la escena, con herramientas milenarias ancestrales y tecnología propia de esta época. Así, la contradicción se expone evidentemente, desde su integración. Volviéndose los tres lenguajes en un sólo cuerpo. Un sólo y diverso cuerpo que hace reverencia a la limitación humana y se ofrenda para movilizarla a partir de la vinculación con una palabra.

2.5.2.1 Músicas y danzas del elenco de ikaristas. Para afianzar la conciencia en algunos aspectos del cuerpo y generar dinámicas de toma de conciencia, asumida como la integración de información. Diseñé algunas músicas y danzas que el elenco conoce, y asume conjuntamente en los laboratorios y en la escena, a manera de códigos.

2.5.2.2 Del anclaje y la siembra. Esta danza la realizamos todo el elenco de ikaristas en círculo. Antes de iniciar los laboratorios, antes de iniciar la ceremonia escénica. La secuencia la dirijo tocando el tambor, ya que los pasos que la constituyen surgen a partir de patrones rítmicos.

Así tenemos pasos para:

- Integrar la fuerza y permiso del linaje ancestral.
- Afianzar madre y padre como energía opuesta, complementaria.
- Posicionar mi unicidad, fruto de todos ellos: yo.
- Abrirse a recibir energía.
- Abrirse a entregar energía.
- Respirar, entrar en sí y observar con el cuerpo.

Los pasos mencionados constituyen a las danzas posteriores, danzas escénicas que son realizadas únicamente por los danzantes y sonorizadas por los musicantes.

2.5.2.3 Del despertar. Para esta secuencia danzantes, musicantes y cuerpo lumen tienen diferentes funciones, que detallo en la Tabla 2.

Tabla 2

Secuencia de la música y danza del despertar

	Musicantes	Danzantes
1	De forma sumatoria en los instrumentos: inicia la criatura de puerta (vibráfono de cuero), se abre lentamente el portal.	Posición montaña: frente a frente en medio del círculo, con la cabeza cubierta por el awayo. (Posición A)
2	Continúa un aleteo (cucharas), llama a la montaña, le avisa que está iniciando el	Despierta la montaña, respira. Descubren su cabeza.

	Musicantes	Danzantes
	momento.	
3	Un viento bajo (gaita macho) y cadencioso les nombra y hace correr la savia desde la profundidad hasta la superficie de los cuerpos.	Levantán y yerguen su cuerpo. Abren los ojos.
4	El tambor anuncia el movimiento preciso que conecta lo sensible con lo invisible.	A su ritmo los danzantes ejecutan los pasos rituales del <i>anclaje</i> y <i>la siembra</i> por todo el espacio interior del círculo. Desplegando alegría, fuerza y elegancia.
5	El tambor cesa, avisando que el espacio ha recibido la información, está puesta la disposición para la energía pulsante.	El movimiento ha despertado, ahora se dispone a escuchar.
6	El viento bajo acompaña a los danzantes hasta su lugar.	Se dirigen hacia el centro del círculo.
7	Cesa el viento y continúa el aleteo.	Vuelven a hincarse. Ahora en dirección a la silla que aún está vacía.
8	Cesa el aleteo, continúa el sonido de la criatura de puerta.	Toman el awayo y cubren su cabeza quedando inmóviles en dirección a la silla (posición B).

El cuerpo lumen sostiene las luces estables, ya que esta danza es quien abre el encuentro.

2.5.2.4 De florecimiento o tránsito de la palabra. El tiempo de la música y danza del florecimiento siempre es diferente, ya que depende de la palabra que se transite. En este tiempo-espacio, el elenco resuena con el campo mórfico y desenvuelve sus características, sin pensamiento, sin predicciones. Por ello se reitera desde la dirección: más resonar, menos razonar.

No obstante, en este tiempo- espacio los danzantes pueden emplear algunos pasos del Anclaje y la Siembra, como un código que se comprende por parte del elenco como una llamada

específica, una necesidad por parte del danzante, que el elenco coadyuva a soportar, en la **Tabla 3** se observan las acciones que marcan el inicio y el final de cada tránsito.

Tabla 3

Acciones que marcan el inicio y el fin de cada tránsito de la palabra o florecimiento

Danzantes	Musicantes	Ceremonista	Participante de la palabra
En posición B	En reposo	Invita a un participante a poner una palabra.	Se desplaza hacia el asiento especial del círculo, se sienta y menciona su palabra en voz alta.
Toman la palabra en quietud.	Toman la palabra en silencio.		
Destapan el rostro y se incorporan. Caminan lentamente hacia el participante de la palabra, mirándole.	Aleteo constante		
Se detienen frente al participante de la palabra y hacen una reverencia.	Hacen una reverencia al participante de la palabra.		
Se desnudan del awayo que les cubre los hombros y lo dejan, cada uno a un lado de la silla del participante de la palabra.			
Inicia el tiempo de florecimiento o tránsito de la palabra, expuesto a todo el círculo, ya no hay contacto con el participante de la palabra como alguien diferenciado. Todos los participantes escénicos son como uno solo.			
Al concluir, se ponen de pie y hacen una reverencia al participante de la palabra.			

Danzantes	Musicantes	Ceremonista	Participante de la palabra
Toman nuevamente el awayo y se quedan en posición B.	En silencio.	Dice: “Gracias”	Se retira de la silla.

2.5.2.5 Del retorno. Esta música y danza es similar a la del despertar, pero en orden inverso. Ya que la intención de la misma es retornar la energía a su lugar, celebrar lo sucedido y concluir con los tránsitos de la palabra, como se observa en la Tabla 4

Tabla 4

Del retorno

	Musicantes, restando instrumentos	Danzantes
1	El tambor, el viento bajo (gaita macho), el aleteo (las cucharas) y la criatura de puerta (vibráfono de cuero), anuncian el movimiento preciso que conecta lo visible con lo sensible. Enérgicos, cantan con alegría que ha sucedido el encuentro.	A su ritmo los danzantes ejecutan los pasos rituales del <i>anclaje</i> y <i>la siembra</i> por todo el espacio interior del círculo. Desplegando alegría, fuerza y elegancia.
2	El tambor cesa, avisando que el espacio ha intercambiado la información justa, está puesta la disposición para el sosiego de la energía.	El movimiento se ha desplegado, ahora se dispone a retornar.
3	El viento bajo, el aleteo y el sonido de puerta, acompañan a los danzantes hasta su lugar.	Se dirigen hacia el centro del círculo.
4	Cesa el viento y queda el aleteo y el sonido de puerta.	Vuelven a hincarse, en posición montaña, frente a frente en medio del círculo.
5	La música concluye con el sonido de puerta, cerrando lentamente el portal.	Cubren su cabeza con el awayo, quedan inmóviles, descansando en posición A.

2.5.3 Fase 3: Laboratorios ceremoniales

“¿Cómo alcanzar a pensar ese punto
en el que el pensamiento afirma la vida
y la vida activa al pensamiento,
cópula del león y la paloma,
pájaro de fuego?”

-Jordi Terré

El proceso de construcción de esta ceremonia escénica se dio a través de nueve laboratorios de inmersión, cada uno entre seis y ocho horas. Antes de la primera presentación pública de esta ceremonia escénica, se realizaron cuatro laboratorios. Posteriormente, antes de cada presentación, se realiza un laboratorio, para afianzar la madurez del proceso. Estos fueron enfocados, por un lado, en preparar a los artistas escénicos para sostener la ceremonia con participantes, generando un sistema de vinculación sólido entre sonido, movimiento e imagen. Y por otro, en comprender mi quehacer como directora, considerando que mi participación es desde adentro, como dirección ceremonista. Una dirección que se ubica entre el campo ceremonial y el dispositivo escénico.

La dirección es parte del proceso, tanto en la creación del sistema ceremonial/ escénico como en la viabilización del mismo. En otras palabras, la dirección se da desde dentro de la escena y a través de lo sonoro. Esto, tanto en los laboratorios como en la puesta en escena de la ceremonia. El ejercicio de la dirección escénica conduce inevitablemente a procesos de toma de conciencia que implican a su vez distanciamiento del proceso creativo. Decía mi abuela: “si quieres conocer, aprende a hacer”. Debo admitir que este proceso lo he armado y desarmado muchas veces, ya que la estructuración del mismo ha ido mutando según el ángulo de observación. Este juego de desenvolvimiento del pensamiento, a través de la experiencia, es el proceso por el cual descubro mi propia perspectiva, asunto que no doy por concluido en este trabajo, al contrario, tengo la sensación de que apenas está amaneciendo.

Los laboratorios se dieron y se dan en una sala amplia de madera, donde se prende fuego en chimenea, se toman plantas medicinales, se instala el dispositivo sonoro con todos los instrumentos (acústicos, digitales y electrónicos), se dispone del espacio vacío para los danzantes

y para la toma de registro audiovisual. Dado que mi intención como directora, no ha sido implementar metodologías para la creación, actuación de fábulas o situaciones ficcionales, el trayecto ha sido y es, un laboratorio ceremonial. Un encuentro de presencias que consienten que pasemos de un estado cotidiano, a un estado expandido de consciencia, lo cual nos permite ampliar el autoconocimiento para posteriormente, presentar una ceremonia escénica, desde un manejo responsable de los tiempos y espacios, de la energía y los cuerpos.

2.5.3.1 Diseño ceremonial como metodología en los laboratorios y la escena. Es menester mencionar que, si lo ceremonial está destinado a la escena, los laboratorios son ceremoniales también, ellos son la base, el origen de lo expuesto en escena. El laboratorio ceremonial no está enfocado en la formación de una disciplina artística. Es un tiempo- espacio para artistas formados ya, que se entregan a una experiencia de confianza espiritual a través de una ceremonia que les permite movilizar emociones y transmutar realidades internas, gracias a la experticia en la técnica que manejan y la honestidad que se permiten en escena. Sin embargo, sí he pretendido que, en los laboratorios, cada artista encuentre su propia forma, a través de lo propuesto, para llegar al estado de consciencia expandida desde el autoconocimiento.

Las ceremonias, tanto en los laboratorios, como en lo escénico cumplen con una serie de secuencias, que retomo de diversas experiencias rituales/ ceremoniales en contextos comunitarios indígenas donde he crecido y aprendido. Puede considerarse una transgresión, el llevar algo de tan alta intimidad al escenario. A pesar de ello, con el permiso y respeto de mis mayores y mayores, de la comunidad que me enseñó a crecer, con la humildad de ser sólo una mujer más al servicio de la vida, hago uso de las herramientas ceremoniales que nos ciñen el espíritu al cuerpo, y el cuerpo al territorio.

Mi intención al pretender disponer de una ceremonia en escena, es la posibilidad de viabilizar y exponenciar, a través de artefactos y tecnología propia de los escenarios, un tiempo- espacio de transmutación y comprensiones intersubjetivas, que hacen parte de nuestro origen como humanos y nos permiten volvernos a sentir parte de un mismo tejido. En este sentido, Rubino (como se cita en Radic, 2002) ubica la unidad original de la especie humana, como el punto de partida de lo ceremonial, esta es una característica constitutiva de la humanidad, más allá de las influencias culturales.

La característica ceremonial de esta creación, hace posible la inclusión de muchas perspectivas humanas, ya que no juega con el texto, ni con un contenido fabular al no haber trama o historia preconcebida. Todo puede ser asumido como conflicto saturado, identificado, en una palabra, o como una serie de abstracciones alrededor de lo subjetivo que, expone características humanas en la necesidad de ser expuestas, y a merced de quien decida comprenderlas y darles sentido. El corazón de cada ceremonia (escénica o de laboratorio) cuenta, por un lado, con una serie de pasos similares, una estructura hecha de secuencias específicas; y por otro lado, con contenidos variables que responden a las necesidades del grupo en cuestión (el elenco o la comunidad). A continuación, paso a detallar el diseño de la secuencia con elementos básicos que cumplimos con el elenco de ikaristas para sostener lo ceremonial, sintetizado en la Figura 4

Figura 4

Secuencia interna de la ceremonia



Esta secuencia considera, por un lado, la técnica artística ya conocida, a llevar adelante por cada ikarista. Y por otro, técnicas ancestrales que yo custodio para la seguridad e integridad del elenco, que también pueden ser vistas como una iniciación en un arte espiritual. Ambas técnicas se conjugan para llegar a un estado propicio para el desenvolvimiento del íkaro.

2.5.3.1.1 Preparación. Nos preparamos mental y corporalmente, desde antes de encontrarnos. Debido a que, una ceremonia necesita mucho de nuestra atención y fuerza, no sólo del cuerpo, sino de la voluntad y la energía. Sabemos con antelación que el día del laboratorio o de la ceremonia escénica, se debe cuidar el cuerpo y las relaciones emocionales. Se recomienda para ese día descansar bien, no tomar café, evitar psicoactivos y comer ligero.

Se usa ropa cómoda y justa al cuerpo, que permita el movimiento. Una vez que nos encontramos, nos disponemos a darle curso a la ceremonia. Antes de iniciar, cada cual realiza un tiempo de calentamiento personal, según el conocimiento técnico que maneje. Este momento de la ceremonia responde a la importancia de decirle al cuerpo y al espacio que vamos a hacer un uso diferente de nuestra consciencia, por lo tanto, vamos a buscar el silencio en el pensamiento. Para poder abrir nuestros sentidos a una experiencia sensible más clara. Para escuchar profundamente desde todo el cuerpo. Para asentir certezas, honrar y aceptar lo que vayamos a realizar. Y empezar a más resonar, menos razonar¹⁷.

La experiencia está guiada por algo que sucede cuando hay vacío en el pensamiento, cuando nos permitimos quedar en blanco, en silencio mental. El vacío consiste en parar el intelecto regalándonos la posibilidad de hacer uso de una consciencia que habita el cuerpo y los sentidos. Para detener la mente en su constante conversación interna y las expectativas que se crean, se trabaja desde la disciplina del pensamiento y nos apoyamos con varias plantas medicinales que impulsan este propósito. Esta fase cuenta con diferentes rituales para su desarrollo, donde yo como maestra de ceremonias, con el permiso de cada cual, empleo: limpia con tabaco, rapé para despejar el pensamiento y toma de cacao ceremonial.

Limpia con tabaco: La planta del tabaco se ha utilizado con fines medicinales/espirituales durante siglos, como planta sagrada para muchos de nuestros pueblos originarios. Es una entidad con quien se puede conversar y a quien se le puede preguntar o pedir consejo. El tabaco en forma de cigarro puro, lo enciendo y lo rezo, saludando al territorio, agradeciendo y pidiendo bendición por los ancestros, por quienes nos acompañan a la par y por la descendencia. El humo del tabaco se emplea para limpiar los campos energéticos, despejar sensaciones de pesadez, coadyuvar en la resolución de procesos personales, internos, que vienen suscitándose cotidianamente en los cuerpos. Mientras limpio, se entiende y se sueltan enredos. Así mismo pido por su protección y su

¹⁷ Esta frase nos acompaña durante todos los laboratorios, encuadrando la actitud del cuerpo.

placer en la realización de la destreza artística. Limpio con humo de tabaco el cuerpo físico y energético de los ikaristas.

Rapé para despejar el pensamiento: Esta fórmula ancestral es fruto de la relación milenaria que han cultivado nuestros pueblos con el tabaco y otras plantas maestras. Actúa física y espiritualmente ayudando a limpiar la glándula pineal, generando silencio en el pensamiento y conectando con la energía personal. Es un polvo fino, café verdoso, hecho a partir de la mezcla de varias plantas curativas provenientes del Amazonas, con tabaco. Es proyectado dentro las fosas nasales mediante un soplo a través de un aplicador en forma de V y viaja en el cuerpo de quien le recibe con la intención de quien está soplando.

La puesta de rapé es una herramienta que se dispone para el laboratorio y las ceremonias escénicas por su efectividad en el llamado a no pensar innecesariamente, a estar presentes en el cuerpo y en consciencia. Para que la ceremonia se desenvuelva, es necesaria la entrega por parte de los y las artistas que la desarrollan. La confianza en su propio cuerpo, así como en los otros cuerpos y en el espacio. El rapé coadyuva a sentir que el espacio y el cuerpo son lo mismo. Así como lo pueden ser el sonido, el movimiento y la luz. Genera claridad en la percepción y dispone el cuerpo a la escucha visionaria.

Entrega de cacao ceremonial: El cacao ceremonial es una preparación originaria del grano de Theobroma cacao, la semilla fermentada, secada, tostada y molida, que, en conjunción con otras plantas, se hace cocer removiendo casi hasta hervir. Esta bebida es rezada y cantada en íkaro, mientras se prepara. Activa una vibración especial y amorosa en quien la bebe, por sus propiedades medicinales y nutricionales. Su efecto es sutil y muy poderoso. En las ceremonias empleo el cacao como un aliado ya que dispone el cuerpo al movimiento y la expresión, genera bienestar y una conexión más profunda con el corazón y el sentir.

2.5.3.1.2 *Desenvolvimiento.* Hasta aquí, haciendo uso de pocas palabras, hemos ido entrando en un estado de abstracción con percepción ampliada. En esta fase nos posicionamos y hacemos uso del cuerpo como instrumento de consciencia, teniendo claridad de sus límites y sus capacidades. Se agradece y usa la técnica ya afianzada -del área de la música, la danza y el audiovisual - y las posibilidades expresivas que cada cual puede ofrecer. A continuación, se marcan los siguientes momentos:

Afianzar: El hecho de ser una unidad compleja, fruto de la dualidad. Y nos permitimos reposar en ello. Se menciona: Yo soy yo, y a continuación se repite el nombre completo. Esta base de aceptar quién cada cual es, permite luego desprenderse de lo que se supone que soy para sólidamente permitir la fluctuación. Es fundamental este paso antes de continuar, ya que asegura la integridad del artista este tiempo- espacio, reconociéndose como un ser completo que puede permitirse recibir información y movilizarla, dejándola transitar sin riesgo de perderse en ella.

Limpiar: En este momento, musicantes, danzantes y cuerpo lumen se diferencian por el enfoque de su tarea: unos toman instrumentos y se posicionan para darle fuerza al sonido, otros toman el espacio y le dan fuerza al movimiento. El cuerpo lumen toma posición en la cámara de registro o en lugar donde maneja las luces y/ o el video a proyectar. Entonces, delicadamente y según lo amerite la situación, con golpes graves de tambor y sonajas iniciamos lo que sienta el cuerpo necesario para despejar, limpiar esa sensación que puede bloquear: mover el cuerpo, desplazarse en el espacio. Escuchando siempre qué pasa cuando hacemos algo. Trenzando lentamente el movimiento con el sonido, como si cada movimiento que se realiza tuviera una extensión sonora en los instrumentos, como si cada sonido que se realiza tuviera una extensión física en los movimientos. Esta acción inicialmente fue de sonido y movimiento, posteriormente se fue vinculando la proyección de video sobre el suelo y el cuerpo de los danzantes, hasta completar las tres partes que forman la trenza.

Consciencia de la apertura: Ya en este punto es una evidencia que los cuerpos están abiertos, en confianza. Este pequeño momento consiste en tomar consciencia de lo que ha sucedido, la atención y la percepción está enfocada de otra manera, el cuerpo está receptivo. Cuando ya el sonido y el movimiento están fluyendo, cuando está despejada la ruta de la expresión, reconocemos que hay una vía, un canal por donde transcurre la energía y por donde, a continuación, vamos a permitir que transite una nueva información. Este ítem es una invitación explícita a reconocerse, a

realizar una metaobservación y afirmar la apertura. En palabras de Jane, danzante del íkaro: “mi cuerpo un tambor, una sonaja, me sacudo de temores y pesos, me dispongo al vacío”.

Entrar en un campo mórfico: Una vez caliente el cuerpo, reconocida la apertura del canal y el pensamiento disciplinado, tomamos otra premisa, una que le da vida al movimiento sonoro, corporal y de luz. Al sentir el cuerpo como un portal de conciencia, se puede exponer una situación compleja a través de una palabra, si permitimos que el cuerpo se mueva solo y que el sonido fluya, inician los sucesos, ya que el campo mórfico se evidencia y permite enaltecerlo. En este momento, se silencia el pensamiento y el razonamiento personal, para que el campo se manifieste ampliamente, permitiendo que se exprese tomando nuestros cuerpos. Consentimos, así que la expresión crezca hasta llegar a un momento en el que reposa por sí misma. Sintiendo colectivamente cómo madura la circunstancia, envejece y busca el fin. Llegando nuevamente a un silencio conjunto.

Esta parte de la secuencia se realizó en los primeros laboratorios con el objetivo de reconocerse en la capacidad de hacerlo, quiero decir, cada cual lo vivenció primeramente de manera individual. Posteriormente, el objetivo se centró en lograrlo como un solo cuerpo, una individualidad colectiva, capaz de iniciar, experimentar y concluir de manera conjunta un movimiento. Por su parte, el cuerpo lumen se dedica a sentir y visionar imágenes que complementen, contrasten, exalten o anulen lo que se está manifestando.

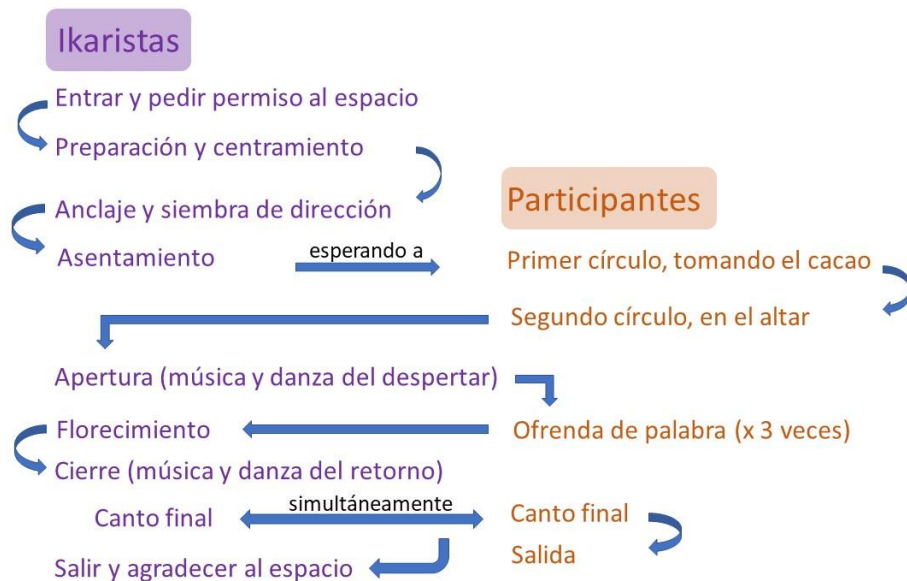
2.5.3.1.3 Conclusión. Salir del campo mórfico: Una vez que se llega al silencio conjunto, se cierra internamente y en quietud, la relación con el campo mórfico. Entonces, cada cual vuelve al yo soy yo inicial, al propio cuerpo en el presente del lugar y del tiempo, en el enraizamiento de estar aquí y ahora.

Honar lo sucedido: Guardamos la calma y en silencio honramos lo que sucedió, aun así, no hayamos comprendido.

2.5.3.2 Fase 4: El sistema de la ceremonia. La ceremonia tiene varios tiempos que los ikaristas y los participantes sostienen con sus acciones y alimentan con su disposición. Estos tiempos se empalman con orden entre sí y permiten que la ceremonia se levante y que luego vuelva a descansar. La ceremonia inicia desde que el elenco de ikaristas llega al teatro y concluye cuando se retiran los elementos del espacio. Los voy a nombrar como tiempo- espacio, ya que cada momento tiene un lugar específico en el que se desenvuelve. Este sistema es interdependiente entre los participantes y los ikaristas. En la Figura 5 muestro de manera general su articulación, para posteriormente detallar cada paso, iniciando con el tiempo - espacio que sostienen los ikaristas y concluyendo con el de los participantes escénicos.

Figura 5

El sistema de la ceremonia



2.5.3.2.1 Tiempo- espacio que sostienen los Ikaristas. Entrar y pedir permiso al espacio: Antes de iniciar el montaje de sonido, luces y elementos de la escena en el espacio, se saluda y pide permiso para habitarlo. El día de la ceremonia, antes de empezar, los ikaristas saludan el espacio y se vinculan con él en silencio. Espacio físico: El teatro y todas las inmediaciones que vamos a habitar.

Preparación y centramiento del cuerpo: Se preparan las plantas que nos van a acompañar. La semilla del cacao se procesa en la cocina del teatro. Se le habla al cacao, pidiéndole que disponga su capacidad a nuestro favor. Que nos ayude a sentirnos en comodidad y nos de salud. También se habla con las plantas de olor que limpian el ambiente y lo cargan de belleza sensorial. El vapor de aroma de estas, se lleva a todas partes del escenario, antes de que entren los participantes, y acompaña a los ikaristas en sus tiempos de centramiento, anclaje, siembra y crecimiento. El cuerpo de los ikaristas se calienta, estira y predispone al movimiento y la atención, recogiendo cada vez más la energía, hablando poco. Espacio físico: Cocina, camerinos, escenario.

Anclaje y siembra de dirección: Se bebe cacao, se emplean tabaco y rapé para despejar el pensamiento, se prende el fuego de las velas del altar/ escenario. El elenco hace- grupal y de forma circular, en el centro del escenario- la danza del anclaje y la siembra (detallado más adelante). Con esto se posicionan en el espacio y en el cuerpo, al mismo tiempo despiertan su energía ceremonial y unifican la fuerza y el sentido de estar ahí. Se visten con el atuendo, se reza el chumbe y se realiza la pintura facial. Espacio físico: Camerinos y escenario.

Asentamiento: El elenco espera en silencio, en su lugar del altar, que suceda el primer círculo, la toma de cacao de los participantes. Espacio físico: Escenario.

Apertura: Los participantes llegan al altar y se posicionan formando el segundo círculo entre todos, en este momento se complementan las partes. Los participantes ocupan su lugar, de pie, dándole sentido al espacio y a los ikaristas. Entonces los ikaristas realizan la música y danza del despertar, con lo que inauguran la energía del círculo completo y la integran. Espacio físico: escenario.

Florecimiento- Tránsitos de palabra: Se sienta, voluntariamente, un/a participante y pronuncia su palabra. Esto activa el mecanismo del florecimiento de los ikaristas, que inician los tránsitos de la palabra dicha. Se reciben máximo tres palabras en cada ceremonia escénica. Espacio físico: escenario.

Cierre y canto final: Los ikaristas realizan la música y danza del retorno, con esto, reúnen y cierran la energía del círculo. Después, los danzantes y el cuerpo lumen se unen al círculo general, para conjuntamente sosegar la energía y alivianarla, a través de un canto grupal. Espacio físico: escenario.

Salir y agradecer: Los ikaristas piden permiso al espacio para salir y le agradecen por haber permitido el encuentro. Recogida de materiales y equipos. Se limpia el escenario vacío con el agua de plantas de olor con que inicialmente se preparó. Espacio físico: Todas las inmediaciones del teatro que han sido habitadas.

2.5.3.2.2 *Tiempo- espacio que sostienen los participantes.* Primer círculo, tomando el cacao: Tiempo de bienvenida, introducción, contextualización y apertura a la ceremonia, preparación para el encuentro en el segundo círculo. Este momento es entre participantes, en la sala está dispuesto el mobiliario de manera circular. Se les ofrece cacao y se les explica el orden y los límites de la ceremonia. Se les pide que piensen en una palabra limitante o dolorosa que quieran sea movilizada y expuesta en el altar (el escenario). Una vez que reciben la información y la bebida, ingresan, trasladan su cuerpo y su disposición hacia una comunión, hacia la pérdida de la individualidad, volverse todos, una sola persona en el escenario. Espacio físico: antesala del teatro.

Segundo círculo, en el altar: Al llegar, son invitados a posicionarse en círculo, completándolo, ya que en escena están los musicantes iniciando el círculo y los danzantes en medio del mismo. Inicia la música y danza del despertar por parte de los ikaristas. A su conclusión se les entrega un bastión con el que pueden manifestar su energía afirmándolo en el suelo cada vez que sientan la necesidad. Y se invita a un participante escénico a dar una palabra. La figura de los participantes, a partir de ahora es otra, con este elemento reciben un atributo de fuerza desde su posición. Espacio físico: escenario.

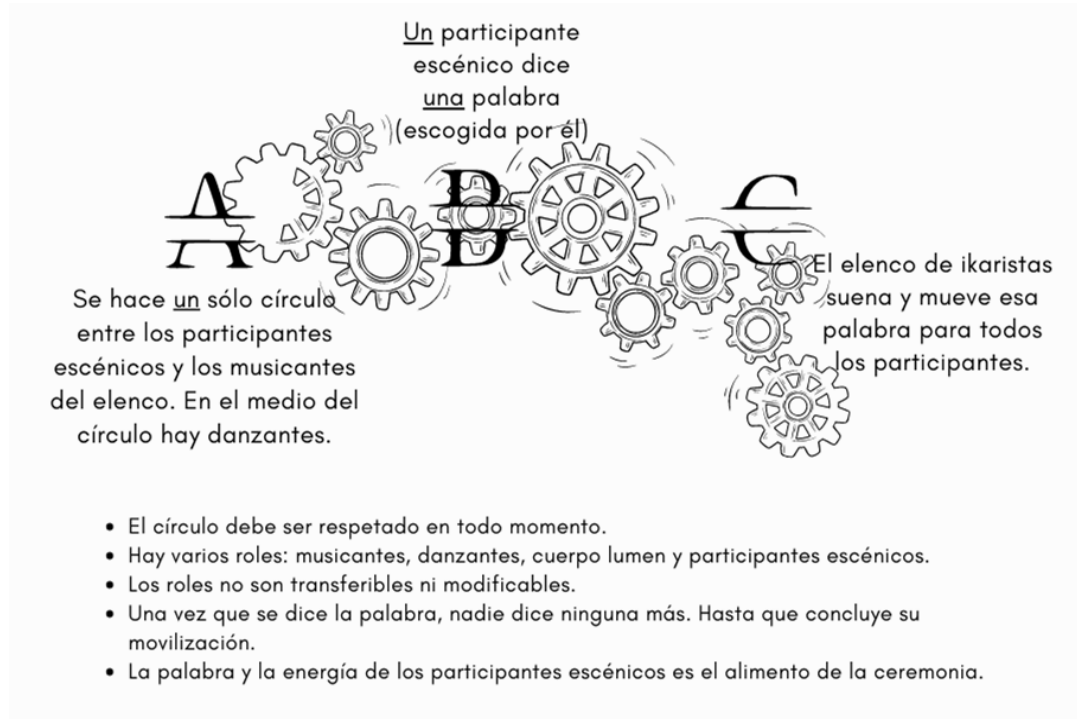
Ofrenda de la palabra (x3): Un participante escénico decide poner su palabra, se desplaza desde el lugar del círculo que ocupa hasta un asiento cubierto, ubicado también en el círculo, frente a los musicantes. La palabra la debe mencionar en voz alta varias veces para que todos puedan escucharla. Esta parte es central en la ceremonia, ya que la palabra es el detonante de las artes vivas, la llave que abre un portal hacia un campo de sentidos y semánticas, que transforma la vibración de los cuerpos y se deja movilizar por ellos. Una palabra que es suficiente para colmar

el tiempo y el espacio. Una palabra que es afín a todas las personas que la vivencian. La movilización de la misma por parte de los ikaristas se llama florecimiento. Se reciben hasta tres palabras por noche, todas las palabras tienen igual relevancia en tiempo y energía dedicada. Luego de concluir la última palabra, los ikaristas realizan la música y danza del retorno. Espacio físico: escenario.

Canto final: Los danzantes y el cuerpo lumen se unen al círculo general. Aquí se realiza un canto para aterrizar energéticamente y vaciar el peso emocional que quedó en los cuerpos. Permitirse sonar y resonar en colectivo, sacar la voz de manera armónica y desprejuiciada, constituye un elemento de liberación de cargas energéticas y asegura que el retorno de la ceremonia esté contenido. Espacio físico: escenario.

Posteriormente los participantes salen del escenario hacia la recuperación de su cotidiano, Se desprenden de lo circular, lo compartido y absorbente de la ceremonia, para ingresar en su mundo conocido. Suele suceder, que después de la experiencia, la mente se activa de forma racional y empieza a darle orden a lo vivido, sacar conclusiones y razonamientos válidos para cada cual. La disposición circular de la antesala se conserva por si quieren compartir, aunque muchas veces, el silencio es una forma de procesar la información.

2.5.3.2.3 Engranaje de la ceremonia. A continuación, haré una exposición de cómo funciona “el juego” de la ceremonia escénica Sapanani, esta descripción se refiere al acontecimiento central, al mecanismo de acción que la detona cuando los participantes escénicos se encuentran con el elenco de ikaristas en el escenario.

Figura 6*Engranaje de la ceremonia*

Las especificaciones descritas en las viñetas de la

Figura 6, son quienes configuran el carácter del sistema de la ceremonia, en la medida en que describen el modo de las relaciones y sus posibilidades, o sea, sus límites. En esta creación, la participación de sus componentes está demarcada, contribuyendo a abrir otros campos de autonomía. Los límites son expuestos a los participantes al inicio, y se sostiene su cumplimiento en una complicidad implícita entre todos, la disposición circular coadyuva, ya permite que quienes

están en escena puedan verse y sentirse. “Para hablar de autonomía es preciso hablar de límites. No es posible ser autónomo si no existen límites y todo ser o sistema autopoiético es autolimitado” (Garcandía, 2011, p. 64). También podemos observar, en la figura anterior, que el acontecimiento sucede a partir de una palabra que se quiere movilizar, esta es asumida por todos, sin embargo, sólo el elenco de ikaristas la moviliza externamente, a través de su arte correspondiente.

2.5.3.2.4 Aplicación de lo sistémico en Sapanani. Seguidamente, nombro y relaciono algunos principios de la teoría general de sistemas¹⁸ de von Bertalanffy (1995), que fundamentan el sentido de la dirección para Sapanani: “El todo es mayor que la suma de sus partes.” (Totalidad). La ceremonia escénica es más que todas sus partes juntas. Ella es el todo y trasciende las características individuales de sus miembros, que en este caso son los artistas escénicos y los participantes.

– “El todo determina la naturaleza de las partes”. La ceremonia está al servicio de la comunidad que la alimenta y las partes hacen posible la existencia de la ceremonia. Por lo tanto, las partes que constituyen la ceremonia son servidoras también, la humildad en el quehacer es primordial para seguir aprendiendo, asunto que permite la cualificación.

– “Las partes no pueden comprenderse si se consideran aisladas del todo”. La pertenencia es el principio de relacionamiento, y desde ahí el sentido cobra dirección. Sólo tomando es posible transitar, transformar y movilizar. Si no hay arraigo, no es posible participar. Hago una distinción entre “el tomar” y “el recibir”, ya que el primero es activo, depende de la propia voluntad y el segundo es pasivo. Este mecanismo se afianza en las danzas y músicas que hace el elenco de ikaristas en la ceremonia. Con sistemas de sonido y movimiento que asienten la integración.

– “Cada parte es considerada un agente complejo y autónomo”. Por un lado, a pesar de clasificar a los artistas escénicos por áreas y distinguirlos de los participantes, ninguna de las partes es tratada como autómatas o diferenciada en su potencial humano de complejidad. Por otro lado, el elenco de artistas escénicos tiene como propia consigna el estar constantemente cualificados para su quehacer. Desde esta dirección se alienta a mejorar su destreza y confianza de manera

¹⁸ La teoría general de los sistemas tiene como primer representante a Ludwig von Bertalanffy quien en la década de 1940 enunció sus conclusiones a partir de sus estudios en biología con el fin de proporcionar un marco teórico y práctico a las ciencias naturales y sociales. Supuso un cambio de paradigma que develó nuevas realidades a la comunidad científica, por la consideración holística e integradora en la observación.

independiente, ya que la ceremonia no se enfoca en formar artistas, sino en dirigirlos hacia algo mayor que la técnica.

– “Las partes están dinámicamente interrelacionadas y además son interdependientes entre sí”. Bajo este principio se origina el mecanismo de la trenza entre el elenco de ikaristas, funcionando como una unidad. Y también el mecanismo de acción entre la palabra del participante escénico y el elenco. Siendo la interdependencia lo que logra que la ceremonia funcione como un sistema, un organismo vivo que muta cada noche de presentación, ya que cada vez vienen participantes diferentes.

– “La integración se define como el grado de interrelación de las diversas partes que constituyen al todo”. La satisfacción se da en la medida en la que nos integramos. Cuando la vinculación es acertada, la energía fluye entre los cuerpos. Generando que el sistema se recargue, caso contrario, se deteriora.

– “Cada parte tiene una función que desempeña a fin de que el todo pueda cumplir su propósito”. De esta manera: los musicantes, manejan la parte sonora por excelencia; los danzantes, el movimiento físico; el cuerpo lumen, la proyección de video y las luces escénicas. Todos se concentran en la palabra que enuncia un participante, el propósito es movilizarla, exponerla, desenvolverla en varios lenguajes, dentro del marco de la ceremonia. Este es un proceso de infinita cualificación.

Al respecto Antonio Cobos, danzante ikarista dice de esta creación, “se teje el vínculo con la persona de la palabra al acercarse, no es sólo el cuerpo el que se levanta, sino que es una energía que se entabla. La palabra detona. Y el vínculo se estrecha con la sonoridad”. Desde esta perspectiva, la dirección asume al elenco, al proceso de crecimiento y elaboración, la puesta en escena y las presentaciones, como un sistema organizacional complejo, lo que devela la continua relación entre el caos y el orden.

2.5.3.2.5 Tejido de formas y ambientes. En este acápite voy a detallar sobre las disposiciones que se tejen en el espacio, logrando configurar el ambiente ceremonial.

Disposición de la imagen de los cuerpos: El atuendo que emplean los ikaristas es el siguiente: Para los musicantes y el cuerpo lumen es similar, un diseño que porta comodidad y formalidad en tonos crudos. El atuendo para los danzantes es en colores terracota y permite ver y

sentir el movimiento. Todo el elenco porta un ch'umpi¹⁹ atado en la cintura, cubriendo la zona del ombligo. Cada cual lleva uno exclusivo, tejido a mano en telar por artistas mayores de la zona andina que mantienen viva la palabra del tejido. Cada ch'umpi lleva tejida una expresión del fluido existencial, manifestando en sus formas y colores, fuerzas, relaciones y capacidades naturales. Él es protector de la energía vital y un remanente de mantener el centro en su lugar, un pilar que sostiene el cuerpo. Sin él, los ikaristas no deben salir al escenario, pues corre riesgo su integridad²⁰ psicofísica espiritual.

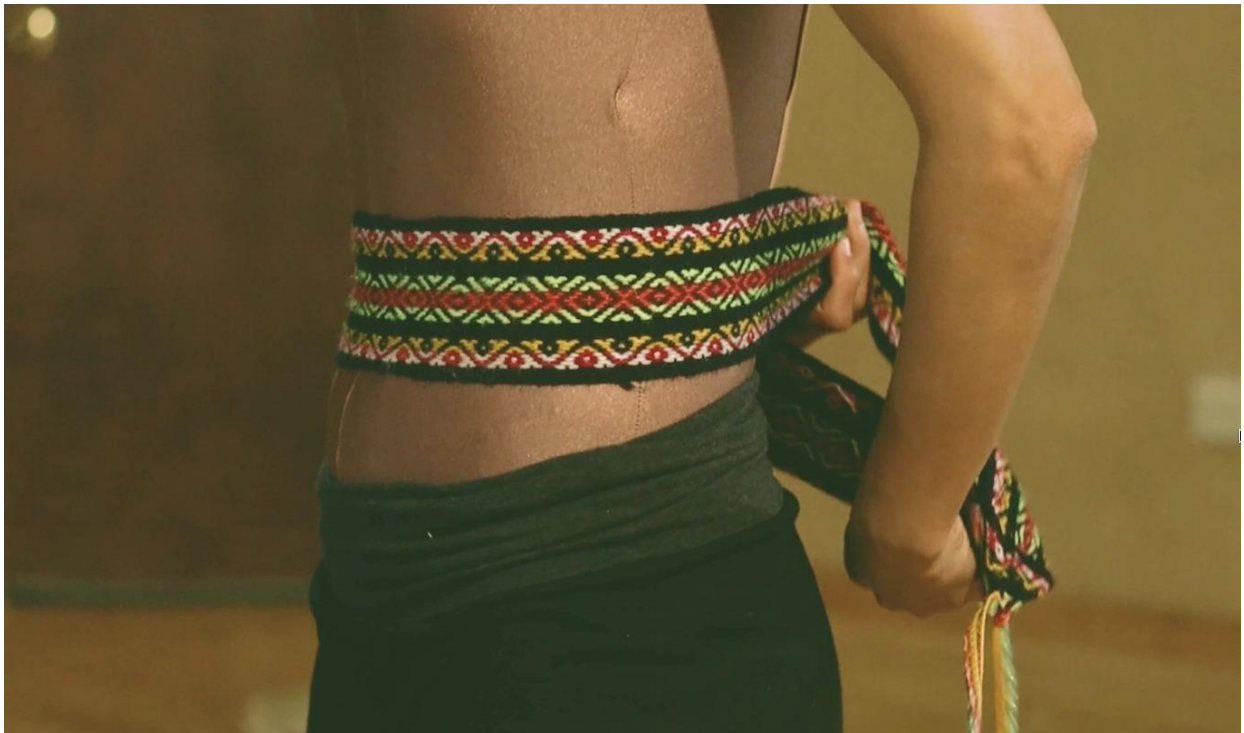


Figura 7

Ch'umpi

¹⁹ El ch'umpi es una prenda que tiene orígenes precolombinos, y se sigue utilizando en la actualidad como elemento ornamental en la vestimenta tradicional quechua, y como útil legado al autocuidado del cuerpo. Es un tejido con varios hilos de colores, de por lo menos 10 cm. de ancho y 1 metro de largo con el que se envuelve la cintura en los adultos y el cuerpo de los infantes.

²⁰ En la cosmovisión andina, el ombligo es un portal en el cuerpo. Es responsabilidad de quienes están movilizándolo energía, o transitando cambios, protegerlo de contaminaciones perniciosas que confundan o distraigan la labor que se pretende realizar. Por eso, el ch'umpi es parte del atuendo tanto para actividades cotidianas de fuerza física (como sembrar, cosechar, cargar o construir), para momentos sagrados (como parir, gestar o menstruar) como para momentos ceremoniales (casamientos, toma de medicinas, encuentros festivos, danzas y demás actividades relacionadas con entidades).

Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

Además, en el escenario, cada danzante cuenta con un awayo colorido de 120 x 60 cm. Con el cual realizan las danzas del despertar y del retorno, cubriendo parte de sus hombros y en ocasiones también la cabeza. Este elemento se retira cuando van a realizar el florecimiento, o



tránsito de la palabra, quedando, simbólicamente, desnudos frente a ella.

Figura 8

Danzantes de pie

Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

Figura 9*Percusión de musicantes*

Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

Pintura facial: La realización de la pintura facial es tomada como un tiempo ritual personal de aprender a dibujar sobre el propio rostro, claves que propicien la dirección y el anclaje de la energía. De esta manera, las líneas verticales unen el cielo y la tierra, lo ideal con lo material, lo abstracto con lo concreto y hacen un llamado a lo sutil para su manifestación. Las líneas horizontales, generan un puente que se equilibra entre la expansión y la contención. aludiendo a la hermandad entre quienes estamos presentes, un ser yo como tú.

Así, dependiendo de la zona del rostro donde se ubican los trazos, el significado que se le otorga, como marcas de declaración del estado de consciencia que se pretende sostener. Por ejemplo, en los musicantes suelen colocarse líneas verticales saliendo de los ojos, como alusión al flujo de la sensibilidad despierta. Sin embargo, también debo aclarar que la pintura facial, en cuanto a sus líneas, es variable y responde a la situación en la que se encuentre el artista de la ceremonia, así, es un apoyo para sostener sus cualidades en escena. Al mismo tiempo y de forma ineludible, todos los artistas del elenco, llevamos pintadas pupilas sobre los párpados. Esta marca grupal, habla por sí sola cuando el ikarista cierra los ojos. Entonces se manifiestan otros ojos por encima de los propios, que parecen de una máscara. Estos ojos hablan en el sentido que cuando el ikarista cierra los ojos, no deja de ver, está mirando con sus ojos hacia adentro. Y de igual forma, está mirando hacia afuera con su cuerpo. Los tiempos de cerrar los ojos, son un código entre los ikaristas, ya que es la petición de espacio para sí, quietud o manifestación de un estado de contemplación.

Figura 10

Pintando la fuerza



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

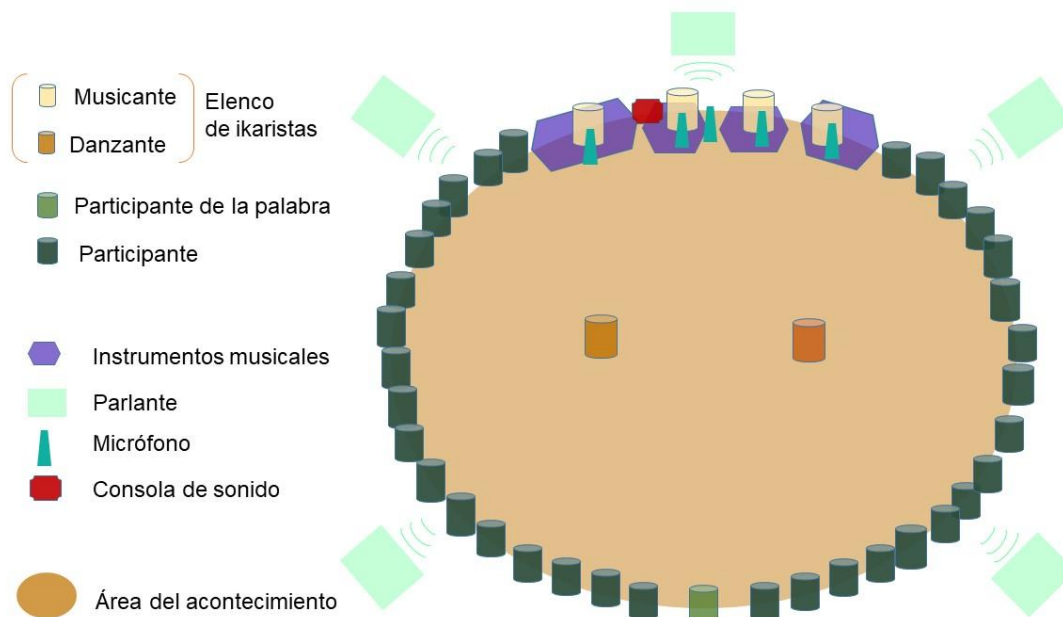
Disposición sonora: Para cumplir con el efecto sonoro deseado, la amplificación del sonido debe, en la medida de lo posible, ubicarse alrededor del círculo de personas, para generar una sonoridad envolvente, capaz de desplazarse en el espacio a través del paneo, manejado desde la consola, ubicada entre los musicantes. Las voces, los vientos y los instrumentos de sonido débil son amplificados con micrófonos, que, a su vez, son monitoreados en cuanto a mezcla y efectos, por la consola anteriormente mencionada. El teclado sintetizador, es amplificado por línea, en lo posible en estéreo. Los instrumentos son únicamente empleados por los musicantes, de manera intransferible hacia otros roles de la ceremonia. Sin embargo, cabe mencionar que algunos participantes escénicos cuentan con bastiones, con los que pueden producir sonido al golpearlos verticalmente con el suelo. Asunto igualmente intransferible hacia otros roles de la ceremonia.

En la

Figura **II** podemos observar la disposición de los equipos e instrumentos en el espacio y en relación a las personas ya ubicadas en el escenario.

Figura 11

Disposición sonora



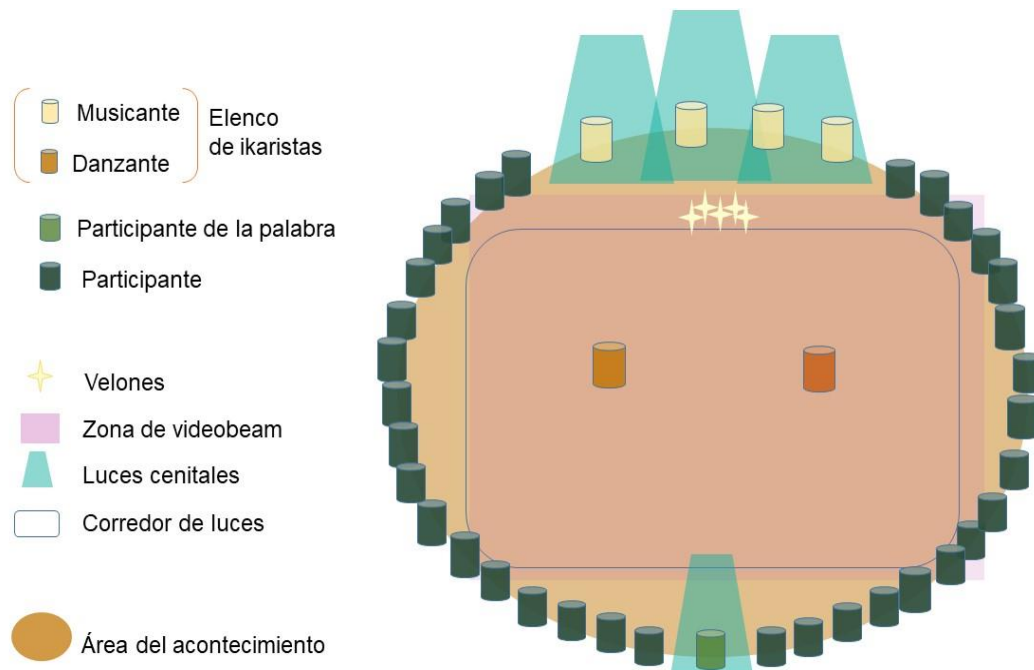
Disposición de luces y video beam: Para la iluminación, la ceremonia escénica cuenta con tres formas específicas: luces, video beam y velones. Los dos primeros funcionan de manera independiente, a veces juntos y en otros momentos, separados.

Sobre las luces: Seleccioné dos colores estables para su diseño general, el ámbar y el azul turquesa, que contrastan y son casi complementarios. Ámbar: Mezcla de amarillo con naranja, por su calidez y dentro de ella, la sensación de acogida y dulzura que provoca en el cuerpo, la coloración que da al caer en los cuerpos, se asemeja al que dan las velas y provoca confianza. Considero que es un color que habla de quietud y energía estable.

Azul turquesa: Mezcla de azul y verde por la sensación de frescura, relajación y calma. Es un color que puede expresar movimiento y misterio.

Sobre la presencia del video beam: Se proyectan videos hacia el suelo, que caen sobre los cuerpos danzantes durante la ceremonia.

Sobre los velones: Delante de los musicantes, se dispone de un conjunto de velas y velones, que se prenden desde el inicio, contando con la presencia de un fuego calmo en escena, y se apagan al concluir la ceremonia. En la Figura 12 podemos apreciar el tejido de las luces en el escenario:

Figura 12*Diseño de luces*

Las luces están dispuestas desde el inicio del segundo círculo, iluminando el altar de manera estable. Luego cobran movimiento, cambiando el ambiente y dando preeminencia a los azules, en el momento de la mención de la palabra. Ya en el florecimiento es cuando interviene el video beam, participando con diversos motivos de video sobre los cuerpos de los danzantes y llegando a “salpicar” un poco del mismo sobre los participantes escénicos. Es en este tiempo, donde las luces y el video beam tienen un diálogo con los otros artistas y los participantes en la escena.

Circularidad en el espacio: En esta creación, la disposición circular y envolvente es una traducción del pensamiento circular. Esta afirmación significa que “tiene predilección por observar cómo se articulan los fenómenos, qué relaciones mantienen y cómo se presentan los acontecimientos de retroacción en sus diferentes expresiones” (Garcíaandía, 2011, p. 46). Con esto quiero recalcar que, la ceremonia es un proceso que se regula a sí mismo, con acciones particulares que inciden en el conjunto total, integrándolo y modificándolo. Por lo cual, todas las disposiciones están al servicio de ella, siendo la circularidad quien permite el desenvolvimiento en horizontalidad, de sus participantes y de la información que se manifiesta. Además de permitir que

la energía circule entre todas las partes, ya que no hay esquinas. Expongo así, las cualidades que se exigen dentro del espacio para ello:

-La telonería es empleada para romper las esquinas, en caso de estar en una caja negra. Intentando que el espacio quede envuelto y se sienta envolvente.

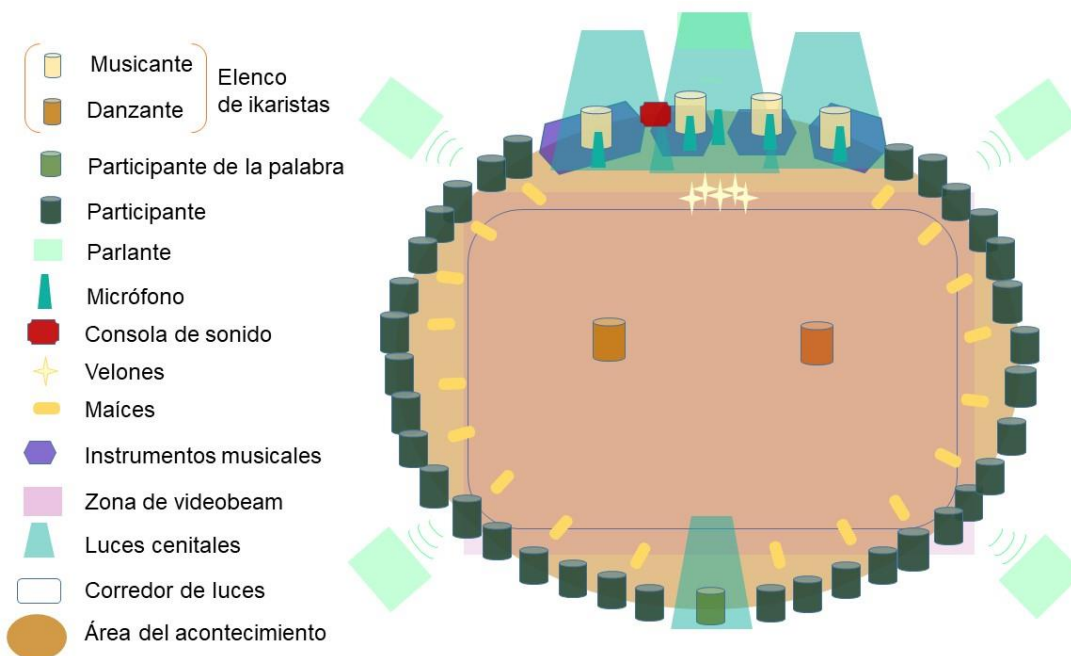
-Se retiran las butacas de los espectadores. Se ofrecen sillas, dispuestas circularmente, a las personas que no puedan mantenerse en pie por circunstancias físicas.

- Se emplean mazorcas para la demarcación del círculo en el espacio, a la vez que se posiciona a los participantes detrás de ellas. De esta manera se genera un límite orgánico entre el borde del círculo, que es el espacio de los participantes y el medio, que es el espacio de desplazamiento de los danzantes y de la proyección del cuerpo lumen.

- Todo confluye en el medio del círculo, la sonoridad, la luz, el movimiento. Sin embargo, no se invisibiliza ni enmudece a los participantes, dejándoles siempre, aunque de manera no muy nítida, perceptibles entre sí, como una posibilidad de atención más, entre todo lo expuesto.

Figura 13

Tejido general de las disposiciones escénicas



Como podemos observar, las disposiciones de luces y sonido están al servicio del elenco, sin excluir a los participantes, y los elementos de escena con mínimos, ya que mi interés está centrado en el cuerpo en su integridad y no solamente en lo visible. Debido a que el uso del espacio no es lineal, la capacidad de participantes que soporta el escenario es menor a la normalmente acostumbrada. Así, un escenario de 12 x 9 metros puede acoger a un máximo de cincuenta personas. Y en relación a esta medida espacial, puede calcularse el aproximado de personas que pueden acudir a celebrar la ceremonia escénica. No obstante, debido a las cualidades energéticas de la creación, el máximo de participantes que se acepta, más allá de la capacidad física del espacio, es de sesenta personas, incluyendo el elenco. En la Figura 13 podemos observar cómo todas las partes hacen un solo rostro: El de la ceremonia escénica Sapanani.

2.5.4 Consideraciones éticas

Esta investigación creación se rige por los tres aspectos bioéticos planteados por Gracia (2008): respeto a las personas, búsqueda del bien y la justicia. Con relación al respeto hacia las personas se consideran dos puntos: el respeto por el cuerpo, la vida personal y la dignidad. Al no exponer la vida íntima, generar humillaciones o faltas, tanto de manera privada como pública. Se emplean frases como “todo lo que experimentamos es de todos y todas, en este espacio nada es ajeno a nadie”, “vamos a vivir este acontecimiento con mucho respeto, sintiendo que somos parte de un mismo cuerpo social, una comunidad”, con afán de integrar a todos los participantes en una misma sintonía.

En lo que a la búsqueda del bien común se refiere: Por un lado, con la ceremonia y el íkaro como legado inmaterial de la humanidad, en el tratamiento y manejo, tanto del contenido, como de las prácticas y permisos ancestrales que se requieren para desenvolverlos. En este sentido, me responsabilizo al proponer algo que he estudiado y experimentado previamente. Por otro lado, al asegurarme tanto en el diseño, como en la práctica, que la ceremonia escénica cuente con mecanismos de apertura y de cierre adecuados a la misma.

En cuanto a la información y comprensión de lo que es el acontecimiento escénico, inicialmente y previo a la entrada a la ceremonia, se hace una explicación y descripción de lo que se va a experimentar en escena. Se permite a la voluntad de cada quien, su participación en ella.

Todo lo que se ofrece a los participantes, se deja bajo su total aceptación, no existe un movimiento o acción forzada hacia ellos, ya que la participación es dada por voluntad propia, está abierta la posibilidad de retirarse. Sin embargo, y por fines de seguridad, las acciones de los participantes escénicos están limitadas y regidas por el autocontrol y la capacidad de adaptación al contexto ceremonial, por ello, reitero en las condiciones del mecanismo de la ceremonia: Los roles son intransferibles: cada persona en el escenario tiene un lugar y un propósito fijo. Al no contar con la cuarta pared, se debe cumplir con límites de seguridad demarcados en el suelo, que permiten que la distinción de roles se regule.

El círculo debe ser mantenido en todo momento. En el espacio de la ceremonia no se debe hablar, únicamente se permite la palabra de quien la ofrenda para ser movilizada. Se permite el desplazamiento, únicamente para ir al lugar donde se ofrenda la palabra. En caso de que esto se trasgreda, el elenco detiene su acción hasta que se restablezcan los principios que rigen el respeto a la ceremonia. En cuanto a la justicia: Esta investigación creación no está enmarcada en parámetros de imagen o acciones que discriminen por género, origen, credo/ religión, o capacidades diferentes. Sin embargo, debido a la condición cambiante e incierta del acontecimiento, esta ceremonia es apta para personas mayores de 16 años.

“La naturaleza produjo a los danzantes en su círculo, así como produjo el maíz en su círculo y los signos en las selvas”. (Artaud, 2014, p. 71)

Figura 14

Danzantes en su círculo

Nota. Fuente. (Mazuera , 2022).

3. Capítulo III: Sobre la dirección de esta ceremonia escénica

En este capítulo presento los principios vitales sobre los que se fundamenta la ceremonia escénica de esta creación, mi posición en la dirección de Sapanani, mi concepción personal de la dirección, del cuerpo del artista escénico, de los participantes, del tiempo- espacio y del texto y la palabra. Algunos fundamentos, mencionados con anterioridad y compartidos con el movimiento del teatro ritual, otros, esparcidos por todo este documento, desde un posicionamiento

epistemológico personal, que reivindica la construcción plural, intersubjetiva e intercultural correspondiente a este continente, cuyas bases se encuentran en la tradición oral. Por lo cual, propongo que quien lee el presente documento, intente posicionarse en mis pies y se permita así, entrar en la dimensión que honestamente intento compartir.

3.1 Mi concepción sobre la ceremonia

El término ceremonia es, desde mi contexto, una situación colectiva en la que ofrendamos disposición para consagrar la energía y atención en un foco común: la expresión artística como acontecimiento sensible, donde el sonido, la imagen y el movimiento se exponen en el plano físico, trascendiéndolo también.

Las prácticas ceremoniales hacen parte de la vida de las poblaciones que en nuestros territorios saben de artes específicas para agradecer, conectar y sostener con respeto lo sagrado de manera coherente. Estas poblaciones afirman su sentido de vida en ceremonias milenarias, que acompañadas de plantas maestras cumplen con su propósito: ser parte humilde y saludable de este planeta, ser empático con el cuerpo, la comunidad y la naturaleza. Todo lo que nos rodea tiene vida. Y a esa vida hay que saber hablarle y pedirle permiso antes de transformarla o hacerla partícipe de nuestros movimientos. Así, los espacios tienen memoria, pensamientos y deseos.

La vida no siempre tiene nuestra forma humana; la multiplicidad de maneras de expresarse desborda nuestras mentes limitadas. Las autoridades espirituales de las comunidades originarias nos recuerdan una y otra vez la importancia de este hábito, del respeto a aquello que no es humano; justamente porque se entiende que convivimos con otras fuerzas, energías y formas de vida que permiten nuestra existencia como especie. Así, la humanidad no “gobierna” nada, la humanidad es una especie más al servicio de la vida. Y desde ahí, la relación con el entorno cobra perspectiva y cualidades multisensoriales. Este planteamiento de encuentro con la vida o con la escena, coincide plenamente con el abordaje integrador ecológico, que expresa:

El sentido profundo de la ecología observa el mundo como un todo no escindido, donde no existe la separación jerarquizada del ser humano y el resto de la naturaleza. Nada está separado de su entorno, todo está constituido por fenómenos interconectados e

interdependientes. Los seres humanos no son sino una de las hebras del hilo del entramado complejo de la vida y del universo, todos los partícipes del fenómeno de la vida están inmersos en contribuir para su perduración. (Garciandía 2011, p. 71)

Al integrar nuestras polaridades accedemos a sostener la salud de nuestro entorno, por el contrario, al negar una parte, rechazamos la integridad. Y es en la búsqueda constante del equilibrio y la salud, que posibilitamos la transformación. Dice Fischer- Lichte: “Si el teatro quiere recuperar su potencia transformadora, deberá orientarse hacia el paradigma del ritual y en la experiencia específica que éste posibilita.” (2003, p. 98) Por lo cual, es necesario reconocernos vulnerables, habitar el deseo de movilizar algo para que esta experiencia sea viable.

Por ello, acceder a la posibilidad de racionalizar poco y permitirnos sentir más, es la llave con la que se despliega una vasta faceta de manifestaciones sensibles de los participantes en una ceremonia. En virtud de ello, podría decir, sistémicamente, que, en una ceremonia, los participantes hacen la ceremonia y la ceremonia está en los participantes. Y añadido, que al ser las realidades fuentes fluctuantes, una ceremonia jamás se repite, su contenido varía según quienes la componen, es un acontecimiento sensible y repleto de contenidos profundos y efímeros. Las ceremonias abren una dimensión metafísica que permite la comunión con realidades internas, complejas de asimilar de otra manera. Por ello, consentir que lo simbólico se exprese, permite que la subjetividad de quienes la presencian genere un rico relato cargado de metáforas, formas y sensaciones que la racionalidad, posteriormente, se encargará de hilar y dar sentidos.

La ceremonia es en presente y en presencia de todas sus partes, las cuales se movilizan con ligereza dentro de una estructura sólida que lo posibilita. Esta estructura limita y enfoca el sentido de la misma, sin perder lo efímero, el devenir del que está hecha su carne. Responde, además, a una necesidad social, ya que la conexión con las otras personas, con lo cósmico y lo subjetivo es una necesidad humana. Somos el único animal que se encuentra para observarse en otros estados de conciencia y pensar sobre sí mismo en colectivo. Por ello, su fin último, no es el de comunicar, ni el de enunciar claramente un mensaje para un receptor, entregar una fábula y mucho menos algo didáctico. Es una experiencia donde podemos encontrarnos en otras personas, recordar o asentir realidades. Una experiencia para honrar en silencio, donde *nadie es ajeno a nada de lo que sucede*.

Una fuerza espiritual subyace en esta porción del planeta y se lo debemos a nuestros ancestros, nativos del territorio. No nos hace falta viajar a otro continente para encontrarnos con tradiciones ancestrales vivas. Entre nosotros están latiendo aún, espacios vitales donde la ceremonia es el pilar que sostiene la vida de los pueblos, más allá de lo que se entiende racionalmente como imaginería, es un encuentro con lo sagrado. De manera que lo sagrado es sistémico también, lo atraviesa todo y es multifacético, pues las formas de manifestarse son diversas. Es aquello que permite que estemos latiendo y maneja con suprema inteligencia el movimiento de los astros, el ritmo de las aguas, el nacimiento de las especies, el equilibrio y el caos; trasciende los alcances de nuestro conocimiento y comprensión. Es imposible, tomar una palabra de cualquier idioma, que abarque lo que es. Las religiones han intentado aprisionarlo en sus formas, pero lo sagrado es salvaje, infinitamente creativo y profundamente amoroso.

Desde donde yo aprendí a sentir la vida, lo sagrado, es lo que diseñó al cuerpo humano y sus misteriosas posibilidades. Por lo tanto, está adentro y está fuera de él, está arriba y abajo, delante y detrás, en lo visible y lo invisible. No necesita relucir, imponerse o apoderarse, porque es la existencia misma. De acuerdo con Eliade (1992b) “lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia” (p.11). Ya que una de las características del espacio en el cual se desarrolla lo sagrado es la heterogeneidad, pues existen dimensiones de ese espacio que son cualitativamente distintas. Estas cualidades se las otorga el pensamiento humano y en consecuencia, su relación con el espacio y el tiempo.

3.2 Ceremonia escénica Sapanani

El diseño de esta ceremonia escénica se articula con la definición que Herrmann (como se cita en Fischer- Lichte & Rosel, 2008), hace sobre la puesta en escena como la fiesta del teatro, más que una “obra” es un acontecimiento. Sapanani, apreciada como acontecimiento se acciona gracias a la vinculación entre partes específicas con lenguajes específicos. Por un lado, los artistas escénicos, por otro lado, los participantes escénicos, cada cual, con su cuerpo, tiene su lugar en la escena.

De acuerdo con Pallasmaa (2006), las obras de arte que le hablan al intelecto y a las capacidades conceptuales, en un bombardeo incesante de imaginería inconexa, de productos

manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento con velocidad, sólo conducen al vaciado gradual del contenido emocional de las imágenes, a la mercantilización autofagocitante de cada persona, sin tener el valor, o la posibilidad de afrontar su propia realidad existencial. Si queremos un papel emancipador o sanador en lugar de reforzar la erosión del significado existencial, debemos reflexionar sobre la multitud de caminos secretos por los que el arte está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo.

En concordancia con los planteamientos anteriores, la ceremonia es en sí misma un organismo completo. Evoluciona en sí misma, sin expectativas mayores a adaptarse a las necesidades por las que fue diseñada. Por lo tanto, es comprensible que, al adaptarse a las necesidades, se contamine con otros modos expresivos, llegando a parir escenas, órdenes y otras formas de mostrarse que han satisfecho a las sociedades que la alimentan. Ya que el teatro es una de sus criaturas, la ceremonia puede ser teatral, mas no necesariamente. Su única condicionante se halla en el interior de sus participantes, ya que depende de su voluntad abrirse y disponerse a sostener un aura común de solemnidad visionaria. En otras palabras, la medida de los alcances de una ceremonia obedecerá a los alcances de la disposición de sus participantes. Por lo tanto, podría decir que la ceremonia posibilita convivir en otra dimensión comprensiva de la realidad, es un estado de conciencia compartido, donde se abre y proyecta la perspectiva interna de los participantes.

Es desde aquí, que planteo reivindicar la ceremonia como elemento ancestral y fundamental del encuentro humano, en la necesidad de hallarse parte de una comunidad, para elaborar, simultáneamente, pero de forma intersubjetiva, visiones, claridades y expansión de las realidades, porque esta función constituye una parte orgánica del sostenimiento saludable de cualquier sociedad humana. Tomo este mecanismo y dispongo de algunos planteamientos escénicos (luz, sonido, espacio, técnica artística) para exaltar sus capacidades metafísicas, integrando la presencia de los participantes como movilizadores y activadores energéticos de la misma.

Llevo entonces una ceremonia a escena. Una ceremonia elaborada por mí, como directora, con un elenco de musicantes, danzantes y cuerpo lumen que se entregan a otra forma de sentir el arte: como a una entidad. Y crean un espacio de manifestaciones en cuanto a luz, movimiento y sonido que son fruto de la presencia. El cuerpo es concebido entonces como un portal de consciencia. Desde este criterio, el sonido y el movimiento que emanan de él pueden ser una

herramienta de transmutación. Para ello, experimentamos laboratorios y llevamos la ceremonia varias veces a escena. Este proceso generó la elaboración de secuencias y composición de figuras, que llegó a generar el inicio de nuestro propio vocabulario escénico, una marca de identidad dinámica, unitaria y plural que, en mi opinión, se puede refinar perennemente con la práctica disciplinada.

3.3 Reflexiones sobre mi experiencia de dirección en Sapanani

“Sólo la creación salva”.

-Jordi Terré

La vida me regaló un nido de diversos músicos, médicos, payasos, viajeros y locos como familia. Funciones, artistas y escenarios de todo tipo conocí desde pequeña, comprendí que a los y las artistas escénicas se les podía apreciar en sus manifestaciones. Esas acciones que despliegan de su cuerpo en resonancia con su espíritu y logran movilizar la energía de quien está atendiendo a su labor. Podría decir que el arte escénico se revela haciéndolo, que es un verbo activo, vivo. Y entonces, la devoción de quien lo ejecuta y recrea casi obsesivamente, logra a su vez destreza e identidad. No hay dos iguales, así es la naturaleza en su infinita sabiduría: creativa, en cada manifestación varía. Ni artistas, ni flores, ni volcanes, no hay dos iguales.

Hacer arte es un rol social que responde a necesidades humanas difíciles de objetivar, de asir ¡hasta de nombrar! Y ahí es precisamente donde quedaron sentadas varias de mis preguntas hacia la vida: ¿Se puede manejar esto que ocurre en la/ el ejecutante de un arte escénico y producir efectos? ¿Podría yo, sembrar una fuerza en el interior del sentir de alguien que hace arte escénico? ¿Qué le falta para que no sea una mera repetición de acciones de destreza técnica? Por muchos años guardé en mi interior la curiosidad. En esta maestría he intentado resolver mi inquietud, dándole forma y sentido a mi enmarañada madeja de hilos mentales. Y en este devenir académico, aprendí a tejer. Ahora que se ha abierto un panorama ante mí, con una percepción que genera más preguntas sobre las preguntas anteriores, no siento que haya aprendido ningún punto, más sí he visto cómo se teje. Y es descubriendo los propios movimientos como estoy encontrándome con este universo: dirección se llama y me está enseñando a sentir en plural.

En este proceso de investigación creación desde la dirección, he tenido que posicionarme. Partí preguntándome: ¿Cómo me ubico frente a personas que esperan algo de mí, siendo yo coherente con mi pensamiento y no una mera repetición de un rol de directora? Ya que la dirección vertical la conozco de diversas experiencias escénicas, desde la dirección orquestal o coral, siendo cantante en algunas óperas o como actriz de teatro clásico. Comprendo que, desde un rol de artista escénica, el deseo más útil es responder al máximo a una expectativa ajena, mimetizar mi querer con el de quien lleva la dirección. Desde un rol de directora: Que me sigan en tempo, en afinación, en dinámica, en todas mis exigencias.

En múltiples propuestas clásicas del teatro, como matriz de las artes escénicas, pude contemplar que, organizacionalmente siempre hubo artistas invisibles y desarticulados, como los maquillistas en el circo, o las luces en la danza. Muchas veces, las prácticas en escena carecían de sentido y aun así, se repetían mecánicamente. Y para concluir, la relación con el arte constituye un ámbito de producción individual que puede llegar a ser competitiva, generando rivalidad y conductas extrañas en los grupos. Estos modos de llevar adelante proyectos escénicos me generaban cierta disonancia. Por ello, decidí experimentar una propuesta para esta investigación creación, desde otra perspectiva, en resonancia con mi biografía, tomando lo más sólido de mi experiencia.

Para ello, me he basado, por un lado, en más de treinta años de experiencia y creación en el arte de la música. Por otro lado, en mi vivencia como artista y acompañante escénica; además, en mis ganas de reivindicar la posibilidad de que la escena esté viva y sea también movilizadora de realidades internas, como lo hacen nuestros valiosos pueblos ancestrales con su medicina. A continuación, expongo las conclusiones a las que llegué, como directora escénica, después de nueve laboratorios y siete presentaciones escénicas, desde una dirección que decide ser un territorio que acoge y así, estar adentro y abajo.

3.4 Concepción personal de la dirección escénica

Me detuve a asentar la atención en mi posición como directora frente al trabajo con el cuerpo, desde el sonido, la luz y el movimiento, haciendo arte vivo, ¿Cómo es mi función, mi posición frente al artista que se entrega a mi labor? En otras palabras, ¿Con qué sueño mientras

tejo? Descubro que la dirección es la responsabilidad de ser territorio, un espacio fértil de contención. Dirigir sería entonces, la posibilidad de posicionarse debajo de los pies de los artistas y desde allí sostener la creación que se propone. Por la ubicación, implica aprender a ser una autoridad que no necesita peldaño ni superioridad, empero, sí claridad y profundidad en su percepción. Es desde este conocimiento que se va a generar un brote, una flor, un fruto, este es el tiempo- espacio que permite el proceso y a la vez es el límite del mismo.

Asumir la dirección es tomar consciencia de las fuerzas, los pesos y las virtudes de las partes, desde la perspectiva de su fundamento, partes interrelacionadas que juntas hacen más que el todo. Por lo tanto, ser territorio generador de una placenta. Voy a hacer una explicación complementaria, sobre ser placenta, desde las enseñanzas de mi maestro en medicina y partería, el Mayor wiwa Ade Narciso.

La placenta es el fundamento por excelencia de la creación, fruto de la vinculación de dos fuerzas opuestas y complementarias, surge la terceridad en creación única, pura e irrepetible, es la unidad que da vida. Una ceremonia escénica encarna esto, teniendo lo escénico en su dimensión ilusoria, exponencial, técnica, y lo ceremonial en su dimensión circular, encarnativa, integradora; nace una placenta, un territorio que comprende las fuerzas, los pesos y las virtudes que la componen y que dependen íntimamente de ella. Esto es posible verlo así, ya que estamos posicionados bajo un enfoque sistémico, donde el todo es más que la suma de las partes.

Esta placenta es quien determina los nutrientes de la creación, conoce de su madurez y de las necesidades que tiene en su crecimiento. Es el sostén, la fuerza espiritual que potencia las cualidades y guardianas la vulnerabilidad de su elenco, como la esencia de su capacidad adaptativa. Por lo cual, podría decir que el conocimiento va abriéndose en la medida en que es alcanzado por la experiencia de quién dispone un proceso personal que va a su encuentro. Y es por ello que la probabilidad de que una creación escénica se abra a la vida o a la muerte, dependerá de la salud que se propicie en su placenta. Por esto asevero, que es menester de toda dirección, entrar en revisión constante sobre su quehacer y su consciencia en la generación de sentidos, ya que los efectos sociales que produce el arte son ilimitados.

Confirmando, para mí misma, que decidir que el arte sea el motor de la vida personal, es aceptar la sensibilidad y el caos como un valor. Por lo tanto, se necesita un cuidado particular al artista, quien vive de la fragilidad que evidencia al mostrarse y desarrolla técnicas para no quebrarse en

ello; para bucear en la profundidad del caos y volver con suficiente cordura, en esa delicada línea del abismo. Empleo las palabras de Terré (1995) para hablar de la dirección como “una experimentación que comporta los mayores peligros, y requiere prudencia extrema (la prudencia como regla inminente a la experimentación: “ciencia de los venenos”, arte de las dosis, farmacopea del caos)” (pp. 44-45). Es la dirección quien atenderá a la dosis, a la prudencia y a lo delicado de los vínculos, que son la vitalidad de las relaciones. En otras palabras, a la ética desde el cuidado, epimeleia, cuidado de sí y cuidado del otro, como responsabilidad relacional.

Concibo la dirección para la ceremonia escénica como un presente infinito para habitar en muchas formas. Sueño con todo esto mientras hago puntadas con la aguja y tejo una ceremonia escénica, a partir de un canto heredado de una tradición ancestral, con otros musicantes, danzantes, proyección de luz y video y participantes. Todos en un teatro, todos en el escenario, compartiendo circunstancias de tiempo-espacio y palabra, evidenciando una presentación pública de la intimidad. Y entonces, entre todos sucede lo inexplicable, que somos una unidad. A continuación, describiré las concepciones que nutrieron esta placenta.

Figura 15

Tejiendo

Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

3.5 Concepción del cuerpo del artista escénico para la ceremonia: ser “illa”

“El sabor de la manzana
está en el contacto de la fruta con el paladar,
no en la fruta misma; análogamente
la poesía está en el comercio del poema con el lector,
no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro.

Lo esencial es el hecho estético,
el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura”

-Jorge Luis Borges

En este acápite expongo cómo concibo el cuerpo para esta creación y las características que propongo para la escena: Un cuerpo que no se basa en la mimesis, no es representativo. Tomo las

palabras de Garciandía (2011) desde el constructivismo, dentro el pensamiento sistémico, cuando dice que “tenemos pues dos formas de abordar la corporalidad, como cuerpo objetivo, cuerpo sensible o como cuerpo fenoménico que es un cuerpo sintiente, un mundo de significaciones” (p. 194). Mi planteamiento se sitúa en esta segunda forma: indagando sobre la premisa de que el cuerpo sea, a través de la experimentación de sí mismo y no así de la simulación. Al respecto, Moliner (como se cita en Rabade, 1995) menciona que:

La realidad sólo se hace presente de modo auténtico en mi cuerpo, fundiendo su presencia con la presencia de éste. Las realidades que no se presentan coincidiendo su presencia con la del cuerpo propio son, más bien, representadas. Pero cualquier realidad que se presente por sí misma, en persona, sólo lo hace realizando su presencia en coincidencia con la presencia de mi cuerpo que, por ello mismo, se constituye en presenciante de dicha realidad. (p. 93)

Cuando hago referencia al cuerpo, estoy incluyendo a toda persona humana que esté presenciando el acontecimiento en escena. En este sentido, no hay distinción entre las particularidades desarrolladas por quienes estén ahí: artistas escénicos, espectadores, técnicos, logísticos, curiosos. Cuando hago referencia al cuerpo y digo que lo concibo a través de la “realización de su presencia”, es porque la experiencia es la posibilitadora del encuentro con las realidades escénicas ceremoniales. Así, el cuerpo constituye la fuente de significaciones que conferimos al universo en el que nos movemos, este cuerpo fenoménico o vivencial, no es un cuerpo que se tiene, sino un cuerpo que es (Garciandía, 2011).

Por lo tanto, todas las prácticas realizadas para lograr la ceremonia escénica están diseñadas para ser tomadas con el cuerpo, buscando, no dialogar con ellas, sino vivenciarlas, hacerlas propias, vestirlas con la carne a través de la experiencia. Habitar la fuerza, no ficcionalizarla, esto quiere decir que corresponde, hacer una comprensión con el cuerpo fenoménico que nos permita integrarnos a ella, asimilando que la fuerza no existe, si no es, bajo el precepto de la confianza, ya que es esta la que nos faculta para la realización de un vínculo real y directamente proporcional entre ambas cualidades. Así: a mayor confianza, mayor cualidad en el vínculo, por lo tanto, mayor fuerza.

La presencia se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. Es una cualidad performativa que se genera mediante los procesos de corporización, al dominar el espacio, acaparando la atención del espectador cuando siente la fuerza que proviene del actor y le obliga a centrar su atención en él: el concepto fuerza de presencia. (Fischer-Lichte, 2011, p. 198)

Es así que la ceremonia escénica es un tiempo- espacio para vivirlo desde la presencia, una realidad común que se habita y se hace posible cuando la disposición se abre a la vinculación. Quiero decir, la encarnación es posible cuando el cuerpo se vincula. Por lo tanto, enfatizo en aquello que permite establecer la relación entre los cuerpos, el espacio y el tiempo. Por ejemplo, en la ceremonia escénica, cada detalle sensorial está pensado para que los participantes se sientan integrados, así, los aromas, los sabores y los sonidos que reciben antes de entrar al *segundo círculo/* escenario, favorecen el vínculo, y el vínculo a su vez, es quien transforma el tiempo- espacio.

La integración de los diferentes planos del cuerpo, es, por ende, parte de este planteamiento, considerando que no sólo lo físico es parte de él. El sonido, como ente invisible, es parte del cuerpo, así como la memoria, la razón y el espíritu.

El cuerpo es una gran razón... Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas espíritu, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón. Dices yo y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, esa no dice yo, pero hace yo. (Nietzsche, 1981, p.188)

Por consiguiente, el tratamiento del cuerpo es a través de la vivencia con él, como el lugar más espiritual del que estamos constituidos, un portal hacia otros cuerpos, hacia diversos lenguajes y al mismo tiempo un ancla en esta realidad. El cuerpo, como existencia capaz de encarnar, de habitar realidades, silenciando su condicionamiento de ser alguien. Con los y las artistas escénicos que formamos el elenco de Sapanani, los laboratorios son un tiempo- espacio de preparación de los cuerpos a partir de la vivencia. Con las personas que vienen a ser participantes de la ceremonia escénica, disponemos el tiempo- espacio para que se sientan integrados desde el cuerpo como

unidad... y en algún momento, también puedan olvidarse de ser alguien. Desde ahí, es posible ser una illa.

Figura 16

Illa de maíz que presagia abundancia



Nota. Fuente. (Andinoncio del Cuzco, 2022).

Illa es una palabra en quechua que se emplea para un cuerpo sólido (una piedra, un metal en bruto, un pedazo de madera, una semilla), que guarda una apariencia de ser algo más que supone, ya sea por su forma inusual, por su parecido con un animal, un fruto, o por su falta de referencia con algo similar. Esta palabra se utiliza para designar objetos con un poder misterioso intrínseco, objetos que son sentidos como amuletos y denota, en su raíz etimológica, a la luz. En este caso, a un tipo de luz que ilumina un espacio invisible a los ojos físicos. Por otro lado, también es un cuerpo mediador de realidades, capaz de conducir y conectar a través de él mismo, diferentes energías. Las illas pueden ser consideradas para momentos rituales de restablecer un vínculo entre

lo visible y lo invisible, por lo cual deben ser tratadas con respeto, lo que no excluye el asombro y la ventura de encontrarle.

Me agrada esta palabra porque contiene mucha fuerza interna, una fuerza particular que exalta la unicidad²¹. Características directamente correspondientes a cómo percibo el cuerpo en escena. Para poder tomar esta palabra, es necesario abrirse, despejar el pensamiento de los prejuicios y aceptarse tal y cual estamos. Cambiar los pensamientos rutinarios que ya nos conocen, por unos que se permiten el silencio. Más allá de este vértigo, es donde encontramos la creación. Por este motivo, reconciliarse con este miedo humano (de permitirse ser más que sí mismo) es uno de los primeros asuntos a tratar, sin defensa ni ofensa hacia él; de manera, que este miedo no sea el mayor límite entre el autorreconocimiento y el vacío. Vivenciar ser Illa es reivindicar una esencialidad: el cuerpo es nuestro mediador con las dimensiones. Es de esta forma que el artista escénico se puede integrar al cosmos haciéndose, con sus ancestros, copartícipe de la creación de los elementos que van a constituir su cuerpo alquímico, que es lo que le sirve de enlace entre su realidad perceptible y la que instaura con lo invisible.

Para continuar, voy a parafrasear al arquitecto Pallasmaa (2006), quien hace una diferenciación entre la ciudad del ojo, como un sinónimo de la distancia y la exterioridad. Y la ciudad háptica (del tacto), la ciudad de la interioridad y la proximidad. Menciona sobre estas distinciones ciertas particularidades, la primera, como el espacio donde el oculocentrismo designa una jerarquía en la que la apariencia está, antes que nada. El control, distanciamiento y a-corporeidad cartesianas exaltan la modernidad, separando al ojo del cuerpo. La segunda, como una nueva visión desenfocada, capaz de emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática.

Con esta segunda forma de percepción, como analogía y de manera ampliada, tomo la dirección escénica, con los cuerpos, la palabra, el espacio y el tiempo. Al encuentro de una presentación escénica donde la intimidad es más importante que el decorado para el ojo. Donde la racionalización superficial consciente no se defiende con fórmulas cartesianas y permita el paso a

²¹Me demoré bastante para encontrar imágenes que corresponden a una *illa* en castellano. Tuve que escribir la palabra “deformidad” o “fealdad” en mis búsquedas. El pensamiento que Europa manejó por mucho tiempo, evidenciado en el lenguaje que aún usamos, fue de exclusión de lo diferente, al punto de emplear este argumento como algo muy válido para el exterminio de personas y comunidades. Asunto que es diametralmente opuesto a la cosmovisión andina que acuña la palabra “illa”, ya que la diferenciación evidente del cuerpo, puede ser considerada como algo propio de la benignidad. Este aspecto habla de la forma integrativa de concebir la vida.

un tiempo- espacio, los sentidos se afecten, el cuerpo se conmueva y las razones inconscientes más profundas alimenten la verdadera fuerza vital del encuentro. “El ocularcentrismo parece haber identificado la visión con la cognición, elevando la percepción visual a altos grados de abstracción, privilegiándola como única manera de orientarnos en un mundo intersensorial y olvidando así la multidimensionalidad estética de nuestro cuerpo” (Borea de la Portilla, 2017, p. 9).

No obstante, replantear esta hegemonía visual exige reconsiderar nuestro vínculo con la tierra, las otras personas y nuestro propio cuerpo vívido.

En el Renacimiento se consideraba que los cinco sentidos formaban un sistema jerárquico, desde el sentido más elevado: la vista, hasta el más bajo el tacto. El sistema renacentista de los sentidos estaba relacionado con la imagen del cuerpo cósmico; la visión guardaba correlación con el cuerpo y la luz, el oído con el aire, el olfato con el vapor, el gusto con el agua y el tacto con la tierra (Pallasmaa, 2006). Bien ahora, consideremos lo anteriormente mencionado, pero invirtiendo el orden jerárquico: Dándole a la dimensión háptica y a la tierra un valor profundo y fundante donde se genera todo lo demás.

A propósito, Montagu (como se cita en Pallasmaa, 2006) confirma la primacía del mundo háptico al decir que:

[La piel] es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse de los demás, un hecho que parece reconocerse en la antiquísima valoración del tacto como ‘la madre de todos los sentidos’.
(p. 10)

Puesto que mi postura es sistémica, opto, por un lado, por integrar a los sentidos en uno solo, así asumo el tacto como la unidad (de todos los sentidos), ya que es este quien llega a ser experiencia. El que *toca* el cuerpo y permite incorporar la experiencia del mundo con la experiencia personal. Y, por otro lado, le otorgo la particularidad de todos los otros sentidos, al tacto. En palabras de Merleau-Ponty (como se menciona en Borea de la Portilla, 2017), “la unidad y la diversidad de los sentidos son verdades del mismo rango” (p. 8).

Esta resolución permite que una Illa se disponga a escuchar con su cuerpo, a saborear con su oído, a oler con sus ojos, a sentir desde otro ángulo: el de la sinestesia. Me apoyo en Borea de la Portilla (2017) cuando dice que comprender la potencialidad sinestésica del cuerpo es posible, en cuanto que la concepción del cuerpo no es una suma de órganos yuxtapuestos, sino un sistema sinérgico cuyas funciones todas se recogen y vinculan en el movimiento general del ser-del-mundo, en cuanto que es el esquema móvil de la existencia en y con el mundo.

Dice Nietzsche, desde Europa, que el bailarín tiene su oído en los dedos de los pies (1981), haciendo referencia a esta desjerarquización sensorial. Sin ir muy lejos, la cosmovisión de nuestros pueblos originarios también conlleva estos principios sistémicos que permiten vivir la conectividad con el todo y la interconexión de los sentidos. “Siempre es bueno tener los pies en la cabeza, para que tus pasos nunca estén ciegos.” dice el Taita Tatsëmbëng, de la comunidad Camëntsá. Esta frase, porta la filosofía que sostiene el actuar, pero la sinestesia no es metafórica, llevar la visión en el suelo es parte de un valor social. Esta pérdida de jerarquía de la visión por, sobre todo, permite la inclusión de los otros sentidos y la interrelación de los mismos. En virtud de ello, el lenguaje corporal se torna metasemántico y su interpretación, pluridiversa. Recordando que dentro del lenguaje corporal no sólo está el movimiento físico, sino también el sonoro. Cuando las realidades toman (al) cuerpo, no hay ficción que las supere.

No en vano el concepto de saber, etimológicamente, proviene del latín *sapere* que significa sabor. Y el sabor es el primer saber- conocimiento del cuerpo, que se da en contexto de una relación social, la primera, la que se genera entre el niño y su madre, a través del pecho. (Garciandía, 2011, p. 195)

Con esto afirmo, una vez más, que es a través de la vinculación, que permitimos expandir nuestro conocimiento y es el cuerpo, desde la experiencia, quien maneja esa mediación. Tomar esta premisa desde la dirección, me lleva a tomar conciencia de los valores que sostienen mis intereses a la hora de tomar decisiones, tanto en la escena como en los laboratorios. Siento al teatro como el tiempo- espacio capaz de abrazar cualquier propuesta escénica, lo contemplo como un ser camaleónico, que vive y se alimenta de los encuentros que en él se provocan, un ser tan antiguo como la humanidad y tan mutante como ella misma. En el diseño de esta ceremonia escénica, el

teatro se recubre intentando envolver a sus huéspedes, darles la bienvenida con un chocolate tibio, ofrecerles asiento y olor a plantas aromáticas; todo para abrirse un lugar en su corazón, para que luego, desde la ceremonia, el corazón de los huéspedes abrace al teatro.

No puedo quedarme indiferente al asumir que “el dominio del ojo y la eliminación del resto de sentidos tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad, facilitando el desarraigo humano” (Pallasmaa, 2006, p. 18). Porque el desarraigo es una consecuencia de nuestra negligencia con el cuerpo y la mente, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial. En otras palabras, “el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación” (Pallasmaa, 2006, p. 19). Así mismo, Heidegger, Merleau-Ponty, Foucault y Derrida, entre otros, han expuesto que el pensamiento y la cultura de la modernidad, generado en Europa y sostenido en sus ramificaciones, no sólo han continuado con el privilegio histórico de la vista, sino que han fomentado sus tendencias negativas. La apariencia como valor nos lleva a la anulación de la complejidad del Universo, logramos muchas veces, hacer que un papel sea más importante que una persona.

Esta propuesta de vivir la escena, pretende ser hogar para el cuerpo y todos los sentidos, honrando, a su vez, las culturas del Abya Yala que reivindican este pensamiento, que implica mirar la naturaleza y el universo como un todo conectado. Al decidir tomar el cuerpo como una illa para la ceremonia escénica, considero a todos los cuerpos que la habitan con una gran diferenciación: unos desenvuelven el íkaro a partir de hacer una trenza con varias artes escénicas, y otros acuden a poner una palabra para ser movilizada. Unos son *illas*²² *ikaristas* y otros son la *illa de la Una palabra*. Todos forman parte del mismo altar, que, para mí, es la vida.

“Unos dicen que el arcoíris tomó los colores del guacamayo.
Otros, que el guacamayo se los robó al arcoíris.

²² Las *illas ikaristas* son el elenco de artistas que llevamos adelante la ceremonia escénica, la *illa de la Una palabra* son los acudientes al teatro.

A saber: lo cierto es que uno y otro
danzan el sueño de sus colores en la altura”.

-Hugo Jamiy Juagibioy.

Figura 17

Ojos



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

3.6 El participante escénico en la ceremonia: ser gente

“Imagina que vas a un lugar donde te ofrecen cacao ceremonial y te invitan a entrar a otro espacio, a un altar. Como si abrieras una cajita y vieras dentro algo antiguo pero muy vivo.

Encuentras seis fichas, cuatro musicantes y dos danzantes, van a responder a una palabra

limitante transitándola. ¿Quieres vivirlo?”

-Invitación a los participantes de Sapanani-

La idea de un observador incorpóreo, cuyo ojo hegemónico es generador del reduccionismo sensorial, acostumbrado al distanciamiento, al foco frontal y la expectación voyerista; es trastocada para ingresar a una relación corpórea con el entorno, a través de la integración del resto de los sentidos. Dejan de ser público invisible, meros espectadores, para integrarse a un círculo y experimentar, vivir una ceremonia escénica. Por este planteamiento, he decidido denominarlos participantes escénicos y dentro de mi lenguaje personal, como directora: las gentes. El vínculo con los participantes se da a partir de que ellos y ellas decidan ir al teatro a estar en la presentación, este pacto de encuentro lo compartimos con el teatro clásico.

Les invitamos al teatro, en lo posible por el voz a voz, también por medio de un audio, de un afiche que porta una foto nuestra, o un pequeño audiovisual que da un adelanto de lo que hacemos en la ceremonia escénica. Les queremos hacer parte de nuestro proceso, ir a su encuentro constituye nuestro nivel máximo de alquimia. Como bien dice Ortega y Gasset (2014):

Erigidos los unos sobre los otros, nuevos planos de realidad, cada vez más profundos, más sugestivos, esperan que ascendamos a ellos, que lleguemos hasta ellos. Pero estas realidades superiores no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario, para hacerse patentes nos ponen una condición: que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ellos. (p.24)

Esto explica cómo la existencia de la ceremonia, como acontecimiento artístico depende íntimamente de quienes en su seno la acogen y le dan vida. Debo recalcar que la participación de las gentes, es la llave que abre el universo de esta ceremonia escénica. Dependemos íntimamente de su disposición, de que quieran exponer una palabra limitante, que quieran abrir su sensibilidad, una parte de la configuración de su mundo interno, para poder accionar y sostener el mecanismo de Sapanani. Para ello, en el diseño de la ceremonia he dispuesto del espacio circular, que permite, por un lado, que las gentes se puedan sentir entre sí de manera horizontal, siendo ellas mismas un posible y no muy nítido foco de atención. Por otro lado, generar la sensación de ser parte de un círculo completo.

Para afianzar estas sensaciones cuento con varias varas o bastiones, que se reparten a las gentes al inicio del *segundo círculo*, después de la *danza del despertar*. Este elemento, es empleado

por las gentes, siempre de forma vertical, golpeando el suelo con él, cada vez que se sientan afectados y quieran expresarlo o descargarlo en la tierra, siempre y cuando se limiten a esta única acción. Puedo rescatar de esta decisión, que parece simple, una cuádruple capacidad: Uno, manifestarse sonoramente y sentir una descarga en el suelo; dos, el ser escuchado por las otras personas; tres, tomar una figura de protección en el círculo, asumiendo la integración desde el elemento, aun así, decida no hacerlo sonar, y cuatro, apoyarse en el bastión cuando deviene el cansancio.

En Sapanani, las decisiones que les corresponden a las gentes: tomar cacao, un bastión y decir una palabra, se encuentran en su total potestad y se respeta completa e indiscutiblemente. En este aspecto, como en la valoración de sus capacidades y la entrega de confianza, todas las gentes son concebidas como iguales. Sin embargo, en lo que refiere al acontecimiento, puedo discernir dos espacios que se tejen en cada participante, de manera única: uno, el espacio externo, compartido con otras personas, donde sucede el acontecimiento artístico en copresencia de todos los cuerpos presentes, y dos, que hace referencia al espacio interno, dentro del cuerpo, en el propio universo, donde sucede un acontecimiento abstracto y complejo. En ambos casos, las presencias transforman las realidades, al mismo tiempo que las realidades transforman a las presencias. En palabras de Garcíandía (2011):

Las características del observador, definen el mundo de los objetos. La realidad será en dependencia con el observador. La existencia de las cosas dependerá de lo que haga el observador. Por lo tanto, no habrá una sola y única realidad, sí muchas, tantas como observadores haya. Entonces no se puede hablar de un único universo desde esta perspectiva, sino de un multiverso. (p. 200)

La heterogeneidad de las presencias hace posible la manifestación de los multiversos, logrando que una experiencia común sea diversamente profunda y compleja.

3.7 Del tiempo- espacio

Esta particular forma de plantear este proceso, nos dirige inevitablemente a la contemplación del tiempo y el espacio. En la opinión de Sartre (como se cita en Kearney, 2003),

“el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo” (p. 63). Y es que el ojo no contempla el tiempo, ya que es un sentido veloz, como bien dice Pallasmaa (2006), el aumento de rapidez de los estímulos tecnológicos que actualmente recibimos es tan alta, que sólo el ojo tiene la capacidad para seguir el frenético e increíble rastro que propone. Es un ojo tecnológicamente expandido y fortalecido, capaz de penetrar profundamente en la materia y el espacio, de mirar simultáneamente lados opuestos del planeta.

Por lo tanto, al sobrevalorar la capacidad de observar, es fácil confundirse, creyendo que se conocen las realidades de sólo mirarlas y al evadir la profundidad que implica experimentar íntegramente, con el cuerpo en su conjunto. Para que el cuerpo se disponga al relacionamiento, precisa de tiempo, su velocidad no es la misma del pensamiento, ni de la luz, o la del ojo. La velocidad del cuerpo es similar a la de una planta arraigada al suelo, con sus propios tiempos para su habitar en el espacio, recuperarse de un trauma o adaptarse a los cambios. A propósito, Harvey (como se cita en Pallasmaa, 2006) dice que:

La pérdida de temporalidad y la búsqueda de lo instantáneo, dirige a la pérdida de profundidad existencial y obsesión por las apariencias, superficies e impactos instantáneos que con el tiempo no tienen fuerza. Asunto sostenido por el uso de pantallas mediáticas que enfocan la información en un punto lejano a nuestra realidad tridimensional, multisensorial. (p. 29)

Tal pareciera que las experiencias del espacio y del tiempo han pasado a fundirse una con otra, mediante la velocidad y la simultaneidad, al perder la multidimensionalidad de cada realidad y dejarla plana, sin cuerpo y sin memorias.

La creación que estoy presentando, considera justamente estos preceptos para reintegrar al cuerpo de su abstracción, dándole sentido a su existencia en varias dimensiones. Desde la conciencia de que convivimos en una sociedad que le teme al contacto, a sentir desde el cuerpo, a vincularse y justamente es eso, lo que nos devuelve a la vida. Por esto reivindico al tiempo, cada vez que menciono al espacio, dándole un lugar en la escritura, dimensión tan importante para el cuerpo, como para el desenvolvimiento de procesos. No puedo considerar, en el planteamiento de

esta creación, al espacio como algo que se pueda separar del tiempo, ya que es en su relación que el contexto existe como una posibilidad de ser habitado.

Por ello, dispongo del tiempo- espacio del teatro, para que quienes participan en la ceremonia se encuentren en las otras personas, se sientan illas, se encuentren en las otras illas, o sea, se vinculen y se vuelvan parte de la placenta que sostiene la ceremonia escénica. De esta manera, se emplea la circularidad y la horizontalidad en el espacio, para darle fluidez a la empatía, como una virtud innata, parte de la biología del animal humano que somos, explicada bajo el concepto de las neuronas espejo²³.

Debido a que “la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos unen a él” (Pallasmaa, 2006, p. 25), centro la experiencia en el cuerpo, desde su integración, dándole espacio y tiempo a los otros sentidos, para que sea posible la significación colectiva, dada la inevitable cercanía, intimidad y veracidad de lo que sucede entre los cuerpos en escena. Considero que, sin tiempo, no hay presencia, por lo tanto, no hay vínculo, ni relación, en él se gesta la profundidad y la memoria. Ya que el tiempo es una experiencia que transcurre externa (objetiva) e internamente (subjética), su definición dependerá de la funcionalidad del mismo y la relación que se entabla con los procesos que sostiene.

Así pues, la disposición del espacio puede o no contener al tiempo: exigirlo como evadirlo para sus propósitos. Esto lo menciono, porque quiero llegar aquí: considero al teatro, como el espacio capaz de recibir a todas las formas de tiempo. El teatro, por su cualidad integradora, por su función espiritual, su prevalencia en nuestro devenir humano desde nuestro origen como comunidad. En este caso en particular, es el espacio que le brinda oportunidad al tiempo ceremonial, donde acontecimientos simultáneos, que son sincrónicos y sinérgicos llegan a traducirse en una unidad de experiencias a través del cuerpo.

3.8 Del texto y La palabra

²³ “Las neuronas espejo hacen las emociones contagiosas, permitiendo que los sentimientos que presenciamos fluyan a través de nosotros, ayudándonos a entrar en sincronía y seguir lo que está ocurriendo, haciéndonos sentir como otro. Sentimos al otro en el sentido más amplio de la palabra: sentimos sus sentimientos, sus movimientos, sus sensaciones, sus emociones, cuando actúan dentro de nosotros” (Goleman, 2006, p. 64).

Para esta creación, decidí ser muy estricta con el uso de la palabra, ya que no es de mi interés que un raudal de texto y palabras inunden el tiempo- espacio escénico, quitándole importancia a lo que es capaz en sí misma. Tampoco es mi pretensión experimentar, poniendo a prueba la memoria e ingenio de los artistas, repitiendo algo muchas veces como si fuera la primera vez. De manera contraria- y reiterando algo que escribí en otro acápite- quiero ofrecer una experiencia inédita que se realice como si se hubiese hecho muchas veces. “Uno de los actos más complejos es, sin lugar a dudas, la palabra. Por mucho que puedan estudiarse las letras, siempre será insuficiente para conocer el nuevo fenómeno de la palabra, su significado y su sentido” (Garciandía, 2011, p. 170), ya que son las relaciones que se dan a través de ella, las que posibilitan memoria y esto a su vez, la fuerza que puede cargar al ser mencionada.

Me siento cómplice de Artaud (2001) cuando escribe sobre aminorar la palabra sin eliminarla, más bien:

Modificar su posición, cambiar el destino de la palabra, emplearla de modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión. (p. 73)

Por estas razones, la decisión de emplearla lo menos posible, para girar a partir de la misma. Tomarla así, reducida, limitada, para recordar su potencia y hacer metafísica con ella:

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente, es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse, alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como la forma de ‘encantamiento’. (Artaud 2001, p. 78)

En consecuencia, a lo anterior, no hay un guion ni repetición de escenas de manera mecánica. Sí, hay partes, secuencias que se comunican entre sí y se corresponden unas con otras, derivando un engranaje de acciones que se sostienen de modo interdependiente.

Dentro de las acciones de consciencia alrededor de la palabra, está el hecho de que una vez llegamos al teatro donde se va a celebrar la ceremonia, nos relacionamos con su espacio y ponemos la atención sobre la palabra, de manera distintiva a como en otros contextos la empleamos, para ocuparla mínimamente. De la misma manera y con más fuerza, cuando el elenco de ikaristas ingresa al escenario a celebrar, la palabra está absolutamente vetada. La única persona del elenco que habla, soy yo como ceremonista; y es para organizar el tiempo- espacio con los participantes. Una vez que todo está posicionado, *la illa de la Una palabra* tiene un gran poder en sí, ya que es la palabra que ella decide mencionar, la que acciona el mecanismo de la ceremonia escénica y determina sus fuerzas. Esta limitación de la palabra, exponencia sus significados y sentidos.

A partir de que “los seres humanos, acontecemos en el lenguaje, y acontecemos en éste como el tiempo de sistema viviente que somos” (Maturana, 1997, p. 48), apaciguar el lenguaje verbal, permite que otros lenguajes más sutiles se manifiesten y se atiendan. Porque “las palabras no nos conducen al verdadero significado de la cosa, sino más bien a formas de conciencia y a universos de sentido en los cuales la palabra adquiere significado” (Mignolo, 2015, p. 75).

Retomo lo anteriormente mencionado en cuanto a la sinestesia, como resultado del manejo sistémico de la creación, comprendiendo que aminorar lo usualmente empleado para comunicarnos, abre otras dimensiones donde podemos escuchar los cuerpos, mirar los sonidos, sentir las imágenes: conmovernos. Asunto que pretendo suceda en escena, haciendo inversamente lo que propone Ong (2016) cuando señala que: “el giro del lenguaje oral al escrito es en esencia un cambio del espacio sonoro al espacio visual” (p.117), y que “la impresión reemplazó el persistente predominio del oído en el mundo del pensamiento y la expresión por el predominio de la vista, volviéndose un insistente mundo de datos fríos y no humanos” (p.121), al que cada vez estamos más acostumbradas, así como el distanciamiento y el temor a la otredad. De esta manera, preponderar el sonido, es una decisión que va en pos de la recuperación de un mundo más saludable, donde quepan todos los mundos. Por ello, me atrevo a repetir con esperanza, que cuando se estimula

nuestra naturaleza humana en su organicidad, todas las conexiones interpersonales, que apuestan por el bienestar común, son sensibles a recuperarse.

Debido a lo anterior, confío en la creación creyendo que:

La puesta en escena es un instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella. (Artaud, 2001, p.74)

Para lograrlo, tomo el íkaro de Awana, íkaro sin palabras como herramienta de desenvolvimiento en escena, que es capaz de movilizar la energía desde y por la conexión profunda con la intimidad pública del sonido.

“La poesía
es el fermento de la savia de cada época;
los mensajeros llegan, se embriagan y se van
danzando con el viento”.

- *Hugo Jamiy Juagibioy*

Figura 18
Mensajera



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

4. Conclusiones

Se diseñaron laboratorios ceremoniales para desarrollar los vínculos necesarios que, desde el elenco, posibilitan la ceremonia. A través del proceso se construyeron códigos comunes a las diferentes artes (música, danza y audiovisual), que responden a una dirección ceremonial. El proceso se fue diseñando en la medida en la que se iba desarrollando. La forma de integrarse a los tiempos y experiencias personales del elenco, fue a través de la adaptación minuciosa a la cotidianidad y las necesidades de cada cual. Aseveré la importancia de compartir el cuidado de las relaciones, como elemento fundamental del sostenimiento del elenco. Se logró flexibilizar los modos conocidos, para permitirse indagar en formas distintas de percepción, desde otra apreciación del acontecimiento artístico, donde el control es entregado a una fuerza espiritual mayor.

Emplear elementos de integración como el cacao, la circularidad y un espacio especial para los participantes, permitió que estos le regalaran sentido, fuerza, realidad y completud a la creación. El encuentro con los participantes escénicos, se posicionó como una fuente de energía que se nutrió con sus múltiples interpretaciones acerca del acontecimiento. A lo largo de las experiencias escénicas²⁴ con Sapanani, los participantes expresaron su conmoción y sorpresa, así como haberse sentido “profundamente tocados” por ella (Ver Apéndice I).

La integración del sonido, el movimiento y la luz, respondió a emplear la potencialidad cinestésica del cuerpo. Comprendo que, más que un giro en nuestra sensibilidad, implicó una nueva responsabilidad y perspectiva con el cuerpo. La contención del texto, el discurso y la verbalización, en esta creación permitieron la pluralización semántica y simbólica alrededor de la palabra. El manejo del pensamiento a través de la disciplina del mismo es quien conduce a la armonía en el caos. Nuestra inteligencia humana es capaz de resolver aquello que fuese un problema, nuestra conciencia lo disuelve, siendo conciencia la capacidad de integrar nueva información.

El elenco asumió con facilidad el concepto ceremonial y tomó al íkaro de Awana en su cuerpo, de manera procesual hasta hacerlo particularmente suyo. De igual manera, los participantes asumieron la ceremonia escénica de manera orgánica. Aprecio esta capacidad como algo innato humano, como la reconexión con una información que de novedosa no tiene nada, al contrario, es

²⁴ Sapanani fue celebrada siete veces en varios espacios escénicos: Tántay, Imagineros, Casa del Teatro y Teatro Hora 25 a lo largo del año 2022. (Ver Apéndice H).

una dimensión que hace parte de nuestras raíces ancestrales. Como un reencuentro con el origen, la ceremonia abraza un gran símbolo que la configura, por ello es significativa, porque permite redimir un nexo humano con su propia naturaleza, a partir de la comunión en escena.

No recomiendo la utilización de medios ceremoniales para la construcción de una puesta en escena, sin previa experiencia, asentamiento y permiso espiritual en el manejo de la misma, pues es un medio muy potente y delicado sobre el cual no es ético improvisar. Al mismo tiempo, incito al acercamiento respetuoso del conocimiento ancestral de nuestros pueblos, de la historia y la resiliencia de nuestros territorios desde su cosmovisión como un legado de nuestra humanidad. Es por ello que los aspectos bioéticos juegan un papel central en este proceso, ya que los planos de profundidad físico- psíquico- emocional- espiritual a los que se acceden con estas herramientas, merecen especial atención y coherencia. Los alcances a los que puede llegar una creación artística son inabarcables. Sin embargo, tomando la responsabilidad adecuada, pueden conducirse hacia la expansión de sentido, que haga sostenible la salud y la vida, dentro y con nuestro entorno.

Figura 19

Abuelo



Nota. Fuente. (Mazuera, 2022).

Referencias

- Aracil, J. (1998). *Análisis sistémico. La interpretación de la problemática ambiental*. Ed. Fundación Universidad Empresa - UNED.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Editora Nacional.
- Artaud, A. (2014). *Los tarahumaras*. El Cuenco de La Plata.
- Barba, E. (1988). Manifiesto del teatro antropológico. *Gestos*, 5. 139-140.
- Barba, E. (2008, 23 de noviembre). *Tercer teatro- Eugenio Barba*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P4LwNE2tjUs>
- Bertalanfy, L. (1995). *Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollos, aplicaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Bohm, D. (2008). *La totalidad y el orden implicado*. Editorial Kairós.
- Borea, A. (2017). *Nombrar con los ojos. Una crítica al ocularcentrismo desde la fenomenología*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Ed. Península.
- Capra, F. (2006). *La trama de la vida*. Editorial Anagrama.
- Carrera, B. & Ruiz, Z. (2014). Prólogo. *Abya Yala Wawgeykuna*. <https://www.upo.es/investiga/enredars/wp-content/uploads/2017/03/Pr%C3%B3logo.pdf>
- Cornago, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Visor.
- Eliade, M. (1992a). *Mito y realidad*. Editorial. Labor S.A.
- Eliade, M. (1992b). *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor. S.A.
- Favaron, P. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía Occidental*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) ; Universidad Nacional de Ucayali, Lima y Pucallpa.
- Fischer- Lichte, E. (2003): Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. En Joachim, Küpper, & Christoph, Menke. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editorial.
- Fischer-Lichte, E. & Roselt, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. *Apuntes de Teatro*. (130).115-125.
- Garciandía, J. (2011). *Pensar sistémico, Una introducción al pensamiento sistémico*. Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Gracia, D. (2008). *Fundamentos de bioética*. Triacastela.
- Goleman, D. (2006). *Inteligencia social*. Editorial Planeta.
- Jamioy, H. (2017). *Bínýbe oboyejuayëng, Danzantes del viento*. BC Literatura.
- Kearney, R. (2003). *Jean- Paul Sartre*. Movimientos modernos en la filosofía europea.
- Krutak, L. (2014). (Sur)real or Unreal? Antonin Artaud In the Sierra Tarahumara of Mexico. *Journal of Surrealism and the Americas*. 8(1), 28-50.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Editorial Paidós.
- Marco Aurelio. (1999). *Meditaciones*. Planeta de Agostini.
- Martínez, A. (2023). *Sapanani: Un Íkaro escénico contemporancestral*. [Video]. <https://youtu.be/Ih1odjlvT-Y>

- Maturana, H. (1997). *La objetividad, un argumento para obligar*. Dolmen.
- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. Ed. Bellaterra.
- Morín, E. (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Nietzsche, F. (1981). *Así habló Zaratustra*. Alianza.
- Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica,
- Ortecho, M. (2021). *Encarnación epistémica, el conocimiento en el cuerpo*. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad. Universidad Nacional del Comahue.
- Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Comunidad de Madrid.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.
- Rabade, S. (1995). *Teoría del conocimiento*. Akal.
- Radic, M.A. 2002. *La teoría pura del ceremonial*. Laurea Hispalis.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Editorial de la Universidad Castilla- La Mancha,
- Sheldrake, R. (1989). *Una nueva ciencia de la vida*. Editorial Kairos. <https://www.sheldrake.org/>
- Sheldrake, R. (2008). *Campos morfogenéticos y resonancia mórfica*. Conferencia en Birmingham.
- Terré, J. (1994). Ojos Rojos. Tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. (17). 42-51.
- Viviescas, V. (2011). De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales. *Literatura: teoría, historia, crítica*. 13(1). 165-687
- von Bertalanffi, L. (1993). *Teoría general de los sistemas*. Fondo de Cultura Económica.
- von Foerster, H. (1994). La metáfora del punto ciego: conferencias y diálogo sobre la construcción de la realidad. *Sistémica* (3).

Anexos

Anexo 1. Sergio Damián Gutiérrez Escudero

Músico de la ciudad de Medellín con una trayectoria artística y cultural que comienza en el año 2014 en distintos escenarios del departamento de Antioquia. Ha realizado distintas giras internacionales en Europa y Latinoamérica, llevando sonidos y puestas en escena de la tradición colombiana. Tecnólogo egresado de la Escuela Superior Tecnóloga Débora Arango, en el área de música. Participante en distintos proyectos como: Entre cuerpos y tambores, Colombia tierra querida, Sereno, Pangao, Bloco Retuke, la Calora, entre otros.

Anexo 2. Sara Chácon Martínez

Desde temprana edad estuvo aprendiendo música de manera informal, para luego elegirla como pregrado y estudiar Música con Énfasis en Piano Jazz en la Universidad EAFIT. A lo largo de los años universitarios fue conociendo las manifestaciones musicales tradicionales de las costas colombianas y decide formarse en éstas. Actualmente hace parte de El Grilo, El Trinar de la Montaña y Canto Vivo; agrupaciones con las que explora de diversas maneras la música del Caribe y el Pacífico colombiano. La investigación y la pedagogía hacen parte de su proyecto personal, Acuífero.

Anexo 3. Piero Rivera

Músico suizo- boliviano. Inició sus estudios de percusión desde muy joven. Participó en diversos círculos de improvisación percutiva con grupos de África central en Suiza y música autóctona y folclórica andina en Bolivia. Participó como percusionista menor de las bandas Free Hats y Jah Faya Lesson en Zurich y Winterthur. Percusionista menor de Awana en Suiza, Alemania, España y Portugal. Actualmente es diseñador, agricultor sintrópico, tallerista y propietario del Espacio Puruma y Tántay un laboratorio creativo en Medellín.

Anexo 4. Ana Martínez

Artista escénica nacida en Colombia y criada en los Andes Bolivianos. Después de varios años de nómada por Europa vuelve a radicar en su tierra de origen. Cantautora desde los ocho años y canalizadora de cantos íkaros (música curativa) desde infante. En su música enlaza diversas raíces ancestrales y mixtura de disciplinas artísticas (performance, danza, teatro, poesía), con historias que nos constituyen como humanos, buscando envolver el espacio en un íntimo viaje de encuentro a través del sonido. Su proyección va en el ámbito del worldmusic y la fusión tribal contemporánea. Formación y participación desde hace veintisiete años en diferentes conformaciones escénicas y musicales: orquestas, coros, bandas y grupos como integrante, solista, arreglista, compositora y directora de diversos géneros (clásico, jazz, folklórico y autóctono) en diferentes países. Ha grabado cuatro álbumes de su autoría.

Anexo 5. Carolina Mazuera Barrera

Nacida en Medellín, egresada como Comunicadora Audiovisual de la Universidad de Medellín. Actriz con más de 18 años de experiencia en producciones de teatro, cine y televisión. Artivista transmedia de proyectos Artísticos y/o socioculturales en diferentes entidades públicas, privadas e independientes a nivel nacional (Comfama, Compañía Colombia Cultural, Combos con voz, Teatro La Hora 25, El Cuerpo Sin Nombre, Festival de Poesía de Medellín, Teatro La Maldita Vanidad, Revista EntreActos, Universidad Eafit, Grupo de Prisiones de la Clínica Jurídica de la Universidad de los Andes y el CrossMediaLab de La Universidad Tadeo Lozano, La Red Escénica de Medellín, Alcaldía de Medellín y Ministerio de Cultura.), con gran experiencia en sus diferentes roles (Artista audiovisual transmedia, publicista, diseñadora gráfica, videógrafa, fotógrafa, periodista digital, actriz, presentadora, animadora sociocultural, artista formadora).

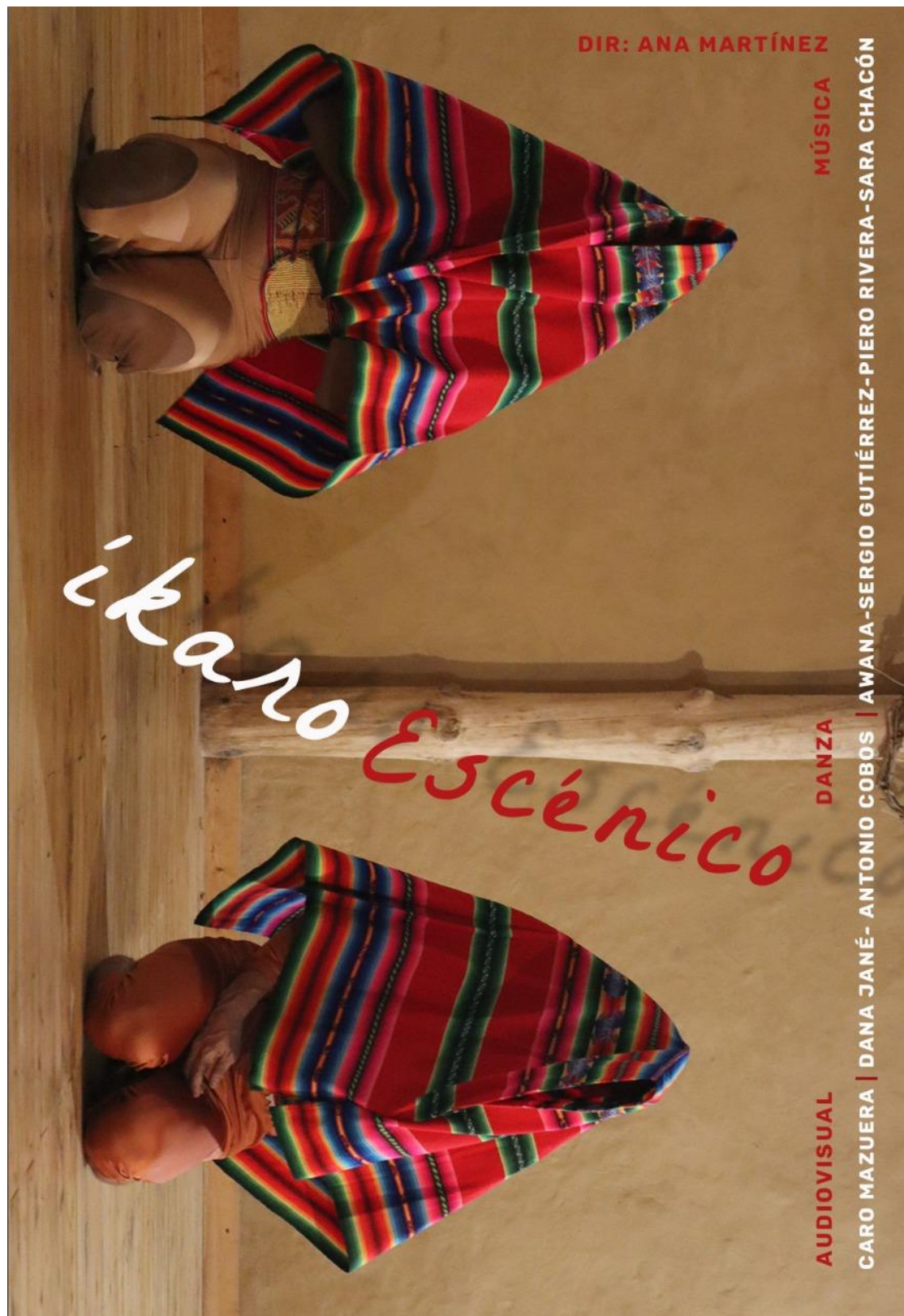
Anexo 6. Dana Isabel Jané Piedrahita

Psicóloga, psicoterapeuta, artista escénica, bailarina, coreógrafa, docente, realizadora de videodanzas y de proyectos para danza. Nacida en San Pedro de los Milagros Antioquia Colombia formada en danzas tradicionales de Colombia y danza contemporánea. Psicóloga egresada de la Universidad de San Buenaventura. Estudiante de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia de 8vo semestre. Creadora del proyecto artístico Una Danza, para la investigación-creación en danza, creando puentes entre el cuerpo y la psicología, a partir de procesos formativos, escritura somática, laboratorios y alianzas.

Anexo 7. Walter Antonio Cobos Hernández

Artista escénico, danzante de Butoh, nacido en Bogotá, cofundador de la compañía Malditadanza, licenciado en psicología y pedagogía Universidad Pedagógica Nacional, candidato a magister en Dramaturgia y Dirección escénica en la Universidad de Antioquia. Ha participado en diversas investigaciones artísticas y creaciones de danza, en escenarios nacionales e internacionales. Actualmente es docente en el departamento de Artes Escénicas en la Universidad de Antioquia.

Anexo 8. Afiches





CASA DEL TEATRO DE MEDELLÍN Y
COMPAÑÍA AL PASO ESCÉNICO

SEMANA DE LA
Danza

Del 24 al 30 de abril 2022

ARI -ÍKARO EN EL CUERPO-
Danzantes: Walter Cobos y Dana Jané - Músicos: Sergio Gutiérrez y Awana
Artes visuales: Carolina Mazuera - Dramaturgia y dirección: Ana Martínez

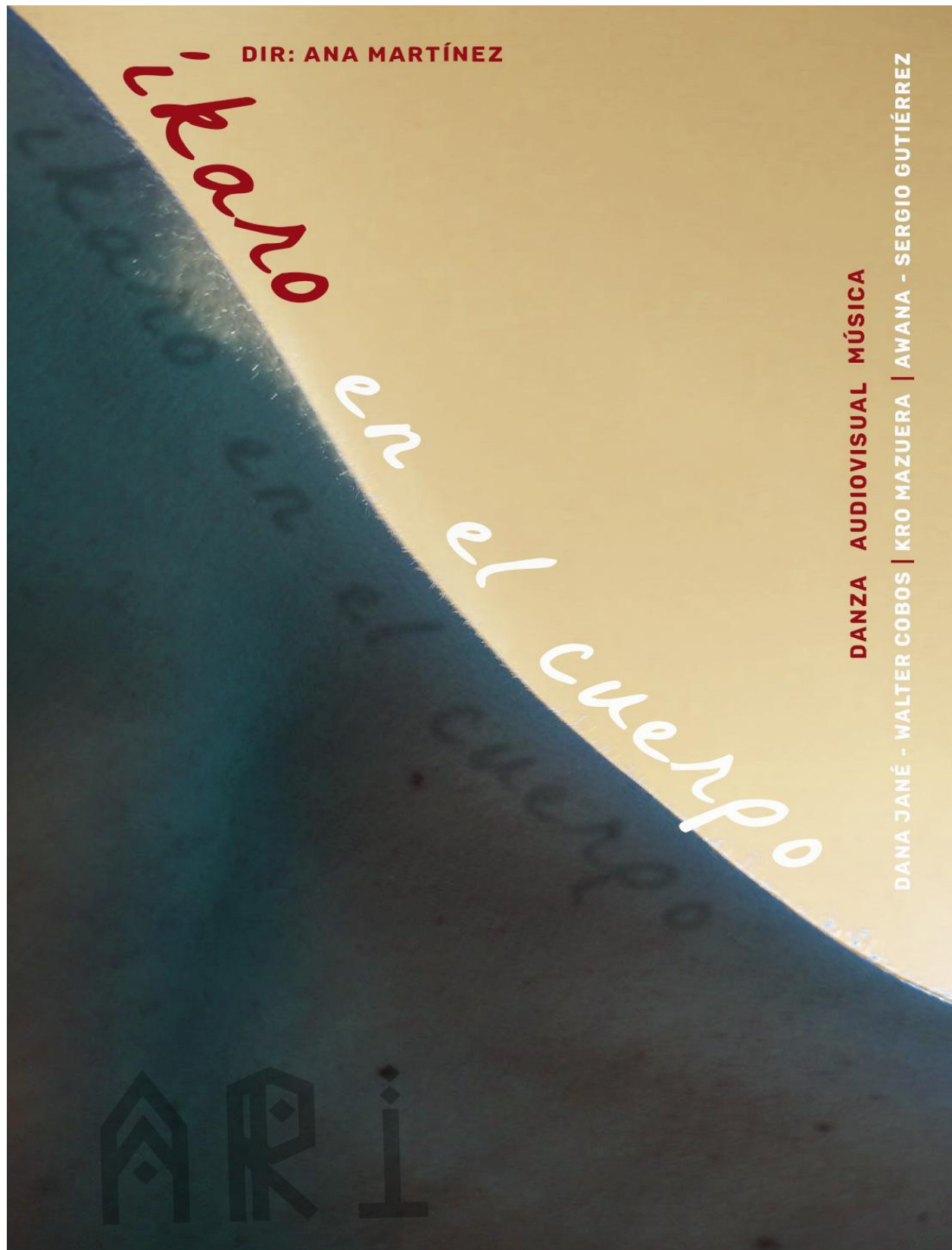
Sábado 30 de abril / 2022
7:30 p. m.

General \$22.000 - Estudiante \$14.000

Pulep: IPF701



Calle 59 # 50 A - 25 Prado Centro - Medellín / Tel. +57 319 729 72 09 - +57 (604) 501 71 70 / www.casadelteatro.org.co





DIR: ANA MARTÍNEZ

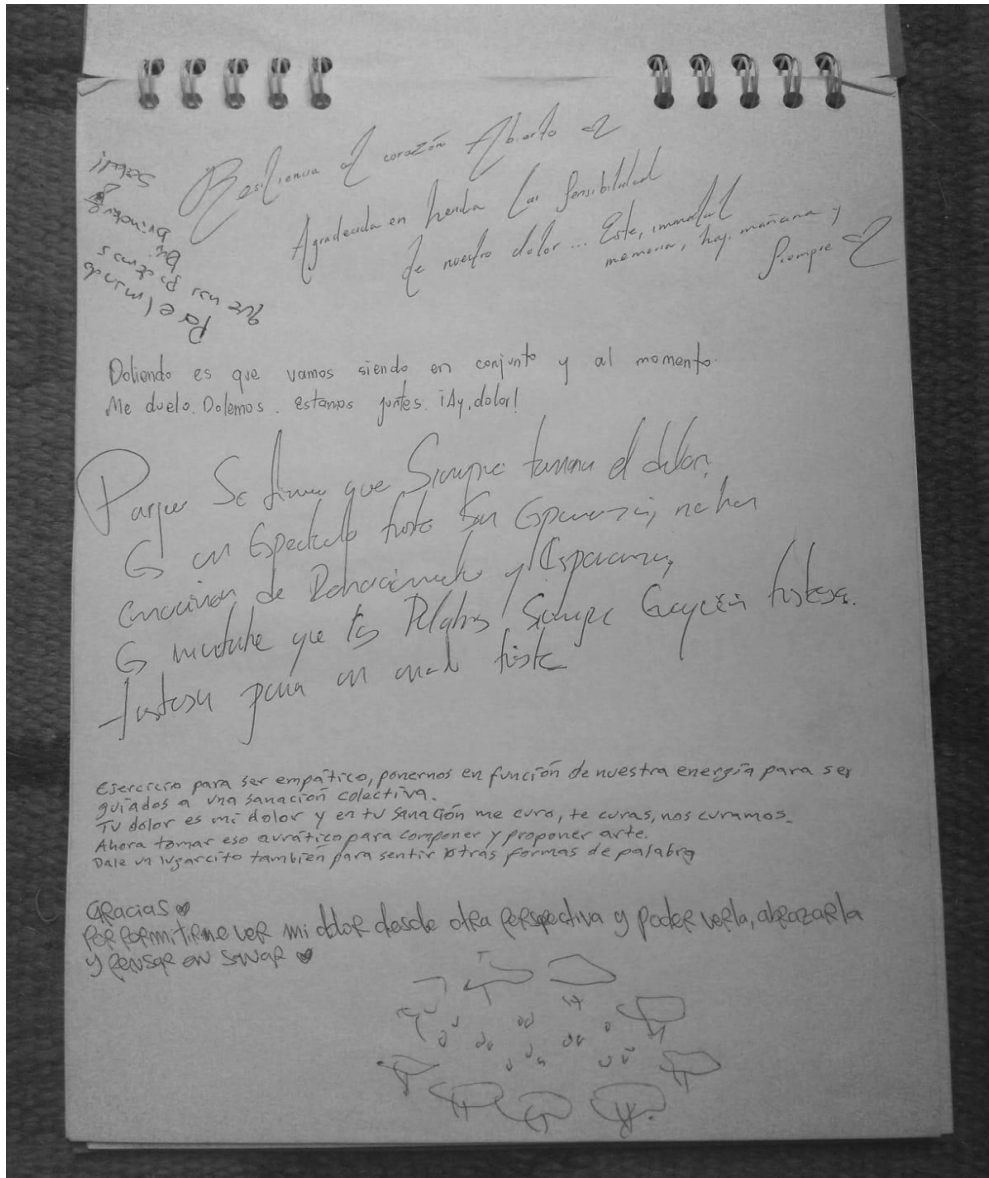
ikaro

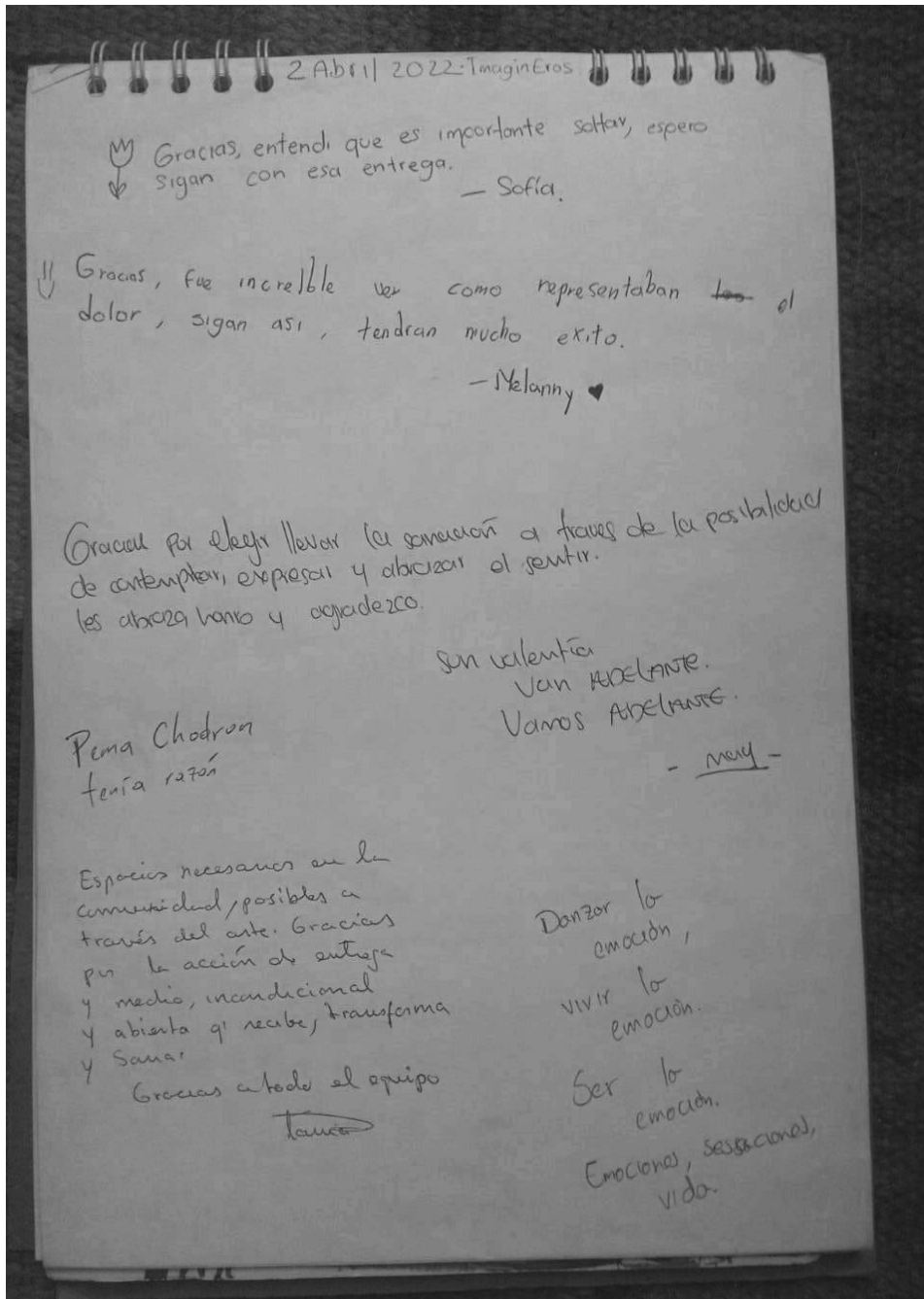
en el cuerpo

DANZA AUDIOVISUAL MÚSICA

DANA JANÉ - WALTER COBOS | KRO MAZUERA | AWANA - SERGIO GUTIÉRREZ

Anexo 9. Bitácora





2 Abril 2022 - ImaginEros
🌸 Gracias, entendi que es importante seguir, espero
👇 sigan con esa entrega. - Sofia.

👇 Gracias, fue increíble ver como representaban ~~to~~ el
dolor, sigan así, tendran mucho éxito.
- Melanny ♥

Gracias por elegir llevar la semilla a través de la posibilidad
de contemplar, expresar y abrazar el sentir.
les abraza tanto y agradezco.

Pena Chodron
tenia razón

Se va volviendo
Van Adelante.
Vamos Adelante.
- meuy -

Espacios necesarios en la
comunidad, posibles a
través del arte. Gracias
por la acción de entrega
y medio, incondicional
y abierta q recibe, transforma
y sana.
Gracias a todo el equipo
Taura

Danzar la
emoción,
vivir la
emoción.
Ser la
emoción.
Emociones, sesiones,
vida.